

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

Corso di dottorato in letterature comparate
XIX Ciclo

Tesi di dottorato

L'ultima lingua. Studio sulla poesia francese di R. M. Rilke.

Dott. Raoul Melotto

Relatori

Prof. Federico Bertoni
Prof.ssa Margherita Versari

Coordinatore
Prof. Federico Bertoni

a.a. 2006/07

L-FIL-LET/14 CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

INDICE

Capitolo I. I primi contatti (1902-1910).....	p. 2
Capitolo II. La crisi (1911-1918).....	p. 49
Capitolo III. Poetiche a confronto (1919-1923).....	p 90
Capitolo IV. L'ultima lingua (1924-1926).....	p. 122
Bibliografia.....	p. 158

Capitolo I. I primi contatti (1902-1910)

1. L'arte visiva

1. 1. Una prima immagine della Francia

«È necessario, scrive Rilke nel suo *Diario intimo*¹ il 27 settembre 1900, che io mi prepari per andare a Parigi dopo Natale: vedere dei quadri, rendere visita a Rodin, riprendere tutto ciò da cui la mia solitudine mi ha allontanato. Sì, il mio viaggio in Russia, con quel che vi lascio scappare, ogni giorno, m'ha dimostrato in un modo infinitamente crudele che i miei sguardi non sono ancora a punto, ch'essi non sanno abbracciare, trattenere né d'altronde trascurare, che, sovraccarichi d'immagini ossessive, essi tralasciano le belle cose per degli oggetti che li sfruttano. Se degli uomini possono istruirmi sono proprio costoro... questi uomini paesaggio».

Il viaggio attraverso la Russia, svolto in due riprese tra i 1898 e il 1900, in compagnia della coppia Andreas-Salomé, sembra aver segnato il poeta appena venticinquenne in modo definitivo: scoperte la vastità e sublimità del paesaggio orientale, egli va adesso ricercando il modo con cui superare la suggestione dello sguardo e l'approssimazione dei sentimenti grazie ai quali egli è potuto essere sinora partecipe di quanto viveva, ma mai veramente complice, da un punto di vista estetico, di quanto vedeva e osservava. Poeta di atmosfere intime e di realtà sfocate al limite dell'onirismo, l'autore di *Larenopfer* (*Sacrificio ai lari*, 1896) e di *Mir zur Feier* (*Di me in festa*, 1899)² sente di dovere affrontare e liquidare quelle abitudini dello scrivere, quei cliché stilistici in parte derivati dal simbolismo europeo e in parte dovuti all'idioma provinciale e periferico della Praga *fin de siècle*, che lo portano ogni volta a tralasciare l'essenziale della realtà, a ignorare l'aspetto sostanziale di ciò che gli sta di fronte. Una parentesi non trascurabile all'interno della sua precedente attività è sicuramente stata la stesura delle prime due parti di *Das Stunden-Buch* (*Il libro d'ore*, 1899-1901; StB I, II). In alcuni poemi, quelli che più risentono delle esperienze vissute in Russia, Rilke ha potuto constatare con quanta intensità il dato sensibile lo abbia coinvolto in un tipo di percezione completamente nuovo, dove l'afflato religioso del sentimento soggettivo sia venuto a

¹ *Frammenti di un Diario intimo o Diario fiorentino*, scritti in parte a Worpswede nel 1900 (TF 121).

² Per un'analisi del primo Rilke, in Italia, cfr. L. Mittner (1948, pp. 82-121).

coincidere con la dimensione oggettiva del paesaggio³. Ma anche in quel caso a Rilke non sfugge la casualità e la singolarità dell'evento creativo. Dietro quel momentaneo stato di compiutezza si nascondono l'incertezza e l'esitazione di chi ancora non sente raggiunta l'esperienza dell'artista di mestiere, di chi conosce le cose abbandonandosi ad esse più per ispirazione che per ricorso consapevole ai propri mezzi espressivi. Nel viaggio a Parigi egli vede dunque la possibilità di riscattare la propria condizione, mosso dal bisogno di accertarsi della propria esistenza, della condotta di vita e del modo di lavorare in quanto artista. L'occasione per raggiungere la capitale francese gli verrà offerta proprio da un membro degli artisti preraffaelliti di Worpswede, la scultrice Clara Westhoff, allieva dello scultore Rodin e sua futura moglie. Attraverso la mediazione dell'editore Richard Muther, di Monaco, Clara riesce infatti a indirizzare Rilke da Rodin, a Parigi, per la realizzazione di un saggio monografico sullo scultore nella collana "L'arte. Raccolta di monografie illustrate". Non può sfuggire, a questo punto, l'importanza che la città e il suo milieu artistico-culturale hanno assunto agli occhi del giovane poeta, il quale è ben consapevole di avere ormai qualcosa di più di un semplice incarico editoriale da svolgervi. Nel soggiorno parigino, che si appresta ad affrontare tra l'agosto 1902 e il luglio 1903, egli intravede l'opportunità di essere istruito al mestiere dell'arte, di avere finalmente un *maitre*, un *Landschaftsmann* in grado di insegnargli il paziente lavoro dello sguardo. Ma chi sono questi *uomini-paesaggio* (a parte Rodin), di cui Rilke sembra già conoscere le opere e la collocazione a Parigi? Nello stesso diario, egli annota alcuni dei quadri che più lo hanno colpito dopo avere visitato la collezione Behrens:

Passavo davanti a molte altre tele, e non provai altra impressione così profonda come nell'ultima sala davanti a una *Sera* di Daubigny e due dipinti di Corot, senza dimenticare la *Signora* di Stevens, in veste leggera, [...]. Mi sembra di cominciare appena a saper guardare la pittura. Non l'ho vista sino ad oggi che sotto l'angolo della letteratura o, più precisamente, non ne ho tenuto conto che per le sue qualità liriche, prendendole, in Leistikow ad esempio, per dei valori plastici? Sì, davanti a un semplice frammento, non importa quale, [...] sentire la gioia, questo mi è stato dato per la prima volta dal commercio con questi buoni artisti coscienziosi che hanno una conoscenza così incredibilmente intima della pittura. Due punti sono certi: bisogna che apprenda molto da loro, bisogna dunque che io testimoni un'attenzione sensibile e maggior riconoscenza a ciò che mi circonda (TF 123).

Risulta già chiaro da queste poche righe come l'attenzione di Rilke per il fenomeno visivo, sia esso paesaggistico-naturale o artistico-estetico, dipenda sempre e anzitutto dalla volontà di comprendersi dal proprio punto di vista, ossia secondo una prospettiva poetologica e un'esigenza esistenziale. Chi legge i suoi commenti e scritti dedicati all'arte

³ Cfr. il celebre passo epistolare dove, a proposito della pianura russa, Rilke scrive: «[...] la steppa è una sola immensa vastità che in ogni punto del suo orizzonte confina con Dio» (LAS 57).

figurativa si troverà ogni volta, in primo piano, gli interrogativi, le posizioni e le indagini artistiche dello stesso Rilke, e solo in secondo piano – quasi si trattasse di un'appendice – le notizie, le indicazioni o gli aggiornamenti relativi all'opera e all'autore. Sia perciò detto fin da subito, come premessa generale al presente capitolo, che gli scritti di Rilke sull'arte non sono in alcun modo dei testi scientifici. Benché essi siano fondati sulle nozioni estetiche dell'epoca, in virtù di uno studio attento della storia dell'arte (monografie, trattati accademici, saggi di teoria e ricezione dell'arte) e di un aggiornamento continuo rispetto alla pubblicistica di settore (cataloghi delle mostre, recensioni delle personali o collettive alle gallerie d'arte, conferenze di artisti)⁴, sarebbe errato consultare gli scritti di Rilke su Rodin e Cézanne come fonti di sapere accademico o d'interesse scientifico, perché il loro autore, in quanto *poeta*, ha orientato l'analisi e il discorso estetici in modo autoriflessivo, preoccupato ogni volta di superare le sue precedenti nozioni di poesia. Prima di affrontare la trattazione dei singoli scritti dedicati da Rilke ai grandi maestri della pittura e scultura di inizio Novecento, sarà opportuno chiarire un altro punto importante della sua produzione poetica più matura: cosa significa essere più «attenti» o «riconoscenti» verso la realtà delle cose sensibili?

1. 2. Imparare a guardare

Il 10 agosto 1903, un anno dopo la conclusione della monografia su Rodin e quella dedicata alla colonia di artisti di Worpswede, Rilke spiega in una lettera a Lou Andreas-Salomé come egli si veda ormai impegnato, per il suo lavoro artistico, nella ricerca di un fondamento professionale, di una virtù propria al mestiere della mano. La creatività di un artista, sembra dire Rilke, è tanto più solida quanto più sicuro e quotidiano si fa il suo lavoro, proprio come accade per l'arte scultorea di Rodin, frutto di una costante applicazione, giorno per giorno, alla tecnica dello scalpello. Ma quale sarà, si chiede il poeta, lo «strumento» («Handwerk») della sua arte? Rilke passa allora in rassegna tutte le possibilità che gli si offrono a tal fine, scartandole una dopo l'altra. La prima è quella idea di derivazione simbolista, cara ai classicisti della *Jahrhundertwende* come Stefan George o Rudolf Borchardt, per cui l'unico strumento disponibile al poeta sarebbe la «lingua stessa e una migliore conoscenza della sua vita interiore». La seconda prevedrebbe invece lo studio approfondito di una disciplina, di un sapere accademico, sul quale fondare la «conoscenza precisa di un oggetto». La terza, infine, imporrebbe la ricerca di uno “strumentario

⁴ Cfr. W. Eckel (1994, p. 108); M. Wilkens (1996², p. 113s.).

culturale”, di un bagaglio di erudizione e competenze nei più disparati settori della teoria e della storia dell’arte, derivato dall’eclettismo o dal diletterantismo della *Bildung* classica dei borghesi, di cui Hofmannsthal in quegli anni è il principale rappresentante. Rispetto a queste tre possibilità, ricavate con abile sintesi critica dalla cultura del suo tempo, Rilke preferisce optare per una “scuola dello sguardo”: «E perciò mi dedicherò a guardare meglio, a osservare, con più pazienza, con più dedizione» (LAS 105-106).

Nella scelta di Rilke riecheggiano le stesse motivazioni con cui, tre anni prima, egli aveva lodato la tecnica e lo stile paesaggistico degli artisti di Worpswede. Invece di una semplice infatuazione per l’elemento naturale, al posto di una facile esaltazione del sentimento soggettivo, il poeta scorgeva nella prima scuola di impressionismo tedesco la precisa volontà di ignorare qualsiasi concezione romantica della natura nonché l’impegno a disertare le aule accademiche e gli atelier per immergersi completamente nel lavoro all’aperto, «en plein air» (Worpswede, SW V, 24). Allo stesso modo, il poeta deve ora disertare le aule troppo anguste della propria soggettività e affrontare la realtà direttamente, privo di tutto quanto possa impedire una completa estroversione del suo io e delle sue emozioni. In quanto strumento della poesia, la facoltà di guardare deve esser coltivata come un’abilità professionale, appresa ed esercitata di continuo. Il processo che in Rilke prende così avvio sotto il nome di “Sehen-Lernen” copre la produzione di un intero decennio (1902-1912), coinvolgendo allo stesso modo l’opera poetica, quella estetica ed epistolare (dal soggiorno di Worpswede alla conclusione dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*)⁵. Con esso l’autore sviluppa intorno alla capacità dello “schauen” o “sehen” una nozione precisa di apprendimento, apprendistato (*apprentissage*) artistico, che implica almeno tre competenze.

In primo luogo il poeta deve imparare a ritenere degno di rappresentazione tutto ciò che fa parte della realtà, senza alcuna esclusione e predilezione per una parte o un aspetto di essa. Il guardare in modo puro e giusto («das reine Sehen») – secondo una radicale forma di *impressionismo* che Rilke può aver ereditato non solo dal gruppo di Worpswede, ma anche in seno alla più ampia temperie del modernismo viennese e della scuola empiriocentrica di Bahr⁶ – sarebbe perciò un vedere per la prima volta, un vedere senza precognizione, gusto o qualsiasi altro fattore che implichi una scelta («unwählerisch»: *Briefe über Cézanne*, KA IV, 628). Detto altrimenti, lo sguardo del poeta moderno non può permettersi di essere selettivo verso nulla, nemmeno verso l’orribile, ovvero ciò che «apparentemente ripugna e respinge» («scheinbar nur Widerwärtigen»: *ibid.*). L’apprendistato a un simile sguardo viene

⁵ Compresi la terza parte di StB, il BB e, ovviamente, i NG I e II.

⁶ Cfr. H. Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus* (1891); trad. *Il superamento del naturalismo*, a cura di G. Tateo, SE, Milano 1994.

di certo portato a compimento da Rilke studiando le opere di entrambi i suoi maestri, Rodin e Cézanne, nel campo delle arti visive; trova tuttavia un terreno di inesauribili applicazioni anche nello stesso ambiente topografico dove egli trascorre la propria vita per occuparsi di scultura e pittura impressioniste: Parigi. Della capitale francese, in una lettera a Karl von der Heydt del 21. 2. 1907, egli scriverà che si tratta di un luogo «dove tutto, anche l'elemento più umile, più brutto e deforme» gli corrisponde come qualcosa di «grande ed eterno», spingendolo alla creazione artistica. La metropoli parigina diviene così lo spazio ideale per essere artisti, «spettatori rispetto alle cose della vita» e padroni di un'esperienza che, non risparmiandosi nulla, vuole per sé *tutto* («das ganze Leben d. h. die ganze Welt»; KEH 114).

Accanto a questa idea dello sguardo, dietro alla quale si cela un'esigenza di carattere personale e legata alla dimensione soggettiva dell'artista, se ne può scorgere un'altra più propriamente estetica, che concerne la prassi artistica nella fase di produzione e ricezione di un'opera: imparare a guardare vuol dire anche, in questo senso, formare lo sguardo all'autonomia dell'oggetto d'arte, all'insieme di qualità tecniche e procedurali che soggiacciono alla sua produzione e ne costituiscono la legge più intrinseca. A prescindere da tale legge non si può dare per Rilke alcuna vera comprensione del fenomeno estetico.

Se, infine, con quanto detto sinora, riconosciamo in questo apprendimento l'idea di un guardare "istruito" o "emendato" secondo l'esigenza soggettivo-esistenziale di chi cerca di liberarsi dalle limitazioni dell'estetica classica, dobbiamo immaginare anche una corrispondente necessità, sul piano gnoseologico, di riconsiderare la percezione del reale sgomberando il campo da tutte quelle premesse e convenzioni provenienti dalla *Erkenntnistheorie* (teoria della conoscenza). Quando Rilke parla di un «einfaches Schauen», un «semplice guardare», i cui oggetti possano essere indifferentemente cose della vita quotidiana o prodotti d'arte, è chiaro come egli intenda fare a meno di schemi o teorie della percezione, di categorie razionali e concettuali, di strutture dell'apprendimento, con le quali di solito ci è dato cogliere, riconoscere e sistematicamente distinguere le cose l'una dall'altra, per genere, forma e origine. Tutte queste componenti che appartengono alla cultura e alla formazione di un individuo devono essere per Rilke messe da parte, scavalcate e definitivamente superate: guardare non significa riconoscere, apprendere non vuol dire ricordare. Gli oggetti di percezione devono imporsi per una loro "fenomenica singolarità". Rilke è perciò consapevole di quale immenso problema si celi dietro una nozione apparentemente innocua quale quella dell'«einfaches Schauen», come d'altronde ne sono consapevoli Hofmannsthal quando parla dei colori nella pittura di Van Gogh e, ancor

prima, Ruskin mentre elabora il concetto di «childish perception» a proposito di Turner⁷: è possibile descrivere direttamente un dipinto e renderne conto attraverso le parole di un discorso come quello estetico – che è per sua essenza informato da una lunga teoria di interpretazioni e valutazioni legate al passato e alla tradizione – senza con ciò alterarne, violarne o persino misconoscerne del tutto l'autenticità? È ancora possibile vedere un'opera come se questa non presentasse per noi alcun elemento canonico, precostituito, di cui non venga a un primo colpo d'occhio riconosciuta l'ascendenza, la scuola, la storia?

Simili interrogativi, che hanno a che fare con l'eclettismo degli urbanisti e architetti tedeschi del cosiddetto *Storicismo viennese*⁸ e che rappresentano il tema delle indagini di un ampio movimento culturale che sempre a Vienna, *au debut de siècle*, prende il nome di *Wiener Moderne*, vengono elaborati da Rilke proprio nel confronto diretto con l'arte di Rodin prima, e di Cézanne poi. Già nelle prime pagine del saggio dedicato allo scultore parigino egli indica l'«einfaches Schauen» come una delle tante possibili vie che conducono alla bellezza: da questa, che appare senza ombra di dubbio la favorita da Rilke, ne vengono criticamente distinte delle altre, quelle che, con i loro «giri di senso», convincono a «circondare, spiegare e accompagnare l'opera con i pensieri» (*Auguste Rodin*; KA IV, 430), come se fosse indispensabile, per coloro che osservano, venir riportati sui percorsi già noti della storia dell'arte. Con ciò, ovviamente, non viene contestata la plausibilità delle più usate e accreditate categorie narrative o discorsive del discorso estetico, bensì la loro validità data per certa e scontata secondo un semplice diritto di tradizione. Si tratta quindi per Rilke di essere capaci di una sospensione delle interpretazioni convenzionali, favorendo al contrario altre forme di osservazione con cui l'opera possa finalmente aprirsi a una più libera articolazione e varietà di significati. Le opere di Rodin gli sembrano fornire le migliori condizioni per una simile revisione estetica, proprio perché in esse, così scrive nel suo studio, il «motivo materiale, il suo soggetto», viene trasformato ed elevato a un tale grado di oggettività («Sachlichkeit») e anonimia («Namenlosigkeit»), da rendere possibile attraverso un occhio divenuto semplice sguardo la scoperta di «un nuovo significato, relativo alla realizzazione plastica» («ganz auf die plastische Erfüllung bezüglichen Sinn», KA IV, 430).

⁷ «The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye; that is to say, of a sort of *childish perception* [corsivo mio] of these flat stains of colours, merely as such, without consciousness of what they signify – as a blind man would see them if suddenly gifted with sight»; cfr. J. Ruskin, *The Elements of Drawing*, in *The Works of John Ruskin*, a cura di E. T. Cook e A. Wedderburn, London 1903-1915, vol. 15, p. 27, citato da M. Imdahl (1987, p. 72). Sull'interpretazione di Van Gogh fatta da Hofmannsthal si legga il paragrafo 1. 6 di questo capitolo.

⁸ Cfr. l'articolo di Berta Zuckermandl, giornalista del *Neue Wiener Journal*, dove si parla in tono polemico della completa mancanza di gusto nello stile decorativo e nell'arredo degli interni a Vienna, frutto di un'ossessiva tendenza all'*Imitation*: *Kunstindustrie*, in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, a cura di G. Wunberg, Reclam, Stuttgart 2000, pp. 549-554; sull'argomento cfr. l'importantissimo studio di C. E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna*, A. Knopf, New York 1961, in particolare il cap. II: *The Ringstrasse*, pp. 39-121.

1. 3. Il linguaggio delle mani

La monografia di Rilke del marzo 1903 fu il primo fondamentale studio in Germania dedicato a Rodin. Prima di allora soltanto Georg Simmel, tra i teorici dell'arte tedeschi, si era occupato dello scultore parigino con un saggio dal titolo *Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart (L'arte plastica di Rodin e la tendenza dello spirito del presente)*⁹. Rilke si era fatto spedire in Francia il suo contributo, apparso sul «Berliner Tageblatt» nell'ottobre del 1902. Egli condivideva con il filosofo e sociologo berlinese la convinzione che Rodin rappresentasse, come Michelangelo nel Cinquecento, il genio di un'epoca. Per Simmel l'arte scultorea o l'arte plastica in generale indicava anzitutto, nella sua costruzione formale, i segni del tempo moderno, con tale chiarezza e potenza da avere difficilmente degli eguali negli altri campi della produzione culturale¹⁰. Rilke, che solo più tardi, nel 1905, ebbe modo di conoscere di persona Simmel e di confrontare con lui le proprie idee, credeva che in questa valutazione si celasse un consiglio importante per risolvere i suoi problemi di artista e di uomo. Occupandosi di Rodin e della sua arte egli scorgeva nuovamente la possibilità, come già era accaduto in precedenza rispetto al paesaggio Russo o all'arte religiosa delle icone, di chiarirsi le stesse istanze che avrebbero dovuto presiedere a una nuova, imminente stagione creativa ed esistenziale.

Rodin può rappresentare anzitutto un modello di condotta nella vita artistica: da lui Rilke s'impegna ad apprendere l'etica del "mestiere", la regola del «*toujours travailler*» (alla Salomé, 10. 8. 1903; LAS 103), dell'«*Immer-Arbeiten-Können*» (a Clara Rilke, 4. 10. 1907; B I, 269), ovvero un'abilità fondata esclusivamente sulla disciplina e continuità del lavoro. Dalla personalità dell'artista francese il giovane poeta sembra interessato quindi a distillare, stilizzandola secondo esigenze proprie, l'immagine di un creatore solitario, dedito soltanto al lavoro, concentrato e raccolto unicamente intorno all'oggetto ch'egli deve rappresentare. La solitudine, l'isolamento, sono tratti caratteristici di un'"agiografia" estetica che Rilke, nel

⁹ Cfr. G. Simmel, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Band I, Gesamtausgabe Band 7, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1995, pp. 92-100. Rilke non conosceva ancora le *Noten zu den Skulpturen Rodins* di Kassner, apparse sulla *Wiener Rundschau* il 15 giugno 1900 (cfr. *Die Wiener Moderne*, cit., pp. 565-569).

¹⁰ Si ricorderanno a tal proposito le considerazioni apparse qualche anno prima in *Der Tag*, sulla forma plastica dell'ansa vascolare e sulla sua mutazione nel corso dei secoli, e del suo significato in rapporto alla cultura e alla sensibilità delle singole civiltà; intuizioni come quelle del filosofo berlinese, sorte intorno alle *symbolischen Formen* degli oggetti più comuni della cultura umana (ad es. la *porta*, il *ponte*, il *vaso*), avevano portato nel modernismo europeo a una sintesi efficace degli elementi della *Lebensphilosophie* e dell'impressionismo con quelli della teoria e dell'estetica delle arti visive: le forme degli oggetti condensavano dinamiche della vita, nella loro plasticità conquistavano un senso, funzionale e teologico, imprescindibile dalla loro «*anschauliche Gestaltung*» ("struttura, forma visiva"; dal saggio *Brücke und Tür*, apparso nel 1909, ora nella Gesamtausgabe Band 12, cit., pp. 55-61).

corso dei suoi scritti sull'arte, non trascurerà mai di coltivare (si pensi anche all'immagine precedente di Voegeler nel saggio *Worpswede*, o alle successive figure di Cézanne e Van Gogh nelle lettere).

Il significato e l'importanza poetologici del periodo trascorso a studiare Rodin sta invece nella formulazione del pensiero della «Sachlichkeit». Con la parola «oggettività» Rilke designa quel processo che accompagna la creazione artistica e che consiste nel progressivo mutare e dimenticare, da parte dello scultore, l'impulso materiale che lo spinge a ritrarre una cosa. Di fronte ad essa egli avverte soltanto il compito della minuziosa e instancabile osservazione: solo in questo modo il *Ding* (l'oggetto sensibile) può divenire un *Kunst-Ding* (una cosa dell'arte), costituito di innumerevoli superfici, piani, ombre e luci, ciascuna delle quali emersa per il semplice fatto di essere stata rilevata, *vista* e basta, come per la prima volta. Un simile procedimento, che è all'origine della trasformazione di un oggetto in lingua della materia e nei codici dell'arte – in Rodin, quindi, nel linguaggio delle mani che plasmano – implica necessariamente il rifiuto di qualsiasi principio di percezione concettuale e razionale. «Sachlichkeit» significa allora la sospensione delle interpretazioni ufficiali e delle teorie ricorrenti sull'arte, una trasformazione del soggetto nell'«anonimia» come risultato di una paziente osservazione della natura e, di conseguenza, un'apertura o una molteplicità dei significati dell'opera estetica. Ciò che colpisce di più Rilke nell'arte plastica di Rodin è proprio ch'essa possa avere molti nomi. Quali trasformazioni artistiche si rendano possibili, secondo Rilke, in virtù della «Namenlosigkeit» delle figure scolpite da Rodin, diviene ancora più evidente se si legge il passo in cui viene descritto il processo, il lavoro («Arbeit») con cui pazientemente l'opera prende forma:

Questo lavoro (il lavoro alla Modelé) fu quello di sempre, e doveva essere eseguito in modo così faticoso, fruttuoso e con tale dedizione, senza una scelta per il viso o la mano o il corpo, che niente vi era più che avesse un nome, che si formava soltanto, senza sapere cosa ne venisse fuori, come il verme, che si costruisce la sua via al buio, poco per volta. Perché chi è ancora a suo agio di fronte a forme che portano un nome? Chi non ha già fatto una scelta, quando chiama qualcosa viso? Ma colui che crea [Schaffende] non ha diritto di scegliere. Il suo lavoro deve essere intriso di un'armoniosa obbedienza (KA IV, 461).

Rilke descrive un artista immerso a tal punto nel suo lavoro, un uomo catturato e perduto nella sua stessa osservazione, da poter asserire senza esitazione ch'egli ha dimenticato tutto quanto nel suo modello aveva un nome (mano, busto, volto) e che l'opera che prende corpo sotto i suoi occhi è semplicemente e unicamente forma, una superficie nuova e inattesa. L'*oblio* di se stessi, il *rifiuto* delle associazioni di carattere soggettivo ed emotivo, la *revisione* dei processi di conoscenza estetica quali l'identificazione

diretta con l'oggetto o l'interpretazione secondo categorie astratte (il bello "classico" di Winckelmann, ad es.), si mostrano e comprendono tutti nella monografia su Rodin come parti costitutive di una creazione (di uno *Schaffen*) orientata alla sola «Sachlichkeit».

Accanto all'etica del lavoro, alla tesi della solitudine e al postulato dell'oggettività, Rilke elabora un quarto e ultimo concetto relativo alla vita e all'opera dello scultore parigino: l'autonomia dell'oggetto d'arte. La distinzione tra il «tutto artistico» («künstlerisches Ganzes»), quello di un paesaggio in pittura, o di un corpo in scultura) e il «tutto della cosa» («Ding-Ganzes») si fa evidente nell'esempio mostrato da Rilke per spiegare la completezza e autosufficienza del torso umano in Rodin:

[...] si è imparato, almeno per quanto riguarda i pittori [quelli dell'impressionismo], a considerare e credere che un insieme artistico non debba necessariamente coincidere con l'integrità della cosa, che, indipendentemente da questo, all'interno del dipinto sorgono nuove unità, nuove associazioni, nuovi rapporti ed equilibri. Non è diverso per la scultura (KA IV, 421).

Ricorrendo poi a una metaforica di carattere antropomorfo, Rilke riesce inoltre a caratterizzare l'opera, così come il suo autore, con il concetto della «Einsamkeit» ("ritiro", "solitudine", "isolamento"): le figurazioni plastiche di Rodin sembrano al poeta contraddistinte dal «cerchio della solitudine» («Kreis der Einsamkeit»), giacché esistono, e dal loro essere «occupate-interamente-con-se-stesse» («Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein»), ovvero capaci di un *Sein* irrelato, privo di rapporti con l'esterno. Questo significa per Rilke riconoscere nelle cose della realtà una disposizione ad esistere senza perdere nulla del proprio carattere oggettivo, di contrastare la minaccia continua di dispersione o confusione dell'oggetto con quanto lo circonda. Attraverso le metafore del cerchio e della solitudine, si vedrà perciò espressa in termini diversi quella stessa ansia che in più occasioni, durante la stesura delle opere giovanili, ha portato l'autore a lamentare una continua dispersione, una certa vulnerabilità del suo carattere creativo. Essa sarebbe dovuta all'estrema sensibilità ed eccitabilità dell'io emotivo di Rilke, tale da impedirgli una riuscita determinazione per la propria identità e per una serena concentrazione creativa (cfr. la lettera a Lou Andreas-Salomé del 18. 7. 1903; LAS 84).

Considerando invece questo *Sein* autonomo e autosufficiente della cosa d'arte in relazione all'esigenza estetica del "Sehen-Lernen", le stesse metafore portano il poeta ad emanciparsi definitivamente dalle forme di percezioni convenzionali, dato che solo uno sguardo libero da pregiudizi permette di rilevare come nell'opera si liberino «nuove associazioni, nuovi rapporti ed equilibri». Proprio perché osservando le opere d'arte s'impara a conoscere nuove forme di relazione, le figure e i torsi di Rodin consentono di

scoprire aspetti dell'esistenza umana che altrimenti, nella frenetica vita di tutti i giorni, restano inosservati o semplicemente surclassati dalla gerarchia dell'estetica classica e dei suoi principi di posa e composizione. L'arte plastica di Rodin ritrae al contrario anche i gesti più umili e trascurati del vivere quotidiano, attestandosi in tal modo, nella tradizione inaugurata da Baudelaire, come arte dell'esistenza *moderna*. Essa mostra i gesti dell'umanità «che non può trovare il proprio scopo», articolazioni di movimento «esitanti e insicure», dalle quali traspare secondo Rilke, con sempre maggiore evidenza, che «gli uomini odierni sono lacerati interiormente», che «trascorrono la loro vita in una condizione intermedia, [...] oscillando di continuo tra il fare e il non poter fare» (KA IV, 426s.). Tutti e tre gli aspetti appena elencati, quello personale-biografico, quello formale-estetico e quello legato alla descrizione della condizione moderna dell'uomo, appartengono alla convinzione rilkiana – se non già baudeleraiana – che l'arte, intesa sia come atto della produzione estetica sia come momento della ricezione formale di un'opera, conservi in sé un valore liberatorio, laddove sveli a ciascuno di noi, con illuminante ironia o implacabile esaltazione, gli aspetti più contraddittori della nostra esistenza. Solo se riconosciuto in questa sua specifica finalità, come vedremo di seguito analizzando le *Nuove poesie* e i *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, il “Kunst-Ding” può divenire «*promesse de bonheurs*».

1. 4. Il *Dinggedicht* e la poetica del capovolgimento

Poiché in molti luoghi della sua ricca corrispondenza parigina Rilke parla della volontà di tradurre i principi dell'arte scultorea di Rodin in una nuova poetica, ricorrendo a un paziente lavoro, a un'infalibile tecnica che gli consenta di ritrarre la realtà con le parole così come lo scultore ne ricava una forma plastica mediante lo scalpello, si è coniato un termine per indicare la produzione poetica rilkiana compresa tra il saggio del 1902 (comprensivo della conferenza del 1905) e la conclusione del secondo libro dei *Neue Gedichte* (*Nuove poesie*, 1908; NG II). Se più volte l'autore ha menzionato il «Kunst-Ding» come il risultato dell'attitudine “oggettiva” di Rodin di fronte alla realtà, alla critica è parso legittimo per molto tempo usare la parola «Ding-Gedicht» (“poesia-cosa” o “poesia dell'oggetto”) come definizione generale e storicamente valida per riassumere l'idea di un uso della parola in Rilke «impersonale ed epicamente oggettivo»¹¹. La definizione è di Kurt Oppert e viene applicata già nel 1926 per esemplificare un tipo di lirica che accomunerebbe l'opera di Mörike, C. F. Meyer e Rilke, tutti e tre d'altronde implicati, con gusti e referenti diversi, in

¹¹ Cfr. K. Oppert, *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*, in DVjs 4 (1926), pp. 747-783.

uno stretto rapporto con il mondo delle arti figurative. Per quanto la formula possa sembrare efficace, a uno sguardo più attento presenta dei limiti. Finché si considera la qualità oggettiva, materiale del mondo descritto dai *Neue Gedichte*, e del rapporto del poeta rispetto ad esso, la definizione di Oppert è certamente pertinente. Anche Rilke, imitando il suo *maitre* scultore, può infatti stare davanti alle cose come se dovesse ritrarle: e in questa stessa esigenza si scorge l'enorme importanza che i *Dinge* hanno acquisito per lui durante il soggiorno parigino. Se prima, nell'opera giovanile, esse erano dei pretesti per «più profonde confidenze» soggettive (VPN, 43), ora paiono al contrario interessarlo per un'altra forma di relazione del soggetto percipiente con la realtà.

Per comprendere questa nuova attitudine di Rilke verso le cose si deve scartare subito l'idea assai comune e ricorrente che egli, a un certo punto della sua carriera, si sia votato a un'arte più realistica, che avesse cioè per unico scopo un'illustrazione imparziale e neutra del mondo esteriore. Quello che contraddistingue la produzione di quegli anni è al contrario un fenomeno che Judith Ryan ha giustamente indicato con il termine di «Verwandlung» (“metamorfosi”, “trasformazione”), e che consiste paradossalmente in una «Entdinglichung der Dinge», in una “de-oggettivazione” degli oggetti¹². Nelle poesie a soggetto naturale (come *Der Panther*, *Die Gazelle*, *Blaue Hortensie*) o artistico (come *Früher Apollo*, *Archaischer Torso Apollons*, *Buddha*) lo si può osservare come effetto di un processo di astrazione e di dinamica attribuita agli oggetti: le cose vengono trasformate in maniera tale da venir private della loro apparente staticità, con il risultato di lasciar intuire alle loro spalle un mondo esterno essenzialmente temporale, segnato dal continuo cambiamento, da un repentino accadere. In questo senso in ogni singola poesia si attua un procedimento verbale assai particolare, al quale bisogna prestare sempre attenzione. Spesso si tratta di un evento che concerne tanto il motivo oggettuale (la cosa di cui si sta parlando) quanto la lingua (il medium verbale). Lo stesso Rilke ha parlato a tal proposito di «Umschlag», un *capovolgimento* corrispondente alla trasformazione che le cose subiscono dopo essere state osservate attentamente. A spiegare quale tipo di rapporto vi sia tra lo *Umschlag* e la *Verwandlung*, parole entrambe care alla poetica rilkeana, ci pensa l'autore in una lettera a sua moglie Clara dell'8 marzo 1907:

Il guardare è un fatto così meraviglioso, del quale sappiamo talmente poco; attraverso il guardare siamo tutti volti all'esterno, ma proprio quando ne siamo al culmine, gli oggetti, che anelanti hanno atteso di esser inosservati, sembrano procedere in noi da loro stessi, e mentre si compiono nel nostro intimo intatti e stranamente anonimi, senza di noi, spunta nella cosa di fuori il loro significato, un nome più convincente, più forte, l'unico possibile, col quale riconosciamo devoti e contenti l'avvenimento in

¹² Cfr. J. Ryan (1972, p. 38s.).

noi stessi, senza arrivarvi da soli, ma solo cogliendolo assai lentamente, da molto lontano, sotto i segni di una cosa ancora estranea e già straniata nuovamente nell'istante successivo (B I, 247).

Importante per Rilke è che attraverso uno sguardo orientato nel suo insieme al solo oggetto venga esclusa ogni consapevole riflessione dell'io su se stesso. In tal modo può emergere un evento interiore proveniente da una parte dell'io incosciente, irrazionale. E all'esterno, nell'oggetto, può finalmente sorgere un significato, resosi all'improvviso evidente come conoscenza di sé e della cosa nella parola trovata, senza che l'oggetto venga appreso "antropocentricamente" secondo forme o segni familiari all'uomo: dopo tutto il *Ding* resta «estraneo» («fremd»). Anche alla conoscenza di sé l'io non vi arriva che per pura intuizione, affidato ai «segni» («Zeichen») di una cosa che si sottrae di continuo alla sua comprensione («auf neue entfremdeten Dingen»). Si tratta di una forma radicale di esperienza legata all'«einfaches Schauen», che si manifesta già con le poesie scritte tra il 1906 e il 1910 e che la critica ha spesso tradotto nei termini di una dialettica tra prossimità e distanza, tra presenza e assenza¹³. Questa dialettica però si presenta nelle *Nuove poesie* sotto il nome di *Umschlag*, e quello che accade al poeta e alle cose quando si verifica un simile capovolgimento è chiamato da Rilke ugualmente *Verwandlung*, una "trasformazione" intesa come cambiamento interiore di chi osserva la cosa e, contemporaneamente, come "metamorfosi" della cosa attraverso il suo essere osservata. E infine "transustanziazione" della cosa e del poeta nella parola lirica¹⁴. Poiché quanto Rilke va qui descrivendo altro non sarebbe che il sorgere di una poesia in conformità al suo nuovo concetto di lirica.

Una simile poesia viene compresa – sempre da Rilke e dai suoi interpreti – come «Figur» di tipo estetico e verbale. Per farsene un'idea più chiara, scrive il poeta, bisognerebbe pensare al profilo «astratto ed effimero» di una «figura di danza» (in una lettera a Clara del 26. 4. 1906; B II, 317); osservando il ballo di una gitana a casa del pittore Ignacio Zuloaga, Rilke ne ricava un esempio perfettamente riuscito, dove il processo linguistico e la danza raffigurata finiscono con il sovrapporsi e coincidere in modo evidente:

[...] beginnt im Kreis
naher Beschauer hastig, hell und heiß

¹³ Il postulato dello "sguardo semplice" o "puro" ha portato tra i critici a diverse concettualizzazioni e parallelismi con i temi di altre discipline scientifiche: dalla storia dell'arte alla filosofia, dalla teologia alla medicina. Si sono fatti confronti con lo "sguardo che vede" ("*schauende Schau*": M. Imdhal, 1974, p. 325) dell'impressionismo (R. Koehnen, 1995, pp. 243-253), con il *Wesensschau* di Husserl (K. Hamburger, 1966; ripreso e contestato da W. Müller, pp. 214-235), si è accennato addirittura a una forma secolarizzata di epifania del sacro (Th. Roberg, 1996, pp. 163-200) e, di recente, si è fatto riferimento alle terapie della vista applicate alla percezione spaziale (S. Arndal, 2002, 105-137).

¹⁴ *Wandlung*, parola chiave nella tarda produzione rilkeana, indica infatti la "consacrazione eucaristica" nei simboli del pane e del vino.

ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.

Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar.

Mit einem Blick entzündet sie ihr Haar
und dreht auf einmal mit gewagter Kunst
ihr ganzes Kleid in diese Feuerbrunst,
[...]

Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,
nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab
sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde
und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
und flammt noch immer und ergiebt sich nicht – .

Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen
grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
und stampft es aus mit kleinem festen Füßen (KA I, 491)¹⁵.

La designazione di *figura* vuole in tal caso mettere in evidenza il processo linguistico che nella poesia *Spanische Tänzerin* si attua in quanto fenomeno temporale, scandito dai frequenti avverbi di tempo («plötzlich», «auf einmal», «dann»), con una conseguente pianificazione o strutturazione del capovolgimento improvviso, a partire dal quale deve ovviamente essere collocato il punto («doch») in cui avviene la metamorfosi ma anche il concludersi del movimento iniziato nella prima strofa («Wie [...] beginnt im Kreis», vv. 1-5). Con la poesia *Der Ball* Rilke è riuscito forse in maniera ancor più convincente a realizzare una figura linguistica di questo tipo, ricorrendo all'esempio di una parabola tracciata in aria da un pallone lanciato e ripreso nel gioco di alcuni bambini:

Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
in Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie
sein Eigenes; was in den Gegenständen
nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,

zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draußen Aufgereihten
unsichtbar plötzlich in uns einzuleiten:
das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug

noch Unentschlossener: der, wenn er steigt,
als hätte er ihn mit hinaufgehoben,

¹⁵ *Danzatrice spagnola*, scritta a Parigi nel giugno del 1906: «[...] così rapido e ardente / nel cerchio degli spettatori a scatti / il suo ballo rotondo incomincia a diffondersi. // E all'improvviso è fiamma, fiamma piena. // Con uno sguardo accende i suoi capelli / e di colpo con arte temeraria / l'intera veste ruota in questo incendio, / [...] // Poi: come se non le bastasse il fuoco, / tutto lo aduna e da sé imperiosa / lo scuote con un fiero gesto e guarda: / eccolo: sulla terra si dibatte, / si leva ancora in fiamme e non s'arrende. / Ma sicura, trionfante, alzando il viso / in un dolce sorriso di saluto, / sotto i forti piedini pestandolo lo estingue»; *Poesie I*, 529 e 531. Nella lettera in cui si parla della danzatrice gitana, Rilke non manca di ricordare un referente visivo che potrebbe averlo condizionato nella stesura della stessa poesia: «Una ballerina gitana (una zingara), con la gonna nera variopinta che tutti noi conosciamo danzava balli spagnoli. [...] Ma la danzatrice di Goya, ritta in piedi e cinta dal pubblico tutt'intorno, era più grande»; B II, 317. Il dipinto di Goya citato dal poeta è con ogni probabilità *La ballerina Carmen la gitana*.

den Wurf entführt und freiläßt –, und sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,

um dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hoher Hände zuzufallen (KA I, 583s.)¹⁶.

Nella maggior parte dei casi sono gli avverbi di tempo «plötzlich», «auf einmal», «manchmal» che segnalano chiaramente il modo temporale dell'oggetto e il rispettivo capovolgimento, connotato perciò come un evento spontaneo e inatteso. Il frequente impiego degli avversativi quali «doch», «aber» e altri mettono al contrario l'accento sul cambiamento di direzione, indicando la svolta tracciata dallo stesso periodo frastico.

Per la lirica di Rilke deve allora essere stato di grandissima importanza, come più volte rilevato nel suo saggio su Rodin, quel motivo di derivazione filosofico-vitalistica caro alla cultura della *Jahrhundertwende*, per cui in ciascun volto o corpo sarebbe leggibile una forma di vita interiore¹⁷: essa si caratterizzerebbe anzitutto come *movimento* («Bewegung», KA IV, 417); e la struttura di questo movimento sarebbe a sua volta riconoscibile come *cerchio* (*Kreisfigur*), precisamente come salita e ritorno in sé, verso il basso, di un unico e incessante flusso vitale. Di qui la predilezione rilkiana per metafore quali la *fontana*, la *palla*, l'*albero ricurvo*, tutti esempi utilizzati nella poesia o nelle lettere per rappresentare con un segno visivo la stretta connessione tra vita e forma, nella perfetta chiusura e autosufficienza del *Kunst-Ding*¹⁸. Fu proprio grazie a questa interpretazione dell'arte di Rodin, come si è detto sia poetologica che esistenziale, che Rilke poté affrontare l'importante sfida estetica di avvicinare in un modo sino ad allora sconosciuto la poesia, ritenuta tradizionalmente un'"arte del tempo" (in conformità all'essenza della lingua una «Zeitkunst», come ebbe a dire Lessing nel *Laocoonte*)¹⁹, alla scultura, intesa dall'estetica di tutto l'Ottocento come "arte

¹⁶ *La palla*, scritta a Parigi il 31 luglio 1907: «Tu rotonda che il caldo di due mani / propaghi su nel volo, spensierata, / come se fosse il tuo; ciò che non può restare / negli oggetti, per loro troppo lieve, // poco cosa ma ancora troppo cosa / per scivolare dalla schiera esterna del visibile / invisibile ed improvvisa in noi: scivolò in te, tu fra caduta e volo // ancora irresoluta: e mentre ascendi, / quasi l'avessi su con te levato, / con te rapisci l'impeto e lo liberi – / e t'inclini e sospendi e indicando d'un tratto / dall'alto ai giocatori un punto nuovo / li inquadri in figura di danza, // per ricadere, attesa e da tutti agognata, / semplice e svelta, natura senz'arte, / nella coppa di due mani levate»; *Poesie I*, 693. Si tratta di un sonetto allungato: due terzine riunite in una sola strofa, la terza, dove la palla esita ancora per qualche istante sospesa nel volo della sua parabola, e un'ultima terzina aggiunta alla fine che ne raffigura la repentina caduta.

¹⁷ Si pensi soltanto all'importanza della fisiognomica per un cultore della mistica orientale come l'austriaco Rudolf Kassner (1873-1959), o per lo stesso "fondatore" della scienza dei caratteri ("Charakteriologie"), il viennese Otto Weininger (1880-1903).

¹⁸ Cfr. E. Leisi (1987, pp. 17-20 e 55-65).

¹⁹ La tradizione del *Laokoon* di Lessing criticava la commistione dei generi, prendendo di mira la poesia descrittiva (o "poesia pittorica") e la pittura allegorica (o "pittura letteraria"), dissertando sulla demarcazione indispensabile da stabilire tra pittura e poesia, con il conseguente rifiuto delle tesi di Winckelmann, che non

dello spazio". Rilke giunse così a un concetto di poesia che gli permetteva di risolvere in maniera personale, ossia attraverso la propria poetologia, la moderna problematica del tempo. Poiché in misura ben maggiore rispetto alla stessa arte plastica di Rodin, con lui la poesia, che vuol essere *cosa* all'esterno, fatta di parole secondo una precisa strategia stilistica (relativa soprattutto alla sintassi e alla fluidità del verso), la poesia, si diceva, resta definita nella sua più intima essenza dalla temporalità.

Con ciò le *Nuove poesie* divengono un documento ancora più rappresentativo della cultura dell'epoca. Ai cui segni distintivi Rilke accenna proprio in conclusione del suo *Rodin*, nel 1907 (un passo, dunque, che viene aggiunto solo in un secondo momento), quando scrive che l'elemento tragico dell'arte scultorea rodiniana consiste nell'esser sorto in un tempo «che non ha più oggetti, case, una realtà esteriore. Giacché quanto è interiore, ciò che stabilisce quest'epoca, è privo di forma, incomprensibile: scorre via» (KA IV, 478). Allo stesso modo non vi è più spazio, secondo il poeta, per le cose prodotte dall'arte: questa diagnosi rappresenta la base o il principio di tutta l'opera che verrà concepita, insieme alla crisi creativa, a partire dalla fine del soggiorno parigino. Ma già le *Nuove poesie*, come ha puntualmente dimostrato Beda Allemann con il suo importante studio del 1961²⁰, si occupano di affrontare il dilemma della temporalità moderna e di trovarne una soluzione. Contemporaneamente Rilke ha dimostrato sino a che punto possa esservi reciproca tensione e affinità tra il processo linguistico della parola poetica, fenomeno della coscienza – interiore e temporale – e la volontà tutta orientata alla forma, che mira invece a tracciare i contorni spaziali delle cose, a divenire oggetto (la *Dingwerdung*). E il compito specifico cui egli si sente di dover adempiere, con «bilanciata obbedienza» (KA IV, 461), si fonda proprio sulla ricerca di un equilibrio tra l'aspetto temporale e quello spaziale.

1. 5. Dopo Rodin

Nel *Salon d'Automne* del 1907, a Parigi, Rilke fece la conoscenza della pittrice Mathilde Vollmoeller, che gli mostrò una raccolta di alcune riproduzioni di Van Gogh. Di fronte a quei dipinti egli credeva di «intuire» che cosa Van Gogh avesse dovuto «sentire a un certo punto», e aggiungeva, in una lettera dell'ottobre 1907 a sua moglie Clara, di aver finalmente

escludeva al contrario la superiorità delle arti plastiche rispetto alla letteratura. Cfr. M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2004.

²⁰ B. Allemann (1961, pp. 58-66).

capito in che termini egli stesso avrebbe potuto trarne una lezione poetica, il *compito*: «tutto questo era assolutamente la visione di cui avevo bisogno» (KA IV, 603). La rottura consumatasi in precedenza con Rodin, prima per volontà dello scultore, poi per scelta stessa del poeta, aveva spinto Rilke a lasciare per qualche tempo la sua dimora parigina²¹. In quella breve pausa si era concesso la lettura di alcune opere di carattere estetico, che di lì a poco lo avrebbero condotto, come per calcolo del destino, “fra le braccia” della pittura di Cézanne. Si trattava delle lettere di Van Gogh e dei *Souvenirs sur Paul Cézanne* del pittore Émile Bernard (1868-1941), apparsi sul *Mercur de France* l'1 e il 16 ottobre 1907. Herman Meyer è riuscito a mostrare in maniera convincente come la prima vera occasione per conoscere il grande pittore impressionista sia venuta a Rilke proprio dalla lettura del testo di Bernard: l'epifania del colore avrebbe perciò avuto un referente e un mediatore di carattere letterario-artistico di cui lo stesso poeta, in maniera semiosciente, terrà poi conto nelle sue lettere²². Per dare testimonianza della sua personale esperienza di Cézanne, egli doveva passare attraverso quegli scritti dove si mostrava come fosse possibile parlare di colori attraverso la scrittura. In più vi era l'opera del pittore fiammingo, capace secondo Rilke di occuparsi unicamente della rappresentazione immediata della realtà, senza virtuosismi, senza alcun tipo di stile e maniera accademici: «Privo di pregiudizi e orgoglio, egli [Van Gogh] avrebbe dipinto soltanto le cose, una sedia ad esempio, nient'altro che una comunissima sedia: [...]»; «o un cavallo decrepito, un vecchio cavallo sfruttato: e ciò non è di certo pietoso e tanto meno viene biasimato: semplicemente è, con tutto quello che gli hanno fatto e con ciò che lui stesso ha lasciato che accadesse» (KA IV, 601).

Ma Van Gogh restava agli occhi del poeta l'amato fervente («liebe Eifernde»), non gli pareva essere giunto a una vera compiutezza: «tutto è ancora da fare [...]: tutto» (KA IV, 603). Soltanto i dipinti di Cézanne incarnavano il nuovo ideale, il modello da cui riprendere il lavoro di autoriflessione cominciato e interrotto con l'opera di Rodin. Per evitare il rischio di cadere nel ricorrente errore del letterato, di chi cerca nel quadro dei valori lirici prima ancora che pittorici («sotto l'angolo della letteratura»), Rilke si fa accompagnare dalla Vollmoeller alla retrospettiva parigina nel 1907, e resta colpito dal paragone impiegato dalla pittrice al fine di spiegare la tecnica dello sguardo di Cézanne: «si metteva davanti alla cosa come un cane e guardava semplicemente, senza ombra di nervosismo e secondi fini» (KA IV, 614). Chardin gli sembra perciò collocarsi a metà tra la pittura classica e quella di

²¹ Il 10 maggio 1906 Rodin licenziò Rilke dal suo incarico di segretario. Nell'autunno 1907, proprio in occasione del *Salon*, lo scultore consegnò al poeta, come gesto di rappacificazione, una cartella contenente alcuni dei suoi acquerelli. L'anno successivo Rilke dedicò a Rodin la seconda parte delle *Nuove poesie* («À mon grand Ami Auguste Rodin»). Nel 1912 avvenne tra i due la definitiva rottura. Sull'alternativa vicenda di questo rapporto e sui motivi della sua conclusione cfr. AR dt.

²² H. Meyer (1963, pp. 251-255).

Cézanne, è un *mediatore* (*Vermittler*), poiché «i suoi frutti non pensano più alla tavola da pranzo, stanno sparsi sul tavolo da cucina, e non tengono a essere mangiati. In Cézanne la loro commestibilità è scomparsa del tutto, ormai divenuti davvero così concreti [dinghaft], così indistruttibili nella loro caparbia presenza [Vorhandensein]» (KA IV, 607s.). Il pittore di «una cosa» deve costringersi secondo Rilke ad andare al di là dell'amore che lo spinge a ritrarla:

È naturale, scrive sempre alla moglie, che si ami ognuna di queste cose, se le si fa; ma se lo si mostra, lo si fa meno bene; le si *giudica* invece di *dirle*. Si cessa di essere imparziali; e il meglio, l'amore, rimane estraneo al lavoro, non entra in esso, resta lì a lato non tradotto: così è nata la pittura di impressione (che non è meglio di quella di contenuto). Si dipingeva: amo questa cosa qui; invece di dipingere: qui essa è (KA IV, 616)²³.

In queste osservazioni vediamo ripresentarsi il problema dell'«einfaches Schauen», già affrontato da Rilke studiando la scultura di Rodin. Ma la revisione di alcuni concetti estetici quali quello di pittura di *atmosfera* o pittura *realistica* (o *narrativa*), giunge con Cézanne a un punto di non ritorno. In lui Rilke scopre un elemento che non poteva esserci nell'arte del *grand maitre*: il colore. Ormai convinto di aver ritrovato nelle nature morte o nei paesaggi cézanniani la conferma ai propri quesiti relativi alla *Sachlichkeit* del lavoro artistico, Rilke concentra tutta la sua attenzione – aiutato in questo anche dai preziosi consigli della Vollmoeller – sul particolare modo di percepire la realtà, così come si attua sulla tela ricorrendo al solo *medium* del colore: un'eccezionale capacità o disposizione a trasformare l'oggetto osservato in un «Kunst-Ding» autonomo, grazie unicamente alla sostituzione dei colori – e quindi trascurando tutti quei fattori o espedienti tecnici, di carattere razionale o matematico, con cui solitamente in pittura si costruisce l'illusione di realtà (le linee di contorno del disegno, la tridimensionalità delle cose e degli spazi suggerita dalla prospettiva, la collocazione dei singoli oggetti su differenti piani di profondità). La tela di Cézanne s'impone al visitatore con una elementare constatazione: «come il dipingere si compia tutto nei colori» (KA IV, 627). Gottfried Boehm ha rilevato con quanta

²³ Riporto per comodità il testo dei *Briefe über Cézanne* nella versione di Franco Rella (R. M. Rilke, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, Pendragon, Bologna 1999, p. 55), precisando però come il termine «Stimmungsmalerei», se tradotto in italiano con la formula «pittura di impressione», può risultare fuorviante, perché con esso Rilke intende indicare quel genere di dipinti in cui l'immagine è accordata e consonante allo «stato d'animo», alla «disposizione di spirito» del pittore (i paesaggi di Corot, di Pussin, le suggestive ambientazioni naturali di Böcklin). Allo stesso modo sarebbe meglio specificare che tipo di arte egli intenda designare quando ricorre al termine «stoffliche Malerei» (letteralmente «pittura di contenuto», ma correntemente usato all'epoca di Rilke per parlare dell'arte narrativo-allegorica di tutto l'Ottocento e dei primi del Novecento: dallo storicismo di David e Géricault alla pittura di ideologia vittoriana in Inghilterra, sino al simbolismo dei neoromantici in Germania, come Stuck, Lenbach). Rispetto a questi due generi, l'impressionismo di Cézanne si colloca per Rilke in un nuovo orizzonte dell'arte moderna, quello che concerne l'uso «primitivo», «astratto» del colore (vedi paragrafo seguente).

«immediatezza» Rilke cerchi tutte le volte, nelle sue lettere, di registrare la presenza del colore, a scapito del suo effetto cromatico, come se esso potesse darsi all'osservatore in una misteriosa riproduzione di stampo «fenomenologico»²⁴, senza bisogno di altre spiegazioni, tanto meno di minuziose descrizioni dei suoi dettagli (la pennellata, la corposità del colore, ecc.). Al poeta sembra che qualsiasi residuo di soggettività finisca con l'essere definitivamente eclissato nel colore, nel rosso, nel blu, nel verde della tela, in una lingua che basta ormai a se stessa e non mira a nulla poiché è già linguaggio delle cose. Per Cézanne l'«indispensabile» era la «*réalisation*», il «divenire cosa» («Dingwerdung») della cosa, far sì che la realtà salisse «nell'Indistruttibile mediante la sua stessa esperienza dell'oggetto» (KA IV, 608). Proprio a questo tipo di *Wirklichkeit* Rilke cerca di avvicinarsi guardando all'esempio del pittore, e a darne una prova nelle sue *Nuove poesie*.

1. 6. A scuola dei colori

Scoprendo Cézanne, Rilke scopre una pittura figurativa ormai orientata verso l'astrazione – o, se s preferisce, verso un trattamento primitivo del colore, così come lo intende Yves Bonnefoy in *Le Nuage Rouge*²⁵. Il colore puro, affrancato da tutti gli espedienti del disegno e da ogni forma di narratività, è quanto Rilke va scoprendo nelle visite quotidiane al *Salon d'Automne*: «[...] è il colore che fa la pittura», scrive a Clara l'8 settembre 1907, dopo la sua seconda visita al Salone (KA IV, 606). La storia della pittura non può più essere concepita che come storia dei colori: «[...] si potrebbe pensare che qualcuno scriva una monografia del blu, dal corposo blu degli affreschi di Pompei fino a Chardin, e oltre sino a Cézanne: quale storia della vita! Poiché lo stesso blu di Cézanne ha questa discendenza [...]» (KA IV, 607).

Di fronte a Van Gogh e soprattutto davanti a Cézanne, Rilke non ha soltanto la rivelazione del potere dei colori di valicare i contorni del disegno e di trascinare l'artista verso l'astrazione. Egli ha anche la conferma dell'incapacità fondamentale del linguaggio verbale nei confronti della sovrana e indistruttibile presenza dei colori. Al potere del pittore

²⁴ G. Boehm (1985, p. 10).

²⁵ In *Le Nuage Rouge*, Yves Bonnefoy si domanda perché così tanti poeti moderni provino di fronte ai pittori una sorta di complesso di inferiorità: «Ils les imaginent [i pittori] favorisés d'un privilège dont ils croient qu'il leur manque à eux, à jamais. C'est un fait qu'on vérifie aisément: plus spécifiquement les poètes ont désiré l'immédiat, plus ils se sont intéressés à la technique de la peinture, à leurs yeux en somme miraculeuse». Dopo secoli di dominio della pittura da parte del discorso (con il precetto di "Ut poiesis pictura"), secondo il poeta l'arte moderna si sarebbe emancipata dai principi della pittura narrativa per ritornare a un'altra tradizione, quella dei primitivi, «qui savaient le sens et le prix de l'indicible – de la tache pourpre d'un manteau, de la phosphorescence des gemmes»; cfr. Y. Bonnefoy, *La Nuage Rouge. Essais sur la poétique*, Paris 1977, p. 319s.

in grado di controllare i colori puri corrisponde la limitazione del linguaggio che non riesce a evadere dalle proprie tautologie, che di fronte alle mille modalità di blu, che fanno sì che un certo blu non abbia nulla a che vedere con un altro tipo di blu, dispone soltanto di una parola, il termine “blu” (*blau, blen, blue*, ecc.). Ciò che Rilke chiama lavoro, *die Arbeit* del poeta, consiste proprio nell’estrarre un resto di vita in questa parola altrimenti insufficiente di fronte alla diversità del dato sensibile, inadeguata a significare la molteplicità ed enigmaticità del reale. Una delle poesie più cézariane di Rilke, *Blaue Hortensie*, porta la data del 15 luglio 1906, ossia un anno prima della visita al *Salon d’Automne*:

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rau,
hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.

Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten blauen Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;

Verwaschnes wie an einer Kinderschürze,
Nichtmehrgetragnes, dem nichts mehr geschieht:
wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen (KA I, 481)²⁶.

Tutta la poesia consiste in un tentativo di dire la molteplicità del blu, di rendere la sfumatura unica e irripetibile di un’ortensia già sfiorita, con una sola parola, ripetuta quattro volte nel testo: blu. La stessa parola, ma ogni volta una modalità differente di blu. Da una parte la pregnanza di una percezione del blu-verde incomparabile e indimenticabile, dall’altra una parola troppo povera, che bisogna moltiplicare e animare attraverso un intreccio di comparazioni. Il blu s’impone all’occhio del poeta con una tale presenza che esso diviene d’un tratto un sostantivo, «ein Blau», e poco dopo una sostanza, «das Blau», che si posa sul fiore, simile a un riflesso proiettato su una superficie accidentale. Allo stesso tempo Rilke parla di «das Grün» e non scrive, secondo un uso comune della similitudine, “verde come le foglie”, bensì “come il verde [...] sono queste foglie”. E questo blu che s’impone con tanta evidenza sembra essere descritto mediante una serie di approssimazioni

²⁶ *Ortensia azzurra*: «Come su tavolozze ultimo verde / son queste foglie, secche, opache e ruvide / dietro le inflorescenze che un azzurro / non hanno in sé, ma da lontano specchiano. // Nebuloso lo specchiano e inesatto / come se già volessero riprenderlo, / e come vecchia carta da lettera celeste / d’un tempo, hanno in sé il grigio, il viola e il giallo, // stinti, come un grembiule dell’infanzia, / smesso ormai, cui più nulla accade: senti / la brevità di una piccola vita. // Ma a un tratto in una delle inflorescenze / sembra il colore avvivarsi e si vede / un commovente azzurro rallegrarsi del verde»; *Poesie I*, 511 e 513.

e metafore che fanno sognare la sua essenza, trasfigurandone i connotati, ma che contemporaneamente ci allontanano dal blu e dalla sua presenza, dando vita a un effetto di “allusiva” o “eufemistica” percezione della sfumatura cromatica: «So wie das letzte Grün in Farbentiegeln», «wie in alten blauen Briefpapieren», «Verwaschnes wie an einer Kinderschürze, Nichtmehrgetragnes». Arrivati a questo punto della poesia, alla terza strofa, abbiamo perduto letteralmente di vista il blu. E nel sospiro di disperazione che conclude la prima terzina, «wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze», risuona la delusione del poeta al quale si è appena sottratto il *Ding-Gedicht*. Era intento a descriverci il blu dell’ortensia, ed eccolo malinconicamente assorto nella meditazione su un simbolo della fugacità, mentre il colore è scomparso del tutto. La scrittura porta il lutto di questo blu che essa voleva cogliere e che, come Euridice, è svanita non appena le parole hanno tentato di guardarla in faccia. L’elemento soggettivo, che si credeva aver esorcizzato con la tensione dello sguardo fissato sull’oggetto, emerge ancora una volta: «Wie fühlt man sich [...]».

