

Cristiana Tappatà
XXXIII° ciclo del corso di Dottorato di Ricerca in Scienze del Testo
Curriculum di Germanistica
Università "La Sapienza"
Roma

**«Musik (der große Rhythmus des Hintergrunds)»
Verso la poetica musicale di Rainer Maria Rilke**

Dottoranda: Cristiana Tappatà
Relatrice: Prof.ssa Camilla Miglio

Tutti i diritti riservati

«Musik (der große Rhythmus des Hintergrunds)»

Verso la poetica musicale di Rainer Maria Rilke

<u>Introduzione</u> - «[...] und übertönt sie in beiden»	p. 7
<u>Capitolo I</u> – <i>Prolegomena</i> : Poesie als lebender Organismus	p. 18
I.1 «Musik (der große Rhythmus des Hintergrunds)»: Rilke legge Nietzsche	p. 18
I.2 «Musik (Rhythmus)», «der freie Überfluß Gottes»: Rilke e l'angelo	p. 29
I.2.1 Angelo: «Zwischenraum»	p. 30
I.2.2 Abelone e la musica: figurazione dell'angelo	p. 35
I.2.3 Angelo, «Überfluß Gottes»	p. 40
<u>Capitolo II</u> – <i>Vor den</i> «Marginalien». Proposta di una topografia di «Schwingung». «Der Weg in Richtung der Schwingung»	p. 47
II.1 Musica e movimenti in <i>Leben und Lieder</i>	p. 52
II.1.1 <i>Vorbei</i> , proposta di lettura 'dinamica'	p. 55
II.1.2 <i>Der alte Invalid</i> , la musica nel testo	p. 60
II.1.3 <i>Ich lieb ein pulsierendes Leben</i> , una «Schwingung» <i>ante-litteram</i> ?	p. 63
II.1.4 <i>Tönet zu der Trauten wieder</i> , la musica e il «Tu»	p. 65
II.2 <i>Wegwarten</i> : la poesia come nutrimento	p. 70
II.2.1 <i>Das Volkslied</i> , il canto	p. 71
II.2.2 <i>Falter und Rose</i> , variazione su tema di <i>tòpoi</i>	p. 78
II.2.3 <i>Mittag</i> , la «Schwingung» e il suono in natura	p. 83
II.2.4 «Sterne», <i>tòpos</i> del cielo	p. 85
II.2.5 <i>Postilla</i> , la «Sehnsucht»	p. 88
II.3 <i>Larenopfer</i> : Praga, «Poesieraum»	p. 91
II.3.1 <i>Im alten Hause</i> , la vista sulla città	p. 92
II.3.2 <i>Intérieurs</i> e la fanciulla – cenni di «Zwischenraum»	p. 95
II.3.3 L'angelo, prefigurazione dello «Zwischenraum»	p. 101
II.3.4 <i>Brunnen</i> - Kreislauf	p. 105
II.3.5 <i>Der Träumer</i> : il sogno, il suono e l'albero	p. 111
II.4. <i>Mir zur Feier</i> : ein neues Ich	p. 114
II.4.1 La definizione dell'Io	p. 117
II.4.2 <i>Engellieder</i> : dall'angelo alla fanciulla	p. 123

II.4.3 «Namenlosigkeit»: dalla fanciulla alle cose	p. 132
<u>Capitolo III</u> – <i>Intorno ai «Marginalien»</i> . Configurazione della poetica musicale: «Überfluß», «Hintergrund» e cose	p. 137
III.1 <i>Das Florenzer Tagebuch e Moderne Lyrik</i>	p. 137
III.1.1 L'artista, la madre e l'artista-madre	p. 137
III.1.2 Musica e Ritmo dal <i>Florenzer Tagebuch</i> ai <i>Marginalien zu Friedrich Nietzsche</i>	p. 145
III.1.3 Arte e musica nel <i>Florenzer Tagebuch</i>	p. 149
III.1.4 <i>Cose</i>	p. 156
III.2 Rileggere i <i>Marginalien zu Friedrich Nietzsche</i> : frammenti di una fenomenologia rilkiana	p. 158
III.2.1 Il suono e la relazione	p. 158
III.2.2 Rodin: materia e movimento	p. 165
III.2.3 <i>Réalisation</i>	p. 168
III.2.4 Dall'Occidente all'Oriente	p. 170
<u>Capitolo IV</u> – <i>Ergebnisse</i> . «Du mehr als wir...»	p. 175
IV.1 Musica e cosmogonia: <i>Ur-Geräusch</i> , 1919	p. 175
IV.2 <i>Correspondances</i> : Maeterlinck, Kandinsky e Rilke	p. 182
IV.3 «Du mehr als wir...». <i>Musik – Für Herrn Lorenz Lehr</i> , 1925	p. 187
<u>Conclusione</u>	p. 210
<u>Indice dei nomi</u>	p. 213
<u>Bibliografia di riferimento</u>	p. 217
I. Letteratura Primaria: opere di Rainer Maria Rilke	p. 217
I.1 Singole edizioni	p. 217
I.1.1 Edizioni tedesche	p. 217
I.1.2 Edizioni italiane	p. 217
I.2 Edizioni critiche	p. 218
I.2.1 Edizioni tedesche	p. 218
I.2.2 Edizioni italiane	p. 218

I.3	Carteggi	p. 218
I.3.1	Edizioni tedesche	p. 218
I.3.2	Edizioni italiane	p. 219
I.4	Altre opere di riferimento	p. 219
II.	Letteratura secondaria	p. 222
III.	Studi metodologici	p. 228
IV.	Sitografia	p. 230
IV.1	Supporti video	p. 233

Das käme mit der Erfahrung überein, wie sehr das ganz inkommensurable Dasein jeder unserer tiefsten Entzückungen von Dauer und Verlauf sich unabhängig macht, sie stehen wirklich senkrecht auf den Richtungen des Lebens, wie der Tod auch senkrecht auf ihnen steht, sie haben mehr mit ihm gemein als mit allen Zielen und Bewegungen unserer Vitalität. Nur vom Tode her (wenn man ihn nicht als ein Abgestorbensein gelten läßt, sondern ihn vermutet als die uns durchaus übertreffende Intensität –), nur vom Tode her, mein ich, läßt sich der Liebe gerecht werden¹.

¹ Rainer Maria Rilke, *Brief an Lisa Heise* (19 gennaio 1920), in Rainer Maria Rilke, *Briefe*, herausgegeben vom Rilke-Archiv in Weimar, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, 3 Bd., Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987, II (= *Briefe* seguito dal numero di volume), S. 615.

Introduziona

«[...] und übertönt sie in beiden»

[...] – Aber Lebendige machen
alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.
Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter
Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung
reißt durch beide Bereiche alle Alter
immer mit sich und übertönt sie in beiden.

Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten,
man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten
milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so große
Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft
seliger Fortschritt entspringt –: *könnten* wir sein ohne sie?
Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinahe göttlicher Jüngling
plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft².

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör³.

² Rainer Maria Rilke, *Die erste Duineser Elegie* in Rilke, *Werke*, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, II-IV, herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, erst Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1996, II (da qui = KA seguito dal numero di volume), S. 203-204.

³ Rilke, *Sonette an Orpheus – Erster Teil* (= da qui numero romano per la Parte, numero arabo per il numero del Sonetto), in Rilke, *KA II*, S. 241.

Ho scelto di introdurre il mio lavoro di ricerca con due citazioni tratte dai grandi cicli, *Die Duineser Elegien* (qui *die Erste*, 1912) e *Die Sonette an Orpheus* (qui I,1, 1922), che lasciano risuonare in modo esplicito i termini della 'poetica musicale'⁴ di Rainer Maria Rilke. Qui Rilke, passato per la scuola di Agostino⁵, letto e tradotto, meditato intensamente, rileva la natura musicale dell'universo. L'universo è spazio vibrante, «Raum», in cui l'Io poetico si inserisce nel tentativo di comprendere e restituire la «Schwingung», rendendosi non ostacolo, ma soglia su cui transita il mondo⁶. Rilke sperimenta a Duino l'esperienza della vibrazione. Essa confluisce nel testo in prosa *Erlebnis I* (1913), scritto durante il soggiorno a Ronda, tutto concentrato sulla sensazione fisica del protagonista, che sperimenta sul suo corpo l'appartenenza a una natura, che non è «Altra» da sé, ma è parte di una realtà in movimento⁷. La soglia tra l'Io e la realtà si espande, tanto da arrivare a coincidere con il mondo stesso. Non esistono più un *qui* e un *là*⁸, una vita e una morte, non c'è contrapposizione tra due estremi, ma un'attiguità tra questi, imprescindibili l'una dall'altra. La realtà di cui l'Io fa parte non si manifesta nella relazione dicotomica tra il mondo esterno e l'anima del soggetto: è appunto «Raum», spazio in cui i confini delle ontologie, delle *cose*, non delimitano e separano, bensì sono soglie da superare: «zu überschreiten», e ancor più precisamente «zu übersteigen». L'«Übersteigung» rilkeana, in riferimento all'Orfeo del *Sonett I,1*, è una tensione in ascesa che traccia una relazione con una dimensione 'altra', non contrapposta alla realtà, ma complementare. Si tratta di uno spazio che accoglie il movimento di superamento, lo stesso che

⁴ 'Poetica musicale' è una locuzione che prendo in prestito dal titolo dell'opera di Antonia Egel, *"Musik ist Schöpfung"*. *Rilkes musikalische Poetik*, Ergon Verlag, Würzburg 2014. Il titolo del lavoro muove dal verso contenuto in *Strophen* in Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, 6 Bd., herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel, Frankfurt am Main 1962-1966, III (= SW seguito dal numero del volume), S. 704-707. Cfr. anche analisi della poesia in Egel, *"Musik ist Schöpfung"* cit., S. 53-56.

⁵ Egel, *"Musik ist Schöpfung"* cit., S. 57. Rilke fa riferimento anche a una «Schwingungs-Sphäre[n] des Universums» nella lettera a Witold Hulewicz del 13 novembre 1925, in Rilke, *Briefe III*, S.894-901, qui S. 898.

⁶ Faccio riferimento in particolare alla definizione di 'soglia' data da Bernhard Waldenfels, in *Sinnesschwellen – Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 9: «Die Schwelle ist schwer zu verorten [...]. Sie bildet einen Ort des Übergangs, einen Niemandsort, an dem man zögern, verweilt, sich vorwagt, den man hinter sich läßt, aber nie ganz. [...] Im Überschreiten der Schwelle befindet man sich nicht mehr hier und noch nicht dort, Ort und Zeit berühren sich. Betrachten wir das Fremde als ein Anderswo, das Eigenes markiert, indem es sich diesem entzieht, so erscheint die Schwelle als ein Ort der Schweben. Man übersteigt die Schwelle, ohne oberhalb ihres Platzes zu finden und ohne haarscharf zwischen Diesseits und Jenseits unterscheiden zu können».

⁷ Engel in Rilke, *KA II*, S. 424. L'autore si esprime con le seguenti parole, a confermare l'interpretazione dell'Io come 'soglia': «[i]n glücklichen Augenblicken können Erscheinungen in der Natur [...] so wahrgenommen werden, daß die Grenze zwischen Innen und Außen völlig aufgehoben scheint». Cfr. anche l'analisi del testo di Nalewski, in Rilke, *KA IV*, S. 1026-1028.

⁸ Cfr. Engel in Rilke, *KA II*, S. 601, che cita la Lettera di Rilke a Hulewicz, cit. *supra*.

l'angelo vive già compiuto in sé, dato che la creatura delle *Elegien* vede la realizzazione della «Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares»⁹, trasformazione che anche l'uomo compie, «obwohl noch (für uns) körperhaft dauernd»¹⁰. Definita anche «una possibilità, una ricerca di senso»¹¹, il «Weltinnenraum» rilkeiano muove dal «Welt-Raum», che Engel definisce come

[...] die Dimension, die zur Erscheinungswelt hinzukommen muß, um sie >ganz<, >vollzählig< zu machen. Dieser >Welt-Raum< läßt sich am ehesten begreifen als eine verabsolutierte Welt der Seele – absolut geworden, da von jeder Bindung an ein besonderes erlebendes Ich, eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort gelöst und damit auch von allen quantitativen wie qualitativen Begrenzungen befreit. Mythopoetisch bestimmt wäre es der Raum, den die >Engel< bewohnen; in der für das Spätwerk so charakteristischen Raummetaphorik läge er auf der >anderen Seite< des Lebens [...]¹².

Il «Welt-Raum» completa la «Welt», inserendovisi in essa, «Erscheinungswelt» che si manifesta in forma di fenomeni per l'Io. Al di là dei fenomeni c'è però uno spazio assoluto, nel senso di «absolutus», «libero da qualsiasi limitazione»¹³, sciolto dal mondo fenomenico dell'Io, eppure a esso legato perché è anche «Welt der Seele», che trascende l'*hic et nunc*. Lo spazio dell'anima, sciolto dal mondo fenomenico, è sede che l'angelo 'abita', rendendosi familiare una parte della realtà totalmente oscura all'uomo, che Rilke stesso definisce 'l'altra parte' della vita, come dettagliatamente motivato nella lettera spedita da Sierre nel «Dreikönigstag 1923» alla contessa Margot Sizzo-Noris-Crouy¹⁴:

Nichts, ich bin sicher, war je der Inhalt der »Einweihungen«, als eben die Mitteilung eines »Schlüssels«, der erlaubte, das Wort »Tod« ohne Negation zu lesen; wie der Mond, so hat gewiß das Leben eine uns dauernd abgewendete Seite, die *nicht* sein Gegenteil ist, sondern eine Ergänzung zur Vollkommenheit, zur Vollzähligkeit, zu der wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des *Seins*.

⁹ Cfr. Rilke, Lettera a Hulewicz cit. *supra*.

¹⁰ Rilke, Lettera a Hulewicz, cfr. *supra*.

¹¹ Così Simona Venezia definisce il *Weltinnenraum* rilkeiano, in Venezia, *Il tempo del mondo. Il Weltinnenraum di Rainer Maria Rilke*, in «Journal of Philosophy», n. V, 14, 2019 – Tempora, pp. 45-58, qui pp. 46, 51. L'autrice afferma, in linea con il pensiero fin qui esposto, che il «Weltinnenraum» non si tratta di interiorizzazione del mondo, come a immaginare i mondi (interiore ed esteriore) separati, bensì di spazio «fatto di mondo» (cit.). Interessante anche la sua traduzione di «spazio interiore di mondo», anziché «spazio interiore del mondo» (cit.), *ibid*.

¹² Engel, in Rilke, *KA II*, S. 423.

¹³ «Assoluto» in *Treccani Vocabolario Online*, in <<https://www.treccani.it/vocabolario/assoluto2/>> (06/11/2020; 12.26)

¹⁴ Engel cita un passo della lettera del 6 gennaio 1923 alla contessa Sizzo, in Rilke, *KA II*, S. 423. Trovo tuttavia che la lettera meriti un'attenzione ancor più profonda, ragione per cui verrà citata diffusamente, soprattutto nella spiegazione della relazione tra vita e morte che ricorre non solo nel tardo Rilke, ma anche in *Requiem für eine Freundin* e naturalmente *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cfr. *infra*.

Man sollte nicht fürchten, daß unsere Kraft nicht hinreichte, irgend eine, und sei es die nächste und sei es die schrecklichste Todeserfahrung zu ertragen; der Tod ist nicht *über* unsere Kraft, er ist der Maßstrich am Rande des Gefäßes: wir sind *voll*, sooft wir ihn erreichen – und Voll-sein heißt (für uns) Schwer-sein... das ist alles. – Ich will nicht sagen, daß man den Tod *lieben* soll; aber man soll das Leben so großmütig, so ohne Rechnen und Auswählen lieben, daß man unwillkürlich ihn (des Lebens abgekehrte Hälfte) immerfort mit einbezieht, ihn mitliebt – was ja auch tatsächlich in den großen Bewegungen der Liebe, die unaufhaltsam sind und unabgrenzbar, jedesmal geschieht! Nur weil wir den Tod ausschließen in einer plötzlichen Besinnung, ist er mehr und mehr zum Fremden geworden, und da wir ihn im Fremden hielten, ein Feindliches.

[...] [U]nser effort, mein ich, kann *nur* dahin gehen, die *Einheit* von Leben und Tod vorauszusetzen, damit sie sich uns nach und nach erweise. Voreingenommen, wie wir es *gegen* den Tod sind, kommen wir nicht dazu, ihn aus seinen Entstellungen zu lösen... glauben Sie nur, liebe gnädigste Gräfin, daß er ein *Freund* ist, unser tiefster, vielleicht der einzige durch unser Verhalten und Schwanken niemals, niemals beirrbar Freund... und *das*, versteht sich, *nicht* in jenem sentimentalisch-romantisch Sinn der Lebensabsage, des Lebens-Gegenteils, sondern unser Freund, gerade dann, wenn wir dem Hier-Sein, dem Wirken, der Natur, der Liebe... am leidenschaftlichsten, am erschüttertesten zustimmen. Das Leben sagt immer zugleich: Ja und Nein. Er, der Tod (ich beschwöre Sie, es zu glauben!) ist der eigentliche Ja-Sager. Er sagt *nur*: Ja. Vor der Ewigkeit.

Denken Sie an den »Schlafenden Baum«. Ja, wie gut, daß es mir einfällt. Denken Sie an alle die kleinen Bilder und die Zuschriften dazu – *wie* haben Sie da, im jugendlichen arglosen Vertrauen, immerfort *beides* in der Welt erkannt und bejaht: das Schlafende und das Wache, das Lichte und das Dunkle, die Stimme und das Schweigen... la présence et l'absence. Alle die scheinbaren Gegenteil, die irgendwo, in einem Punkte zusammenkommen, die an einer Stelle die Hymne ihrer Hochzeit singen – und diese Stelle ist – vor der Hand – unser Herz¹⁵!