Nell’ultima strofa, tuttavia, il blu ricompare, «Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen». In merito a questo fenomeno, si dovrebbe forse parlare di una riduzione fenomenologica, come ha fatto Boehm, dovuta al modo di rendere sempre più essenziale, sino al limite del dicibile, la percezione stessa del colore (non diversa dall’«*identische allgemeine*» di cui parla Husserl a proposito di quanto può essere «appercepito trascendentalmente») ²⁷. Ma tutto il sonetto avrebbe girato inutilmente intorno all’essenza di un particolare blu, se lo scopo fosse stato quello della *Dingwerdung*, questa *réalisation* che Rilke invidia tanto a Cézanne. Come nella prima quartina, il blu si chiama «blau» e non si manifesta che nella sua relazione con il verde. La soggettività si è eclissata. Non rimane che uno sguardo: «und man sieht / ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen». Ecco allora realizzarsi nella poesia di Rilke ciò che un anno più tardi egli ammirerà in Cézanne: «tutto si è trasformato in un’occasione per i colori di alternarsi a vicenda: uno si raccoglie contro tutti gli altri, si mette in evidenza rispetto a loro, riflette su se stesso» (KA IV, 631). Ma che può fare il poeta in questo «vicendevole confronto tra colori» (*ibid.*)? Non si tratta forse di un’intrusione? Le parole che mirano a esprimere questo commercio dei colori non arrivano per caso a interromperne il vortice sensuale, rendendo allo spettatore/lettore un’immagine sbiadita di quanto al contrario, nell’infatuazione del poeta, è vivo, luminoso, cangiante? Un altro passaggio delle *Lettere su Cézanne* sembra confermare l’impressione che questa superba autonomia del colore ispiri a Rilke l’angoscia di un’esclusione:

²⁷ «[...] was es da transzendent apperzipiert sein mag»; cfr. E. Husserl, *Die Idee der Phänomenologie*, Husserliana, vol. II, La Haye 1950, p. 56s.; citato da G. Boehm (1985, p. 36).

Ma propriamente di Cézanne volevo ancora dire: che mai era apparso prima quanto la pittura si muova per se stessa in mezzo ai colori, quanto li si debba lasciare completamente soli, perché essi possano spiegarsi reciprocamente. Il loro mutuo rapporto: qui sta tutta la pittura. Chi ci mette becco, chi mette ordine, chi in qualche maniera vi fa interagire la sua umana convinzione, la sua arguzia, la sua capacità avvocatessa, la sua agilità spirituale, sconvolge e turba già la loro azione (*Lettere su Cézanne*, cit., p. 64; KA IV, 627s.).

L'illuminazione conosciuta da Rilke guardando i dipinti di Cézanne richiama per molti aspetti l'incontro del *Zurückgekehrter* (*Il viaggiatore di ritorno*), in Hofmannsthal, con le tele di Van Gogh. Nelle sue lettere su Cézanne dell'autunno 1907, Rilke parla molto, come si è visto, anche di Van Gogh; egli arriva persino a menzionare Hofmannsthal, nella lettera del 7 ottobre: «[...] ero ancora al *Salon D'Automne* questa mattina. Ho incontrato Meier-Graefe di nuovo davanti a Cézanne... C'era anche il conte Kessler che mi disse con sincerità molte cose belle sul nuovo *Libro delle immagini*, che lui e Hofmannsthal si erano letti a vicenda. Tutto questo avveniva nella sala di Cézanne [...]» (KA IV, 606). Questo passaggio ci ricorda sino a che punto, in quel 1907, Hofmannsthal, che pubblica i *Briefe des Zurückgekehrten* (*Le lettere del viaggiatore di ritorno*), e Rilke, imbattendosi nella pittura di Cézanne, abbiano condiviso lo stesso tipo di preoccupazioni. In un certo senso queste lettere, che hanno in comune il tema del colore puro, costituiscono il punto di arrivo di una revisione radicale del linguaggio poetico, di cui la *Lettera di Lord Chandos* (*Ein Brief*, scritto del 1902) aveva già fornito un esempio. La dislocazione del linguaggio verbale, in Chandos, permetteva infatti di scoprire, attraverso epifanie di sensazioni continuamente nuove, «una lingua, delle cui parole nessuna mi è conosciuta, una lingua, nella quale le cose mute prendono a parlarmi»²⁸. «Les choses muettes», «die Stummen Dinge»: la citazione di Baudelaire è evidente²⁹. Chandos dà voce all'utopia mallarmeana di una lingua rinnovata, di una lingua paradisiaca, povera di astrazioni, trasparente espressione delle cose del mondo, nella quale ogni singola parola diventi geroglifico, come nell'utopia di Novalis. Questo ideale di un nuovo linguaggio ha per molto tempo, lungo il corso di tutto l'Ottocento, trovato i suoi referenti spontanei nella musica (si pensi alla fascinazione subita da Baudelaire o da Nietzsche nei confronti di Wagner). Per Hofmannsthal e Rilke il colore dei pittori moderni diviene un paradigma altrettanto essenziale. È ciò che permette di tornare alle sensazioni vere. I colori non parlano infatti un idioma singolare, né una *Privatsprache*, ma il linguaggio più universale che si possa concepire.

²⁸ «[...] eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen»; cfr. H. v. Hofmannsthal, *Ein Brief*, *Gesammelte Werke*, Erzählungen, Gespräche und Briefe, Reisen, Frankfurt/Main 1979, p. 472.

²⁹ «[Heureux celui...] Qui plane sur la vie, et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes!» (*Élévation*, vv. 19-20); cfr. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1961, p. 10.

1. 7. Conclusioni: empatia vs astrazione

Anticipando a suo modo le *Osservazioni sui colori* di Wittgenstein³⁰, Hofmannsthal annotava nel 1885: «Il mondo delle parole un mondo di apparenza [Scheinwelt], chiuso in sé, come quello dei colori, e *coordinato* al mondo dei fenomeni»³¹. Questa formula dà senza dubbio una preziosa chiave di lettura per comprendere l'attrazione di Rilke per lo scambio reciproco dei colori. Dal punto di vista del poeta moderno che dubita ormai della capacità delle parole di stabilire un'intimità sostanziale tra l'uomo e il mondo, Van Gogh e Cézanne incarnano la promessa di una rigenerazione del linguaggio in virtù di “una grammatica dei colori”. Tradurre senza alcuna alterazione le sfumature di colore di un'ortensia blu è la sfida che si propone Rilke nel sonetto sopraccitato, che può essere letto pertanto come un'elegia sui limiti della lingua e, contemporaneamente, come un inno ai colori.

Questa grammatica dei colori applicata al linguaggio poetico non deve però essere riportata alla tradizione romantica delle ricerche sinestetiche, né alle armonie colorate di Baudelaire, né tanto meno al sonetto delle *Voyelles* di Rimbaud. Poeti come Rilke e Hofmannsthal non credono più infatti alla magia sinestetica dei propri materiali linguistici; al contrario, essi ammettono la superiorità del silenzio su qualsiasi forma di effusione soggettiva e posano le loro armi di fronte al potere del “visuale”, più grande di quello del “testuale”, quando si tratta di riflettere sulla *condition humaine* moderna e di ricucire lo strappo tra soggetto e oggetto. Lo scrittore moderno non si sente più supportato dalla sola tradizione del linguaggio, anzi, spesso accade che egli senta il bisogno di evadere dallo spazio letterario, per portare la propria scrittura a scuola delle arti figurative. Queste rappresentano la realtà con una perfezione invidiabile. Il poeta che forzava le parole a esprimere l'incomparabilità del blu dell'ortensia, resta meravigliato davanti all'efficacia del rosso in Cézanne:

Se si può dire, è una poltrona rossa (ed è la prima e la più definitiva poltrona di tutta la pittura) è così solo in quanto essa ha stretta in sé una somma di colori, di cui ha fatto

³⁰ Partendo dalle considerazioni di Nietzsche sul *Daltonismo dei pensatori* nella Grecia antica (in *Aurora*, § 426), il filosofo viennese dimostrava come la questione non fosse di sapere se i Greci vedessero un colore o meno, ma di conoscere i limiti del linguaggio. Niente di più delicato e difficile, ammoniva Wittgenstein, che la traduzione dei nomi di colori da una lingua all'altra. Un tale colore è per definizione intraducibile, per tal altro invece possono addirittura esserci due o più parole. In breve, per Wittgenstein i colori non hanno degli equivalenti oggettivi nel linguaggio. La realtà dei colori naturali e il gioco linguistico che esprime questi colori hanno delle corrispondenze soltanto arbitrarie, puramente convenzionali. Cfr. L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, L. W. Werkausgabe, Bd. 8, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1989, pp. 7-112.

³¹ H. v. Hofmannsthal, G. W., *Reden und Aufsätze III*, cit., p. 400.

esperienza, e che, comunque possa essere, la fortifica e la conferma nel rosso. Per arrivare al sommo della sua espressione, essa è dipinta con grande forza intorno alla levità del ritratto, tanto da generare una sorta di strato di cera; e tuttavia il colore non ha sopravvinto sull'oggetto, che appare così compiutamente trasposto nel suo equivalente pittorico [in seine malerischen Äquivalente übersetzt], tanto che, per quanto sia raggiunta e data la sua realtà borghese, essa perde tuttavia di nuovo la sua grevità in una definitiva esistenza pittorica. Tutto è divenuto, come ho già scritto, una questione di colori in rapporto reciproco (KA IV, 630s.).

Da questo passaggio risulta chiaro che i colori affasciano Rilke come esempio di un linguaggio puro. L'oggetto comune, borghesemente conosciuto come poltrona, non viene eliminato nel processo di trasposizione in immagine pittorica: esso viene semplicemente privato della sua pesantezza («Schwere»), in virtù di un'equivalenza sensibile stabilita soltanto con l'uso del colore. Dall'altra parte della realtà, vi è un'esistenza non meno reale, sembra dire qui Rilke, e oggettiva, dove la cosa perde finalmente quel carattere utilitaristico, convenuto o, come avrebbe detto Michelstaedter, «rettorico»³², per divenire cosa dell'arte, ideale e sensibile insieme, eterna e presente. Non è perciò l'arte pittorica in quanto tale che interessa il poeta (lui stesso lo afferma: «Non è certo la pittura che studio», KA IV, 628), ma il gioco dei colori in quanto prefigurazione di un gioco del linguaggio. Tuttavia si ridurrebbe la portata di questa passione per le arti figurative, che si manifesta in Rilke, Hofmannsthal e, quasi negli stessi anni, in Proust (specialmente per la pittura), se non si sottolineasse l'importanza esistenziale di questa *rigenerazione del linguaggio*³³. Basti ricordare il celebre «Du mußt dein Leben ändern», che conclude il sonetto *Archaischer Torso Apollons*, con cui si apre la seconda parte delle *Nuove poesie*:

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber

³² Cfr. C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1982; nel suo originale trattato del 1910, l'autore triestino – anche egli dunque vicino geograficamente e culturalmente all'area mitteleuropea – mostra come nel letterato moderno la diffidenza nei confronti della retorica possa trasformarsi in vero e proprio rigetto. Tutto ciò che nell'esistenza ha perso il suo slancio primordiale, la sua freschezza originale o la sua qualità ineguagliabile, viene definito da Michelstaedter «rettorico».

³³ Si veda ad esempio il passo delle *Lettere di un viaggiatore di ritorno*, dove Hofmannsthal racconta l'esperienza mistica vissuta dal protagonista di fronte ai colori di Van Gogh: «[...] und nichts als dies, nichts als das Weiß der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewig Unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele und löste, was verbunden war, und verband, was gelöst war, daß er zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war er nicht mehr derselbe, der hingestürzt war»; H. v. Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, G. W. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe, cit., p. 568. In Proust l'attitudine del Narratore diviene lungo il racconto della *Recherche* sempre più negativa nei confronti dello «stile Bergotte». E lo stesso Bergotte, che scrive con l'eloquenza di Chateaubriand e il *Witz* di Anatole France, finisce con il confessare l'impotenza delle proprie parole di fronte a un dipinto di Vermeer. Il pittore fiammingo gli offre l'immagine di un'opera immaginaria, ancora da scrivere, grazie a una lingua utopica situata al di là del linguaggio comune: «C'est ainsi que j'aurais dû écrire [dice Bergotte]. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune»; M. Proust, *La prisonnière. À la recherche du temps perdu*, tome 3, La Pléiade, Paris 1954, p. 187. Di una «régénération du langage» parla J. Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, Puf, Paris 1995, p. 159.

sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden [...].

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmert nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern (KA I, 513)³⁴.

Dopo aver constatato la frammentarietà di un torso scultoreo di Apollo (l'effettiva assenza del capo, degli occhi, degli arti), Rilke ne descrive suggestivamente, attraverso l'uso ripetitivo di negazioni e verbi al modo condizionale («sonst könnte nicht», «und bräche nicht»), l'implacabile e potente effetto del suo sguardo su di noi. L'assenza viene mutata perciò in una ineludibile presenza, grazie alla stessa capacità del linguaggio poetico di tradurre il dato grezzo («dieser Stein entstellt und Sturz») in una immagine significativamente enigmatica, in grado di cambiare la nostra esistenza. Quello che importa, dunque, è dissipare le illusioni, disinnescare le trappole del linguaggio che costringono il soggetto a una percezione sterile e in qualche modo artificiale della realtà, privandolo di quell'incanto che solo può ricostituire l'unione dell'io con il mondo.

Nel 1907, lo stesso anno delle *Lettere di un viaggiatore di ritorno* e delle *Lettere su Cézanne*, Wilhelm Worringer parla nella sua famosa tesi su *Abstraktion und Einfühlung* del «bisogno psichico di astrazione»:

Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt [...]³⁵.

³⁴ *Torso arcaico di Apollo*, scritto a Parigi all'inizio dell'estate 1908: «Non conoscemmo il suo capo inaudito, / e le iridi che vi maturavano. Ma il torso / tuttavia arde come un candelabro / dove il suo sguardo, solo indietro volto, // resta e splende. Altrimenti non potrebbe abbagliarti [...]. // E questa pietra sfigurata e tozza / vedresti sotto il diafano architrave delle spalle, / e non scintillerebbe come pelle di belva, // e non eromperebbe da ogni orlo come un astro: / perché là non c'è punto che non veda / te, la tua vita. Tu devi mutarla»; *Poesie I*, 567. Sul sonetto cfr. l'interpretazione di P. H. Neumann, *Rilkes "Archaischer Torso Apollon" in der Geschichte des modernen Fragmentarismus*, in *Fragment und Totalität*, a cura di L. Dällenbach e Ch. L. Hart Nibbrig, Frankfurt/Main 1984, pp. 257-274.

³⁵ Cfr. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Verlag der Kunst, Amsterdam 1996, p. 49.; trad. *Astrazione e empatia*, a cura di E. De Angeli, Einaudi, Torino 1975: «Mentre l'impulso di empatia è condizionato da un felice rapporto di panteistica fiducia tra l'uomo e i fenomeni del mondo esterno, l'impulso di astrazione è conseguenza di una grande inquietudine interiore provata dall'uomo di fronte ad essi [...]» (p. 36).

Questo modo di intendere l'astrazione non parla del progresso verso un'arte di tipo non-figurativo: non presenta l'astrazione come segno distintivo del "moderno", bensì come carattere proprio al "primitivo". I Greci, secondo Worringer, hanno superato la tendenza all'astrazione per accedere alla grande arte dell'*Einfühlung*; al contrario l'«uomo del Nord», messo alla prova da una natura meno ospitale e affetto da una disarmonia interiore più grande, avrebbe conservato un'inclinazione più decisa per l'astrazione. In questa prospettiva i colori puri, in quanto astrazione, portano sollievo all'indole psichica dell'uomo moderno, rendendo il reale più sopportabile, più affascinante. Allo stesso modo, per Rilke, Hofmannsthal, Proust e qualche altro grande autore della Modernità europea, la semplificazione dei colori di Van Gogh, l'uso sapiente del colore puro in Vermeer e Cézanne acquistano il senso di un rimedio per l'angoscia. Se l'arte delle nature morte e delle vedute su Montagne Saint-Victoire affascina il poeta angosciato dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, è perché essa lo emancipa dalla forza imperiosa di un soggettivismo ancora saldamente radicato nella cultura *fin de siècle* di Rilke, che ormai rappresenta la sofferenza e la paralisi del suo io. Ri-volgere il soggettivismo, aprire gli occhi su un mondo privo di io: questo uno dei tanti significati possibili dell'enigma contenuto nella frase «Du mußt dein Leben ändern». La *réalisation*, la *Dingverdung* già ammirata nelle sculture di Rodin e ritrovata con ancor più forza nei colori di Cézanne, indica al poeta una realtà pura, affrancata da ogni tipo di narratività, da ogni mimetismo arbitrario, sollevando il suo *Selbst* o *Moi* dal soggettivismo infelice che ne appesantisce lo sguardo e la stessa *Erlebnis*. Ecco quanto fa delle arti figurative un indispensabile alleato per chi, come Rilke, cerca di catturare le epifanie della realtà con lo specchio delle parole.

2. La città

2. 1. La città come *Weltmodell*

La metropoli francese gioca un ruolo rilevante nella formazione di Rilke. In una lettera del 26 febbraio 1924, rispondendo alla domanda di Alfred Schaer in merito agli eventuali «Einflüssen» (influenze) sulla sua produzione poetica, Rilke accorda a Parigi un significato esistenziale di assoluto rilievo:

E la vita! La presenza della vita, aperta d'un tratto inesauribilmente, che ancora in Russia mi si aprì come un libro di figure, ma nella quale poi, dopo il mio trasferimento a Parigi (1902), mi sapevo incluso, compartecipe dappertutto nel dolore, nel pericolo, nel dono! (B 859; LdM 223).

Nel distacco dal precedente rapporto con la realtà del visibile (l'arte dei maestri fiorentini, le icone e la steppa russe, il paesaggio di Worpswede), Parigi significa per il poeta una forte cesura nella sua vita. Posta all'inizio e alla fine della sua carriera più matura e feconda, la città diviene nelle stesse osservazioni epistolari il luogo di un'epoca, di un capitolo esistenziale non più riesumabile. Ciò gli appare evidente alla fine di una seconda rottura, questa volta ancora più profonda e sofferta, quando Rilke torna a Parigi per pochi giorni, nel 1920, dopo esser stato in esilio per sei anni a causa dei terribili sconvolgimenti provocati dalla guerra:

Per la prima volta avverto di nuovo, dopo anni terribili, la continuità della mia esistenza, alla quale avevo già voluto rinunciare [...]. Avessi modo di restare qui, potrei avere domani la mia vita, tutti i suoi pericoli, tutte le sue beatitudini: tutta la mia vita [...]. Ma questo è impedito dalla valuta [...] ma anche così mi è caro e giusto: so ancora una volta, la mia coscienza ha rinunciato nuovamente alle sue barriere, lo stare in un posto è finito, mi aggiro di nuovo nella mia coscienza (alla contessa Mirbach, 27. 10. 1920; B 626).

Come era potuto nascere un simile rapporto di elezione con la città? Che nella sua intensa esperienza trascorsa da esule, in Francia, lo scrittore non pensasse a Parigi come alla capitale della Belle Epoque – come voleva allora il *topos* molto diffuso, legato a un concetto di vita mondana ed estroversa – si capisce già dal tono delle prime lettere inviate agli amici nel 1902: la città sarebbe una «galera», scrive Rilke, «antipatica», dove egli «si aggira con istintivo rifiuto»; in particolare, con una ripulsione per le persone che vi incontra, poiché la gente parigina avrebbe trovato «una scappatoia, un'arte per catturare e

consumare la vita. [...] Tutto sta nella lingua che si parla, nei volti, nei capelli, – sì, nei vestiti persino, tutto è nell'aria e abbandonato all'aria» (a H. Voegeler, 17. 9. 1902; B 44). Queste le prime impressioni annotate da Rilke di fronte alla metropoli, le stesse che più tardi ritroveremo nei toni di critica alla società e alla cultura moderne nel *Malte*, e che costituiscono uno dei motivi portanti di tutto il romanzo. Eppure la città non ha ancora mostrato il suo volto più duro, che presto segnerà di paura e profonda insicurezza esistenziale i pensieri del giovane ed esule poeta praghese, inaugurando «quel periodo parigino convulso oltremisura, quando ogni impressione dolorosa e grave [...] precipitava nell'anima da immensa altezza» (alla Salomé, 15. 1. 1904; LAS 130) – ossia i primi giorni del 1903, in cui Rilke soffre soprattutto della mancanza di creatività e disciplina e a partire dai quali comincia una faticosa e incerta ricerca della propria arte (sul modello imperioso di Rodin): «In qualche modo devo trovare anch'io il più piccolo elemento fondamentale, la cella della *mia* arte, l'immateriale mezzo di rappresentazione per Tutto» (10. 8. 1903; LAS 105). Soltanto un anno più tardi, perciò, avrà inizio quella decisiva fase di rottura per la poetica rilkiana, che le consentirà di raggiungere l'arte più avanzata del suo tempo, condividendone i risultati sul piano tecnico e teorico (l'impressionismo pittorico di alcuni *Neue Gedichte*, la teoria del “Kunst-Ding”). Ciò che al contrario rende estremamente problematico il rapporto di Rilke con Parigi, in quei primi mesi, è il contrasto tra la realtà della grande città moderna e il concetto di vita che egli ha ricavato dalla sua esperienza in Russia. Da Parigi il poeta si era aspettato in principio un “Erlebnis” più ricco, sul piano esistenziale e professionale, di quanto sinora gli fosse capitato di vivere nella sconfinata pianura sovietica o nell'assolato paesaggio italiano: «Je suis à Paris[...]. Je suis une seule Attente», scrive ancora a Clara nel 1901 (B02-06, 21). Ma ben presto questa attesa viene delusa: «pensavo che Parigi mi avrebbe portato molto: vita, desideri, futuro e fiducia e una cosa anzitutto, qualcosa di santo: il lavoro» (A Voegeler; B 43).

C'è da chiedersi allora come e perché la città, nonostante questo impatto traumatico, sia poi divenuta così importante per lo sviluppo della poesia rilkiana, per la formazione di una poetica assai rigorosa quale quella dell'*einfaehes Schauen*. Si potrebbe rispondere partendo da una semplice osservazione: proprio nel clima ostile di Parigi, Rilke impara a concepire la realtà in un modo estremamente articolato, empirico e riflessivo insieme, che trova un'incredibile risonanza con i concetti che egli viene via via precisando nel confronto con le arti figurative. Parigi rappresenta infatti per il poeta un modello di configurazione della vita, prima ancora che un campo di semplice esperienze. L'esistenza parigina è più volte descritta da Rilke in relazione a un'ideale spazio, dove la molteplicità degli eventi, delle cose e delle persone concorrono a dare una forma precisa all'introspezione dell'autore. Anziché

costituirsi come luogo di esperienza della realtà (in senso vitalistico), Parigi diviene presto *Weltmodell*, che «nell'infinita spiritualità dei suoi spazi, può adire tutte le eredità e impadronirsi di tutte le oscillazioni: la sola città, che è riuscita a divenire un paesaggio della vita e della morte in accordo inesauribile con il suo vasto e delicato cielo» (a K. Kippenberg, 12. 2. 1925; AK II, 367). L'attitudine con cui Rilke scopre la città è quindi quella di chi tende a costruire e riconoscere nello spazio urbano una forma di rappresentazione o simulazione della stessa vita. Ironicamente, si potrebbe parlare di un *Bildungsroman* che si svolge interamente in una dimensione favorevole all'introspezione, resa possibile o alla cui costituzione concorre la stessa metropoli. Non a caso, agli occhi di Rilke le sue strade possiedono «la loro invenzione, giocata in tutti i punti e mai fallita» («an allen Stellen spielende nirgends versagende Erfindung»; LAS 422); Parigi stessa diviene dunque un lavoro, o meglio, offre le condizioni migliori per esercitare la propria arte con nuovi mezzi:

(A lei devo il meglio di ciò di cui sono capace). Infatti essa non aiuta direttamente qualcuno nella sua attività artistica, non ha subito effetto sul lavoro che egli sta facendo, – ma al contrario lo trasforma, lo innalza, lo sviluppa di continuo, levandogli lentamente di mano gli strumenti che sinora aveva utilizzato e sostituendoli con altri, incredibilmente più fini e precisi (a T. Holmström, 29. 3. 1907; B I, 250).

Si tratta di un punto decisivo per l'intero corso artistico ed esistenziale di Rilke. In tal senso si costruisce tra l'autore e la città un rapporto indissolubile. Infatti, nella misura e nel modo in cui si modifica la poetica di Rilke e la sua concezione estetica del mondo – tra l'altro attraverso la lezione appresa da Rodin e Cézanne – si trasforma anche il suo sguardo, la sua sensibilità per gli innumerevoli caratteri della città. Inversamente, è proprio Parigi che con la prepotenza di nuovi criteri, dai quali è possibile di volta in volta ricavare un'immagine precisa del mondo, insegna a Rilke lo sguardo estetico e conoscitivo sulla realtà, sulle sue strutture e interpretazioni, e sui suoi possibili significati.

2. 2. L'esperienza di Malte

La più originale e la più organica esperienza della Francia da parte di Rilke ci è testimoniata nell'opera *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (I quaderni di Malte Laurids Brigge)*, apparsa nel 1910, dove vengono riprese e superate le prime impressioni della vita parigina condotta dall'autore agli inizi del secolo. Benché i *Quaderni* contengano una gran quantità di elementi, informazioni e contenuti di carattere puramente fittizio o di

derivazione autobiografica, essi rimangono in qualche modo materia di un racconto che non si completa, rudimenti per una trattazione narrativa che non porta a un vero e proprio romanzo. Al posto di un *continuum* epico, di un ordine del racconto cronologico e lineare, che tenga insieme i fatti secondo un criterio causale e orientando nel tempo la vicenda del protagonista, il romanzo presenta una serie di passaggi testuali che, per contenuto e per forma, restano tra loro quasi sempre eterogenei. Tempo, luogo e personaggi cambiano di frequente e all'improvviso, per cui si racconta di eventi e persone che non appartengono allo spazio né all'arco di tempo in cui vive Malte. L'unico elemento che accomuna e riunisce il materiale raccolto nel testo è l'io del Narratore, che non rinuncia come tale a segnalare in alcune pagine la data e il luogo in cui viene scritto il quaderno.

Seguendo l'esile pista offerta dalle didascalie, soprattutto nella prima parte del romanzo, diviene possibile ricostruire la vicenda nel suo insieme. Da un punto di vista diegetico, l'intreccio è davvero scarno e può essere riassunto nel seguente modo: Malte Laurids Brigge, un ventottenne discendente dalla nobiltà latifondista danese, giunge a Parigi e, a contatto con la metropoli e con la sua civiltà moderna, conosce una fondamentale crisi, contraddistinta dalla perdita di senso o di aderenza con la realtà del presente; uno stato di alienazione sempre più pronunciato e irreversibile offre lo spunto al giovane di ricordare numerosi episodi della sua infanzia, ma anche di abbozzare in una serie di suggestivi ritratti (a volte storici a volte semplicemente inventati) dei modelli esistenziali. Questi ultimi, in particolare, sembrano non avere nulla a che fare con quanto sta accadendo al protagonista. Che essi fungano da modelli di soluzione o spiegazione della crisi stessa di Malte, visto il carattere assai soggettivo con cui i personaggi vengono descritti dal Narratore, diviene estremamente difficile da riconoscere a una prima lettura, o per il lettore attento soprattutto alla ricostruzione degli eventi. È più probabile, invece, che si venga disorientati dalla continua «anacronia»³⁶ e incoerenza della serie di ritratti, che finiscono in tal modo con lo spezzare l'illusione stessa del racconto e impediscono di cogliere il testo come esecuzione e documento insieme di una vicenda interiore del protagonista.

Chiaro tuttavia risulta il punto di partenza dell'intero romanzo: un'*afasia* nel rapporto io/mondo, giacché l'io cui è delegata l'esperienza della realtà entra in contatto con un ambiente che non corrisponde al suo concetto di vita. Invece di una storia viene perciò offerta una *Handlung* (un'*azione*, e la sua rispettiva trattazione), al cui centro sta l'evento

³⁶ Il problema dell'anacronia concerne l'ordine temporale stesso in cui si organizza un racconto: quasi sempre ci si trova a fare i conti con delle differenze tra la disposizione degli avvenimenti nel discorso narrativo e la successione degli stessi nella storia; Cfr. G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972; trad. L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 83.

critico di un processo di conoscenza con cui l'immagine dell'io e quella del mondo del protagonista subiscono una radicale modificazione:

[...] in me avviene qualcosa che comincia ad allontanarmi e a separarmi da tutto. [...] Se la mia paura non fosse così grande, mi conforterei al pensiero che non è impossibile vedere tutto in modo diverso e tuttavia vivere. Ma ho paura, ho una paura senza nome di quel mutamento. Non mi sono ancora abituato affatto a stare in questo mondo, che mi sembra buono. Cosa sarebbe di me in un altro? Resterei tanto volentieri tra i significati che mi sono divenuti cari (KA III, 490; QM 39).

Abbandonato questo mondo di significati noti e condivisi³⁷, Malte accede a una dimensione della realtà dove prende forma un nuovo sistema di valori. Egli lo vive consapevolmente come un momento di iniziazione e di scoperta, tutto deve essere considerato sotto questa angolazione e, pertanto, appreso da capo, nella stessa condizione del *principiante* («Anfänger»):

Sono a Parigi [...]. È una grande città, grande, piena di strane tentazioni. Quanto a me, devo ammettere d'essere in un certo senso soggiaciuto a loro. Credo che non si possa dire altrimenti. Sono soggiaciuto a queste tentazioni, e ciò ha avuto come conseguenza alcuni cambiamenti, se non nel mio carattere, almeno nella mia visione del mondo e in ogni caso nella mia vita. Sotto questi influssi si è formato in me un modo completamente diverso di vedere le cose, ci sono alcune differenze che mi separano dagli uomini più di tutto ciò che mi accadde finora. Un mondo mutato. Una nuova vita piena di nuovi significati. Per il momento mi è difficile, poiché tutto è troppo nuovo. Sono un principiante anche nell'essere me stesso (KA III, 504s.; QM 55).

L'abbozzo di un'esperienza del mondo tratteggiata quasi per contrasto rispetto alla realtà convenzionale, in una sorta di “negativo” dell'*Erlebnis* comune (non priva di esiti grotteschi e surreali)³⁸, costituisce il cuore di ciascuno dei quaderni. Fin dall'inizio il modo insolito di fare esperienza di Malte viene contrapposto al sistema di valori comuni, proprio perché su di essi si definisce la cesura e l'alterità di quanto vissuto dal protagonista. Ma né l'evento centrale, riguardante l'abbandono da parte sua del mondo delle convenzioni, né l'origine e i risultati del nuovo sguardo sulla realtà vengono offerti al lettore seguendo i criteri di una descrizione psicologica e causale: nel romanzo, infatti, non prende forma alcun tipo di profilo descrittivo o di resoconto coerente della personalità dell'io narrante. Al contrario, gli episodi della vicenda interiore si spargono in una serie molteplice e sempre nuova di

³⁷ Cfr. DE I, vv. 11-13: «und die findigen Tiere merken es schon, / daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt» (KA II, 201); «e gli scaltri animali hanno certo sentore / che non siamo giusto di casa, sicuri, / nel mondo esplicito» (*Poesie II*, 55), dove con l'espressione «in der gedeuteten Welt» è da intendersi, proprio come suggerito dal passo dei *Quaderni*: non tanto, letteralmente, “nel mondo interpretato”, “spiegato”, quanto “nel mondo dei significati”.

³⁸ Cfr. l'episodio dell'epilettico (KA III, 499-504; QM 49-54), o quello della defunta Christine Brahe (KA III, 470-479; QM, 18-28).

passaggi testuali, il cui contenuto non permette nessuna ricostruzione unitaria. Il carattere apparentemente sperimentale di questa tecnica di combinazione narrativa, forma *ante litteram* di “montage”³⁹ cinematografico, non deve però trarre in inganno: se è vero che manca una trattazione classica sul piano del *discorso* della vicenda narrata, e se per molti versi il suo senso si sottrae a una lettura ancorata ai modelli ottocenteschi di comprensione dell'*intreccio* (o *trama*)⁴⁰, è altrettanto vero che la posizione esistenziale del Narratore si comprende a partire soltanto dai temi e dai problemi di una soggettività che rimanda direttamente alla cultura dell'epoca. Dietro l'*Erlebnis* poetica dei *Quaderni* si nasconde infatti una concezione dell'io e del mondo propria a Rilke e al “vitalismo” filosofico della sua epoca: la credenza, ad esempio, in una realtà esteriore e interiore che si schiude all'uomo non per mezzo di un percorso razionale, bensì in virtù di un'esperienza viva, immediata o intuitiva, che di per sé realizza e nobilita il soggetto, pur minacciandone la sicurezza e la serenità esistenziali. Rappresentare questa esperienza in modo esemplare è in fin dei conti lo scopo di tutto il romanzo.

2. 3. Tecniche e motivi del vedere

Il romanzo raccoglie i propri personaggi e le rispettive vicende da tre distinti livelli, sia temporali che spaziali. Il luogo principale dell'azione e di quanto accade nel presente dell'io narrante, che scrivendo ricorda ed evoca il passato, è la Parigi della Belle Epoque poco dopo la fine del secolo. Un secondo livello è costituito invece dagli stessi ricordi di Malte relativi alla sua infanzia in Danimarca; un terzo, infine, dai ritratti storici ricostruiti con una serie di informazioni e dati la cui provenienza ricopre un arco di tempo che va da Saffo (l'antichità dunque) a Eleonora Duse (il presente). L'anello di congiunzione tra queste tre sfere diegetiche è soltanto lo spazio interiore, fatto di impressioni, evocazioni e suggestioni, fornito dal protagonista. In esso le differenze di carattere spaziale e temporale vengono superate e sublimite soggettivamente, sul piano del discorso (ossia secondo un ordine del tutto arbitrario, estremamente irregolare, proprio all'istanza narrativa), per entrare a far parte di un unico racconto, articolabile tutt'al più in nuclei tematici. Rilke parla di questi livelli a Wictor Hulewicz, il traduttore polacco dei *Quaderni*, definendoli «provviste

³⁹ Cfr. R. C. Provenzano, *Il linguaggio del cinema. Significazione e retorica*, Lupetti, Milano 1999, pp. 177s.: molto cinema di avanguardia (Godard *in primis*) – o la stessa pubblicità – avrebbe infatti elaborato un sistema di organizzazione seriale delle immagini finalizzato esclusivamente alla «costruzione isotopica» di un concetto o di un tema. È evidente in tal caso l'assenza di un ordine cronologico, mentre il ruolo della voce narrante, come accade anche per quella di Malte, non sempre è d'aiuto per una corretta ri-costruzione dell'intreccio.

⁴⁰ La distinzione fra “racconto come discorso” e “racconto come storia” è originariamente fondata da Tzvetan Todorov nel suo celebre *Poétique de la prose*, Seuil, Paris 1971; cfr. anche Genette, *Figure III*, cit., p. 75.

dell'animo di Malte», derivate da «tre diverse maniere di accogliere» («aus drei Aufnahmsweisen stammende Vorräte», 10. 11. 1925; B21-26, 319; LdM 312). Si potrebbe anche interpretarli, seguendo l'esempio di Lauterbach⁴¹, come facoltà elementari dell'esistenza umana: l'esperienza (il presente parigino), il ricordo (l'infanzia) e la creazione (fonti letterarie e reminescenze culturali, da cui non si può separare il carattere di *Bedeutsamkeit*, proprio al racconto allegorico o ai simboli ideati dal Narratore)⁴². «Frammentari come sono, tutti questi episodi hanno il compito d'integrarsi l'un l'altro dentro il Malte, a guisa di mosaico» («sich [...] mosaikhaf zu ergänzen»; B21-26, 325; LdM 317), spiega ancora Rilke nella lettera a Hulewicz. Mentre la connessione dei differenti materiali del racconto e dei modi in cui si svolge l'azione viene compiuta sulla base di diverse tecniche di associazione⁴³, la loro rilevanza tematica si spiega a partire da uno sguardo complessivo sul romanzo, che presuppone già, o per lo meno implica, una generale interpretazione dello spazio urbano.

Il primo aspetto da sottolineare nel modo di percepire Parigi da parte di Malte è quello del vedere, o dell'imparare a vedere (cfr. 1. 2.):

Io imparo a vedere. Non so perché tutto penetra in me più profondo e non rimane là dove, prima, sempre aveva fine e svaniva. Ho un luogo interno che non conoscevo. Ora tutto va a finire là. Non so che cosa vi accada (KA III, 456; QM 2s.).

Solo allusivamente Rilke lascia intendere come si producano tale vedere e la conseguente coscienza del protagonista, che da esso viene modificato e alienato. In più passaggi, tuttavia, viene esplicitato che cosa questo nuovo o diverso modo di guardare le cose *non* può essere: non si tratta allora di una facoltà razionale, e neppure di un riconoscere la realtà orientandosi con modelli di interpretazione già trasmessi, né di un'abilità capace di condurre il soggetto percipiente a una regolare oggettivazione di quanto visto. Piuttosto esso porta a una sorta di esperienza interiore, che non rimanda – non in modo diretto, almeno – alla coscienza del Narratore, e che pertanto si sottrae a un'istanza di controllo

⁴¹ Cfr. D. Lauterbach, *Aufbruch der Formen. Die Bedeutung des poetischen Diskurses in Rilkes Roman der Moderne*, Göttingen 2005.

⁴² Importante è ricordare come ciò che ha significato o non per Malte non dipenda in alcun modo, secondo l'ideologia stessa di Rilke, da un valore intrinseco alle cose, ma da quell'investimento di intenzioni, progetti, desideri che di volta in volta legano un soggetto ad esse. L'utopia rilkiana di un io autosufficiente o, per riflesso, di un mondo senza io acquista senso solo se considerata all'interno di quel problema, tipico del pensiero della *Jahrhundertwende*, che dopo Simmel porta il nome di “tematica del valore”; cfr. G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, 1920³; trad. *La filosofia del denaro*, Einaudi, Torino 1984, p. 104: «non è quindi il fatto che le cose abbiano valore che rende difficile il loro ottenimento, ma siamo noi che attribuiamo valore a quelle cose che oppongono resistenza al nostro desiderio di ottenerle. Nel momento in cui questo desiderio si rivolge ad esse o ne viene trattenuto, esse assurgono a una significatività [Bedeutsamkeit] tale che la volontà non ostacolata non avrebbe mai osato riconoscere».

⁴³ Cfr. paragrafo 3.3.

razionale. Ne risulta una Parigi fonte di forti contrasti: da una parte la malattia, la morte e la povertà, segni tangibili di uno stato dell'esistenza inguaribilmente corrotta, consumata e ridotta a rovina (parte rilevante di questo paesaggio è ricostruito da Rilke anche grazie agli elementi sonori della *rue* e dei caseggiati: in particolare, il contrasto rumore/silenzio; KA III, 455s.); dall'altra la frequente immagine di una città che si risveglia, che si apre su scorci luminosi e sgargianti di colori, su immagini dotate di semplicità e armonia («Tutto è semplificato, composto in piani giusti e chiari come il volto in un ritratto di Manet»; KA III, 464s.; QM 12s.), in cui si rispecchia quella dell'animo del protagonista («E nulla è insignificante e superfluo [...], tutto s'accorda, vale, partecipa e forma un'interezza in cui non manca nulla», *ibid.*)⁴⁴. Nell'elemento orribile il poeta può trovare umanamente il bello, nell'angoscia finalmente la pace. Da questi pensieri e sentimenti contraddittori, da questo tumulto nasce un nuovo stato d'animo. Parigi è all'origine della metamorfosi:

Sotto questi influssi si è formato in me un modo completamente diverso di vedere le cose, ci sono alcune differenze che mi separano dagli uomini più di tutto ciò che mi accadde finora. Un mondo mutato (KA III, 504s.; QM 55).

L'altra forma, in cui Parigi si dà all'iniziazione dell'artista alla vita metropolitana, è quella dello spaesamento: Malte percorre la città senza una meta precisa, senza sapere esattamente dove si trova, quale strada sta percorrendo. Sotto questa angolazione, la città diviene uno spazio infinito dove dietro a ogni svolta, in fondo a ogni vicolo, si apre uno scorcio inaspettato, che va ben oltre le aspettative dello stesso protagonista. In maniera identica si svolge il confronto con le persone che egli crede di conoscere, di poter ricondurre a un tipo preciso (spesso sublimazione di una memoria pittorica – cfr. l'episodio del giornalista cieco, assimilato alle riproduzioni del Cristo presso gli antiquari lungo la Senna; KA III, 583s.; QM 145s.) e che immancabilmente, all'atto dell'esperienza e dell'osservazione diretta, finiscono con il contraddire e spiazzare la sua immaginazione. È proprio questo che produce in Malte lo choc, che lo costringe, attraverso ripetute lezioni d'umiltà, a contemplare la realtà urbana con occhi differenti. Con nuovo sguardo egli può finalmente considerare il sovrumano: l'esperienza dell'infimamente umano si dà come prova del divino.

Quello che in un primo momento potrebbe sembrare il rito della dispersione proprio alle energie del *flaneur* di stampo ottocentesco, diviene a uno sguardo più attento un tentativo di concentrazione, di raccoglimento intorno ai singoli oggetti incontrati durante il cammino da Malte. Nell'osservazione della maschera mortuaria del volto di Beethoven (KA

⁴⁴ Cfr. anche la lettera a Clara del 12 ottobre 1907; KA IV, 613s; *Lettere su Cézanne*, cit. p. 52s.

III, 508s.; QM 58-60), abbiamo un primo esempio di come nell'artista si renda necessario, secondo Rilke, una percezione del mondo isolata e sospesa, una contrazione del sé creativo precedente a tutte le potenziali distrazioni provenienti dai sensi. A suo modo, anche questo sguardo tutto interiore, rivolto all'insondabilità dell'intimo umano, condivide con quello esteriore – e volto al caotico della dimensione urbana – la qualità dell'infinito. È indubbiamente legato, come nell'esempio della maschera, all'idea che Rilke si è fatta della morte. La morte si offre infatti come stato di essenzialità, imperturbabilità, un completo volgere le spalle alla (o chiudere gli occhi sulla) realtà esterna (cfr. il distico finale di *Morgue* «Die Augen haben hinter ihren Lidern / sich umgewandt und schauen jetzt hinein»; KA I, 468)⁴⁵.

Allora Parigi è paradigma di quel passaggio ineludibile che porta l'artista ad esplorare il reale nei suoi segni più concreti (spesso plastici), per trarne un profilo, un *calco* di quanto appare destinato a restare invisibile, o meglio, che deve restare tale agli occhi di chi cerca ancora nelle cose un valore non riducibile al loro uso o al loro scambio. L'infinito scoperto sotto questa angolazione (quella dello sguardo interiore), accompagna programmaticamente l'ideologia del moderno Rilke, nella sua resistenza alla mercificazione dei valori propri al suo *milieu*, che è quello declinante del piccolo-medio ceto borghese. Malte lamenta subito nel romanzo il contrasto tra la morte in serie, tipica dei grandi complessi ospedalieri costruiti nella capitale (l'episodio all'*Hotel Dieu*; KA III, 458s.), e quella appartenete invece ai riti funebri delle grandi case padronali del nord, come quella del ciambellano: la prima indifferenziata, infinitamente alienabile perché prodotta in “serialità” lungo le corsie d'ospedale come nelle catene di montaggio; l'altra personale e irriducibile perché legata al luogo dove il parente di Malte è cresciuto, secondo regole e modi della casata e della schiatta (KA III, 459-463). In questa opposizione è ravvisabile pertanto una dialettica di altro spessore teorico, sottesa all'opera di Rilke (e non solo a quella del Malte) e più in generale all'ideologia dell'artista della *Jahrhundertwende*: la dialettica tra passato e presente, tra tempo valorizzato e tempo de-valorizzato.

Un esempio tratto sempre dal *Malte*, può chiarire come in Rilke la configurazione spaziale e oggettiva di certi luoghi assuma un significato preciso a partire dalla svalutazione del presente in virtù (e favore) del passato, deputato non solo a tempo circoscritto di una più ricca e gloriosa epoca, bensì anche a una sorta di tempo necessario, assoluto e sovratemporale, di natura sacra. È il caso delle emozioni provate dal giovane presso Orange (in Provenza) e le rovine del suo teatro:

⁴⁵ *Morgue*, scritta a Parigi agli inizi di luglio 1906: «Gli occhi dietro le palpebre / si sono rovesciati e ora guardano dentro»; *Poesie I*, 487.

Quel maestoso, altissimo, con le sue ombre ordinate come in una faccia, con il buio raccolto nella bocca del suo centro, limitato lassù dall'acconciatura a riccioli uguali del cornicione: quello era la forte, l'antica maschera che simula tutto, dietro la quale il mondo raccolse perché vi fosse un viso. Là, in quel grande emiciclo, regnava un'esistenza in attesa, vuota, succhiante: tutto l'accadere era fuori: dèi e destino. E da fuori giungeva (se si guardava ben in alto) leggero, sopra la cresta della muraglia: l'eterno ingresso solenne dei cieli (KA III, 616; QM 188s.).

La forma stessa dell'antico teatro permette all'immaginazione del poeta di ricavarne un modello teleologico ed estetico insieme: da un lato egli può drammatizzare l'esperienza del tempo trascorso in un viso che resta invisibile, dietro la sua facciata esteriore, e con il quale si appresta uno spettacolo indefinitamente grande – un tempo dell'avvento e della pienezza (ottenendo così un ribaltamento della stessa prospettiva dello sguardo a teatro: chi guarda chi?)⁴⁶; dall'altro prepara il terreno alla successiva teoria artistica che lo vede impegnato a svalutare le *pièces* presenti, interpretate a Parigi davanti a un pubblico sempre più insensibile e omologato (KA III, 617).

Da rilevare, in conclusione, la propensione in Rilke a cercare nei luoghi della Provenza le tracce di un passato illustre, dove gli episodi della sua storia trovano facilmente modo di oggettivarsi nelle forme del paesaggio, nella configurazione fisica dei territori e negli edifici delle antiche dinastie nobiliari. Lo spazio può così diventare paradigmatico, farsi modello di un agire condensatosi in una forma eterna e immutabile. Rispetto alla concretezza e impassibilità di questa paradigmatica "geostorica", è l'erranza del soggetto-artista a costituire l'unico elemento di mobilità e mutabilità del racconto. La scansione del romanzo stesso, d'altronde, è data dalle numerose tappe o stazioni che vedono il soggetto narrante progressivamente svincolarsi dalle regole classiche del racconto, attento agli episodi e ai loro protagonisti per quanto in loro vi è di unico e assolutamente oggettivo (azioni, costumi abitazioni), e che lo portano a sposare una logica del discorso radicalmente antinarrativa, a suo modo impressionistica e irrelata.

⁴⁶ Cfr. il paragrafo di B. Allemann (1961, pp. 128-135) su *Il teatro d'Orange*.

3. Il poeta

3. 1. La stessa paura

Anche nel campo delle letture Rilke subì la forte influenza di Rodin durante gli anni del suo apprendistato parigino. Nella preparazione della monografia dedicata allo scultore, egli affrontò lo studio di quegli autori che avevano ispirato Rodin. Vicino a Dante e alle cronache di Jean Froissart (che avevano influenzato l'opera *I borghesi di Calais*), il poeta ebbe modo di riscoprire e confrontarsi meglio con il mondo letterario di Baudelaire. Precedenti prove che attestino una conoscenza di Baudelaire nell'opera rilkiana sono riscontrabili in pochissimi luoghi: ve n'è traccia, ad esempio, in una conferenza tenuta da Rilke nel febbraio 1898, a proposito dell'esperienza della sinestesia nel linguaggio dei poeti della *Jahrhundertwende* (*Moderne Lyrik*, KA IV, 61-86), e nell'introduzione al *Diario di Schmargendorf* (1900; TF 226), dove si fa riferimento all'espressione «La nature n'est qu'un dictionnaire», attribuita a Eugène Delacroix, secondo la celebre interpretazione di Baudelaire⁴⁷.

Ma nel nuovo confronto con l'opera baudelaireana si realizza per la prima volta un rapporto solidale e fecondo con una poetica culturalmente e linguisticamente straniera, fondato direttamente su esigenze esistenziali che spingono Rilke in quegli anni a revisionare radicalmente i principi della sua poesia ed estetica produttiva. Una delle ragioni principali di quella crisi è la perdita di un punto stabile di percezione, dovuta all'esperienza di disintegrazione generale che investe le cose e le persone nell'ambiente della metropoli. La parola chiave per comprendere questa esperienza ci viene offerta dallo stesso Rilke in una lettera a Lou Andreas-Salomé il 18 luglio 1903: «l'orrore di tutto quanto [...] si chiama vita» («das Entsetzen vor alledem was [...] leben heißt»); questa sensazione di spavento e di solitaria angoscia di fronte alla realtà apre poi la strada al confronto diretto con i «*petits poèmes en prose*» di Baudelaire:

E di notte mi alzavo e cercavo il mio volume preferito dell'opera di Baudelaire, i *petits poèmes en prose*, e leggevo ad alta voce il poema più bello, che porta il titolo *À une heure du matin*. Lo conosci? Inizia con le parole: Enfin! Seul! On n'entend plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés. Pendant quelques heures nous posséderons le silence, sinon le repos. Enfin! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que pour moi-même... E termina in grandezza; si leva, resiste e termina come una preghiera. Una preghiera di Baudelaire; una preghiera autentica,

⁴⁷ La stessa espressione è ripresa nel saggio *Worpswede*, in riferimento alla pittura di Otto Modersohn (KA IV, 349); ma pare che Rilke conoscesse questo motto non dal *Salon de 1859*, bensì da un saggio di Paul Signac, dal titolo *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, Paris 1899; (cfr. SW VI, 1283s). Cfr. Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, a cura di H. Lemaitre, Garnier Frères, Paris 1962, p. 120.

semplice, fatta con le mani, maldestra e bella come la preghiera di un russo. Fu lungo il cammino fin là, per Baudelaire, e lui lo percorse in ginocchio e strisciando. Come mi era lontano in tutto, una delle presenze a me più estranee. Spesso non lo capisco quasi, eppure allora, nel profondo della notte, mentre sillabavo le sue parole come un bambino, era talvolta la persona più vicina, abitava accanto a me e stava pallido dietro la parete sottile e ascoltava la mia voce, la sua cadenza. Che singolare comunanza si stabiliva tra noi, un dividere tutto, la stessa povertà e forse la stessa paura (LAS 65s.; *Poesie II*, 813).

Il passo epistolare mostra come Rilke, condizionato dall'esperienza di desolazione e di solitudine, cerchi nello *Spleen de Paris* conferma e conforto alla prospettiva di affrontare la vita senza una solida base esistenziale. Ma proprio là dove egli crede di cogliere un elemento comune alla propria esperienza, quello della paura («dieselbe Angst»), Rilke non vede il modo completamente diverso che ha Baudelaire di comprendersi nell'atto estetico, ossia nel percepire la realtà e nel distanziarsene puntualmente con un effetto di amara ironia («Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit»)⁴⁸. L'operazione che, altrove, il poeta francese definiva come un «illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits»⁴⁹ – definizione con cui si stabiliva un primato dell'arte d'immaginazione su quella realista – ha ben poco a che fare con l'immagine evocata da Rilke nella lettera: per effetto forse di una reminiscenza del mondo spirituale russo, Baudelaire viene presto trasfigurato nell'uomo devoto e grato a Dio, che leva le mani al cielo in preghiera, colto da una elementare e spontanea insicurezza di fronte all'esistenza. Ma per Baudelaire, e soprattutto per l'idea centrale espressa in molti dei *petits poèmes*, si tratta anzitutto di tutelare la condizione del poeta di fronte a una realtà profana e pertanto ostile all'ideale estetico. Nei suoi confronti, l'io lirico di Baudelaire si può porre con ironica distanza, almeno per il ruolo che in essa gioca lo stesso costume sociale, il rito delle convenzioni, cui anch'egli, nell'arco di tutta una giornata, ha dovuto sottostare («Horrible vie! Horrible vie! Récapitulons la journée: [...] ouf! Est-ce bien fini?»). Rilke al contrario attribuisce alla parte conclusiva del testo un aspetto religioso, o meglio, un valore di carattere estetico-metafisico, che appartiene alla cultura del vitalismo filosofico e alla tradizione di un io lirico celebrativo, di tradizione innica⁵⁰.

Non meno soggettiva risulta la ricezione dell'estetica dell'orrido, che imprimerà in modo essenziale la poetica rilkiana degli anni 1907-1908. Nel contesto ormai di una ricerca del *sachliches Sagen* (un dire “oggettivo” o “attraverso le sole cose”) e di un confronto artistico

⁴⁸ Cfr. Ch. Baudelaire, *Œuvres*, cit., p. 240s.

⁴⁹ Cfr. Id., *Curiosités esthétiques*, cit., p. 430.

⁵⁰ In questa prospettiva, già ai tempi di Rilke, potevano essere considerate canoniche le elegie di Schiller, le odi di Klopstock o gli inni di Hölderlin, tutti esempi di uno stile sacro e monumentale, che allo sgomento della lamentazione oppone sempre lo spirito religioso di chi celebra la vita.

con l'opera di Cézanne, Rilke torna ancora una volta su Baudelaire, integrandone direttamente il programma poetico – così come egli lo comprende – nella propria estetica. In una lettera a sua moglie del 19. 10. 1907, leggiamo:

Tu certo ricordi... dai *Quaderni di Malte Laurids*, il passo che tratta di Baudelaire e della sua poesia: *La carogna*. Sono stato costretto a pensare che senza questa poesia tutto lo sviluppo verso un linguaggio di cose [zum sachlichen Sagen], che ora crediamo di riconoscere in Cézanne, non avrebbe potuto avere avvio [...]. Prima lo sguardo artistico doveva essersi spinto tanto oltre se stesso, da vedere l'esistente anche nell'orribile, anche in ciò che appare ripugnante, che vale insieme a tutto l'altro esistente. Tanto poco è concessa una scelta a chi crea, che non gli è consentito distogliersi da qualsiasi esistenza: un solo, un qualsiasi rifiuto, lo costringe fuori dallo stato di grazia, lo rende completamente e assolutamente colpevole (KA IV, 624; *Lettere su Cézanne*, cit., p. 61).

Anche in questo caso la prospettiva ermeneutica della lettura rilkiana è inequivocabile. Non l'estetizzazione dell'orrido, riscontrabile a prima vista nella poesia *Une charogne*⁵¹, sembra alimentare l'interesse e l'attenzione di Rilke per la poetica baudelairiana, bensì, anzitutto, un'adesione senza riserve o condizioni all'esistenza terrena («Zustimmung zum Da-Sein»; B 763), che egli viene teorizzando assecondando i modelli del vitalismo filosofico *fin de siècle* e che, nello stesso periodo, egli crede di ritrovare nell'opera di Flaubert⁵². In secondo luogo, questo tipo di approvazione dovrebbe essere espressa in modo esplicito e adeguato, ossia secondo i criteri di un *sachliches Sagen* – condizione che per Rilke non è del tutto assolta dall'opera di Baudelaire. Soltanto un artista come Cézanne vi sarebbe riuscito in pieno, perché invece di sublimare l'orrido in una forma apparente del bello, lo avrebbe definitivamente liberato dalle regole di composizione dell'immagine, permettendone una rappresentazione priva di ordine e gerarchie di valore. Ciò si è reso possibile, secondo Rilke, attraverso il trattamento non omogeneo della luce e della prospettiva, la deformazione delle misure realistiche degli oggetti rappresentati, la sostituzione delle linee di contorno con il contrasto di colori e la riduzione del soggetto a forme essenzialmente geometriche. Attraverso tutti questi espedienti il brutto e il bello avrebbero nei dipinti di Cézanne pari dignità. Se per Rilke s'impone dunque un primato dell'arte pittorica sulla base

⁵¹ Ch. Baudelaire, *Œuvres*, cit., pp. 29-30: «[...] – Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / A cette horrible infection, / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion ! // Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces, / Après les derniers sacrements, / Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses, / Moisir parmi les ossements. // Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés !».

⁵² «Quando Flaubert riproponeva la leggenda di Saint-Julien l'Hospitalier con tanto scrupolo e tanta cura, mi donò questa semplice credibilità nel cuore del meraviglioso, perché l'artista in lui condivideva le decisioni del santo e vi si accordava, vi consentiva felice [und ihnen glücklich zustimmte und zurief]. Questo suo sdraiarsi accanto-al-lebbroso e condividere con lui tutto il suo calore intimo delle notti d'amore: questo deve essere stato una qualche volta nell'esistenza di un artista, come il superamento di sé verso una nuova beatitudine» (KA IV, 624; *Lettere su Cézanne*, cit., p. 61).

di un'esperienza oggettiva, riflessa nella cosa d'arte, a cui egli perviene riflettendo sulla propria poesia, altrettanto evidente diverrà nella sua ricezione e valutazione di Baudelaire il principio a partire dal quale si stabilisca la ricerca di un adeguato (*gerecht*, come più volte detto nei *Briefe über Cézanne*) rapporto con la realtà. Verso questo obiettivo, però, l'autore di *Une Charogne* rappresenta soltanto il primo gradino:

Puoi pensare quanto mi commuova leggere che Cézanne sapeva ancora a memoria tutta questa poesia – *Charogne* di Baudelaire – [...]. Certo si potrebbe trovare tra i suoi primi lavori alcuni in cui egli si superò potentemente verso l'estrema possibilità dell'amore. Dietro questa dedizione inizia, con ciò che è minuscolo dapprima, la santità: la semplice vita dell'amore che ha saputo persistere, che senza mai gloriarsene procede verso il tutto, solitario, inappariscnte, muto. Il lavoro vero, la folla degli impegni, tutto inizia a partire da questa persistenza [...] (KA IV, 625; *ibid.*)

La lettera a Clara getta perciò, allo stesso tempo, uno sguardo retrospettivo sulla precedente posizione assunta da Rilke nei confronti di Baudelaire: ne ricolloca il valore e le conseguenze nel proprio sviluppo artistico. Nel passo che conduce il poeta da Baudelaire a Cézanne, il dualismo tra Natura e spirito (ovvero tra bello/apollineo e informe/dionisiaco), tipico nella cultura della *Jahrhundertwende*, viene ricondotto e superato in un'idea di consenso ("approvazione": *Bejahung*) incondizionato a tutta la realtà, alla quale corrisponde un'arte incapace di scegliere, di prendere posizione rispetto al mondo. Il punto specifico in cui si cristallizza il rapporto tra Rilke e Baudelaire sta tuttavia nella concezione metafisica che il giovane poeta di lingua tedesca viene elaborando a proposito della funzione della poesia, esattamente negli anni in cui vive a Parigi. Essa diverrà più evidente solo quando Rilke nel 1921, ormai lasciata definitivamente la capitale francese, e guardando all'incontro avuto con Baudelaire, su di lui scriverà:

Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt,
die weit in jedem auseinanderfällt.
Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,
doch da er selbst noch feiert, was ihn peiniget,
hat er unendlich den Ruin gereinigt:

und auch noch das Vernichtende wird Welt (KA II, 191)⁵³.

⁵³ *Baudelaire*, composta a Berg intorno al 12 aprile 1921, poi trascritta come dedica in un volume di *Les fleurs du mal* per il ventesimo compleanno di Anita Forrer: «Il poeta, ha unificato il mondo / che in ognuno di noi in frantumi è scisso. / Del Bello è testimone inaudito, / ma esaltando anche ciò che lo tormenta / dà alla rovina purezza infinita: // e persino la furia che annienta si fa mondo» (*Poesie II*, 253). Nella lettera che accompagna il libro si legge: [...] [un libro] magnifico e spaventoso, immenso e pericolosissimo [...]: un libro per la vita, per *tutte* le vite, si potrebbe dire, un libro che sopravanza di molto, di molto la disposizione del Suo cuore di oggi, Anita; nel quale, forse, compaiono solo pochi versi che già ora Le siano contemporanei e *attuali*. Ma uno di quei libri ai quali, nel momento dell'essere adulti, ci si deve almeno abituare, per trarre poi dalla sua superiorità, forse molto più tardi, autentica partecipazione, felicità inesprimibile, consolazione dolcissima o immensa conoscenza della

L'immagine del poeta è insomma la proiezione di un monumentale *alter ego* rilkiano, sintesi ideale di tutti quei compiti (metamorfosi, accettazione, celebrazione) che dovranno impegnare, di lì a poco, l'autore delle *Elegie duinesi* e dei *Sonetti a Orfeo*.

3. 2. Dai *tableaux* agli schizzi metropolitani

Nella celebre dedica dello *Spleen de Paris* all'amico Arsène Houssaye, Baudelaire segnala la possibilità di leggere il testo anche prescindendo dalla sua integralità, poiché ciascuno dei *fragments* che lo compongono gode di una completa autonomia («chacun peut exister à part»). La prima caratteristica che contraddistingue un'opera di piccoli poemi in prosa, secondo il poeta, è quella che permette di leggerla anche solo in parte, e senza necessariamente seguire un ordine proprio al racconto («au fil interminable d'une intrigue superflue»). La scelta di frammentare in innumerevoli *morceaux* ciò che Baudelaire non esita a definire una *rêverie* o tortuosa fantasia, non sembra però essere il vero scopo dell'operazione letteraria. L'autore, d'altronde, ricorda come il vantaggio di un'opera dove *tutto è testa e coda* consiste proprio nell'offrire al lettore la libertà di comportarsi secondo il proprio gusto, anche quando egli si ostini, per «volonté rétive», a cercarvi un intrigo. La vera definizione di cosa egli intenda con *poème en prose*, e soprattutto quali effetti poetici si sia ripromesso da questo genere poetico, vengono chiariti subito dopo:

[...] l'idée m'est venue [...] d'appliquer à la description de la vie moderne [...] le procédé que [Aloysius Bertrand, dans *Gaspard de la Nuit*] avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque [...] le miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience [...] (*Œuvres*, p. 229).

Ciò che interessa Baudelaire, quindi, nell'elaborazione in prosa o, come accade per alcuni dei *petits poèmes*, nella ri-elaborazione di alcune poesie originariamente scritte in versi, è la possibilità di esprimere pensieri e sentimenti particolari, legati all'esperienza moderna della vita metropolitana, in una forma più chiara e riconoscibile. È indubbiamente una preoccupazione di carattere estetico, mirata a produrre un'idea precisa mediante un certa abilità stilistica. Un confronto più da vicino delle stesure, prima in versi poi in prosa, delle stesse poesie mostra in effetti come Baudelaire sia riuscito a

propria miseria [...] (12. 4. 1921, AF 66; *Poesie II*, 811s.). Queste considerazioni di Rilke su *Les fleurs du mal* possono ovviamente essere lette come allusione al proprio incontro produttivo con Baudelaire.

differenziare ed esprimere in modo quasi complementare i “movimenti lirici dell’anima”. Mentre nella poesia *Invitation au voyage* torna più volte, con il refrain «Là tout n’est qu’ordre et beauté, luxe, calme et volupté» (*Œuvres*, p.53), l’aspirazione dell’io lirico alla dimensione dell’Ideale, nella stesura in prosa domina al contrario un sentimento di disillusione e disperazione: «Des rêves, toujours des rêves! E plus l’âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves s’éloignent du possible» (*ibid.*, p. 301). La stessa cosa si può osservare confrontando *La Chevelure* con *Un hémisphère dans une chevelure*: là dove con i versi il poeta si lasciava trasportare in estasi dai capelli dell’amata («Cheveux bleus, papillon de ténèbres tendu / Vous me rendez l’azur du ciel immense et rond»; *ibid.*, p. 26), con la successiva versione in prosa egli si trova ormai immerso nella melanconica e allucinata speranza di essere salvato dall’abolizione del tempo: «Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs» (*ibid.*, p. 300).

Questi e altri paragoni⁵⁴ tra versione lirica e versione prosastica dello stesso tema dimostrano come, nei *petits poèmes*, la fede nella bellezza e nel valore salvifico dell’arte siano radicalmente mutati. Baudelaire giunge così a un nuovo motivo, quello dell’isolamento totale dell’individuo nell’ambiente affollato, indifferente e caotico della metropoli. Solo raramente, e in modo del tutto effimero, è concesso al poeta dello Spleen di evadere dalla realtà triviale e insulsa del comune cittadino. E proprio la realtà urbana, descritta nei suoi minimi dettagli ed evocata con l’aiuto di un linguaggio idiomatizzato (fortemente caratterizzato dal gergo, dalle espressioni di uso comune), viene ad essere l’unico possibile campo di applicazione per lo slancio poetico. Parallelamente a ciò, con il poema in prosa si arriva a una sorta di paradossale sacralizzazione del fenomeno comune, che può riscontrarsi per strada, nelle piazze o nei locali pubblici: solo in quei luoghi, infatti, l’io del poeta avverte il sentimento desolante dello Spleen, e solo a partire dallo spavento, dal disprezzo e dalla simpatia verso l’umanità e gli episodi che affollano lo spazio urbano può infine verificarsi quella compensazione propria all’atto estetico, l’estetizzazione del brutto o dell’infimo nella parola poetica. Ovviamente questo cambiamento o, per meglio dire, questa sostituzione di obiettivi poetici conferma un’evoluzione che aveva già preso avvio ne *Les fleurs du mal*, dove, in poesie come *Les sept vieillards*, *Les petites vieilles*, *Le crépuscule du matin*, è riscontrabile lo stesso effetto di sacralità e sublimazione dell’elemento quotidiano.

Nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* non viene mai menzionato il problema e nemmeno abbozzata la forma di un poema in prosa. Al contrario, in più occasioni ci è

⁵⁴ Cfr. F. Nies, *Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire*, in *Studia romanica*, 7, Heidelberg 1964, p. 106s.

dato modo di riflettere insieme al Narratore sulla poesia e sulla prosa, nonché sul loro rapporto reciproco. Già nelle prime pagine del romanzo si può leggere il monito a coloro che, lasciandosi trasportare dall'entusiasmo giovanile, hanno scritto troppo presto dei versi e hanno inevitabilmente prodotto della poesia non autentica. L'analisi che Malte dà di questo tipo di poesia, d'altronde, viene presto riportata a una necessità esistenziale, a un'urgenza dalla quale possono scaturire, sullo stesso piano, vera vita e vera letteratura. La condizione in cui deve trovarsi un poeta per scrivere è esattamente quella che incontra Malte nel suo arrivo a Parigi; egli dovrà prima vivere senza difese la città, poi ancorarsi ai ricordi personali, infine liberarsi anche di quel sostegno, per divenire tutt'uno con la memoria e con l'ambiente che lo circonda:

Oh, ma con i versi si fa ben poco, quando li si scrive troppo presto. Bisognerebbe aspettare e raccogliere senso e dolcezza per tutta una vita [...]. Poiché i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si hanno già presto), sono esperienza. Per un solo verso si devono vedere molte città [...]. Ma anche presso i moribondi si deve essere stati, si deve essere rimasti presso i morti nella camera con la finestra aperta e i rumori che giungono a folate. E anche avere ricordi non basta. Si deve poterli dimenticare, quando sono molti, e si deve avere la grande pazienza di aspettare che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi ancora non *sono*. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso (KA III, 466s.; QM, 14).

Malte stesso, poco prima, ci viene presentato come un autore giovane, di ventotto anni, che ha scritto uno studio sul Carpaccio, un dramma dal titolo «Matrimonio», nel quale sarebbe espressa ambigualmente una tesi falsa, e dei versi (KA III, *ivi*; QM 13s.). In tal senso i *Quaderni* possono essere letti anche come testimonianza di un processo di crescita poetica, che comincia con l'arrivo di Malte a Parigi e con lo stupore e l'alienazione da lui provati di fronte alla metropoli. Molte delle figure incontrate nella prima parte del romanzo risultano familiari per chi conosca l'universo dello Spleen baudelairiano: vecchi, ammalati, infermi, ripudiati; allo stesso modo la posizione di Malte, al principio del racconto, non può non ricordare quella dell'«Étranger» che inaugura i *petits poèmes*: anch'egli ormai solo, senza genitori, fratelli o amici, giunto nella città come uno straniero, attende qualcosa di indefinito, supportato da una fede incrollabile in tutto ciò che muta, scorre e trapassa senza lasciare minima traccia di sé.

Il primo che capita, chiunque abbia avuto questi pensieri inquietanti, deve cominciare a far qualcosa di ciò che fu tralasciato; anche se è uno qualsiasi, se non è per nulla il più adatto: altri non ce ne sono. Questo giovane straniero senza importanza [...] (KA III, 470; QM 18);

E pensare che anch'io sarei potuto divenire un poeta così, se avessi potuto abitare in qualche luogo, in qualsiasi luogo del mondo [...]. Ma è andata diversamente, Dio saprà perché. [...] io stesso, sì, mio Dio, io non ho un tetto su di me, e mi piove negli occhi (KA III, 483; QM 32);

Ma verrà il giorno in cui la mia mano sarà lontana da me, e quando le ordinerò di scrivere, scriverà, scriverà parole che non volevo. Spunterà il tempo della spiegazione altra, e non resterà più una parola sull'altra, e ogni senso si dissolverà come le nuvole e ricadrà come acqua (KA III, 490; QM, 39);

Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? Ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?

–Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.

–Tes amis ?

–Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

–Ta patrie ?

–J'ignore sous quelle latitude elle est située. [...]

–Eh! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?

–J'aime les nuages... les nuages qui passent [...] (*Œuvres*, 231).

Tuttavia i *poèmes* di Baudelaire, nel loro essere ordinati uno dopo l'altro senza alcuna forma di connessione logica o narrativa, si presentano come dei *tableaux* urbani, scorci isolati in cui si ripete quasi sempre lo stesso avvenimento spirituale: sullo sfondo desolato della metropoli, il poeta e le sue figure vagheggiano per un momento la possibilità di evadere dalla realtà, di ritirarsi nell'estrema solitudine dell'Ideale. Quella che, a prima vista, nello *Spleen* di Baudelaire appare già una visione dell'esistenza desacralizzata, legata a una prospettiva ormai secolare della storia, o tutt'al più estetizzante (come più tardi nei simbolisti), è invece, come ha osservato Paul Benichou⁵⁵, un esempio di quell'incrollabile fiducia che segna la seconda generazione dei poeti romantici in Francia: dopo Hugo essa avrebbe accompagnato il pensiero di Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e anche, fino a un certo punto, di Mallarmé. Ossia una fede nella forma, nell'espressione, che è insieme prova di una realtà soprasensibile e di un pensiero geniale che vi corrisponde, che guarda alla natura come a un «dizionario» e che, «obbedendo all'immaginazione», cerca in essa i segni che s'accomodino all'idea artistica⁵⁶. Per Baudelaire non c'è dunque arte senza concetto, e se la realtà risulta per molti versi più forte della stessa volontà estetica, ciononostante l'Ideale non cessa di rappresentare il momento privilegiato di un riscatto, di una redenzione. L'arte come «promessa di felicità», secondo il celebre

⁵⁵ P. Benichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, Paris 1995, p. 16s.

⁵⁶ Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, cit., p. 427.

motto baudelairiano nel saggio sull'*Art romantique*, è giustamente un esempio di escatologia: laica, ma pur sempre orientata verso un fine sovra-temporale.

Nei *Quaderni*, invece, la felicità promessa dall'arte smette di appartenere a un orizzonte fuori dal tempo e viene riportata alla dimensione terrestre, al solo mondo che un poeta può e deve esprimere, secondo Rilke, e che è un mondo senza soggetto, senza residui volitivi. Per quanto radicalmente opposta alla posizione dell'io lirico dei *petits poèmes*⁵⁷, quella di Malte mostra però con evidenza un'affinità elettiva – nella scelta di una forma, s'intende, più che nella stessa forma – con l'idea di opera costruita, concepita, che anche Baudelaire rivendica per i propri scritti (e non solo per lo *Spleen de Paris*, ma anche nei suoi progetti di *préfaces* a *Les fleurs du mal*, difendendosi dall'accusa di oscenità)⁵⁸. Soltanto che questa idea deve esprimersi con una prosa ormai centrata sul soggetto narrante: gli schizzi che ritraggono le strade parigine, infatti, sono connessi l'uno con l'altro e, mediante immagini complementari, intrecciati tra loro in una prosa di altro tipo, a sua volta fluida e suggestiva. Gli affreschi delle strade elaborano dei motivi ai quali rispondono dei contro-motivi. La morte onnipresente nelle vicinanze dell'*Hotel-Dieu* parigino richiama alla memoria del Narratore il nobile rito del trapasso, che si celebra ancora nelle lontane residenze signorili in Danimarca. Nei quaderni 6-9 viene perciò sviluppata l'intera tematica della morte: il contrasto tra il campo connotativo della parola *Tod* e la cruda realtà degli ospedali moderni porta il protagonista a riflettere sul tema della morte «seriale» («fabrikmäßig») e di qui, infine, sulla morte propria e il *giusto* o *falso* (*richtig/falsch*) rapporto dell'uomo con il vivere e il morire. In un'esperienza evocativa della parola, dunque, la stessa toponimia dei nomi dell'ospedale, svincolata dai loro nessi concreti, viene sviluppata su un livello tematico di suggestiva ampiezza⁵⁹. Alla tecnica delle alternanze e dei richiami di uno stesso motivo (il teatro-la Duse- le amanti-l'amore: quaderni 62-66) o vocabolo (come *Tod*), può sostituirsi quella della focalizzazione, per cui diviene più chiaro l'aspetto sotto il quale ciò che è ricordato, e posto ora

⁵⁷ «L'univers sens l'homme» è la formula utilizzata da Baudelaire per indicare il genere di pittura *réaliste* o *positiviste*, distinta dal genere “immaginario” dove, al contrario, il pittore ritrae le cose secondo il proprio gusto; Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, cit., p. 430.

⁵⁸ Cfr. Ch. Baudelaire, *Œuvres*, pp. 184-189.

⁵⁹ Consultando il lavoro di R. E. Brown, *Index zu R. M. Rilke. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Athenäum, Frankfurt/Main 1971, diviene ancora più chiaro il sorprendente intreccio che a partire da ogni singolo lemma, come *Tod*, *Theater*, ecc., può essere ripercorso lungo tutto il romanzo, dando vita non più a una, ma a innumerevoli e sotterranee tracce narrative. Ma tanto è alto il grado di intertestualità, quanto è impressionante in Rilke il livello di ipertestualità. Il tema stesso della morte rimanda infatti al soggetto del romanzo Marie Grubbe, dello scrittore danese Jens Peter Jacobsen, così come molte delle impressioni legate alla città di Parigi derivano dal *Tagebuch eines Priesters* di Sigbiörn Obstfelder e dagli *Stadien auf des Lebens Weg* di Kierkegaard (Cfr. W. Small, *Rilke. Kommentar zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1983, p. 7s. e 15-19).

nuovamente davanti agli occhi di Malte, risulta per lui attuale e significativo. Quando il nesso strutturale non appare più evidente sul piano dell'azione, i quaderni vengono allora introdotti o accompagnati da locuzioni che sottolineano il punto di vista di Malte: «Allora sperimentai ciò che adesso comprendo» (QM 182) – «Damals erlebte ich, was ich jetzt begreife» (KA III, 612); «Del resto oggi capisco bene che» (QM 133) – «Ich begreife übrigens jetzt gut, daß» (KA III, 572); «Siedo qui nella notte fredda e scrivo e so tutto questo» (QM 182) – «Da sitze ich in der kalten Nacht und schreibe und weiß das alles» (KA III, 611); «Se ora ci penso, mi pare strano che» (QM 152) – «Wenn ichs nun bedenke, so scheint es mir seltsam, daß» (KA III, 588).

La realtà terrestre, nonostante tutto ancora ricca per l'autore dei *Quaderni di liaisons* emotive, di transfert sensoriali, non può essere soltanto il luogo di un'evasione, e l'esperienza che vi si consuma deve essere rispettata, prima ancora che idealizzata o trasfigurata. Fine della prosa poetica, nella tradizione inaugurata da Baudelaire, è adattare la scrittura – e perciò il ritmo, la prosodia, la sintassi – alla descrizione della vita moderna, ma per ricavarne un margine di intervento estetico che rivaluti l'ideale, l'illuminazione o il sogno nutrito dal poeta stesso. Per il Narratore dei *Quaderni*, protagonista e unico soggetto di focalizzazione dell'intero romanzo, la scrittura rappresenta invece il modo di dare testimonianza del proprio mutamento, che comincia e termina, secondo le speranze stesse di Rilke, nella realtà. Invece di un'introversione del ritmo urbano nell'esistenza individuale, appartata e soggettiva del poeta, qui si prospetta, come in una escatologia di segno inverso, un'estroversione dei moti interiori dell'animo nei segni concreti dell'esperienza esteriore. La scrittura è incaricata di un compito salvifico, certo, come in Baudelaire, ma paradossalmente essa non avrà più bisogno di un ideale, del genio di un scrittore, *tutto* sarà scritto o non sarà, *tutto* sarà impressione o non sarà davvero vissuto. È quanto Rilke lascia dichiarare a Malte, non appena chiarito il proposito di scrivere le esperienze travolgenti di Parigi:

Con tutta la mia paura io sono però, in fondo, come uno che sta dinanzi a qualcosa di grande, e ricordo che già prima una sensazione simile era in me, prima che cominciassi a scrivere. Ma questa volta io sarò scritto. Io sono l'impressione che si trasformerà. Oh, manca ben poco, e potrei capire e approvare tutto. Solo un passo, e la mia profonda miseria diventerebbe beatitudine (KA III, 490s.; QM 40).

3. 3. Conclusioni: una lingua compiuta

Questa possibilità di riconciliazione con la realtà porta il Narratore a confrontarsi direttamente con Baudelaire nel quaderno successivo. La citazione dallo *Spleen de Paris* è pressoché identica a quella già incontrata nella lettera a Lou Andreas-Salomé (18. 7. 1903). Il passo è lo stesso («Mécontent de tous et mécontent de moi»), ripreso dal poema *À une heure du matin*, questa volta però accostato a un salmo estratto dal libro di *Giobbe*, XXX, 8 e 16-18:

Figli di gente infame e spregiata, che erano gli infimi sulla terra. Ora io sono divenuto la loro canzone e devo essere la loro favola. [...]
... ma ora la mia anima cola fuori di me, e il tempo della miseria mi ha afferrato.
[...] La mia arpa è divenuta una lamentazione, e il mio flauto pianto (KA III, 491s.; QM 41).

Il lamento del soggetto esasperato di Baudelaire viene indicato, insieme a quello biblico, come una preghiera che serva da viatico lungo il percorso che deve portare Malte alla comprensione e approvazione di tutto. I versi attesi e salvifici («solo allora può darsi che sorga la parola di un verso») per i quali il giovane e spaesato poeta sembra disporsi in modo così risoluto, corrispondono perciò nel romanzo, come nella precedente lettera, alla volontà di divenire adeguati rispetto alle cose, di esprimere la realtà direttamente. Convinzione che ritroviamo espressa ancora una volta, dopo la mirabile descrizione dell'epilettico nella Salpêtrière, a proposito di un'opera poetica di Baudelaire. E il richiamo di quanto già letto in un'altra lettera, a Chiara (19. 10. 1907), diviene inevitabile:

Ti ricordi l'incredibile poesia di Baudelaire "Une Charogne"? Può darsi che ora io la capisca. A parte l'ultima strofa, egli aveva ragione. Cosa avrebbe potuto fare, se questo gli capitava? Era suo compito, in quell'orrore solo in apparenza ripugnante, vedere l'Essere che vale fra tutto l'Essere. Non c'è scelta e rifiuto (KA III 505; QM 55).

Anche in questo caso si tratta per Malte di prendere a esempio un modello, prima ancora esistenziale che estetico, con cui divenga chiaro il compito del poeta moderno. Il rifiuto della strofa conclusiva di *Une Charogne* si spiega proprio a partire da questa missione, che vieta ogni tipo di selezione nei confronti di ciò che esiste, e che pertanto non ammette nemmeno quel tentativo, caro alla poetica baudelairiana, di idealizzare l'elemento raccapricciante. Invece di innalzare la condizione di quanto

appare al poeta orrido, operazione avvertita nei *Quaderni* come un tradimento o un occultamento dell'Essere, egli dovrebbe lasciare che essa mostri soltanto *ciò che è*.

Ma se un simile concetto, si diceva, non è nuovo nel panorama della *Lebensphilosophie* dell'epoca, del tutto inedita risulta altresì la prosa ideata da Rilke per quello che resta il suo unico romanzo. Intesa anch'essa come *medium* per comunicare l'imprevisto della *promenade* urbana, o le impressioni spesso contrastanti e irrelate che prendono spunto dallo schizzo metropolitano, la prosa di Rilke ripudia i mezzi tradizionali della prosodia e del ritmo poetici, rompendo con la tradizione del "frammento" e della "poesia in prosa" di stampo ottocentesco (di cui, in una certa misura, si erano sentiti eredi gli autori del simbolismo e del decadentismo viennesi: Altenberg, Spitzer, Speidel e Hofmannsthal)⁶⁰. Ma con il tipo di istanza narrativa elaborato per Malte, egli arriva anche a rinnovare e, in certi casi, a superare molti di quei modelli di racconto incentrati sulla figura dell'*Ich-Erzähler*, che fin dal Settecento in Germania strutturano e identificano il genere della novella o del romanzo epistolare. Nella scia delle riforme e della critica estetica di un genere letterario, inaugurata da testi quali *Die Aufzeichnungen* di Rilke (ma anche *Der Brief* di Hofmannsthal o *Die Worte in Versen* di Kraus), si dovrà allora ricercare una tendenza a un'espressione assoluta, che ritroveremo non meno di un ventennio dopo in un autore così lirico e refrattario al romanzo come Gottfried Benn:

Der menschliche Geist erfährt eine Metamorphose, und wenn seine Emotionen, seine innere Balance, seine Vision, seine geschichtlichen Bestände sich verwandeln, ist es evident, daß sich auch in seiner Metaphysik und Sprache, die seine Funktion in der räumlichen Sphäre ist, ein Wandel vollziehen muß. [...] Die Sprache verändert sich heute in der Weise, in der sie sich immer verändert hat: an der Peripherie, außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Sicherheiten [...]. Die Sprache ändert sich gemäß diesen Phasen. Sie drückt sie aus. Wenn sie, erregt und kontrolliert zugleich, eine anthropologische Lage vollkommen ausdrückt, ist das Gedicht geboren. Im Gedicht ist die Sprache zur Ruhe gebracht, und der Mensch lebt, gestillt, für einen Augenblick im Schweigen (*Über die Krise der Sprache*, 1935)⁶¹.

⁶⁰ Cfr. R. Bauer, *Le poème en prose autrichien: de Baudelaire à Peter Altenberg*, in *Formes littéraires brèves*. Actes d'un colloque organisé par l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, 1989, pp. 239-254.

⁶¹ Il testo, scritto in inglese per il n. 23 (luglio 1935) della rivista *Transition*, si trova in G. Benn, *Szenen und Schriften*. In der Fassung der Erstdrucke, Fischer, Frankfurt/Main 1990, pp. 195s.: «The human spirit is going through a metamorphosis, and when its emotions, its equations, its vision, its records change, it is obvious that a change must also occur in its metaphysics and language, which is its function in the spatial sphere. [...] Language is changing today the way it has always changed: on the periphery, outside of bourgeois society and its securities [...]. Language changes according on these phases. It expresses them. If it expresses an anthropological situation completely, excitedly as well as measuredly, a poem is born. In the poem language is at rest, and the human being, grown calm, breathes for a moment in silence».

Capitolo II: La crisi (1911-1918)

1. La crisi dello sguardo

1. 1. Le differenti lingue visive

Se Rilke sceglie come base della propria poetica lo studio dello *Seben*, e rinuncia perciò a confrontarsi con la lingua e con i contenuti culturali e formativi che si trasmettono in essa, ciò diventa significativo, come si è ampiamente illustrato nel precedente capitolo, di una sostanziale sfiducia nelle potenzialità dell'espressione verbale e nella sua capacità di riprodurre le innumerevoli sfumature dell'esperienza umana. L'orientamento di Rilke verso il campo del visuale, e il corrispondente progetto di apprendere uno sguardo oggettivo, procedono di pari passo con una messa in discussione sempre più radicale del linguaggio. Già una breve ricognizione degli interventi e dei contributi elaborati dal giovane poeta verso la fine dell'Ottocento⁶² permette di individuare le ragioni di questa inclinazione esclusiva ed entusiastica per le forme della visualità. Nei momenti di autentico confronto con il fenomeno visivo egli avverte un'equivalenza tra il mondo interiore e quello esteriore, tra la dimensione dell'apparenza sensibile e quella dell'essenza o del significato. In entrambi i casi si tratta di esperienze precluse alla *Sprache*: la parola non «potrebbe essere il segno esteriore per la nostra autentica vita», la lingua conserverebbe dopo tutto «strumenti troppo semplici» per potersi «aspettare da lei un qualsiasi chiarimento sull'anima» (*Wert des Monologes*; KA IV, 122). Anche nel rapporto interpersonale e nella comprensione reciproca tra individui, in quanto «mezzo di scambio di tutti i giorni» («Tauschmittel des Alltags»), la lingua non consentirebbe di dar vita ad alcuna sostanziale relazione, ma creerebbe al contrario continue barriere («wie eine Wand»; KA IV, 54) tra coloro che sono occupati nella comunicazione. Per questo motivo i poeti moderni avrebbero perso, infine, «la fede nelle parole» («den Glauben an das Wort verloren»; *ibid.*).

Sullo sfondo di tale critica, con cui Rilke espone pochi anni prima dell'uscita di *Ein Brief* (*La lettera di Lord Chandos*, 1902) di Hofmannsthal gli argomenti centrali per una

⁶² *Demnächst und Gestern*, articolo apparso su «Wiener Rundschau» all'inizio del 1898 (KA IV, 52-55); *Moderne Lyrik*, conferenza tenuta a Praga davanti al *Deutscher Dilettantenverein* il 5. 3. 1898 (KA IV, 61-86); *Der Wert des Monologes*, scritto per i «Dramaturgische Blätter» nel 1898 (KA IV, 121-124); *Noch ein Wort über den „Wert des Monologes“* (*Offener Brief an Rudolf Steiner*), pubblicato sulla stessa rivista a fine settembre 1898 (KA IV, 125-127); di poco successivo è l'importante saggio dedicato al gruppo di artisti di Worpswede (nella collana *Künstler-Monographien*, per l'editore Velhagen&Klasing, 1903; KA IV, 305-400).

fondamentale scepsi del linguaggio, il poeta trova riparo nel mondo d'infinita gradazioni e sfumature (nel colore, nel movimento, nella luce) delle arti figurative. Qui Rilke cerca soprattutto nuovi modi di espressione, non ancora utilizzati nel campo della letteratura, e in grado di superare la povertà di articolazione del linguaggio concettuale e astratto (imputabile, in particolare, allo stile di alcuni Viennesi), che langue nell'inadeguatezza a mostrare tutto ciò che di più interiore, autentico e individuale esiste nell'uomo («das Innerste und Eigenste, das Allerindividuellste»; KA IV, 351). In tal senso l'interesse per il "visivo" o il "visibile" (*Sichtbar*), insieme al dettato scettico volto a smascherare le limitazioni della parola, si spiega ancora alla luce di un'estetica di carattere vitalistico che al centro della propria riflessione pone il problema di un'adeguata rappresentazione dell'io e delle sue emozioni⁶³.

Negli anni dell'intenso rapporto con la pittura e la scultura del simbolismo, dell'impressionismo e del post-impressionismo europei, Rilke impara differenti lingue del visuale: a Worpswede scopre il paesaggio come *lingua delle proprie confessioni* («Sprache für seine Geständnisse»; KA IV, 351); con Rodin apprende il *linguaggio delle mani* («Sprache der Hände»; KA IV, 430), del corpo umano, del suo volto e dei suoi gesti; con Cézanne scopre infine la *lingua dei colori* – e all'inizio del secolo egli non è certamente l'unico poeta, come si è visto, a ricercare nella carica espressiva del puro colore opzioni nuove per superare l'*impasse* della scepsi linguistica (ad es. Hofmannsthal, con *Die Briefe des Zurückgekehrten*, 1907). E come Hofmannsthal distingue nella *Lettera di Chandos* tra una lingua astratta, razionale (fatta di soli concetti) e una parola poetica, sensibile (di carattere metaforico), così Rilke elabora una distinzione tra lo stile introspettivo dei moderni e quello mimetico-narrativo dei classicisti, orientandosi ormai contro il realismo espresso in Germania dal teatro e dal romanzo dell'ultimo decennio («objektiven Realismus vergangener Jahrzehnte»):

S'imparava infine a osservare la propria anima come un tempo si studiava l'ambiente esterno, diventavamo anche qui Realisti o Naturalisti di fronte alle sensazioni intime ed interiori, come prima rispetto agli eventi *esterni*, e s'imparava ora a conoscere precisamente il proprio animo come prima il mondo, ossia si ritrovava in se stessi più ricco e multiforme tutto ciò che nelle oggettive ore di scuola si era cercato al di fuori della propria personalità (KA IV, 125).

⁶³ Centrale per comprendere questo principio è una conferenza tenuta da Rilke nel 1898, dal titolo *Moderne Lyrik*. In quell'occasione il poeta formulava il postulato simbolistico dell'evocazione e suggestione nei termini di un'estetica del pretesto («Vorwand»): tutti i contenuti, tutti i materiali sarebbero per l'artista soltanto «pretesti» («Vorwände») per esprimere le «fini rivelazioni del sentimento», le «emozioni autentiche», le «sensazioni profonde», che nell'uomo si rivelano sempre in maniera irriducibile, «precisa e personale» (KA IV, 65); cfr. M. Engel (1986, p. 104).

In un articolo del 1898 (*Noch ein Wort*; KA IV, 125), l'autore di *Dir zur Feier* opta definitivamente per una scrittura *poetica*, ritenuta la sola forma capace di cogliere spontaneamente, a livello intuitivo, gli stati d'animo umani. È evidente come una simile scelta si collochi agli antipodi di quella del simbolismo francese, in particolare di quello del circolo mallarmeano: per i discepoli di Mallarmé (), infatti, la poesia poteva sorgere soltanto da un atto di raccoglimento e di trasparenza della coscienza rispetto a se stessa, in virtù di un calcolo poetico, al cui vertice si trovava lo stesso io del poeta, sovrano assoluto e unico detentore di un rigoroso “principio di composizione” (il cui prototipo, in particolare, s'incarnava nel Poe di *The principle of composition*). Al contrario, sullo sfondo delle osservazioni rilkiane di quel periodo (e non solo), è attivo un modello di estetica anti-idealistica e a suo modo irrazionale: con Nietzsche e la *Lebensphilosophie* veniva superato il dualismo – così centrale per i simbolisti – fra spirito e natura; anche la creazione di forme e figure poteva valere come spontanea e immediata forza vitale di una soggettività completamente rigenerata:

[...] anche l'attività spirituale si genera da quella fisica, è tutt'uno con quell'essenza, come una ripetizione, solo più delicata, inebriata ed eterna, di un piacere corporeo (in una lettera a F. X. Kappus, 16. 7. 1903; KA IV, 524).

Come ha sottolineato Roberg, l'opera poetica e gli scritti teorici del periodo medio della produzione rilkiana finiscono così con l'assumere un ruolo decisivo anche rispetto alla crisi dei modelli conoscitivi ed espressivi della Modernità⁶⁴.

1. 2. Dopo il vedere

Ma interpretare questa posizione in termini esclusivamente teorici o simbolici, paragonando il decennio di crisi creativa che colpisce Rilke all'ammutolire del protagonista di *Ein Brief*, sarebbe un errore⁶⁵. Dopo la fine dello *Sehen-Lernen* (l'«imparo a vedere» di Malte) e dell'orientamento verso il visuale, per Rilke non comincia nessun fase di silenzio letterario, né una vera e propria crisi del linguaggio, bensì una “crisi del vedere”. Essa è l'indizio di un cambiamento della poetica che l'autore ha appreso negli anni della lezione di Rodin e Cézanne, portata nei *Neue Gedichte* a un grado impressionante di perfezione tecnica:

⁶⁴ Cfr. Th. Roberg, *Bilder der Dinge und Denken der Bilder, Zur Poetik von Rilkes Mittelwerk aus der Perspektive einer Denkbildästhetik*, in R. Koehnen (a cura di), *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1996, pp. 186.

⁶⁵ Cfr. G. Steiner, *Silence and Language*,

la lingua del *sachliches Sagen* (il dire oggettivo, delle cose) e il rispettivo concetto di *Ding-Gedicht* (poesia-oggetto). La crisi del vedere segna così nella cronologia dell'opera rilkeana una cesura: a partire da essa il poeta revisionerà i concetti di vita e arte elaborati nel periodo parigino, rendendo possibile, allo stesso tempo, il passaggio a un'ulteriore fase della sua produzione letteraria. La cesura viene annunciata programmaticamente nella poesia *Wendung*, del 1914:

Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.
Und die geschautere Welt
will in der Liebe gedeihn.

Werk des Gesichts ist getan,
tue nun Herz-Werk
an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du
überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht (KA II, p. 101s.)⁶⁶.

Negli anni immediatamente successivi alla conclusione dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910), alla semplicità e purezza dello sguardo di Cézanne si sostituisce l'immobilità e la disperazione di un soggetto alienato e sempre più chiuso in se stesso. Pochi giorni dopo la stesura di *Wendung*, Rilke descrive in una lettera come il vedere sia diventato per lui penoso e improduttivo: nonostante la spasmodica fissità cui sono costretti il corpo e lo sguardo in lunghe e faticose ore di osservazione, tutte le impressioni visive vengono perdute, lasciando «l'anima rivolta altrove, occupata con altro, ritirata in se stessa» («die Seele abgewendet, anderbeschäftigt, in-sich-gezogen»; a Lou Andreas-Salomé, 26. 6. 1914; LAS 340). La stessa esperienza, anche se riferita con toni meno drammatici, è vissuta qualche anno prima (1910/11) nell'Africa del nord di fronte al paesaggio del deserto e dei monumenti egizi di Gizeh (cfr. lettera a M. von Hattingberg, 1. 2. 1914; Ben 28-30). Ma il problema di questo fissare la realtà sempre più rigido e cieco (designato da Winfried Eckel con il termine «Sich-blind-Starren»)⁶⁷ diviene centrale nel viaggio in Spagna, durante l'inverno 1912/14. Innanzi alla sublimità del paesaggio di Ronda, egli riconosce che tutto quanto è percepibile con la sola vista non può ormai più coinvolgerlo né trasportarlo emotivamente:

[...] e ora siedo e osservo e osservo finché non mi fanno male gli occhi, e ciò mi si mostra e parla come se dovessi impararlo a memoria e tuttavia non lo possiedo e sono qualcuno in cui precisamente nulla prende a crescere (a Lou Andreas-Salomé, 19. 12. 1912; LAS 274).

⁶⁶ *Svolta*, scritta il 20. 6. 1914: «Perché, ecco, c'è un limite al guardare, / e il mondo lungamente misurato dallo sguardo / vuol prosperare nell'amore. // Opera della vista è compiuta, / compi ora l'opera del cuore / sulle immagini prigioniere in te, perché tu / le hai sopraffatte ma non le conosci ancora» (*Poesie II*, pp. 233 e 235).

⁶⁷ Cfr. W. Eckel, *Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1994, p. 105.

Ancor più di altri viaggi, quello in Spagna è segnato per il poeta da un motivo iconico ch'egli vuole a tutti i costi ritrovare nel paesaggio e nelle vedute del suggestivo entroterra, a sud di Siviglia: si tratta della Spagna di El Greco, ammirata già nell'ottobre del 1908 a Parigi con il celebre dipinto dal titolo *Toledo*. Dal 9 dicembre 1912 fino al 19 febbraio 1913 Rilke si ferma a Ronda – paesaggisticamente suggestiva quanto Toledo – soggiornando in prossimità di una profonda gola che separa in due la montagna e sulla cui cima sorge il borgo. Di questi due mesi ci restano delle testimonianze importanti, raccolte in una serie di lunghe lettere dove Rilke ha descritto enfaticamente l'incontro insieme eccitante e faticoso con una natura che resiste alla parola; di Toledo, ad esempio, scriverà:

[...] una città del cielo e della terra, perché è davvero in entrambi gli elementi, attraversa tutto l'esistente, ho cercato qualche giorno fa di spiegarlo [...] con una sola frase, dicendo che Toledo esiste in egual misura per gli occhi dei morti, dei vivi e degli angeli [...]. Questa città ineguagliabile stenta a contenere fra le mura l'arido, mai diminuito, mai sottomesso paesaggio, la montagna, la montagna pura, la montagna dell'apparizione. Immensa esce da lei la terra e fuori le porte diventa immediatamente mondo, creazione, monte e gola, genesi. Dinanzi a questo luogo ho in mente di continuo un profeta, uno che si alza dal convito, dagli ospiti, dalla compagnia, e sopra il quale, subito, ancora sulla soglia di casa, scende il profetare, la percezione immensa di visioni impietose. Così si comporta questa natura intorno alla città, e persino in essa ogni tanto leva gli occhi e non la conosce e ha una visione (a Marie Taxis, 13. 11. 1912; TT I, 226s.; *Poesie II*, p. 753).

Qui è qualcosa che ha già l'intensità dell'opera d'arte, per quanto io non sappia di preciso quale verità dell'animo umano vi sia giunta a compimento, all'esistenza, a una visibilità di cui si pensa che dovrebbe essere, per il pastore di un qualche gregge e per l'angelo di Dio, la stessa cosa. [...] Ah, da settimane, in questa o quella lettera, cerco di trasmettere anche una pallida ombra di tutto ciò; ma è cosa immensa, ben oltre quel poco d'espressione di cui dispongo (a Helene von Nostitz, dicembre 1912; HN 38; in parte anche in *Poesie II*, p. 755).

Queste parole devono essere lette come immediata conseguenza delle impressioni suscitate dal soggiorno spagnolo: Toledo e Ronda non sono soltanto città immerse in un paesaggio che, in virtù della sua grandiosità e asprezza, si sottrae alle speranze di essere accolti da una natura amena, ospitale (ossia “addomesticata” pittoricamente, o percepita secondo i predicati di un'estetica tradizionale del sublime). Esse sembrano anche essere parte integrante di questo paesaggio, al punto da divenire una cosa sola con l'immensità della visione.

Se si considera l'importanza attribuita poeticamente da Rilke al peculiare segno di civiltà, così come gli si offre nel panorama spagnolo, irretito nella primordiale armonia del cosmo e della natura, diviene subito chiaro che l'esperienza dell'inverno 1912-13 ha direttamente a che fare con la svolta dello stesso concetto di realtà, maturato dal poeta nel dibattito

letterario di fine secolo. La realtà, infatti, continua a restare per l'autore di queste lettere qualcosa di diverso dal mondo percepito empiricamente. Come molti altri scrittori e artisti della Modernità, anch'egli ritiene che quanto è reale sia anzitutto vissuto empaticamente nell'intimo umano, nello spazio di esperienza del nostro animo, proprio dove i confini di ciò che abituale, riconoscibile e controllabile vengono ignorati o superati. Nell'opera giovanile Rilke aveva cercato, da principio, di esprimere questa realtà attraverso un'estetica simbolista del "pretesto", del segno concreto esperito sulla superficie delle cose (vedi 1. 1); ma già in *Mir zur Feier* si era reso conto che il disgusto e la paura per il mondo, esibiti dalla *Décadence* viennese, potevano essere annullati solo da una poesia in grado di unire le esperienze interiori con quelle dell'esterno, dell'*hic et nunc* terrestri. Fino alla produzione d'inizio Novecento, Rilke collauda così diversi modi per realizzare tale mediazione: nel modello di realtà vitalistico dello *Stunden-Buch* o nella soluzione ancor più radicale dei *Neue Gedichte*, che impegnano il poeta al confronto con un oggetto estremamente definito, localizzato empiricamente in un luogo e in un tempo precisi.

1. 3. Dall'altra parte della natura

Da qui in poi la lirica di Rilke percorrerà un altro cammino, distanziandosi sempre più dalla poetica legata a Parigi e al confronto con le arti figurative; essa non rinuncerà, tuttavia, al concetto fondamentale di una mediazione tra anima e mondo o alla fede vitalistica nell'immanenza della dimensione terrena. Una chiave d'interpretazione per comprendere meglio questo mutamento è offerta dall'assunto centrale di *Spanische Trilogie I*: la «cosa di terra e mondo»,

[...] Herr:
 ein Ding zu machen; [...] /
 aus vielen Ungenaun und immer mir,
 aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn,
 das Ding zu machen, Herr Herr Herr, das Ding,
 das welthaft-irdisch wie ein Meteor
 in seiner Schwere nur die Summe Flugs
 zusammennimmt: nichts wiegend als die Ankunft (KA II, 43, vv. 12-24)⁶⁸.

⁶⁸ *La trilogia spagnola I*, scritta a Ronda il 6 gennaio 1913: «[...] Signore: / fare una cosa sola; degli estranei, perché / non uno io conosco, e di me, di me, Signore, / fare una cosa sola; dei dormienti, / dei vecchi estranei nell'ospizio / che nei letti tossiscono gravi, di bambini / ebbri di sonno stretti a un petto estraneo, / di molte incerte forme e di me sempre, / di me solo e di ciò che non conosco / fare la cosa, Signore, la cosa / di terra e mondo che come meteora / nel suo peso non è più che la somma / del volo: e altro non pesa che l'arrivo»; *Poesie II*, p. 203.

“Mondo”, “cosmo” (*Welt*) o “spazio cosmico” (*Welt-Raum*) è per Rilke la dimensione senza la quale la realtà sensibile in cui viviamo non può divenire intera, completa. La configurazione di un spazio altro non sarebbe che una modalità di compenetrazione fra l’io e tutto ciò che lo circonda, una relazione con gli oggetti che sia unione assoluta nel senso dell’appartenenza a un medesimo *Raum*. Poiché in esso l’io si sente finalmente affrancato dalla contingenza di un tempo e un luogo definiti, come da ogni limitazione quantitativa o limitativa della propria esistenza, il *Welt-Raum* diverrà la dimensione propria all’angelo nella mitopoiesi delle *Elegie duinesi* (DE I, vv. e II, vv.). Nella metaforica spaziale, così caratteristica per lo sviluppo dell’opera più tarda, esso verrà designato infine come l’«altra parte della vita»:

[...] come la luna, così ha certamente la vita una parte non rivolta a noi, che *non* è il suo contrario, bensì il complemento alla sua interezza e pienezza, alla sfera veramente completa e sacra dell’*Essere* (alla contessa Sizzo, 6. 1. 1923; GS 53).

Instaurare un rapporto con questo spazio e trasmetterne poeticamente l’esperienza divengono il compito essenziale dell’ultimo Rilke. Dopo aver compreso i pericoli insiti in un’appropriazione del mondo fondata sulla potenza del vedere, egli vuole ora rivolgersi alle cose con un atto di conoscenza costitutivamente diverso. La rinuncia al predominio dell’«opera della vista» è una svolta che si delinea assai prima della poesia *Wendung*. Ad essa corrisponde una sensibile variazione delle metafore e dei motivi cari all’opera giovanile, con una presenza sempre meno incisiva della simbolica di carattere vitalistico. Più importanti del vento, dell’acqua o della crescita della vegetazione sono perciò le nubi, la notte, le stelle, il volo o il grido di un uccello⁶⁹. La prima lirica della *Spanische Trilogie* è una preghiera affinché l’io del poeta possa fare una cosa sola di sé e del paesaggio, di sé e del gregge che respira il buio della notte, di sé e di persone sconosciute, di sé e di «molte incerte forme» («aus vielen Ungenaun»). Il frutto di quella capacità, *das Ding* generato da quell’unione è in primo luogo un’entità conoscitiva ed esistenziale, l’oggetto-soggetto che abita il *Weltinnenraum*⁷⁰. Ormai non è più necessario per Rilke che il *Ding* sia la forma plastica in cui

⁶⁹ Il pastore di *Spanische Trilogie II*, abbandonato a una natura troppo potente, che lo assedia e lo penetra con la sua presenza eccessiva, ha in sé il grido degli uccelli che risuona nell’aria, ha negli occhi le stelle e la notte («weil er die ganzen Sterne / in sein Gesicht nimmt»; KA II, 43, vv. 19-20).

⁷⁰ Cfr. *Es winkt zu Fühlung*, scritta nel settembre 1914: «Durch alle Wesen reicht der eine Raum: / Weltinnenraum» KA II, 113, vv. 13-14); «Un solo spazio compenetra ogni essere: / spazio interiore del mondo» (*Quasi ogni cosa* [...]; *Poesie II*, p. 237). Nel suo saggio su Rilke, Käte Hamburger sottolinea un punto importante: la parola *Weltinnenraum* non è costruita con la logica grammaticale del genitivo; non significa “spazio interiore del mondo”, né “spazio del mondo interiore”. Ha invece la logica del correlato, designa uno spazio che accoglie in sé, alla pari, il mondo e l’intimità umana. Esprime, scrive Hamburger, «l’indissolubile rapporto di correlazione fra io e mondo» (cfr. Id., 1966, pp. 179-275; 1971, pp. 83-158).

s'oggettiva l'esperienza visiva dell'artista; nella metafora dell'oggetto la cui gravità non è che «la somma / del volo» e «non pesa che l'arrivo», esso è insieme parola, poesia, opera d'arte.

Come si è cercato di dimostrare in precedenza, la crisi che tormenta Rilke dalla fine dei *Nene Gedichte* all'inverno di Muzot (1922, l'anno in cui vengono scritte *Elegie duinesi* e *Sonetti a Orfeo*), non è una crisi dell'espressione, un venir meno della lingua, una povertà della parola. È invece un problema teorico, nato per paradosso dalla ricchezza e dalla potenza della parola: l'istituzione di un legame con l'oggetto che sia privo di coercizione e menzogna. La lotta per la lingua che Rilke condusse in quegli anni è la lotta per *quella* lingua, l'equivalente espressivo di una relazione conoscitiva fondata su un equilibrio perfetto tra mondo interiore e mondo esterno. Come sempre in Rilke le costruzioni concettuali in cui si concretizza un assunto poetico o poetologico non sono mai regolari e univoche; più di un modello, infatti, viene elaborato a partire dal 1912 per esprimere questo sentimento di comunione con le cose.

Con *Erlebnis I, II* (KA IV), una prosa contemporanea alla *Spanische Trilogie*, abbiamo un esempio di *Welt-Raum* vissuto in un momento di inattesa e brevissima intensità: nonostante il carattere dell'esperienza, il soggetto è in grado di conservare la distanza indispensabile alla conoscenza. L'«Ausdruck» (l'espressione) scelto in tal caso per definire l'istante in cui avviene la sospensione del tempo e dello spazio empirici ha un parallelo tematico nella lettera alla contessa Sizzo: è un finire «dall'altra parte della natura» («auf die andere Seite der Natur geraten»; KA IV, 667). L'attimo straordinario della comunione perfetta con il reale viene calato dallo stesso Rilke in un racconto di tono epico-narrativo, dove protagonista è un uomo appoggiato ad un albero intento a osservare e ascoltare l'ambiente che lo circonda:

Eine Vinca, die in seiner Nähe stand, und deren blauem Blick er wohl auch sonst zuweilen begegnet war, berührte ihn jetzt aus geistigerem Abstand, aber mit so unerschöpflicher Bedeutung, als ob nun nichts mehr zu verbergen sei. Überhaupt konnte er merken, wie sich alle Gegenstände ihm entfernter und zugleich irgendwie wahrer geben (KA IV, 668)⁷¹.

L'orientamento verso la dimensione interiore e invisibile – così importante nelle opere scritte durante gli anni Dieci – trova infine una formulazione ancora diversa in una lettera del 1924. Qui il modello ontologico per configurare un simile spazio assume la forma di una «piramide della coscienza»:

⁷¹ «Una pervinca, che gli era accanto e il cui sguardo azzurro gli era già accaduto di incontrare, lo toccò adesso da una distanza più spirituale, ma con un significato inesauribile, come se ora non ci fosse più nulla da nascondere. Poté notare che tutti gli oggetti si davano più lontani e insieme più veri [...]»; *Poesie II*, p. 757.

Per quanto esteso sia il di fuori, esso con tutte le sue distanze stellari comporta appena un paragone con le dimensioni, con la dimensione *in profondità del nostro intimo*, che non ha bisogno neppure della vastità dell'universo per essere in sé quasi incommensurabile. Se dunque esseri morti e futuri hanno bisogno di una dimora, *quale* rifugio potrebbe essere loro più accetto e offerto che questo spazio immaginario? A me la cosa si rappresenta sempre più così, come se la nostra coscienza usuale occupi il vertice di una piramide, la cui base in noi (e in certo modo sotto di noi) si estenda tanto in ampiezza che, quanto più ci vediamo capacitati a calarci in essa, tanto più generalmente appariamo coinvolti negli avvenimenti, indipendenti da spazio e tempo, dell'esistenza terrena, *cosmica*, nel più ampio senso. Fin dalla mia prima gioventù io ho sentito il presagio [...] che in una più profonda sezione di questa piramide della coscienza per noi potrebbe avverarsi il semplice essere, quella inviolabile presenza simultanea di tutto ciò che al vertice "normale" della coscienza di noi stessi è concesso di sperimentare soltanto come "decorso" (a Nora Purtscher-Wydenbruck, 11. 8. 1924; B 871; LdM 255s.).

Non deve sfuggire, in queste parole, la connotazione data alla dimensione interiore dell'esistenza con il termine «immaginario» (imaginär), sfruttato anche altrove per chiarire la qualità riflessiva, esclusivamente poetologica, delle esperienze emotive e spirituali⁷². Anche concezioni ideologiche come quella del *Weltinnenraum*, infatti, hanno valore per il poeta solo in quanto metafore della sua opera. Sono immagini, modelli per rendere rappresentabile, commensurabile l'«altro lato della natura». La costruzione rappresentativa di una visione artistica del mondo (a sua volta religiosa, mistica, estetica), come quella di Rilke, è pur sempre un mezzo per raggiungere il proprio scopo: l'esercizio di un modo d'agire mutato rispetto al mondo e a se stessi.

Naturalmente simili cambiamenti del concetto di realtà producono nel simbolismo rilkeiano una poetica di segno diverso. Rilke la formula dapprima come critica alle categorie fondamentali dell'opera concepita a Parigi, in poesie quali *Wendung*, *Waldteich*, *weicher* (che tematizzano però solo aspetti parziali di un problema più generale e articolato). È evidente ormai, dal suo nuovo punto di vista, la debolezza di una poesia orientata esclusivamente alla cosa dell'arte, al singolo oggetto: essa non potrà mai essere adeguata alla rappresentazione di un'esistenza interiore del dato sensibile, a una interiorizzazione del mondo. La poetica simbolista rappresenta per Rilke in un primo momento (quello dei *Neue Gedichte*) lo strumento di un'appropriazione rapinosa del mondo esterno. È ancora un momento attivo, una conquista, il lato positivo di una prevalenza dell'interiorità di cui i *Quaderni di Malte* testimoniano invece il contemporaneo crollo, la tragica insufficienza al livello psichico e vitale. Quando si apre la lunga crisi, la poetica simbolista non va perduta, ma rimane in Rilke come uno strumento non più eliminabile. Si trasforma però il senso che essa assume per lui. Essa perde infatti il carattere di auto-affermazione, di protesta della

⁷² Cfr. *Briefwechsel mit Erika Mitterer*, in KA II, 328: «das ganz Imaginäre», ora riprodotto in E. Mitterer/R. M. Rilke (2006, p. 19).

superiorità dell'io lirico rispetto al mondo dell'esperienza. Ora è lo stesso io che è entrato in crisi, o meglio che riconosce anche poeticamente l'inevitabilità di un confronto diretto con la propria crisi già presente da lungo tempo. La tecnica dell'interiorizzazione simbolista cessa così di essere in certo modo fine a se stessa, per divenire lo strumento attraverso cui l'io lirico cerca di recuperare l'elementare auto-esperienza, la percezione di un proprio sussistere al di là degli atti puramente empirico-materiali. L'istituzione di un rapporto tra l'interno e l'esterno, realizzata nell'opera mediana grazie a un principio di "apollinea" equivalenza, sembra a Rilke essersi svolta tutta alle spalle dell'io; i suoi problemi restano irrisolti, i suoi aneliti inappagati.

È questa la condizione esistenziale lamentata dall'io lirico della *Seconda Elegia* duinese, scritta all'inizio del 1912:

Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir
atmen uns aus und dahin [...].
Wie Tau von dem Frühgras
hebt sich das Unsre von uns, wie die Hitze von einem
heißen Gericht. O Lächeln, wohin? O Aufschau:
neue, warme, entgehende Welle des Herzens [...] (KA II, 205s., vv. 18-28)⁷³.

Senza poter qui ripercorrere il lungo itinerario che conduce Rilke alla conclusione del ciclo elegiaco nel febbraio 1922⁷⁴, possiamo però tratteggiare almeno il passaggio fondamentale che nell'opera della maturità va dalla fragilità dell'esperienza esistenziale alla percezione di un fondo vitale o vitalistico testimoniato dalle dimensioni profonde della psiche. Non sfuggirà infatti che l'interiorizzazione rilkeana è nella sua essenza un'operazione simbolista, la cui finalità è tuttavia ora quella di dare vita a un'autosufficienza perfetta dell'io lirico, che nella monologica circolazione dei rapporti tra sé e le proprie figure poetiche può rinunciare a un confronto con il mondo, fattosi via via più problematico.

1. 4. Pericoli e risorse dell'astrazione

Una delle ragioni principali di questo incrinarsi del rapporto dell'io lirico con la realtà presente dipende da un mutamento radicale dell'atteggiamento di Rilke nei confronti delle

⁷³ DE II, composta a Duino tra gennaio e febbraio 1912: «Poiché noi sentendo svaniamo; ah, noi / esaliamo fino ad estinguerci [...] / Come rugiada dalla tenera erba / ciò che è nostro svapora da noi, come il calore da una / calda vivanda. O sorriso, ove tendi? O sguardo: / nuova, calda onda che sfugge dal cuore [...]; *Poesie II*, p. 61.

⁷⁴ Per una ricostruzione della lunga gestazione del ciclo elegiaco cfr. MDE I, A. Destro (1970, pp. 55-83 e 87-116), M. Engel (1986, pp. 77-119).

arti figurative. L'interesse per l'arte moderna viene sempre più scomparendo, per lasciare il posto a una grandissima ammirazione verso l'opera di El Greco, a sua volta nutrita dalle forti suggestioni provate davanti al paesaggio di Ronda e Toledo. Dopo la crisi del vedere solo l'abbandono di Parigi nell'estate del 1914 e il soggiorno a Monaco per cinque anni forniscono al poeta l'occasione di interessarsi nuovamente alla pittura contemporanea. Ma, come dirà lui stesso in una lettera del 1917, ormai si tratta di curiosità più che di applicazione, di volontà di «désœuvrement» anziché di vera e necessaria attrazione (a E. Taubmann, 18. 5. 1917; B14-21, 138). Negli anni precedenti il suo insediamento in Svizzera (sino al 1921 dunque), Rilke osserva con sempre più distanza e scetticismo gran parte delle opere dei pittori tedeschi, divisi allora fra Monaco e Berlino, città dove (con Kandinsky, Kokoschka, ecc. e la presenza di alcuni celebri galleristi) è attivo il movimento degli espressionisti⁷⁵. Soltanto la retrospettiva su Franz Marc, visitata nell'ottobre del 1916, rappresenta per il poeta un evento tale da spingerlo a utilizzare toni e parole che ricordano l'entusiasmo provato un decennio prima davanti all'opera di Cézanne: «finalmente di nuovo un'Œuvre, l'unità della vita raggiunta e conquistata in un'opera spirituale, necessaria, pura» (a M. v. Goldschmidt-Rotschildt, 28. 9. 1916; ÜmM 109).

Sparsi per la numerosa corrispondenza epistolare di quegli anni, possiamo scoprire commenti e appunti sulla pittura di Franz Marc, Pablo Picasso, Oskar Kokoschka, Paul Klee e altri. Nonostante la disparità dei luoghi e delle occasioni che permisero a Rilke di pronunciarsi sull'arte moderna (espressionismo, cubismo, astrattismo), e le diverse prese di posizione nei confronti dell'uno o dell'altro artista, è possibile ricavare da queste osservazioni un preciso orientamento critico che concerne solo in parte i temi estetici – come lo sviluppo storico della pittura dopo Cézanne – ma riguarda anche e soprattutto i motivi della *Zeitkritik* contemporanea: è il processo di rapida e progressiva “de-oggettivazione” della pittura post- simbolista e -impressionista, il suo essere sempre meno chiara e concreta nel riferirsi alla realtà (nei suoi contenuti oggettivi), a preoccupare principalmente Rilke e a renderlo perplesso e scettico sull'esito di un'arte completamente astratta. Domande come quelle relative all'estetica della produzione e ricezione di una singola opera d'arte, che sappiamo essere centrali negli anni 1901-1907, finiscono così con il cedere il posto a interrogativi sulla funzione generale – antropologica, sociale e storico-culturale – dell'arte in un'epoca di avanzato progresso tecnico e civile. Sono quesiti che si presentano spesso con accento polemico, motivi critici che dopo il 1910 sembrano tratteggiare una linea continua in tutta l'opera rilkeana, sino alle *Elegie duinesi* e ai *Sonetti a Orfeo*; ma se il tono dominante di poesie come *Wendung* o *Spanische Trilogie* resta quello di un

⁷⁵ Cfr. *Espressionismo*, a cura di , Fischer,

lirismo non immediatamente condizionato da una presa di posizione sull'attualità storica, l'accento critico nelle lettere scritte a Monaco resta al contrario il segno di una polemica conservatrice, antitecnica, che esalta le attività artigianali e condanna genericamente la funzionalità, il macchinismo, l'ansia di successo e di guadagno dell'epoca moderna.

I modelli di Cézanne e Rodin, la poetica del *toujours travailler* costituiscono per Rilke il limite oltre il quale l'arte perde la sua base etica; infatti, alla «produzione molteplice e frettolosa»⁷⁶ degli artisti più giovani egli non contesta soltanto il venir meno dell'oggettività, ma imputa anche la colpa di aver reso il mestiere dell'artista un'attività commerciale, basata sul calcolo di domanda e offerta del mercato dei galleristi:

[...] le cose più recenti vengono al mondo esaurite, [...] nascono nel commercio e sono già svalutate, superate dal prossimo mercante: [...] c'est de la blague, que l'on peut ignorer mais qui vous irrite quand même (a E. Hauptmann, 9. 6. 1913; citato da Meyer, 1954, p. 308s.).

L'arte d'avanguardia risulta così, tanto nella sua genesi quanto nelle forme della sua ricezione e diffusione, collocata agli antipodi dell'ideale pazienza e contemplazione necessaria all'*einfaßes Schauen* di Cézanne. Le poche parole aggiunte in francese al termine della lettera sono indicative tuttavia dell'ambivalente atteggiamento di Rilke nei confronti dell'avanguardia e dell'astrazione. Da un punto di vista artistico egli considera la pittura dopo Cézanne una sorta di scherzo fugace e passeggero, incapace di resistere al repentino cambiamento di gusti che contraddistingue la vicenda estetica delle avanguardie. Ma interpretandola come specchio di una manifestazione civilizzatrice propria al mondo moderno, egli non può fare a meno di prenderla sul serio, tanto sul serio che a partire da essa verranno formulati i motivi critici dell'opera più tarda: i giudizi estetici trovano perciò una loro precisa ragione d'essere nell'ampio spettro di problemi della *Zeitkritik* rilkiana. Questa duplice posizione diviene ancora più chiara nelle osservazioni espresse su Picasso e Klee.