I lunghi stralci citati dalla lettera di Rilke alla contessa Sizzo forniscono un'indicazione chiara e definitiva per la lettura e comprensione dell'opera rilkeana, poiché si fa riferimento al grande tema della relazione che sussiste tra vita e morte, mai (l'autore sottolinea con il corsivo «*nicht*») da intendersi come antinomici e contrari. Come evidenziato anche da Engel, la morte è 'completamento' teso alla 'perfezione' («Ergänzung zur Vollkommenheit»), suggerendo oltretutto un senso di 'compiutezza' e 'riempimento' dell'Essere¹⁶. Non a caso, la figura geometrica che Rilke vi associa è la sfera, da sempre connessa all'idea di pienezza, oltre che portare nel proprio significato un forte riferimento all'astronomia¹⁷, andando a rafforzare la convinzione dell'esistenza

¹⁵ Rilke, *Briefe* III, S. 806-808. Corsivo dell'autore. La prima parte di questo passaggio della lettera suscita interesse anche in Martin Heidegger, che la commenta in *Wozu Dichter?* in *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1950 (4. Auflage, 1963), S. 248-295, qui S. 278-281.

¹⁶ Cfr. «Vollkommenheit», in *Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm (=Grimm)*, in particolare significato 1.c: «Vollendung, Abschluss, das Erfülltsein» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV11099#XGV11099> (09/11/2020, 16.44).

¹⁷ *Grimm*, «Sphäre» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS34218#XGS34218> (09/11/2020, 17.13).

di un pensiero di comunione tra il mondo dell'uomo e l'universo intero¹⁸. La pienezza di morte, tema sempre ricorrente nella poesia di Rilke, come in *Orpheus. Eurydike. Hermes*¹⁹ (1904) e *Requiem für eine Freundin* (1909), si riafferma nell'immagine del recipiente, che l'Essere riempie di sé fino a quel limite che si oltrepassa in una 'sovrabbondanza', «Überfluß», ovvero solo quando si è «voll» e «schwer» (Rilke scrive «Voll-sein heißt [...] Schwer-sein»). L'immagine della morte come «Maßstrich am Rande des Gefäßes» suggerisce l'idea di un limite che nella pienezza viene attraversato, sfociando nell'altro lato della vita, in quella «Lebens abgekehrte Hälfte» rifuggita dall'uomo ma che parimenti fa parte dell'Essere.

Lo sfociare della vita nell'altra metà' richiama lo stesso movimento che Rilke intravede nella musica:

Musik (Rythmus) ist der freie Überfluß Gottes, der sich noch nicht an Erscheinungen erschöpft hat, und an diesem versuchen sich die Künstler in dem unbestimmten Drange, die Welt nachträglich in dem Sinne zu ergänzen, in welchem diese Stärke, weiterschaffend, gewirkt hätte und Bilder aufzustellen jener Wirklichkeiten, die noch aus ihr hervorgegangen wären²⁰.

La vita sfocia nella morte, o più precisamente nell'altra vita'. Anche la musica, ritmo, travalica il dio, in un'energia creativa che sgorga nella metà non divina, nell'altra realtà della creazione' fatta di «Bilder [...] jener Wirklichkeiten», che completano la creazione attraverso l'opera degli artisti, considerabili l'altra metà della divinità. Il ritmo si traduce anche nel rapporto tra le due «Hälften des Lebens»²¹, che si esprime in «Bewegungen der Liebe, die unaufhaltsam sind und unabgrenzbar», movimenti che tracciano un'oscillazione 'irrefrenabile e sconfinata' dell'amore all'interno della relazione tra la vita e la morte, in cui si pone anche l'Io. La lezione di Nietzsche²² si

¹⁸ Forte è anche il riferimento esoterico, se si pensa anche alla scelta di parole che lo stesso Rilke pone entro virgolette, come «Einweihung[en]» e «Schlüssel[s]».

¹⁹ Cfr. il tema della morte in relazione alla figura rilkiana di *Kore* (con particolare attenzione anche al mitologema di Orfeo ed Euridice) in Camilla Miglio, *Kore a Capri. Un piccolo mistero rilkiano*, in «Cultura Tedesca», n. 52, gennaio-giugno 2017, *Rilke e l'Italia*, a cura di Marino Freschi, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2017, pp. 117-162. Si segnala inoltre Sabrina Mori Carmignani, *Soglia e metamorfosi. Orfeo ed Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*, Artemide, Roma 2008.

²⁰ Rainer Maria Rilke, *SW*, VI, S. 1164. In *KA IV*, S. 162-163 si attesta «Rhythmus», da qui prediligerò la seconda grafia. La mia tesi di dottorato ruota intorno questa frase di Rilke, riportata in *Marginalien zu Friedrich Nietzsche >Die Geburt der Tragödie<*.

²¹ Idealmente la citazione ricorda la lirica di Friedrich Hölderlin, *Hälfte des Lebens*, in *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto, I Meridiani, Mondadori Editore, Milano 2001, pp. 298-299.

²² Sull'influenza di Nietzsche cfr. Amelia Valtolina, *Tardo stile e conoscenza. Sulle ultime poesie di Rainer Maria Rilke*, in Alessandro Baldacci, Amelia Valtolina (a cura di), «Postludi. Lo stile tardo», «Elephant&Castle», Università degli Studi di Bergamo, novembre 2018, pp. 4-22, qui pp. 11-17.

avverte fortemente anche nelle ultime righe della lettera alla contessa Sizzo, nella definizione della morte di «Ja-Sager» perpetuo («vor der Ewigkeit»), che ricorda il fanciullo²³, ultima delle tre metamorfosi predicata da Zarathustra in *Also sprach Zarathustra*²⁴.

La lettera a Margot Sizzo si conclude con il riferimento all'albero di gaggia arborea («Schlafende[r] Baum»), dotato di foglie che di notte si richiudono, assommando su di sé tutti i contrasti che si ritrovano nel cuore dell'Io, e il loro incontro è per Rilke nuovamente musica, poiché i non-opposti cantano «die Hymne ihrer Hochzeit», l'inno della loro unione.

Si è visto come l'esperienza della morte, intesa come «Lebens abgekehrte Hälfte», sia per lo più estranea, lontana o difficile per l'uomo, come sovente affermato dall'autore²⁵. Nella poesia tarda, oltre all'angelo nelle *Elegien*, Rilke si confronta con un'altra grande entità non umana, che, al contrario dell'uomo, trae anche dalla morte il suo Essere: Orfeo. Se nel mitologema il cantore della Tracia è a tutti gli effetti uno «Halbgott»²⁶, nel corso dei *Sonette* è elevato a Essere divino, testimoniato dall'Io che gli si rivolge come a un «Singender Gott»²⁷, «Gott»²⁸, «Göttlicher» e

²³ Attingere anche allo stato di fanciullezza è l'invito che Rilke rivolge a Franz Xaver Kappus. Partire dal sé, dalle proprie esperienze è la via da contrapporre alla volgarità dell'uomo, che spreca e 'muta' ogni aspetto della vita. Faccio riferimento in particolare a una lettera a Franz Xaver Kappus inviata il 16 luglio 1903 e note come *Briefe an einen jungen Dichter. An Franz Xaver Kappus* in Rilke, KA IV, qui S. 523-527. Esempio è la frase «[d]ie Menschen haben ja auch das Essen zu etwas anderem gemacht», in Rilke, KA IV, S. 525. Sulla solitudine, cfr. anche Lettera del 23 dicembre 1903, in Rilke, KA IV, S. 530-533. Inoltre, nella prima lettera del 17 febbraio 1903, Rilke invita Kappus a maturare la propria poetica nella solitudine, attingendo anche in questo caso al periodo dell'infanzia. Anche in questo caso, l'idea di flusso che sgorga è associato all'espressione poetica: «Darum, sehr geehrter Herr, wußte ich Ihnen keinen Rat, als diesen: in sich zu gehen und die Tiefen zu prüfen, in denen Ihr Leben entspringt; an seiner Quelle werden Sie die Antwort auf die Frage finden, ob Sie schaffen müssen. Nehmen Sie sie, wie sie klingt, an, ohne daran zu deuten» in Rilke, KA IV, S. 516.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di Mazzino Montinari, nota introduttiva di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2012, p. 25.

²⁵ Rilke, *Brief an Gräfin Sizzo*, 6 gennaio 1923, cfr. *supra*. Tuttavia il riferimento è anche alla lettera a Hulewicz del 13 novembre 1925, lettera in cui l'angelo vede compiuta «die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares», che l'uomo opera, pur essendo ancora legato al 'visibile' in Rilke, *Briefe* III, S. 894-901, qui S. 900.

²⁶ Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1987, S. 217-220. Leisi non lo definisce propriamente «Halbgott» [lo fa Angela C. Holzer in *Orpheus als Opfer: die Aktualisierung eines Mythos als Reinigungsritual der Sprache in Rilkes Sonette an Orpheus*, in «Focus on German Studies», Volume 52 (2005), S. 27, rileggendo Leisi in <<https://drc.libraries.uc.edu/bitstream/handle/2374.UC/14514/Holzer%2c%20Angela%3b%20Orpheus%20als%20Opfer%20-%20Die%20Aktualisierung%20eines%20Mythos%20als%20Reinigungsritual%20der%20Sprache%20in%20Rilkes%20Sonette%20an%20Orpheus.pdf?sequence=1>> , (13/11/2020, 03.13)], ma specifica come nell'antichità greca non ci sia mai rivolti a lui come dio.

²⁷ *Sonett an Orpheus* I,2.

²⁸ «Ein Gott vermag» in *Sonett an Orpheus* I,3.

«verlorener Gott»²⁹. Orfeo è un dio perché «aus beiden / Reichen erwuchs seine weite Natur»³⁰, non trascende la vita e la morte, ma di entrambe è costituito. La «Doppelte Natur» di Orfeo, o meglio, la sua appartenenza al «Doppelbereich»³¹ pone il cantore tra quelle creature il cui Essere è anche dato da quella «Lebens abgekehrte Hälfte», che diventa condizione necessaria affinché vi sia anche il canto³²:

4 Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

8 Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.

Mag auch die Spiegung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

12 Erst in dem Doppelbereich
werden die Stimmen
ewig und mild³³.

L'appartenenza di Orfeo al mondo dei morti rende il suo canto imperituro (vv. 5-8 e vv. 13-14) e il momento dell'incertezza, affidato metaforicamente all'increspatura dello specchio d'acqua (vv. 9-11), viene superato dall'«imperativo orfico»³⁴, «*Wisse das Bild*», che allude alla conoscenza del «Doppelbereich», attraverso il rispecchiamento dell'immagine³⁵. Orfeo traduce il «Doppelbereich»,

²⁹ Entrambi gli appellativi in *Sonett an Orpheus* I, 26.

³⁰ *Sonett an Orpheus* I,6.

³¹ Cfr. *Sonett I,9*, l'analisi del *Sonett I,6* di Leisi, in *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 85-86 e Andreina Lavagetto in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, 2 voll., a cura di Giuliano Baioni, commento di A. Lavagetto, Einaudi Gallimard, Torino 1995 (=Poesie seguito dal numero del volume), II, p. 706.

³² Cfr. Kai Bremer. *Sonett I,9* in Christoph König und Kai Bremer (Hrg. von), *Über >Die Sonette an Orpheus< von Rilke*. Lektüre, im Auftrag des Peter Szondi-Kolleg, Wallstein Verlag, Göttingen 2016, S. 54-57, hier S. 55: «Im ersten Quartett fordert der Sprecher Vertrautheit mit den Toten (unter den «Schatten», V.2 [...]), in zweiten wird dieses Moment verstärkt, indem eine Gemeinschaft mit den Toten angemahnt wird. [...] Die Kenntnis der Toten und der gemeinsam mit ihnen gegessene »Mohn« (V. 5) wird zur Voraussetzung für das »unendliche Lob« (V. 3)». Cfr. anche Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 91.

³³ *Sonett an Orpheus* I, 9 in Rilke, *KA II*, S. 245.

³⁴ Lavagetto in Rilke, *Poesie* II, p. 707.

³⁵ Bremer, *Sonett I,9* cit., S. 56. L'autore in particolare fa riferimento al «Bildbewusstsein», termine che ricorre anche nell'opera di Edmund Husserl. Rimando anche al saggio di Martino Feyles, *L'immagine occulta*, in «Lo sguardo – Rivista di Filosofia», n. 13, 2013, *Gli strumenti del potere. Dal principe all'archeologo*, pp. 285-296, qui pp. 285-287, consultato in

perché doppia è anche la sua natura, come già al v. 2 nel *Sonett I,6*, il primo che introduce il tema della morte in relazione all'Essere del dio cantore:

Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur,
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
4 wer die Wurzeln der Weiden erfuhr³⁶.

L'Essenza di Orfeo, che trae origine da entrambi i regni, è natura intravista nel processo del divenire («erwachsen»)³⁷. Christen compie una riflessione ulteriore nello studio della prima quartina sulla «weite Natur» orfica: l'Io fa riferimento all'Essere di Orfeo, alla natura propria del cantore, ma è presente anche il significato di «*natura als essentia*»³⁸, interpretazione che in effetti viene confermata dalla metafora vegetale che si spiega ai vv. 3-4, con l'albero che, come «ein [...] Gegenstand [...] der *natura*, die Orpheus' Natur, sein doppelgestaltiges Wesen, erfahrbar macht»³⁹.

Il legame tra la morte, la natura e infine il canto, viene nuovamente illustrato da Christen:

Wenn im vorangehenden Sonett zu lesen ist, dass Orpheus einem Singen, dem unpersönliches »es singt« (I,5, V. 6) entspricht, so wird im sechsten Sonett dieses Singen expliziert, indem die Zugehörigkeit von Orpheus zu zwei Reichen – zu Zweigen und Wurzeln und, nachfolgend, zu Lebenden und Toten – [...] führt [...] ⁴⁰.

La morte e la vita convergono in un'unica *natura* che è quindi anche canto, musica. Tematiche già apparse nella *Erste Duineser Elegie*⁴¹, dove l'angelo, non solo Orfeo, vive la duplicità dei due regni, ignaro della sua collocazione, in qualità di «Zwischenwesen»⁴². Ciò che permane è l'idea di un flusso, una «ewige Strömung» che «übertönt» in entrambi i regni⁴³, e di uno spazio penetrato dal

<http://www.losguardo.net/public/archivio/num13/articoli/2013_13_Martino_Feyles_L_immagine_occulta.pdf> (16/11/2020, 01.09).

³⁶ *Sonett an Orpheus I,6* in Rilke, KA II, S. 243.

³⁷ Felix Christen, *Sonett I,6* in *Über >Die Sonette an Orpheus< von Rilke cit.*, S. 43.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ivi, S. 44.

⁴¹ Cfr. Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus cit.*, S. 195 e Lavagetto in Rilke, *Poesie II*, p. 706.

⁴² Perdita Rösch, *Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke*, Wilhelm Fink Verlag, München 2009, S. 24: «Engel, [...], sind Zwischenwesen. Zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und Mensch, zwischen männlich und weiblich, zwischen gut und böse. Interessant dabei ist, daß sie nicht *entweder* das eine *oder* das andere sind, ihre Ambiguität ist nicht polar, sondern sie sind bzw. bilden das *Zwischen?* der beiden Pole».

⁴³ Cfr. Lavagetto evidenzia come il v. 84, i «beide Bereiche» siano già il «Doppelbereich» del *Sonett an Orpheus I,9*, in Rilke, *Poesie II*, p. 533. In merito all'«Übertönung» mi limito a sottolineare l'eccedenza che sgorga da un'idea di spazio, in linea con l'«Überfluß Gottes» dei *Marginalien zu Friedrich Nietzsche. >Die Geburt der Tragödie<*.

lamento, ma vuoto per la morte di Lino («Halbgott»⁴⁴ anche in questo caso), che si riversa «in jene Schwingung [...], die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft»⁴⁵.

La mia tesi di dottorato ha inizio da qui, dalla riflessione intorno alla poetica musicale nell'opera di Rainer Maria Rilke. Mi ha guidato l'idea di procedere in modo ramificato andando dalla poesia matura di Rilke, rivelatrice di una "essenza" della poesia fatta di musica, rivolgendo però la mia attenzione al processo che ha guidato Rilke nella redazione dei [Die] *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*. >Die Geburt der Tragödie<. Sono queste 'note' ad aprire a una considerazione della musica come movimento ritmico del fondo, «Rhythmus des Hintergrunds», e «sovrabbondanza di Dio»⁴⁶, «Überfluß Gottes», concetti, entrambi, che informano la comprensione della natura e della realtà come spazio che vibra, materia pulsante, musica. Tenterò di riproporre, con lo sguardo del Rilke maturo, una ri-lettura delle prime opere e raccolte, tesa a comprendere l'origine dei *tòpoi* testuali ricorrenti che Leisi, nella sua fortunata analisi dei *Sonette an Orpheus*, definisce «Orte der Seinsumkehr»⁴⁷, luoghi dove Orfeo trova espressione e che si impongono come «Zwischenräume» tra Dio e Io. Nella delineazione dei *tòpoi* trova accento il percorso verso la poetica matura, quella del cantore: verso la poetica musicale.

Per questa ragione, la struttura del mio lavoro intende ricalcare l'evoluzione che si ravvisa nei *tòpoi* più frequentati da Rilke, con particolare attenzione alla lettura di Nietzsche, che costituisce una svolta verso la comprensione musicale e poetica del mondo. Riproducendo quasi l'idea di «Seinsumkehr», i *Marginalien* rappresentano il punto di partenza e di arrivo della mia riflessione sulla musica come «Rhythmus des Hintergrunds» e «Überfluß Gottes». La tesi consiste di quattro capitoli: *Prolegomena*, in cui vengono sviluppate le due direzioni verso cui il presente studio muove, con una traiettoria rivolta agli aspetti musicali legati alla ricezione rilkeana di Nietzsche e con l'altra che vede nello «Zwischenraum» la relazione musicale⁴⁸ entro cui la realtà accade, entrambe che cooperano nel tentativo di introdurre e determinare la 'cornice' all'interno della quale si sviluppa la tesi del mio lavoro; *Vor den* «Marginalien», capitolo che si focalizza sulla

⁴⁴ Engel in Rilke, KA II, S. 629.

⁴⁵ Cfr. Engel in Rilke KA II, S. 629: «Rilkes Ätiologie (Ursprungsmythos) der Musik basier jedenfalls auf ganz eigenen Denkfiguren: dem Umschlag von Leere in Fülle, von Erschrecken und Klage in Tröstung und Hilfe, den herbeizuführen eine wesentliche Aufgabe der Kunst ist».

⁴⁶ Trad. Elena Polledri in Rainer Maria Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati a cura di E. Polledri, Bompiani – Il pensiero occidentale, Milano 2008, p. 257.

⁴⁷ Leisi, *Rilke's Sonette an Orpheus* cit., S. 29-33, 226-227.