Se nei più recenti prodotti dell'avanguardia, soprattutto nei dipinti dove si attua pienamente la riduzione dell'oggetto alla sua basilare forma geometrica, Rilke vede soltanto «arbitrio, alterazione e intenzionalità» («Willkur, Verstellung und Absicht»), a proposito di Picasso e della sua «pittura scompositiva» («zerlegende Malerei») egli scorge un'arte legittimata e sorretta da un processo operativo che trova la propria forza nell'orientarsi a una precisa tradizione («aus der Richtung einer geraden Überlieferung nicht eigentlich herausfällt»; a E. Taubmann, 8. 8. 1917; ÜmM 85). Attraverso i dipinti di Picasso,

⁷⁶ In una lettera ad A. Weixlgärtner, 12. 4. 1920; ÜmM 99.

interpretati come fase di transizione di un'arte ancora legata al mestiere e alle competenze tradizionali del disegno, Rilke elabora un'idea originale di cubismo, inteso quale strumento di natura conoscitiva: è grazie al metodo sperimentale di scomposizione del dato empirico, infatti, che diverrebbe manifesta la *Bildstruktur* (la struttura immaginativa: che per Rilke è astratta, invisibile, interiore; *ivi*, p. 86) alla base di ogni realtà visibile, di tutte le immagini, estetiche e non. La pittura cubista non deve allora essere considerata genere d'arte in sé, ma può al contrario risultare interessante in quanto studio della superficie oggettiva di ciascuna immagine e come ricostruzione della sua genesi. Da un punto di vista storico, egli potrà anche riconoscerle una certa rappresentatività, ma solo nella misura in cui attraverso la sua tecnica si renda conoscibile la terribile esperienza del conflitto bellico: la frantumazione dell'oggetto in pittura sarebbe perciò un riflesso radicalmente mimetico della distruzione e dell'annientamento verificatisi in Europa con la prima guerra mondiale⁷⁷. Esteticamente, invece, Rilke sottolinea l'importanza del cubismo in quanto ricerca di una nuova visualità. In quanto tale, esso avrebbe dovuto restare tra le cose di Atelier («Sache des Ateliers»), anziché essere dato in pasto al pubblico di «un'epoca senza pudore, curiosa e importuna» («schamlosen und neugierigen, [...] zudringlichen Zeit»; a E. Taubmann, 8. 8. 1917; ÜmM 86). Con questa critica al sacrificio e allo spreco di un sapere esclusivamente artistico, Rilke non fa altro che proseguire la disamina del rapporto tra pittura e conoscenza, cominciata molto prima con lo studio del processo creativo in Modersohn, Rodin, Van Gogh e Cézanne, e di cui troviamo esemplare formulazione in uno scritto ancora precedente; in *Moderne Lyrik* (1898), infatti, egli parlava già di «tradimento», «indiscrezione» e «ripugnante eloquenza» per stigmatizzare lo sfruttamento dell'arte più recente mirato a raggiungere il vasto pubblico, a esporre a una massa di «profani» tecniche e mezzi del proprio mestiere (KA IV, 79).

Se con l'opera di Picasso Rilke crede di aver individuato in pittura un'astrazione indispensabile all'avverarsi di una nuova arte oggettiva, con quella di Paul Klee, riscoperta nel 1921 grazie al saggio di Wilhelm Hausenstein⁷⁸, egli scopre infine una perfetta autonomia dei mezzi artistici – colore e linea – ormai trattati senza più alcun riferimento esterno all'arte. L'autarchia raggiunta da Klee in pittura sarebbe dunque del tutto identica a quella che si palesa nella composizione musicale. Si tratta di una nuova frontiera della ricerca estetica, dove è possibile secondo Rilke sperimentare l'espressività di ciascun elemento pittorico come se si trattasse di materiale sonoro (note, toni, accordi). Guardare

⁷⁷ Cfr. H. Meyer (1963, p. 313s.).

⁷⁸ Cfr. W. Hausenstein, *Kairuan oder Eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921. Cfr. Anche C. Öhlschlager, „... dieses Ausfallen des Gegenstandes“: Rainer Maria Rilke, Paul Klee und das Problem der Abstraktion, in Brittnacher/Porombka/Störmer (2000), pp. 230-249.

le cose significa tentare una descrizione fenomenologica fondata sulle categorie di estensione dello spazio, forma, volume, colore. Ascoltare le cose significa presupporre l'equivalente acustico della forma, con cui i fenomeni si offrono all'udito. Rilke intuisce questo equilibrio (là dove la musica e la linea mostrano la loro corrispondenza e reversibilità) nella pittura astratta di Klee: per queste stesse ragioni egli la ammira giudicandola contemporaneamente una «sventura», una «fatalità» dolorosa (*Verhängnis*). Rilke comprende che la grafica di Klee è spesso una «parafrasi della musica» (a W. Hausenstein, 23. 2. 1921)⁷⁹, che nell'arte astratta contemporanea «dopo la scomparsa del sujet [...], la musica e la grafica diventano sujet l'una dell'altra»:

È, per me, il fenomeno più inquietante di oggi, ma al contempo un fenomeno liberatorio: perché più in là non si può davvero andare. E là dietro, subito, tutto torna ordine (a B. Klossowska, 28. 2. 1921; Mer 229)⁸⁰.

Il poeta interpreta dunque lo sviluppo della pittura contemporanea secondo un modello catartico, apocalittico, caratteristico del periodo compreso tra le due guerre, che coglie il radicale annullamento della tradizione come fase di transizione verso il ristabilimento dell'arte in una forma più pura e sublimata⁸¹.

Anche la poesia rilkeana tende durante tutto il decennio di crisi e gestazione delle *Elegie* a una forma di questo tipo. La progressiva, crescente indipendenza dal mondo fenomenico, l'accentrarsi in una realtà interiore sempre più esclusiva e autosufficiente rappresentano il carattere stesso della soggettività lirica del tardo Rilke. Il gioco puro della fantasia poetica e delle sue figure, con la totale libertà di associare e dissociare gli elementi semantici attinti all'esperienza, che rappresenta l'eredità più durevole del simbolismo europeo, risveglia nel poeta delle *Elegie* e dei *Sonetti* echi che fanno percepire un fondo stabile, reale al di là di ogni fragilità dell'esistenza. Nessuno può osare di *essere*, ammonisce la *Seconda elegia*, per il semplice fatto di avere percezione della realtà (DE II, v. 49: «Doch wer wagte darum schon zu *sein?*»), ma a una qualche percezione dell'essere – del proprio essere psicologico o

⁷⁹ Citato da A. Lavagetto in *Poesie II*, p.

⁸⁰ Lo sforzo di stabilire una parità assoluta e uno scambio ininterrotto fra la soggettività umana e il mondo dei fenomeni (il *Weltinnenraum*), porta l'ultimo Rilke a concentrare il suo interesse sui sensi minori, messi in ombra dalla funzionalità e dalla potenza della vista. Lo porta inoltre a osservare l'inquietante corrispondenza fra la forma di una cosa e la sua voce (cfr. lettera a C. Schenk von Stauffenberg, 23. 1. 1919;); la reversibilità in suono della linea, del profilo che definisce visivamente un oggetto; e, viceversa, la reversibilità del suono in linea. È l'esperienza narrata nella prosa *Urgeräusch* del 1919 (KA IV, 699-704); è l'esperienza notturna dinanzi alla Sfinge di Gizeh (narrata da Rilke l'1. 2. 1914, a M. v. Hattingberg, e che torna nella *Decima elegia*, DE X, vv. 80-87); è, infine, quanto osservato nella pittura di Klee, dove linea e musica mostrano di esser rette da una medesima armonia e geometria.

⁸¹ In pittura tutto ciò si annunciava per Rilke con l'opera di gusto ancora moderno, in parte influenzata dalla *Klassische Moderne* monacense, della giovane pittrice svizzera Sophie Giauque (1887-1943); cfr. H. Meyer (1954, p. 327s.).

psichico – si può giungere secondo Rilke attraverso la conoscenza della tensione tra forze contrastanti e insieme concorrenti alla creazione di un'unica figura poetica, quali incontriamo ad esempio nelle due quartine che chiudono il ciclo duinese. Non interessa il contenuto – la morte e la vita – ma l'eco che il loro rapporto risveglia nel poeta, «die Rührung, / die uns beinah bestürzt» (DE X, vv. 111-112). Questo *Sagen* (dire), che il poeta pone come nuovo compito dell'attività lirica al centro della riflessione poetologica nelle *Elegie* (DE IX, vv. 42-43) e nei *Sonetti* (SaO I, 13, v. 9), è il risultato di un percorso che dal dominio trionfale che i *Neue Gedichte* affermavano sulla lingua e sull'immagine ha portato alla passione del *Malte* e alla crisi della teoria del vedere e del dire oggettivo. La sua lingua è arte astratta non perché trasponga e riproduca il disgregarsi delle forme della realtà contemporanea, ma perché con essa siamo portati secondo Rilke a sperimentare un fondo psichico, prelogico, in cui si annullano tutti i contrasti, e in cui l'uomo percepisce l'ultima propria realtà,

ein reines, verhaltenes, schmales
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands (DE II, vv. 75-76; KA II 207)⁸².

⁸² «[...] un puro, discreto, sottile / lembo umano, una nostra fertile riva [...]»; *Poesie II*, p. 65.

2. Il figliol prodigo

2. 1. L'aggiornamento della cultura

La tensione verso un'utopia impossibile, una sintesi di disparati elementi, contribuisce a operare quella forzatura del segno e il suo potenziamento attraverso la sperimentazione di modalità espressive connaturate a forme artistiche differenti in un'ambita sinergia dei linguaggi delle arti affini. All'interno di tale complesso fenomeno, il teatro svolge un ruolo fondamentale: «il palcoscenico è il luogo per eccellenza dell'impossibile sintesi, della fluttuazione, dell'irradiazione di un elemento espressivo nell'altro, dell'evocazione di una totalità irrinunciabile, ma irrimediabilmente smarrita nel naufragio del "grande stile"». ⁸³ L'aspirazione alla fusione delle diverse forme artistiche in un incrinato *Gesamtkunstwerk*, da Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) a Oskar Kokoschka (1886-1980), da Gustav Klimt (1862-1918) ad Arnold Schönberg (1874-1951), da Wassily Kandinsky (1866-1944) a Oskar Schlemmer (1888-1943), è riferimento d'obbligo di una moderna sperimentazione dagli esiti profondamente innovativi. L'artista primonovecentesco, che ha avvertito in maniera drammatica l'inadeguatezza delle consuete modalità di rappresentazione, indirizza la sua sperimentazione verso l'espressione immediata e diretta della «innere Notwendigkeit» («necessità interiore», Kandinsky), un assoluto colto nelle contraddizioni del reale, in ciò che Schönberg indica come l'essenza della vita, la tensione, il contrasto. Strumento privilegiato di tale ricerca sarà l'estrema forzatura del segno in una commistione di forme e generi diversi, per l'esigenza di potenziare, oltre le soglie conosciute, le facoltà significative dei diversi linguaggi.

Le premesse della vicenda artistica novecentesca segnata dal fenomeno della «dispersione», indagato da Claudio Magris in *Grande stile e totalità*⁸⁴, sono da rintracciare in quel radicale processo di trasformazione dei paradigmi conoscitivi e delle modalità di rappresentazione che si consuma alla fine dell'Ottocento con particolare intensità in Austria. Secondo la nota definizione di Karl Kraus, l'Austria di fine secolo, «laboratorio sperimentale del declino del mondo», è «il luogo simbolico in cui muore la totalità della tradizione e nasce la dispersione contemporanea»⁸⁵: la crisi storica, gnoseologica e artistica che investe il mondo occidentale, mettendo in dubbio le forme della conoscenza su cui

⁸³

⁸⁴ C. Magris, *Grande stile e totalità*, in Id., *L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino 1984, pp. 3-31.

⁸⁵ K. Kraus, *Franz Ferdinand und die Talente*, in «Die Fackel», 16, 10 luglio 1914, in Id., *Widerschein der Fackel. Glossen*, Kösel-Verlag, München 1956, p. 147.

esso si basava, venne avvertita qui in maniera più radicale che altrove per quel travagliato processo di dissoluzione del sistema politico del passato, accompagnato dal crollo delle strutture amministrative e sociali e da una radicale rottura con la tradizione culturale ottocentesca. Sul palcoscenico della *finis Austriae*, attraverso l'esplorazione di alcuni paradigmatici episodi artistici, si può ricostruire quel processo che dalla dissoluzione del principio di unità giunge alla genesi di un concetto, denso di contrasti e antitesi, di tensioni e fratture, che è proprio della totalità intesa modernamente.

Uno di questi, può certamente essere la *querelle* viennese del classicismo moderno, che vide coinvolta la scuola filologica di Borchardt, chiamata a testimoniare sul valore della tradizione e sulla sua trasmissibilità in epoca moderna. La valutazione che Rudolf Borchardt dà di Hofmannsthal nel 1902⁸⁶, diventa in tal senso indispensabile per chi voglia cogliere l'aspetto più problematico della modernità mitteleuropea. Il poeta-filologo riconosce a Hofmannsthal il merito di aver stabilito un'autorità della tradizione e della continuità dei contenuti ereditati con essa, opponendo così un modello di conoscenza e competenza poetiche alla nozione estetica di «moderno» (in particolare rispetto a quella promulgata con l'opera di Bahr). Il termine «moderno» sta allora a indicare solo quel dogma di pretesa unicità e novità, che non sarebbe altro che l'effetto di un'inarrestabile perdita di *Bildung* da parte della generazione più giovane dei letterati di lingua tedesca. Difficile non ravvisare, in questa posizione, la stessa attitudine che il nostro Croce riservava agli esponenti della «Voce»: rispetto al suo sistema ogni estetica della passione, ogni tormento legato alla ricerca di verità e profondità in senso artistico, risultavano eticamente insostenibili, incapaci di giustificarsi nella trama della storia e, forse, ancor più inadeguati a reggere il confronto con le grandi opere del passato⁸⁷. È comune, tanto allo storicista italiano quanto al paladino austriaco dell'*humanae litterae*, la volontà di vanificare ogni sforzo di rinnovamento e di costringere pertanto le speranze di un progresso letterario a transitare nello stretto varco lasciato aperto dalla tradizione precedente. «Moderno» può divenire il sinonimo per Borchardt di «anarchia», «decadenza», «mancanza di carattere»⁸⁸, tutti tratti comuni a una società che ha perso quell'orientamento necessario alla sua identità e alla sua preservazione. Ma, se da un lato la cultura incommensurabile di Hofmannsthal appare come il mezzo più efficace di resistenza all'anarchia culturale dei moderni, dall'altro, persino la personalità sovrana dello stile e del tono lirici di Stefan George può rappresentare – in una prospettiva neoclassica – una forma non meno efficace per contrastare la forza disgregatrice della nuova poesia. Sono queste le incredibili conclusioni

⁸⁶ Cfr. Rudolf Borchardt, *Rede über Hofmannsthal*, Berlin 1918.

⁸⁷ Cfr. B. Croce, *Frammentismo e poesia*, in Id., *Lecture di poeti*, Bari 1966, pp.

⁸⁸ R. Borchardt, *op. cit.*, pp. 17-20 *passim*.

cui arriva l'estetica di Borchardt. Senza rendersene conto, egli illustrò la difficoltà maggiore che la sua cultura andava attraversando in quel preciso momento storico: l'accostamento di due autori così distinti tradiva la preoccupazione del filologo, impegnato a difendersi – o giustificarsi – di fronte allo storicismo senza fondamenti dei giovani poeti del simbolismo viennese (i letterati della «Giovane Vienna» come Peter Altenberg e Richard Beer-Hofmann), ma smascherava contemporaneamente l'intenzione del poeta, ossia quella di definire un classico moderno, conciliando la dimensione storica della lingua con l'esigenza del suo rinnovamento.

Il problema è avvertito con una tale urgenza che Borchardt non vede la fondamentale inconciliabilità delle due grandi figure, dei due opposti modi di rapportarsi alla tradizione: sovranità e indipendenza nell'uno, eredità e continuità nell'altro. La comprensione che egli ha del fatto letterario, infatti, è strettamente imparentata a quella che Hofmannsthal ha dell'uso della parola poetica. Nelle sue poesie, come nei suoi saggi, quest'ultimo è testimone d'una coscienza critica della tradizione di ciascuna parola, di ogni immagine e forma. Il suo sistema poetico consiste in una «mnemotecnica selettiva»⁸⁹, come ha scritto Jacques Le Rider, dove l'invenzione si confonde con la variazione e il nuovo con il rammemorato. Il lavoro di George sulla lingua, invece, aspira proprio a cancellare ogni segno o marca di uno stile d'epoca. Nessuna venerazione da parte sua – come da parte del suo circolo (Gundolf, Kommerell, Hellingrath) – verso ciò che è storicizzabile in una lingua; piuttosto si tratterà di ricreare e tradurre le parole comuni in un linguaggio puro, assoluto e atemporale, non riconoscendo altra tradizione che quella degli archetipi e dei miti.

Tornano alla mente le rivendicazioni onofriane d'inattualità del discorso poetico, dello «scontento» proprio alla vera poesia, o di emancipazione dell'io-Natura, inteso come l'espressione di un'infanzia mitica e permanente: tutte formule che in Italia procedevano di pari passo con la pretesa dei frammentisti di rompere con le estetiche tradizionali⁹⁰. Eppure, per molti di loro la semplicità e l'immediatezza di una nuova espressione doveva essere continuamente provata sul campo di continue mediazioni culturali, spesso non senza volontà di rifarsi a una tradizione per ridefinirla, per riappropriarsene in modo nuovo. Si pensi allora all'importanza della poetica mallarmiana per Onofri, o alla rilevanza dell'influsso di Rimbaud nella teoria della prosa ritmica di Soffici. Spesso questo tipo di mediazione serviva anche a trovare un'immagine combaciante con il problema poetico ed esistenziale della propria vita, se non della propria generazione: era un riconoscersi e

⁸⁹ J. Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, PUF, Paris 1995, p. 6.

⁹⁰ Cfr. D. Valli, *Vita e morte del frammento in Italia*, Lecce 1980, p. 12; dello stesso autore cfr. anche *Il misticismo della forma: il primo Onofri*, in Id., *Anarchia e misticismo nella poesia italiana del primo Novecento*, Lecce 1973, pp. 216-218.

definirsi *mediante* un'altra esperienza lirica, conquistando in tal modo un modello normativo. Risulta evidente allora la comunità d'intenti e di programmi tra i gruppi del modernismo europeo. I movimenti simbolisti francesi che, nella loro multiforme fenomenologia (naturismo, umanismo, neosimbolismo, ecc.), avevano avuto inconfondibili tratti comuni quali il verso libero, l'idealismo, il sogno, l'esperienza interiore, a volte l'esoterismo e l'anarchia, allorché entreranno in crisi verso la fine del secolo, sentiranno l'esigenza di recuperare una certa autenticità e genuinità espressiva in una direzione che porta alla semplicità e alla rivalutazione della tradizione⁹¹.

Tutte queste esperienze trovano un comune denominatore nella volontà di sciogliere – quasi sempre senza veri esiti – il nodo problematico dello storicismo: infatti, esso non consiste esclusivamente in uno stile con cui trattare dei soggetti storici, o rifare dei versi antichi con dei pensieri attuali; e tanto meno coincide con la scelta speculativa di unificare il processo storico e quello letterario sotto un unico principio razionale (come nell'idealismo del Croce). Nel modernismo europeo esso è altresì una presenza insieme rassicurante e opprimente della memoria letteraria, tanto dei classici quanto dei moderni (dai tragici greci a Goethe, da Dante e Shakespeare a Baudelaire e Nietzsche). *Questo* storicismo espone il creatore moderno al rischio – esemplare nei frequenti effetti di *dejà-vu* pittorico in Soffici – di passare per un adattatore di modelli già esistenti, un assemblatore di citazioni o persino – come in molta lirica dello stesso Borchardt – per un accademico neoclassicista.

Proprio lui, che vuole farsi garante del patrimonio della *Bildung* classica e concepisce la novità di Hofmannsthal e di George come un classicismo, finisce con il premettere il classico al moderno, la comprensione alla creazione, svalutando così ogni forma d'arte che si voglia nuova senza aver coscienza di quanto la precede. Questa sensibilità, che è quella dello storicista, potrà considerare sullo stesso piano – e in questo consiste il suo più grande limite – l'autorità di chi si vuole fuori dalla storicità (come George) e quella di chi, invece, non può rinunciare ad essa (come Hofmannsthal). La dialettica sottesa al discorso di Borchardt si potrà leggere in continuità con la sentenza di Baudelaire sulla modernità: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»⁹². Il problema di un «classico moderno» si trasformerà nella generazione di Hofmannsthal nel problema di come rinnovare la *Bildung* senza rinunciarvi. Nel nome di un imperativo nietzscheano (quello della *Seconda inattuale*), la modernità viennese sembra mirare, soprattutto agli esordi del nuovo secolo, alla rivitalizzazione della cultura, a quello che potremmo anche definire un *aggiornamento* della tradizione letteraria. Il

⁹¹ Cfr. Marcel Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, trad. it. di C. Muscetta, Einaudi, Torino 1948, pp. 43-106.

⁹² Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes II*, éd. C. Pichois, Paris 1976, p. 696.

teatro, luogo dove la parola è attualità, dove enunciato ed enunciazione sono contemporanei – poiché l'oggetto e la parola che lo significa appartengono allo stesso piano temporale e luogo in cui si svolge l'azione – diviene così il terreno più fertile per coltivare i semi di un nuovo gusto: quanto sembrava ormai relegato alle formule sterili di una cultura sussidiaria, poteva infine conoscere sul palcoscenico una seconda vita. Il classico era in grado di *tornare al moderno*, di farsi *espressione*.

Proprio le traduzioni-adattamenti di tragedie greche (*Alceste*, *Elettra*, *Edipo*) possono essere studiate in Hofmannsthal come caso estremo di questa sintesi tra l'eredità storica e il moderno, incontro di tradizione e innovazione, riuscito sulla base di una strategia che mescola l'efficacia del già conosciuto con la provocazione di forme inedite⁹³. Se da una parte egli si appoggia su elementi riconoscibili secondo il canone della *Bildung* ufficiale (quella scolastica, ginnasiale dei borghesi), dall'altra supera quegli stessi elementi a partire dall'interno, mediante un'aspirazione estetica (della teatralità o della messa in scena) così distante dalla tradizione utilizzata ch'essa diviene, come ha scritto Jean Bollack, «una negazione intrinseca del contenuto»⁹⁴. Quella che può sembrare una semplice reintegrazione degli elementi già disponibili di una tradizione, si configura in realtà come rinnovamento culturale estremamente studiato. La “ricodificazione” modernista (*Elettra* rappresentata come una grande isterica, *Edipo* come un perverso impulsivo) procede di pari passo con la notificazione del patrimonio culturale.

2. 2. Un paradigma comune

In Rilke assistiamo a un percorso di tipo contrario. Invece di notificare l'eredità culturale egli preferisce prescindere, rivendicando la sua incapacità a seguire i modelli del passato in virtù di una propensione all'esperienza immediata e originale, che gli verrebbe insegnata dalla stessa estetica produttiva dei pittori impressionisti. Sono note le confessioni dell'autore all'amica Salomé in merito alla sua scarsa cultura, alla sua formazione approssimativa e trascurata (nella lettera già citata del 10. 8. 1903). In Rilke, come ha osservato Jesi, questa dichiarazione di inadeguatezza rispetto alla *Bildung* dei contemporanei George e Hofmannsthal diviene anche un modo di sconfessare la cultura modernista, cancellando abilmente le tracce di quanto potrebbe averlo influenzato e costretto a un

⁹³ Cfr. J. Le Rider, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, PUF, Paris, pp. 185-203.

⁹⁴ Cfr. J. Bollack, *La modernité de Hofmannsthal dans ses Œdipe*, in «Austriaca», 37, dicembre 1993, p. 47.

confronto con il peso della tradizione⁹⁵. Solo più tardi egli tornerà a parlare di influenze, nella famosa lettera a Schaer (26. 2. 1924), ricordando come i libri non avessero poi avuto un ruolo così decisivo nella sua vita; prima di ogni lettura veniva l'esperienza, e prima ancora di ciascuna lettura era da menzionare il fatto più grande:

[...] che mi fu concesso di esser *solo* in così numerosi paesi, città e paesaggi, indisturbato, esposto con tutta la molteplicità, con tutta l'aderenza e ubbidienza del mio essere a quella novità, disposto ad appartenerle [ihm zuzugehören] e pure tuttavia costretto a staccarsene [ihm abzuheben]... (B II, 329; LdM 225).

Nell'ambivalente rapporto dell'artista con la realtà esplorata e scoperta durante il corso di una solitaria esistenza, evidenziato dialetticamente da Rilke con i termini "appartenerci" (*zugehören*) e "distaccarsi" (*abheben*), possiamo però riconoscere un *modus vivendi* tutt'altro che autentico, a sua volta legato a un paradigma della cultura *fin de siècle*. Si potrebbe affermare che esso concerne soprattutto l'idea che di sé si è costruito l'autore moderno, in rottura con l'autorità di tutto quanto in una cultura è divenuto precetto, "scuola", e che implica perciò una formazione di altro tipo: non più vincolata a un canone letterario nazionale, o all'elezione di un luogo ideale e immutabile di classicità, la *Bildung* di questo scrittore si nutre del viaggio fine a se stesso, della dispersione dei propri slanci (creativi, ermeneutici, di riflessione estetica) in una dimensione transnazionale o, come è stato giustamente osservato, riveste consapevolmente una socialità di carattere internazionale⁹⁶. Si tratta del motivo che spinge in quegli anni non solo Rilke, bensì anche autori come Gide o lo stesso Hofmannsthal, a varcare i confini culturali del proprio paese per trovare negli elementi artistici, letterari o filosofici di origine straniera un fattore di identificazione e di alterità insieme, di scoperta e riconoscimento di una medesima origine o di un comune destino. La fine di un'epoca, avvertita da questi poeti con più o meno coscienza, si vede presto proiettata nella rivisitazione di parabole e miti di derivazione classica e biblica. Blumenberg ha ben illustrato, ad esempio, come un paradigma artistico fondamentale per tutto l'Ottocento quale quello rappresentato nel mitologema di Prometeo (dallo *Sturm und Drang* a Goethe, da Heine a Nietzsche), sia stato contemporaneamente rielaborato da Gide e Kafka, con esiti che potrebbero benissimo assurgere a interpretazioni complessive di una cultura estetica, a rivoluzioni di tutta una teoria o di un'intera ideologia dell'artista e della sua autorappresentazione⁹⁷. Nel nostro caso, parlando di Rilke e di questo suo riferirsi al nuovo come a ciò cui paradossalmente si appartiene per un desiderio di distacco, non può

⁹⁵ Cfr. F. Jesi, *Rilke, Nietzsche e il Nietzscheanesimo del primo Novecento*, in «», pp. 255-267.

⁹⁶ Cfr. K. Siebenhaar, *Rainer Maria Rilke und das Berliner Theater um 1900*, in BIRG, 23, 2000, p. 27.

⁹⁷ Cfr. H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1979, pp. 679-689.

non essere evocato il paradigma del *figliol prodigo*, parabola che per l'autore dei *Quaderni* diviene esemplare di una lettura del testo sacro (del canone) fondata sul rivolgimento della prospettiva più accreditata e, allo stesso tempo, di una messa in scena dell'artista solitario e apolide:

Sarà difficile convincermi che la storia del figliol prodigo non sia la leggenda di colui che non volle essere amato. Quando era un bambino, tutti in casa lo amavano. Cresceva, non conosceva altro e si abituò alla tenerezza dei loro cuori, poiché era un bambino. Ma da ragazzo volle deporre le sue abitudini (QM 204).

Questa situazione di rottura, nei *Quaderni*, viene spesso illustrata al lettore sotto forma di una riflessione meta-narrativa. In un certo senso è come se Rilke volesse rappresentare allegoricamente la fine di una consuetudine, insieme ermeneutica e letteraria, legata al modo tradizionale di intendere il tema e il modo del racconto. Narrare, ossia un raccontare fondato sulla mimesi e sullo sviluppo razionale di un intreccio, appartiene al passato. Questa è l'opinione dello stesso Malte: «Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein» (KA III, 557). Il quale, subito dopo, aggiunge: «Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben» (*Ibid.*)⁹⁸. Si tratta di un passo che alcuni studiosi hanno voluto mettere in relazione con l'attitudine di Rilke nei confronti del genere romanzesco, quello ottocentesco di matrice realistica: ciò che nella finzione rappresenta il vecchio conte Brahe per Malte, potrebbe essere sul piano storico-letterario un maestro come Fontane per Rilke⁹⁹. Il suo romanzo si offrirebbe dunque quale esempio di quell'ambivalente valutazione del racconto classico in seguito al passaggio da una generazione all'altra di scrittori. Se Rilke rappresenta nei *Quaderni* il conflitto fra partenza e ritorno, distacco e ricongiunzione, ciò si spiegherebbe anche a partire dalle ragioni estetiche che portano l'autore ad abbandonare e rimpiangere i padri-poeti della nazione, la loro esemplarità. Tra gli altri motivi, che rendono l'opera di Rilke rappresentativa di un'epoca di trapasso e contrasto generazionale, troviamo certamente quello di un'incredibile curiosità interculturale. Questa apertura nei confronti di altre culture spiega almeno in parte le dimensioni della sua ricezione internazionale, e così le precoci traduzioni in danese, polacco o francese. André Gide fu uno dei primi mediatori in Francia di Rilke, ma anche il solo capace di riconoscere, grazie al suo talento nel fiutare la novità e le tendenze estetiche provenienti da altri paesi, il carattere originale dei *Quaderni*. Il rapporto tra i due scrittori si

⁹⁸ «Che qualcuno raccontasse, raccontasse veramente, dev'essere stato prima del mio tempo. Io non ho mai sentito nessuno raccontare. [...] Il vecchio conte Brahe doveva ancora esserne capace» (QM 117).

⁹⁹ Cfr., ad esempio, J. H. Petersen, *Der deutsche Roman der Moderne*, Stuttgart 1991, p. 71s.

offre allora come un prezioso paradigma letterario, il cui studio solleva alcune questioni di metodo.

Ha senso anzitutto evidenziare i fatti relativi all'incontro artistico – in particolar modo la traduzione reciproca – contestualizzando l'episodio nell'ampio panorama delle connessioni interculturali tra Francia e Germania. I soggiorni francesi di Rilke, la frequentazione dei letterati parigini e dei mediatori culturali dell'epoca (editori, librai, critici, traduttori) sono ovviamente indissolubili dal suo concetto di letteratura e lingua così come dal suo lavoro di composizione del testo. Sappiamo che i suoi scritti – non solo i *Quaderni* – si occupano in modo sostanziale di quanto è estraneo («das Fremde»; a Lotte Hepner, 8. 11. 1915; B 511-514; MDE I, 134-136). Dal punto di vista interculturale – oltre alla dimensione psicologica (alienante) vista in precedenza – il *Fremde* si presenta con Rilke in almeno quattro forme differenti: come motivo iconico (le sculture di Rodin, Parigi, ecc.), come testo straniero (intertestualità transnazionale), come lingua straniera (cioè in quanto scrittura o traduzione in un altro idioma) e come oggetto di affermazioni speculative o concettuali. Benché i presupposti della ricezione reciproca tra entrambi i poeti non siano poi così numerosi – la traduzione frammentaria dei *Quaderni* fatta da Gide per la «Nouvelle Revue Française» nel 1911, la sua corrispondenza e gli incontri occasionali con Rilke tra il 1910 e il 1926, la lettura di Rilke di *Le Retour de l'Enfant prodigue* nella versione tedesca dello svizzero Kurt Singer sulla rivista «Die neue Rundschau» (1907), la rielaborazione di questo motivo nei *Quaderni* e la traduzione del racconto di Gide nel 1913 –, a partire da essi diviene possibile ricostruire in modo esemplare le differenti sfaccettature che caratterizzano lo scambio culturale.

Poiché i testi presi in considerazione sono collegati nell'una o nell'altra forma con l'ipotesi della parabola biblica, può risultare utile mettere in risalto il tema del figliol prodigo in quanto veicolo di significazione di un modo condiviso di intendere l'estraneità. Nel desiderio del figliol prodigo – «ich sah andere Kulturen vor mir, andere Länder» («J'imaginai [...] d'autres cultures, d'autres terres»; SW VII, 256-259) – viene espresso un anelito universale. Esso acquista però un valore preciso se considerato come motto simbolico per i processi di esperienza che, in relazione al paradigma dell'alterità, definiscono la vita e l'opera di entrambi i poeti. Il caso del *Verlorener Sohn/Enfant prodigue* si presta a un'analisi comparativa, dal momento che per i due autori esso assume un carattere di *Leitmotiv* e solleva, inoltre, il problema linguistico della traduzione. In effetti un'esegesi dei temi deve qui essere subordinata a uno studio genetico delle traduzioni; entrambi i binari della mediazione, quello traslatorio e quello tematico, si condizionano a vicenda. A Rilke il motivo fu suggerito in un primo momento da Rodin e dalla Bibbia stessa. La

versione di Gide della parabola era già disponibile sulle pagine della «Neue Rundschau» sin dal 1907. Fino a che punto altri testi di Gide, come *Les Nourritures terrestres* (1897), che variano il tema su un piano ancor più ampio, abbiano giocato un ruolo decisivo in questa catena di rimandi intertestuali, non è dato stabilire con certezza. Ad ogni modo anche nei *Quaderni* incontriamo la figura del figliol prodigo, non solo nella cornice della celebre parabola che conclude il romanzo, ma anche nella formula del «niemandes Sohn», con cui ci viene presentata ancor prima l'incredibile vicenda del Griša Otrep'ev. Il Narratore immagina ciò che le cronache del tempo non possono aver in alcun modo tramandato, ossia il misterioso rapporto del giovane Otrep'ev con sua madre:

Ma l'insicurezza di lui non cominciò proprio dall'istante in cui ella lo riconobbe. Non sono alieno dal credere che la forza della sua metamorfosi consistesse nel non essere più figlio di nessuno [niemandes Sohn mehr zu sein] (KA III, 587; QM 150).

E l'episodio storico viene commentato infine con una considerazione di carattere generale: «Questa è in fondo la forza di tutti i giovani che hanno abbandonato la casa» («die Kraft aller jungen Leute, die fortgegangen sind»; *ibid.*).

Il motivo di Gide risulta poi del tutto contraffatto se guardiamo alla figura del giovane che non desidera essere riconosciuto, amato o coinvolto nell'amore dispotico della propria famiglia, modello esistenziale che dà vita all'ultimo e sconcertante quaderno del romanzo rilkiano. Ma lo stesso personaggio, prima ancora che derivare da Gide, potrebbe benissimo essere il risultato di una rielaborazione di quel tema che troviamo già in due poesie di Rilke del 1906 e 1908: rispettivamente *Der Auszug des verlorenen Sohnes* e *Der Fremde* (entrambe contenute in NG I e II). La prosa di *Le Retour de l'Enfant prodigue* fu pubblicata nel 1907, quindi più tardi delle liriche appena menzionate. La questione sull'originalità di questo tema resta comunque oziosa, soprattutto se si considera il fatto che entrambi gli autori conoscevano il testo evangelico di Luca 15, 11-32. Ma ciò che colpisce nel modo di trattare il materiale biblico in Rilke è anzitutto la posizione meta-narrativa assunta dal Narratore nei confronti della parabola. Egli non si limita a raccontare, lascia invece che siano altri – la tradizione, l'opinione comune, l'anonimo tramandarsi di un'identica versione – a introdurre la vicenda del figliol prodigo: «Die, die die Geschichte erzählt haben, versuchen»; «Es wird berichtet, daß einer aufheulte» (KA III, 634)¹⁰⁰. Rilke confronta così il lettore con una realtà già interpretata, opponendovi però una lettura personale della vicenda, ricca di nuovi significati. Egli potenzia e problematizza contemporaneamente l'accesso ermeneutico al

¹⁰⁰ «Coloro che hanno raccontato la storia cercano, a questo punto, di ricordarci la casa, com'era; poiché là è trascorso solo poco tempo, un poco di tempo contato, tutti nella casa possono dire quanto. I cani sono diventati vecchi ma vivono ancora. *Si narra che uno abbaio*» (corsivo mio; QM 210).

testo, evidenziando in maniera magistrale l'equivoco che si verifica infine tra genitori e figlio: la ragione interna alla scelta del protagonista, per cui si comprende e si giustifica il gesto d'implorazione di fronte ai familiari, viene completamente fraintesa. La richiesta di non essere amato può essere scambiata per una preghiera di perdono; il nucleo fondamentale, su cui un'intera tradizione interpretativa del testo sacro ha esercitato sinora la propria autorità, si trova in tal modo rivoltato a favore di una visione esclusivamente soggettiva, *du côté de l'enfant*.

Interpretarono il suo impeto a modo loro, perdonandogli. Per lui dev'essere stato indescrivibilmente liberante che tutti lo fraintendessero, nonostante la disperata chiarezza del suo gesto. Forse poté restare. Poiché di giorno in giorno riconobbe che non riguardava lui l'amore di cui erano tanto orgogliosi, incitandovisi segretamente l'un l'altro. Doveva quasi sorridere mentre si affaticavano, ed era chiaro quanto poco potessero pensare a lui (KA III, 635; QM 210s.).

In tal modo il Narratore si distanzia sia dalla Bibbia, che narra infine la riconciliazione del figlio con i genitori, sia dalla rivisitazione di Gide, dove il reduce accetta per rassegnazione il suo reinserimento nella famiglia e lascia che il fratello più piccolo segua le sue stesse orme abbandonando la casa («J'ai failli»)¹⁰¹. La critica ci ha abituati a interpretazioni della parabola rilkeana da un punto di vista autobiografico, teologico o etico-artistico; in particolare, Gertrud Höhler ha insistito sull'aspetto narcisistico della revisione moderna del figliol prodigo: da un lato essa si comprende come radicalizzazione della solitudine, come tentativo dell'io di svincolarsi da qualsiasi diritto di autorità o possesso esercitato su di lui dalla famiglia, dall'amante, dalla religione; dall'altra, invece, si spiega in quanto biografia artistica, resoconto di un apprendimento estetico¹⁰². Se consideriamo lo stretto rapporto intertestuale tra la rappresentazione del figliol prodigo fatta da Gide e quella proposta da Rilke, si può supporre che un criterio di comparabilità consista proprio nel grado di riflessione di cui è capace in entrambi i casi il testo. Per i *Quaderni* ciò si verifica proprio nella messa in scena di un soggetto narrante che interpreta, in veste di mediatore critico, le opere già presenti. La tradizione stessa degli *Aufzeichnungen* – il *Werther* di Goethe (1774), i *Cahiers d'André Walther* di Gide (1891) – ne è una prova. Per la parabola del figliol prodigo anche il Narratore di Gide sceglie un approccio meta-narrativo: indicando palesemente l'allegoria biblica come proprio referente, egli ne riformula il contenuto teologico e lascia

¹⁰¹ Cfr. A. Gide, *Romans. Récits et sotties. Œuvres lyriques*. Pléiade, Paris 1958, p. 490.

¹⁰² Cfr. G. Höhler, *Niemandes Sohn: Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, München 1979, p. 278s. Cfr. anche K. A. J. Batterby, *Rilke and France. A Study in Poetic Development*, Oxford University Press 1966, p. 133s.: «From the end of 1910 there was a marked reduction in the hitherto plentiful stream of letters to his wife – a further retreat from family ties and social responsibilities. If this may be construed as the logical accompaniment of his onward march as an artist, it also invites correlation with the Rilkean version of the story of the Prodigal Son».

intravedere nel testo fissato dalla tradizione un senso inedito, senza che ciò imponga al Verbo o al suo interprete alcun tipo di sanzione («je ne cherche à prouver la victoire sur moi d'aucun dieu – ni la mienne» (*ivi*, p. 475). Chi racconta si paragona infine a uno di quei personaggi che possono riconoscersi con una certa facilità nella pittura su committenza, dove accanto alla scena principale, in un angolo, appartata e discreta, s'intravede in ginocchio, come a rappresentare un «pendent au fils prodigue», la figura dello stesso committente: «à la fois comme lui souriant et le visage trempé de larmes» (*ibid.*).

La riflessione del poeta su se stesso attraverso questa allegoria presenta dunque un duplice aspetto: essa può intendersi, teoricamente, come problema della mediazione (della trasmissione e dei significati acquisiti nel tempo dalla parabola) o, per quanto riguarda i suoi contenuti, come confronto con il tema della partenza e dell'abbandono della famiglia. Ermeneuticamente esiste poi un livello ulteriore, quello che consente tanto a Rilke quanto a Gide di entrare in relazione con i propri testi. Abbiamo visto già quali potrebbero essere i rimandi intertestuali del *Verlorener Sohn* rispetto ai *Quaderni* o ad opere scritte in precedenza. Per l'*Enfant prodigue* sembra lecito citare almeno quei passi delle *Nourritures Terrestres* dove la vicenda dell'io narrante si configura, ancora una volta, come parabola di un distacco (dalla famiglia, dall'autorità della madre, della chiesa, ecc.) e di una ricerca (nel viaggio, nell'iniziazione a nuove esperienze) essenziali alla formazione dell'artista. Con l'opera del 1897, Gide proponeva già un'immagine di sé in rotta con il circolo delle abitudini domestiche («Je haïssais les foyers, les familles»; *ivi*, p. 185), guidata dal solo scopo di godere della libertà del viaggio: «Et ce que je cherchais sur les routes, ce n'était pas d'abord tant une auberge que ma faim» (*ivi*, p. 208). Nella *Préface* all'edizione delle *Nourritures* del 1927, egli precisava inoltre come la dimensione dello spostamento, dello spaesamento, appartenesse necessariamente all'artista, poiché «la littérature sentait furieusement le factice et le renfermé» (*ivi*, p. 250).

2. 3. Une influence d'élection

Non a caso Gide ha trattato il racconto di *Le Retour de l'Enfant prodigue* nella forma del dialogo; gli incontri con il padre, la madre e il fratello sono tutti passaggi, “stazioni” che il giovane deve attraversare per portare a compimento il suo ritorno ed essere infine accolto nella famiglia di origine. L'autore vede nell'esperienza del dialogo – così si legge in un appunto sull'*Enfant prodigue* dal diario del 6 febbraio 1907 – una forma adeguata a esprimere

le reticenze e gli slanci del suo spirito¹⁰³. Nella comprensione che Gide ha del genere dialogico coincidono il suo fondamentale atteggiamento etico con quello estetico. Fin da *Le Prométhée mal enchaîné* (1899) l'autore si è impadronito del dialogo per corrispondere all'oscillazione che, nell'animo dell'artista, equivale a un confronto di più voci tra loro opposte¹⁰⁴. Il tema di Prometeo – paragonabile in questo con l'interpretazione che Gide darà del figliol prodigo – è presentato qui come la storia della sua trasmissione e indicato come mito di emancipazione e creatività, con riferimento allegorico, tra l'altro, alla vicenda stessa del poeta, il quale cerca di affrancarsi dal dogma della Chiesa, dalla morale protestante e puritana della famiglia e, in particolare, dall'influenza della madre.

La *dialogicità* come forma interiore di un'apertura ermeneutica, di decentramento, o di superamento dei dogmi e delle monolitiche tradizioni del pensiero occidentale, ma anche di confronto con i modelli interpretativi fissati nell'uso convenzionale, retorico, della lingua, è certamente una delle sfide più importanti della modernità a cavallo del secolo scorso. Proust, Rilke, Gide, Hofmannsthal o Kassner contano tra i primi esponenti di un'estetica che prova a inserire l'eredità culturale in un fitto intreccio di mediazioni tra i linguaggi dell'arte, lasciando che essa possa finalmente risultare produttiva in una forma nuova; ciò diviene possibile non soltanto con le tendenze intertestuali o riflessive proprie alla loro lingua, né con la sola mescolanza di generi (di cui un Gide o un Rilke, combinando continuamente elementi lirici ad uno stile narrativo, erano indiscussi maestri), bensì anche in virtù dell'influenza che su di loro esercitano le arti figurative e la musica. Come Proust, Rilke confronta il lettore con un mondo in parte già *pre-estetizzato*. In questo senso l'esperienza maturata con l'opera di Rodin si lascia seguire sino al confronto con il figliol prodigo, proprio nella rappresentazione dell'atto di preghiera con cui si conclude il romanzo. Anche in questo caso il Narratore spiega come la scena «fosse stata tramandata»: «il suo gesto, il gesto inaudito che non si era mai visto prima; il gesto d'implorazione [die Gebärde des Flehens] con cui si gettò ai loro piedi, scongiurandoli di non amarlo» (KA III, 635; QM 210).

Si tratta infatti di una reminescenza precisa, che risale allo studio dedicato da Rilke a Rodin. Riferendosi a una scultura dal doppio titolo – *L'Enfant prodigue* e *La Prière* () – in quell'occasione egli si era espresso sullo scultore nel modo seguente:

¹⁰³ A. Gide, *Journal 1889-1939*, Pléiade, Paris 1970, p. 237: «je tâche à mettre en dialogue les réticences et les élans de mon esprit».

¹⁰⁴ Di un «balancement de ma pensée», Gide parla in un'annotazione nel suo diario del 12. 1. 1941: «Elle se développerait [...] et pousserait des branches à la fois dans des directions opposées». Cfr. A. Gide, *Journal 1939-1949. Souvenir*, Pléiade, Paris 1954, p. 64s.

[Rodin] ha potuto dare forma a un gesto che gli appariva enorme, e costringere lo spazio a parteciparvi. Così è quell'esile fanciullo, che in ginocchio leva e poi lascia ricadere le sue braccia, in un gesto d'invocazione senza confini (KA IV, 444).

Subito dopo Rilke chiarisce come il titolo alternativo *La Prière* non possa che consentire, propriamente, un'interpretazione teologica: «Non è un figlio che s'inchina davanti al padre. Questo gesto rende necessario un Dio» (*ibid.*). Affermazione con cui l'autore si pone ermeneuticamente su un piano apodittico, che non lascia dubbi sulla qualità metafisica o religiosa che il giovane apologeta di Rodin intende attestare all'insegnamento dell'arte plastica. Ma più che prestare attenzione al significato attribuito al referente visivo del figliol prodigo, qui ci preme riportare il paradigma stesso della parabola all'interno di quella strategia moderna con cui l'autore si orienta socialmente, ideologicamente ed artisticamente al dialogo. Anche l'interesse per i rapporti con la cultura straniera è un'espressione di questa dialogicità. I poeti dell'inizio del XX secolo percepiscono il mondo come frutto di un'intensificazione, di un affollamento di impressioni che non appartengono a loro, che provengono da altri o, meglio ancora, da altro. Rispetto a questa realtà già codificata (dalla cultura classica, dall'estetica, dalla memoria visiva, musicale, ecc.), essi cercano di comportarsi riflessivamente e in maniera innovativa. Gide aveva riconosciuto con incredibile lucidità, fin dal 1900, le risorse offerte dall'influsso culturale in letteratura. Più precisamente, il poeta francese aveva individuato la necessità di aprirsi nei confronti delle letterature straniere (Goethe, Wilde, Nietzsche, ecc.), evitando con ciò, tuttavia, di sposare la prospettiva di un atteggiamento passivo di fronte alla loro autorità (vissuta deterministicamente alla Taine), ma rivendicando piuttosto per sé e per la sua generazione una strategia attiva, ch'egli chiamava, con riferimento a Goethe, «une "influence d'élection"»¹⁰⁵. Per lui si trattava dunque di un consapevole confronto e scambio con dei predecessori riconosciuti, con dei pre-testi. Da retroscena storico a simili considerazioni teoriche giocano d'altronde un ruolo decisivo i toni nazionalistici, riaccesi in Francia dagli eventi del 1870/71 (la guerra franco-prussiana), e la paura di contaminazioni extra-nazionali da parte di autori patriottici quali Barrés, Morras e altri letterati raccolti intorno alla rivista «Action française»: «une peur toute moderne, dernier effet de l'anarchie des lettres et des arts» (*ivi*, p. 23).

André Gide sosteneva, come Romani Rolland, come i fratelli Mann, come Zweig, Hesse e altri esponenti della modernità classica, un concetto di cultura dialettico, fondato su un'esperienza positiva dell'estero. Per tale aspetto la sua prospettiva è quella di Rilke

¹⁰⁵ Cfr. A. Gide, *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Gallimard, Paris 1947; in particolare, *De l'influence en littérature* (conferenza tenuta a Bruxelles il 29 marzo 1900).

armonizzavano perfettamente. Da un simile orientamento interculturale nasceva la «Nouvelle Revue Française». Molti interventi di Gide sulla rivista si schieravano programmaticamente a favore del carattere latino della cultura francese, sottolineando però, allo stesso tempo, l'importanza di un confronto con le letterature di provenienza straniera – «sans être moins Français pour cela», precisava Gide rivolgendosi polemicamente a Barrés¹⁰⁶. La funzione di ponte con le altre culture veniva svolta con particolare attenzione verso la Germania, della cui letteratura si occuparono per molto tempo, con numerosi saggi e articoli, l'alsaziano Felix Bertaux e la lussemburghese Aline Mayrisch. Goethe e il suo concetto di *Weltliteratur* divennero così, grazie a questa importante mediazione, uno dei principali *Leitmotiv* dell'impegno cosmopolita della rivista. Ma l'interesse di Gide per Rilke potrebbe spiegarsi non da ultimo in ragione dell'internazionalità della *Bildung* e delle competenze linguistiche del poeta praghese. La sua origine boema lo lasciava apparire, simile in questo a Kafka o Werfel, come un autore di lingua tedesca fuori dal comune, al limite di una cultura propriamente nazionale. L'affinità di spirito letterario e intellettuale tra Gide e Rilke, oltre che sul piano poetologico o tematico, potrebbe allora essere compresa anche a partire da questo comune impeto che spingeva entrambi a varcare i confini della propria *Heimat*. In Francia il problema relativo all'origine di Rilke è sempre stato al centro della sua prolifica e precoce ricezione. Già nel 1926, anno della morte del poeta, una delle fedeli collaboratrici di Gide, Geneviève Bianquis, scriveva in un libro dal titolo *La poésie autrichienne*:

Avec Rilke qui est Tchèque de naissance, l'Autriche émigre, elle se détache, elle se déracine, elle se fond, non point dans le courant général allemand, mais dans une mer plus vaste qui est l'Europe, la nouvelle Europa des esprits et des coeurs¹⁰⁷.

Anche Charles Dédéyan motiva la predisposizione di Rilke a una cultura plurilingue ed europeista con la provenienza boema: «la configuration de l'ancienne Autriche-Hongrie le prédisposait peut-être à ces noces étrangères, à ces liens avec la Russie, l'Italie, l'Espagne, la Suisse même»¹⁰⁸.

Ma la formazione del poeta di *Mir zur Feier* e di *Larenopfer* deve essere riportata pure al momento storico che la borghesia di lingua tedesca stava affrontando nella remota provincia dell'impero asburgico. Le esperienze di Rilke all'interno di una minoranza etnica a Praga, il declino del ceto medio cui appartenevano i suoi genitori, la rigida educazione

¹⁰⁶ A. Gide, *Nationalisme et littérature (à propos d'une Enquête de la Phalange)* in NRF, 5, 1909, pp. 429-434 ; 9, pp. 190-194 ; 10, pp. 237-244. Il passo è citato da p. 243.

¹⁰⁷ Cfr. G. Bianquis, *La poésie autrichienne. De Hofmannsthal à Rilke*, Paris 1926, p. 314s.

¹⁰⁸ Cfr. Ch. Dédéyan (1961, I, p. 448)

impartita bene o male a tutti i figli della provincia nelle scuole militari austriache¹⁰⁹ (di cui anche Musil fu vittima, come dimostra il suo incredibile e sconcertante romanzo d'esordio: *I turbamenti del giovane Törless*,), sono tutti motivi che hanno certamente contribuito alla scelta deliberata di Rilke di emigrare dal proprio paese, lasciando tracce o risonanze di quel clima persino in un'opera matura come quella dei *Quaderni*. Un simile stato di contingenza (sociale, economica, familiare) non giustifica però del tutto l'attrazione e l'interesse rilkiani per la Francia; un primo fondamentale indirizzo verso la letteratura francofona poteva venirgli dallo stesso programma scolastico del tempo che, accanto al boemo, affiancava il francese come lingua straniera¹¹⁰. La guerra poi, che lo costringe a un soggiorno forzato a Monaco, porta temporaneamente nel suo animo un senso di delusione e disincanto persino nei confronti dell'amata Parigi. Eppure, come ha osservato Joachim W. Storck in relazione a una lettera del 15 gennaio 1918 (a Marie von Mutius), proprio negli anni del conflitto bellico Rilke arriva a comprendere e valutare positivamente la sua posizione di eterno apolide, ciò che egli chiama «Vaterlandslosigkeit» o, in termini ancora più astratti: «Zugehörigkeit zum Ganzen», «Welt-Ebenbürtigkeit»¹¹¹.

2. 4. Mediatori e mediazioni

Mediatori istituzionali o personali possono giocare un ruolo decisivo nella scelta e nelle modalità di traduzione da un idioma straniero: esse dipendono, infatti, da un sistema di reciproco condizionamento tra la lingua *in cui* si traduce (per necessità di rinnovamento del codice) e quella *da cui* si traduce (per prestigio che può ricavarne la cultura di partenza). Nel caso del confronto di Gide con i *Quaderni di Malte Laurids Brigge*¹¹², abbiamo a che fare con un contesto di mediazione forse più importante di quello della stessa traduzione. Il contributo di Aline Mayrisch, che firma con il nome di Saint-Hubert la prefazione al lavoro di Gide, non può essere ignorato¹¹³. La collaboratrice della «Nouvelle Revue Française», vera regista della scena interculturale franco-tedesca di quel tempo, è all'origine di molti dei fattori (frequentazioni, contatti tra editori, riviste e letterati) che hanno reso possibile la

¹⁰⁹ Cfr. R. Freedman ().

¹¹⁰ Cfr. J. W. Storck, *Hofmannsthal und Rilke: Eine österreichische Antinomie*, in I. H. Solbrig/J. W. Storck (1976, pp. 115-167; *ivi*, p. 122).

¹¹¹ „Appartenenza al Tutto“, „Stessa origine nel mondo“; cfr. J. W. Storck, *Frankreich und die „Latinität“ in Rilkes Geschichtsbild*, in BIRG, 19, 1992, pp. 11-24; *ivi*, p. 11.

¹¹² Gide traduce soltanto alcuni episodi dei *Quaderni*: la morte di Ingeborg, la scena surreale della mano di Malte, la descrizione delle rovine a Parigi e la visita alla Crèmerie). La traduzione appare in NRF, 31, 1911, con il titolo *Les cahiers de Malte Laurids Brigge (Fragments)*.

¹¹³ A. Mayrisch (Saint-Hubert), *Rainer maria Rilke et son dernier livre «Les Cahiers de Malte Laurids Brigge»*, in NRF, 31, 1911, pp. 32-38.

ricezione di Rilke in Francia. Le competenze linguistiche della lussemburghese, il suo lavoro di critica letteraria per riviste francesi e belghe (nel mensile «Art moderne» apparve nel 1903 una sua recensione dell'*Immoraliste* di Gide), il suo impegno sociale e cosmopolita, i suoi incontri con Gide, uno dei quali a Weimar nel 1903¹¹⁴, tutto ciò contribuì a fare di lei un medium indispensabile per la comprensione dei *Quaderni* da parte di Gide. Prova ne è il fatto che la Mayrisch gli fornì una prima versione in francese del testo rilkiano. Il poeta, dal canto suo, non ha mai nascosto l'importanza dell'aiuto prestato dall'amica durante il lavoro di traduzione; a Robert Stumper, in una lettera del 7 febbraio 1947, dichiarerà: «C'est elle, la première, qui m'a fait connaître Rainer Maria Rilke, m'a aidé à le comprendre et appris à l'aimer. C'est avec elle que j'ai traduit les premiers fragments des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, alors même que le nom de Rilke était encore inconnu en France»¹¹⁵. Quanto debba essere riconsiderata la competenza reale di Gide rispetto alla lingua straniera, diviene ancora più chiaro se si leggono le lettere ch'egli invia alla lussemburghese, tra il 1910 e il 1911, per concordare la traduzione di alcuni frammenti del romanzo: «je traduirais volontiers quelques pages dont je conviendrais avec vous» (9. 11. 1910); «que les passages puissent autant que possible corroborer, ce que vous dites» (9. 2. 1911)¹¹⁶. Allo stesso modo, bisognerebbe evidenziare lo stretto legame tra il testo della traduzione e il commento fornito dalla Mayrisch, che non sempre torna a vantaggio, come si vedrà, di una versione fedele all'originale. Indipendentemente dal problema se la sua interpretazione dei *Quaderni* sia giusta o sbagliata, è importante chiarire il duplice atteggiamento della mediatrice nei confronti del romanzo: da una parte la Mayrisch cerca a tutti i costi una vicinanza di Rilke alla cultura francese, dall'altra il suo giudizio finisce con il rifiutare l'estetica dell'*oggettività* rilkiana. La condanna del principio su cui si fonda la poetica del "Kunst-Ding" nelle *Nuove poesie* e quella dello "Sehen-Lernen" nella vicenda di Malte, si comprende a partire da un parametro critico quasi aristotelico, un gusto squisitamente francese con il quale la Mayrisch, lo stesso Gide e, più tardi, gli altri grandi protagonisti della ricezione di Rilke in Francia (Jaloux, Angeloz) valuteranno la forma romanzesca dei *Quaderni* e lo stile della loro prosa: «Les notes de M. L. Brigge ne sont pas un livre beau, bien fait, reussi. Elles ont quelque chose de trop vert, de trop foisonnant, de trop jeune, un tremblement trop peu dominé». Ma, viene aggiunto alla fine : i *Quaderni* sono «délicieuses et importantes»¹¹⁷.

L'appunto della Mayrisch all'irregolarità del periodo rilkiano corrisponde nella versione francese di Gide a una propensione stilistica specifica: cancellare gli elementi più anomali

¹¹⁴ Cfr. I. Schnack, *St. Hubert: Rainer Maria Rilke et son dernier livre « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge ». Juillet 1911. Anfänge der Rilke-Rezeption in Frankreich*, in BIRG, 19, 1992, pp. 131-154.

¹¹⁵ Cfr. C. Foucart, *André Gide et l'Allemagne. A la recherche de la complémentarité (1889-1932)*, Bonn 1997, p. 165.

¹¹⁶ Cfr. I. Schnack, *St. Hubert*, cit., pp. 134 e 137.

¹¹⁷ Cfr. Mayrisch, *Rainer Maria Rilke et son dernier livre*, cit., p. 38.

dalla prosa dell'originale come le insolite costruzioni sintattiche, le ripetizioni, le accumulazioni paratattiche. Se guardiamo all'incipit dell'episodio che narra la vicenda di Ingeborg, ciò si evidenzia in modo esemplare:

Wenn sie aber von Ingeborg erzählte, dann konnte ihr nichts geschehen; dann schonte sie sich nicht; dann sprach sie lauter, dann lachte sie in der Erinnerung an Ingeborgs Lachen, dann sollte man sehen, wie schön Ingeborg gewesen war (KA III, 514)¹¹⁸.

Gide decide di rinunciare agli avverbi di tempo lasciando che la lunga frase consecutiva, spezzata originariamente da Rilke in cinque segmenti con la ripresa costante del termine «dann», sia soltanto scandita dalla ripetizione del soggetto («elle parlait», «elle riait», ecc.)¹¹⁹. Così facendo egli arriva a nascondere, o forse persino a rimuovere, il ritmo e la dinamica inconsueti del passo originale. Ma scelte di traduzione ancora più libera, non poco frequenti nel testo gidiano, pongono un problema di carattere squisitamente ermeneutico. Fino a che punto, infatti, il tedesco dei *Quaderni* poteva essere compreso da un autore con competenze così limitate rispetto alla lingua straniera? Quanto possono essere state influenti, allora, le osservazioni sul testo della Mayrisch, la precedente versione “letterale” (o forse già “letteraria”?) da lei fornita a Gide ancor prima che questi conoscesse l'opera, lo stile, la metaforica di Rilke? E proprio il ricorso frequente nei *Quaderni* ad analogie audaci, a similitudini che invece di mitigare l'elemento orrido ne esaltano il carattere oggettivo, rendendo possibile l'osservazione del particolare altrimenti raccapricciante; proprio questa strategia di rappresentazione sembra costituire il punto di maggiore divergenza tra il testo originale e il suo adattamento in francese. Esempi come quelli riportati qui di seguito illustrano un atteggiamento di sostanziale infedeltà del traduttore o, più precisamente, una propensione da parte sua ad attenuare, in alcuni casi, gli effetti grotteschi e stranianti dell'immagine o della scena descritta da Rilke oppure a renderne più comprensibile, in altri, il contenuto:

[...] que sous son regard les pages se gonflaient des mots nouveaux que son regard y faisait naître, de certains mots dont elle avait besoin et qui ne se trouvaient pas là. (NRF XXXI, 46) ;

[...] als würden die Seiten immer voller unter ihr, als schaute sie Worte hinzu, bestimmte Worte, die sie nötig hatte und die nicht da waren (KA III, 518)¹²⁰.