⁴⁸ Interpretazione che ho accolto in seguito alla lettura di Marcello La Matina, *L'accadere del suono. Musica, significante e forme di vita*, prefazione di Giovanni Piana, Mimesis Edizioni, Milano 2017.

produzione giovanile di Rilke, ovvero radici portatrici di un «pulsierendes Leben»⁴⁹ ravvisabile in quelle opere poetiche che precedono i *Marginalien; Intorno ai «Marginalien»*, spazio che indaga principalmente i risvolti teorici che traggono linfa dalla lettura di Nietzsche e in cui si assiste a una configurazione di una propria poetica musicale, con particolare attenzione allo studio del Rinascimento (precedente ai *Marginalien*) e a quelle esperienze artistiche e poetiche che convergeranno nei *Neue Gedichte*⁵⁰ e successivamente in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*⁵¹; il capitolo *Ergebnisse*, che tenta di mettere in luce alcuni esiti della poetica successiva e ultima. La conclusione, da ultimo, raccoglie le considerazioni finali sullo sviluppo futuro degli studi condotti in questa tesi, nella speranza che possano aprirsi e condividere il loro “Essere” con l’«Außenwelt» senza timore⁵².

⁴⁹ *Ich lieb ein pulsierendes Leben* fa riferimento a un componimento di Rilke raccolto in *Leben und Lieder*, analizzato nel Capitolo II.1. Cfr. *infra*.

⁵⁰ Opera che in questa sede non viene affrontata nella sua complessità e interezza, in quanto la trattazione non avrebbe trovato l’adeguato spazio che avrebbe meritato. Si trova un importante studio sulla relazione tra i *Neue Gedichte* e la musica in Egel, “*Musik ist Schöpfung*” cit., S. 318-344.

⁵¹ Ivi, S. 344-354.

⁵² Il riferimento è all’anemone nella lettera di Rilke a Lou Andreas-Salomé del 26 giugno 1914, cfr. Rilke, *Briefe II*, S. 465-467.

Die Stille muß immens sein, in der solche Geräusche und Bewegungen Raum haben, und wenn man denkt, daß zu allem noch des entfernten Meeres Gegenwart hinzukommt und mittönt, vielleicht als der innerste Ton in dieser vorhistorischen Harmonie, so kann man Ihnen nur wünschen, daß Sie vertrauensvoll und geduldig die großartige Einsamkeit an sich arbeiten lassen, die nicht mehr aus Ihrem Leben wird zu streichen sein; die in allem, was Ihnen zu erleben und zu tun bevorsteht als ein anonymer Einfluß fortgesetzt und leise entscheidend wirken wird, etwa wie in uns Blut von Vorfahren sich unablässig bewegt und sich mit unserm eigenen zu dem Einzigem, nicht Wiederholbarem zusammensetzt, das wir an jeder Wendung unseres Lebens sind⁵³.

⁵³ Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter* (am zweiten Weihnachtstage, 1908), in *KA IV*, S. 547.

Capitolo I

Prolegomena

Poesie als lebender Organismus

I.1 «Musik (der große Rhythmus des Hintergrunds»): Rilke legge Nietzsche

[...] [P]oesia e filosofia si muovono sulla stessa scena dell'*immaginazione*. È l'immaginazione che scandisce il loro rapporto, e solo la deprivazione dell'immaginazione [...] produce un'insanabile divaricazione.

Al di qua dei procedimenti linguistici (dove si situa la differenza), nelle radici del "modo di produzione", nel vivo delle "facoltà", il poeta e il filosofo si possono scambiare i ruoli, e l'immagine apparire propria della filosofia, come l'analisi della poesia. Cogliere "rapporti fra cose disparatissime", muoversi nell'esercizio delle "similitudini", "ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie più distinte", procedere verso l'astrazione, "ridur tutto ad immagine" sono gli elementi della pratica poetica: procedimenti tutti che derivano dalla "facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec." Ecco un'elencazione delle attitudini e dei procedimenti che costituiscono la "facoltà" del poeta, al di là dunque della romantica "ispirazione", del "segreto lirico", della "profezia". La stessa elencazione riguarda il filosofo. [...] [V]olendo parlare del poeta, si sta parlando del filosofo: "Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti di legare insieme i particolari, e di generalizzare"⁵⁴.

Nel suo saggio dedicato al pensiero leopardiano, Antonio Prete fa riferimento all'inscindibilità dei ruoli di poeta e filosofo, entrambi uniti nella conoscenza della natura e soprattutto dei suoi 'rapporti', comprensibili attraverso la facoltà dell'immaginazione. La natura è di fatto un reticolo di infiniti 'rapporti' o relazioni, che, secondo Leopardi, legano tutte le cose, anche quelle dissimili. Si tratta di un fitto sistema che il poeta-filosofo ha il compito di studiare e restituire, senza dimenticare tuttavia di farne parte.

Relazione, nesso, "Bezug", è ciò che lega anche Rainer Maria Rilke alla natura; è ciò che il poeta tenta sempre di cogliere e di restituire, seppur con esiti talvolta diversi, considerando la progressiva maturazione artistica che si accompagna a quella umana, e che passa probabilmente anche da Leopardi, se si considera l'interesse per l'autore di Recanati evidente nella traduzione

⁵⁴ Antonio Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli Editore, Milano 1980, pp. 80-81. Il virgolettato è dell'autore che cita lo *Zibaldone* (17 settembre 1821) di Giacomo Leopardi.

dell'*Infinito* (1912) durante il periodo trascorso a Duino⁵⁵. Già poeta da giovanissimo, Rilke a suo modo diventa 'poeta-filosofo' in un'incessante ricerca di quei mezzi che gli consentano di dare ordine e metodo alla propria cultura, «trova[ndo] gli strumenti per affinare la propria arte»⁵⁶. Uno di questi è costituito indubbiamente dal *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*⁵⁷, strumento che lo stesso Rilke afferma essere il punto di partenza per uno scrittore, come scrive a Lou Andreas-Salomé in una lettera del 12 maggio 1904⁵⁸.

L'indagine letteraria sull'origine della poetica musicale di Rilke muove proprio dall'utilizzo di questo prezioso strumento, che per lo scrittore diventa indispensabile come lo scalpello per lo scultore. E Rilke non può che aver pensato a Rodin, che dall'esperienza parigina diventa per lui l'esempio di artista interamente dedito al proprio lavoro⁵⁹. Il lavoro sul dizionario dei *Grimm* consente a Rilke un'attenzione particolare a un lessico accurato, capace di andare oltre le accezioni quotidiane, affinando una sensibilità linguistica e musicale comunque preesistente, potenziale espressivo sfruttato già nei primi componimenti. Alla «sprachliche Bildlichkeit», come la definisce Löwenstein, Rilke accosta sempre una certa sensibilità al suono della lingua, musica che diventa «eine zweite Möglichkeit, den Dingen gerecht zu werden»⁶⁰. Il lavoro plastico che Rilke fa della lingua è definito come segue:

[E]r bedeutet im beschriebenen Sinne einen treffenden Ausdruck, weil phonetisch homogen Strukturen eine jenseits des lexikalischen Semantik liegende Bedeutung zukommt, *der Klang der Worte im Gedicht einen spezifisch poetischen Gehalt gründet*. Mit Blick auf den frühen Rilke lässt sich von einer Poetik der Euphonie reden. Insbesondere dem Reim, der sowohl akustisch-rhythmisch als auch inhaltlich-thematisch aufzufassen ist, wird an verschiedenen Stellen in Rilkes Werk Aufmerksamkeit gezollt⁶¹.

⁵⁵ Fabio Russo, *Due canti di Leopardi tradotti da Rilke*, in «Studi Germanici», vol. 14°, n. 2-3, giugno-ottobre 1978, pp. 333-345, qui p. 336-338. Nelle pagine seguenti l'autore riporta la traduzione di Rilke dei primi sedici versi de *La sera al dì di festa*, di cui però non si conoscono data e luogo.

⁵⁶ Marco Rispoli, «Fast ohne Kultur». *Rilke e la lettura*, in «Studi Germanici», n. 13, 2018, pp. 187-208, qui p. 196.

⁵⁷ Me ne servo ampiamente anche io nel corso delle analisi.

⁵⁸ Rispoli, «Fast ohne Kultur» cit., p. 196, cfr. n. 34.

⁵⁹ Cfr. Rispoli, «Fast ohne Kultur» cit., p. 196. Nella lettera a Lou Andreas-Salomé già citata (12.05.1904) Rilke scrive di quanto l'insegnamento di Rodin («Il faut toujours travailler») sia importante anche per la propria esperienza, nella speranza che il lavoro lo allontani dagli ostacoli. Cfr. Rainer Maria Rilke – Lou Andreas Salomé, *Epistolario 1897- 1926*, a cura di Ernst Pfeiffer, trad. it. di Claudio Groff e Paola Maria Filippi, La Tartaruga edizioni, Milano 1992, pp. 108-109.

⁶⁰ Sascha Löwenstein, „Wie ich Nietzsche überwand“ oder: *Sprachskepsis und Kunstmetaphysik. Anmerkung zur Nietzsche-Deutung des frühen Rilke*, in Thomas Maier (Hg.), «Das Lachen des Dionysos. Nietzsche und die literarische Moderne», Die Blaue Eule Verlag, Essen 2002, S. 109-129, hier S. 119.

⁶¹ Löwenstein, „Wie ich Nietzsche überwand“ cit., S. 119, corsivo mio.

Il suono ha un ruolo determinante nella poetica dell'autore sin da subito e trova fondamento nella scelta del lessico, scelto in base al portato metaforico⁶² e per la musica che le parole evocano. La musica delle parole costituisce il fondamento principale su cui si basa il testo, quello poetico in particolare. Forte è il richiamo di Rilke al pensiero di Nietzsche, che a sua volta, in [*die Geburt der Tragödie*] instaura un'identità tra poeta e musicista⁶³. Già Nietzsche trova nella letteratura un principio ispiratore di natura musicale, partendo con il riferimento alla lettera di Schiller a Goethe del 18 marzo 1796⁶⁴. Nel riportare le considerazioni di Schiller riguardo alla propria ispirazione, Nietzsche insiste sull'origine della poesia, affermando che non è da cercarsi nelle immagini, ma in una certa disposizione al musicale:

Ueber den Prozess seines Dichtens hat uns Schiller durch eine ihm selbst unerklärliche, doch nicht bedenklich scheinende psychologische Beobachtung Licht gebracht; er gestehet nämlich als den vorbereitenden Zustand vor dem Actus des Dichtens nicht etwa eine Reihe von Bildern, mit geordneter Casualität der Gedanken, vor sich und in sich gehabt zu haben, sondern vielmehr eine *musikalische Stimmung* («Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee») ⁶⁵.

Quello poetico è un «Actus», un gesto⁶⁶. Nel pensiero di Nietzsche, per Schiller la capacità poetica esula dall'associazione più o meno casuale di immagini, bensì si rifà a una «*musikalische Stimmung*» che, nelle parole citate, viene *prima* della formazione di qualsiasi «Gegenstand», mai definito durante il processo di genesi di un'opera. La poesia necessita di una «*musikalische Stimmung*», dove per «*Stimmung*»⁶⁷ è da intendersi una «disposizione»⁶⁸, un'atmosfera o in

⁶² Di grande ispirazione per me nella definizione di una metodologia sono stati gli studi sulla metafora cognitiva, in particolare George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors we Live by*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1980 e Alice Deignan, *Metaphor and Corpus Linguistics*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia 2005. In entrambi gli studi si analizza il ruolo della metafora come rivelatrice di «connections at the level of thought» (Deignan, *Metaphor and Corpus Linguistics* cit., p. 2). Cfr. anche i capitoli *Semiology and Rhetoric* e *Tropes (Rilke)* in Paul De Man, *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven, London 1979, pp. 3-56.

⁶³ Löwenstein, «*Wie ich Nietzsche überwand*» cit., S. 119-120. Cfr. anche Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, Nachwort von Günther Wohlfart, Reclam, Stuttgart 2015, S. 37.

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1977, p. 212, n. 18.

⁶⁵ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* cit., S. 37, corsivo dell'autore.

⁶⁶ Il 'gesto' rappresenta una tematica indagata approfonditamente anche in Rilke. Ne è un esempio lo studio di Moira Paleari, *Wie ein gestreckter Arm ist mein Rufen. Rainer Maria Rilke e il gesto*, CUEM, Milano 2005.

⁶⁷ Sulla «*Stimmung*» e sul suo 'storia semantica' del concetto è incentrato lo studio di Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, John Hopkins Press, Baltimore 1963, trad. it. di Valentina Poggi, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 2009.

generale una condizione imprescindibile. In altre parole, uno «Hintergrund» dal quale 'sgorga' la poesia, gestazione e nascita che vengono riaffermate nel capitolo successivo della *Geburt der Tragödie*, con la riflessione che trova integrazione con una focalizzazione sul canto popolare. Nel merito di questa riflessione, Nietzsche aggiunge che «[d]ie Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem»⁶⁹, sottolineando il ruolo unico che la musica riveste nella genesi dell'opera artistica. Un pensiero non dissimile si trova anni dopo anche in Paul Valéry, che in *Poésie et Pensée abstraite* (1939) riflette su un'esperienza personale passata, durante la quale sentì percorrersi da un ritmo che non avvertiva come proprio, seguito da un'altra successione ritmica che si poneva in relazione con la prima e che si aggiungeva a una melodia che risuonava per mezzo dell'Io, andando a definire una sorta di composizione musicale⁷⁰. Anche per Valéry, dunque, l'idea musicale è alla base della Poesia. Nello stesso saggio l'autore evoca l'immagine del pendolo che oscilla tra i due estremi della parola: suono (tutto ciò che è musica della lingua, ovvero ritmo e melodia), e senso (ciò che è strettamente legato al contenuto). La Poesia è data dall'oscillazione del pendolo che si muove «dal suono al senso [e] tende a ritornare verso il punto sensibile di partenza, come se il significato che si presenta alla vostra mente non trovasse altra via d'uscita, altra espressione o altra risposta al di fuori di quella stessa musica che lo ha generato»⁷¹. La musica pertanto genera la Poesia, che si arricchisce di un senso che inevitabilmente riporta il pendolo al suono, «ridiventa[ndo] indefinitamente ciò che era»⁷². L'oscillazione tra il suono e il senso delle parole sancisce l'equilibrio tra i due estremi, ma è nella musica che Valéry vede un principio ricorrente, di cui si serve anche per spiegare la relazione che lega le parole del testo poetico:

La poesia è un'arte del Linguaggio; alcune combinazioni di parole possono produrre un'emozione che altre non suscitano; chiamiamo *poetico* questo tipo di emozione [...].

⁶⁸ Trad. di S. Giametta in Nietzsche, *La nascita della tragedia* cit., p. 40. Per «musikalische Gemüthsstimmung» Giametta adotta «disposizione d'animo musicale» in *ibid.*

⁶⁹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* cit., S. 42.

⁷⁰ Ancor più precisamente, Massimo Scotti traduce «fui all'improvviso afferrato da un ritmo che si imponeva a me e mi offriva immediatamente l'impressione di un funzionamento estraneo. [...] Un altro ritmo venne allora a sovrapporsi al primo e a combinarsi con esso; si stabilirono delle indefinibili relazioni *trasversali* fra le due leggi [...]. Tutto ciò combinava il movimento delle mie gambe in marcia con non so quale canto che io stavo mormorando, o meglio che si stava pronunciando, mormorando *attraverso* di me» in Paul Valéry, *Poesia e Pensiero astratto* in *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Teresa Giaveri, traduzioni di Maria Teresa Giaveri, Antonio Lavieri, Massimo Scotti, Paola Sodo e Anita Tatone, Mondadori, Milano 2014, pp. 1129-1157, qui p. 1137.

⁷¹ Valéry, *Poesia e Pensiero astratto* cit., pp. 1148-1149, corsivo dell'autore.

⁷² Ivi, p. 1148.

La riconosco in me per questa sua caratteristica: tutti gli oggetti possibili del mondo ordinario [...], pur restando in apparenza ciò che sono abitualmente, si trovano di colpo in una relazione indefinibile, ma meravigliosamente adeguata ai modi della nostra sensibilità generale. [...] [Q]uelle cose e quegli esseri noti – o piuttosto le idee che li rappresentano – mutano, in certo qual modo, di valore. Si attraggono, si associano fra di loro in modi completamente diversi da quelli abituali; si trovano (permettetemi questa espressione) *musicalizzati*, risuonando l'uno per mezzo dell'altro, e come in corrispondenza armonica⁷³.

La Poesia è suono e senso, dice Valéry, «[d]ie Melodie gebiert die Dichtung aus sich», scrive Nietzsche, a proposito della forma strofica del canto popolare.

Rilke parte da questa considerazione: i *Marginalien zu Friedrich Nietzsche >Die Geburt der Tragödie<* (1900) esordiscono con la citazione dall'opera del filosofo di Weimar, esaltando l'origine musicale della poesia, che trova la sua realizzazione in particolar modo nel canto popolare. Rilke associa già nelle prime righe di commento a Nietzsche una delle immagini più ricorrenti della sua *topografia*, la fonte, che giustifica l'immagine associata allo 'sgorgare' della poesia dalla musica:

[d]ie Strofen des Volksliedes lassen sich hier wohl Schalen vergleichen, welche man dem hell kommenden Quell entgegenhält. Reich und rasch füllt er die ersten festlichen Gefäße, die man ihm bereitet hat. Aber sie erschöpfen nicht seine Flut⁷⁴.

La melodia nel canto popolare si comporta come un flusso che sgorga da una fonte limpida, musica che solo una «musikalische Stimmung» può accogliere. Dal punto di vista metaforico, la disposizione musicale del popolo, che attinge alla fonte della musica popolare, è data dalle coppe, che vengono riempite del flusso della musica («Und das Volk trägt endlich alle Schalen seines täglichen Gebrauches herbei und läßt sie voll werden und schwer. Und die Kinder halten die hohlen Hände hin»⁷⁵). È pertanto nella musica popolare che Rilke ritrova la «musikalische Stimmung», e di conseguenza l'anima poetica risiede nelle persone del popolo, ovvero in coloro che riescono a cogliere e a godere quotidianamente l'acqua della fonte con le loro coppe («Schalen seines täglichen Gebrauch»). Quella del popolo verso la sua espressione musicale più immediata e genuina, il «Volkslied», è una relazione che affascina anche Nietzsche, che ritrova nella «Stimmung» la «ursprüngliche Melodie»⁷⁶. Il mondo è musica e la poesia, che si ritrova nella tradizione popolare, è il luogo di accesso per conoscerlo:

Das Volkslied aber gilt uns zu allernächst als musikalischer Weltspiegel, als ursprüngliche Melodie, die sich jetzt eine parallele Traumerscheinung sucht und diese in

⁷³ Valéry, *Poesia e Pensiero astratto* cit., pp. 1135-1136.

⁷⁴ Rilke, KA IV, S. 161. Nel Capitolo II segue un'analisi dettagliata della poesia *Das Volkslied* sull'argomento.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* cit., S. 42.

der Dichtung ausspricht. *Die Melodie ist also das Erste und Allgemeine*, das deshalb auch mehrere Objektivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden kann⁷⁷.

La musica, tramite il «Volkslied», è essenza che abita sia il mondo ancora non conosciuto, sia coloro che si avvicinano a comprenderlo: Nietzsche ammette la duplice natura del canto popolare di «musikalischer Weltspiegel» e di «ursprüngliche Melodie». Con il termine «Spiegel», *tòpos* che ricorre frequentemente anche nell'opera di Rilke⁷⁸, il soggetto pone avanti a sé la problematica inerente alla conoscenza del mondo, in quanto attraverso lo specchio, ciò che giunge all'Io si mostra come riflesso, immagine che differisce dalla realtà per sé. Si tratta di fatto di uno schermo, senza il quale però l'uomo non potrebbe altrimenti conoscere il mondo. La musica, in questa prima definizione, è pertanto il mezzo che fornisce al soggetto una prima possibilità di venire a contatto con il mondo, che si rivela pur sempre mediata e probabilmente fallace. Il «musikalischer Weltspiegel» sembrerebbe però in contrasto con la seconda definizione che Nietzsche dà del canto popolare, «ursprüngliche Melodie», «melodia originaria». Le implicazioni del prefisso «Ur-» e il significato dell'aggettivo «ursprünglich», che sta per 'originario' o «primordiale»⁷⁹, sono implicazioni che ricorreranno più avanti all'interno della presente disamina in merito a un'opera di Rilke, *Ur-Geräusch* (1919), che, quasi chiudendo un ciclo, sembra riacciarsi a quest'idea di origine, imprescindibile senza la musica. La «Melodie» del «Volkslied», «ursprünglich», lascia intuire che oltre a essere il modo più autentico per esprimere il mondo, risulta essere anche il primo, il più vicino al reale, situandosi in netta lontananza a quanto implicito nel sostantivo «Weltspiegel», che al contrario dona all'osservatore un'immagine del mondo. Tale contraddizione viene tra l'altro corroborata proprio da Nietzsche, che sottolinea la natura prima della musica («ursprünglich») ma anche generale della stessa («Allgemeine»), a un tempo «elemento primario e universale»⁸⁰. Verrebbe da aggiungere, citando i versi che Rilke scelse come suo epitaffio, in merito alla sua «Rose», che la musica rappresenta quel «reiner Widerspruch», ontologia da cui sia

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Cfr. le considerazioni sul «simbolismo dello specchio» in Else Buddeberg, *Spiegel-Symbolik und Person-Problem bei R. M. Rilke*, in Rüdiger Görner (Hrsg. von), *Rainer Maria Rilke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987 (Wege der Forschung, Bd. 638), S. 47-77 [contributo in origine contenuto in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 24 (1950), S. 360-386]. Di particolare rilevanza si considera a questo proposito l'analisi dell'episodio contenuto in *die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in Buddeberg, *Spiegel-Symbolik und Person-Problem* cit., S. 55-61. Cfr. anche la tematica dello specchio in relazione all'opera di Baudelaire in Jean Starobinski, *La Mélancolie au Miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard Paris 1997, tr. it. *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, prefazione di Yves Bonnefoy, a cura di Daniela De Agostini, SE, Milano 2006.

⁷⁹ Trad. Giametta in Nietzsche, *La nascita della tragedia* cit., p. 46.

⁸⁰ *Ibid.*

Nietzsche sia Rilke traggono il mondo da conoscere, specchio di una realtà discernibile solo attraverso la melodia originaria. Questo pone entrambi gli autori di fronte a una «Kenntniskepsis», che si manifesta innanzitutto con il disagio avvertito nel fallimento delle possibilità euristiche della lingua, una «Sprachkrise» cui per primo Hofmannsthal riesce a dar voce in *Ein Brief* (1902). La crisi si manifesta in maniera accentuata anche in Rilke, che nella poesia *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort* (1897)⁸¹ raccolta in *Mir zur Feier*, esprime l'esigenza per l'uomo di indietreggiare e lasciare alle cose lo spazio per esprimersi. La lingua per Rilke diventa un problema perché si rivela inadeguata a dar voce alla realtà che circonda l'uomo. Il problema della percezione e della conoscenza, al centro dell'opera rilkiana e che trova finalmente un esito definitivo in *Ur-Geräusch*, nasce dalla profonda crisi *in primis* del linguaggio, ormai surrogato di una realtà che, viva, non trova lo spazio per raggiungere l'io, spazio occupato da una relazione che inizia a incrinarsi perché il soggetto si confronta con il fallimento della nominabilità delle cose, sino a quel momento considerate accessibili proprio grazie alle parole⁸². Meglio, l'uomo si appropria attraverso il linguaggio di un mondo che tuttavia non gli appartiene, perché «haben die Dinge eine eigene Sprache, die mit jener Menschen nicht zusammenfällt»⁸³. Non solo, Löwenstein insiste su questa interpretazione, affermando che la parola snatura la «harmonische Sprache der Dinge»⁸⁴, affidando quindi alla realtà un'autonomia di espressione che non necessariamente ha bisogno del mezzo dell'uomo per essere colta, compresa. La «Skepsis» pertanto prevede una relazione totalmente da riconfigurare tra l'io e la realtà con cui si confronta, frattura che passa per il testo e che converge inevitabilmente verso il problema dell'interpretazione⁸⁵. L'interpretazione è lettura della realtà, incontro che avviene nell'«anima» dell'autore e che restituisce ciò che ha conosciuto, processo che ha interessato anche Rilke come figlio della temperie culturale. Un lucido estratto viene fornito da un altro grande interprete del momento storico, Max Kommerell, la cui critica ermeneutica su Nietzsche viene di seguito analizzata da König:

⁸¹ Poesia analizzata nel capitolo II.4. Cfr. *infra*.

⁸² Löwenstein, *Sprachskepsis und Kunstmetaphysik* cit., S. 111.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Questo assunto muove dalla lettura nietzschiana di Max Kommerell, la cui riflessione riguarda, tra gli altri, anche Rilke. In particolare, König scrive che Kommerell cede alla definizione di «*textus sui ipsius interpretes*», nella quale «den Unterschied zwischen der Skepsis des Gegenstands (als eine mögliche Form) und der Skepsis des Interpreten (als zwingende reflektierte Praxis) aufzugeben» in Christoph König, *Zur Erkenntniskritik in Max Kommerells Nietzsche-Lektüren*, in König, Isolde Schiffermüller, Christian Benne und Gabriella Pelloni (hrsg.), *Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells*, Wallstein Verlag, Göttingen 2018, S. 31.

[d]as Implizite wird vom Geist des Werks in die Form der Seele des Autors weitergeführt und verliert dort endgültig seine Konturen. Das Immaterielle (des Werks) wird zum Symbol des Immateriellen (der Seele des Autors). Diesem Gedanken gilt Kommerells Formel »Gedichte sind Symbole der Seele«, ein Gedanke, der seit Lou Andreas-Salomés psychoanalytischer Deutung Nietzsches (1894) zum poetischen Diskurs der Zeit gehört.

Die für Hölderlin in Anspruch genommene Beschränkung auf die Dichtungen, d. h. die These, das von Hölderlin gemeinte transzendente Geschehen finde sich im Gedicht, schließt eine Grenze zwischen >Gedicht< und Kreativität aus. Das >Geschehen< finde im Inneren des Dichters statt. Diese Auffassung wird besonders deutlich in Kommerells Rilke-Lektüre. Er führt Rilkes in den >Duineser Elegien< zum Ausdruck kommende Skepsis auf dessen Inneres zurück. Er versteht Rilkes Skepsis, doch bezieht er die Lösungen, die Rilke imaginiert, um zu den Engeln einen Zugang zu finden, und die er in der Sprechwelt der Elegien (und Gleiches gilt für die >Sonette an Orpheus<) realisiert, auf Rilkes Seele zurück. [...] Kommerell betont das gleich zu Beginn seines Essays und signalisiert, welche Rolle die Erkenntniskraft Rilkes für ihn besitzt. Sie gelte der eigenen Kreativität, wie er sie erlebe, von der er *überwältigt* werde, und dieses Kraftzentrum der Kreativität sei *übermenschlich*, den Toten nahe, die Rilke vertraut sind, doch unzugänglich⁸⁶.

In questa lettura emergono idee relative a una forza creativa che sopraffà («überwältigt») e scavalca l'Io, il cui centro nevralgico è «übermenschlich». Il salto temporale che Kommerell costringe a compiere giunge sino alle *Duineser Elegien*, dove centrale diventa la figura dell'angelo, nella quale coesistono tracce di un vissuto che, rimasto indefinito, trova espressione nella forma poetica. Il Rilke di Kommerell, nella disamina di König, trova la seguente definizione:

Die Engel mögen Kontakt zu Rilkes kreativem Kern besitzen, doch wenn sie über diesen Zugang verfügen, müssen die in den Dichtungen ohne Kontur bleiben. Rilke habe sich daher mit vielem Irdischen umgeben, genauer: mit Irdischem, das höher als der (normale) Mensch stehe und doch ohne Verbindung zum inneren Jenseits stehe, mit Tieren, dem Kind, den Puppen, den Liebenden, den Fahrenden, den Helden. Was ihm bleibe, sei diese Bezüge zu destillieren und zwar in seiner Seele, die so eine reine, konturenlose Gestalt annehme, als ein formloser unendlicher Raum, der als Erkenntnisvoraussetzung in der Kreativität erfahrbar werde. Tatsächlich aber bilden Rilkes Gedichte idiomatisch eine höchst prägnante Sprachwelt aus, in der die Bedingungen der Kreativität erkundet werden⁸⁷.

L'«Irdische» su cui si sofferma König impone una riflessione sul senso della traccia che i *tòpoi* citati trovano in Rilke. König parla di «riferimenti da distillare» in un'anima che diventa «eine reine konturenlose Gestalt», come un «formloser unendlicher Raum». È in questo spazio che le esperienze dell'«Außenwelt» trovano una configurazione poetica nell'Io, manifestandosi nella «Sprachwelt» rilkeana. Si tratta in un certo senso di un 'sintomo', che nel lessico warburghiano⁸⁸

⁸⁶ König, *Max Kommerells Nietzsche-Lektüre* cit., S. 34-35, corsivi miei.

⁸⁷ Ivi, S. 35-36.

⁸⁸ Ringrazio la Prof.ssa Camilla Miglio per avermi introdotta allo studio e all'approfondimento della figura di Aby Warburg. Rimando al suo saggio, *Kore a Capri* cit., pp. 120-124, nel quale l'autrice si focalizza su *Kore*,

assume i caratteri di «battito oscillatorio [...]: impronte e movimenti, latenze e crisi, processi plastici e processi non plastici, oblii e reminiscenze, ripetizioni e contrattempi»⁸⁹.

L'idea insita nel principio di 'forza vitale', comune sia a Nietzsche che a Warburg⁹⁰, guida anche l'analisi sull'opera di Rainer Maria Rilke, che gradualmente sviluppa una poetica personale in cui la musica ha un ruolo determinante. Nella duplice accezione riportata nei *Marginelien*, quella di «Rhythmus des Hintergrunds» e di «Überfluß Gottes», emerge una duplice natura della musica, *arché*, «eterno *rhythmós*»⁹¹ che fluisce incessantemente nella realtà, e «*apeiron*», «unkonturierter Ursprung»⁹², da cui l'informe trova il suo spazio nell'ordine del tempo, che è in fondo il ritmo.

La musica è intesa come risarcimento alla «Sprachkrise», inserendosi nella frattura che si apre tra l'Io e la realtà. Rilke nei *Marginalien* compie un salto ulteriore: intende la realtà stessa come musica, definendo quest'ultima «Rhythmus des Hintergrunds»⁹³, movimenti, increspature dello sfondo. L'Io sensibile percepisce le vibrazioni ma la lingua non è più sufficiente a restituire quel movimento, motivo per cui la musica diventa risposta all'impossibilità di esprimersi. Con la poesia, la musica colta dallo «Hintergrund» vi ritorna, chiudendo un ideale circolo, ritorno o rovesciamento, che sembra avere affinità con quel «Seinsumkehr» che si ritrova nei *Sonette an Orpheus*⁹⁴. Nell'ambito dei *Marginalien*, il 'ritorno' allo «Hintergrund» forse può essere identificato con quello che a distanza di quasi due decenni Rilke sente nell'*Ur-Geräusch*, rumore primigenio alla base di ogni esperienza percettiva, testo in prosa in cui si possono rintracciare gli ultimi

puntualizzando come lo studio del 'movimento delle immagini' faccia parte di una temperie culturale che animò l'inizio del Novecento. L'autrice ipotizza che Rilke poteva aver conosciuto la *Nympha* in alcune opere, quali *Voyage en Italie* di Taine o *Gradioa* di Jensen. Gombrich ritiene che anche l'interesse di Warburg per la *nynpha* sia da ricondurre alla lettura del testo di Taine (in Claudia Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2011, pp.49-54).

⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *L'immagine sopravvive. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002, trad. it. Alessandro Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 253-254.

⁹⁰ Didi-Huberman, *L'immagine insepolta* cit., p. 135.

⁹¹ Franco Di Giorgi, *Rilke e la musica*, in «Nuova rivista musicale italiana: bimestrale di cultura e informazione», A. 14 n.s., n. 3 (2010), pp. 321-397, qui p. 331.

⁹² Antonia Egel, «*Musik ist Schöpfung*» cit., S. 62. L'analisi dell'autrice in merito ai *Marginalien* è peculiare se la si pone in relazione alla citazione di Kommerell poc'anzi riportata: «Die Musik ist ein unkonturierter Ursprung, der auch als Grund, Tiefe, Weite und Raum erscheint, ein *apeiron* also einerseits (MUSIK). Und sie ist andererseits zugleich höhere Ordnung, in die der Künstler schaffend gebunden ist und die er seinem Werk handwerklich zeigt. In diesem Sinne ist die Musik *péras*: eingehetzte, gestaltete Kraft im Kunstwerk. Kunst, die ihrem Anspruch genügt, ist immer Form, in der das Formlose, dabei aber Formgebende und Formbelebende, schwingen darf. Die sich musikalische Sprache ist der Schnittpunkt, in dem sich MUSIK und Musik treffen» in Egel, «*Musik ist Schöpfung*» cit., S. 62. Anche Di Giorgi scrive di musica come *apeiron*, in *Rilke e la musica* cit., p. 331.

⁹³ Rilke, KA IV, S. 161.

⁹⁴ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, cit.

sviluppi della consapevolezza raggiunta dall'autore, che poi sfocerà nei *Sonette an Orpheus* e nelle ultime poesie. Le radici di tale convizione affondano però già in Nietzsche, che definisce la figura del poeta come «dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden und produziert[e] das Abbild dieses Ur-Einen als Musik»⁹⁵. Nietzsche prosegue nella sua trattazione:

[j]etzt aber wird diese Musik ihm wieder wie in einem *gleichnissartigen Traumbilde*, unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar. Jener bild- und begrifflose Widerschein des Urschmerzen in der Musik, mit seiner Erlösung im Scheine, erzeugt jetzt eine zweite Spiegelung, als einzelnes Gleichniss oder Exempel. Seine Subjectivität hat der Künstler bereits in dem dionysischen Prozess aufgegeben: das Bild, das ihm jetzt seine Einheit mit dem Herzen der Welt zeigt, ist eine Traumscene, die jenen Urwiderspruch und Urschmerz, sammt der Urlust des Scheines, versinnlicht. Das »Ich« des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins: seine »Subjectivität« im Sinne der neueren Aesthetiker ist eine Einbildung⁹⁶.

E citando come esempio Archiloco conclude:

Die dionysisch-musikalische Verzauberung des Schläfers sprüht jetzt gleichsam Bilderfunken um sich, lyrische Gedichte, die ihrer höchsten Entfaltung Tragödie und dramatische Dithyramben heissen⁹⁷.

L'artista è in relazione con il dionisiaco e il musicale attraverso l'apollineo, il «Traumbild», che a sua volta restituisce quella pulsione vitalistica, l'«Urschmerz[en] in der Musik», attraverso la «Spiegelung». La musica tuttavia non è sopita sotto il sembiante dell'immagine perché l'io continua a pulsare, a risuonare («das »Ich« des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins») e si manifesta perché nel suo sonno «il dionisiaco-musicale sprizza ora intorno a sé come faville d'immagini»⁹⁸, mostrando l'arte la realtà vibrante immanente, che si sprigiona e 'sprizza' come se eccedente, in una «Überfülle» che tracima dall'immagine dettata dall'apollineo. Sono concetti che ricorrono frequentemente anche in Rilke, che, mediante le definizioni di «Rhythmus des Hintergrunds» e «Überfluß Gottes», attribuisce alla musica le proprietà di principio vitale e vitalistico alla base dell'Essere, con la quale l'io si pone in relazione.

I *Marginalien* costituiscono il punto di partenza di un'ermeneutica musicale per la successiva poesia rilkeana, ma sono già in sé un esito (niente affatto definitivo) di un fermento rintracciabile nel momento storico-culturale in cui si situano le prime opere di Rilke, alcune delle

⁹⁵ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 37, cit. anche in Löwenstein, *Sprachskepsis und Kunstmetaphysik* cit., S. 119-120.

⁹⁶ Ivi, S. 37-38.

⁹⁷ Ivi, S. 38.