¹¹⁸ «Ma quando raccontava di Ingeborg, non poteva succederle nulla; allora abbandonava ogni cautela; allora parlava più forte, allora rideva al ricordo del riso di Ingeborg, allora si era costretti a vedere quanto Ingeborg era stata bella» (QM 66).

¹¹⁹ Cfr. A. Gide, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, cit., p. 39.

¹²⁰ «Quando leggeva era molto lontana, non so se fosse nel libro; poteva leggere per ore, girava i fogli di rado, e avevo l'impressione che le pagine sotto i suoi occhi divenissero sempre più piene, come se lei vi vedesse parole in più, determinate parole di cui aveva bisogno e che non c'erano» (QM 70s.).

[...] ils me suivent de leur œil brouillé (NRF XXXI, 51) ;

[...] behalten sie mich im Auge, immer im Auge, immer in diesem umgerührten, zusammengeflossenen Auge (KA III, 484)¹²¹.

[...] par où s'insinuait vermiculeux, une espèce de tube digestif (NRF XXXI, 54) ;

[...] durch diesen kroch in unsäglich widerlichen, wurmweichen, gleichdauernden Bewegungen die offene, rostfleckige Rinne der Abortröhre (KA III, 485)¹²².

Il primo estratto mostra come il francese sia più esplicito ermeneuticamente del tedesco. Non in virtù di una caratteristica congenita al codice d'arrivo, bensì per necessario compromesso, sul piano semantico-sintattico, con un'espressione altrimenti intraducibile («als schaute sie Worte hinzu»). D'altro canto Gide riesce a creare attraverso un'immagine nuova («des pages se gonflaient [...] sous son regard») un equilibrio che, dal punto di vista della funzionalità della traduzione, potrebbe essere giustificato nel modo seguente: egli ha riconosciuto, per lo meno intuitivamente, il significato dello sguardo e dell'osservazione in Rilke trovando una soluzione ermeneuticamente accettabile – anche se a prezzo di una certa “normalizzazione” o “spoeticizzazione” della metafora di partenza.

Anche i due esempi successivi sono da interpretare alla luce di questa originale e consapevole levigatura degli strati più ruvidi dello stile rilkiano. In entrambe i casi si tratta di una riduzione lessicale, con un conseguente effetto di mitigazione della mostruosità urbana conosciuta da Malte. Ovviamente tutto ciò si ripercuote sull'atteggiamento stesso del Narratore: nella traduzione il carattere soggettivo dell'esperienza si avverte molto meno. L'io dei *Cahiers* è in qualche modo messo in ombra, ha uno spessore minore dell'*Ich* rilkiano; i processi di percezione e interpretazione dell'ambiente parigino acquistano così per il lettore francese un'altra qualità.

Aline Mayrisch ha rilevato nei *Quaderni* di Rilke l'assenza di un'idea unitaria, di un soggetto ben costruito e realizzato secondo una forma adeguatamente bella; ricorrendo all'infelice formula di «retour au mysticisme», pure Bianquis finisce con il classificare l'opera sotto il genere del bizzarro¹²³. E infine possiamo osservare come anche Gide, assecondando lo spirito classicista della prosa francese, miri a esemplificare il contenuto semantico delle metafore e a livellare molti degli spigoli che distinguono la scrittura dei

¹²¹ «E poi, quando passeggi in su e in giù davanti ai quadri, mi seguono con gli occhi, sempre con gli occhi, sempre con i loro occhi rimestati insieme e fusi tra loro» (QM 33).

¹²² «A fianco delle pareti delle camere restava ancora, lungo tutto il muro, un vano bianco sporco, e attraverso serpeggiava con andamento indicibilmente ripugnante, da verme, quasi da tubo digerente, la conduttura aperta e arrugginita dei gabinetti» (QM 34).

¹²³ Cfr. G. Bianquis, *La poésie autrichienne*, cit., p. 263.

Quaderni, comprese le espressioni derivanti dall'idioma austriaco del loro autore. Quanto oppone resistenza all'estetica del traduttore, come la rappresentazione dell'orrido, viene abilmente contraffatto e risolto nelle risorse di un'eloquenza regolare, meno enfatica ma molto più controllata. Il concetto moderno, così prolifico da Baudelaire in poi, che predica la bizzarria del fenomeno estetico («le beau est toujours bizarre») e che esercita tanta influenza sull'apprendistato parigino di Malte, non trova perciò spazio nelle motivazioni che spingono sia l'interprete (Mayrisch) sia il traduttore (Gide) a confrontarsi con il testo straniero.

Esiste allora una ragione che spieghi l'*influence d'élection* tra i due autori, magari sulla base di un rapporto possibile non solo seguendo la mediazione di Rilke attraverso Gide ma, viceversa, considerando anche una ricezione di Gide mediante Rilke? La poetica dell'uno trova riscontro in quella dell'altro o possono essere lette entrambe alla luce di un comune intento? Simili idee sembrano risuonare persino nel commento di Aline Mayrisch, dove si cerca di sostenere alcune osservazioni sui *Quaderni* – la dominanza delle percezioni sensibili, il rapporto intimo con il mondo delle cose, i temi della paura, dell'amore e la ricerca di una nuova dimensione esistenziale – ricorrendo a dei versi citati dalle *Nourritures Terrestres*. Il fatto che la commentatrice menzioni più volte la vicenda del figliol prodigo non è sufficiente, però, a individuare nel contenuto della parabola e nelle sue valenze simboliche il criterio che guida la selezione da parte di Gide di alcuni quaderni del romanzo. Se i due scrittori restano tra loro comparabili, così sembra suggerire Mayrisch, è perché il poeta francese dimostra di essere, soprattutto per i temi legati all'esperienza dell'estraneità, il precursore di quello tedesco.

L'osservazione forse più interessante sul risultato della traduzione viene fatta da Rilke, in una lettera a Gide del 6 luglio 1911. Dopo aver confessato all'illustre traduttore l'emozione provata alla lettura in francese del proprio romanzo, egli spiega di trovare i *Quaderni* «in cette transposition inspirée [...] plus définitifs» di quanto lui stesso li avrebbe immaginati¹²⁴. La frase potrebbe in tal caso non essere di solo ossequio, e rivelare invece, nell'uso dell'espressione “plus définitif” (“più preciso”, ma anche “più chiuso”), la perplessità di Rilke rispetto a una traduzione che ha reso fin troppo chiari forse, decisamente troppo semplici alcuni passaggi della sua prosa. Una simile constatazione, d'altronde, coinciderebbe con la stessa diffidenza riservata dall'autore più tardi all'attività della traduzione, ch'egli ritiene essere una forma inevitabile di scelta tra tante possibilità

¹²⁴ Cfr. Rainer Maria Rilke/André Gide, *Correspondances 1909-1926*, introduction et commentaires par Renée Lang, Paris 1952, p. 55.

offerte dalla lingua, e che obbliga chi traduce a perdere ogni volta la molteplicità di significati conservati nell'idioma originale.

2. 5. Nuovi accenti, nuove sfumature

Ora passiamo a considerare l'altra metà del transfert interculturale, ossia la traduzione di Rilke. La versione tedesca di *Le Retour de l'Enfant prodigue*, apparsa il 1914 per le edizioni Insel, è il frutto di un intenso e prolifico confronto tra i due poeti. Ma senza mediatori. È lo stesso Gide, infatti, a fornire direttamente a Rilke le indicazioni sul proprio testo. Più volte Rilke ha modo di incontrare di persona l'autore francese e di discutere insieme a lui le parti del testo più difficili; in occasione di uno di questi incontri, scrivendo all'editore Kippenberg, egli parla del dialogo con Gide come di uno scambio «beau et fécond», e annuncia che il lavoro di traduzione riuscirà «dans le sens meme de son poème»¹²⁵. Designandolo con la parola “poesia”, Rilke riconosce al testo un altissimo valore letterario, ma sembra anche riferirsi, in maniera implicita e polemica, alla precedente versione di Kurt Singer, che, secondo le sue stesse parole, avrebbe mancato il particolare ritmo del francese¹²⁶. Con ciò Rilke vuol dimostrare la necessità di una nuova traduzione dell'*Enfant prodigue*, in una lingua che ne riproduca «il movimento dei pensieri, lo slancio vitale delle frasi»¹²⁷. A parte due o tre punti in cui la versione tedesca discosta da quella originale, la traduzione di Rilke non lascia molto spazio a osservazioni inerenti a una strategia ermeneutica, che consenta cioè di illuminare la poetica stessa del traduttore. Con un'eccezione, forse, in quella scelta così dibattuta dalla *Rilke-Forschung* (da Renée Lang e Charles Dédéyan sino a Gertrud Höhler)¹²⁸, di tradurre la frase «J'ai marché devant moi» con «Mein Ich ging vor mir her» (letteralmente: “il mio io mi precedeva”; SW VII, 281). Si tratta di una scelta singolare, ma non estranea al motivo che innerva tutta la revisione rilkeana della parabola: un esempio alquanto significativo, dunque, di quell'idea di alienazione del soggetto che è all'origine del carattere solitario, schivo e contemporaneamente estrovertito del giovane artista.

Un altro esempio di traduzione “libera”, forse non altrettanto topico per la ricerca, ma comunque importante per comprendere l'interesse di Rilke verso il tema biblico, sarebbe fornito dall'espressione «dem Ausbund [...] ins Gewissen reden», elaborata in tal caso per rendere in tedesco l'originale «morigener le prodigue» (SW VII, 245). Una tradizione

¹²⁵ *Ibid.*, p. 90

¹²⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁷ Cfr. M. Betz (1948, p. 43).

¹²⁸ Cfr. *Correspondances*, cit., p. 92, Ch. Dédéyan (1961, p. 353) e G. Höhler, *Niemandes Sohn*, cit., p. 266.

piuttosto consolidata in Germania, da Lutero in poi, vuole che il termine latino *prodigus* (da cui l'italiano *prodigo*, il francese *prodigue*) sia reso con *verloren* (letteralmente “perduto”), scelta che pone l'accento non tanto sulla causa della perdizione del figlio, quanto piuttosto sulle conseguenze della sua prodigalità: pentendosi, egli avrebbe così consentito all'autorità paterna il ritrovamento di quanto si credeva perduto. L'istanza del perdono del padre, la capacità di pentimento e il ritorno a casa del figlio non sono però sufficienti, come narrato dal vangelo di Luca, per convincere il fratello maggiore della bontà e soprattutto del merito del cadetto. È esattamente questo il punto della parabola in cui Gide lascia promettere ai genitori, dopo le insistenti richieste del primogenito, che venga preso un provvedimento nei confronti di chi si è reso colpevole verso la casa. È l'annuncio di una *réprimande*, che in realtà né il padre né la madre saranno capaci di rivolgere al figlio. Anche se riferita a loro, quella promessa resta soprattutto un tentativo di sedare l'animo di chi esige a tutti i costi una punizione: proprio per questo, l'uso della parola *Ausbund*, così inusuale per tradurre *prodigue*, sembra condividere la prospettiva del più anziano dei tre fratelli (Gide introduce anche la figura di un terzo figlio). Essa può essere impiegata a tal proposito con sarcasmo, evidenziando per effetto di ironia la colpa del dissipatore: “...quel *portento* di ragazzo”, così potrebbe intendersi dunque, nelle parole implicite del fratello più grande, il vocabolo tedesco. Se andiamo poi a verificare il significato di *Ausbund* nel dizionario universale della lingua tedesca, scopriamo che il termine deriva dal linguaggio commerciale e che designa il pezzo di una qualsiasi merce “da mettere in mostra”, “l'oggetto di curiosità”, il fenomeno da esibire¹²⁹. In tutte queste accezioni, ovviamente, il senso acquisito dalla parola può essere anche ironico. Il ricorso di Rilke ad essa evidenzia la colpa che il figliol prodigo assume agli occhi del fratello maggiore, nonché il risentimento provato da quest'ultimo per la festa riservata a colui che ha trasgredito l'ordine della casa: «Warum für den reuigen Sünder mehr Ehre als für ihn, der nie gesündigt hat?» («Au pécheur repent, pourquoi plus d'honneur qu'à lui-même, qu'à lui qui n'a jamais péché?»; SW VII, 245). Il rispetto per le regole, l'atteggiamento del timorato di Dio a cui preme le «bon ordre» prima ancora che «l'amour» (caricatura stessa della morale puritana), risultano così ancora più chiari: un effetto ulteriore di quella strategia con cui Gide rivela già nel prologo la posizione del fratello, ricorrendo esclusivamente alla variazione del tono e alle sfumature del discorso indiretto.

Ma la Bibbia non costituisce soltanto una riserva ideale di motivi e corrispondenti citazioni da cui entrambi i poeti traggono direttamente la loro ispirazione; per Rilke, in particolare, il testo sacro si offre anche come modello di una certa intensità del tono

¹²⁹ «Das an einer Ware nach außen Gebundene, d. h. das beste Stück als Schaustück (oft abwertend oder ironisch)»; cfr. DUDEN. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. I, Wien, Zürich, Mannheim 1976, p. 241.

locutorio, esempio di uno stile espressivo caratterizzato fortemente da accenti poetici. Di qui la propensione a rendere più arcaico il francese di Gide¹³⁰, riscontrabile in soluzioni come «daß du mich beim Namen nennest», al posto di «que tu m'appelles» (SW VII, 243), o come «als deiner Knechte einen» per «comme un de tes serviteurs» (*ibid.*). Altri esempi di questo gusto arcaicizzante dell'idioma rilkiano potrebbero essere i rafforzamenti lessicali («verlassen» per «laissée»; SW VII, 263); le numerose inversioni che pospongono o antepongono nel periodo i concetti su cui poggia il significato di un intero segmento sintattico; il frequente impiego dell'attualizzatore *Da*, tipico nella Bibbia per la combinazione dei verbi al tempo preterito; e altre forme (come l'epentesi «und») che rendono più dinamico lo stile frastico e che rievocano ancora il tedesco di Lutero.

Interessante, infine, sembra il passo in cui si narra del commiato del fratello più giovane dal figliol prodigo. Gide descrive la scena soffermandosi sul tenero gesto d'affetto del ragazzino: «et l'enfant [...] pose, autour du cou du prodigue, son bras qui se fait aussi doux que sa voix». Nella versione di Rilke leggiamo: «das Kind [...] schmiegt den Arm um den Hals des Verlorenen, und es legt dieselbe Zärtlichkeit in diese Gebärde und in seine Stimme» (SW VII, 287). Senza considerare il significato stesso dell'espressione *schmiegen um*, che già da sola rafforza l'intensità del movimento infantile; ancora più significativa sembra essere la scelta di Rilke di aggiungere un riferimento preciso al gesto («diese Gebärde») eseguito dal bambino, come se volesse parafrasare la scena descritta da Gide ricorrendo a una reminescenza dell'arte di Rodin. Si ricordi in proposito non solo la scultura dal titolo *L'enfant prodigue*, bensì la stessa parola impiegata da Rilke per descrivere il carattere dinamico della plastica in Rodin («Gebärde»; KA IV, 444).

Anche se da tutti questi esempi non si lascia ricostruire una vera e propria tendenza, che denunci una strategia specifica nella traduzione, possiamo ugualmente avanzare alcune spiegazioni in merito ai motivi che spingono l'autore dei *Quaderni* a confrontarsi con *Le Retour de l'Enfant prodigue*. Escludiamo il tema del distacco e del ritorno perché il materiale per una revisione della parabola è già presente, infatti, nell'ultimo quaderno del romanzo rilkiano, terminato quattro anni prima della stessa traduzione. Plausibile, piuttosto, è il fatto che l'editore Kippenberg avesse buone ragioni per appoggiare un'operazione di divulgazione di Gide in Germania, con cui garantirsi lo stesso prestigio europeista che in Francia vantava la «Nouvelle Revue Française». Ma ancora più rilevante risulta il punto di vista estetico ed ermeneutico, in precedenza illustrato in quanto fattore di *dialogicità*. Come

¹³⁰ Per quanto concerne l'esito stilistico della traduzione rispetto all'originale, sono ovviamente di parere diverso da quello espresso in K. A. J. Batterby, *Rilke and France*, cit., p. 138: «it is impossible to ignore the fact that in this translation the reader's general impression is one of much greater terseness, restraint, and austerity than in Rilke's original prose. While due regard must be paid to the limitations imposed by Gide's own style».

nella rielaborazione della parabola del 1910, anche per la versione di Gide si tratta di un confronto con le interpretazioni ricorrenti, con la tradizione filtrata secondo una determinata prospettiva, con le procedure dialogiche e le forme di decentramento dell'io. Nella parabola gidiana il soggetto narrante diviene un caso esemplare di partner dialogico della stessa autorità del Verbo – esso si paragona, si identifica con il figliol prodigo, con il suo pentimento: «Mon Dieu [...]. Si je me remémoire et transcris ici votre pressante parabole, c'est que je sais quel était votre enfant prodigue, c'est en lui que je me vois»¹³¹. In seno a questa strategia narrativa viene “collaudata” la rielaborazione del contenuto morale e religioso della parabola evangelica; mediante il dialogo tra fratelli, ad esempio, si mette in discussione il monopolio dell'interpretazione delegata al figlio maggiore («l'unique interprète», *ivi*, p. 482), e con l'inserimento di un terzo fratello, si arriva infine ad arricchire di nuovi significati l'impulso stesso della partenza, la causa di ogni prodigalità (che in Gide diviene sinonimo di una nuova base etica ed estetica: l'*acte gratuit*)¹³². Il gioco che scompone in più punti di vista la vicenda del figliol prodigo – una teoria di voci completa, che va dall'autore al Narratore, agli stessi membri della famiglia – apre al lettore un orizzonte inedito di significati offrendo, secondo una strategia ormai moderna di riflessione meta-narrativa, la possibilità di esser coinvolti in un processo di interpretazione. Così come si offre per il Rilke lettore e traduttore di Gide.

2. 6. Conclusioni: Una lingua imprestata

In più occasioni Rilke esplicita l'idea di che cosa, secondo lui, corrisponda in letteratura a una buona traduzione. Stupisce allora scoprire quanta importanza assumesse nei suoi giudizi l'aspetto della fedeltà. Trascorso quasi un decennio (1922), egli riconoscerà a Maurice Betz, nuovo traduttore della sua opera in Francia, il merito di aver rispettato l'«ubbidienza» che la forma stessa del suo romanzo esigeva¹³³. Questo *rispetto* verso l'originale consiste secondo Rilke nell'accortezza di non «disturbare con parole improprie il ritmo interiore» («durch aufdringliche Worte den inneren Rhythmus zu zerstören»; *ibid.*) che distingue la prosa dei *Quaderni*. Un simile tipo di prosa («diese Art von Prosa») esige dunque che il traduttore sia capace di restare fedele al testo e, allo stesso tempo, di coglierne i tratti

¹³¹ Cfr. A. Gide, *Romans*, cit., p. 477s.

¹³² Cfr. H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., p. 680.

¹³³ Cfr. M. Betz (1948, p. 27): «Es scheint mir, daß sie für die französische Fassung ein Wenig von jenem Gehorsam aufbrachten, den ich einst an die Gestaltung des Originals wandte».

più intrinsecamente espressivi. È lo stesso Betz a ricordarci in che termini Rilke intendesse il compito della traduzione:

Dalla sua traduzione Rilke pretendeva che corrispondesse con premura e decisione al testo originale; ma oltre a ciò essa doveva anche restituire il movimento dei pensieri, lo slancio vitale delle frasi. Due esigenze in apparente contraddizione. Tutta l'arte del traduttore consisteva in questo, farle concordare l'una con l'altra (*ivi*, p. 43).

In precedenza Rilke aveva messo in guardia il suo traduttore illustrandogli un pericolo insito nel carattere stesso della lingua tedesca:

Se si accumulano difficoltà nelle ultime pagine del suo manoscritto, ciò dipende dal testo originale, che nei passi dedicati a Beethoven e alla drammaturgia di Ibsen si allontana di molto dal modo di pensare dei latini, e da tutto l'equivalente che si potrebbe trovare in una lingua capace di restituire in chiarezza e vivacità quel modo di pensare. Qui lei ha dovuto avvolgersi in astrazioni (*ivi*, p. 44).

Nelle parole di Rilke riecheggia il giudizio storico pronunciato da Madame de Staël sulle differenti nature del tedesco e del francese: il primo sarebbe dunque una lingua mistica, irrazionale, il secondo, invece, rappresenterebbe il modo stesso di pensare di Cartesio, la dimensione logico-razionale del discorso. Anche il cosmopolita Gide non si sottrae alla tentazione sciovinista di considerare il proprio idioma quale vero e unico erede della classicità (intesa soprattutto come latinità): riferendosi a una celebre osservazione di Goethe, egli ricorderà come molti grandi autori tedeschi abbiano sentito il bisogno di coltivare – se non anche adottare, come Heine – il francese, spinti a questo dalla stessa difficoltà che incontravano nella loro propria lingua («Quels admirables poèmes n'eusse-je pas écrits, dit Goethe ailleurs, – si seulement la langue ne s'était montrée si ingrate») ¹³⁴. Pur polemizzando con chi imputava al genio tedesco una certa «oscurità», «gravità», «aritmia» ¹³⁵, Gide precisa però un punto fondamentale della sua esperienza di mediatore dell'opera rilkeana; la sorte di ogni traduzione tra il tedesco e il francese sarebbe quella di dimostrare l'insufficienza di una lingua rispetto all'altra, la loro strutturale inconciliabilità: «L'écrivain allemand, pour bien écrire, doit toujours lutter contre sa langue, le français est pour ainsi dire porté par la sienne» (*ivi*, p. 810).

Non diversamente si esprimerà Rilke qualche anno dopo, ormai impegnato nella traduzione di Valéry:

¹³⁴ Cfr. A. Gide, *Le Suisse entre deux langues*, in NRF, 1910, 14, p. 810.

¹³⁵ Contro l'opinione di Albert Trachsel, che riteneva il genio di una letteratura legato al carattere della rispettiva lingua nazionale, Gide ribatte: «toutes les langues peuvent devenir claires, belles et souples, quand elles sont maniées par des écrivains de génie»; *ivi*, p. 808

Comme on se trouve entre les lois sur les chemins de cette langue mûrie pendant des siècles et cultivée comme une belle vigne qui presque tous les ans donne des crus hors pair. La langue que j'ai l'habitude de manier est bien loin d'avoir atteint une clarté, une sûreté pareille, – elle tâtonne –, et une grande moitié de la poésie qui se confectionne en elle, ne fait que profiter de ses incertitudes et de les augmenter. Tant d'effets qui se tirent de faiblesses de la langue, tant d'exploits arbitraires qui seraient tout simplement illicites en français, ne seraient que des fautes ! (A Nanny Wunderlt-Volkart, 26. 5. 1921)¹³⁶.

Come sappiamo, questa affermazione non si limita a considerare la sfida intrapresa da Rilke con la traduzione del *Cimetière marin*, ma abbraccia anche l'idea (nel 1921 si trattava infatti ancora di un'ipotesi) di comporre delle poesie in francese. Se la propria lingua porta con sé un fattore di estraneità, costringendo chi la scrive ad avanzare in un territorio sconosciuto, a tentoni, ciò implica un insieme di libertà creative nell'uso dell'idioma stesso, un'esperienza di alienazione irriducibile che, tradotta in francese, non può che risultare d'ostacolo o produrre errori. Tradurre, secondo questa idea radicale, diviene perciò difficile, se non impossibile. Lo scarto si è reso già evidente con il tentativo da parte di Gide di mitigare alcune caratteristiche della sintassi “barocca” dei *Quaderni*. Ma scrivere dei versi in francese comporta un'altra estraneità, poiché Rilke, fervido cultore della lingua di Gide, Baudelaire, Valéry, continua ad essere autore che pensa e vive nell'idioma tedesco. In virtù di questo radicamento, comporre dei versi in francese significa perciò «andare contro la direzione, lavorare per così dire contro la corrente stessa della lingua» («gegen den Strich, sozusagen gegen die Strömung der Sprache zu arbeiten»); a Marie von Mutius, 15. 1. 1918, B). Particolarmente interessante, in questo rapporto autoriflessivo assunto da Rilke verso il codice straniero, è la poesia *Verger* (contenuta nel ciclo *Vergers*, scritto tra il 1924 e il 1925), dove la sfida del bilinguismo poetico si sovrappone al *topos* dell'indicibilità:

Peut-être que si j'ose t'écrire,
langue prêtée, c'était pour employer
ce nom rustique dont l'unique empire
me tourmentait depuis toujours: Verger (KA V, 36)¹³⁷.

La ricchezza della parola straniera stimola il poeta a prendere in prestito la lingua («langue prêtée»), ma allo stesso tempo pone il problema di come esprimere adeguatamente tutta la sua pienezza:

Pauvre poète qui doit élire

¹³⁶ Citato da J. W. Storck, *Frankreich und die „Latinität“ in Rilkes Geschichtsbild*, cit., p. 18.

¹³⁷ *Verziere*: «Se di scriverti ho avuto l'ardimento / fu per usare, lingua imprestata, / quel nome rustico: Verziere / nel cui dominio da sempre mi tormento. // Povero il poeta costretto ad affidarsi / per dire il senso di quel nome / a un che di troppo vago, al rovesciarsi»; *Poesie II*, p. 359.

pour dire tout ce que ce nom comprend,
un à peu près trop vague qui chavire (*ibid.*).

Il tema viene variato in una poesia successiva della stessa raccolta:

On arrange et on compose
les mots de tant de façons
mais comment arriverait-on
à égaler une rose ? (KA V, 72)¹³⁸.

Tradurre dal francese o scrivere poesie in francese sono due operazioni linguistiche di un medesimo e fondamentale processo, produttivo e deficitario ad un tempo: il povero poeta deve scegliere, costringersi e vincolarsi a una sola opzione – e immancabilmente è costretto a constatare l'inadeguatezza del risultato.

L'esempio del «pauvre poète» ricorda l'amara considerazione espressa da Rilke a proposito della traduzione dei sonetti di Michelangelo; nonostante il sostegno del dizionario storico della lingua (*Grimm*), gli era parso impossibile in quell'occasione trovare un equivalente in tedesco per la parola “palma”: «Quel aveu dans cette insuffisance de notre langue!»¹³⁹. Tutto ciò ci riporta alle osservazioni formulate in precedenza sulla modernità di Rilke. Anche il raccontare è divenuto problematico, al punto che i frammenti narrativi, le storie, i testi dei poeti stranieri, quelli con funzione parabolica, ecc. circondano il mondo di Malte così come il poeta avvolge la rosa di parole astratte, senza mai coglierne veramente la realtà piena e immediata. Per quanto concerne la traduzione, resta da chiedersi se in Rilke l'obiettivo del transfert linguistico, ossia la comprensione reciproca fra differenti culture, non sia perso di vista a causa di riserve sostanziali, nutrite nei confronti della lingua e delle sue potenzialità. Ma nonostante simili convinzioni, egli pensa e agisce in termini tutt'altro che astratti: facendosi mediatore in Germania per opere provenienti da altre letterature, sensibilizzando gli editori (Kippenberg soprattutto) a progetti di interesse interculturale, leggendo e traducendo da numerose lingue straniere; per non parlare, infine, dei suoi viaggi e contatti per tutta l'Europa, vero contenuto di un'esistenza trascorsa all'insegna della socialità internazionale. L'instancabile impegno a varcare i confini culturali e ideologici della propria lingua è, in tal senso, il segno riconoscibile di una generazione di scrittori che si è imposta programmaticamente il viaggio e l'abbandono della casa (intesa simbolicamente come famiglia, nazione, patria) quali paradigmi di una problematica identità.

¹³⁸ Scritta verso la metà di luglio 1924: «Puoi ordinare e disporre / parole senza posa, / ma come esprimerai / l'essenza di una rosa?»; *Poesie II*, p. 393.

¹³⁹ Cfr. A. Gide / R. M. Rilke, *Correspondances*, cit., p. 87.

Capitolo III. Poetiche a confronto (1919-1923)

1. Rilke vs Mallarmé

1. 1. Il paradosso del «Cavaliere»

Giunti fin qui, si potrebbero distinguere due fondamentali approcci al testo rilkiano. Il primo consiste nel leggere la parola come sola testimone di se stessa, come mezzo di una purissima auto-referenza: in tal senso, essa è tenuta a esplicitare il carattere sostanziale o formale del segno, ciò che con una terminologia più moderna definiremmo il lavoro del “glossema”. Il secondo metodo, implicito in buona parte delle letture psicologiche, religiose o sociali del testo, ammette al contrario di integrare ermeneuticamente solo quanto è riferito o significato dalla parola, vale a dire tutto ciò che sarebbe frutto di una pura intenzione, autonoma perché non esauribile completamente nel mezzo espressivo. Una lettura di questo tipo non può che privilegiare l'entità dell'autore, stabilendo un primato del senso sulla parola. Con essa trionfa una di quelle verità di natura universale, che delimitano un campo teorico di ricerca e stabiliscono un campionario di testimoni. Il significato allora, non potrà che essere determinato secondo una scelta di contesto.

C'è chi, come Paul de Man, intende invece riconoscere in una contraddizione tra l'aspetto referenziale e quello performativo della parola l'autenticità stessa della poesia moderna. Nell'ultimo Rilke, e soprattutto nei paradossi della «Figur», egli specifica questo genere di "letterarietà" come abdicazione del poeta ad ogni autorità extratestuale:

Conformemente a un paradosso che è inerente al fatto letterario, la poesia acquista un massimo di potere persuasivo nel momento stesso in cui abdica a ogni sua pretesa di verità. Le *Elegie* e i *Sonetti* hanno costituito il maggiore banco di prova per dimostrare l'adeguazione tra la retorica di Rilke e la verità delle sue affermazioni; eppure la sua nozione del linguaggio figurato esclude di fatto ogni pretesa di verità dal suo discorso¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Cfr. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, London, 1979; Id., *Allegorie della lettura*, a cura di E. Saccone, Einaudi, Torino, 1997, p. 58.

L'antagonismo diviene ancora più evidente se interpretato come rivalità costitutiva del testo, come giustapporsi di due letture coesistenti, di cui la prima è un esercizio di demistificazione dei significati, mentre la seconda è una validazione di elementi essenziali ed inalienabili derivanti dalla natura stessa del discorso (sia essa psichica, o religiosa e *messianica*, come quella delle *Elegie*):

La lettura messianica di Rilke è parte integrante di un'opera che non potrebbe esistere senza di essa. La complessità di questa poesia può apparire nella sua pienezza solo nella giustapposizione di due letture, di cui l'una dimentica e l'altra riconosce la struttura linguistica che la fa nascere¹⁴¹.

Nell'alternativa posizione cui l'interprete deve sottostare, la lettura diviene anche il solo modo d'intendere le possibilità di costituzione di un senso nel testo. Deputato a un irriducibile rapporto tra il "dire" e il "fare" della parola, esso sembra non appartenere più alle risorse proprie della poesia, che presiedono in realtà a un lavoro più delicato e complesso. Sarebbe irragionevole, infatti, supporre che un poeta disponga soltanto di opzioni *transitive* o *intransitive* rispetto alla lingua, e che nella preponderanza delle prime consista un uso classico della parola, laddove in quella delle seconde s'intraveda già un tipo moderno, un senso meta-linguistico del discorso. Per quanto il critico ammetta nel poeta l'inconsapevolezza o la genuinità dell'intenzione messianica e antisecolare, resta difficile stabilire in che misura la responsabilità di chi parla possa attuarsi tra una lettura che riconosce e una che dimentica la propria struttura. Si può davvero credere che Rilke *si* legga o possa leggersi *solo* in questo modo? Nel sonetto che De Man analizza per illustrare la contesa tra scienza dei tropi (retorica) e scienza dei contenuti (ermeneutica), il famoso sonetto del «Cavaliere» (I, 11), un'interpretazione è certo in corso, ed essa riguarda proprio il carattere della figurazione. L'oggetto del discorso diviene, nel nostro caso, una di quelle figure dell'immaginazione con cui l'uomo si orienta scrutando nella volta celeste. Si tratta di una costellazione precisa, di un cavaliere, che a sua volta Rilke s'immagina di scorgere nel cielo notturno:

Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild "Reiter"?
Denn dies ist uns seltsam eingeprägt:
dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,
der ihn treibt und hält und den er trägt (vv. 1-4; KA II, 246).

¹⁴¹ *Ibid.*

Nonostante la virtualità dell'immagine, l'autore non esita a indicarla e a descriverla con il suo nome, con la sua forma e con i suoi due elementi costitutivi (cavallo e cavaliere). L'uso del discorso sulla figura non si limita però alla neutralità di una denotazione. Anche se riferito a un oggetto, a un modello proprio del linguaggio figurato, esso si declina immediatamente in una personale connotazione. Lo stile del poeta è tutt'altro che imparziale, nel caso del cavaliere ciò diventa ancora più evidente poiché si tratta di una figura "stranamente" o "straordinariamente" impressa («seltsam eingeprägt»). Il testo dunque, anche quando è impegnato a leggersi, non è mai solo un'applicazione. Se lo è, come vorrebbe De Man per un principio di sdoppiamento proprio alla riflessione meta-poetica, lo è a condizione di non rinunciare a quel momento originario e selettivo che impegna il poeta nella scrittura.

1. 2. Il rito della figura

Un significato si compone sempre a partire da una posizione che l'immagine occupa nella distanza e nella separazione di una scelta individuale. Che la figura sia di tradizione simbolica classica o di tradizione simbolista moderna, sarà ripresa e modificata da dentro, secondo un codice che non le è più proprio. Si tratta già d'interpretazione e comporta ovviamente che gli elementi, con cui essa è disponibile per il poeta, siano in qualche modo alterati prima ancora che egli abbia cominciato a scrivere. Questi si conservano in una nuova convenzionalità, in una forma strana del *riconoscimento*. Sarebbe impossibile renderne conto, pertanto indicarci, nominarli e metterli tra loro in relazione, senza che prima abbia avuto luogo questa radicale e interiore impressione. La figura è dunque approfondita o interiorizzata nel flusso che scorre da questo rito d'inedita appropriazione. È un ritmo, più sintattico che metrico – come spesso accade nel sonetto rilkiano –, quello che l'autore fa derivare nei versi come forma inerente alla connotazione. Se contesa è data, sarà costruita dopo una scelta e affidata alla sintassi, che per struttura e modalità, è il profilo stesso delle capacità di relazione della nuova figura:

dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,
der ihn treibt und hält und den er trägt (*ibid.*).

La veloce torsione del periodo è inaugurata dalla resistenza propria a una forza indomita. La costellazione è anzitutto questo («dies»): fierezza e orgoglio della terra,

una metonimia astratta nella quale il poeta non esita a esprimere, come *pars pro toto* del carattere equino, il senso pagano di un'appartenenza terrestre¹⁴². Lo sdoppiamento («Zweiter») può essere soltanto interno e successivo a questa materialità e spazialità che la figura ha assunto in noi, come segno di riconoscimento per il poeta. Egli ne chiede il nome come una garanzia, secondo la pratica più remota e rituale del simbolo: cerca la metà mancante di un unico segno, perché torni ad accordarsi con quell'altra, già presente. La presenza è già una segnalazione, indica le regole di un'intesa (*Verständigung*: «Doch ein Druck verständigt», v. 7). Difficilmente la *Rühmung* rilkeiana riesce allora a evitare che quell'energia, con cui il segno richiama ed entra in comunicazione con altri segni, non eserciti già una sorta di potente fascinazione. Avvertire la vastità di una trasmissione propria al comunicare dei (o per) segni, implica quell'imperio della forza che nel sonetto I, 12 è celebrata come musica («Reine Spannung. O Musik der Kräfte!», v. 9), ma che in I, 20 sarà ripresa anche come ritmo sfrenato e sorgente del sangue («Wie sprangen die Quellen des Rossebluts!», v. 11). La poesia è canto e ascolto, si tratta di un circolo che abbraccia e può sentire le più vaste distanze, una saga intera che Rilke non esita a offrire nella («*im*», I, 20, v. 14) sola immagine del cavallo:

Der fühlte die Weiten, und ob!
 Der sang und der horte –, dein Sagenkreis
 War *in* ihm geschlossen.

Sein Bild: ich weih's (vv. 12-14; KA II, 250).

Sostenere, ed è quanto fa Wolfram Groddeck imitando De Man nel commento a I, 11, che la figura del cavaliere rappresenti esclusivamente la dimensione retorica del testo, significa misconoscere la forma propria del sonetto, la sua esultante approvazione¹⁴³. Una critica decostruzionista continua a concentrarsi sul problematico rapporto tra senso ed espressione linguistica, e apporta di conseguenza un'interpretazione precostituita del testo. L'indagine mira a rintracciare un'architettura significativa del doppio carattere della costellazione: cavallo e cavaliere (vv. 1 e 3), soma e guida (v. 4), pascolo e desco (v. 11), via e svolta (v. 7). Se la parola «Wendung» designa la forma linguistica dell'enunciato (per affinità semantica con il composto "Redewendung": locuzione), il termine «Weg» si lascia allora leggere come metafora del senso. L'intenzione poetica, d'altra parte, si limiterebbe a postulare nelle due

¹⁴² Cfr. H-E. Holthusen, *Rilkes „Sonette an Orpheus“: Versuch einer Interpretation*, München, 1937, p. 125.

¹⁴³ Cfr. W. Groddeck, *Kosmische Didaktik. Rilkes «Reiter»-Sonett*, in *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, hrsg. v. Id., Reclam, Stuttgart, 1999, pp. 204-227.

quartine del sonetto la possibilità di una riconciliazione («Doch ein Druck verständigt / [...] Und die zwei sind eins, vv. 7-8»), per poi negarla con consapevolezza poetologica nelle seguenti terzine («Aber *sind* sie's? / [...] schon trennt sie Tisch und Weide», v. 9-11). Un versante complementare della designazione deve essere pur sempre taciuto, o come scriveva De Man, *dimenticato*. La celebrazione di un Essere resistente e caparbio («diese sehnige Natur des Seins», I, 11, v. 6), un'attitudine rituale e fideistica della parola («Heil dem Geist, der uns verbinden mag», I, 12, v. 1) sono possibili solo a condizione di dimenticare la natura retorica e artificiale della locuzione. Non appena il testo, però, può leggersi o argomentarsi come gesto locutorio, ogni dialettica o giustapposizione viene riportata alla sua irriducibilità:

Poiché la figurazione nella poesia diviene leggibile come un dire sulla lingua, la figura del cavaliere si manifesta anche come una figura dell'argomentazione, che introduce con incredibile bravura un discorso "autentico" e insieme figurale di se stesso. La figura del cavaliere rappresenta un principio dell'irriducibile raddoppiamento, dove la parola "cavaliere" tace sempre già una parte del suo designato, ovvero l'animale in quanto "natura dell'essere"¹⁴⁴.

La figurazione sarebbe insomma *sempre già* condizionata nel doppio registro della sua designazione, referenziale o performativa, a seconda che il testo riesca o meno a formularlo in termini meta-linguistici. La *Trennung* è una separazione implicita nella virtualità di un'intesa, che il poeta otterrebbe ricorrendo alla seduzione della sintassi e della figura:

La frase "Weg und Wendung", [...] pone già da sola questa unità dei "due", non appena la si legga come figura retorica. Poiché "Weg und Wendung" è un "hendiadyoin" [endiadi], che tradotto nella nostra lingua significa "uno mediante due". La precisa definizione della figura retorica "hendiadyoin" si dà quando, al posto di una subordinazione sintattica, s'impiega un'equivalenza dell'ordine sintattico. Allora "Weg und Wendung" significa proprio: "la via voltata" o "la svolta della via". Ma questo significa anche che la "Wendung" compiuta dal cavaliere per l'unità è già mostrata nella figura retorica come "hendiadyoin"¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Cfr. Groddeck, *op. cit.*, pp. 213 s.

¹⁴⁵ Cfr. Groddeck, *op. cit.*, pp. 212 s.; il critico sembra non accorgersi che qui, come altrove nei *Sonetti*, si tratta piuttosto di una paronomasia (*annominatio*): di quella figura di parola che si avvale di una somiglianza tra i significanti per produrre scarto a livello dei significati (cfr. Lausberg § 277): *Orte-Rinde/Rundung-Worte* in II, 1, vv. 12-14; *Wandung/Wendung* in II, 18, v. 14; *Sinne/Sinn* in II, 29, vv. 10-11; *biesig/riesig* in I, 13, vv. 13-14; *Wehm/Wind* in I, 3, v. 14.

1. 3. La necessità di un inganno

Ora è esattamente questa dimensione riflessiva – che il testo ammette e rivendica per sé come sapere proprio di un enigma – a essere fraintesa e forzata in simili letture. Il codice è doppio nell'orfismo rilkeano in virtù di un'ambivalenza che l'autore vuole imprimere al suo discorso, legittimandolo e legittimandosi con esso. Il senso deve potersi inserire in una contrazione interna alle immagini, su cui Rilke scommette ormai da tempo la rappresentabilità delle sua esperienza. Esse non sono perciò totalizzanti o paradigmatiche in rapporto alla capacità di astrazione e demistificazione di cui sarebbe capace, verso se stessa, la lingua dei *Sonetti*: in realtà funzione semantica e struttura formale del linguaggio, per impiegare il lessico di De Man, si supportano e si complicano nella missione del poeta, in quella celebrazione che egli intende attuare con un nuovo mito. Il legame con la costellazione è forte perché sentito e creduto con un'intensità ancora romantica. Spesso in Rilke il simbolo parla grazie ad un'immediatezza o ingenuità che gli permette d'ignorare tanto la portata estetica, quanto il raggio storico della sua origine. Prima ancora che in Rilke, la costellazione ha parlato in Mallarmé e in Valéry con un senso più astratto, in un modo critico più rigoroso e meno individuale. Nulla sarebbe più estraneo all'estetica rilkeana che il superamento della lingua intesa come sistema di designazione. La poesia non può rivelarsi complessivamente come figura retorica, né rinunciare pertanto a un tema di rappresentazione, a qualcosa da descrivere. In I, 11, 12 è ancora operante una relazione specifica tra la vita e l'arte. La costellazione è rivolta ai problemi della vita. L'aspetto religioso della figura passa in primo piano, grazie a un uso della lingua tempestivo e immediato, non esente da finalità salvifiche o sacralizzanti:

Doch uns freue eine Weile *nun*
der Figur zu *glauben*» (I, 11, vv. 13-14);

Heil dem Geist, der uns verbinden mag (I, 12, v. 1; corsivo mio).

Rilke sa di scrivere una storia sacra della propria lingua, così facendo scopre una nuova efficacia della figura, mostrandone le risorse e la capacità. Non si tratta allora, come più volte ricordato da De Man o Groddeck, di frontiere del testo, bensì di una testualità riscoperta, e non "argomentata", grazie a un nuovo terreno di esplorazione poetica: tra arte e religione il poeta indaga i valori che il segno assume per l'uomo in quanto orientamento («handeln wir aus», I, 12, v. 6). Il senso non è isolato dall'espressione, così come il testo non può esserlo rispetto alla sfera emotiva e

personale dell'autore. Il sapere che nasce intorno a questa indagine non sarà mai solo formale o estetico, non "dimenticherà" pertanto la natura dell'Essere («die sehnige Natur des Seins», I, 11, v. 6), l'oggetto della sua celebrazione, perché è a esso che il poeta si sente misteriosamente legato. La figura esercita così una funzione rituale: lo sdoppiamento non è all'origine di un inganno retorico ma serve al poeta, come già era servita l'immagine della fanciulla, per identificarsi con il poema. Una resistenza si oppone certo, ma il poeta l'avverte senza difficoltà, poiché rappresenta la condizione necessaria per la sua affermazione. L'inganno (I, 11), la rinuncia (I, 4), il sacrificio (I, 26), la separazione (II, 12 e 13) costituiscono per Rilke l'anticamera della realizzazione, fanno parte dell'impresa esistenziale, del carico terrestre che l'artista deve saper accettare e riconoscere come proprio¹⁴⁶. La poesia rilkiana non potrebbe dunque fare a meno di quel reale rapporto che è alla base dell'illusione figurale. I valori di autenticità e verità sono teleologicamente impliciti nella missione poetica: la filosofia esistenziale indagherà queste implicazioni e, a suo modo, le svilupperà leggendole come emendamenti di un'ingannevole metafisica¹⁴⁷. Anche Rilke, in una forma enfatica che gli è peculiare, emenda e autorizza l'inganno della costellazione. Credere alla figura immaginaria, credere cioè per un istante alla relazione intenzionale e significativa tra alcune stelle notturne, è una forma di legittimazione mitica, non meno suggestiva di quella evocata in I, 8 con il gesto impreciso ed insicuro della Ninfa:

Aber plötzlich, schräg und ungeübt,
hält sie *doch* ein Sternbild unsrer Stimme (I, 8, vv. 12-14; KA II, 244);

Doch uns freue *eine Weile* nun
der Figur zu glauben. Das genügt (I, 11, vv. 12-14; corsivo mio).

La scelta dei passaggi avversativi risponde a una logica precisa, qui come altrove individuata nella connotazione di un evento estemporaneo. La costellazione non è separabile da un'enfasi dell'inatteso, che sembra perciò svalutare qualsiasi sforzo d'interpretazione. È questo uno dei paradossi più difficili, ma anche tra i più affascinanti, con il quale il testo rilkiano si esegue e coinvolge l'interprete nella propria lettura. Se la parola rilkiana è intenta a leggersi, lo sdoppiamento si verificherà anzitutto nella dimensione normativa del discorso, con un'apparente contraddizione

¹⁴⁶ Cfr. la citazione da Kassner in epigrafe a *Wendung*: «La via dalla interiorità alla grandezza passa attraverso il sacrificio» (EG II, 231).

¹⁴⁷ Cfr. M. Heidegger, *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Band 5, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, pp. 269-320.

tra I, 11 e I, 12. Il sonetto del «Cavaliere» continua infatti a confrontarci con la verità di uno spirito che esercita un *reale* effetto sulla vita, che qui non è più solo del poeta, ma di tutti gli uomini:

Heil dem Geist, der uns verbinden mag;
denn wir leben wahrhaft in Figuren

[...] Ohne unsern wahren Platz zu kennen,
handeln wir aus wirklichem Bezug (I, 12, vv. 1-6; KA II, 246).

Questo spirito, capace di proiettare nella figura un campo d'infinite e variabili relazioni, si inserisce nella retorica di una persuasione, in un'esclamazione che accetti l'indispensabilità dell'inganno. Una necessità è alla base del *confronto*: benché la costellazioni menta e sia irrimediabilmente sospesa all'istante in cui vi crediamo, benché lo *Sternbild* dunque non conosca durata né evidenza, noi viviamo realmente nella sua figura; *allo stesso modo*, senza che ci sia assegnato il nostro vero posto, continuiamo a orientarci in una realtà di relazioni. L'uomo, per Rilke, non vive che in un universo di riferimenti, in un costante campo di tensione tra una cosa e l'altra. «La realizzazione della vita e dell'attività umane, in particolare della poesia, non sono destinate a un possesso di eterne verità metafisiche. Invece di offrirci queste verità, la poesia, con i suoi tentativi di significare, di costituire un senso nei limiti del tempo, si offre come esperienza di un io al centro di efficaci riferimenti» (cfr. Engel/Fülleborn, KA II, 737). La poesia rivela la semplice operatività della figura, una verità poetologica dunque, che si dà liberamente al suo lettore come verità esistenziale.

1. 4. L'io della celebrazione

Leggersi può essere anche una forma del ricordare, che permette al poeta prossimo alla morte, nel 1926, di ritornare sulla costellazione e di approvare una volta di più l'efficacia della figura:

Früher, wie oft, blieben wir, Stern in Stern,
wenn aus dem Sternbild der freiste,
jener Sprech-Stern hervortrat und rief.
Stern in Stern staunten wir,
Er, der Sprecher des Stern-Bilds,
ich, meines Lebens Mund,
Nebensterne meines Augs.
Und die Nacht, wie gewährte sie uns

die durchwachte Verständigung¹⁴⁸.

A partire dal ricordo, lo «Sternbild» appare come la condizione di uno sdoppiamento, di natura dialogica. Il parlare era possibile con una separazione interna alla figura: un astro, il più libero, prendeva una posizione di rilievo, più staccata sembrerebbe, da questa dipendenza originaria e propria dei segni. La comunicazione non potrebbe cominciare con il soggetto, perché un'unità lo precede e lo implica in una realtà di elementi inseparabili, indifferenziati. Si tratta di una sfera prelinguistica, fondante e mitica, premessa all'elocuzione come una materia cosmogonica. Rilke, a modo suo, vi crede e immagina un'interruzione: lo sdoppiamento è costruito allora come un'intesa ancora più forte – stella nella stella con reciproco stupore – tra un astro parlante e un io. La comunicazione è simmetrica e determinante per una scena con la quale il poeta si vuole rappresentato nella propria lingua e nella sua storia. La bocca della vita, satellite dell'occhio, occupa così quel ruolo assunto dallo *Herz-Werk* nell'ultima produzione rilkiana. Una separazione era già in corso tra il vedere e il sentire le cose. Rilke vi ha attribuito molta importanza, ma ancor più deve attribuirne ora alla voce che parla, alla sua celebrazione. L'equivalenza tra arte e vita dovrà illustrarsi grazie a questa seconda separazione, dove chi parla è anche colui che si contempla. La costellazione, figura orfica di un originario accordo tra i segni, è modificata così, in un primo tempo, perché ne risulti la struttura autentica (biografica) di un io; secondariamente, però, l'io stesso ne è trasformato, si trova in lei coinvolto e da lei riportato a un'intesa tra terra e cielo, nella quale è innalzato al rango di stella. La relazione tra l'istanza verbale, d'un io più libero e distinto, e quella d'un io vitale, che entra in comunicazione con essa, è costruita ricorrendo al termine medio di una veglia. Lo stupore, l'esclamazione emotiva del poeta in ascolto della notte, è pertanto una ripresa del tema romantico – già esplorato in passato da Rilke – della fusione dell'orizzonte individuale con quello universale (cfr. *Die grosse Nacht, L'immensa notte*, del 1914). L'intesa diviene anche un'abolizione dei limiti e delle distanze, nella quale il poeta conosce il primato della relazione (cfr. il «Bezug» di I, 12). La *Figur* può conservare allora, nel suo complesso sistema di rifrazioni semantiche, quella sostanza religiosa e poetica con cui il poeta rielabora la propria esperienza. Luogo mitico di

¹⁴⁸ Cfr. KA II, 399; «Un tempo, spesso restavamo, stella nella stella, / quando dalla costellazione, il più libero, / l'astro parlante, si staccava e chiamava. / Stella nella stella, ci scrutavamo stupiti, / lui, la voce della costellazione, / io, la bocca della mia vita, / satellite del mio occhio. / E la notte, come sapeva accordarci, / attraverso la veglia, l'intesa»: la traduzione è ripresa dalla versione francese in Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. par G. Stieg, Gallimard, Paris, 1997, p. 937.

un'origine, la costellazione è attraversata continuamente nelle due direzioni, dal lavoro della storia vissuta sulla figura a quello della figurazione sulla vita.

La virtualità della costellazione continua a determinarsi in vista di un'esperienza, di un'autorità o competenza di viverla. *Chi parla alla fine è sempre lui («er»)*, *l'io della celebrazione*¹⁴⁹.

1. 5. Lo *Sternbild* e la *Constellation*

Distinguere due istanze dell'io all'interno della figura significa riconoscere la tensione che alimenta ogni volta il rapporto tra le capacità di un soggetto lirico e quelle di un soggetto reale. Rilke intende riscattare l'io della vita o dei ricordi con una verità che già gli appartiene, ma che resta nascosta finché un io più forte, quello dell'enunciazione, non la svela e non la indica come legge esistenziale. Alla base della costellazione vi è dunque una simmetria infallibile, con cui la figurazione di un'esperienza diviene necessariamente una conoscenza della figura. Si tratta ovviamente d'una rivelazione, di un sapere concesso all'io che si è specchiato nel proprio discorso prima ancora che nella sua vita, e che in qualche modo cerca un'autonomia della parola rispetto all'esistenza. Ma la forza di questa verità sembra infine venirci da altrove:

Reine Spannung. O Musik der Kräfte!
Ist nicht durch die läßliche Geschäfte
jede Störung von dir abgelenkt?

Selbst wenn sich der Bauer sorgt und handelt,
wo die Saat in Sommer sich verwandelt,
reicht er niemals hin. Die Erde *schenket* (I, 12, vv. 9-14; KA II, 246).

Rilke paragona in effetti lo spirito poetico a quello della terra, dove il seme muta in messe estiva, risale perciò ad un'origine da cui l'uomo, contadino o poeta, dipende. La mano dei campi non ottiene nulla che non venga in dono dalla terra, allo stesso modo la poesia pronuncia soltanto ciò che le è offerto da uno Spirito delle connessioni, da una musica delle forze. La contingenza con cui la parola prende forma è dunque per Rilke del tutto identica a quella del frutto che matura in determinate circostanze: si tratta di un evento di cui il poeta non controlla le condizioni. La poesia orfica, ancor più di quella elegiaca, è d'altronde sentita dallo stesso autore come opera ispirata,

¹⁴⁹ Cfr. Jean Bollack, *Le "je" chez Rilke*, in Id., *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, PUF, Paris, 2003, pp. 12 s.

dettata da potenze superiori¹⁵⁰. Fino a che punto, però, Rilke sia consapevole delle implicazioni teoriche della sua religiosità è questione che non può essere ignorata nella spiegazione del senso ch'egli attribuisce alla figura.

Normalmente, si pensa ai *Sonetti* o alle *Elegie* come a un genere di discorso poetico dove l'autore è riuscito a esprimere delle verità sulla vita e sul linguaggio. Talvolta, come nei versi di I, 11, 12 e II, 12, si ha l'impressione che la conoscenza linguistica prevalga su quella esistenziale, producendo delle metafore o dei simboli della poesia. Si finisce così con lo studiare la «Figur» del tardo Rilke come un principio della figurazione, come un designare *con* le immagini una verità *sulle* immagini. Il discorso rilkeano implicherebbe un concetto di figura, una poetologia, che è il frutto di un pensiero e di una volontà unicamente teorici. Per questa strada, la costellazione diverrebbe anzitutto un tema storico del simbolismo europeo, così come si offre nello studio della figura in Mallarmé o Valéry. Seguirla sino in fondo, significherebbe poi, come per Beda Allemann, confrontare i diversi modi d'intendere la figura, stabilendo delle filiazioni e delle rotture¹⁵¹. L'esempio più efficace di un simile metodo, è dato proprio dal parallelo tra la *Constellation* di Mallarmé e lo *Sternbild* di Rilke. Nella prima Allemann scorge la volontà di imitare, secondo leggi esatte, l'andamento di una vera costellazione; nella veste tipografica del *Coup de dés* (1897), essa rappresenterebbe il tentativo di riprodurre l'oggetto con una precisa disposizione delle parole sulla pagina bianca:

[...] vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation [...] ¹⁵².

¹⁵⁰ Cfr. lettera del 7 febbraio 1922 a Gertrud Knoop, madre di Wera: «In alcune giornate di immediata ispirazione, in cui pensavo in realtà di dedicarmi ad altro, mi sono stati dati in dono questi sonetti». A Nanny Wunderly, il 18 febbraio dello stesso mese: «In quale mondo di grazia viviamo! Quali forze attendono di colmarci, noi vasi sempre scossi. Ci teniamo sotto una qualche "guida", ma quelle forze sono già al lavoro *in* noi. Di nostro non c'è altro che la pazienza; ma che capitale pazienza, e quali frutti dà a suo tempo!» (cfr. EG II, pp. 690 e 692, trad. di A. Lavagetto).

¹⁵¹ Cfr. B. Allemann, *Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik*, in *Rilke in Neuer Sicht*, hrsg. v. K. Hamburger, Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1971, pp. 63-82.

¹⁵² Cfr. Mallarmé, *Œuvres complètes I*, éd. par B. Marchal, Gallimard, Paris, 1998, p. 387; «[...] verso / deve essere / il settentrione come Nord // UNA COSTELLAZIONE // fredda di oblio e di desuetudine / non tanto / che essa non enumeri / su qualche superficie vacante e superiore / l'urto successivo / sideralmente / di un conto totale in formazione [...]» (cfr. Id., *Tutte le poesie*, a cura di M. Grimaldi, Newton, Roma, 1986, p. 433).

Anche allo *Sternbild* Rilke avrebbe pertanto riconosciuto, nelle poesie più tarde (SaO I, 11 e II, 28; *Früher, wie oft, blieben wir, Stern in Stern*), la capacità di creare tra le parole dei campi di forza come quelli che si generano in cielo tra gli astri. Per Allemann non v'è dubbio che i due poeti abbiano creduto, a un certo punto della loro vita, ad un'analogia pura e regolare tra il ritmo delle cose e quello delle parole, udibile e visibile grazie alle qualità fisiche del verso (ritmo, sintassi, prosodia, veste tipografica). Ma una convinzione poetologica ancor più forte, che è alla base dell'opera o del suo progetto, distinguerebbe radicalmente la costellazione di Mallarmé da quella di Rilke:

La figura è qui [nel *Coup de dés*] il riflesso grafico della costellazione delle parole nel loro ordine spaziale e visibile. In Rilke, al contrario, la figura significa nel suo senso poetologico più intimo la traccia dell'articolazione verbale o sonora della poesia¹⁵³.

Si tratterebbe perciò di riconoscere nell'uno quella fissazione grafica del firmamento notturno che Valéry aveva esaltato come imperativo poetologico, laddove nell'altro sarebbe più opportuno ravvisare quella forma verbale con cui il poema, letto ad alta voce, si dà nella sua unicità e irripetibilità. Per Rilke la figura resta essenzialmente un avvenimento, un'esecuzione. Il suo imperativo poetologico, agli antipodi di Mallarmé:

[...] richiede la trasformazione e il compimento della svolta nello "slancio della figura" (II, 12). Il "puro processo" è, nell'opera tarda di Rilke, l'adeguata metafora per la poesia stessa. "Va' e vieni dalla metamorfosi" – questo è il suo imperativo espresso letteralmente nell'ultimo dei *Sonetti a Orfeo*¹⁵⁴.

Idealmente, per Allemann il progetto mallarmeano di opera resta la trans-posizione della cosa in un nuovo ordine della rappresentazione; con essa si insiste soprattutto sul risultato, che sarebbe lo stato trascendentale di una nozione dell'oggetto, raggiunto attraverso la figura. In questa forma del rappresentare secondo necessità quanto è normalmente accidentalità, forma di un *a priori* della conoscenza poetica, il critico vede a ragione il nocciolo di tutta l'estetica simbolista. Ma non riesce ad andare oltre e, pertanto, a realizzare la portata storica di questo simbolismo. È per la stessa ragione che egli crede di realizzare una distanza tra i due concetti di figura, sulla base di un paragone esclusivamente poetologico. La *Grundfrage*, da cui parte Allemann per ricostruire la poetica del simbolismo, potrebbe infatti non essere la stessa che si sono posti i due poeti. Quale significato ha la figura per la vita? Quale sapere strappa il simbolo all'opacità dell'esistenza? Così formulata, essa sarebbe ancora valida per

¹⁵³ Cfr. Allemann, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁴ *Ibid.*

un'indagine comparativa tra le intenzioni e i compiti diversi affidati da Rilke e Mallarmé alla poesia. Ma per l'autore di *Zeit und Figur*, la questione si pone unicamente in termini ontologici, ossia secondo le modalità differenti con cui la parola poetica rappresenta i suoi oggetti¹⁵⁵. La domanda, allora, diviene per lui la seguente: secondo quale *categoria* la costellazione designa l'essere delle cose? Rilke o Mallarmé vengono opposti come due voci tra cui risulti esemplare lo scarto categoriale di una descrizione poetica: tanto più forte sarà nell'uno il risalto dato alla temporalità dello *Sternbild*, quanto nell'altro l'accento posto sulla spazialità della *Constellation*.