⁹⁸ Nietzsche, *La nascita della tragedia* cit., p. 42. Trovo la soluzione traduttiva di Giametta incredibilmente calzante.

quali respinte dall'autore stesso a distanza di anni⁹⁹. Il ripudio suggerisce una relazione dolorosa del Rilke maturo con il suo periodo giovanile, frattura che può essere analizzata in termini di crisi, e proprio per questo di mutamento, di movimento. Il principio ispiratore di questa lettura e analisi attinge ancora una volta dalla nozione warburghiana di «Pathosformel», «formula di pathos», rintracciando alcuni dei luoghi tipici del testo del giovane Rilke in cui la musica emerge, sia come arte, sia come principio oscillatore che anima il testo poetico, alla luce delle ripercussioni avute poi nella poesia ultima. Quello proposto è pertanto uno studio della poesia di Rilke basata sul suono, indagato (quanto più possibile) nella sua accezione più ampia: fonetico, partendo dalla musica delle parole, semantico, indagando il significato che si cela dietro la metafora o infine tentando di ricostruire le relazioni nel testo.

⁹⁹ Giorgio Zampa, *Gli anni di Praga* in Rainer Maria Rilke, *I racconti*, a cura di G. Zampa, Ugo Guanda Editore, Milano 1993, pp. 349-358, qui 353. Zampa si riferisce a *Leben und Lieder*.

I.2 «Musik (Rhythmus)», «der freie Überfluß Gottes»: Rilke e l'angelo

Fin qui si è fatto riferimento alla relazione, al nesso, al rapporto che esiste tra il soggetto, le cose e il mondo. Per Valéry essi risuonano «l'uno attraverso l'altro, come in corrispondenza armonica»¹⁰⁰; si è già visto come, attraverso l'oscillazione pendolare tra *sensò* e *suono*, la poesia possa essere considerata 'musica' capace di rigenerarsi nell'oscillazione, nella relazione col 'sensò'. Il movimento che lega i due estremi è a tutti gli effetti una relazione «tra la Voce e il Pensiero, il Pensiero e la Voce, la Presenza e l'Assenza»¹⁰¹. Esso tuttavia si svolge in uno spazio 'a mezzo tra' i due estremi, in uno «Zwischenraum». In tale dimensione mediana, soglia in cui accade il poetico, la fonte, musicale, incontra il significato. In altre parole, si tratta dello spazio in cui la presenza si rinvigorisce dopo l'assenza; nella dinamica degli opposti cara a Rilke, la soglia su cui il visibile diventa invisibile.

L'angelo, insieme a Orfeo, attraverso la sua stessa natura di «Zwischenwesen»¹⁰² è figura di quello stato di 'mezzo'¹⁰³. Non strumento, ma spazio cui l'uomo si pone in relazione, in un modo da uscire dal proprio stato e dalla propria condizione, spinto dal turbamento destato e della commozione suscitata¹⁰⁴. L'attitudine tensiva verso l'«Altro», verso uno «Zwischenwesen», porta con sé inevitabilmente la riflessione sulla propria condizione. In questo senso, le *Duineser Elegien* rappresentano il tentativo più riuscito di «eine umfassende Darstellung der condition humaine und eine Antwort auf ihre Existenzprobleme, die die begriffliche – wissenschaftliche und philosophische – >Unfaßlichkeit< des Lebens zwar nicht aufheben kann, aber doch eine Haltung

¹⁰⁰ Valéry, *Poesia e Pensiero astratto* cit., p. 1136.

¹⁰¹ Ivi, p. 1150.

¹⁰² Già citata in Rosch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 24 e Holzer, *Orpheus als Opfer* cit., S. 27 (Orfeo, «Halbgott»). Cfr. *supra*.

¹⁰³ Le figurazioni angeliche e Orfeo assumono per Rilke una rilevanza musicale fondamentale, che meriterebbero una trattazione a parte più esaustiva, ragione per cui in questa tesi si è preferito soffermarsi sulla loro natura di «Zwischenwesen». Per una più approfondita analisi della «Musik» nelle *Duineser Elegien* cfr. Egel, «Musik ist Schöpfung» cit., S. 354-365, nei *Sonette an Orpheus*, cfr. ivi, S. 366-440; Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit. Un interessante confronto tra l'angelo e Orfeo è proposto anche in Rosch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 263-265: secondo l'autrice «[w]ie der Engel ist Orpheus eine "poetologische Integrationsfigur", eine nicht nur inhaltliche, sondern auch strukturelle Chiffre, beide reflektieren das dichterische Selbstverständnis Rilkes, sie chiffrieren beide einen ‚Ermöglichungsgrund‘ der Dichtung und weisen dabei beide eine vergleichbare Form der Uneinholbarkeit bzw. des ‚Entzugs‘ auf» in ivi, S. 263.

¹⁰⁴ Faccio riferimento in particolare al personaggio di Abelone in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. A margine vorrei portare all'attenzione anche un tipo di estetica che si potrebbe definire 'del movimento', qui anticipata anche dal verbo «commuovere», dal lat. *commovēre* «mettere in movimento, agitare, commuovere» (comp. di *con-* e *movēre*) in *Treccani Vocabolario Online*, «commuovere», <<https://www.treccani.it/vocabolario/commuovere>> (24/11/2020; 12.36).

des Weltvertrauens und der Lebensbejahung begründet»¹⁰⁵. Le figurazioni di 'mezzo', interpretate dagli «Zwischenwesen», angeli e affini (si veda Abelone), si fanno esse stesse 'spazio'. In e per mezzo di loro ha luogo l'oscillazione tra i due estremi; essi rilevano e rivelano la traccia di tale movimento; innescano la relazione tra visibile e invisibile, Io e realtà, per poi rivolgersi e rinnovarsi nuovamente nell'Io.

I.2.1 Angelo: «Zwischenraum»

Il primo angelo che si andrà a trattare è quello dei *Neue Gedichte*, in particolare dell'angelo della meridiana della cattedrale di Chartres, presso la quale Rilke si era recato in visita insieme ai coniugi Rodin il 25 gennaio 1906¹⁰⁶, protagonista della poesia *L'Ange du Méridien*. L'esperienza dei *Neue Gedichte* si presenta a sua volta come un periodo di transizione all'interno dell'esperienza rilkeana, un'oscillazione a sua volta. L'autore apprende in quegli anni il lavoro dello scrittore attraverso gli occhi di due grandi artisti, Rodin e Cézanne, e la raccolta non può che manifestare una «Zeichensprache» che si muove «zwischen den durch die beiden bildenden Künstler markierten Polen»¹⁰⁷, delineando, ancora una volta, una dinamica oscillatoria che riguarda non soltanto il contenuto dell'opera, ma la sua collocazione nel tempo. L'oscillazione riguarda oltremodo il rapporto tra l'Io e la *cosa* con la quale si instaura una relazione perché attraverso l'osservazione della *cosa*, accade nell'Io un turbamento, che emerge anche nell'espressione poetica. Fülleborn infatti scrive, partendo da una considerazione di Rilke in una lettera a Clara Rilke dell'8 marzo 1907:

Wichtig ist, daß durch das gesammelte, auf das Ding gerichtete Schauen eine bewußte Reflexion des Ich auf sich selbst ausgeschlossen bleibt. So kann ein inneres Geschehen, das sich aus Unbewußten nährt, in Gang kommen. Und es kann in dem Ding draußen eine Bedeutung anwachsen, die sich dann blitzartig im treffenden Wort als Ding- und Selbsterkenntnis offenbart, ohne daß damit das Ding anthropozentrisch verreinnahmt würde – es bleibt >fremd<. Auch an die Selbsterkenntnis >reicht< das Ich mit seinem Verstand nicht >heran<; sie vollzieht sich rein intuitiv und punktuell, gebunden an ein »Zeichen« für das sich sogleich wieder entziehende Ding¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Engel in Rilke, *KA IV*, S. 612.

¹⁰⁶ Rösch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 199 e Fülleborn, in Rainer Maria Rilke, *Werke*, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1996, I (= *KA I*), S. 930.

¹⁰⁷ Fülleborn, in Rilke, *KA I*, S. 911.

¹⁰⁸ Ivi, S. 915.

Si tratta di una «dialettica»¹⁰⁹ tra opposti, tra «Nähe und Ferne bzw. Anwesenheit und Abwesenheit», che si concretizza nell'«Umschlag», ovvero in una «Verwandlung als innerer Veränderung des Schauenden am Ding und des Dinges durch das Angeschautwerden. Und schließlich Verwandlung des Dinges und des Dichters ins lyrische Wort»¹¹⁰. È quanto accade anche all'*Ange du Méridien*, nel quale è delineato un rapporto tensivo che lega l'angelo all'osservatore, in un rapporto che accomuna in generale le poesie dei *Neue Gedichte* che hanno come tema la natura e l'arte¹¹¹.

L'Ange du Méridien

Chartres

Im Sturm, der um die starke Kathedrale
wie ein Verneiner stürzt der denkt und denkt,
fühlt man sich zärtlicher mit einem Male
von deinem Lächeln zu dir hingelenkt:

5 lächelnder Engel, fühlende Figur,
mit einem Mund, gemacht aus hundert Munden:
gewahrst du gar nicht, wie die unsre Stunden
abgleiten von der vollen Sonnenuhr,
10 auf der des Tages ganze Zahl zugleich,
gleich wirklich, steht in tiefem Gleichgewichte,
als wären alle Stunden reif und reich.

Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein?
und hältst du mit noch seligerm Gesichte
vielleicht die Tafel in die Nacht hinein¹¹²?

L'angelo, protagonista del sonetto, porta con sé forte la lezione rodiniana, tanto da poter essere considerato un δαίμων, costruendo una relazione con le estremità, umana e divina¹¹³. La

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.* Tutto il virgolettato del periodo è di Fülleborn.

¹¹¹ Ivi, S. 914. Per la precisione Fülleborn scrive: «In den Natur- und den Kunstgedichten meint Entdinglichung immer Dynamisierung und Abstrahierung: Die Dinge werden derart transformiert, daß sie ihre scheinbare Statik verlieren und das Wesen der Welt als Zeitlichkeit, als Veränderung und lebendiges Geschehen, zum Vorschein kommt».

¹¹² Rilke, *KA I*, S. 462-463. Laddove non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di Giacomo Cacciapaglia in Rilke, *Poesie I*, pp. 476, 478.

¹¹³ «Niemand hat Je Schönheit gemacht. Man kann nur freundliche oder erhabene Umstände schaffen für Das, was manchmal bei uns verweilen mag: einen Altar und Früchte und eine Flamme – Das Andere steht nicht in unserer Macht. Und das Ding selbst, das ununterdrückbar, aus den Händen eines Menschen hervorgeht, ist wie der Eros des Sokrates, ist ein Daimon, ist zwischen Gott und Mensch, selber nicht schön,

creatura viene introdotta solo una volta e all'inizio della seconda quartina, ma l'Io poetico lo evoca nel verso precedente rivolgendosi alla scultura con la seconda persona, in questo modo determinando subito una relazione tra «Ich» e «Du», e tentando, in qualche modo, un avvicinamento. Nella prima quartina però si intravede l'angelo attaccato dallo «Sturm», che, per similitudine, viene accostato al «Verneiner», elemento satanico che turba la cattedrale e che vede la memoria del Mefistofele goethiano del *Faust*¹¹⁴. La relazione si esplicita in diverse modalità: la prima vede un'«oscillazione» di prospettiva afferente a una dimensione che si potrebbe definire dell'«Außenwelt», contrapposta all'«Innenwelt», dato che le intemperie dei primi due versi trovano risoluzione nell'immagine della tempesta che aggredisce attraverso il tempo atmosferico («Außenwelt»), e agisce come colui che esprime un rifiuto, e indugia nel pensiero («Innenwelt»). La seconda «oscillazione» individuata è quella che rende protagonista la contrapposizione tra l'agitazione scatenata dalla tempesta e il magnetismo esercitato dal sorriso della scultura della cattedrale di Chartres¹¹⁵, capace di muovere l'Io, celato nella forma impersonale «fühlt man sich», verso di esso. Non ci si è ancora direttamente riferiti all'angelo con il suo nome (se non nel titolo), ma la prima quartina, nella quale sono stati tratteggiati molti movimenti a partire dalla tempesta, che da un lato scuote la cattedrale, fenomeno riconducibile alla sfera sensibile, dall'altro è restituita in una similitudine al «Verneiner», «der denkt und denkt» (v. 2), attività del mondo interiore, viene posta in contrasto al fascino suscitato dal sorriso dell'angelo, che, a sua volta, attira l'Io verso di sé. Il fulcro di questi movimenti si trova in quell'angelo il cui sorriso viene marcatamente affermato («lächelnder Engel»)¹¹⁶ e che indulge verso l'Io con un'espressione che potrebbe

aber lauter Liebe zur Schönheit und lauter Sehnsucht nach ihr» in *Auguste Rodin. Zweiter Teil. Ein Vortrag*, in Rilke, KA IV, S. 457.

¹¹⁴ Notato da Ernest M. Wolf, *Rilke's 'L'Ange du Méridien'. A Thematic Analysis*, in «Publication of the Modern Language Association of America» (PMLA) 80, 1965, in p. 8-12, qui pp. 12-13: «Ich bin der Geist der stets verneint!», cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Faust e Urfaust*, a cura e traduzione di Giovanni Vittorio Amoretti, testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano 2015, p. 66. L'articolo di Wolf esordisce con l'analisi della poesia a partire dai riferimenti presenti nelle lettere inviate a Clara Rilke e l'importanza di Rodin come maestro, che gli fece conoscere anche l'arte medievale francese. Cfr. anche Rösch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 195-201 (e n.116-118).

¹¹⁵ Cfr. Wolf, *L'Ange du Méridien* cit., p. 16.

¹¹⁶ Un'altra oscillazione è contemplata e riportata nello studio di Wolf: «[t]he lines about the sundial introduce the first dissonance into the image of the angel. Until now he has appeared as a positive symbol, an embodiment of warmth, of acceptance, of welcome in contrast to the winter wind which endeavors to deny free access to the cathedral and to the angel whom the human beings try to approach [...]. The mood changes suddenly [...]. After the image of the smiling angel, radiating warmth and feeling, one would expect an unfolding and fuller orchestration of these motifs in a poetic hymn of praise to the angelic kindness and goodness of the figure. The abrupt reversal of the mood of the poem comes as a shock. This effect is probably not accidental. Rilke here introduces the central theme of the whole Chartres cycle: the opposition between

addirittura personificarlo; tuttavia l'estraneità all'umanità viene ridefinita con l'appellativo «fühlende Figur», che caratterizza una creatura sì «sensibile», ma pur sempre «figura», vicina alle cose. La tensione dell'Io verso l'angelo viene contrastata dal verbo «abgleiten», in conclusione di quartina e in riferimento al tempo dell'uomo, che scorre diversamente dal tempo scandito dalla meridiana, poiché ragionando sul movimento fisico, il tempo dell'uomo risulta «scivola[re]» via («abgleiten», v. 8), quasi inceppandosi, e di fatto opponendosi al modo di sentire della creatura che, sorridente, assiste allo svolgere delle attività umane. Si evidenzia così una divergenza tra l'agire dell'uomo, misurato in unità di tempo («unsre Stunden»), e quello dell'angelo, misurato dal volgere delle ore che non conosce ostacoli, visto che questo movimento di ombre determinato dalla meridiana scandisce un tempo che scorre «als wären alle Stunden reif und reich». Il verso dà voce all'uomo che definisce le unità di misura del tempo dell'angelo nell'allitterante coppia costituita dagli aggettivi «reif», spesso accompagnato al frutto¹¹⁷ rilkiano, e «reich», come di un raccolto. In questo modo si crea una lacerazione tra il tempo vissuto dall'uomo e il tempo dell'angelo che è «reif und reich» (v. 11), un tempo che non scorre in una successione di momenti, ma che è pienezza, «Erfüllung»¹¹⁸. La duplice percezione del tempo riflette in effetti anche la doppia prospettiva attraverso la quale interpretare la meridiana: se per l'uomo l'ora indicata cambia di volta in volta, in base al sole, per l'angelo in realtà non esiste scansione temporale, poiché non legge l'ora, ma è egli stesso il tempo, ritratto nella fissità della pietra. L'angelo è qui *cosa*: non solo perché fisicamente oggetto, ma soprattutto perché non accade il tempo, esso è il tempo.

L'Ange du Méridien conclude con una terzina che presenta nel primo verso la seguente domanda: «Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein?». Dal tono di implorazione l'Io rivolge il suo sguardo nuovamente verso l'angelo, definendosi «Sein», in contrapposizione al modo di esistenza della *cosa*, più vicina dell'uomo al «Dasein». La domanda assume ancor più rilevanza, dato che si tratta della prima frase compiuta all'interno di un unico verso. Il pronome «du», a cui l'Io si appella, costruisce una simmetria nel sonetto, in cui il verso «lächelnder Engel, fühlende Figur» (v. 5) si pone in posizione centrale nel primo lungo periodo dato dai vv. 1-11, lungo tre strofe. La complessa architettura dei versi precedenti, trova nel v. 12 un culmine in cui convergono

human beings and the angel, between man and the divinity, between God and the world, the experience of the 'Gottesferne'» in Wolf, *L'Ange du Méridien* cit., p. 16.

¹¹⁷ Ne parlo già nell'Introduzione, cfr. *infra*. Cfr. anche *Die Sonette an Orpheus*, I,13-15. Una riflessione complessiva sul lemma rilkiano «Frucht» è proposto in Miriam Miscoli, *Frucht – Rainer Maria Rilke*, in «Lessico Europeo. Sezione tedesca: il movimento», Sapienza Università Editrice, Roma 2013, pp. 249-279.

¹¹⁸ Cfr. anche Rösch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 200.

tre aspetti fin qui analizzati: la consapevolezza di una posizione di inferiorità rispetto all'angelo, dato dal sapere e dalla conoscenza («weiß»), che all'uomo manca perché concentrato su di sé¹¹⁹; la relazione, che qui si esplicita nella vicinanza del pronome personale soggetto «du» e dall'aggettivo possessivo «unser»; l'attenzione per la *cosa*, in questo caso metonimicamente definita tramite la sua materia, «Steinerer». L'angelo-*cosa*, oltre a ricordare la scultura di Rodin e il suo lavoro con la luce e lo spazio¹²⁰, è in posizione innalzata rispetto all'io-lirico in grado di esercitare l'«Einsehen» rilkiano sull'uomo, poiché essa 'sa' più dell'io, in un movimento contrario a quello dell'io sulla *cosa*. «Steinerer», infine, costruisce una relazione intratestuale con «Verneiner» (v. 2), in un rapporto in cui accadono movimenti opposti. Il materiale attraverso il quale viene definita la statua rappresenta un elemento estremamente terrestre e pesante (pietra), mentre «Verneiner» è l'elemento del cielo, l'aria, trattandosi della tempesta che minaccia la scultura di pietra, e fa riferimento a un'Essenza, trattandosi dello spirito («ich bin der Geist», recita il Mefistofele goethiano). In un rovesciamento spaziale, accade che Mefistofele sia anche l'angelo caduto¹²¹, pertanto la sua posizione precipita verso il basso, mentre la creatura della cattedrale è in posizione rialzata, tracciando pertanto un'oscillazione i cui estremi sono costituiti dal cielo e dagli abissi.

In conclusione, trattandosi la meridiana di uno strumento di cui l'uomo può fruire solo finché c'è il sole, la diversità dell'Essenza dell'uomo rispetto a quella dell'angelo è resa esplicita negli ultimi versi: l'angelo, infatti, appare «più beato» («mit [...] seligerm Gesichte») di notte, ovvero nel momento in cui la funzione di «Sonnenuhr» non è più esercitabile, ovvero quando, sollevato dal proprio incarico di segnare il tempo, è puramente *cosa*. Quello che rimane è una distanza tra l'io e l'angelo, che secondo Rösch è annullata:

[d]as Gedicht gestaltet damit eine Rilkes Erfahrungswert der Entfremdung wiedergebende Situation: hier der Mensch – dort das in sich abgeschlossene Ding, zu dem keine Verbindung gegeben ist. In der Darstellung der Distanz ist jedoch paradoxerweise auch schon die Aufhebung der Distanz enthalten. Rilkes weltanschauliche Erfahrung und poetische Forderung der Abgeschlossenheit des Dings findet seinen Ausdruck, indem Rilke einen Gegenstand, welcher eigentlich selbst schon ein Kunst-Ding jedoch ist dieser Gegenstand nicht mehr unverfügbar, sondern er ist ‚gemacht‘. Sowohl die Skulptur als auch das Gedicht bzw. der Gedichtgegenstand sind

¹¹⁹ Mi riferisco ai vv. 7-8, versi in cui, quasi con rimprovero, l'uomo constata la lontananza dell'angelo.

¹²⁰ Cfr. *Auguste Rodin. Erster Teil* (1902). Cfr. Egel, „Musik ist Schöpfung“ cit., S. 163-174, il riferimento alla «schwingende Luft» è a S. 167.

¹²¹ Cfr. *Grablegung* in Goethe, *Faust* cit., pp. 640-653, in particolare il dialogo fra Mefistofele e il coro degli angeli.

erst durch die Arbeit des Künstlers entstanden, sie erhalten ihre Wirklichkeit erst durch den schöpferischen Akt¹²².

In altre parole, lo spazio tra l'Io e la *cosa* si annulla nell'artista, che diventa responsabile della realtà che lo circonda.

I.2.2 Abelone e la musica: figurazione dell'angelo

Il periodo che separa i *Neue Gedichte* (1907) e il completamento delle *Duineser Elegien* (1922) vede la pubblicazione dell'unico romanzo¹²³ di Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), opera in cui l'autore sviscera le *cose* a tal punto da 'oltrepassarle'¹²⁴ e da lasciarlo completamente esausto¹²⁵. Rilke si trova in una nuova fase in cui il vuoto lasciato da *Malte* è in realtà una dimensione altra, «in cavo»¹²⁶, la «Lebens abgekehrte Hälfte»:

[d]as ist gar nicht von meiner Arbeit zu verstehen, die ruht, aber innen im Leben bewegt sich etwas, die Seele wird etwas lernen, sie fängt bei neuen Anfangsgründen an, und das Beste dabei ist mir, sie so bescheiden zu sehen. Vielleicht lern ich nun ein wenig menschlich werden, meine Kunst kam bisher eigentlich nur um den Preis zustande, daß ich auf lauter Dingen bestand; das war ein Eigensinn und, ich fürchte, auch ein Hochmut, lieber Gott, und eine ungeheure Habgierigkeit muß es gewesen sein. Mir graut ein bißchen, wenn ich an all die Gewaltsamkeit denke, die ich im Malte Laurids durchgesetzt habe, wie ich mit ihm in der konsequenten Verzweiflung bis hinter alles geraten war, bis hinter den Tod gewissermaßen, so daß nichts mehr möglich war, nicht einmal das Sterben. Ich glaube, es hats nie einer deutlicher durchgemacht, wie sehr die Kunst gegen die Natur geht, sie ist die leidenschaftlichste Inversion der Welt, der Rückweg aus dem Unendlichen, auf dem einem alle ehrlichen Dinge entgegenkommen, nun sieht man sie in ganzer Gestalt, ihr Gesicht nähert sich, ihre Bewegung gewinnt an Einzelheit -: ja, aber wer ist man denn, daß mans *darf*; daß man diese Richtung geht wider sie alle, diese ewige

¹²² Rösch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 200.

¹²³ Furio Jesi scrive come già al momento della pubblicazione, il *Malte* abbia suscitato perplessità in merito alla classificazione del genere letterario, dimostrando al contempo che il romanzo ottocentesco era definitivamente in crisi, in Jesi, *Introduzione*, in Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di F. Jesi, Garzanti, Milano 2019, p. XIV.

¹²⁴ Cfr. Anna Lucia Giavotto Künkler, *Una città del cielo e della terra. Le Elegie Duinesi di R. M. Rilke*, Marietti, Genova 1990, p. 25. In particolare si fa riferimento alla lettera citata, indirizzata a Marie von Thurn und Taxis il 30 agosto 1910.

¹²⁵ Cfr. Lettera a Lou Andreas-Salomé del 28 dicembre 1911. Rilke confida alla donna di sentirsi «nella scia di questo libro proprio come un sopravvissuto, perplesso nel più profondo dell'animo [...]», e che «più [si] avvicinav[a] alla conclusione, più fortemente sentiv[a] che avrebbe rappresentato una cesura indescrivibile, un altro spartiacque», cit. in Rilke – Salomé, *Epistolario 1897-1926* cit., p. 160.

¹²⁶ Giavotto Künkler, *Una città del cielo e della terra* cit., p. 25.

Umkehr, mit der man sie betrügt, indem man sie glauben läßt, daßman schon irgenwo angekommen war, an irgendeinem Ende, und nun Muße hat zurückzugehen¹²⁷?

Già nel 1910 Rilke vede se stesso, dopo il Malte, 'dietro' la morte, intento in un'arte che è 'contro la natura' e che apre uno spazio in cui accade il 'capovolgimento' del mondo, preparando il terreno alla «mythopoietische Umkehrung»¹²⁸ cui si assisterà nelle *Elegien*. Le cose sono ora in relazione con l'Io, dato che si incrociano sulla 'strada del ritorno dall'infinito', l'arte, e mostrano la loro «Gestalt». In merito alla distanza, Rilke anticipa queste affermazioni nelle prime righe della stessa lettera, in termini che ci riportano alle oscillazioni tra l'Io e le cose, lontananza e vicinanza, già osservati in *L'Ange du Méridien*, che convergono nella «Tiefe des Unendliches», a sua volta uno «Zwischenraum»:

es liegt etwas Endgültiges in dieser Einrichtung, die Nähe sehr nah heranzuziehen, damit die Weite mit sich allein sei. Das Enge bedeutet viel, und das Unendliche wird dadurch eigentümlich rein, frei von Bedeutung, eine pure Tiefe, ein unerschöpflicher Vorrat von seelisch verwendbarem Zwischenraum¹²⁹.

Considerate le osservazioni di Rilke, è possibile rintracciare nelle *Aufzeichnungen* lo «Zwischenraum» nel personaggio di Abelone, che in più passaggi dell'opera è figurazione dell'angelo¹³⁰. Il protagonista del romanzo, Malte, dal nome che lo avvicina a sua volta alla cosa, se si pensa al preterito del verbo *malen* e all'esperienza precedente con Cézanne¹³¹, riflette sulla zia Abelone come segue:

[e]s war in dem Jahr nach Mamans Tode, daß ich Abelone zuerst bemerkte. Abelone war immer da. Das tat ihr großen Eintrag. Und dann war Abelone unsympathisch, das hatte ich ganz früher einmal bei irgendeinem Anlaß festgestellt, und es war nie zu einer ernstlichen Durchsicht dieser Meinung gekommen. Zu fragen, was es mit Abelone für eine Bewandnis habe, das wäre mir bis dahin beinah lächerlich erschienen. Abelone war da, und man nutzte sie ab, wie man eben konnte. Aber auf einmal fragte ich mich: Warum ist Abelone da? Jeder bei uns hatte einen bestimmten Sinn da zu sein, wenn er auch keineswegs immer so augenscheinlich war [...]. Aber weshalb war Abelone da? Eine Zeitlang war davon die Rede gewesen, daß sie sich zerstreuen solle. Aber das geriet

¹²⁷ Rilke, *Briefe II*, S. 269 (Lettera alla Principessa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, 30 agosto 1910). Corsivo dell'autore, sottolineato mio. Cfr. «[h]inter alles geraten [...], hinter den Tod»: forte è il riferimento allo «Hinterwelt» nietzschiano, per non parlare dello «Hintergrund» di Rilke.

¹²⁸ Hans-Georg Gadamer, *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, in *Kleine Schriften II. Interpretationen*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1967, S. 194-209.

¹²⁹ Rilke, *Briefe II*, S. 268.

¹³⁰ Cfr. Egel, "Musik ist Schöpfung" cit., S. 348.

¹³¹ Cfr. Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 89-90, l'osservazione viene riportata in nota (n. 137).

in Vergessenheit. Niemand trug etwas zu Abelons Zerstreung bei. Es machte durchaus nicht den Eindruck, daß sie sich zerstreue¹³².

L'affinità tra Abelone e l'angelo risiede già tutta nell'affermazione «Abelone war immer da», subito in contrasto con la percezione di Malte, che nota la donna solo in seguito alla morte della madre. Ricordando il differente 'scorrere del tempo' per l'angelo e per l'uomo in *L'Ange du Méridien*, anche in *Malte* si dispiega la stessa contrapposizione: la donna c'è sempre stata, intravista in una fissità senza tempo, mentre il protagonista la può osservare soltanto dal momento in cui gli viene a mancare la madre, fondamentale punto di riferimento femminile. Dalla narrazione si evince che Malte non è nuovo al tentativo di dare un senso alla presenza della donna, in un primo momento ritenuto un pensiero «ridicolo» («lächerlich»)¹³³. Ma è soltanto in questo momento del racconto che il protagonista torna a chiedersi, enfatizzando addirittura l'avverbio interrogativo «Warum» con l'iniziale maiuscola, il motivo della presenza della donna. L'alone di mistero che avvolge Abelone la rende ancor più affascinante se la si considera *cosa*, poiché tramite le parole di Malte, Rilke fa intuire che in lei non esiste uno 'scopo' o una 'funzione' per gli altri personaggi, ma sta a questi ultimi tentare di instaurare un rapporto ed entrare in comunicazione con lei, situazione che naturalmente ha scarso successo, vista l'iniziale antipatia di Malte («[u]nd dann war Abelone unsympathisch [...], und es war nie zu einer ernstlichen Durchsicht dieser Meinung gekommen») e in generale l'atmosfera di noncuranza nei suoi confronti, considerato che tutti sembrano ignorarla («Eine Zeitlang war davon die Rede gewesen, daß sie sich zerstreuen solle. Aber das geriet in Vergessenheit. Niemand trug etwas zu Abelons Zerstreung bei»). Abelone invece viene presentata al lettore in tutta la sua presenza, poiché, al contrario di quanto gli altri personaggi affermino, lei non si 'distrae'. Il motivo può essere ricercato nella differenza, già notata a proposito de *L'Ange du Méridien* (in particolare nel verso a lungo trattato: «Was weißt du, Steiner, von unserm Sein?») tra «Sein», «Essere» dell'uomo, e «Dasein», «Esserci» dell'angelo: Abelone, non distraendosi «affatto» («durchaus nicht»), si pone subito in contrasto con gli altri personaggi, perché è ritratta nella sua presenza, nella sua «ingesinnige[...] Vorhandenheit»¹³⁴. L'importanza di Abelone per il giovane Malte e le caratteristiche della sua natura 'oltreumana' vengono meglio esplicitate nel brano immediatamente successivo:

¹³² Rilke, *KA III*, S. 542.

¹³³ Si noti come l'angelo della meridiana in *L'Ange du Méridien* «sorrída», essendo un «lächelnder Engel», mentre il Malte che ancora non apprezza la presenza di Abelone consideri la questione «lächerlich». Il sorriso si declina in ambo i significati: da un lato radiante e accogliente, dall'altro privo di consapevolezza.

¹³⁴ La citazione proviene da *Briefe über Cézanne* (Lettera dell'8 ottobre 1907), in Rilke, *KA IV*, S. 608.

Übrigens hatte Abelone ein Gutes: sie sang. Das heißt, es gab Zeiten, wo sie sang. Es war eine starke, unbeirrbar Musik in ihr. Wenn es wahr ist, daß die Engel männlich sind, so kann man wohl sagen, daß etwas Männliches in ihrer Stimme war: eine strahlende, himmlische Männlichkeit. Ich, der schon als Kind der Musik gegenüber so mißtrauisch war (nicht, weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern, weil ich gemerkt hatte, daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein), ich ertrug diese Musik, auf der man aufrecht aufwärtssteigen konnte, höher und höher, bis man meinte, dies müßte ungefähr schon der Himmel sein seit einer Weile. Ich ahnte nicht, daß Abelone mir noch andere Himmel öffnen sollte¹³⁵.

Per Malte, che fino al momento immediatamente precedente nemmeno immaginava la portata rivoluzionaria della presenza della zia, che avrebbe contribuito a formare il suo animo, Abelone ha tutto sommato 'del buono' in sé: canta. La donna, infatti, è in grado di esprimersi attraverso la musica, e più precisamente attraverso la propria voce. La scelta del canto come mezzo di espressione attraverso il quale fare musica assume un'ulteriore importanza se si pensa anche solamente al ciclo che l'aria compie nell'atto del cantare. La voce infatti è lo strumento che per eccellenza necessita di attenzione nella gestione dell'aria, «die Luft», attraverso il respiro, «der Atem», che nel corpo entra in circolo, attivando tutta la muscolatura ma allo stesso tempo richiedendo enorme rilassatezza, per poi fuoriuscire insieme ai suoni prodotti dalla vibrazione delle corde vocali. In un «reiner Widerspruch», due atteggiamenti opposti vivono nel canto: il meccanismo complesso dell'emissione della voce è forse il fatto più naturale per l'uomo, dal momento che anche il linguaggio è un susseguirsi di suoni e pause, come in una melodia. Dal punto di vista simbolico, invece, si esperisce una relazione continua tra il 'fuori' e il 'dentro', che vede accadere un movimento ritmico di 'inspirazione' ed 'espirazione' in cui la soglia è data dal corpo. Nel caso di Abelone il canto è una relazione puramente musicale tra l'io e la realtà, fatta anche di altri personaggi, con la possibilità, unica della voce, di essere l'unico strumento a veicolare oralmente un testo, consentendo al/la cantante di porgere la parola. È donna e trasforma 'il visibile in invisibile', dal corpo all'aria, dal testo alla musica.

Che Abelone sia «Zwischenwesen» all'interno della narrazione delle *Aufzeichnungen* emerge inoltre da ulteriori aspetti. Il primo di questi riguarda il genere: sebbene sia un personaggio femminile, Malte afferma che la voce della zia è dotata di «qualcosa di maschile» («etwas Männliches»), assumendo quindi su di sé entrambi i generi e collocandosi tra di essi. La dimensione di 'mezzo' emerge inoltre nel riposizionamento anche nello spazio, conquistando lo «Zwischenraum», in quanto la mascolinità della voce è anche «celeste» («himmlische»), aggettivo

¹³⁵ Rilke, KA III, S. 542-543.

che la innalza verso l'alto, e soprattutto «raggiante» («strahlende»)¹³⁶, che spande la propria energia in tutte le direzioni, cantando. La dimensione verticale dell'oscillazione di Malte sopraggiunge anche nelle sensazioni date dalla musica, chiaramente di diffidenza in un primo momento¹³⁷: l'ascolto turba Malte, ma ciò che lo sconvolge è il non ritrovarsi nello stesso luogo da cui era partito, ma «tiefer», più in profondità, che al contempo è già «Himmel», il primo di tanti. Ma soprattutto è nella musica che Malte incontra il principio femminile: le profondità in cui sprofonda è l'«Unfertige», il «non ancora maturo»¹³⁸, trovandosi così in uno spazio ancora non conosciuto e in divenire, che appresta a riempirsi e compiersi. Non può mancare il riferimento alla già citata «Lebens abgekehrte Hälfte», che qui però si percepisce in una prospettiva differente: Malte ha già esperienza della morte altrui poiché si accorge di Abelone proprio l'anno in cui sua madre muore. Ecco allora che non la zia, ma la sua musica diventa madre per Malte, che «depo[ne]»¹³⁹ il protagonista nello spazio della gestazione, laddove si prepara la propria morte.

La musica ritorna anche per differenziare i personaggi: al contrario dell'attitudine di Malte, la musica abita sempre in Abelone («[e]s war eine starke, unbeirrbbare Musik in ihr»), anche quando non canta («es gab Zeiten, wo sie sang»): in altre parole, il suo Esserci («Dasein») non prescinde dalla presenza degli altri, motivo che la rendono *cosa*. Anche Malte, per mezzo di Abelone, modifica il proprio atteggiamento nei confronti della musica, trovandosi «höher und höher», ma precipitando nel «[T]iefer», quasi sottolineando la pesantezza di un corpo che la musica non può vincere¹⁴⁰. Nel tempo della narrazione, invece, Malte non vive più la musica di Abelone con disagio, ma diventa essa stessa il veicolo sul quale il protagonista riesce ad elevarsi al di sopra dell'umanità.

¹³⁶ Cfr. *supra* l'analisi de *L'Ange du Méridien* nel capitolo I.1.1; cfr. anche il saggio di Wolf con il riferimento al sorriso dell'angelo nel già citato *L'Ange du Méridien* cit., p. 16.

¹³⁷ Franca Belski, *Musica: un'arte che sa dire l'Indicibile*, in Rainer Maria Rilke. *Alla ricerca dello "spazio interiore del mondo" tra arti figurative, musica e poesia*, Diritto allo Studio – Università Cattolica del SACRO Cuore, Milano 2008, pp. 165-194, qui p. 169.