Ma la differenza fondamentale sta altrove, esattamente nel punto in cui la figura viene opposta o meno come sigillo di una creazione esclusivamente letteraria. Nel testo di Mallarmé la *Constellation* è la forma propria di un'opposizione e di un rifiuto da parte dell'io verso il vuoto apertosi con la scepsi moderna. Sul terreno già battuto dai romantici, egli s'impegna a conquistare al soggetto lirico un'autonomia e un'impassibilità sempre più forti. La costellazione è l'immagine di questa sfida, con cui Mallarmé integra e purifica le concezioni estetiche d'origine romantica e idealistica: nella formula dell'*Igitur* (nell'omonimo racconto del 1870)¹⁵⁶, o del *Coup de dés*, la figura mallarmeana si comprende sempre come qualcosa di definitivo, come *Schlussformel* della creazione¹⁵⁷. Alla fine, il poeta ricorre a essa per donare all'insieme dell'opera la qualità del necessario. Una simile idea di purezza estetica si articola in una tensione propria alla *mimesis* del testo: la pagina è leggibile come mappa di una casualità, si sviluppa come un rito della contingenza.

Al contrario, in Rilke l'estetizzazione è una forma personale del vissuto che cerca di superare i contrasti o le aporie dell'esistenza. Per farlo essa ha bisogno di una effettività, di un'insopprimibile elemento nelle cose, rispetto al quale la figura è solo in apparenza diversa. Non esiste infatti un vero antagonismo tra la parola e la realtà, poiché il segno verbale appartiene già alle cose: il poeta può usarlo entro i limiti di una spontaneità o originalità che, miticamente, sono da sempre nel linguaggio. La contingenza con cui si verifica l'evento-poema è forte per Rilke quanto lo è la condizione di un qualsiasi processo naturale. Resistervi è ovviamente il compito dell'io personale, dell'uomo Rilke, che offre così lo spunto all'altro io, quello della

¹⁵⁵ Nella stessa area di interesse fenomenologico per le categorie dello spazio e del tempo in Rilke, cfr. Käte Hamburger, *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, in Id., *Philosophie der Dichter*, Stuttgart, 1966, pp. 179-275; cfr. anche Id., *Die Kategorie des Raums in Rilkes Lyrik*, in BIRG 15 (1988), pp. 35-42.

¹⁵⁶ Menzionando per la prima volta *Igitur*, nel 1869, dopo due anni di profonda crisi creativa ed esistenziale (*la crise de l'absolu*), Mallarmé scrive: «è un racconto con il quale voglio abbattere il vecchio mostro dell'Impotenza [...]. Se è fatto [...] sono guarito; *similia similibus*». Nello stesso periodo Mallarmé s'interessa, consigliato dall'amico Cazalis, di scienza del linguaggio. Cfr. Mallarmé, *Œuvres I*, cit., p. LI.

¹⁵⁷ Cfr. H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1999, p. 321.

celebrazione, di guidarlo nell'impresa sapienziale. È necessario allora provare l'inganno della figura, la vanità dell'affanno estetico, con tutto il *pathos* neo-romantico o -pietistico di una passività (*patio*, da cui *patientia*) individuale, per far sì che la parola riconquisti la sua funzione più autentica e legittima: soccorritrice o salvifica, essa sarà pronunciata non più come sapere dell'arte, ma come arte del vivere.

2. I due Orfeo

2. 1. Le strategie del simbolo

Dovrebbe ormai essere chiaro come una critica di modello “essenzialista”¹⁵⁸ ricerchi di continuo conferme alla propria indagine in quei testi dove l'enunciato è – per tensione dei connotati o per derivazione dei segni – intrinsecamente ermeneutico. Sorta nell'orizzonte del romanticismo, la teoria filosofica dell'interpretazione è presto divenuta il cuore di una coscienza critica posta *dentro* e *fuori* la modernità stessa. In seno ai fenomeni culturali in cui andava elaborandosi una prassi della ricezione (si pensi ad esempio all'esegesi biblica), essa era riuscita a trasmettere alla filosofia dell'Ottocento una problematica significativamente secolarizzata – ma ciononostante orientata a sintesi di grande respiro concettuale – di temi come quello del testo e della sua trasmissione, del rapporto tra pubblico e autore, tra lettura e scrittura. Restituita però a una disciplina del senso e dell'origine dei prodotti culturali, nell'ambito di quel complesso fenomeno filosofico e storiografico che tra Otto e Novecento prende il nome di storicismo, l'ermeneutica è stata in grado anche di ripercorrere la propria genesi storica, radiografando la crisi del razionalismo metafisico e annunciandone, con grande anticipo, gli esiti sociali e antropologici¹⁵⁹. Ogni testo, classico o non, è perciò entrato a far parte con i suoi segni di quella costellazione concettuale dove è in gioco un antagonismo, non più o non soltanto dialettico, tra rappresentazioni razionali e raffigurazioni simboliche della realtà, con conseguenti teorie evenemenziali

¹⁵⁸ Si veda ancora una volta, a tal proposito, il tono polemico con cui Meschonnic ripercorre gli ultimi trent'anni di critica mallarmeana in Francia (cfr. Id., *op. cit.*, p. 65); in particolare, la condanna dell'ermeneutica contemporanea, responsabile secondo lui di aver sacralizzato e sublimato (*essentialisation*) le poesie di Mallarmé, al punto da renderle non più leggibili con gli strumenti stessi della poetica (ritmo, prosodia, ecc.) indicata dal loro autore: «È per poter leggere poeticamente una poesia che bisogna liberare Mallarmé, e la poesia in generale sfruttando la stessa occasione, di tutta una filosofia che non ha alcun pensiero del linguaggio, e che si regge sulla poesia, la rinchioda nell'ermeneutica, ne conosce soltanto aspetti di senso, di discontinuità, sorda alla continuità, al ritmo, alla prosodia».

¹⁵⁹ Cfr. Sergio Givone, *Ermeneutica e romanticismo*, Mursia, Milano, 1983.

o positiviste, cicliche o messianiche del tempo e della storia. Il caso di Rilke è esemplare per avere conosciuto in numerose occasioni, lungo l'arco di settanta anni di critica letteraria, una ricollocazione o ridefinizione del suo linguaggio in un orizzonte di tipo ermeneutico, rispetto al quale il critico poteva non solo mettere in evidenza le riposte virtualità dell'opera, ma anche il senso adottato dal suo autore nel farsi interprete del proprio tempo. Inutile ricordare che questo senso era di volta in volta storico e ontologico insieme.

Consideriamo ancora un istante la figura chiave del sonetto I, 2. Sulla scia di un'ermeneutica heideggeriana, pressoché egemonica in Germania a partire dagli anni Cinquanta¹⁶⁰, Mörchen sottolinea i tratti speculativi del mito della fanciulla, le qualità attribuibili tanto ad essa quanto al soggetto di tradizione idealistico-trascendentale: si tratta allora del sonno interiore proprio al poeta (v. 4), di quello pervasivo e contaminante l'esterno (il mondo del verso 9: «sie schlief die Welt»), o della precedenza, quasi logica e categoriale, che il «Mädchen» assume nei confronti del soggetto intervenendo sulla realtà percepita dai sensi (vv. 6-8). Eppure, se l'io trascendentale resta in filosofia, per definizione, non oggettivabile, nel racconto di Rilke il mito permetterebbe di cogliere la fanciulla come prodotto della musica orfica. La creatura nasce da un accordo, da un'intima unità, che appartiene all'incanto di voce e lira («aus diesem einigen Glück von Sang und Leier»), ma che contemporaneamente significa lo scandalo di ogni critica della ragione. Il sonno della fanciulla appare al commentatore il segno dell'insurrezione della parola mitica contro quella filosofica. Una nuova forma trascendentale, e con essa un nuovo pensiero, sembra ricucire la ferita apertasi con la critica della ragione: l'insanabile conflitto tra soggettivo ed oggettivo entra nella lingua che è capace di contraddizioni, in un linguaggio fatto di simboli che è proprio del mito¹⁶¹.

È evidente come Mörchen, con simili conclusioni, si allinei con quella critica del simbolo che costituisce ancora oggi uno dei temi più dibattuti nell'ambito dell'estetica moderna¹⁶². Una teoria del linguaggio simbolico è legittima, però, solo se sarà possibile ogni volta verificarne la pertinenza nel codice del testo e, più in generale, in quel progetto romantico di discussione dei poteri speculativi (critico-conoscitivi, politico-ideologici) del poema. Quanto è teoricamente simbolo, lo è anzitutto in virtù

¹⁶⁰ Soprattutto grazie alla mediazione di filosofie come quella di Hans Georg Gadamer e Romano Guardini, o alla teoria critico-letteraria elaborata da Beda Allemann sulla base del confronto Heidegger/Hölderlin. Cfr. Jean Bollack, *L'acte critique. Sur l'œuvre de Peter Szondi*, PUF, Paris, 1985, in particolare le pp. 267-290.

¹⁶¹ Cfr. Mörchen, *op. cit.*, pp. 61 s.

¹⁶² Un'utile quadro dell'odierna critica, incentrata sul problema del simbolo, viene offerto da *Cultura Tedesca. Poesia simbolo mito*, a cura di C. Monti, Nr. 9, maggio 1998.

di una riflessione storica intorno alle potenzialità della poesia, che ha le sue origini in un'epoca in cui i giovani intellettuali tedeschi si erano proposti di prolungare la Rivoluzione Francese elaborando ciò che le era mancato: una rivoluzione spirituale¹⁶³. Mörchen non sembra così riconoscere la natura completamente diversa del dibattito che è invece alle spalle di Rilke, nel cuore della modernità viennese: si tratta, è vero, di elaborare nuovamente una critica del simbolo adeguata alle esigenze dell'epoca, ma con bersagli e scopi ormai *esclusivamente* estetici. La generazione romantica credeva ancora nella corrispondenza tra creatività spirituale e vita creatrice, immaginava cioè una storia naturale della poeticità, inscritta già nelle forme inferiori della natura e presente in quel poema collettivo che è il linguaggio¹⁶⁴. Un unico movimento conduceva allora, con forme sempre più alte di simbolizzazione del soggetto poetico, al gioco e all'invenzione della parola in poesia: una stessa progressione che genera potenzialità di senso nuove e infinitamente rinnovabili identificava lo spirito con la vita, l'ideale con la necessità¹⁶⁵.

Questa premessa divenne presto il bersaglio dell'estetica hegeliana, ma lo divenne poi in misura ancora diversa con Hofmannsthal. Là dove il primo contestava l'assunto filosofico dei fratelli Schlegel (promosso sulle pagine della rivista «*Athenaeum*»), ossia l'idea d'una "poesia-pensiero", che facesse opera di pensiero e fosse capace di riflessione all'infinito su se stessa; il secondo guardava criticamente alle possibilità di un io "innico" che, come quello goethiano, si voleva *identicamente* coinvolto in un processo creativo di tipo estetico e in uno di tipo naturale. Hofmannsthal era pronto a far saltare un equilibrio proprio alla sensibilità lirica dell'epoca di Goethe, di una fase dello spirito letterario tedesco in cui egli vedeva riflettersi la volontà di trovare nell'io lirico il fondamento e la garanzia per una celebrazione dello slancio emotivo e dell'effusione sentimentale. Il modello con il quale confrontarsi poteva essere ancora

¹⁶³ Cfr. Jacques Rancière, (Sur la direction de) *La Politique des poètes*, Michel, 1992; Id., *La Chair des mots*, Galilée, 1998. La tesi di fondo di entrambi i lavori di Rancière, che vorrebbe la parola dei poeti calata («l'incarnation du verbe») nella storia e nei suoi processi di giustificazione o contestazione dell'ordine stabilito, è qui ripresa soltanto per trovare un punto di partenza al *Symbol-Debatte*. La premessa teorica del filosofo allievo di Althusser è stata più volte discussa in Francia da coloro che, come Bollack o Meschonnic, ritengono che non tutte le poetiche si prestino a legittimare «la perennité d'une pensée de l'origine», e che spesso dietro l'associazione di *politisme* e *poétisme* si celi in realtà «la vieille teologie qui fait les métaphores de la philosophie» (cfr. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 65; J. Bollack, *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, PUF, Paris, 2003 pp. X-XI).

¹⁶⁴ Nella prospettiva genetico-organistica di un Herder (1744-1803), storia e linguaggio procedono secondo lo stesso principio unitario, esprimendosi in forme simboliche e vitali via via più complesse. Del medesimo avviso sarà tutta la prima fase del Romanticismo estetico dei tedeschi (quella proromantica di Friedrich von Schlegel), che vede nel processo di auto-riflessione del simbolo (*poesia della poesia*), la possibilità di riscattare la soggettività astratta della cultura moderna con nuove forme di sintesi oggettiva, ovvero con una poesia (o un genere poetico) universale, che ignori le vecchie normative poetiche e che abbia per contenuto l'armonica e istintiva naturalezza della poesia antica. Cfr. Fr. Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797): *Sullo studio della poesia antica*, a cura di A. Lavagetto, Guida, Napoli, 1988: in particolare, il saggio introduttivo di G. Baioni, *Teoria della società e teoria della letteratura nell'età goethiana*, pp. 7-37.

¹⁶⁵ Cfr. M. Frank, *Das "fragmentarische Universum" der Romantik*, in *Fragment und Totalität*, hrsg. v. L. Dällenbach u. Ch. L. Hart Nibbrig, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1984, pp. 212-224.

quello dell'inno *Ganymed*, scritto da Goethe nel 1774 e divenuto per molte generazioni successive di autori moderni il simbolo di una poetica del fervore, dell'inappagata sete di amore e libertà:

Wie im Morgenglanze
Du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herz drängt
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!

Daß ich dich fassen möcht'
In diesem Arm!

Ach an deinem Busen
Lieg' ich, schmachte,
Und deine Blumen, dein Gras
Drängen sich an mein Herz.
Du kühlst den brennenden
Durst meines Busens,
Lieblicher Morgenwind,
Ruft drein die Nachtigall
Liebend nach mir aus dem Nebeltal.
Ich komm'? Ich komme!
Wohin? Ach, wohin?

Hinauf! Hinauf strebt's.
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnenen Liebe¹⁶⁶.

Non doveva però sfuggire, dopo più di un secolo, quale contraddizione fondamentale si celasse dietro l'intento di una poesia che intendeva miticamente rappresentare l'io del poeta in una forma di anelito illimitato, di «sete» («Durst») travalicante le capacità stesse dell'individuo a contenere l'assalto delle proprie emozioni. Nei versi dell'apoteosi di *Ganymed*, infatti, più forte ancora della tentazione sollecitata di continuo dal richiamo all'appagamento dei sensi («Ruft drein die Nachtigall / Liebend nach mir aus Nebeltal»), si manifestava quel diritto di non recedere innanzi alla sovranità del cuore geniale della natura, di affermare infine l'autorità del proprio

¹⁶⁶ Cfr. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Herausgegeben von Erich Trunz*, ed. riveduta, C. H. Beck, München, 1996, Band I, *Gedichte und Epen*, pp. 46 s.; Wolfgang Goethe, *Inni*, a cura di Giuliano Baioni, Einaudi, Torino, 1967, p. 81: «Come d'ogni intorno nell'alba / col tuo ardore m'investi / o primavera, amata! / con infinita gioia d'amore / al mio cuore si stringe / il sacro impeto / del tuo eterno calore, / infinita bellezza! // Se potessi tenerti / tra queste braccia! // Al tuo petto, ahimè, / spasimo e languo, / le tue erbe, i tuoi fiori / al mio cuore si stringono. / Tu rinfreschi la sete / ardente del mio petto, / dolce vento dell'alba, / amoroso l'usignolo mi chiama / dalla valle di nebbia. // Eccomi! Vengo! / Ma dove, ahimè, dove? / In alto! In alto! Lassù! / Aeree le nubi / discendono, si chinano le nubi / all'amore che anela. / A me, a me! / Nel vostro grembo / in alto, lassù! / Abbracciato v'abbraccio! / In alto, lassù! / verso di te, / padre d'amore!».

genio individuale e creativo («ich komm'! Ich komme!»), la sola che consentisse al poeta di rivolgersi altrove, verso un innalzamento sublimato e trascendente della propria vocazione («Wohin? Ach, wohin? / Hinauf, hinauf strebt's»). Così l'oscillazione e l'equilibrio di un compromesso intrinsecamente lirico, restavano calati e nascosti nell'enfasi di un mito per molti aspetti irrisolto, pronto a rinnovarsi sotto la spinta di nuove urgenze ideologiche, di ulteriori rivoluzioni culturali: nel celebre «Umfangend umfängen!» di Goethe, si sarebbe continuato a scorgere, da una parte, la preponderanza dell'entusiasmo panico e sacro di Ganimede, con il conseguente dissolversi dell'io nell'evanescenza della Natura; dall'altra, al contrario, il mito di una coscienza illimitata e potente, con cui individuare quello stesso autore che, nella lettera a Herder del 1772, aveva esaltato il dominio dell'artista sulla materia, la facoltà di realizzare e oggettivare la volontà del singolo nell'opera estetica. Quale dei due momenti, però, avrebbe infine prevalso nel genio di Goethe: quello plastico e relativo soltanto al fare artistico (quale si evince da un inno come *Prometheus*, composto nello stesso anno), o quello cosmico e religioso, implicito in una concezione lirica che vede il poeta immerso nell'abbraccio incontenibile tra uomo e natura?¹⁶⁷

Lo stesso Goethe pareva in realtà essersi già tutelato nelle particolari forme di una scienza naturale che, sotto l'impulso del dinamismo leibniziano e della *natura naturans* di Spinoza, aveva dato vita al panteismo dello *Sturm und Drang*. Un testo scritto probabilmente a cavallo tra il 1784 e il 1785, presentava infatti lo stesso problema in termini apertamente spinoziani¹⁶⁸. Per evitare le conseguenze di un pericoloso sentimento panico e irrazionale dell'unità individuo-natura, Goethe aveva posto un limite strutturale alla conoscenza umana, entro il quale il soggetto doveva rinunciare alla totalità e interezza delle sue rappresentazioni. Esso doveva trarre piacere dalla libera associazione con cui riusciva a ordinare le cose nel proprio spirito – la sola esistenza compiuta che un'anima potesse contemplare a sua misura – ed essere grato alla Natura per aver provveduto a lui con tale soddisfazione. Quanto Goethe andava qui prospettando, non era però la rinuncia alle infinite potenzialità dell'immaginazione poetica, bensì la salvaguardia e la legittimazione del soggetto nel campo delle sue conoscenze, nel rapporto con la sublimità, la grandezza o la bellezza delle sue impressioni. Una simile legittimità avanzava forse di troppo i tempi in cui veniva

¹⁶⁷ Cfr. Commento di G. Baioni in W. Goethe, *op. cit.*, pp. 116 s. Per un commento all'inno di Ganimede, cfr. anche Benno von Wiese, *Umfangend umfängen*, in *Goethe, Verweile doch. 111 Gedichte mit Interpretationen. Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki*, Insel, Frankfurt am Main, Leipzig, 1999, pp. 75-77.

¹⁶⁸ Cfr. *Goethes Werke*, cit., Band XIII. *Naturwissenschaftliche Schriften I*, pp. 7-10; sulla ricezione di Spinoza da parte di Goethe, con riferimento anche alla *Studie nach Spinoza*, cfr. C. Sini, *Della progressione nell'infinito attraverso il finito*, in *Goethe scienziato*, a cura di G. Giorello e A. Grieco, Einaudi, Torino, 1998, pp. 51-70; S. Barbera, *Goethe e il disordine*, Marsilio, Venezia, 1990, pp. 61 s.

formulata. Goethe la lasciò in sospenso, delegando la sua trattazione – in termini epistemologici – ai futuri lavori scientifici, alla *Morphologie* delle scienze naturali (iniziata nel 1817).

Ma nel campo poetico restò aperto il problema di una coscienza finita, di un pensiero formato, messo a confronto con il senso rivale di un'incondizionata natura. Difficilmente risolvibile, se non ammettendo un comune denominatore tra la lingua del poeta e quella di Dio, esso sarebbe presto divenuto il centro dei dibattiti eziologici della scienza romantica del mito. L'umanesimo, che Goethe trasmise alla sua generazione, impedì tuttavia di delegare l'ufficio poetico al solo ideale. Di primaria importanza poteva essere ancora il compito di allevare e formare l'uomo nella sua parte "sensuale", con quel programma che l'ultimo Schiller pose alla base di un'*Erziehung* (educazione) estetica volta a completare l'umano in ogni suo aspetto, a misurare così il ruolo e le capacità di un'esistenza terrena¹⁶⁹. In un simile progetto lo stesso Goethe, mai kantiano quanto Schiller, si riconobbe solo in parte, preferendo quella forma di pensiero che è capace di contraddizioni e che può sostenere l'idea spinoziana di una natura infinita e pensante. Prima che il romanticismo più maturo e disincantato trasformasse questo pensiero nella premessa di una fondamentale inconciliabilità tra sacro e umano – rinviando la sua conciliazione negli spazi immaginari dell'utopia, nelle innumerevoli "Arcadie" del mito – e rinunciando allo stesso tempo alla libertà che il soggetto kantiano conquistava riservandosi l'energia infinita delle proprie tensioni (sentimentali, politiche, religiose), l'ultimo Goethe continuò a controbilanciare nella sua opera il momento panico e informe con quello spirituale e formato: individuo e natura appartenevano per lui a un unico ed eterno processo vitale. Durante gli anni della tarda produzione, il poeta ne diede esempio in diverse poesie, tra cui le più conosciute restano forse *Eins und alles* [*Uno e Tutto*, 1823] e *Vermächtnis* [*Lascito*, 1829].

2. 2. Il simbolismo orfico

Un secolo più tardi, la generazione dei poeti viennesi intuì il nichilismo nascosto nell'estasi vitalistica di Ganimede, riconoscendo subito il problema di conciliare questo dissolversi della coscienza con quel momento plastico che Goethe celebrò

¹⁶⁹ Cfr. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Carl Hanser Verlag, München, 1959, Band V, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, pp. 570-669; Id., *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, a cura di A. Negri, Armando, Roma, 2005.

come dominio dell'uomo sulla materia. In lui la *Jahrhundertwende* continua a scorgere la contraddizione irrisolta del poeta di età classico-romantica, ammirandone i risultati ma criticandone il rigore. Il giovane Hofmannsthal pronunzierà la sua sentenza in modo definitivo con il *Dialogo sulle poesie* del 1903, l'opera manifesto del simbolismo viennese:

GABRIEL: [...] Und Goethe? Seine Taten sind vielfältig wie die Taten eines wandernden Gottes. Er gleicht dem Herakles, dessen Abenteuer, jedes eingehüllt in eine Glorie, jedes wohnend in einer anderen Landschaft, nichts von einander wissen. Die Lieder seiner Jugend sind nichts als ein Hauch. Jedes ist der entbundene Geist des Augenblickes, der sich aufgeschwungen hat in den Zenith und dort strahlend hängt und alle Seligkeit des Augenblicks rein in sich saugt und verhauchend sich löst in den klaren Äther. Und die Gedichte seines Alters sind zuweilen wie die dunklen tiefen Brunnen, über deren Spiegel Gesichte hingleiten, die das aufwärts starrende Auge nie wahrnimmt, die für keinen auf der Welt sichtbar werden als für den, der sich hinabbeugt auf das tiefe dunkle Wasser eines langen Lebens¹⁷⁰.

È in questo contesto di critica del modello lirico goethiano che dobbiamo supporre formarsi il terreno sul quale Rilke edificherà le prime forme della sua religiosità innica e della celebrazione orfica della vita: in un dualismo che, lungo il corso di tutto un secolo, ha generato in lui il dissidio tra la sua "Ver-selbstung" (modalità di soggettivazione propria del vivere per se stesso, individualmente) e la sua "Entselbstung" (modalità propria di chi è sottratto a se stesso perché prende parte a un tutto). Traducendo immediatamente l'eredità goethiana in una crisi dell'identità del soggetto in poesia, Hofmannsthal asseriva la virtualità della parola "io", riscoprendo l'unità di individuo e natura nel rito sacrificale del simbolo. Il soggetto non aveva ormai altra esistenza che nella rinuncia deliberata al proprio "Selbst": ritrovandosi interamente disciolto negli oggetti sensibili, esso riusciva a prendere il corpo di ogni cosa, a realizzare un momento eucaristico della parola. La reificazione dell'io si compiva perché l'equilibrio goethiano, saltando, aveva determinato un vertiginoso sbilanciamento della sensibilità poetica. L'io diveniva così l'officiante di

¹⁷⁰ Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II*, Fischer, Frankfurt am Main, 1959, *Das Gespräch über Gedichte*, p. 94; Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di G. Bemporad, Milano, 1991, p. 189: «GABRIELE: [...] E Goethe? Le sue gesta sono molteplici come le gesta di un viandante divino. Egli somiglia ad Eracle, le cui avventure, ciascuna avvolta in un'aureola, ciascuna posta in un altro paesaggio, non sanno l'una dell'altra. I Lieder della sua giovinezza non sono che alito. Ciascuno è lo spirito generato da un attimo, che si è sollevato allo zenit e lassù si libra raggiano e sugge in sé purissima tutta la beatitudine dell'attimo e svaporando si scioglie nel chiaro etere. E le poesie della sua vecchiaia sono talora come quei pozzi scuri e profondi sul cui specchio scivolano apparizioni di cui l'occhio levato in alto non s'accorge, invisibili a tutti salvo a colui che si china sull'acqua scura e profonda di una lunga vita». Si ricorderà, a questo proposito, l'influenza che ebbero gli scritti di Bahr sul giovane Hofmannsthal; cfr. in particolare *Das unrettbare Ich*, apparso nell'aprile del 1903 sul *Neues Wiener Tagblatt*, tradotto in italiano con il titolo *L'io insalvabile* nella raccolta H. Bahr, *Il superamento del naturalismo*, a cura di G. Tateo, SE, Milano, 1994: «[...] un giorno mi divenne chiaro come fosse estraneo il vecchio al giovane Goethe, e trovai che lui stesso parlava sempre delle sue vecchie fasi come di altre persone che si osservano con curiosità, che si desidererebbe comprendere e che tuttavia, in fin dei conti, non si riesce ad afferrare» (p. 152).

un'intercessione con la natura, per cui il poeta era in grado di morire insieme alla sua vittima – «das Symbol»: questa sarebbe stata, infine, la sensibilità necessaria a chi avesse voluto compiere un'azione simbolica, un'eccezionale sensibilità cui Hofmannsthal diede il significativo attributo di «orfica» («Es bedarf einer [...]orphischen Sinnlichkeit»).

Sotto i segni di un rinnovato simbolismo, che nulla aveva in comune con quello mallarmeano, i poeti della *Jahrhundertwende* riscoprivano dunque il mito di una divinità della compiuta eucaristia verbale, un'immagine archetipica dell'incarnazione del poeta nel flusso inarrestabile delle forze naturali: la parola riconquistava infine la sua dimensione primitiva, rituale, essa diventava per Hofmannsthal «alito», «respiro» («Hauch») ¹⁷¹.

2. 3. Orfeo contro Orfeo

Goethe, allora, deve essere entrato nei codici della lingua di Rilke con ben più rilievo di quanto l'autore stesso abbia mai voluto riconoscere: non si trattava di un semplice prestito stilistico, della riscoperta di una misura goethiana, come egli volle dare a intendere, solo più tardi e con un certo fastidio, descrivendo il metro di alcune sue quartine ¹⁷². Molto prima, all'epoca in cui il *Gespräch* veniva dato alle stampe, la poesia goethiana veniva ridotta a un canone con il quale, presto o tardi, i poeti della *Jahrhundertwende* si sarebbero confrontati. Rilke, nel lungo apprendistato che lo portò da Praga alla residenza svizzera, non fece eccezione. Certe idee deve averle condivise istintivamente, ancora inesperto, più per ammirazione verso l'allora già celebre Hofmannsthal, che per un reale bisogno di approfondire il genere innico. Con il tempo, poi, deve essere ritornato sui propri passi, alla ricerca di un confronto più personale con la tradizione e l'opera goethiane. La mediazione allora non aveva più bisogno del modello viennese; anzi, conquistata la fama del grande poeta e ritrovata la

¹⁷¹ L'altra faccia del problema affrontato da Hofmannsthal agli inizi del secolo, è certamente quella di trovare un tono personale, uno stile individuale che consenta al poeta di superare le limitazioni imposte dalla *Bildung* classica, imprimendo ai propri versi un'autentica ispirazione. Nei modi più consoni al nietzscheanesimo estetico dell'epoca, Hofmannsthal interpreta il campo semantico della *vita* (*Leben*) come tema consustanziale alla creatività del poeta moderno, in opposizione a tutto quanto in arte è ormai privo di tratti essenziali, devitalizzato e falsificato dalla storia. Individualità forti come quella del poeta tedesco Stefan George, paiono a lui esempi di un'ispirazione originale che precede ogni forma di tradizione, di un elemento «umano superiore al quale ci si possa finalmente riferire senza secondi fini»; cfr. *Gedichte von Stefan George* (1986) in Hofmannsthal, *op. cit.*, *Reden und Aufsätze I*, p. 214. Cfr. anche la lettera del giugno 1902, con cui George prende le distanze dal simbolismo viennese: «Per mezzo di soli regola e autocontrollo non nascerà certo alcun capolavoro – ma senza questi ugualmente sarà represso buona parte o tutto» (*Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, Bondi, Berlin, 1938, p. 158).

¹⁷² Cfr. *Quellen, sie münden herauf*, scritta nel 1924 – dove riconosciamo quel verso breve e fluido che andava articolandosi già nei *Sonetti a Orfeo* (cfr. I, 9, 17, 18, 19, 22). Cfr. anche la lettera a Katharina Kippenberg del 30. 6. 1926.

pace nella dimora di Muzot, era *contro* quel modello che l'assimilazione poteva finalmente esercitarsi.

I termini impiegati da Rilke nel sonetto I, 3 rimandano in qualche modo a un mito orfico "ri-goethianizzato". Il problema è rimasto aperto con il sonetto I, 2: trovare spazi adeguati per la rappresentazione dell'interiorità poetica ha significato mettere in scacco la figura stessa della fanciulla. Tra il tempo mitico della sua allegoresi e quello reale della sua enunciazione, l'io del poeta ha scoperto l'intervallo necessario a una contemplazione dei poteri e dei limiti propri alla figurazione: conchiusa tra i due «fast» del testo, la fanciulla ci è apparsa come l'immagine felice di una drammatizzazione dell'io lirico; fuori da questi confini, però, essa è scomparsa lasciando la traccia di un'esperienza verbale sospesa tra realtà e sogno. In I, 2 fallisce dunque il tentativo di identificare la vicenda mitica con l'immagine del soggetto lirico. La fanciulla resta un'*ipotesi* della trasparenza dell'io a se stesso, della perfetta rappresentabilità della sua esperienza. Il sonetto I, 3 ne prende subito atto e stabilisce una legge orfica di equivalenza tra canto ed esistenza («Gesang ist Dasein»). Rispetto a quella, l'io si colloca dall'altra parte, nel ruolo di chi ascolta e apprende («Ein Gott vermags. Aber wie, sag mir...»). Il sentire umano del poeta non è capace di quell'univocità di cui è capace la sensibilità orfica di Hofmannsthal: secondo Rilke, non può esservi incarnazione nel verbo là dove s'incrociano le due opposte strade del cuore («An der Kreuzung zweier / Herzwege»). L'io umano resta pur sempre condizionato da aporie sentimentali, da conflitti interiori che la poesia non può ignorare, ma che allo stesso tempo deve superare. Come si vedrà meglio più avanti, l'io dei *Sonetti* è chiamato a risolvere, non senza ambiguità, un problema di ordine esistenziale ricorrendo a una riflessione sulla sua stessa lingua: il soggetto, parlando di sé, parla simultaneamente della legittimità e dell'autorità della sua rappresentazione in poesia. Un problema di natura sentimentale, come la relazione con l'amata o con la propria infanzia, diviene così il tema in funzione di una normativa poetologica. Alla parola che ingiunge si sovrappone un'ingiunzione alla parola, con uno sdoppiamento che presuppone sempre un *Selbst* più forte, capace di estraniarsi dal testo e di interpretarlo. È ovvio che si tratta ancora di una strategia dell'enunciazione, che però non nasconde quell'ideologia dell'auto-rappresentazione che porta il poeta a fondare un mito del proprio io e della sua origine.

Probabilmente, è proprio la "Symbolisierung" viennese ad avere liquidato come ostacolo quel mito della "Verselbstung", che pare ora necessaria a Rilke per ri-autorizzare l'io nell'eloquio celebrativo ed esultante del 1922. L'ex "discepolo" di

Hofmannsthal può infatti portare la precedente lezione orfica sino alle sue estreme conseguenze e rivoltarla contro il suo maestro: l'orfismo viennese, sembra dirci il poeta di I, 3, ha dimenticato che rinunciare completamente all'identità del soggetto lirico significa fare della sua controparte – della sua vita intesa come entropia e consumo del "Selbst" – un momento altrettanto assoluto e indifferente alle sfumature e alle contraddizioni che caratterizzano l'esistenza umana. La preoccupazione qui è personale, ma può essere altrettanto culturale, in qualche modo legata ai codici che ogni classicismo sfrutta per giustificarsi nei momenti epocali della sua crisi. La *Jahrhundertwende* di Rilke non è poi così emancipata da quella di Goethe, che, nel sovvertimento delle retoriche e degli eloque della tradizione, ha già fornito degli esempi di tutela e legittimità del classico¹⁷³. Non è da escludere allora che i miti potessero di nuovo trasformarsi in modelli negativi, che corressero insomma il rischio che già aveva corso il Ganimede goethiano. Un mito nichilista come quello di Vienna, poteva essere combattuto inscenando nuovamente una rivalità interna alla parola orfica: Orfeo contro un altro Orfeo, una polarità tra divinità di segno opposto. Apollo in I, 3 (v. 4) non è pertanto la personificazione del momento plastico, come vorrebbe la critica più recente, bensì qualsiasi ipostasi che traduca gli istanti irrelati, le molteplici e cangianti impressioni della sensitività simbolista, in una norma poetica non più misurata all'uomo (dis-umana) e in una forma disautorata del suo io. La celebrazione in nome di Orfeo implica di nuovo un *anti-Orfeo*, un avversario in cui la tradizione abbia istituzionalizzato una particolare sensibilità lirica.

Rilke sembra voler ricucire qui la ferita apertasi con l'eredità goethiana, rifiutando di tradurla immediatamente in un programma di auto-dispersione del soggetto in poesia. Egli affronta la teoria del simbolo con il medesimo termine del *Gespräch über Gedichte*, accetta cioè la sfida sul terreno poetologico del "respiro" («Hauch»). La

¹⁷³ Cfr. F. Jesi, *Mitologie intorno all'illuminismo*, Lubrica, Bergamo, 1990; G. Baioni, *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino, 1969. L'interesse di Rilke per Spinoza, in buona parte condizionato dai suggerimenti dell'amica Lou Andreas-Salomé, è in questo senso un fenomeno tipico degli estetismi dell'epoca con cui i letterati cercavano di sintetizzare un pensiero improntato all'accettazione e al superamento di modelli di comportamento tra loro opposti, da quelli religiosi di derivazione pietista (di inazione politica) alle forme più moderne di immediato attivismo (di rivolta e insurrezione, secondo la dottrina della lotta di classe). L'ideologia che in un caso appartato, quale quello del praghese e apolide Rilke, se ne poteva ricavare era non meno dialettica, tuttavia, di quella che aveva fatto dello *Sturm und Drang* di Goethe un esempio di oscillazione tra classicismo letterario e spirito rivoluzionario, tra valori umanistici e istanze romantico-irrazionaliste. Altrettanto complesso, arricchito casomai di nuove contrapposizioni (tra esperienze mitologiche e razionalismi illuministici, tra esoterismi di *élite* e programmi politici di rivoluzione), risulta il panorama culturale rispetto a cui si delinea la posizione assunta da Rilke nei confronti della sua personale crisi: quella che lo vede impegnato a portare a termine il faticoso lavoro delle *Elegie* nel decennio 1912-1922. I frutti dello studio spinoziano, a dire il vero meno approfondito di quello di Goethe, si riconoscono anzitutto per la qualità normativa che egli attribuisce ai modelli esistenziali dell'amore intransitivo: orientando l'etica amorosa verso la figura della *Grande Amante* o ai modi dell'amore nei confronti di una sostanza divina, il poeta sperava di ottenere una norma per la propria condotta di artista, che prescrivesse la solitudine e il narcisistico ritiro in se stessi come soluzione ai problemi che sorgevano in seno al perenne conflitto tra arte e vita. Di nuovo un esempio di mitopoiesi dai connotati inediti e originali, costruita *ad hoc* per spiegare e tradurre l'*impasse*, non solo creativa, di quegli anni. Cfr. RW VI, *Rede über die Gegenliebe Gottes* [*Discorso sull'amore ricambiato di Dio*, 1913], pp. 1042-1045 con note.

metafora non indicherà più la norma per il comportamento dell'io poetico, bensì quella della sua lingua. L'alito su nulla («um Nichts») può significare infatti sia un canto *senza scopi* (senza brama, senza oggetti di conquista) sia il canto che gira *intorno a* un nulla, a un centro che resta in qualche modo libero e inoccupato. È a partire da questa seconda significazione che si deve comprendere il dettame dei versi 11-12 («lerne // vergessen, daß du aufangst. Das Verrint.»), secondo una lettura che riconosca alla lingua, e non al poeta, la capacità di lasciare vuoto lo spazio per l'equivalenza sensibile delle emozioni soggettive, di lasciare che si costituisca come profondità o estensione per l'agire autentico di un io. Rilke registra dunque la crisi della sensibilità lirica in maniera differente da Hofmannsthal, ammettendo un'altra possibilità per il suo superamento: un equilibrio tra le due modalità di rappresentazione dell'io in poesia – il doppio "Selbst" di ascendenza goethiana che assicura l'unione dell'individuale con l'universale, del femminile con il maschile, del soggettivo con l'oggettivo – sarà ristabilito a condizione di una nuova "Aufgabe". Non più compito dell'io ma della lingua, la rinuncia va programmata inversamente. La parola deve svuotarsi, spersonalizzarsi e divenire il terreno fertile per un'adeguata rappresentazione del «Dasein» umano. Rilke sceglie dunque un altro respiro («andrer Hauch»), un'altra alienabilità, quella degli spazi interiori dove possa inscenarsi la vicenda del suo io. L'orfismo stesso va inteso qui come diametralmente opposto a quello di Hofmannsthal, ossia come quel mito dell'evanescenza della lingua che garantisca però il fondamento e l'integrità di un soggetto lirico.

Così ogni raffigurazione – per simboli o per altre immagini – sarà messa al riparo dall'annichilimento della volontà del poeta e restituirà al soggetto la responsabilità delle proprie scelte. Il paradosso più grande del mito orfico viennese deve esser parso a Rilke l'impossibilità di stabilire norme per la poesia a partire dall'assenza fondamentale di un'autorità poetica. Un io disautorato doveva pur sempre comportare una parola disautorata, ovvero un discorso non più organizzato per trasmettere legittimamente modelli di esperienza (*Erlebnis*) universali e regolativi¹⁷⁴. Percepita come un collasso dell'elocuzione, la crisi dell'io viennese doveva creare non pochi problemi a chi, come il tardo Rilke, voleva completamente immergersi nella missione poetica delle *Elegie*. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che al poeta intento a trasformare il visibile in invisibile (DE IX, vv. 67-70; DE VII, vv. 30-62), a distillare dalla propria esperienza modelli di orientamento esistenziale come l'infanzia o le

¹⁷⁴ Cfr. Ulrich Fülleborn, *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes*, Heidelberg, 1960, 2. Aufl.; in particolare le osservazioni dedicate al concetto di *Erlebnis* nel dibattito storico-letterario tedesco a partire da Dilthey (p. 36).

giovani amanti (DE IV, vv. 40-61; DE V, vv. 65-85; DE I, vv. 36-53), serviva una sorta di super-io, una versione mitizzata ed eroica del soggetto cui delegare il compito della celebrazione dell'esistente. La vocazione elegiaca è presto divenuta in Rilke un programma di riabilitazione delle emozioni e dei pensieri lirici: un'ideologia dell'auto-rappresentazione, dunque, incapace di sopportare ancora a lungo quel mito di decadenza e dispersiva sensualità che affliggeva l'io di Hofmannsthal.

2. 4. Un altro respiro

Un esempio illuminante di questa norma esistenziale, e pur sempre poetica, potrebbe ritrovarsi proprio in quella particolare applicazione del verso rilkiano che inaugura con II, 1 la seconda parte del ciclo. La libertà conquistata alla forma classica del sonetto «variandone» le quantità metriche imposte dalla tradizione, fa dell'andamento ritmico di ciascuna strofa un vero e proprio “segno performativo”¹⁷⁵. Se da un lato il verso rivendica con la continua alternanza dei propri piedi la facoltà del discorso poetico a prodursi come mera dilatazione e contrazione del respiro (con versi che vanno da un minimo di 3 a un massimo di 14 sillabe), dall'altro esso non rinuncia a significare con le sue immagini l'eterno scambio che avviene tra il mondo esterno e quello interiore del soggetto lirico. Il *respirare*, identificato fin dall'inizio come «invisibile poema», spiega in che modo il verso orfico prenda vita dopo la lezione impartita dal sonetto I, 3: come *atto esistenziale*. Il gesto assume però in questa analogia una staticità momentanea, legata alla particolare forma in cui viene a trovarsi mutato: il movimento si fissa in una trasformazione nominale dal verbo al sostantivo (da «Atmen» a «Gedicht»). In quanto movimento ritmico del corpo che deriva direttamente dalla natura, il respirare deve ora rendersi visibile come poesia. In tal modo, si affermano contemporaneamente due assunti centrali nella nuova poetica dei *Sonetti*: il primo ci dice che l'essere del poema è fondato attraverso un atto ritmico; il secondo, che la poesia si spiega come incessante movimento, con il quale il mondo viene introiettato (sistole) e di nuovo emesso (diastole) in una forma alterata e pertanto infinitamente alienabile.

¹⁷⁵ «Continuo a dire sonetti. Sebbene sia la cosa più libera e più variata che si possa chiamare col nome di questa forma altrimenti quieta e stabile. Ma proprio questo: variare il sonetto, sollevarlo, reggerlo nella corsa senza distruggerlo, è stato per me, in questo caso, prova, compito singolare» (lettera di Rilke del 23 febbraio 1922 a Katharina Kippenberg; cfr. KA II, 709, trad. di A. Lavagetto in EG II, 693). Per il commento che segue, riprendo in parte le considerazioni fatte da Kathy Zarnegin in Id., *O(b)rhphous oder Vom Baum im Wort*, in *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, hrsg. v. Wolfram Groddeck, Reclam, Stuttgart, 1999, pp. 230-236.

Lo scambio tra il dentro e il fuori, segno di equivalenza ed equilibrio tra i due momenti del *Selbst* di tradizione lirica, diviene in questa prospettiva un fluido e ritmato scorrere che trova il proprio centro («um das eigne») di intersezione nel processo di versificazione: la misura o la quantità del verso viene perciò indicata come contrappeso («Gegengewicht») di quell'unico evento in cui l'io del poeta conosce la legittimità del proprio accadere. Da tale "compensazione", che spezza l'armonia della lunga serie vocalica inaugurata al verso 2 (ei-ei-e-au-e-e-e-i), si annuncia l'io lirico del sonetto, rappresentato dall'ultimo piede della strofa con un incisivo e inaspettato anapesto («in dem ích mich rhythmisch erágne»): resosi evidente in quanto evento ritmico, il soggetto trova una dimensione di sua esclusiva proprietà. *Sich ereignen* può infatti significare tanto il mostrarsi, l'evento in cui qualcosa si rende manifesto (*erángen*), quanto il gesto con il quale prendiamo possesso di – rendiamo propria – una cosa (dove *-eignen*, nel senso di *essere proprio*, non può non venir letto in relazione all'«eigne» del verso 2). La parola, intesa prosodicamente, è così il garante più certo di quell'enunciazione che con il solo suo esserci – *Da-sein* – vuole rendere "udibile", in qualche modo concreta e plausibile, anche solo per un istante, l'ipotesi di un io completamente trasparente a se stesso. Perché questo è in definitiva il carattere che deve avere, secondo Rilke, l'eloquio poetico all'indomani della crisi del soggetto covata in seno alla modernità viennese, tra nichilismo e rivoluzioni epistemologiche¹⁷⁶: un carattere performativo (da *to perform*: "compiere", "eseguire"), vale a dire in grado di identificare, al limite della designazione che ogni enunciato in poesia comporta, il livello del "dire" con quello del "fare".

Per nutrire un simile sogno, il poeta si vede costretto a elaborare, in una breve ma densa serie metonimica di parole, una strategia inedita di *paronomasia*: «Atmen», «Gedicht», «Weltraum», «Raumgewinn», «Stellen der Räume», «Winde», «Luft», «Worte» sono in Rilke tutti sinonimi, infatti, scelti per designare non solo l'atto fisiologico della respirazione, bensì anche la parola pronunciata. Ad essa spetta la funzione di mettere in risalto l'essenza del ciclo poetico, che è fonematica e che rimanda all'*incipit* – in modo non esente, è ovvio, da connotazioni cosmologiche – dove l'effetto della musica di Orfeo è immediatamente ascritto all'organo dell'udito (I, 1, v. 2: «O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr»). La chiusa (vv. 12-14), che costituisce forse uno dei vertici del virtuosismo metaforico dell'ultimo Rilke, evidenzia altrettanto bene il felice connubio di assonanza e figurazione paronomastica con cui i *Sonetti* eseguono l'attualità della parola pronunciata o, per dirla linguisticamente con Austin, identificano l'emissione dei loro enunciati con il compimento

¹⁷⁶ Cfr. Maurice Godé, *L'expressionnisme*, PUF, Paris, 1999 (*Deuxième partie – Le sujet en crise*), pp. 143-242.

di un'azione¹⁷⁷. Nell'immagine dell'aria che avvolge le parole del poeta o del cantore orfico, l'eloquio acquista finalmente una forma in cui si profila la possibilità di contemplare la sostanza astratta e invisibile di cui è fatto il segno verbale: i luoghi («Orte») che un tempo sono entrati a far parte dell'universo scritto dell'autore, potranno essere letti e riconosciuti ancora oggi solo in virtù di quel supporto impalpabile che offre il poema con il suono della parola rimata: «Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte? / [...] Rundung und Blatt meiner Worte» (il termine «Worte», sta qui per “parole” della poesia, ma è contemporaneamente, per della rima con «Orte», presenza stessa di una *poesia delle* “parole”). La *rotondità* (forma) e la *corteccia* (materia) dei «Worte», che egli per metonimia associa al gesto della scrittura, sono d'altronde i segni di un'articolata rete intertestuale attraverso cui Rilke ripercorre l'intera simbologia poetologica dei *Sonetti*: dall'albero musicale di I, 1 (vv. 1-4), alla danza di Wera-Euridice di II, 18, dove prendono forma nell'estasi del movimento la struttura della pianta (v. 3) e la rotondità matura dei frutti (vv. 10-11).

Non a caso il sonetto II, 1, stando a quanto riferito dallo stesso Rilke, sarebbe stato composto per ultimo: vista in questi termini, la poesia del respiro è posta paradigmaticamente all'inizio e alla fine di un percorso ellittico, che si lascia trasmettere o applicare per effetto di continui slittamenti fonetici e collisioni semantiche a un concetto unitario e complessivo del ciclo (si pensi soltanto alle frequenti coppie lessicali: «Wink und Wandlung», «Weg und Wendung», «Wandung [...] Wendung»). La pressoché totale assenza nella seconda parte del soggetto lirico al caso nominativo, fatta eccezione per il sonetto inaugurale, è poi forse la conseguenza più evidente della torsione e degli impliciti contrasti tra forma e significato che l'ipotesi della *Atemwende* appena descritta comporta per il tardo lirismo rilkiano.

2. 5. La nuova enfasi

Rilke ha ovviamente una comprensione parziale della poetica di Hofmannsthal, che a sua volta risponde a finalità operative. In realtà, là dove egli dichiara l'impossibilità di riconoscere ancora l'io come sostanza del discorso lirico, Hofmannsthal fa

¹⁷⁷ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London, 1975; trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova, 1987.

ampiamente ricorso agli strumenti del genere e dello stile dialogici. La discussione tra Gabriele e Clemente, nel *Gespräch über Gedichte*, è in primo luogo il confronto tra due voci che l'autore ha generato secondo gli scopi della trattazione. Un tema deve essere dibattuto grazie a questo sdoppiamento: le tesi dell'uno e dell'altro dovranno affrontarsi convincendo il lettore con la loro coerenza e con l'esemplarità delle loro citazioni. La persuasione non gioca perciò un ruolo minore nelle parole di chi, come Gabriele, sentenzia sulla tradizione e in particolare sulle forme del lirismo goethiano. Ancora più efficace sarà così quel discorso che, scomponendo Goethe in due opposti volti della poesia, riesce a dar vita ad una materia che in letteratura è di fatto il contenuto di un dialogo. L'esposizione acquista un valore critico proprio perché resta nel genere del componimento dottrinale. Il momento retorico e istituzionale è tutt'altro che negato nell'io di Hofmannsthal. È in realtà *problematizzato*. In nessun altro autore moderno della *Jahrhundertwende* si avverte infatti, con tanta urgenza e precisione, il problema di ridefinire il ruolo del poeta rispetto a una tradizione ormai morta o apparente. Hofmannsthal non rinunzierà mai all'istituzione di un io, ma metterà in dubbio i contenuti che tradizionalmente, per ripetizione o epigonale abitudine, vengono ignorati e sussunti in quella stessa istituzione. È piuttosto questo coltissimo ed eclettico uso della cultura a mettere in discussione le regole della comunicazione letteraria e a fare dell'io un'istanza discutibile e critica¹⁷⁸. Gli autori della modernità viennese sono ancora, malgrado tutto, i detentori di un patrimonio immenso e inaccessibile: la loro critica alla tradizione procede *con* la tradizione, senza rinunciare al sapere dell'umanista. La modernità ha per loro un significato preciso, che la parola letteraria tutela in maniera esclusiva, nel rispetto della continuità e delle gerarchie culturali.

La riscoperta di una tradizione innica in Rilke non segue lo stesso percorso, non si tratta cioè d'una "terapia" culturale o storicista del genere letterario. Sarebbe più giusto parlare di *revisione* di un canone, mediata da un senso terapeutico ed esistenziale della letteratura, da un incredibile istinto della rottura e della rivalutazione della parola. La conquista di certe libertà linguistiche sembra compiersi per Rilke in una sfera non completamente poetologica, a suo modo acritica e flessibile. La rivalità tra i due orfismi diviene forse più evidente in questo approccio normativo di natura completamente diversa: Goethe è ripreso e scomposto da Hofmannsthal secondo un'esigenza culturale e ha la sua ragione nel compito che l'umanista si dà rispetto

¹⁷⁸ Cfr. Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, PUF, Paris 1995; cfr. anche Jean Bollack, *La modernité de Hofmannsthal dans ses Œdipe*, in *Austriaca*, Nr. 37, dicembre 1993, pp. 27-47.

all'eredità letteraria; in Rilke è invece liberato da una dipendenza rispettosa della tradizione e ricomposto sotto forma di un canone più personale e immediato. Non più filtrato da un metodo accorto e disincantato come quello di Hofmannsthal, il lirismo goethiano può offrirsi così in una forma moderna, ma allo stesso tempo più accessibile. Sarà il pubblico dell'epoca a decretare il successo di questo nuovo lirismo, preferendolo a quello viennese e riconoscendosi con un'incredibile affinità nel *pathos* e nell'enfasi religiosa delle sue produzioni.

Un esempio di questo canone potrebbero essere i sonetti II, 12 e 13, nella misura in cui Rilke si rifà in essi allo stile oracolare e contraddittorio dell'ultimo Goethe. La tesi di una natura creatrice d'infinite forme, aveva spinto il soggetto poetico goethiano a comprendersi in un'equivalente produttività sul piano estetico: nell'inarrestabile trasformazione del proprio io, l'artista prendeva parte al processo vitale. Un'unità con le forze eterne del creato conferiva così un altro senso al gesto di Ganimede: rinunciare a se stessi equivaleva a conservarsi. L'equilibrio così ostinato tra l'annullamento e l'individuazione dell'io diveniva pertanto il paradosso, tra *Eins und alles* e *Vermächtnis*, di una sola verità espressa con due opposte formulazioni.

Im Grenzenlosen sich zu finden
Wird gern der Einzelne verschwinden,
Da löst sich aller Überdruß;
Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen
Sich aufzugeben ist Genuß.

[...] Und umzuschaffen das Geschaffne,
Damit sich's nicht zum Starren waffne,
Wirkt ewiges, lebendiges Tun.
Und was nicht war, nun will es werden
Zu reinen Sonnen, farbigen Erden,
In keinem Falle darf es ruhn.

Es soll sich regen, schaffend handeln,
Erst sich gestalten, dann verwandeln;
Nur scheinbar steht's Momente still.
Das Ewige regt sich fort in allen:
Denn alles muß in Nichts zerfallen,
Wenn es im Sein beharren will (*Eins und Alles*)¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Cfr. *Goethes Werke*, cit., Band I, pp. 368 s.: «Per ritrovarsi nell'illimitato, / contento il singolo scompare! / Allora ogni fastidio si dissolve. / In cambio di ardente bramare, sfrenato volere, / in cambio di gravoso esigere, rigoroso dovere, / è gioia la rinuncia all'io. // [...] E per ricreare sempre il creato, / perché non resti impietrito, / agisce un eterno e vibrante fare. / Ciò che non era, ora vuol diventare / puri soli e variopinte terre, / in nessun caso avrà riposo. // Deve muoversi, agire creando, / formarsi prima, e divenire poi altro; / solo in apparenza un po' sostando. / L'Eterno s'agita veloce in tutto, / poiché tutto in nulla deve distruggersi, / se vuol persistere nel suo essere» (cfr. Goethe, *Opere V*, a cura di L. Mazzucchetti, trad. di F. Amoroso, Sansoni, Firenze, p. 924).

Uno scambio tra il fervore e la volontà, tra l'esigenza e il dovere, sottolineano le distanze ormai prese da Goethe rispetto alle connotazioni stürmeriane del genio settecentesco. La legge vitale di una perpetua creazione non consente ad alcuna esistenza di sostare nella forma ottenuta: essa deve cambiare e mutare ed essere pronta ad abbandonarsi al processo di una produzione eternamente rinnovabile. Per designare questo passaggio, Goethe ricorre ad un termine che non può non evocare la conclusione del lontano studio su Spinoza: «Genuß», gioia o piacere¹⁸⁰. Si tratta di quel sentimento che il soggetto si attribuiva nel rispetto dei limiti della sua conoscenza, con un uso già più cauto della sensibilità panica, altrimenti erotica e debordante negli inni giovanili. Resta il fatto che i provocatori versi conclusivi evidenziano univocamente la necessità della distruzione e dispersione del singolo essere. L'inizio di *Vermächtnis*, al contrario, esalta il momento della sopravvivenza, che può essere rappresentato solo nel dinamico gioco di un'ininterrotta creazione:

Kein Wesen kann zu nichts zerfallen,
Das Ew'ge regt sich fort in allen,
Am Sein erhalte dich beglückt! (*Vermächtnis*)¹⁸¹.

Sarebbe improprio parlare di un'antinomia tra i due componimenti, poiché Goethe, con il raffronto dell'identica premessa («L'Eterno s'agita veloce in tutto»), non intende in alcun modo dimostrare la validità di due enunciati opposti. In realtà la poesia successiva offre solo il complemento teoretico o la necessaria controparte di una più generale armonia, una legge cosmica con cui l'artista deve alternativamente trovarsi dalla parte della sua *Entselbstung* e da quella della sua *Verselbstung*. È un pulsare tra due opposti poli o un'oscillazione che si completa soltanto quando la parola è al vertice di una sequenza: per l'autore si tratta di contemplare una verità non più riferibile al solo individuo, né alla natura infinita. L'eloquio poetico rinuncia a forme personali di inflessione per rispettare il rigoroso equilibrio della contemplazione. La normativa, nell'essenzialità delle sue prescrizioni, si purifica per lasciar trasparire esclusivamente l'opacità del paradosso.

È questa forma di esclusiva e controllata imparzialità del tono goethiano che Rilke non ha più interesse a riprodurre, ma che, integrandola nella ricerca di equivalenti sensibili, intende piuttosto rinnovare a misura di un'esperienza personale vissuta come rinuncia. Non deve ingannare dunque l'aspetto poetologico del primo imperativo in

¹⁸⁰ Lo stesso termine *Genuß* oscilla nel *Faust* tra due diverse accezioni: piacere dei sensi e piacere mistico (in senso pietista).

¹⁸¹ *Goethes Werke*, cit, p. 370 s.: «Nessun essere può distruggersi in nulla! / L'Eterno s'agita veloce in tutto, / all'essere trattieniti felice!».

II, 12. La mutazione («Wandlung», v. 1) è certamente la dimensione propria al linguaggio poetico, in cui le cose possono finalmente sottrarsi (*sich entziehen*, v. 2) al tu del poeta ed entrare in una relazione aperta e illimitata; ma in essa l'universo emotivo e privato della separazione («Trennung», v. 12) resta preponderante, mettendo in campo l'intero tema della rinuncia sul rapporto che lega Rilke all'amata e alla morte. Il motivo sentimentale e melanconico del congedo («Abschied»), già diffusosi con lo *Jugendstil* di Trakl, appare d'altronde ripreso subito dopo, in II, 13, con la stessa strategia. Il tono esortativo con cui si attua la prescrizione, ancora più evidente nell'anafora dei versi 1, 5 e 9 («Sei...»), traspone anche gli ultimi residui di uno stile sensuale nel registro ieratico. Lo svernare («überwinternd», v. 4) del cuore, quello del poeta, quello dell'amata o anche del loro rapporto, diviene l'esperienza di un resistere al più lungo degli inverni che, presumibilmente, Rilke identifica come stagione dell'addio o del distacco. Superarlo significa lasciarselo alle spalle, e quindi precederlo in una forma indefinita e non misurabile del tempo («so endlos», v. 3), dove ogni legame del cuore può essere paradossalmente liberato prima ancora ch'esso si sia concluso¹⁸².

Il paradosso viene sviluppato poi in una serie di immagini con le quali Rilke associa la dipartita degli amanti a quella dei morti, stabilendo un implicito rapporto tra l'esistenza e la non esistenza. Il regno dell'oltretomba appartiene così ad Euridice, al mito orfico della sua duplice morte, come quello spazio dove è possibile morire perpetuamente e risuonare come un cristallo già infranto (vv. 5-8). Sono immagini con cui Rilke continua a rispondere ai problemi di una situazione personale, e in cui le contraddizioni relative alla speculazione poetica cercano una loro intima corrispondenza. Delegati all'arte, le vicende affettive sembreranno compatibili con la missione estetico-religiosa che Rilke si attribuisce nella tonalità elegiaca, come celebrazione dell'unicità e della transitorietà dell'esistenza umana (cfr. l'«Ein Mal» del sonetto e quello ripetuto sei volte in DE IX, vv. 112-115). Allo stesso tempo, però, l'arte delegherà queste forme integrate di pensiero poetico a un pubblico senza arte, a una comunità pronta a separarsi dall'umanesimo esclusivo dei modernisti e a vedersi consacrata in un nuovo tipo di letteratura. Ben al di sotto perciò della riproduzione di un canone, ma altrettanto lontana dalle esperienze del nietzscheanesimo viennese,

¹⁸² A questo proposito cfr. la lettera a Nanny Wunderly-Volkart del 30. 1. 1920, dove Rilke si esprime sulla minaccia di una separazione da Angela Guttmann, ormai gravemente malata (morì nel 1922, come Wera Ouckama Knoop): «Ma in questo vi è una misura, una maggiore misura del nostro mirabile appartenere l'uno all'altra, – da lì sortì il sollievo, che non più l'istante, ahimè così perdibile, fosse colto nello sguardo di ciascuno, ma l'intero, l'accordo con le stelle, il legame attraverso Dio, che è la più grande libertà che un uomo possa trasmettere all'altro... Una sera posammo l'addio, per così dire, già alle nostre spalle, e entrambi lo *conoscemmo*» (KA II, 754).

questa poesia seduce il lettore con verità per cui né l'arte né la filosofia hanno più competenza. La religiosità dei simboli o dei precetti prende allora quella forma propria al discorso esoterico, persuadendo per quel che in essa ha luogo come gesto terapeutico. Il compimento (*Vollzug*) di cui si parla al verso 11 di II, 13, è esattamente quel genere di parola che nell'eloquio rilkiano offre qualcosa di più di un'astrazione poetologica. Essa vuol consolare con quanto è scoperto in una zona intermedia, al fondo dell'individuo, in un'intima oscillazione («Schwingung», v. 10). La poesia prende in conto anche quelle domande che non la riguardano, ma che riguardano implicitamente la verità che con essa si è scoperta: – Come si rinuncia alle cose o alle persone? In che misura siamo legati ancora ai morti? Cosa separa la vita dalla morte? Il soccorso della parola interviene per riempire quel vuoto creatosi con le cifre astratte del *puro rapporto* («reinen Bezug», II, 13, v. 6) e dell'*intima sottrazione* (l'*Entzug* di II, 12, v. 2), e dona così un ultimo esempio di come il singolo possa vivere un istante estremo di esistenza in cui l'annullarsi coincide con il realizzarsi.

Capitolo IV. L'ultima lingua (1924-1926)

1. I due soggetti

1. 1. Simbolismo e astrazione

Con il presente capitolo si tenterà di dare una lettura e un commento del primo di *Die Sonette an Orpheus* (SaO, I, 1) di Rainer Maria Rilke. È opportuno ricordare che l'analisi sarà preceduta da una breve ricognizione della critica ufficiale dei *Sonetti*, con l'intento di farne una rassegna, ossia di mettere in evidenza le due principali correnti critiche che si sono occupate sinora del testo (e in particolar modo del primo componimento): da una parte quella di matrice romantico-simbolista, sempre attenta agli aspetti del discorso lirico che possano testimoniare a favore di un nuovo tipo di soggettività, di una facoltà immaginativa e drammatica che, pur non essendo propriamente "categoriale", precederebbe la rappresentazione dell'io in poesia e lo renderebbe sensibile (oggettivabile) mediante il ricorso ai simboli; dall'altra, invece, quella di tradizione strutturalista, continuamente suggestionata dalla possibilità di riportare la lingua del poeta a una sola legge enunciativa, *contrapponendola* in tal modo (con rilievi dalla fonetica, dal lessico, dalla sintassi e dalle relazioni logiche che la concernono) a un genere di soggetto che Julia Kristeva, in un celebre saggio del 1974, chiamava appunto l'«ego trascendentale»¹⁸³. Entrambe le prospettive, apparentemente in conflitto tra loro, verranno misurate secondo la portata di un criterio che, nell'uno come nell'altro caso, resta quell'assunto mai veramente esplicitato dell'analisi del testo poetico: ossia una definizione di cosa intendiamo per *lirismo*.

Nella convinzione che un simile punto di partenza, per ogni poetologia e per ogni critica, non debba essere postulato semplicemente come assioma, ma debba risultare ed essere verificato invece alla lettura di opere capaci di una certa riflessività (in un modo specifico di *capirsi* che è proprio del discorso in poesia), si è cercato di confrontare il sonetto I, 1 con forme e modi di auto-rappresentazione legati ad altre tradizioni liriche (Valéry e Baudelaire)¹⁸⁴. Ne è emerso un evidente conflitto, una sorta

¹⁸³ Cfr. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Parigi, 1974; Id., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Bologna, 1979.

¹⁸⁴ In tal caso è scontato che si faccia riferimento a quel tipo di poetica che si trae dalla lettura diretta del testo, quella che Luciano Anceschi chiama *poetica implicita* e che si mette in atto ogni volta che «la poesia riflette di primo acchito su se

di competizione tra modelli avversari sul campo del lirismo moderno, impegnati a esprimere un'inedita e complessa sensibilità soggettiva, dai connotati insieme empirici (sensuali) e trascendentali (religiosi, mitici) o, come avrebbe detto la stessa Kristeva, semiotici e simbolici¹⁸⁵.

1. 2. L'albero della critica

La presenza nei *Sonetti a Orfeo* del modo allegorico – la sua intonazione epico-narrativa, direttamente derivata dal modello ovidiano – viene sovente dimenticata per dare autonomia alla dimensione simbolica di una lingua, quella del poeta orfico, che annienterebbe le forme consuete di designazione. Il *lirismo*, inteso come strategia generale dell'autore a “soggettivare” la lingua nel sistema del proprio discorso lirico, non si lascerebbe insomma ridurre del tutto a quanto è designato¹⁸⁶. Le analisi, le scomposizioni, le griglie interpretative del testo si moltiplicano e aggiungono alla prima impressione di assoluta autonomia della parola, una seconda, un'altra “elusione” di quanto d'orfico, invece, dovrebbe essere ancora semanticamente ricercato. Al mito religioso del poeta si sovrappone dunque un culto “formalista” del testo. Per quanto la critica degli enunciati assicuri la sua estraneità al romanticismo, e la critica del mito ripudi ogni *reductio ad formam*, l'una serve all'altra per isolare la sola parola che conta, quella che appartiene alla supremazia di un pensiero o di una tecnica. In quanto rivali, le due letture possono contendersi lo stesso trofeo: la dimensione silente e interiore della musica orfica («Und alles schwieg» I, 1, v. 3).

Il significato fondante della scena di I, 1 appare così astratto a Hermann Mörchen, critico e filosofo di formazione heideggeriana, pioniere di una lunga serie di studi dedicati al linguaggio “ontologico” dei *Sonetti*, da giustificare fin dai primi versi del ciclo il carattere simbolico, non più tradizionale, del mito:

stessa, nel suo farsi, e cerca, e trova, procedure, accorgimenti, risorse convenienti, anche regole, e anche certi giochi calcolati»; cfr. Id., *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Einaudi, Torino, 1989, p. 49. Un metodo di lettura del testo poetico è stato poi fondato su presupposti critici dal filologo francese Jean Bollack, in particolare, di quel poema dove si scopre un idioma, un uso già personalizzato e modificato di un discorso di verità (come, ad esempio, in quello didascalico di Empedocle, o in quelli più moderni di Saint-John Perse). Il filologo ermeneuta decifra perciò «un'interpretazione posta dentro la lettura, prima di poter interpretare a sua volta, in un secondo tempo, e di valutarne la portata» (cfr. J. Bollack, *Sens contre sens. Comment lit-on?. Entretiens avec Patrick Llored*, La passe du vent, Genouilleux, 2000, p. 21).

¹⁸⁵ Nella linguistica della Kristeva si profilano allo stesso modo due tendenze inseparabili ma distinte: il *simbolico*, ordine dell'individuazione, dell'enunciazione, della significazione, e il *semiotico*, momento d'irruzione della pulsione nel linguaggio, ritmo, senso.

¹⁸⁶ Cfr. l'importante contributo di Henri Meschonnic su Mallarmé: in particolare, sulla necessità di riportare la lettura delle sue opere (dell'intero *corpus* mallarmeano) a una comprensione del carattere multiplo, spesso contraddittorio, dell'istanza soggettiva in poesia. Cfr. H. Meschonnic, *Libérez Mallarmé*, in *Magazine littéraire*, Nr. 368, settembre 1998, pp. 63-66.

Questo mito [quello greco di Orfeo] vive qui un'inaudita elevazione: il canto stesso si leva come un albero; dalla quiete, che egli [Orfeo] conquista a sé, si formano animali; come spazio della propria ricezione si costruisce templi. Ma da tutto ciò si evince già che l'elevazione non viene realizzata all'esterno, come semplice incremento del miracolo; essa viene piuttosto a formarsi come trasformazione di un mitico accadere esteriore in evento interiore. L'albero è albero "nell'orecchio", gli animali sono fatti "di silenzio". Questa interiorizzazione del mito [...] è l'evidente condizione perché il mito della tradizione possa essere anzitutto reso proprio. È chiaro allora che il mito sia da cogliere simbolicamente, come immagine per l'interiorità¹⁸⁷.

Gli elementi che in Ovidio componevano la scena in una realtà data, abitata dai miracoli del canto poetico (*Ov., Met., X, 86-142*), sono allora cifre di un accadere mitico all'interno del poeta, di un mito interiorizzato. L'albero, gli animali e il loro rifugio non potrebbero più corrispondere, secondo il filosofo, a un significato proprio, sarebbero cioè pronti a divenire cifre d'*altro*: così la pianta è da considerarsi come pura trascendenza («reine Übersteigung», v. 1), la fiera è ormai tra-dotta nella quiete interiore («Stille», v. 9) del poeta, e il rifugio, un tempo dimora per la creatura soggetta all'imperio dei soli istinti, è infine tra-sfigurata nelle astratte forme di un tempio («Tempel», v. 14). È curioso osservare, però, come Mörchen, riconosciuto il codice simbolico della figurazione, non senta il bisogno di decifrare ulteriormente i segni di questa metamorfosi. Il rito della parola orfica comporta in questo caso un "sacrificio", uno scambio che poco importa indicare, e nemmeno ricostruire, purché si consumi per volontà del potere o del tratto concettuale della creazione. Lo slittamento dei significati, restando alla premessa critica di Mörchen, si produrrebbe legittimamente solo nell'*habitat* del pensiero rilkiano, in quel silenzio interiore del poeta dove ogni processo prende avvio.

Stessa sorte avrà il *Präteritum*, il passato del racconto epico, confrontato al grido attraverso il quale siamo resi partecipi della presenza del dio («O Orpheus singt!»)¹⁸⁸. Per una critica romanticamente orientata, come quella del filosofo e mitografo Manfred Frank, sarà ovvio pensare che la parola non designi, ma si sostituisca all'emozione stessa, in virtù del medesimo sacrificio che, dalla storia delle religioni di Friedrich Creuzer (1771-1858) in poi, inaugurerebbe il cammino di tutta la simbolica romantica: eluso il carattere allegorico del discorso, alla critica non resta che paragonare i simboli astratti e trascendenti della liturgia cristiana con quelli concreti ed immanenti del culto misterico.

¹⁸⁷ Cfr. Hermann Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1958, pp. 47 s.

¹⁸⁸ Un'ulteriore conferma alla volontà dell'autore di richiamare l'attenzione sul dio *in praesentia*, viene dal particolare impiego della particella *Da* (in questo caso un "attualizzatore"), con cui il preterito si manifesta come tempo perfetto; cfr. anche un simile uso del *Da* nella bibbia luterana in Matteo, 8, *passim*.

Il sonetto è scritto nella forma del passato: "Da stieg ein Baum"; ma questo passato muta invisibilmente in presente: "O Orpheus singt!" – in questo modo, anche adesso, il canto risulta ancora udibile, come il ripetuto "O" – il suono dell'attenzione e della meraviglia – realmente esprime. "O" non ha alcun significato; piuttosto è; come il grido "ahi" per il dolore non *designa* il sentimento, bensì lo sostituisce. In tal senso esso assomiglia al silenzio, se con "Schweigen" qui intendiamo – credo: nello spirito della poesia – non l'assenza di suoni, bensì l'abdicazione al discorso designante e dimostrativo del mondo e la sua sostituzione con un discorso *esistente* nei simboli verbali, presente esso stesso come mondo, sostituitosi direttamente al mondo. [...] Mi sembra giusto qui aggiungere un ricordo: ovvero la distinzione di Friedrich Creuzer tra discorso simbolico e discorso mitico. Nella pratica simbolica [...] non viene designato un presente culturale, viene bensì presentificato; mentre il mito del Redentore, le sue azioni e la sua Ascensione, non è o non compie esso stesso ciò di cui parla¹⁸⁹.

La qualità di un enunciato sarà simbolica, secondo Frank, solo se il poeta l'avrà conteso all'inesprimibile, quando esso cioè sorge non come forma mediata, ma come estatica ed irriflessa espressione di un io. La seduzione del canto, la descrizione del suo effetto incantatore, maschererebbe perciò la ben più importante tentazione del musico a lasciare inespresso ciò che lo rapisce. Se per la critica ontologica di Mörchen era naturale concepire gli elementi del racconto come cifre indifferenti di un puro trascendere il designato, altrettanto spontaneamente la critica al mito di Frank riduce il significante – l'allitterazione *O/Or/O/hoher/Ohr* del secondo verso – alla gutturale testimonianza di un'epifania. L'ideologia latente in simili letture è piuttosto chiara. Si tratta del medesimo indagare intorno alle strutture fondanti un'esperienza mitica, alle forme che nel linguaggio poetico-orfico tradiscono un fondo originario e riposante in se stesso. Allora "simbolo", o "simbolico", è il termine specifico con cui la critica, *rilkianamente* ispirata, ci invita a contemplare la genesi di forme liriche non più storicizzabili, non riconoscibili nella semantica storica o sociale di una lingua¹⁹⁰.

Una volta individuato questo nodo centrale dell'interpretazione, orientamenti critici d'ogni sorta possono trovarvi il proprio punto di partenza (e riferimento). È il caso del metodo delle concordanze, applicato da Ernst Leisi nel commento ai *Sonetti*¹⁹¹. Se la variabilità semantica di un termine (il significato con cui esso è usato) non è casuale, ci ricorda il commentatore, la ricorrenza lessicale nei testi potrà essere

¹⁸⁹ Cfr. Manfred Frank, *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, pp. 184 s. Tuttavia, mi sembra che la ripetizione del segmento significativo "O" sia un espediente simbolico rispetto al significante integrale "Orpheus": si tratterebbe, in fin dei conti, di un gioco interno al testo.

¹⁹⁰ Potrebbe risultare ancora utile, in tal senso, la lettura del saggio di Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1963 (Id., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it. di V. Poggi, Bologna, Mulino, 1967) fondamentale per chi voglia non solo ricostruire empiricamente un campo semantico nei suoi sviluppi in epoche e letterature diverse, ma anche risalire storicisticamente alle singole espressioni o concetti che lo esprimono.

¹⁹¹ Cfr. Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*, Gunter Narr, Tübingen, 1987, pp. 41 s.

chiamata a sbrogliare intricate questioni ermeneutiche. La premessa metodologica, dunque, è il reperimento di differenti luoghi nei quali ricorra la stessa parola, di modo che, e non altrimenti, essi siano deputati a contesto o referente per illuminarne il significato. Leisi fa suo il principio delle varianti e costruisce una griglia con la quale riconoscere e tradurre sistematicamente le immagini dell'universo rilkiano¹⁹². Il commento allora diviene possibile solo a caro prezzo, quando il linguaggio orfico ha sacrificato la variabilità dei suoi segni poetici all'irrilevanza delle varianti di una *léxis* simbolica.

Ma la lingua del poeta non rischia così di ridursi a un modello operativo e di precludersi la strada al momento critico, quello di riflessione dell'istanza soggettiva, implicito in realtà nelle forme in sviluppo di ogni poetica? Non c'è forse un altro Orfeo, o meglio, non c'è già un orfismo letterario con il quale la lingua di Rilke debba fare i conti? Ridotto a circuito, il linguaggio potrà essere tradotto nel continuo auto-riferimento di una semantica mitica, espressa per lo stesso tipo di immagini o figurazioni. Ogni problema inerente alla *risemantizzazione* di una figura, tipico del mito, viene eluso¹⁹³. La circolarità, il movimento capace di percorrere e ripercorrere il medesimo punto – di partenza o d'arrivo, di salita o di caduta – resta allora, secondo Leisi, la struttura simbolica di tutta la figurazione dell'esistente nei *Sonetti*¹⁹⁴. Quest'«essere per se stesso» («Für-sich-selbst-sein») della lingua poetica avvicinerrebbe Orfeo alla natura, spiegandone la familiarità con il mondo vegetale e, in particolare, l'importanza del simbolo dell'albero nel ciclo. Testimone di una critica anti-contestualistica, attraverso rilievi esclusivamente testuali (a partire da *Das Buch der Bilder*), Leisi ha insistito in questi termini sul luogo dove, in virtù di un moto perennemente invertibile, la figura rilkiana assolve il compito di rappresentare un'esistenza compiuta e riposante in se stessa:

L'albero è un luogo della reversibilità dell'Essere. L'Essere che fuoriesce dalla terra raggiunge in esso il suo punto più lontano, per poi volgersi nel ramo

¹⁹² Sullo sfondo di questa caratterizzazione del linguaggio orfico, è altrettanto ravvisabile quel principio derivato dall'antropologia strutturale con cui si propone, solitamente, di definire un mitologema mediante l'insieme delle sue versioni (cfr. Claude Lévi-Strauss, *Antropologie structurale*, Paris, 1958; trad. it. *Antropologia strutturale*, Bompiani, Milano, 1966, pp. 242-244. Il perché in questa sede ne venga rifiutato l'assunto, dipende dall'idea che il primato nella costituzione del senso di una qualsiasi immagine vada ricercato nella collocazione che le si dà rispetto a un ordine temporale. Le varianti segnalate da Leisi paiono irrilevanti perché sono proposte invece in una simultaneità ideale, per cui ciascuna diviene equivalente alle altre per il tema simbolico trattato.

¹⁹³ Per "risemantizzazione" s'intende qui quel procedimento della ricezione del mito attraverso il quale il singolo mitologema (come quello di Orfeo, di Ercole, ecc.) conosce diverse interpretazioni. Anche ammettendo che il problema della simbologia rilkiana sia quello di comprendere come da un estremo all'altro della sua produzione i segni siano così simili, non può non essere di minor importanza il fatto che essi restino costanti. Anche per la permanenza di contenuti semantici si devono esigere spiegazioni.

¹⁹⁴ Cfr. Leisi, *op. cit.*, p. 30.

ricurvo o nel frutto e ritornare alla Terra. L'albero è dunque uno di quei luoghi nei quali la Terra ritorna a Sé e completa il suo Esser-per-Sé¹⁹⁵.

La costante non si limiterebbe a individuare una topica, in realtà offrirebbe al critico il mezzo più sicuro per verificare nell'opera il valore del lessico di volta in volta impiegato. Le idee di essere (o durata) e di divenire (o transitorietà), come al solito ritenute sufficienti a garantire la dialettica esistenziale del tardo Rilke, entrano a far parte di una geometria specifica del poeta, di una simbolica che per struttura e coerenza rappresenta idealmente un «idioletto». Ma il simbolo di Leisi, come il getto d'acqua della fontana o il ramo ricurvo del salice, ammetterà un solo tragitto: nella riduzione dei margini semantici che condizionano l'immagine, la "verticale" del poeta, per cui risalgono i significati storici della parola – e riflessivamente quelli del suo impiego –, verrà così schiacciata sulla superficie piatta e omogenea di un'espressione ritualizzata. Il mito di Orfeo non avrebbe precedenti se non nella sensibilità originariamente o miticamente preformata del poeta: quale origine avrebbero altrimenti questi simboli, se non quella di un «vulcanismo» senza precedenti, di una creatività senza selezioni o sedimentazioni¹⁹⁶? Un'idea neoromantica, simile a quella di Frank (ma criticamente più sottile), s'annida dunque nel cuore della critica strutturalista, là dove essa pretende di dimostrare la validità di segni semanticamente costanti. Ma contro questo tipo di letture "orizzontali", e contro la loro "ideologia" – che vorrebbe l'unità dei segni e della loro semantica evidente e valida quanto quella mitica di Orfeo –, quali altre interpretazioni, quali altre *contro-letture* offre l'odierna critica? La forza di argomentazioni biografiche stacca forse il poeta dallo sfondo di un'origine ermeneuticamente contraffatta?

Per Ralph Freedman, biografo anglosassone, l'elevarsi dell'albero giustifica emblematicamente il compiersi di un percorso a lungo patito dal poeta: «Per la prima volta in dieci anni, i fogli bianchi che rappresentavano il lavoro ancora da compiere non erano contro di lui ma con lui, trasformandosi in pagine segnate da una scrittura serrata che restituivano il poeta a se stesso»¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Cfr. Leisi, *op. cit.*, p. 77.

¹⁹⁶ Cfr. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979; Id., *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna, 1991, pp. 204-206: «La credenza che l'immaginazione debba poter compiere in un tratto ciò che la selezione delle lunghe notti aveva compiuto una volta, e una volta soltanto, è un'illusione anche quando il tardo mitologo ci racconta che il successo del cantore antico derivava dal fatto che egli era stato privilegiato e ammaestrato dal Dio [...]. Rispetto al vulcanismo che l'estetica idealista attribuisce all'immaginazione, il nettunismo della selezione è sempre in anticipo, perché ha già formato le proprie possibilità elementari».

¹⁹⁷ Cfr. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, New York/Toronto, 1996; trad. francese a cura di P. Furlan, *Rilke. La vie d'un poète*, Actes Sud, 1998, p. 679. L'autore passa brevemente in rassegna i motivi che riportano la figura di Orfeo al centro dell'attenzione rilkiana nel febbraio del 1922: sono in buona parte riconducibili alla mitografia artistica, quella dei pittori, e alla tradizione letteraria, quella ovidiana soprattutto, con la loro classica raffigurazione del musicista intento a suonare la lira, mentre animali e piante lo circondano in estatico ascolto. L'una e l'altra testimoniano, secondo

I *Sonetti*, realizzati contemporaneamente alla stesura delle ultime *Elegie* (febbraio 1922), attuerebbero la giusta intonazione celebrativa, ricorrendo a un'immagine d'elezione terrestre e pagana come l'elevazione dell'albero-fallo: «La trascendenza ["Übersteigung"], l'atto attraverso il quale ci si eleva al di sopra di sé, diviene fisico, palpabile, e ricorda la rappresentazione del desiderio maschile nell'ultima sezione del *Libro d'ore* o nei poemi esplicitamente fallici del 1915»¹⁹⁸.

L'inizio del ciclo orfico sostituisce il giubilo del poeta di fronte a un'epifania: questa volta non si tratta più del dio, ma della grande creazione. La memoria interviene qui per associazione – "proustianamente" verrebbe da dire –; ma l'importanza della trascendenza musicale non viene tanto dalla sua rivisitazione (il gesto fisico e palpabile dell'albero), quanto dal fatto di essere un'immagine evocata in prossimità del grande compimento. Evidentemente, qui non è la figura a risultare adatta agli scopi, tanto meno la sua storia; è piuttosto la glorificazione di un io alienato completamente dalla propria missione a suggerire al critico l'accordo esistenziale implicito in ogni immagine ricordata dall'artista. La vita del poeta procede per tappe lungo un cammino prestabilito, dove le immagini non ammettono risemantizzazione alcuna, perché, rispetto al solo fine che conta, è indifferente quale uso e quale significato esse assumano nel tempo. Il processo con cui l'esperienza viene trasformata letteralmente in arte, e che Freedman chiama *estetizzazione*¹⁹⁹, ammette un solo vettore di significazione, quello che porta dai ricordi alle figurazioni. Nessun percorso contrario sarebbe possibile a questo punto, poiché quanto è designato resterà sempre il ricordo di un'identica rappresentazione. Al termine di una carriera "estetizzante", l'insieme dei versi scritti da Rilke, dal *Libro d'ore* ai *Sonetti a Orfeo*, è cronologicamente illustrato entro i confini di una lingua e di un io lirici fedeli a se stessi. Lirica e comprensione della vita coincidono, perché il poeta è ormai il maestro di una *sola* lingua.

Freedman, della profonda influenza esercitata dalla frequentazione di Baladine Klossowska, che in ben due occasioni avrebbe donato al poeta lo spunto per ricordarsi del mito orfico. La prima consapevole riscoperta, dopo sedici anni circa – dall'inverno del 1904 a Roma, dove egli compose *Orpheus. Eurydike. Hermes* –, si consumerebbe nel Natale del 1920 con la lettura delle *Metamorfosi*, in una versione francese regalatagli da Baladine. Una seconda ripresa (gennaio 1922) sembrerebbe attuarsi grazie alla riproduzione di un disegno di Cima da Conegliano, dimenticato dall'amica nello studio del poeta a Muzot. Le differenti suggestioni sono riportate tutte alla medesima forza produttiva con la quale nel febbraio del 1922 Rilke mette a frutto l'esperienza o l'apprendistato poetico. È secondo lo stesso principio che si potranno menzionare le letture più recenti, quali le *Rime* di Michelangelo, o il *Cimetière marin* di Valéry. Gli stimoli s'impongono, s'accalcano in prossimità di una catarsi creativa, di un unico evento; basterà collocarli tra gli estremi rivali di una carriera, tra la crisi e la sua soluzione, possibilmente in ordine cronologico, per ricostruire la sola vicenda che ne legittimi la distanza (temporale) e la differenza (esegetica). Solo in questo modo è possibile per Freedman accorpate periodi così lontani tra loro – e quindi sensi dati al mito con distinte esigenze creative – e attività con pesi ermeneutici tanto diversi in Rilke, come la lettura (di Ovidio) e la traduzione. (da Michelangelo e Valéry): «Fu per questi meandri che si compirono infine i sonetti e le elegie» (p. 681).

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Cfr. Freedman, *op. cit.*, p. 9.

1. 3. L'albero di Rilke

Da quanto visto sinora, ogni discorso critico intorno alla figurazione della scena con cui s'apre I, 1, sembra pronto a sacrificare le qualità allegoriche del sonetto alla “simbolicità” o alla mitopoiesi del suo linguaggio²⁰⁰. L'albero, indubbiamente tra le figurazioni più ricorrenti in tutta la produzione rilkiana, non può però essere ridotto al paradigma di un rito linguistico, tanto meno alla sua semplice riproduzione, sia essa intesa strutturalmente, come variante, o formalmente, in quanto ripetizione di un suono. L'albero sembra in effetti rappresentare nei *Sonetti* la dimensione archetipica o esemplare della musica, e ciò non può che venirgli da quel valore aggiunto, tanto espressivo quanto personale, che il ricordo del poeta attribuisce agli oggetti della propria esperienza. Ma di che esperienza stiamo parlando? È realmente così simbolico, e perciò regolare e unitario, il modo di conoscere le cose in una lingua? Il poeta si limiterà pertanto a riprodurne l'aspetto sensoriale, mediante le risorse della prosodia e della retorica, come se fossero elementi primari di una cosmogonia orfica, o non cercherà anche di renderla esplicita, localizzandola e concretizzandola in una voce specifica, che è del soggetto e che si fa carico di tutti gli enunciati – descrittivi e non – del discorso? Resta da chiarire, infatti, la relazione che l'albero assume nell'enunciazione di un io che ha scelto il mito come territorio di confronto lirico. Gli strumenti più sottili della critica del significante permettono di rilevare il “fono-simbolismo” della lingua rilkiana, e convincono il critico della specificità che tecnicamente la distingue da altri linguaggi. Eppure la domanda sul lirismo continua ad essere evitata, forse perché la risposta, in modo più o meno consapevole, è già scritta nell'approccio al testo: la qualità dell'io lirico nei *Sonetti* è ormai rilievo esclusivo di una morfologia del testo. Ma non esiste davvero altro spiraglio attraverso cui divenga sensibile la liricità di un io? La descrizione dell'albero nei primi versi del ciclo, non ne è forse la prova?

La lingua del poeta non è poi così limitata e, a ben vedere, il testo di I, 1 ha più di una vocazione che, a seconda delle metodologie di analisi, potremmo definire

²⁰⁰ Si veda anche la posizione di Walter Busch, attualmente tra i più impegnati e accreditati commentatori di Rilke: «La tecnica dell'apostrofe è il luogo testuale in cui si incontrano l'esigenza mitopoietica e quella retorica dei *Sonette*; nelle apostrofi si sovrappongono l'attribuzione mitologica del nome, l'evocazione di piccole parti del racconto mitico e l'atto di conferire il volto nel gesto retorico della prosopopea. [...] Malgrado l'esaltazione dell'apostrofe, la persona o la cosa invocata restano significativamente senza forma; la promessa del linguaggio poetico di far comparire un volto viene smentita in modo eclatante, l'evocato si trasfigura in cifra ermetica. [...] Le cifre instaurate nell'evocazione non servono ad attualizzare il cantore semidio; in loro si rende possibile l'atto stesso del dire elogiativo. Gli dei rilkiani, Orfeo nelle sue metamorfosi, non vivono in un proprio ambito mitico-narrativo al di là dell'inno e dell'apostrofe, esistono soltanto attraverso il gesto del dire mitopoietico» (Id., *Rilke, per una refigurazione del mitico*, in *Cultura tedesca*, Maggio 1998, Donzelli, Roma, pp. 138 s.).

espressiva, sensuale, enfatica oppure concettuale, interiore e quindi, in parte, anche contemplativa e spirituale. Nei versi 1-4, ad esempio, se è evidente l'uso insistito di espressioni allitteranti, (in *o/hober/Obr* al v. 2, in *win/wan* al v. 4), non può non colpire l'ambiguità della locuzione avverbiale²⁰¹ (un «Da» temporale e/o spaziale) che coglie di sorpresa tanto il poeta quanto il lettore; e se l'architettura di tutta la quartina risulta essere un sapiente gioco di corrispondenze e opposizioni tra versi centrali e periferici, con i quali rivaleggiano (si noti il "cuore" avversativo di tutta la strofa: «Doch selbst», v. 3) canto e silenzio, ma coincidono l'elevazione e l'inizio, il segno e il mutamento, allora meno strutturata, meno definita risulterà la posizione dell'io che, proprio rispetto a quanto vede e sente, non è ancora del tutto distinto. Ambigua, infatti, resta la collocazione dell'istanza soggettiva se considerata semplicemente dal punto di vista dei tempi verbali: il passaggio brusco al verso 2 da un tono epico-narrativo (il passato del preterito) ad uno di simultanea presenza celebrativa (il presente indicativo), segnala o per lo meno suggerisce un io contemporaneamente distante e presente, il cui modo di enunciare implica una sorta di voce direttamente e indirettamente coinvolta nella scena con cui si avvia il canto orfico²⁰². È anche grazie a questo indefinito punto, causale e risultante della musica, interno ed esterno al poeta, che Rilke può "ri-configurare" il mito orfico.

E come sapremmo altrimenti attribuire con certezza l'ascolto all'albero, se non in virtù d'una qualità acquisita con l'incantesimo d'Orfeo o, viceversa, la sua crescita all'orecchio, se non come quell'unico spazio interiore e silenzioso dove esso può levarsi più alto? L'apparente carattere spirituale della composizione non è qui però a fondamento di un'interiorità tradizionalmente lirica. Un confronto veloce con il sonetto *Orphée*, scritto nel 1891 dal poeta Paul Valéry (1871-1945), metterà subito in evidenza, fin dal primo verso, la radicale differenza tra un lirismo fondamentalmente "astratto", dove il mito appare compiutamente interiorizzato, e un lirismo in cui la ripresa del mito è volutamente decentrata rispetto all'io e alla sua auto-comprensione:

²⁰¹ Anche se non suggellata da un punto esclamativo, la frase potrebbe venir interpretata come la prima di una serie di esclamazioni (quattro in tutto): la stessa particella avverbiale risulterebbe allora essere misteriosamente interiettiva ("«*ecco*, qui si levò un albero»). Dico *misteriosamente*, perché in tal caso il soggetto lirico si troverebbe ad essere già sulla scena di un'epifania, lontana e presente allo stesso modo, in funzione di guida ai luoghi che ne furono e ne sono ancora testimoni.

²⁰² Il professore Gerhard Plumpe, dell'Università di Bochum, mi fa notare come l'idea di un canto disseminato attraverso il tempo, la cui lontana origine possa essere raccontata proprio perché il suo effetto (simile all'eco di un primordiale *Big-Bang*) è ancora avvertibile, appartiene alla vicenda orfica così come ci viene raccontata da Rilke in I, 26, vv. 12-14: «O du verlorener Gott! Du unendliche Spur! / Nur weil dich reiend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hrenden jetzt und ein Mund der Natur». Di fatto, ciò implicherebbe la presenza di un testimone (l'io dei *Sonetti*) capace di narrare e descrivere la musica del dio in virtù di una efficacia, mai interrottasi, che il suono orfico è ancora in grado di esercitare nel presente. Enunciati come quello di I, 1, v. 2, incarnerebbero perciò la voce stessa di Orfeo, il suo ritrasmettersi come *traccia infinita*.

... Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable!... Le feu, des cirques purs descend;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.

Si le dieu chante, il rompt le site toute-puissante;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée!
Le roc marche, et trébuche; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire!

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
A l'âme immense du grand hymne sur la lyre!²⁰³.

L'impronta lirica del sonetto francese risulterà più sofisticata in considerazione di un io che, in una delirante ascensione verso l'azzurro, s'identifica con un movimento che gli appartiene e non può esistere indipendentemente da lui. Un movimento che non esclude complementari sguardi o visuali dall'esterno (cfr. vv. 2 e 6), ma che resta, come nella contemplazione di *Le cimetière marin* (1920), la ricompensa di un pensiero o di una visione che ritiene un centro immobile e accentra su di sé l'attenzione del poeta²⁰⁴. Questo centro silenzioso, quest'edificio dell'anima chiusa e raccolta nel proprio slancio, Rilke lo aveva già assimilato durante il marzo 1921, nella sua versione tedesca del *Cimetière* (cfr. ad esempio la terza strofa: «Bau in meiner Seele, / doch First aus Gold mit tausend Ziegeln, Dach!»; «Edificio nella mia anima, / ma cima d'oro con mille tegole, Tetto!»)²⁰⁵. Il sonetto I, 1 si cimenta ora, in un confronto aperto, proprio con il lirismo auto-contemplativo di Valéry, imponendo un ruolo differente alla rappresentazione di Orfeo. L'assimilazione del verso francese è coinvolta nel processo di rivisitazione del mito, e interpretata giusto dove il poeta tedesco intende riconquistare terreno all'astrazione centripeta con cui, tradizionalmente, il soggetto di una poesia interiorizza ogni evento. La diversità di

²⁰³ Cfr. Paul Valéry, *Œuvres I*, Gallimard, Paris, 1957, pp. 76 s.: «... T'evoco nella mente, sotto i mirti, / o mirabile Orfeo! Il fuoco, scende / dai puri circhi e muta il calvo monte / in augusto trofeo da cui s'esala / il tuo divino risonante gesto. // Se canta, il dio egli frange questo sito / onnipotente: il sole vede l'orrore / delle pietre in cammino, un inaudito / gemito chiama le alte risplendenti / mura d'oro armonioso d'un santuario. // E canta, Orfeo, seduto in riva al cielo / splendido, e la rupe s'avvia, / inciampa; ogni fatata pietra sente / un nuovo peso in sé, che verso il cielo / delira... / Un tempio disadorno si raduna / con uno slancio che la sera bagna / e da se stesso s'ordina nell'oro / al grand'inno che nasce dall'immensa / anima della lira»; trad. ripresa da Segal, *op. cit.*, pp. 248-250.

²⁰⁴ Cfr. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1687: «Il *Cimitero marino* sarà dunque il tipo della mia "poesia" vera, e soprattutto lo saranno le parti più astratte di questo poema. È una specie di "lirismo" (*mi capisco*) [in italiano corsivato nel testo] netto e astratto, ma d'una astrazione motrice, ben più che filosofica» (lettera a Gide, primi di agosto 1922). Cfr. anche Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris, 1947; Id., *Da Baudelaire al surrealismo*, trad. di C. Muscetta, Einaudi, Torino, 1985 (p. 148): «Al termine di questa ascesi intellettuale, l'io puro tende a mutarsi in un punto cosmico, in un potere anonimo, senza nessun appoggio individuale. Valéry l'attesta: *l'homme de l'esprit* "deve infine ridursi scientemente a un rifiuto indefinito d'essere chicchessia"».

²⁰⁵ Cfr. R. M. Rilke, *Sämtliche Werke. Band VII*, Insel, Frankfurt am Main und Leipzig, p. 339, vv. 17-18.

accezioni liriche risponde, in questo caso, a quella di due intenzioni avversarie sul terreno del mito.

La vocazione di questo nuovo io si lascia intravedere, nella stessa misura, grazie all'*efficacia* sinestetica della prima scena: l'albero deve infatti poter crescere come un suono nell'orecchio (effetto designato nella quarta esclamazione), solo se la musica può esser vista levarsi come un'immagine. La singolare qualità fonica che il suono conquista alla scena dopo la quinta esclamazione («alles schwieg», v. 3), è il preludio dell'effetto del canto sull'ambiente circostante. Proprio in quella «Verschweigung» (letteralmente “mettere a tacere”) si verificano infatti la metamorfosi e il cenno del verso orfico, che sono designazione di un movimento e riproduzione del suo suono: la ripetizione del segmento significante *schw/schw* consentirebbe in tal caso di immaginare un rumore continuo e sibilato (forse lo stesso fruscio del fogliame?). L'allitterazione, qui più che mai all'origine di una descrizione fonetica, contribuisce a riempire la scena di un'ambigua sostanza, udibile e visibile solo a condizione di non delimitarne il raggio d'azione: efficace tanto all'esterno quanto all'interno di chi ascolta, la musica continua a esercitare il suo magico effetto all'«incrocio dei sensi» (II, 29, v. 10)²⁰⁶.

1. 4. Quando la natura diviene un tempio

Un nuovo punto di configurazione potrebbe opporsi alle forme "istituzionali" della scena lirica anche prescindendo da strategie di decentramento del soggetto lirico e della sua rappresentazione. Eppure Rilke vi insiste, determinando una qualità tutt'affatto specifica nel canto orfico. Il musicista non solo cattura l'attenzione delle belve, ma le sospinge fuori dal bosco, trasformando gli spazi angusti e confusi dei loro rifugi in un nuovo elemento fatto di materia chiara e disciolta. Da esso gli animali prendono forma («Tiere aus Stille», v. 5), non più evocati, ma plasmati direttamente con un silenzio dalle proprietà demiurgiche. La ferinità stessa ne è modificata, resa ormai docile all'ascolto, silenziosamente raccolta in sé («in sich so leise waren», v. 8), quando i versi e i gridi della creatura vengono infine smorzati o

²⁰⁶ La data di composizione del ciclo non lascia dubbi sull'importanza dei trasferimenti intersensoriali di prose o poesie coeve; cfr. *Erläuterungen von Katharina Kippenberg* (prima ed. 1946) in R. M. Rilke, *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, Manesse, Zürich, 2000, p. 262: «Incontriamo ancora una volta la stretta parentela dei sensi, che Rilke avvertì sempre con tanta vitalità. Nella decima Elegia [DE X, 80-87] si trova un compiuto scambio del visivo e dell'acustico, l'occhio ascolta, l'orecchio vede, e in "Rumore primordiale" ["Ur-Geräusch"] il poeta si augura che, al livello soprannaturale della poesia, siano impiegati ogni volta alla sua realizzazione tutti cinque i sensi».

ridotti all'impercettibilità. L'ultima trasformazione operata nel segno di una reversibilità tra l'elemento sonoro e quello visibile è l'immagine del tempio, anch'esso, come l'albero, costruito nell'udito ma, a differenza di quest'ultimo, decisamente opposto alla vita e al movimento delle forme naturali («aus dunkelstem Verlangen / mit einem Zugang, dessen Pfosten beben», vv. 12-13).

Secondo alcuni critici, la chiusa di I, 1 rinvia direttamente alla qualità civilizzatrice che il mito attribuisce alla figura di Orfeo, quale iniziatore di una cultura della parola, di una prospettiva dell'arte in contrasto con l'insensibilità panica e oggettiva della natura; la vicinanza della voce orfica ai suoni e ai ritmi naturali convince, per altro verso, del registro mimetico di questo canto, dell'intima familiarità del fonosimbolismo rilkiano – spesso allitterante – con una dimensione originaria, ancora indifferenziata, del significante²⁰⁷.

L'orfismo troverebbe dunque in Rilke l'ennesima ricezione che confermi l'ambivalenza con cui, di volta in volta, il mito viene trattato dai poeti: un eroe della civiltà e della parola, ma allo stesso tempo un dio dell'informe e dell'istinto, custode di segreti e di riti comuni ad altre divinità della natura (Demetra, Persefone-Kore, Dioniso). Tuttavia, la dialettica costitutiva del sonetto dovrà ricercarsi altrove, nel testo, che Rilke non concepisce come semplice contenitore dove esercitare le forme del mito rinnovandone ermeneuticamente i contenuti, ma che rivolge piuttosto, secondo la sua personale sensibilità al mito, *contro* le forme stesse del lirismo moderno. Il testo si forma a partire da convenzioni delle quali lo stile di Rilke si appropria e nel medesimo tempo si sbarazza: qualità letteraria dunque, che la parola rilkiana rivendica ogni volta per sé sola quando il tema o il modello coinvolto nella descrizione rimanda apertamente a un'altra istituzione dell'io lirico. Dietro l'apparente uniformità delle costanti del mito orfico, dietro il fallace riflesso di una lingua le cui forme risultano immutabili, l'io rilkiano procede spostandosi a un livello meno superficiale nella tradizione letteraria. Sono questi spostamenti a produrre un nuovo senso, ad aprire la strada a una risemantizzazione del mito poetico. Lo studio deve pertanto cominciare dal particolare modo di reagire, da quell'*idiosincrasia* che la lingua – o lo stile – di Rilke mostra nell'assimilazione di altri linguaggi o altre forme poetiche, e ammettere la duttilità del modello di volta in volta impiegato, piuttosto che la sua invariabilità istituzionale.

²⁰⁷ Cfr. Charles Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989; Id., *Orfeo. Il mito del poeta*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 13 s. e 182. Mörchen paragona l'Orfeo rilkiano a quello citato da Valéry in *Eupalinos* (cfr. H. Mörchen, *op. cit.*, p. 427). Quanto alle osservazioni sulla qualità del significante nei *Sonetti*, cfr. M. Frank, *Gott im Exil*, cit., p. 184 e W. Busch, *Rilke. Per una refigurazione del mitico*, cit., pp. 130 s.

Le analisi fin qui proposte, rivolte alla scena d'apertura del ciclo, indicano precisamente come il mito ovidiano, la cui lettura per Rilke risale al Natale 1920, venga compromesso secondo i criteri di un'inedita drammaturgia. Le linee allegoriche che portavano il canto ad instaurarsi come centro di un'emanazione portentosa e come diramazione di altri segmenti narrativi (*Ov., Met., X, 78-154*), vengono qui sostituite da un primo indefinito punto della sensibilità lirica, attraverso il quale s'intersecano forme uditive e forme visive. Il sonetto I, 1 termina con l'immagine di un tempio nell'udito, un'anatomia parziale di questa sensibilità, mediante la quale si arresta e si chiude circolarmente una catena di scambi intersensoriali in potenza infiniti. Due fenomeni sembrano per ora coesistere in assenza di coordinate più precise per definire il suo soggetto lirico: l'effetto diffusivo che dilata le facoltà sensoriali fissandone nuovi standard rappresentativi (l'*ascensione* dell'albero, gli animali *di* silenzio), e la complementare contrazione che vuole l'immagine circoscritta e costruita nell'organo uditivo (l'albero *nell'orecchio*, il tempio *nell'udito*). Questo controbilanciare l'efficacia della sinestesia lascia perplessa l'immaginazione del lettore, il quale non può decidersi tra la finzione lirica – soggettivamente determinata – delle sensazioni evocate, e la realtà mitica – oggettivamente indeterminata – della natura trasformata. Dimensione fantastica dunque, di quanto descritto, oppure messa in scena di una facoltà completamente interiorizzata, ossia liricamente soggettiva? Il canto può esistere indipendentemente dall'ascolto? Orfeo ne è davvero il garante, quale lo reputa la tradizione, o è già il deputato di un culto moderno del soggetto lirico?

In realtà, sembra qui inscenarsi ben più che la violazione dei limiti entro i quali, liricamente, si descrivono gli stati d'animo d'un poeta. A partire proprio dalla descrizione degli effetti della musica in I, 1, non siamo forse autorizzati a ricercare un *contro*-modello, evocato con altrettanta evidenza nell'ultima immagine? In «Tempel» non risuona forse più forte quella natura sinesteticamente compiuta, attraverso la quale procede il soggetto baudelairiano di *Correspondances*?

La Nature est un *temple* où de *vivants piliers*
 Laissent parfois sortir de *confuses* paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans *une ténébreuse et profonde unité*,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent (corsivo mio)²⁰⁸.

Il celebre sonetto di *Les fleurs du mal* (1857), appare una referenza precisa della scena di I, 1, vv. 5-13. La convulsione naturale degli stipiti («dessen Pfoften beben») risulterebbe così essere una ripresa precisa, una citazione "metonimica" della metafora boschiva di Charles Baudelaire (1821-1867): persino le tenebre e l'oscurità, infatti, vengono conservate come attributi essenziali della sua simbologia. Ma il segno comune qui è anche il punto di partenza per un suo emendamento. La natura di I, 1 sarà un tempio *dopo* l'intervento di Orfeo, quando la profonda e oscura unità sarà stata disciolta e schiarita dal suono della sua lira. Il compromesso con la sinestesia di ascendenza baudelairiana, sarà perciò possibile a una sola condizione: che la sua metafora fondamentale divenga un segno purificato e chiarificato dell'udito. La familiarità fra uomo e natura implicita in una simile idea di simbolo, esprime in realtà una convinzione non più soltanto letteraria, ma di tipo religioso: la corrispondenza dei sensi è un dato elementare che precede la comprensione dell'uomo, e in quanto tale non può che essere recepita, come ammette lo stesso Baudelaire, solo in maniera opaca e confusa. In Rilke è al contrario indispensabile un lavoro della poesia, la confusione deve districarsi e l'opacità schiarirsi per essere ascoltata. Orfeo, come verrà ribadito in altri sonetti, è anche il dio che ha disciplinato l'«orecchio delle creature» (I, 20) e che «ordina i gridi» (II, 26).

L'albero e la sua trascendenza, la sua metamorfosi finale in tempio dell'udito, avrebbero così affrontato di nuovo, con ambivalenza semantica, un'istituzione lirica moderna. Una sensualità poeticamente completa, che ricorra all'uso di tutti i sensi umani, è tra gli auspici del lettore di poesia araba in *Ur-Geräusch [Rumore primordiale]*, la prosa scritta da Rilke nel 1919: Baudelaire potrebbe esserne l'esempio occidentale, l'autore che ha cifrato «le langage des fleurs et des choses muettes», stabilendo un'intima connessione tra l'uomo e la natura nel linguaggio dei simboli²⁰⁹. La tendenza a oggettivare gli slanci dello spirito nelle forme profonde ed espansive dei profumi, richiede però un abbandono incondizionato del soggetto lirico, che la ripresa di Rilke non ammette. L'«Übersteigung» (letteralmente l'*ascensione*) rilkiana ha scelto un terreno di confronto specifico, che gli permetta di rivaleggiare con l'«élévation» dello spirito baudelairiano, con un soggetto che tutto può sovrastare poiché a tutto si concede,

²⁰⁸ Cfr. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Paris, 1975, p. 11, vv. 1-8; cfr. Id., *I fiori del male*, a cura di G. Bufalino, Mondadori, Milano, 1983, p. 19: «È la natura un tempio dove a volte viventi / colonne oscuri murmuri si lasciano sfuggire: / tu, smarrito entro selve di simboli, seguire / da mille familiari segreti occhi ti senti. // Come echi lontani e lunghi, che un profondo / e misterioso accordo all'unisono induce, / coro grandioso come la tenebra e la luce, / suoni, colori e odori l'un l'altro si rispondono».

²⁰⁹ Cfr. *Élévation* in Baudelaire, *op. cit.*, p. 10, v. 20.

nella voluttà e nel deliquio che ogni cosa gli procura; ma sullo stesso terreno, mediante l'identico elemento di risemantizzazione, questa nuova forma di slancio lirico si troverà a fare i conti con l'io auto-contemplativo di Valéry. Il dualismo che si rivela nell'opposizione tra il tempio e il riparo d'oscure brame, tra la forma poetica e l'informe naturale, avrà allora un ruolo definibile anche dall'agone che l'io di I, 1 intende disputare tanto con le forme mitiche della composizione spirituale – il «temple de l'âme» di Valéry –, quanto con quelle simboliche della corrispondenza sensibile – la «Nature» di Baudelaire. I due modelli di "tempio" sono accolti nella struttura del sonetto in conformità dei fenomeni prodotti dalla musica orfica, nell'ambiguità dunque di uno spazio che sembra poter condividere le emozioni liriche tra l'interno e l'esterno dell'io, mutuando l'efficacia delle descrizioni in un alterno scambio di contrazioni e dilatazioni. La coesistenza di entrambi è possibile qui sulla base di moduli letterari trasferiti nella dimensione mitica del dramma orfico. Essa coinvolge però a un livello "secondario" l'integrazione dei modelli, appena riconoscibili sotto lo stile esultante e celebrativo del sonetto: da una parte, il testo s'inscrive in un programma lirico di modelli "ri-attuati" in funzione del nuovo io, ma contemporaneamente, dall'altra, esso dissimula gli intenti di questo io, che può così tenersi alla stessa distanza da Orfeo e dal lettore, in un centro che la scena del mito volutamente accoglie, senza delimitare.

2. La vicenda di un concetto

2. 1. La celebrazione della terra

Cercare di comprendere la nozione di *lode* (*esaltazione* o *celebrazione*), nell'opera dell'ultimo Rilke, è impresa che impone un'impostazione metodologicamente corretta²¹⁰. Nei paragrafi che seguono si cercherà di spiegarne la logica interna al tessuto verbale del ciclo. La metaforica impiegata dal poeta per rappresentare il motivo della «Rühmung», segue infatti un ordine di parentela semantica molto serrato, a suo modo efficace. La lettura progressiva dei sonetti I, 5, 6, 7 e 8 permette di individuare una mappa di termini che, considerati l'uno rispetto all'altro, conducono per contiguità dei significati e per rimandi morfologici al conclusivo e singolare concetto di «spazio della celebrazione» («Raum der Rühmung»: I, 8, v. 1). La catena lessicale potrebbe essere così rintracciata in passaggi non soltanto fonetici, ma anche logico-sintattici, la cui finalità appare quella di organizzare gli enunciati in forma schematica, come se si stesse “simulando” l'intreccio, la trama di un unico racconto. I, 5, vv. 1 e 11: *Denkstein-Hiersein* (per coincidenza metrica e prosodica); I, 5-6: *Hiersein-Hiesiger* (per condivisione esplicita del campo semantico); I, 6, vv. 1 e 7: *Hiesiger-Beschwörende* (poiché entrambi riferiti al medesimo soggetto, Orfeo); I, 6-7: *Beschwörende-Rühmen-zum Rühmen Besteller* (per estensione e slittamento dei due verbi – *evocare, celebrare* – da una forma participiale a quella del composto infinitivo); I, 7, vv. 1, 10 e 14 : *Rühmen-zum Rühmen Besteller-Rühmung-rühmlichen Früchten* (di nuovo per evidente adesione allo stesso campo semantico); I, 7-8: *Rühmung-Raum der Rühmung-Klage* (come conclusiva declinazione, in chiave allegorica, del dominio proprio alla *Lamentazione*): sono tutti elementi integranti e paradigmatici di un rapporto associativo, di un unico e articolato discorso che ha per protagonista la «Rühmung».

Per Rilke *celebrare* è compito della poesia: la parola del cantore divino è contemporaneamente il simbolo e l'esempio di come ci si debba fare carico, da poeti, di tutto ciò che esiste. L'esistenza terrena deve essere lodata in quanto essa ha di più transitorio, ogni singolo istante della vita affermato di fronte al trascorrere del tempo

²¹⁰ Quanto affermato da Destro sulle *Elegie duinesi* e sui loro contenuti condivisi dalla *Existenzphilosophie*, può essere ovviamente esteso all'ambito dei motivi critici affrontati dai *Sonetti a Orfeo*; cfr. Alberto Destro, *Le "Duineser Elegien" e la poesia di R. M. Rilke*, cit., p. 55: «Una impostazione metodologica corretta impone di sottolineare la fondamentale ambiguità delle *Duineser Elegien*, sempre oscillanti tra il carattere del poema didascalico proclamante una nuova dottrina e quello di dichiarazione del poeta su se stesso». Cfr. le traduzioni del verbo «rühmen», nelle versioni di Giaime Pintor (R. M. Rilke, *Poesie*, Einaudi, 1955, p. 45): «esaltare»; o di Giacomo Cacciapaglia (EG II, 117) e Franco Rella (R. M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, Feltrinelli, 1991, p. 31): «celebrare».

e all'inevitabile profilarsi della morte. Il genere della lode, così elegiaco per ascendenza letteraria (si pensi al binomio indissolubile di *esaltazione-lamento*, esplorato a fondo dai lirici tedeschi fra Sette e Ottocento²¹¹), ma così moderno per le sue implicazioni di natura filosofico-esistenziale (legate soprattutto al modo con cui Rilke fissa nuovi standard concettuali per la lingua poetica), non può non rimandare alla stessa epigrafe che inaugura i *Sonetti a Orfeo*:

DIE SONETTE AN ORPHEUS

GESCHRIEBEN ALS EIN GRAB-MAL
FÜR WERA OUCKAMA KNOOP (KA II, 237).

Se, come rileva Segal, il problema del mito orfico nella versione rilkiana, in quanto emblema in cui s'incarna la pretesa di conoscere con il linguaggio la natura recondita delle cose, è quello di un'inadeguatezza delle parole a trasformare in *monumento* («Denkstein») il ricordo dei morti²¹², ancor più problematico e inconciliabile può risultare quell'aspetto del mito interpretato da Rilke in chiave poetologica, dove traspare invece il paradosso di una voce (di un'istanza soggettiva) che si vuole insieme *fuori* e *dentro* al processo con cui si propagherebbe il canto originario di Orfeo. Si tratta infatti di comprendere in che termini l'autore ritenga efficace il canto del dio, in che modo si attui l'effetto della celebrazione e, soprattutto, come sia avvertibile, ancora oggi, il compito che si trasmette con essa. Il raggio di azione della *Rühmung*, similmente a quello della musica divina, dovrebbe allora implicare un *continuum* virtuale in cui si annullano le distanze tra il presente dell'enunciazione (di chi nei *Sonetti* ha preso la parola) e il passato della vicenda narrata (relativo al mito orfico)²¹³. La *Rühmung* completerebbe in tal modo l'*ipotesi* avanzata con l'allegorizzazione dell'*orphisches Gesang* descritta tra I, 1 e 2. Il primo abbozzo dell'io dei *Sonetti*, offerto in concomitanza con l'approssimarsi della metafora della fanciulla, serviva a ipotizzare un particolare ambiente di influenza del canto, una scena interiore ma visibile perché tradotta provvisoriamente nelle immagini che la musica era "ancora" in grado di evocare. Si è tentato di descrivere questo spazio immaginario e mitico con l'idea di un intervallo impercettibile (compreso tra la veglia e il sonno del *Mädchen*), grazie al quale

²¹¹ In questa prospettiva, possono essere considerate canoniche le elegie di Schiller, le odi di Klopstock o gli inni di Hölderlin, tutti esempi di uno stile sacro e monumentale che allo sgomento della lamentazione oppone sempre lo spirito eroico ed esaltato di chi celebra la vita.

²¹² Cfr. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, cit., pp. 187-189.

²¹³ Si ricorderà a proposito la fruttuosa distinzione, elaborata da Genette nel campo della narratologia, tra tempo della storia e tempo del racconto: cfr. Gerard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972; trad. it. di L. Zecchi, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 73 s.

si palesasse un soggetto da sempre coinvolto nel raggio d'azione del suono divino. Tale proprietà verrebbe infine estesa, con i sonetti della *Rühmung*, alla funzione dell'enunciato poetico-celebrativo di riferirsi al presente di colui che vive nella propria interiorità l'effetto di un'esistenza riscattata dal tempo e dalla corruzione. La parola pronunciata nei *Sonetti* diviene così parola gnomica, d'insegnamento e di prescrizione esistenziale, perché può essere ascoltata come racconto in cui si fonda il mito orfico, ma anche come manifestazione concreta del mitico canto di Orfeo.

In questo modo, “temporalità” di quanto è figurato e “figurabilità” di un tempo remoto e irraggiungibile convergono nell'idea di un soggetto che si vuole testimone per noi dei segni e dei rispettivi effetti di una poesia sacra ed eterna. Di questa, allegorizzata in uno spazio mitico percorribile dal lamento universale per la condizione dell'uomo, come già era accaduto per il paesaggio in cui procede la «Klage» di DE X, v. 61 («Landschaft der Klagen»), Rilke può descriverci le caratteristiche nel modo e nella tonalità di un ininterrotto evento (in I, 8 al presente indicativo), la cui dimensione temporale, dispiegata dalle lontane origini del mito sino al presente in cui parla il poeta, abbraccia le sorti della nostra voce («unsrer Stimme», I, 8, v. 13). Il destino tragico della Ninfa è perciò messo in relazione alla morte di Orfeo (cfr. I, 26), o meglio, alla qualità stessa che il canto orfico, nella simbologia rilkiana, acquista in virtù di una capacità del suono – della parola pronunciata – a farsi fluida e durevole dispersione. La parola del mito, intesa classicamente come trama degli eventi o come racconto di un evento fondatore, conosce con questa rielaborazione un'originale sistemazione al centro di quella poesia moderna che – in Francia e in Belgio, con poeti quali il primo Gide, il Verhaeren della «Trilogie noire» o il Perse di *Anabase*, ma anche in Austria e Germania, con Dehmel o Däubler – puntava tutte le sue risorse poetologiche sull'idea di un soggetto estatico e creativo, immerso in un eterno presente e imparentato con le forze più autentiche o primigenie della natura²¹⁴. Come osservava il grande aforista e pensatore Emil Cioran, riferendosi al «Raum der Rühmung» rilkiano, l'aspetto principale nella lingua dei “poeti celebranti” è che il tempo venga abolito in ragione di uno spazio dove tutto conta, dove ogni cosa è sentita come suprema e insostituibile:

Le poème célébrera l'unicité justement: non pas celle du moment qui passe,
surgissement sans lendemain, mais celle où se déploie l'exception éternelle de

²¹⁴ In tal senso, Rilke appartiene di diritto a quella generazioni di “poeti *fin de siècle*” che, secondo George Poulet, avrebbe affrontato le barriere imposte dal simbolismo francese all'io lirico (quello di matrice mallarmeana o di derivazione parnassiana), relegandolo in un mondo di percezioni virtuosamente sublimite o cristallizzate in forme separate dal tempo e dalla realtà. Cfr. G Poulet, *Études sur le temps humain III*, Paris, 1964.

chaque chose. Dans ce temps de la célébration, une seule dimension: le présent, – durée illimitée qui renferme les âges, instant tout ensemble immémorial et actuel²¹⁵.

2. 2. Il cuore di Orfeo

Lo spazio della «Rühmung» viene fissato da Rilke in modo preciso. Il "celebrare", il "glorificare", è anzitutto il compito assegnato a Orfeo come superamento e trascendenza dell'«Hiersein» (I, 5, v. 11). Nella mitologia rilkeana Orfeo appartiene contemporaneamente ai due regni, quello dei morti e quello dei vivi (I, 6, vv. 1-2: «aus beiden / Reichen erwuchs seine weite Natur»), ed elude così di continuo l'«esser qui», l'orizzonte terrestre dell'esistenza umana. In un simile orientamento semantico, la significazione sembra ancorare l'immagine di ascendenza divina alla tradizione misterica del viaggio nell'aldilà. Allo stesso tempo, però, il poeta vuole che l'esperienza della catabasi si identifichi con quella di un'infinita dispersione del canto orfico. Anche per questa strada il sonetto trova la sua corrispondenza in un uso semanticamente determinato del mito: nel canto dell'Orfeo ovidiano e nella metamorfosi con cui il musico, una volta smembrato dalle Menadi, entra nell'insieme della natura (*Met.* XI, 41-53, «in ventos anima exhalata recessit...»):

Indem sein Wort das Hiersein übertrifft

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet (I, 5, vv. 11-12; KA II, 243);

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt (I, 26, vv. 9-11; KA II, 253).

Il «dort» che, tanto in I, 5 (v. 12) quanto in I, 26 (v. 11), configura lo spazio della dispersione musicale del dio, deve corrispondere perciò a quello della sua metamorfosi («Metamorphose», I, 5, v. 3), ma anche a quello della sua celebrazione (I, 6, v. 14: «rühme er»). È uno spazio dove nulla impedisce il dio e dove i frutti sono da lui sollevati e trattiene ancora oltre i limiti (la soglia) della vita:

²¹⁵ Cfr. E. Cioran, *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, in Id., *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995, pp. 1581-82; trad. di M. A. Rigoni, *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, Adelphi, Milano, 1988, p. 122: «Il poema celebrerà per l'appunto l'unicità: non quella del momento che passa, apparizione senza domani, ma quella in cui si dispiega l'eccezione eterna di ogni cosa. In questo tempo della celebrazione, una sola dimensione: il presente – durata illimitata che racchiude le epoche, istante immemorabile e attuale».

Nichts kann das gültige Bild ihm verschlimmern (I, 6, v. 12, KA II, 243);

Nicht in den Grüften der Könige Moder
straft ihm die Rühmung lügen [...]

Er ist einer der bleibenden Boten,
der noch weit in die Türen der Toten
Schalen mit rühmlichen Früchten hält (I, 7, vv. 9-14; KA II, 244).

Se da un lato Rilke sa di poter sostenere la rappresentazione secondo una codificazione tradizionale del mito, dall'altro deve spingere più in là le modalità di questa rappresentazione e riportare l'immagine orfica all'universo di una personale semantizzazione.