¹³⁸ Trad. Jesi in Rilke, *I Quaderni di Malte Laurids Brigge* cit., p. 97.

¹³⁹ Trad. Jesi in *ibid.* Anche «ablegen» viene usato in questo senso, cfr. «Eier ablegen».

¹⁴⁰ A proposito dei riferimenti alchemici in relazione alle figure femminili ne *I Quaderni di Malte Laurids Brigge*, si rimanda allo studio di Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico in Rainer Maria Rilke* cit., pp. 74-84. Cfr. la tensione 'al rovescio' anche in Giavotto Künkler, *Una città del cielo e della terra* cit., p. 185, che fa riferimento all'esperienza personale di Rilke: «[n]el Malte – Rilke ne era consapevole – non era riuscito a compiere per intero il trapasso anelato dall'angoscia alla beatitudine. Il romanzo [...] doveva essere letto contro la sua corrente, era una forma cava, il rovescio di esso avrebbe potuto essere la beatitudine».

Abelone è 'altro' oltre la musica: descritta come un'amante senza fine al suo amore, è prefigurazione delle grandi 'amanti inappagate', vere e proprie creature 'orfiche'. Malte, incuriosito, afferma:

[i]ch interessierte mich dafür, weshalb Abelone nicht geheiratet hatte. Sie kam mir alt vor verhältnismäßig, und daß sie es noch könnte, daran dachte ich nicht. »Es war niemand da«, antwortete sie einfach und wurde richtig schön dabei. Ist Abelone schön? fragte ich mich überrascht. [...] [U]nd in solchen Augenblicken und nachts wuchs in mir die Sicherheit, daß Abelone schön sei¹⁴¹.

Abelone acquista subito bellezza agli occhi di Malte. La donna non è sposata perché 'non c'era nessuno'. L'enunciato permette di introdurre il personaggio di Abelone nella schiera delle donne che amano intensamente senza rivolgere il proprio sentimento¹⁴² ad alcuno, diventando pertanto «Zwischenwesen», poiché non soggette allo scorrere del tempo. Il *Malte* testimonia in un altro punto la sostanziale differenza tra chi ama, corrisposto, e chi ama inappagato, tema ancor più profondamente sviluppato nelle *Elegie*: «(Geliebtsein heißt aufbrennen. Lieben ist: Leuchten mit unerschöpflichem Öle. Geliebtwerden ist vergehen, Lieben ist dauern)»¹⁴³. È questo il caso di Abelone, che avrebbe potuto sposarsi (stando all'affermazione di Malte), ma ha scelto di non farlo, decidendo di non esaurire il proprio Essere in favore di uno scopo, superando gli uomini. Forte è nuovamente l'eco di *L'Ange du Méridien*, nella contrapposizione tra il tempo degli uomini a quello dell'angelo e rinnovata è anche bellezza di cui gode la donna agli occhi del protagonista, proprio come l'angelo delle *Elegie*¹⁴⁴.

1.2.3 Angelo, «Überfluß Gottes»

Il tracciato seguito sino a questo punto, da *L'Ange du Méridien* a *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, mostra l'articolazione della figura dell'angelo nella poetica di Rilke, prima

¹⁴¹ Rilke, *KA III*, S. 543.

¹⁴² Sebbene in riferimento alle *Duineser Elegien*, un'ampia spiegazione della 'dissoluzione' degli amanti che rivolgono il loro amore verso un amato e sono ricambiati è fornita in Peter Szondi, *Le «Elegie Duinesi» di Rilke*, a cura di Elena Agazzi, SE, Milano, 1997, in particolare pp. 40-54.

¹⁴³ Rilke, *KA III*, S. 629; «(Essere amati significa ardere e consumarsi. Amare è: illuminare con olio inesauribile. Divenire amati è passare, amare è durare.)» trad. F. Jesi, in Rilke, *I Quaderni di Malte Laurids Brigge* cit., p. 204.

¹⁴⁴ «*Spiegel: die die entrströmte eigene Schönheit / wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz*» in *Zweite Duineser Elegie*, cfr. *infra*, paragrafo seguente.

statua, poi donna e infine «principio dello spazio puro, della luce, della costruzione assoluta»¹⁴⁵. Lo «Zwischenraum», o «Zwischenzeit»¹⁴⁶, è anche il periodo che separa e interrompe la genesi del ciclo delle *Duineser Elegien*, iniziate nel 1912 e completate soltanto dieci anni più tardi, nel febbraio del 1922, in una tempesta creativa che porta Rilke al completamento delle *Elegie* e alla stesura dei *Sonette an Oprheus*. «Cosa sia l'angelo delle *Duineser Elegien*» deve esser stata la domanda che si è posto il traduttore Witold Hulewicz, che nella lettera già citata del 13 novembre 1925 si vede rispondere dall'autore come segue:

Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschiedene Seite des Lebens: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Dasein zu leisten, das in beiden unabgegrenzten Bereichen zu Hause ist, aus beiden unerschöpflich genährt... Die wahre Lebensgestalt reicht durch beide Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit, in der die uns übertreffende Wesen, die »Engel«, zu Hause sind.[...] Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbaren, die wir leisten, schon vollzogen erscheint. [...] Das Engel der *Elegien* ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen¹⁴⁷.

«Creatura in cui la metamorfosi del visibile in invisibile, che noi operiamo, appare già compiuta»¹⁴⁸ e che abita nello spazio dell'Unità delle contrapposizioni, vita e morte, mondo terreno e aldilà, che interessa l'Io e il mondo¹⁴⁹, nella *Zweite Elegie* è presente un preciso passaggio (vv. 10-17) in cui appare l'angelo in quella che Rösch definisce «keine 'Beschreibung' [...], sondern seine Hervorbringung und Gestaltung»¹⁵⁰:

Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,
Höhenzüge, morgenrötliche Grate
aller Erschaffung, – Pollen der blühenden Gottheit,
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,
Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz¹⁵¹.

In una «tensione ritmica»¹⁵² che culmina nella parola in corsivo, «*Spiegel*», la strofa dell'*Elegia* presenta un'elencazione di appellativi che tratteggiano l'angelo come creatura che nello

¹⁴⁵ Lavagetto in Rilke, *Poesie II*, p. 537.

¹⁴⁶ Giavotto Künkler, *Una città del cielo e della terra* cit., p. 25.

¹⁴⁷ Rilke, *Briefe III*, S. 898-901.

¹⁴⁸ Trad. di Lavagetto in Rilke, *Poesie II*, p. 510.

¹⁴⁹ Cfr. Rösch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 234.

¹⁵⁰ Ivi, S. 235.

¹⁵¹ Rilke, *KA II*, S. 205.

«Zwischenraum». In particolare si fa riferimento a «Höhenzüge» e «morgenrötliche Grate / aller Erschaffung», situando spazialmente la creatura in un punto limite tra cielo e terra, inaccessibile all'uomo ma tuttavia non così in alto da sconfinare il cielo e prendere il posto del divino. Lavagetto scrive di come queste attribuzioni dell'angelo riprendano paesaggi tipici di alcuni dei luoghi frequentati successivamente da Rilke, che riflettono uno spazio mentale e «sono l'equivalente più diretto del suo sentire, [...] esperiti come spazio mosso e ritmicamente articolato»¹⁵³. In una metonimia che fa riferimento alla «Fruchtbarkeit» e alla «Sexualität»¹⁵⁴, l'angelo è anche «Pollen der blühenden Gottheit»¹⁵⁵, emanazione divina. In presenza della metafora botanica, la definizione di 'emanazione divina' richiama quella di musica dei *Marginalien*, ovvero «(Rhythmus) [der] ist der freie Überfluß Gottes, der sich noch nicht an Erscheinung erschöpft hat»¹⁵⁶, in cui si avverte il movimento di 'fuoriuscita' di energia vitale da dio, in una «sovrabbondanza»¹⁵⁷ che sfocia nello spazio dell'uomo, qui artista. L'angelo è sovrabbondanza di dio. L'angelo è musica.

La natura musicale dell'angelo, ovvero vibratoria e in movimento, trova ulteriore conferma nell'espressione «Gelenke des Lichtes», che riporta in superficie tutta l'esperienza presso Rodin, con il quale, osservando lo studio dello spazio e della luce, aveva imparato ad apprezzare ogni singolo accadimento di e sull'opera, pensandola come compresenza di materia, spazio che l'avrebbe ospitata e luce che l'avrebbe colpita¹⁵⁸. Movimenti del genere, articolazioni di luce,

¹⁵² Lavagetto in Rilke, *Poesie* II, p. 537.

¹⁵³ *Ibid.* Come scritto dall'autrice, Rilke scrive il 25 luglio 1921 alla Principessa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe di un paesaggio che si articola ritmicamente. Qui il riferimento alla lettera: «Als würden noch Hügel verschoben und verteilt – so schöpfungshaft wirkt der Rhythmus der mit dem Standpunkt jedesmal erstaunlich neuen Anordnung des Angeschauten –, und die alten Häuser und Burgen bewegen sich in diesen optischen Spielen um so reizvoller, als sie meistens wieder den Hang eines Weingeländs, den Wald, die Waldwiese oder das graue Gestein zum Hintergrund haben, ihm eingeeignet wie die Bilder einer Tapiserie; denn der unbeschreiblichste (fast regenlose) Himmel nimmt von weit oben her an diesen Perspektiven teil und beseelt sie mit einer so geistigen Luft, daß das besondere Zueinanderstehen der Dinge, ganz wie in Spanien, zu gewissen Stunden jene Spannung aufzuweisen scheint, die wir zwischen den Sternen eines Sternbildes wahrzunehmen meinen» in Rilke, *Briefe* II, S. 678.

¹⁵⁴ Engel in Rilke, *KA* II, S. 631.

¹⁵⁵ Sembra risuonare in questo appellativo dell'angelo anche il titolo della raccolta di Novalis, *Blüthenstaub*. Secondo Löwenstein, Rilke e il concetto di «Wendung nach Innen» si pone in continuità con *Blüthenstaub*, in particolare il Frammento 16, in Sascha Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1906)*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 84. L'autrice non si riferisce alle *Elegie*, ma sviluppa un'analisi sulla «Abkehr von der Außenwelt zu der Verabsolutierung seelischer Erfahrungen» in alcune opere del primo Rilke, in *ivi*, S. 82.

¹⁵⁶ Rilke, *KA* IV, S. 161-162.

¹⁵⁷ Trad. Polledri, in Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura* cit., p. 257.

¹⁵⁸ Rilke, *KA* IV, S. 417: «Als Rodin diese Maske schuf, hatte er einen ruhig sitzenden Menschen vor sich und ein ruhiges Gesicht. Aber es war das Gesicht eines Lebendigen und als er durchforschte, da zeigte sich, daß es voll von Bewegung war, voll von Unruhe und Wellenschlag. In dem Vorlauf der Linien war Bewegung,

vengono percepiti anche da Rilke in presenza della musica, che in una lettera a Sidonie Nádherný von Borutin del 13 novembre 1908, da cui si lascia attraversare («durchschwingen lassen»), «wie in flüssiges Gold», come luce¹⁵⁹.

Alla definizione di «Gelenke des Lichtes», seguono altri appellativi riconducibili al carattere di «Zwischenraum» degli angeli. Già «Höhenzüge» e «morgenrötliche Grate / aller Erschaffung», che richiamano luoghi ben determinati geograficamente, relativi a un'idea di paesaggio, essi sono anche soglie, passaggi, transizioni: «Gänge», «varchi», come già Abelone, che attraverso il canto «noch andere Himmel öffnen sollte»; «Treppen», percorso o via di anabasi o catabasi, movimenti fondamentali anche nel mito di Orfeo. Le immagini fornite da Rilke rimandano tutte a un'idea di spazio fisico, con l'angelo che non solo lo abita, ma ne costituisce il punto nevralgico. Un 'centro' che non è un luogo puntuale, ma a sua volta uno spazio durativo in quanto «Räume aus Wesen», «spazi di essenza», colmi di Essere, ma al contempo vasti e illimitati. L'angelo-spazio tuttavia non è affatto un'entità statica, ma è sconvolgimento e perturbazione, ovvero «Tumulte / stürmisch entzückten Gefühls»¹⁶⁰, essendo a tutti gli effetti energia fatta di Essere.

Il movimento oscillatorio più interessante è ancor di più dato negli ultimi due versi del già citato passaggio della *Zweite Elegie*: gli angeli sono infine «*Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit / wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz*». Tra i *tòpoi* rilkeiani più importanti, lo specchio è uno strumento che si frappone fra l'Io e l'immagine dell'Io, attraverso il quale l'Io percepisce e conosce se stesso: un oggetto tra l'Io e l'Io che diventa immagine¹⁶¹. Lo specchio è, a suo modo, uno «Zwischenwesen» che vede la trasformazione del 'sensibile' (l'Io), in 'impercettibile' (l'immagine riflessa), impalpabile. Nell'angelo questa distinzione non esiste: esso è specchio che consente un movimento della «bellezza» che non perde le sue caratteristiche, semplicemente perché non produce 'riflesso', pertanto ciò che tornerà indietro non sarà un'immagine, ma l'energia della bellezza stessa. La creatura¹⁶² è lo specchio, ma al contempo è anche ciò che è davanti e dentro lo specchio, diventando un 'simbolo' di se stesso, quasi come in

Bewegung war in der Neigung der Flächen, die Schatten rührten sich wie im Schafe, und leise schien das Licht an der Stirne vorbeizugehen» Cfr. anche Egel, „*Musik ist Schöpfung*“ cit., S. 166-167.

¹⁵⁹ L'analisi della lettera citata e il rapporto tra luce in Rodin e musica in Rilke trovano un'esauriente trattazione in Egel, „*Musik ist Schöpfung*“ cit., S. 166-167.

¹⁶⁰ Aspetto che richiama lo «Sturm» de *L'Ange du Méridien*. Cfr. *supra*.

¹⁶¹ Cfr. nuovamente Buddeberg, *Spiegel-Symbolik* cit., e Starobinski, *La Malinconia allo specchio* cit., cfr. *supra*.

¹⁶² Interessante soffermarsi anche sulla scelta lessicale: «Schöpfung» e «wiederschöpfen» rispettivamente aprono e chiudono la strofa in questione, nella quale sono raccolti tutti gli attributi dell'angelo.

un'icona, poiché non esiste *medium* che porti all'angelo¹⁶³. È infine in quest'icona che la bellezza sgorga e ritorna, come l'«Überfluß Gottes» sgorga come energia, che gli artisti prendono per «die Welt nachträglich in *dem* Sinne zu ergänzen, in welchem diese Stärke, weiterschaffend, gewirkt hätte»¹⁶⁴, restituendo quella 'bellezza fuoriuscita' alla sua sorgente.

Concludendo, nell'angelo-specchio la trasfigurazione del visibile all'invisibile è compiuta. In una piccola postilla a margine, oltre Rilke, si potrebbe riflettere sul senso della trasfigurazione, instaurando una relazione che dialoga con il compositore viennese Arnold Schönberg (1874-1951). Muovendo da una poesia di Richard Dehmel (1863-1920), Schönberg compone *Verklärte Nacht*, per sestetto d'archi. Le analogie con Rilke sono numerose, sia con Dehmel, sia con Schönberg, che tra l'altro compose ben quattro Lieder su testi rilkiani. Dehmel, nel saggio *Prinzipien lyrischer Deklamation* del 1906, fa infatti riferimento a una «vibrazione estatica» che esiste e agisce nell'arte e che richiede il lavoro di tutti «gli organi dell'anima» quando questa vibrazione si esplica nel ritmo della lirica, «unendo [...] emozione e intelletto, occhio e orecchio»¹⁶⁵. Pertanto, l'idea di una percezione 'multisensoriale' della poesia, che anche Rilke svilupperà, confluendo in *Ur-Geräusch* (1919), è ampiamente condivisa nell'arte tra il XIX° e XX° secolo. Lo testimonia l'attività di Schönberg, pittore, oltre che musicista, che suscita l'interesse di Kandinsky, documentato da uno scambio epistolare intenso, soprattutto durante gli anni di *Der Blaue Reiter*. In una delle lettere indirizzate da Kandinsky a Schönberg, datata il 6 febbraio 1911, è possibile ravvisare non poche affinità artistiche con la poetica di Rilke:

[...] proprio nei Suoi quadri avverto così forte la presenza del reale. Naturalmente, questo realismo non somiglia in alcun modo a quello che ci siamo lasciati alle spalle. E, da un punto di vista *interiore*, è antitetico: là abbiamo *res* = scopo, qui *res* = mezzo. Ma il mezzo non è forse indifferente, perché conduca allo scopo? [...] A noi pittori è proibita proprio la *res* ed è perciò che sono contento quando si manifesta¹⁶⁶.

Kandinsky coglie nei dipinti di Schönberg quella *cosa* che rende autentica la realtà dell'autore. L'artista, dunque, sia anch'esso pittore e musicista, deve passare per le *cose*, non rappresentandole,

¹⁶³ La riflessione sull'argomento della 'liturgia' è nata in seguito alla lettura di Marcello La Matina, *L'accadere del suono. Musica, significante e forme di vita* cit., e Id., *L'inscrutabile voce della triade. I tintinnabuli di Arvo Pärt tra filosofia e liturgia*, in «Doctor Virtualis», [S.l.], n. 10, gennaio 2011, <<https://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/812>> (12/12/2018, 15.58), pp. 263-285.

¹⁶⁴ Rilke, KA IV, S. 162.

¹⁶⁵ Robert Vilain, *Schoenberg and German Poetry*, in *Schoenberg and Words. The Modernist Years*, edited by Charlotte M. Cross and Russell A. Berman, Garland Publishing, Inc. New York-London 2000, pp. 10-11. La traduzione dei punti inclusi tra il virgolettato è mia.

¹⁶⁶ Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, *Musica e Pittura*, a cura di Jelena Hahl-Koch, traduzione di Mirella Torre, Abscondita, Milano 2012, p. 23.

non rendendole scopo della propria indagine, ma conferendo loro una voce che, come l'angelo, sia «Überfluß Gottes».

Ich gehöre zu den Menschen, den altmodischen, die den Brief noch für ein Mittel des Umgangs halten, der schönsten und ergiebigsten eines. – Freilich muß ich da sagen, daß diese Verfassung meine Korrespondenz zuweilen über das Leistbare hinaus vermehrt, daß ferner – oft für Monate – die Arbeit, öfter noch (wie währen des ganzen Krieges) eine unüberwindliche »sécheresse d'âme« mich verstummen und stumm bleiben läßt; aber dafür rechne ich auch menschliche Beziehungen nicht mit den Maßen des sparsamen und immerfort zählenden menschlichen Daseins, eher mit denen der Natur – [...] ¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Rilke, *Brief an Lisa Heise* (2 agosto 1919), in *Briefe II*, S. 586-587.