Lo spessore poetologico comune ai sonetti I, 5, 6, 7, 8, sotto il quale il poeta interviene attingendo liberamente alla tradizione, resta così quello della «Rühmung»: i segni della sua figurazione appaiono autentici solo se evidenziati secondo un doppio codice, quello dello scambio o dell'inversione degli attributi tra campi semantici di "afferenza" opposta. Vediamo come.

Orfeo in I, 7 viene estratto dal silenzio della pietra come un metallo («ging er hervor wie das Herz aus des Steins / Schweigen», vv. 2-3), ovvero come una sostanza su cui sia possibile esercitare un lavoro della mano, una funzione plasmatrice. Già in I, 1 Rilke aveva attribuito al silenzio una proprietà fisica, come se nel bosco abitato dagli animali selvatici e dominato dal puro istinto si fosse insinuato un elemento etereo, fatto di chiarezza e trasparenza, in grado di disciogliere e trasformare completamente l'ambiente naturale («aus dem klaren / gelösten Wald», vv. 5-6). Le belve stesse parevano essere state forgiate a partire da questa misteriosa sostanza («Tiere aus Stille», v. 5). Le caratteristiche demiurgiche del silenzio sono quindi identiche nel primo come nel settimo sonetto, solo che la pressione della poetica rilkeana diviene in I, 7 più forte, e aspira, sotto i segni della «Rühmung», a fondere nel suo Orfeo tratti non più ortodossi del mito. Così sarà per il silenzio tombale, che ritorna con il sapere dei sarcofaghi in I, 10 («die wiedergeöffneten Munde, / die schon wußten, was schweigen heißt», vv. 10-11) e che ritroviamo già nelle suggestioni pastorali del *Malte* (KA III, 633), o per il messaggero (*Bote*), immagine ormai fissatasi nella memoria del poeta fin dalla prima visita al museo di Napoli nel 1904: in quell'occasione, egli aveva potuto ammirare un rilievo in pietra – anch'esso tombale – raffigurante Orfeo, Ermete e Euridice. Alla qualità silente del dio infero *Orpheus-Hermes*, Rilke mescola, per completare, quella altrettanto mediterranea del culto della vite, della metamorfosi dell'uva in vino («alles wird Weinberg, alles wird Traube, / in

seinem fühlenden Süden gereift», I, 7, vv. 7-8). Ma il vero gemellaggio di tratti propri delle divinità metamorfiche e transitorie – come Dioniso o Ermete nel culto dei defunti – si manifesta solo nella relazione contraddittoria del “cuore” di Orfeo: la «vergängliche Kelter» («torchio effimero...») di «unendlichen Weins» («...di vino infinito», vv. 3-4). Al di là della suggestione cerimoniale e religiosa, il vero impulso alla figurazione si comprenderà a partire da quell'intersezione di qualità differenti o complementari che sono proprie del vino in spremitura e del metallo in estrazione: uno scambio tra la fluidità dell'uno e la solidità dell'altro, ma anche un incontro tra l'inesauribilità della vena tellurica con quella terrestre e ciclica della fermentazione stagionale. L'«Herz» (cuore) del verso 3 può essere allora in assonanza con l'«Erz» (ferro) del verso 2, come indice di una coerenza interna al sistema stesso di significazione del testo, più forte di qualsiasi modello dualistico o dialettico di interpretazione sinora applicato alla lettura dei *Sonetti*. Un codice ben definito s'impone alla ricostruzione critica degli inferi rilkeiani, non appena si sia riconosciuta la catacresi del cuore e delle venature, che il poeta sfrutta per figurare l'intrico sotterraneo e labirintico percorso dai morti. D'altronde, esso è già presente nella stessa poesia che si ispirò al rilievo di Napoli, e nemmeno altri sonetti del ciclo, in particolare I, 14 e I, 17, possono rinunciare a un simile modello:

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
 Wie stille Silbererze gingen sie
 als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
 entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
 und schwer wie Porphyry sah es aus im Dunkel (*Orpheus. Eurydike. Hermes*, NG I,
 vv. 1-6; KA I, 500)²¹⁶;

Sind *sie* die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
 und gönnen uns aus ihren Überflüssen
 dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen? (I, 14, vv. 12-14; KA II,
 247);

Zu unterst der Alte, verworn,
 all der Erbauten
 Wurzel, verborgener Born,
 den sie nie schauten (I, 17, vv. 1-4; KA II, 249).

A distanza di venti anni circa, il modello è garantito dalla stessa coppia metaforica “radici-venature”. Senza il cuore di I, 7, però, la spiegazione perde ogni possibilità di

²¹⁶ «Era la prodigiosa miniera delle anime. / Come *vene* d'argento silenziose / scorrevano il suo buio. Tra *radici* / sgorgava il sangue che affluisce agli uomini / e greve come porfido appariva nel buio» (*Orfeo. Euridice. Ermete*, EG I, 547, trad. it. di G. Cacciapaglia, corsivo mio).

conservare nel ciclo la coerenza dei significati espressi come codici di rappresentazione dell'aldilà.

Mediante l'altro termine, il verbo con cui Rilke ha già designato il fuoriuscire della fanciulla in I, 2, deve ora esplicitarsi il carattere che associa il dio di I, 7 alla ninfa di I, 8.

2. 3. Il segreto di Biblide

La capacità di sortire o di sgorgare («hervorgingen») del «Mädchen» si è trasmessa all'Orfeo di I, 7 e ha determinato il movimento proprio dell'assegnazione orfica del canto alla celebrazione. Il passaggio si è reso possibile con il superamento dei limiti di una rappresentazione incapace di incorporare l'esperienza poetica, di un mito ancora difettoso e di un io non completamente allegorizzato (rispettivamente la fanciulla e l'io di I, 2). In mezzo sta dunque quella svolta del respiro, quell'altra alienabilità, che il testo ammette sostituendo il sacrificio della lingua a quello dell'io. Il celebrare è un'operazione che comincia a partire da qui, e che può proseguire tanto come compimento di un mito della lingua, necessario allo slittamento che evidenzia l'espressione poetica, tanto come perfezionamento della mitopoiesi rilkiana, indispensabile a sua volta per fissare nuovi modelli esistenziali. La figura limite della poesia elegiaca, la grande amante intesa come modello alternativo alle aporie sentimentali del 1914, viene così "ritoccata" nei *Sonetti* secondo le esigenze del dettame di I, 3. Sono proprio le fanciulle a raccogliere la sfida dell'«Hauch um nichts» divenendo loro stesse, per metonimia, le guance attorno alle quali il respiro può dividersi e riunirsi, divenendo insomma quel centro che la parola non può più *considerare* o *significare* (cfr. doppio significato di "meinen"). La mitopoiesi orfica del femminile è riuscita allora a integrare e superare il problema dell'amore con quello dell'adeguata rappresentazione delle emozioni liriche. Le immagini si sono svuotate dei significati precedenti e costituite come spazio libero per la missione orfica dell'io rilkiano. Le aporie precedenti verranno attratte e reintegrate nello stile celebrativo dei *Sonetti*, spesso con soluzioni figurali che sono il frutto di designazioni spostate o invertite. Quella esistenziale della *Gegen-Liebe* potrà risolversi in un dislocamento: la fanciulla in I, 4 non sta più all'intersezione del cuore, come il giovane di I, 3 («an der Kreuzung zweier / Herzwege», vv. 3-4), ma alla sua origine («die ihr der Anfang der Herzen scheint», v. 6); il suo pianto è indicato ormai come un eterno sorriso («ewiger

glänzt euer Lächeln verweint», v. 8). Le stesse procedure per esprimere gli spazi della celebrazione, vanno ricercate ora nella veglia e nella custodia riservate alla Ninfa come membro di un ordine sororale.

Per quanto identificata nella vicenda tragica di Biblide (*Ov., Met.*, 441-465) come creatura del lamento e del pianto, essa presuppone un azzeramento che elude l'origine stessa della sua figurazione: il tratto sorprendentemente eversivo della figura femminile di I, 8 riposa sulla premessa del verso 9: «gioia *sa*, e nostalgia è manifesta [Jubel weiß, und Sehnsucht ist geständig]». Rilke evidenzia in corsivo il potere sapienziale di questa fanciulla, per marcare il limite oltre il quale, dopo l'incompiutezza dell'altra fanciulla («fast ein Mädchen», I, 2, vv. 1 e 14) e dell'io disautorato dell'orfismo viennese («An der Kreuzung zweier Herzwege» *vs* «Tempel für Apoll», I, 3, vv. 3-4), il soggetto rilkiano riconquista piena autorità sui modi di rappresentazione dell'emotività lirica. La *Sehnsucht* e lo *Jubel* sono qui le coordinate primarie con cui il poeta sintetizza gli estremi inconciliabili delle precedenti aporie sentimentali. Il sapere della Ninfa (evidenziato in corsivo) corrisponde esattamente a quello di cui egli si crede ormai capace. La figura femminile opera ancora secondo il doppio codice della significazione orfica: da una parte è l'esempio compiuto di una personificazione o allegorizzazione esistenziale, dall'altra è la modalità di autorappresentazione del linguaggio poetico. Essa orienta tanto il poeta quanto il suo linguaggio. La duplicità del codice è alla base dell'enigma sapienziale. Rilke ricorre allora a differenti materiali che possano significare il segreto. Il primo è quello della *custodia* e rimanda direttamente alle pratiche cultuali nei templi sacri agli dèi dell'antica Grecia: normalmente si trattava dell'alimentazione di un fuoco, della cura di una pianta o della vittima sacrificale. Il secondo elemento è strettamente imparentato con il primo poiché evoca gli *ordini* sororali delle vergini custodi, come quelle di Vesta, cui veniva affidato il compito di custodire o mantenere il segreto. Il terzo, quello del «Niederschlage» (v. 3), è costitutivo di una metaforica meno convenzionale, che richiama tanto l'uso alchemico ed esoterico degli elementi sublimati (il *precipitato*) quanto quello meteorologico delle condensazioni atmosferiche (la *precipitazione*). Come metafora del pianto è certo che l'immagine possa funzionare in entrambi i modi e giustificarsi nella tradizione mitologica della Ninfa come in quella esoterica del segreto.

Nella seconda parte dei *Sonetti* il medesimo sapere è connotato in forma ancora più mistica, secondo una formulazione che ricorda il tono delle rivelazioni sacre: «Wer sich als Quelle ergießt...» (II, 12, v. 9); chi si spande come fonte sarà afferrato e

condotto dalla conoscenza («Erkennung») in una nuova realtà, che per l'iniziato (*mista*) spesso si schiude al termine della precedente esistenza («das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt», v. 11). L'austerità e la ieraticità della rivelazione costituiscono forse il tratto più riconoscibile della retorica arcaicizzante del poeta, che potrebbe essere ricondotta perciò allo stile di certa epigrafia latina. Un'iscrizione lapidaria in particolare, certamente nota a Rilke, s'impone all'attenzione dell'esegeta di I, 8: *Fontis nymphe sacri somnum ne rumpe. Quiesco*²¹⁷. Che un referente preciso come quello della Ninfa della Fonte di Cranach sia intervenuto nella costituzione del mito femminile rilkiano può essere un'informazione utile all'esegesi dell'immagine, ma non può essere altrettanto d'aiuto per la spiegazione della selezione e della sintesi figurale che l'autore mette in atto nei confronti dei materiali mitologici. Eppure è ciò che talvolta l'esegeta pretende di dimostrare, soprattutto quando le figure di una mitologia personale ed esistenziale, come quella di Rilke, vengono studiate indipendentemente dalle strategie di designazione proprie del suo stile. Le immagini allora non sono più frutto di una scelta libera e individuale, ma divengono paradigmi universali di una missione poetica.

2. 4. Ermeneutica di un simbolo funerario

Nella sua indagine sul carattere della lingua dell'ultimo Rilke, ricorrendo a presupposti di scienza mitologica e agli strumenti di critica letteraria, Furio Jesi istituisce una relazione precisa tra la *Lamentazione* della *Decima Elegia (die Klage)*, di ascendenza iconografica egiziana, e la Ninfa della *Celebrazione (Rühmung)* di I, 8, la cui simbologia sembra rifarsi all'eloquio funebre classico (come quello di Cranach, appunto). Il sacrificio che l'esegeta – contrario all'interpretazione ontologica della figura di Orfeo²¹⁸ – chiede al testo per ottenere una simile collusione è però, con l'alibi di una scienza non più romantica del mito, una mitografia ancora più ostile di altre alla semantica propria del discorso lirico. Il mistero "creuzeriano" dei simboli, in cui il nesso tra sacro e umano balenerebbe concretamente, dopo secoli di torpore razionalistico, anche per noi moderni (cfr. cap. I)²¹⁹, sarà ancora quel prezzo che la

²¹⁷ «Non interrompere il sonno alla ninfa della sacra fonte. (Qui io) Riposo»: citata in Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, ed. D'Anna, Messina-Firenze, 1976; ed. riveduta, Quodlibet, Macerata, 2002, p. 153.

²¹⁸ *Ibid.* La corrente critico-letteraria con cui polemizza Jesi, in questa sede, è quel tipo di indagine (idealistica, esistenzialistica, ecc.) sull'opera di Rilke «maturata nell'alone heideggeriano». In particolare, l'autore si riferisce a W. Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke*, Schwann, Dusseldorf, 1950.

²¹⁹ Cfr. Friedrich G. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 1837-1843; rist. an. G. Olms, Hidesheim-New York, 1973, 6 Bd.; Bd. IV, p. 531: «Il simbolo è come uno spirito che improvvisamente appare, è come

critica rilkeana sembra inevitabilmente destinata a pagare, ogni qualvolta sia in gioco un'ermeneutica dei contenuti auto-referenziali della poesia:

Le due operazioni parallele del compimento delle Elegie e della composizione dei Sonetti risultano, dunque, l'una come assetto di forme simboliche preesistenti e riposanti in se stesse, l'altra come invenzione di simboli capaci di fungere da contenuti, o più precisamente da "interno", da Strom che vi scorre, delle forme simboliche adunate nelle Elegie. [...] *Rühmen* e *Klagen*, nella X Elegia, sono *Worte* congiunti, ma senza che risulti svelato l'interno delle forme simboliche il quale garantisce la loro solidarietà: sono congiunti per posizione formale, ma per affinità non svelata: l'uno e l'altro rinviano unicamente a se stessi. La rivelazione giunge nel sonetto I, 8 [...]. Qui la solidarietà fra *Rühmen* e *Klagen* è non soltanto pronunciata, ma svelata. In base al materiale ermeneutico del sonetto possiamo comprendere che, nella forma simbolica dell'Elegia, i primi versi della protasi aprono un "Raum der Rühmung" entro il quale "darf die Klage gehen"²²⁰.

Jesi vede nella composizione parallela delle ultime *Elegie* e dei *Sonetti a Orfeo* la garanzia di un'interrelazione ermeneutica. Il vuoto simbolico e inesplicabile dei segni astratti e silenziosi dell'eloquio elegiaco troverebbe un complementare pieno nel gesto fisicamente rappresentato dall'espressione dei *Sonetti*. Il testo di quest'ultimi si manifesta allora come l'operazione secondaria indispensabile a spiegare i contenuti elegiaci altrimenti non svelabili. La forma simbolica ha così bisogno di un contenuto simbolico, secondo quella dialettica pieno/vuoto che corrisponde per Jesi alla capacità della lingua rilkeana di farsi condotto libero (*Leitung*) per la corrente (*Strom*) di significazioni ulteriori. In questo consisterebbe il particolare procedimento di alienazione e reificazione della volontà (delle "scorie" volitive e irrinunciabili) del poeta nella propria lingua, che giunge al limite soltanto nelle *Elegie*. L'auto-referenzialità del linguaggio poetico si costituirebbe così nella tensione continua tra le forme di un esoterismo – sempre precedente per il critico a qualsiasi lavoro della parola sul senso – e i contenuti o le cose (i *Dinge*) di un materiale mitologico – che gode invece di una funzionale oggettività per le significazioni arbitrarie del poeta.

Forse una simile tensione non appartiene al testo, o perlomeno non alla logica dell'enigma, a quella duplicità della significazione che guida il poeta nella scelta e nell'uso dei materiali della tradizione. Sarebbe più filologicamente corretto, anzitutto,

un lampo che improvvisamente illumina il buio della notte» (trad. di S. Zecchi in *Cultura tedesca*, cit., p. 33). In realtà Jesi sembra qui farsi interprete di una teoria *utopica* del simbolo, già avanzata nel *Dramma barocco tedesco* (1929) di Benjamin, dove esso rappresenta in primo luogo l'elemento di un'esperienza segreta e universale, propria di un linguaggio al quale divenga accessibile, come evento salvifico e messianico, il futuro della comunicazione umana. La lettura di Rilke fatta da Jesi è d'altronde, come quella benjaminiana di Bachofen, in linea con un'ermeneutica che cerca di riportare a sinistra le riprese teoriche del simbolo celebratesi in Germania nei primi decenni del sec. XX (contro la cosiddetta "Bachofen-Renaissance"): cfr. *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, a cura di B. Maj e D. Messina, Aletheia, Firenze, 2000, pp. 5-7.

²²⁰ Cfr. Jesi, *op. cit.*, pp. 150 s.

riconoscere una precedenza al gruppo di sonetti scritti tra il 2 e il 5 febbraio, una settimana prima, perciò, rispetto alla stesura della *Decima* (11. 2. 1922). In questo caso il sonetto non può rivestire alcuna funzione ermeneutica, piuttosto sembra indicare un criterio differente di selezione del materiale e forse, anche, una forma alternativa o concorrente di mitizzazione della lingua. Un criterio di rappresentazione della vicenda personale del poeta si è costituito nell'*Elegia* X sfruttando il paesaggio egiziano come supporto o pre-testo di un'allegoria mitica: la lamentazione-guida e il giovane morto-iniziato ne sono i principali protagonisti:

Doch der Tote muss fort, und schweigend bringt ihn die ältere
Klage bis an die Talschlucht,
wo es schimmert im Mondschein:
die Quelle der Freude. In Ehrfurcht
nennt sie sie, sagt: – Bei den Menschen
ist sie ein tragender Strom. –

Stehn am Fuß des Gebirges.
Und da umarmt sie ihn, weinend.
Einsam steigt er dahin, in die Berge des Ur-leids (vv. 96-104; KA II, 233 s.)²²¹.

La lettura potrebbe cominciare da qui, da quel punto dove i due componimenti trattano la stessa materia con criteri differenti. È piuttosto chiaro, infatti, come nel sonetto I, 8 l'immagine mitica della *Decima Elegia* subisca un rovesciamento: la fonte della gioia («Quelle der Freude») non sgorga più dalle cime dell'originario dolore («Berge des Ur-leids»), nel paesaggio delle lamentazioni; essa è collocata ora all'origine del lamento, come quell'unico spazio-recipiente nel quale è ammesso il canto funebre («Nur im Raum der Rühmung darf die Klage / gehn», vv. 1-2). Anche il sonetto successivo conferma una designazione del medesimo tipo: solo chi levò alta la lira tra i morti, può infatti realizzare una lode infinita:

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten (I, 9, vv. 1-4; KA II, 245).

Se a Jesi i *Sonetti* paiono commentare le *Elegie* poiché ne offrono il contenuto, è in ragione di un pregiudizio che vuole il poeta costretto a risolvere la contesa tra esoterismo e mitologia, tra forme di auto-reificazione, forme concluse che non

²²¹ «Ma il morto prosegue, lo deve, e tacendo lo guida l'anziana / lamentazione fino in fondo alla valle, alla gola / dove nell'albore lunare riluce: / la fonte di gioia. Lei con rispetto / la nomina, dice: – Tra gli uomini / è una corrente, portante. – // Si fermano ai piedi della montagna. / E là lei lo abbraccia, piangendo. / Solo ascende lassù, sui monti dell'originario dolore» (EG II, 105 s., trad. di A. L. Giavotto Künkler).

simboleggiano nulla, e cose restituite alla loro oggettività attraverso figure mitologiche. L'esempio di questa tensione è illustrato così nel rapporto ermeneutico tra la lamentatrice egizia e la ninfa. Soltanto con la seconda Rilke riuscirebbe a riscattare la designazione mancata della prima, il vuoto deliberatamente lasciato aperto con un uso simbolico del linguaggio. Ma è davvero una scelta quella che Rilke attua con il simbolo, o non è piuttosto questo presunto carattere formale o di superficie dell'immagine funeraria che permette al poeta di reificarsi nella propria parola? Se così fosse, dovremmo poi chiederci per quale ragione la lingua sarebbe alienante soltanto se usata simbolicamente: perché un poeta dovrebbe infatti rinunciare alla sua volontà rinunciando necessariamente alla designazione? Jesi preferisce vedere la lingua in competizione con il silenzio simbolico, e in questa tensione risolvere il carattere auto-referenziale dell'ultimo eloquio di Rilke. Una simile ermeneutica considera il testo anzitutto come depositario di un segreto extratestuale. Essa tradisce una teleologia delle forme di designazione, delegate al silenzio perché incaricate di custodire il segreto, e situa così la lingua poetica in prossimità di un sapere non rivelabile²²². Se una simbologia funeraria appartiene alla pratica di spersonalizzazione di un io, la lingua o lo stile, applicato con sapienza mitografica, non ha da parte sua, secondo Jesi, altra funzione che quella di attraversare e riempire i vuoti anonimi e a-temporali (in ogni caso fuori dalla storia) lasciati dalle immagini.

Le due personificazioni femminili, secondo la stessa logica, possono essere spiegate soltanto nella formula sintetica della *kore* o sposa funebre del mito. Qui si aggiunge allora per il mitografo un'ulteriore possibilità, che abbiamo già visto offrirsi alla critica del mito orfico di Segal: quella di studiare il testo sulla base di simboli esegetici dialetticamente opposti. I poli sono gli stessi, Orfeo ed Euridice ovviamente, ma rappresentano ora una dimensione ancora più astratta del linguaggio. All'uno spetta la celebrazione di quella lingua che si è data al poeta come premio per il compimento delle *Elegie*: in tal senso la parola orfica è un dono, e si manifesta anzitutto come invenzione, come espressione. All'altra spetta invece il lamento, che è pianto e silenzio e sonno, ed è «assetto volontario di forme preesistenti», come quella dell'amante o del giovane morto. La contesa fra la *kore* tacente e l'Orfeo eloquente riproduce in realtà una dialettica che è funzionale all'esegesi stessa del testo. È Jesi il primo ad ammetterlo, quando scrive che essa è «l'ambito entro il quale i *Sonette an Orpheus* possono fornire i simboli esegetici per le *Duineser Elegien*». Una dialettica di

²²² La tesi era stata già sostenuta dall'autore in Id., *Rilke e l'Egitto. Considerazioni sulla X Elegia di Duino*, in *Aegyptus*, Nr. 4 (1964), pp. 58-65; poi ripresa e ampliata in Id., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 85-109.

questo tipo offre la struttura di un testo perché *serve già* come strumento ermeneutico di un altro testo. Allora, benché più sofisticata di altre, la polarità dei singoli elementi esegetici è la riproduzione artefatta di uno schema ermeneutico che i *Sonetti* non mostrano di contenere.

Sarebbe sufficiente studiare meglio relazioni fono-simboliche come quella dell'ultimo verso di I, 8, per accorgersi che un legame intrinseco e testuale accomuna Orfeo e la fanciulla. Nella ripresa del verbo *halten* («hält sie doch», v. 13), con cui Rilke designava il gesto di Orfeo nel levare i frutti della celebrazione (I, 7, vv. 13-14: «der noch [...] Schalen mit rühmlichen Früchten hält»), la fanciulla risulta capace non solo dello stesso segno, ma anche di quella particolare sonorità (l'allitterazione provocata dall'aspirata [h] in *Himmel/Hauch*, v. 14) che è necessaria alla limpidezza degli spazi della *Rühmung*. Inutile aggiungere che il suo respiro è, come quello delle sue sorelle in I, 4, quell'«Hauch um nichts» insegnato proprio dal dio della celebrazione.

2. 5. L'enigma degli specchi

Prima di passare al commento dei sonetti dedicati all'*idea* di “figura”, potrebbe essere utile considerare più da vicino un simbolo, denso di implicazioni estetico-letterarie e poetologiche, come quello degli specchi. Di *Spiegel* si parla nella seconda parte del ciclo, in particolare nella sequenza II, 2, 3 e 4. Il sonetto che ha impegnato di più la critica negli ultimi cinquant'anni²²³, tuttavia, è quello dove Rilke cerca di definire le proprietà del “rispecchiamento” alla luce di categorie cognitive quali lo spazio e il tempo:

Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in eurem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit (II, 3, vv. 1-4; KA II, 258).

L'intento è dichiaratamente definitorio fin dal primo verso di II, 3: l'oggetto viene nominato e fatto seguire, dopo i due punti, da un'osservazione preliminare,

²²³ Cfr. Hans-Egon Holthusen, *Der späte Rilke*, Zürich, 1949, pp. 33 s.; Beda Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des Modernen Gedichts*, Pfullingen, 1961, pp. 136-157; Annette Gerok-Reiter, *Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zum Raumerfahrung des späten Rilke*, in *Deutsche Vierteljahrschrift*, 67 (1993), pp. 484-520; Marcel Kunz, *Narziss. Untersuchungen zum Werk Rainer Maria Rilkes*, Bonn, 1970, pp. 27-36 e 42 s.; Giuliano Baioni, *R. M. Rilke: la musica e la geometria*, in EG I, pp. LXIV s.

concernente il sapere umano a proposito degli specchi. Essi incarnano uno dei misteri più insolubili di tutti i tempi: secondo il poeta, la loro essenza continua ancora oggi a sfuggire a chi si cimenta con la loro descrizione. Ciò che renderebbe incomprendibile il loro *Wesen* è per Rilke il fatto di essere intervalli di tempo, come spazi collocati in mezzo a un qualsiasi fenomeno di continuità temporale, riempiti da innumerevoli fori di setaccio. L'immagine è complessa ma non priva di una sua decifrabilità. In primo luogo, dello specchio ci viene detto che esso appartiene a una frattura del tempo, a una di quelle interruzioni in cui si rende sensibile la discontinuità del tempo. In secondo luogo, il carattere indefinito e indefinibile di uno spazio inserito all'interno del tempo (alla lettera "Zwischen-raum" designa uno spazio surrettizio, "compreso tra...", "in mezzo a..."), viene arricchito con una similitudine che vuole accentuare visivamente la proprietà immateriale di tutto quanto si trova ad essere rispecchiato: i buchi del crivello («Löchern von Sieben») – più che indicare la funzione del filtrare la sostanza di cui sarebbe fatto il tempo, ricavandone la vera essenza²²⁴ – sembrano significare invece l'impressione di inconsistente vuoto che si trasmette all'osservatore, ogni volta che contempi, *senza rispecchiarsi*, la superficie di uno specchio. Diremo allora che l'idea di un intervallo di tempo, di per sé già abbastanza astratta, conosce con questa metafora un grado di ulteriore astrazione, dovuto all'idea di una superficie riempita – e quindi fatta, costituita – di fori di setaccio. Il paradosso di riempire («erfüllt») un qualcosa con il vuoto di innumerevoli buchi non fa altro che suggerire un'immagine di assoluta "filtrabilità" o "permeabilità" della sostanza stessa di cui sarebbero fatti gli specchi.

La quartina successiva continua a sollecitare, con le proprie immagini, la rappresentazione di una spazialità del tutto virtuale, priva di consistenza, grazie alla quale il vuoto degli ambienti viene esteso in modo indefinito. L'estensione appare qui il risultato di un vuotamento di cui è capace lo specchio con gli ambienti che si riflettono in esso. In questo effetto di purificazione (sgombero, vuotatura) dello spazio, la dimensione delle cose acquista un'immaginifica vastità: le linee precise con cui si definivano i contorni della sala confluiscono in un unico volume, compatto e impenetrabile come l'oscurità di una fitta selva:

Ihr, noch des leeren Saales Verschwender –,
wenn es dämmert, wie Wälder weit... (vv. 5-6; *ibid.*).

²²⁴ M. Kunz, *op. cit.*, p. 30.

La parentela dei campi di afferenza semantica è di nuovo sfruttata al meglio per organizzare e chiudere in maniera coerente la *Denkfigur* relativa agli specchi e alla loro misteriosa dimensione. Se il fenomeno di amplificazione della profondità delle sale era accentuato dagli specchi “dissipatori” («Verschwender») di vuoto, in virtù di un preciso momento della giornata («wenn es dämmert»), quando si fa sera e le foreste divengono più estese e meno riconoscibili allo sguardo (da qui il primo fattore di paragone tra *Saal* e *Wald* ai vv. 5-6), con lo stesso presupposto lo spazio riflesso diviene accessibile alla sola creatura capace di varcare la soglia, la parete che separa la dimensione degli specchi dalla nostra: nell’ora in cui tutto imbrunisce, il palco luminoso del cervo-lampadario attraversa le distese inaccessibili dello *Spiegel*.

Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit (vv. 7-8; *ibid.*).

Per slittamento metonimico dei significati da ciò che si riferiva all’ambiente a quanto in esso è contenuto, con la seconda immagine viene anche offerto il secondo fattore di paragone, quello che accomuna l’aspetto dei palchi di un cervo adulto con l’impalcatura di un grande lampadario. Anche se si ricorre per ben due volte al modalizzatore «wie» (vv. 6-7), l’immagine è elaborata in maniera tale da trasformare i fattori di analogia (l’ora del crepuscolo, la struttura a palchi) in un gioco virtuoso di scambi di proprietà tra i due termini di paragone e i loro rispettivi ambienti: cervo e lumiera sono identificati con quell’essere in grado di battere i sentieri sinora inesplorati dello specchio. L’autore sceglie non a caso il termine “unbetretbar”, qui elevato alla categoria astratta di «Unbetretbarkeit», poiché in esso si trovano rappresentate sia l’accezione di uno spazio non ancora esplorato (“unerforscht”, come i sentieri impercorribili, se non dalla creatura), sia quella di una dimensione intatta e integra (“unberührt”, come il mistero da sempre inviolato degli specchi)²²⁵. Espressione di senso comune e modo di esprimersi figurato coincidono qui virtuosamente in una designazione “esclusivamente” metaforica – quasi si trattasse di una catacresi intesa “alla lettera” – di quanto è ritenuto da Rilke inaccessibile negli specchi²²⁶. Ma sinora si è parlato soltanto di un’impressione particolare, come di una

²²⁵ Per le diverse accezioni del termine *betretbar* cfr. *Deutsches Universal-wörterbuch*, (DUDEN), Mannheim, 2003 e Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 6. Aufl., Tübingen, 1966; efficace e suggestiva la soluzione trovata da Pintor per rendere in italiano l’espressione «durch eure Unbetretbarkeit»: «oltre la soglia vietata», cfr. R. M. Rilke, *Poesie*, cit., p. 55.

²²⁶ A tal proposito cfr. il celebre *Rede zur Rilke-Feier* (*Discorso in onore di Rilke*) di Robert Musil, pronunciato nel corso di una commemorazione il 1927: «[In Rilke] una cosa non viene mai paragonata a un’altra cosa come se fossero due cose distinte e separate, che restano tali: anche dove ciò avviene, dove si dice che una cosa qualsiasi è “come” un’altra cosa, nello stesso momento è come se, fin dai tempi dei tempi, essa fosse sempre stata quell’altra cosa. [...] Si è parlato di mistica, di panteismo, di pansichismo... ma questi concetti sono aggiunte superflue, che conducono verso un terreno infido.

suggestione, provata da Rilke verso degli specchi messi di fronte ad ambienti semideserti o comunque non abitati da uomini. Cosa accade invece, se in essi viene a specchiarsi una figura umana, un viso o un lineamento di giovane donna, di bambino o di fanciullo?

L'autore ha già implicitamente risposto alla domanda in due precedenti occasioni. La prima risale al *Malte*, alla scena in cui si rammenta l'abitudine del piccolo protagonista a mascherarsi in solitudine nel solaio della soffitta, di fronte a degli antichi specchi. I quel caso lo specchio era divenuto l'avversario del protagonismo o del vano narcisismo del fanciullo, restituendogli un'immagine del suo io completamente alterata:

Heiß und zornig stürzte ich vor den Spiegel und sah mühsam durch die Maske durch, wie meine Hände arbeiteten. Aber darauf hatte er nur gewartet. Der Augenblick der Vergeltung war für ihn gekommen. Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel²²⁷.

L'ultima espressione («jetzt war er der Stärkere...»), con cui si cerca di descrivere il senso di totale alienazione subito nell'improvviso e inaspettato trovarsi del protagonista davanti allo specchio, va letta in relazione a quanto osservato, poche pagine prima, a proposito del modo in cui gli *Spiegel* restituiscono le immagini. Nel ricordo di Malte essi vivono di una vita propria, indipendente dal nostro esservi di fronte o meno, come se godessero di una coscienza con cui ritardare o anticipare, scartare o accettare le immagini che noi vi vorremmo semplicemente riflesse:

Ach, wie man zitterte, drin zu sein, und wie hinreißend war es, wenn man es war. Wenn da etwas aus dem Trüben heraus sich näherte, langsamer als man selbst, denn der Spiegel glaubte es gleichsam nicht und wollte, schläfrig wie er war, nicht gleich nachsprechen, was man ihm vorsagte. Aber schließlich mußte er natürlich²²⁸.

Atteniamoci piuttosto a ciò che ci è familiare: che cosa succede, in realtà, quando il poeta usa queste metafore? [...] Succede un fatto degno di nota: l'elemento metaforico viene preso in gran parte sul serio». (cfr. Id., *Saggi e lettere I*, a cura di B. Cetti Marinoni, Einaudi, Torino, 1995, p. 152). Il termine *Gleichnis* è impiegato qui da Musil per esprimere quel modo particolare, profondamente religioso, di sentire l'analogia e l'armoniosa connessione di tutte le cose.

²²⁷ Cfr. KA III, 529 s.; «Acceso e furibondo mi precipitai dinanzi allo specchio e cercai di vedere faticosamente attraverso la maschera il lavorio delle mani. Ma egli aveva atteso solo questo. Era venuto per lui il momento di ripagarmi. Mentre mi affannavo, in oppressione a dismisura crescente, a cacciarmi fuori in qualche modo dal travestimento, mi costrinse, non so con che cosa, ad alzare gli occhi e mi dettò un'immagine, no, una realtà, una estranea, inconcepibile, mostruosa realtà di cui fui pervaso contro la mia volontà: poiché ora era lui il più forte, e lo specchio ero io», cfr. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, trad. di F. Jesi, Garzanti, Milano, 1974, p. 83.

²²⁸ Cfr. KA III, 526; «Ah, come si tremava al pensiero d'esserci dentro [allo specchio], e com'era affascinante quando ci si era! Quando qualcosa s'avvicinava affiorando dal torbido, più lentamente di voi, poiché lo specchio quasi non ci credeva

Il fatto di attribuire all'io la funzione dello specchio, si spiega e completa con quello di assegnare ad esso la parte del soggetto senziente: con questo "scambio dei ruoli" abbiamo perciò abbozzata una prima idea di cosa Rilke avverta nel confronto con il proprio riflesso. Non solo non vi è riconoscimento tra Malte e la sua immagine rispecchiata, ma l'io del protagonista si trova completamente privo di identità, svuotato, spersonalizzato al punto da avere la consistenza del suo rivale, lo specchio: ormai ridotto a puro riflesso, il fanciullo è divenuto infatti vuoto e virtualmente esposto a tutti i possibili rispecchiamenti che in lui potrebbero verificarsi.

Questa radicale e traumatica esperienza dell'io viene riproposta da Rilke pochi anni dopo la conclusione del *Malte*, con la celebre coppia di poesie dedicate alla figura del Narciso, scritte nell'aprile del 1913. In entrambe l'autore rappresenta un soggetto più maturo, *alter ego* della mitica figura, coinvolto nel bel mezzo di un processo critico con cui vengono soppesate simmetricamente la capacità creativa del poeta e l'intensità erotico-sentimentale dell'amante. Lo specchio e la relativa vicenda tragica del fanciullo innamorato della propria immagine, fungono nell'uno come nell'altro caso da metafora per una perdita sostanziale dell'io, un sacrificio cui l'artista deve suo malgrado soccombere non appena cerchi di affrontare il problema della propria solidità esistenziale. Sono ancora gli anni della crisi, quelli che vedono Rilke impegnato a fare i conti con una soggettività isolata e minacciata nel centro stesso della personalità, nella propria auto-percezione. Con il componimento più breve, Rilke valuta infatti l'opportunità che gli potrebbe venire da un ritiro completo nel mondo della produzione artistica:

Er liebte, was ihm ausging, wieder ein
und war nicht mehr im offenen Wind enthalten
und schloß entzückt den Umkreis der Gestalten
und hob sich auf und konnte nicht mehr sein (KA II, 55, vv. 5-8)²²⁹.

L'io più profondo, quello che opera artisticamente, può abolire se stesso rinunciando all'esistenza, compiendosi così nella dimensione estatica delle forme pure, delle intangibili e conchiusse immagini della poesia. Con questa soluzione l'io trae per sé, didascalicamente, una dottrina di auto-conservazione, di preservazione da quel continuo fluire fuori dai propri contorni che ne disperde inesorabilmente la sostanza e che è il tema principale del secondo componimento. Qui, infatti, l'io meno

e, sonnolento com'era, non voleva ripetere subito ciò che gli suggerivate. Ma alla fine doveva naturalmente», cfr. Rilke, *op. cit.*, p. 79.

²²⁹ «Ciò che emanava riassorbiva in sé il suo amore / e più nulla di lui era nel vento aperto / e chiuse il cerchio delle forme estatico / e si abolì e non poté più essere» (trad. di A. Lavagetto, EG II, 215).

profondo, quello che agisce nella sfera dell'esistenza, si trova al contrario coinvolto nelle forme più comuni del comportamento creativo, quelle che operano a ogni stadio dell'impulso erotico o del desiderio libidinoso (tanto nel sogno quanto nell'amore). Siamo allora posti di fronte a quell'immagine del *Selbst* poetico, già vista in precedenza, che cerca in tutti i modi di arginare gli effetti della propria crisi identitaria con una relazione Io-Tu fondata sul distacco e la differenza tra amanti:

Dies also: dies geht von mir aus und löst
sich in der Luft und im Gefühl der Haine,
entweicht mir leicht und wird nicht mehr das Meine
und glänzt, weil es auf keine Feindschaft stößt. [...]

Was sich dort bildet und mir sicher gleicht
und aufwärts zittert in verweinten Zeichen,
das mochte so in einer Frau vielleicht
innen entstehn; es war nicht zu erreichen,

wie ich danach auch drängend in sie rang. [...]

Dort ist es nicht geliebt. Dort unten drin
ist nichts, als Gleichmut überstürzter Steine,
und ich kann sehen, wie ich traurig bin.
War dies mein Bild in ihrem Augenscheine? (KA II, 56, vv. 1-24)²³⁰.

Più il soggetto cerca di penetrare l'immagine *amata*, qui eroticamente fusa con quella *dell'amata*, più quest'ultima si ritrae lasciando il poeta perso e isolato nel proprio sguardo. Come l'immagine di sé è avvertita, fin dalla prima strofa, ostile e d'ostacolo alla splendida auto-dispersione di Narciso («Feindschaft»), così quella della donna desiderata diviene il simulacro sterile e impassibile di un io che si vede inesorabilmente respinto. Se prima il narcisismo si connotava positivamente con l'idea di un io in grado di chiudere il cerchio delle forme, riassorbendo con il proprio amore ciò che egli stesso emanava, in questa seconda versione esso rappresenta il polo negativo della soggettività rilkiana, quella minacciata di continuo dal contatto dialogico con il mondo. Per superare l'*impasse* estetico ed esistenziale si rende necessario dunque immaginare una sorta di *anti-Narciso*²³¹, un riflesso dell'io in cui il poeta possa contemplare una realtà pura, un'identità estrovertita e sensuale, che gli

²³⁰ «Questo dunque da me emana e si scioglie / nell'aria e nell'effluvio dei boschi, / mi sfugge lieve e già non è più mio / e, non urtando in cosa ostile, splende. [...] // Ciò che laggiù si forma e certo mi somiglia, / e tremolando emerge con acquosi contorni, / forse si generò dentro una donna, / ma quanto più tentavo // di penetrarla, più era irraggiungibile. [...] // Là non è amata. In quel fondo non c'è / che una rovina di pietre impassibili, / e vedo chiaro quanto sono triste. / Questa era agli occhi di lei la mia immagine?» (EG II, 217).

²³¹ La formula è scelta da Jacques Le Rider per definire il rapporto di Rilke con la pittura di Cézanne. Si fa riferimento, in tal caso, a un dipinto poco conosciuto del maestro post-impressionista (*Jeune homme couché au bord de la rivière*), che lo storico dell'arte Hubert Damisch ha suggestivamente chiamato – per il modo in cui viene ritratto, volto di spalle al riflesso nell'acqua – un “anti-Narcisse”. Cfr. Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal*, cit., p. 177.

permetta di desiderare se stesso senza rinunciare alla propria abolizione. Una simile mitopoiesi non può che caratterizzarsi in chiave mistica, come evento salvifico. Il momento del riscatto, implicito nella possibilità offerta dall'arte, e quello dell'annullamento di sé, condizione del modo di sentire del poeta, potranno coincidere in un'immagine ideale, in un primato metafisico del riflesso. In maniera ambigua, questo dovrà di nuovo intendersi come compito da realizzarsi esteticamente, benché sorto come risposta a un nucleo di problemi di radice esistenziale.

2. 6. Dentro gli specchi

La seconda parte del sonetto II, 3 abbozza questo tipo di dottrina dell'immagine in quanto fondamento di una nuova etica della celebrazione. Degli specchi viene fornita in primo luogo una descrizione allegorizzante, come già nel *Malte*, in modo da identificarne l'essenza con una volontà autonoma, o addirittura antagonista, rispetto alla nostra. Essi sarebbero infatti in grado di accettare o respingere le immagini di quanto dovrebbe rispecchiarsi in loro, in virtù di una oscillante compatibilità con il mondo esterno.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen *in* euch gegangen –,
andere schicket ihr scheu vorbei (vv. 9-11).

Il criterio con cui gli specchi consentono alle cose di penetrarli, deve però essere ricercato, prima ancora che nella loro “voluttuosa timidezza”, nel carattere specifico con cui, poco prima, si è tentato di descriverne il rapporto esclusivo intrattenuto con il tempo. Negli specchi non domina infatti una dimensione priva di temporalità, come osserva giustamente Engel (KA II, 747), bensì un tempo a cui si possa attribuire una sua interna spazialità, quella degli *Zwischenräume*, degli intervalli. Solo queste interruzioni, riempite dagli specchi e a loro volta permeabili alla penetrazione di tutto ciò che è reale e sta al di fuori di essi, rendono lo spazio dei riflessi riconoscibile, popolato di movimenti, di apparizioni figurabili secondo le modalità proprie alla percezione del tempo («temporalizzano i movimenti nello spazio», *ibid*). La seconda strofa ci aveva offerto un esempio raffinato di quali figure potessero prendere vita con gli specchi, nella suggestione di un ambiente vuoto durante l'imbrunire del giorno. Ora la quarta illustra, attraverso il mito di Narciso, come un volto di donna,

della più bella, o forse di colei che più intatta di altre s'è conservata nella memoria visivo-poetica di Rilke, possa restare trattenuta nel riflesso e rendersi infine accessibile, penetrabile all'io stesso del poeta:

Aber die Schönste wird bleiben –, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziß (vv. 12-14).

Allo specchio viene così implicitamente riconosciuta la facoltà di conservare il momento più autentico della vita di ciascuno, di farsi custode, in una sfera originaria dell'esistenza, di tutto ciò che nella transitorietà delle nostre esperienze andrebbe altrimenti perduto. È quanto viene affermato in maniera più esplicita nel sonetto che precede immediatamente II, 3, anch'esso dedicato agli specchi e, in particolare, all'immagine fugace ma reale (*wirklich*) che i riflessi catturano alle giovani donne mentre si specchiano:

So wie dem Meister manchmal das eilig
nahere Blatt den *wirklichen* Strich
abnimmt: so nehmen oft Spiegel das heilig
einzige Lächeln der Mädchen in sich [...].

Was haben Augen einst ins umrußte
lange Verglühn der Kamine geschaut:
Blicke des Lebens, für immer verlorne.

Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?
Nur, wer mit dennoch preisendem Laut
sänge das Herz, das ins Ganze geborne (II, 2; KA II, 257).

Il cuore destinato a vivere nel tutto è lo stesso «Herz» che Rilke ha descritto nella serie di sonetti dedicati alla figura mitopoietica di Orfeo, come esempio di quella comprensione dell'esistenza, di ogni singolo momento della vita, in una superiore unità con la morte. Solo in questa prospettiva è possibile, secondo Rilke, riscattare l'eterno incombere della morte, di quanto toglie valore a ogni atto umano. Ma se il superamento dei limiti costitutivi della condizione dell'uomo compete alla celebrazione, che nei *Sonetti* si attua come ininterrotta parola del mito, *in presentia* e *in absentia* dell'originaria vicenda orfica, allo stesso modo l'annuncio di un'immagine salvifica dovrà presentare il medesimo carattere di paradossalità temporale. Nel pronunciare, secondo la prassi del poema didascalico o di dottrina, la futura epifania della più bella delle immagini, chi parla non adotta soltanto il tono profetico (legato al momento che verrà: «wird bleiben», v. 12), ma anche quello epico narrativo (relativo a

ciò che già si è verificato: «eindrang», v. 14), in cui si fonda il mito della liberazione di Narciso. Gli attributi «klare» e «gelöst» sono d'altronde gli stessi con cui Rilke, in I, 1 aveva descritto l'effetto primordiale e fiabesco del canto orfico sulla natura: «aus dem klaren gelösten Wald» (vv. 5-6).

In quest'ultima figura, in cui trovano finalmente conciliazione i due volti della narcisistica soggettività rilkiana (la perenne operosità e tensione in vista di un fine, e l'estatica introversione, di chi è compiuto e felicemente chiuso in se stesso), non solo siamo in grado di leggerci l'annuncio di quel «Narciso appagato» («Narcisse exaucé», *Le Roses V*, v. 8; KA V, 114), di quel tema poetologico – legato alla produzione in lingua francese – con cui la tarda poesia di Rilke si vuole a tutti i costi esatta e sensuale, astratta e musicale, ma anche, come osserva giustamente Baioni, la «cifra segreta», la sintesi e il principio di sviluppo di tutta l'opera del poeta:

Specchio e al tempo stesso immagine specularata, Narciso è probabilmente la cifra segreta di tutta la poesia rilkiana. Egli è il testo o la circolarità orfica del testo che riflette solo l'ordine della propria necessità e, poiché non sa nulla di noi, “non può essere trascinato nella nostra incerta esistenza” (a Sidie von Nádherný, 13 giugno 1908). [...] Bisogna ricordare il primo Rilke, [...] e infine quello degli anemoni del giardino romano che è poi anche il Rilke mimetico e sensuale dei *Neue Gedichte*: solo così si può avere la misura di una mutazione, per nulla spontanea e caparbiamente costruita nel tempo, grazie alla quale il talento più grande e – se si pensa al suo successo in vita e in morte – anche più facile della sensibilità impressionistica e neoromantica riesce a trasformarsi non solo in uno dei massimi poeti del Novecento europeo, ma anche in un coerente e rigoroso poeta “filosofico”, nel quale Heidegger si è facilmente riconosciuto²³².

²³² Cfr. EG I, pp. LXIV s. Il critico vede a ragione in questa sintesi la ripresa del dualismo, di tradizione romantica, della polarità di maschile e femminile, dell'*Entselbstung* e della *Verselbstung* goethiane.

Bibliografia

Opere di Rainer Maria Rilke

- Rilke R. M. /Salomé L. A., *Briefwechsel*, (Hrsg.) E. Pfeiffer, Insel, Frankfurt/Main 1975; Id., *Epistolario*, a cura di G. Zampa, trad. it. di C. Groff e P. M. Filippi, Tartaruga, Milano, 1984.
- Rilke R. M., *Briefe in zwei Bden*, (Hrsg.) H. Nalewski, Insel, Frankfurt/Main, Leipzig, 1991.
- Rilke R. M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. it. di F. Jesi, Garzanti, Milano, 1974.
- Rilke R. M., *I sonetti a Orfeo*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano, 1991.
- Rilke R. M., *Œuvres poétiques et théâtrales*, (éd. par) G. Stieg, Gallimard, Paris, 1997.
- Rilke R. M., *Poesie I (1895-1908)-II (1908-1926)*, a cura di G. Baioni e A. Lavagetto [G I-II], Einaudi-Gallimard, Torino, 1994-1995.
- Rilke R. M., *Poesie*, tr. it. di G. Pintor, Einaudi, Torino, 1955.
- Rilke R. M., *Sämtliche Werke, 6 Bde.* (Hrsg.) Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn [SW I-VI], Wiesbaden, 1955-1966.
- Rilke R. M., *Sämtliche Werke, Bd. VII, Die Übertragungen*, (Hrsg.) Rilke-Archiv, in Verbindung mit Hella Sieber-Rilke, besorgt durch W. Simon, K. Wais u. E. Zinn [SW VII], Insel, Frankfurt/Main, Leipzig 1997.
- Rilke R. M., *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bden*, (Hrsg.) M. Engel, U. Fülleborn, H. Nalewski, A. Stahl [KA I-IV], Insel, Frankfurt/Main, Leipzig, 1996.
- Rilke R. M., *Werke. Kommentierte Ausgabe. Supplementband: Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen*, (Hrsg.) M. Engel u. D. Lauterbach [KA V], Insel, Frankfurt/Main, Leipzig, 2003.

Bibliografia citata

- Allemann B., *Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik*, in *Rilke in Neuer Sicht*, hrsg. v. K. Hamburger, Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1971.
- Allemann B., *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des Modernen Gedichts*, Pfullingen, 1961.
- Anceschi L., *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Einaudi, Torino, 1989.
- Austin J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London, 1975; Id., *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova, 1987.
- Bachofen J. J., *Il simbolismo funerario degli antichi*, a cura di M. Pezzella, Guida, Napoli, 1989.
- Bahr H., *Il superamento del naturalismo*, a cura di G. Tateo, SE, Milano, 1994.
- Baioni G., *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino, 1969.
- Baioni G., R. M. Rilke: *la musica e la geometria*, in EG I, pp. IX-LXXIV.
- Baioni G., *Teoria della società e teoria della letteratura nell'età goethiana*, in Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, tr. it di A. Lavagetto, Guida, Napoli, 1988, pp. 7-37.
- Barbera S., *Goethe e il disordine*, Marsilio, Venezia 1990.
- Baudelaire C., *Œuvres complètes I*, Gallimard, Paris 1975; Id., *I fiori del male*, a cura di G. Bufalino, Mondadori, Milano, 1983.
- Benjamin W., *Dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971.
- Blumenberg H., *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979; Id., *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna, 1991.
- Blumenberg H., *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1999.
- Bollack J., *L'acte critique. Sur l'œuvre de Peter Szondi*, PUF, Paris, 1985.
- Bollack J., *La modernité de Hofmannsthal dans ses Œdipe*, in *Austriaca*, Nr. 37, dicembre 1993, pp. 27-47.
- Bollack J., *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, PUF, Paris, 2003.
- Bollack J., *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, PUF, Paris, 2001.
- Bollack J., *Sens contre sens. Comment lit-on? Entretiens avec Patrick Llored*, La passe du vent, Genouilleux, 2000.
- Burckhardt C.J., *Ein Vormittag beim Buchhändler*, Id., *Incontro con Rilke*, trad. it. di E. Pocar, Sellerio, Palermo, 1990.

- Busch W., *Bild-Gebärde-Zeugenschaft. Studien zur Poetik von R. M. Rilke*, Bozen, 2003.
- Busch W., *Rilke, per una refigurazione del mitico*, in *Cultura tedesca*, Nr. 9, maggio 1998, Donzelli, Roma.
- Cioran E., *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, in Id., *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995; Id., *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, trad. it. di M. A. Rigoni, Adelphi, Milano, 1988.
- Creuzer F.G., *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 1837-1843; rist. an. G. Olms, Hidesheim-New York, 1973.
- Destro A., *Ich und Wirklichkeit in Rilkes Lyrik. Etappen einer wechselvollen Entwicklung*, in U. Fülleborn/M. Engel (Hrsg.), *Das Neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Modernen*, München, 1998.
- Destro A., *Le "Duineser Elegien" e la poesia di R. M. Rilke*, Bulzoni, Roma, 1970.
- Engel M., *Erneuerung des Orpheus-Mythos*, in Id. (Hrsg.), *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart, 2004.
- Engel M., *Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart, 1986.
- Frank M., *Der Kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1982; Id., *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, tr. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino, 1994.
- Frank M., *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1988.
- Freedman R., *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, New York/Toronto, 1996; Id., *Rilke. La vie d'un poète*, tr. fr. di P. Furlan, Actes Sud, Arles, 1998.
- Frowen I., *Betrachtungen zur Deutung des Narziß-Mythos bei Freud, Lou Andreas-Salomé und Rilke*, in *Rilke Symposium "Rainer Maria Rilke und Österreich"*, (Hrsg.) J. W. Storck, Linz, 1988.
- Fülleborn U., *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis*, C. Winter, Heidelberg, 1960.
- Furness R., *Rilke and Expressionism*, in *Rilke und der Wandel in der Sensibilität*, (Hrsg.) H. Herzmann u. H. Ridley, Essen, 1990.
- Genette G., *Figures III*, Seuil, Paris 1972; Id., *Figure III*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino, 1976.
- George S. / Hofmannsthal v. H., *Briefwechsel*, Bondi, Berlin, 1938.
- Gerok-Reiter A., *Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zum Raumerfahrung des späten Rilke*, in *Deutsche Vierteljahrschrift*, Nr. 67, 1993.

- Gerok-Reiter A., *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“*, Tübingen, 1996.
- Givone S., *Ermeneutica e romanticismo*, Mursia, Milano, 1983.
- Godé M., *L'expressionnisme*, PUF, Paris, 1999.
- Goethe J. W., *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Herausgegeben von Erich Trunz*, ed. riveduta, C. H. Beck, München, 1996.
- Goethe J. W., *Inni*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino, 1967.
- Goethe J. W., *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, tr. it. di F. Amoroso, Sansoni, Firenze.
- Goth M., *Rilke und Valéry. Aspekte ihrer Poetik*, Bern, 1981.
- Groddeck W., *Kosmische Didaktik. Rilkes «Reiter»-Sonett*, in *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, (Hrsg.) Id., Reclam, Stuttgart, 1999.
- Guglielmi G., *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli, 2001.
- Hamburger K., *Die Kategorie des Raums in Rilkes Lyrik*, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft [BIRG]*, Nr.15 (1988).
- Hamburger K., *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, in Id., *Philosophie der Dichter*, Stuttgart, 1966.
- Hausenstein W., *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München, 1921.
- Heidegger M., *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Band 5, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt/Main, 1977; Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1968.
- Hofmannsthal v. H., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di G. Bemporad, Milano, 1991.
- Hofmannsthal v. H., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Fischer, Frankfurt/Main, 1959.
- Holthusen H-E., *Der späte Rilke*, Zürich, 1949.
- Holthusen H-E., *Rilkes „Sonette an Orpheus“*. *Versuch einer Interpretation*, München, 1937.
- Jesi F., *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, D'Anna, Messina-Firenze, 1976; ed. riveduta, Quodlibet, Macerata, 2002.
- Jesi F., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968.
- Jesi F., *Mitologie intorno all'illuminismo*, Lubrica, Bergamo, 1990.

- Jesi F., *Rilke e l'Egitto. Considerazioni sulla X Elegia di Duino*, in *Aegyptus*, Nr. 4 (1964), pp. 58-65.
- Kippenberg K., *Erläuterungen zu den Sonetten an Orpheus*, (1946), in R. M. Rilke, *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, Manesse, Zürich, 2000.
- Kristeva J., *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974; Id., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Bologna, 1979.
- Kunz M., *Narziss. Untersuchungen zum Werk Rainer Maria Rilkes*, Bonn, 1970.
- Le Rider J., *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, PUF, Paris, 1995.
- Le Rider J., *Le narcissisme orphique de R. M. Rilke*, in *Europe*, Nr. 719, marzo 1989, pp. 104-120.
- Leisi E., *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*, Gunter Narr, Tübingen, 1987.
- Lévi-Strauss C., *Antropologie structurale*, Paris, 1958; Id., *Antropologia strutturale*, Bompiani, Milano, 1966.
- Maj B. e Messina D. (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze, 2000.
- Mallarmé S., *Tutte le poesie*, a cura di M. Grimaldi, Newton, Roma, 1986.
- Mallarmé S., *Œuvres complètes I*, (éd. par) B. Marchal, Gallimard, Paris, 1998.
- Man (de) P., *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, London, 1979; Id., *Allegorie della lettura*, a cura di E. Saccone, Einaudi, Torino, 1997.
- Meschonnic H., *Libérez Mallarmé*, in *Magazine littéraire*, Nr. 368, settembre 1998.
- Monti C. (a cura di), *Cultura Tedesca. Poesia simbolo mito*, Nr. 9, maggio 1998.
- Mörchen H., *Rilkes Sonette an Orpheus*, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1958.
- Musil R., *Rede zur Rilke-Feier*, 1927; Id., *Discorso in onore di Rilke*, in *Saggi e lettere I*, a cura di B. Cetti Marinoni, Einaudi, Torino, 1995.
- Palmier J. M., *Situation de Georg Trakl*, Belfond, Paris, 1972.
- Rancière J. (sur la direction de), *La Politique des poètes*, Michel, Paris, 1992.
- Rancière J., *La Chair des mots*, Galilée, Paris, 1998.
- Raymond M., *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris 1947; Id., *Da Baudelaire al surrealismo*, trad. it. di C. Muscetta, Einaudi, Torino, 1948.
- Rehm W., *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke*, Schwann, Düsseldorf, 1950.

- Ruffini R., *Das Apollinische und das Dionysische bei Rainer Maria Rilke. Konstituenten einer polaren Grundstruktur im lyrischen Werk und im Denken des Dichters*, Haag+Herchen, Frankfurt /Main, 1989.
- Schiller F., *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, a cura di A. Negri, Armando, Roma, 2005.
- Schiller F., *Sämtliche Werke*, Carl Hanser Verlag, München, 1959.
- Schlegel F., *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797); Id., *Sullo studio della poesia antica*, a cura di A. Lavagetto, Guida, Napoli, 1988.
- Schorske C. E., *Fin-de-siècle Vienna*, New York, 1961.
- Segal C., *Eurydice: Rilke's Transformation of a Classical Myth*, in "Bucknell Review", Nr. 21 (1974), pp. 139-150.
- Segal C., *Orpheus. The Myth of the Poet*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989; Id., *Orfeo. Il mito del poeta*, Einaudi, Torino, 1995.
- Segal C., *Ovid's Orpheus and Augustan Ideology*, in *Transactions of the American Philological Associations*, Nr. CIII (1972), pp. 473-494; Id., *L'Orfeo di Ovidio e l'ideologia augustea*, in *Ovidio e la poesia del mito*, tr. it. di A. Schiesaro e M. Sabella, Marsilio, Venezia, 1991.
- Singer H., *Rilke und Hölderlin*, Köln, 1957.
- Sini C., *Della progressione nell'infinito attraverso il finito*, in *Goethe scienziato*, a cura di G. Giorello e A. Grieco, Einaudi, Torino, 1998.
- Spitzer L., *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1963; Id., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, tr. it. di V. Poggi, Mulino, Bologna, 2006.
- Stahl A., *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*, München, 1979.
- Szondi P., *Rilkes "Duineser Elegien"*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1975; Id., *Le "Elegie duinesi" di Rilke*, a cura di E. Agazzi, SE, Milano, 1997.
- Valéry P., *Œuvres I*, Gallimard, Paris, 1957.
- Versari M., *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, Carocci, Roma, 2004.
- Webb E., *Rainer Maria Rilke and Jugendstil. Affinities, Influences, Adaptations*, Chapel Hill, 1978.
- Webb E., *Von Kunst zur Literatur. Rainer Maria Rilkes literarischer Jugendstil*, in *Rilke heute I, Beziehungen und Wirkungen*, (Hrsg.) I. H. Solbrig u. J. W. Storck, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1975.
- Wiese v. B., *Umfangend umfassen*, in *Goethe, Verweile doch. 111 Gedichte mit Interpretationen Herausgegebenen von Marcel Reich-Ranicki*, Insel, Frankfurt am Main, Leipzig, 1999.

Zarnegin K., *O(h)rpheus oder Vom Baum im Wort*, in *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, (Hrsg.)

W. Groddeck, Reclam, Stuttgart, 1999.