Capitolo II

Vor den *Marginalien*

Proposta di una topografia di «Schwingung»:

«Der Weg in Richtung der Schwingung»

Die Musik (der große Rythmus des Hintergrunds) wäre also zu erfassen: als freie, strömende, *unangewandte Kraft*, von welcher wir mit Schrecken wahrnehmen, daß sie nicht in unsere Werke steigt, um sich in der Erscheinung zu erkennen, sondern sorglos, als ob wir nicht wären, über unseren Häuptern schwebt. Da wir aber nicht imstande sind, unangewandte Kraft, (d.h. Gott selbst), zu ertragen, so bringen wir mit Bildern, Schicksalen und Gestalten in Beziehung und stellen, da sie selbst, stolz wie ein Sieger, an den Erscheinungen vorüberzieht, immer neue vergleichende Dinge an ihren Weg¹⁶⁸.

Rainer Maria Rilke, leggendo *Die Geburt der Tragödie*, commenta il testo di Nietzsche dando la definizione di «Musik» come «große[r] Rythmus des Hintergrunds», una successione di movimenti che si ripetono, che accadono regolarmente e ordinatamente e che determinano una vibrazione, un'oscillazione del fondo. A questa definizione si accosta quella di «Kraft», «unangewandt[e]», libera e che scorre come un fluido («strömende»), più o meno violentemente¹⁶⁹. La musica è energia percepibile («wahrnehmen») in una doppia direzione: orizzontale perché è movimento che oscilla sul fondo, verticale perché come un fluido incontenibile sgorga verso la realtà che l'Io coglie. Tale energia si configura come forza che si situa al di sopra dell'uomo, librandosi al di sopra delle nostre teste («über unseren Häuptern schwebt»), vibrando non soltanto nel fondo, ma anche nello spazio, riempiendolo della propria essenza. Antonia Egel scrive in proposito che «[d]ie Musik ist ein unkonturierter Ursprung, der auch als Grund, Tiefe, Weite und Raum erscheint, ein *apeiron* also einerseits [...]»¹⁷⁰, un principio indefinito creatore, che, sgorgando, si pone come 'radice' del processo creativo e artistico¹⁷¹. Come Egel osserva, la musica, origine della *poiesis*¹⁷², non è pensabile se non in relazione alla forza creatrice della natura¹⁷³, in cui Rilke

¹⁶⁸ Rilke, KA IV, S. 161.

¹⁶⁹ Grimm, «Strömen» in http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS52832#XGS52832 (20/06/2020, 19.56).

¹⁷⁰ Antonia Egel, „Musik ist Schöpfung“ cit., S. 62.

¹⁷¹ Ivi, S. 59.

¹⁷² Ivi, S. 59-60.

¹⁷³ Ivi, S. 60-61.

cerca di cogliervi la 'vibrazione' poetica da poter restituire attraverso l'arte¹⁷⁴. Ritmo, quello dello «Hintergrund», che si configura come movimento di un «Kraftfeld, das jedes Ding umgibt, und dessen Kraftlinien sich in Schwingungen befinden, ein irdischen Sphärenklang»¹⁷⁵, che l'artista tenta di cogliere, ponendosi in relazione con la natura. Nel 1900 Rilke definisce il legame tra l'Io e la realtà ontologica, intesa quest'ultima come «Wirklichkeit»¹⁷⁶, come musicale, che si esprime tramite l'ascolto del linguaggio della natura, inteso come vibrazioni, onde sonore, 'oscillazioni' che si frappongono tra l'Io e la realtà. In altre parole, «Schwingung».

L'interesse di Rilke per una 'fenomenologia del movimento' nella natura e di una realtà viva, appare già in una lettera del 2 dicembre 1895, indirizzata al Dr. Bauschinger, astronomo. Nella lettera commenta *Urania* dello scienziato Camille Flammarion¹⁷⁷, che lo stesso Rilke sente più vicino a un testo letterario anziché scientifico¹⁷⁸. L'attenzione suscitata da *Urania* in Rilke riguarda *in primis* la relazione con l'universo inteso nella sua interezza, un «All» che comunica con l'Io attraverso la «Seelensprache». Quest'ultima si diffonde, configurandosi così l'universo come uno spazio vibrante, che dovrebbe far accrescere nell'uomo la consapevolezza di appartenenza a un sistema di riferimento più ampio, anziché limitarsi alla sola terra. Rilke scrive:

[n]eben der höchsten Weisheit werden allgemein bekannte Grundwahrheiten naiv betont, neben dem rein Geistigen das Sinnliche [...] nicht ganz vernachlässigt. – In der Mitte des Werkes [d.h. *Urania*] gehören einige Kapitel dem Hellsehen und jener Seelensprache an, die auf Kilometer hin lautlos weiterhallt¹⁷⁹.

L'attenzione di Rilke nella lettura di *Urania* è focalizzata sui capitoli centrali dell'opera, dedicati all'«Hellsehen» e a quella «Seelensprache» che risuona silenziosamente nello spazio di chilometri. Sebbene il riferimento all'opera sia di natura 'magica', considerata la chiaroveggenza

¹⁷⁴ Egel 'Musik ist Schöpfung' cit., S. 61.

¹⁷⁵ Rüdiger Görner, *Rilkes "Musik des Hintergrunds"*, in «Universitas: Orientierung in der Wissenschaft», 3/1985, Stuttgart: Schmiedel: Wiss. Verlagsgesellschaft, S. 327-332; S. 328.

¹⁷⁶ Sono debitrice a una riflessione più approfondita sul termine «Wirklichkeit» al saggio di Maurizio Ferraris, *Che cos'è il nuovo realismo?*, «ECPS Journal» (Educational, Cultural, Psychological Studies) – 9/2014, Special Issues on "New Realism and Educational Research", p. 35 (consultato in <DOI: <https://doi.org/10.7358/ecps-2014-009-ferr>>, 07/01/2020; 17.33), sebbene il saggio affronti l'analisi della corrente del *Nuovo Realismo* di certo non applicabile alla poesia rilkeana.

¹⁷⁷ Gisli Magnússon, *Esotericism and Occultism in the Works of the Austrian poet Rainer Maria Rilke. A new Reading of his Texts*, Mellen Press, Lewiston N. Y. 2014, pp. 9-14, consultato in <[https://www.academia.edu/40838545/Esotericism and Occultism in the Works of Rainer Maria Rilke. A New Reading of the Austrian Poet](https://www.academia.edu/40838545/Esotericism_and_Occultism_in_the_Works_of_Rainer_Maria_Rilke._A_New_Reading_of_the_Austrian_Poet)> (22/06/2020, 12.20).

¹⁷⁸ Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904*, Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Im Insel-Verlag, Leipzig 1939, S. 6, Brief an Dr. Bauschinger (2. Dez. 1895).

¹⁷⁹ Ivi, S. 6-7.

(«Hellsehen») e la telepatia («Seelensprache»)¹⁸⁰ cui si fa riferimento, è il lessico che Rilke usa per descrivere la relazione di quest'ultima nello spazio a imporsi con peculiare interesse, alla luce del successivo «Rhythmus des Hintergrunds». La telepatia cui fa riferimento Flammarion in *Urania*¹⁸¹, è per Rilke «Seelensprache», «lingua dell'anima» che riempie uno spazio, denotato attraverso un'unità di misura («Kilometer») mediante proprietà acustiche di risonanza («weiterhallen») non discernibili all'udito («lautlos»). La 'lingua dell'anima' è di conseguenza metaforicamente assimilata al suono che si propaga silenziosamente nello spazio, con l'evento acustico che rimane escluso dalla percezione sensoriale, ma che raggiunge e lega chi si trova nello spazio descritto.

Lo spazio che la «Seelensprache» riempie con il proprio suono è manifestazione dell'universo, l'«All» cui tendere, costituito da elementi minimi che nella loro significanza contribuiscono all'infinito del «Tutto». Rilke, in riferimento a *Urania*, manifesta le sue considerazioni a Bauschinger come segue:

Ist es nicht sonderbar, daß fast alle großen Philosophen und Psychologen immer der Erde und nur der Erde Aufmerksam zuwandten? Wäre es nicht erhabener, von dem Klümpchen abzusehen und nicht ein Stäubchen im Weltall, sondern das All selbst zu betrachten? – Denken Sie, werter Herr, wie müßten die irdischen Mühsale klein und unbedeutend erscheinen mit dem Augenblick, wo unsere Erde zusammenschumpfen müßte zum kleinsten, hinwirbelnden, willenlose Teilchen einer unendlichen Welt! Und wie müßte der Mensch wachsen auf seiner „kleinen Erde“¹⁸²! -

Lo sforzo di Rilke è proiettato alla comprensione dell'universo nella sua totalità, non limitandosi alla Terra che l'uomo abita, da cui sente la necessità di «innalzarsi» («und wie müßte der Mensch wachsen auf seiner „kleinen Erde“»), in una tensione verso l'alto che ricorda l'«Übersteigung» del *Sonetto I,1*, «ascesa» dell'albero rilkiano, figura della «Seinumkehr»¹⁸³, attraverso la quale scorre il flusso del *Dasein*. L'universo («All»), secondo Rilke, andrebbe considerato nella sua interezza e non solo nei singoli elementi, che pure costituiscono un aspetto vorticante («hinwirbelnd») del tutto. Un universo che è dunque anche spazio, che comprende anche quanto di più piccolo, sia esso pulviscolo («Stäubchen im Weltall»), o elementi vorticanti («hinwirbelnd») che restituiscono una realtà densa di movimenti, tensioni che si svolgono nel 'contenitore' dell'«All».

¹⁸⁰ Cfr. Magnússen, *Esotericism and Occultism* cit., p. 10.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Rilke, *Briefe aus den Jahren 1895-1904* cit., S. 7.

¹⁸³ «Seinumkehr» è «eine Seinsäußerung kehrt (gleichzeitig und vollständig) wieder zu ihrem Urheber zurück», Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 17- 20, qui S. 17.

La lettera si conclude con il commento di Rilke alla sezione finale di *Urania*, in cui si tratta del movimento dei singoli elementi della natura che si ritrova nei suoi componenti essenziali, gli atomi:

Das Testament "Georg Spero's", welches das Buch beschließt, enthält ein paar Aphorismen. No. 1 lautet: „Das sichtbarer, greifbare, wägbare, unaufhörlich bewegte Universum besteht aus unsichtbaren, ungreifbaren, unbeweglichen Atomen.“ – No. 12. „Um die Körper zu bilden und organisierte Wesen hervorzubringen, werden diese Atome durch Kräfte beherrscht.“ – Ich hätte den ersten Satz ohne den zweiten, den zweiten ohne den ersten begreifen können; so aber scheint mit ein unüberwindbarer Widerspruch zu entstehen: Heißt „eine Beherrschung der Atome durch die Kraft“ nichts anderes als Bewegung der Atome, und ist nicht eben diese durch die erste Behauptung verneint¹⁸⁴? ---

L'interesse per l'universo, costantemente in movimento («unaufhörlich bewegte Universum») è costituito da elementi, atomi immoti, stando alla citazione degli aforismi. Gli «unbeweglichen Atomen» sembrano instaurare una contraddizione con la vivacità dell'universo che compongono, considerata la forza che governa le particelle («eine Beherrschung der Atome durch die Kraft»). La perplessità che mostra anche Rilke nella lettera dimostra la convinzione di un universo che si configura come una realtà che vede al proprio interno un movimento incessante di elementi, governati da forze, le cui tensioni interne scaturiscono nel Tutto. In altre parole, un Uno al cui interno esiste il turbinio dei molti.

In questo capitolo intendo rintracciare un'evoluzione di questo movimento, da 'vibrazione' di atomi a «Schwingung», oscillazione che lega l'Io alla realtà nell'atto di percezione, e che culmina con la definizione di musica quale «Rhythmus des Hintergrunds» nel 1900. È errato tuttavia pensare alla musica solo come un'ontologia che è alla base della realtà cui prestare ascolto. Il fenomeno musicale appartiene a Rilke in una dimensione plurale, essendo questo significato attivo nella metafora, risultato di eventi fonetici che si susseguono nelle opere, 'arte dei suoni', intesi come fenomeni acustici (suoni, rumori, vibrazioni) generati dalla voce o dagli strumenti. Nel *corpus* di componimenti scelti ad analizzare l'evoluzione della poetica di Rilke si assiste all'iterarsi di verbi che da diverse prospettive, di fonetica e di significato, si accostano al concetto di «Schwingung», oscillazione che si pone alla base di ogni evento sonoro affinché giunga all'udito dell'Io. È un mondo, quello poetico di Rilke, che si dà acusticamente¹⁸⁵.

In questo capitolo verranno affrontate quattro raccolte, separate da pochi anni di distanza l'una dall'altra: *Leben und Lieder* (1894), *Wegwarten* (1896), *Larenopfer* (1895) e *Mir zur Feier* (1909).

¹⁸⁴ Rilke, *Briefe aus den Jahren 1895 bis 1904* cit., S. 8.

¹⁸⁵ Egel, *'Musik ist Schöpfung'* cit., S. 16.

Dai primi esempi di *Leben und Lieder*, ripudiati dallo stesso autore¹⁸⁶, tanto da escluderli dalla raccolta di *Erste Gedichte*, volume edito da Insel a opera di Anton e Katharina Kippenberg¹⁸⁷, Rilke compie un «apprendistato presso le cose»¹⁸⁸ a Praga, per giungere a una nuova sensibilità in *Mir zur Feier*, che porta con sé già cenni dei primi viaggi importanti¹⁸⁹, tra i quali anche a Firenze, documentato in annotazioni sull'arte nel *Florenzer Tagebuch* (1898), protagonista del Capitolo III.

¹⁸⁶ Giorgio Zampa in G. Zampa, *Gli anni di Praga* cit., p. 353.

¹⁸⁷ Lavagetto in Rilke, *Poesie* I, p. 703.

¹⁸⁸ Furio Jesi, *Rainer Maria Rilke*, La Nuova Italia, Collana Il Castoro, Firenze 1971, p. 10.

¹⁸⁹ Molte delle poesie dei cicli di *Lieder der Mädchen* e *Gebete der Mädchen zur Maria* in *Mir zur Feier* sono scritte in Italia, in particolare tra Viareggio e Firenze. Cfr. Rilke, *KA I*, S. 675-684.

II.1 Musica e movimenti in *Leben und Lieder*

La piena maturazione della poetica musicale di Rilke non si manifesta subito nei primi componimenti¹⁹⁰, eppure si ritiene che l'autore fosse già dotato di una certa sensibilità per gli aspetti musicali del linguaggio¹⁹¹. È possibile inoltre rintracciare la ricerca di quella sostanza in movimento nelle prime opere. La realtà è già pulsante per il giovane Rilke, se si pensa a poesie come *Ich lieb ein pulsierendes Leben*, in cui dominano «vitalistische Vorklänge»¹⁹², anticipazioni di quello spirito vitalistico tipico della fine del secolo. Le anticipazioni si manifestano nel gesto poetico che tenta di restituire la realtà pur rimanendo all'interno dei confini della poesia e del linguaggio, in attesa di trascenderli attraverso l'«Überfluß Gottes»¹⁹³. Consapevolezza, questa, raggiunta tramite lo studio e l'analisi della natura e dell'arte, che trova in questa decade un più profondo compimento con i due viaggi in Russia in compagnia di Lou Andreas-Salomé (1899; 1900). Da quei viaggi Rilke apprende la genuinità tipica di una tradizione che nella propria poetica si sarebbe tradotta in una progressiva indagine sull'autenticità del reale¹⁹⁴.

La raccolta *Leben und Lieder* viene pubblicata nel novembre del 1894 dopo una stesura iniziata nel 1891 a Linz e proseguita dal 1892 a Praga¹⁹⁵. Il rapporto di Rilke con questa raccolta è ambiguo: anni dopo, nell'edizione Insel curata da Anton e Katharina Kippenberg, l'autore decide di espungere questi componimenti dalla raccolta di *Erste Gedichte*, come pure si fa strada un risentimento verso la città natale stessa, in cui successivamente non vorrà più tornare¹⁹⁶ (si veda la lettera a Lou Andreas-Salomé del settembre 1897¹⁹⁷), e la sua adozione, quasi a chiudere

¹⁹⁰ Giuliano Baioni pone in relazione il sentire di Hugo von Hofmannsthal e Rainer Maria Rilke. Hofmannsthal diciassettenne aveva compreso l'eredità lasciata da Nietzsche e le ripercussioni di questa sulla comprensione dell'Io in relazione al mondo (in Giuliano Baioni, *La musica e la geometria*, in Rilke, *Poesie I*, pp. IX-XII). Rilke, che negli anni seguenti conoscerà personalmente Hofmannsthal, al contrario, impiega tempo per giungere a una piena consapevolezza della propria poesia, tanto da esser respinto in un primo momento da Stefan George, che lo rimproverò di essersi affrettato a pubblicare componimenti che non mostravano ancora piena consapevolezza. Cfr. su Rilke e Hofmannsthal anche Giorgio Zampa in G. Zampa, *Gli anni di Praga* cit., p. 353 e sul rifiuto di George, Lavagetto (a cura di), *Cronologia*, in Rilke, *Poesie I*, p. LXXXIII.

¹⁹¹ Lavagetto, in Rilke, *Poesie I*, p. 703.

¹⁹² Jutta Heinz in Manfred Engel (Hrsg.), *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2004, S. 186.

¹⁹³ Rilke, *KA IV*, S. 161-162.

¹⁹⁴ Cfr. Rilke, *Russische Kunst* (1901) in Rilke, *KA IV*, S. 152-160.

¹⁹⁵ Rilke, *SW III*, S. 915 (Nota di Ernst Zinn).

¹⁹⁶ Cfr. Zampa, *Gli anni di Praga* cit., pp. 349-354.

¹⁹⁷ «[H]o scritto a mio padre senza ancora accennare al fatto che difficilmente rimetterò piede a Praga», in Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, *Epistolario 1897-1926* cit. p. 20. Cfr. anche Zampa, in *Gli anni di Praga* cit., p. 349.

nettamente il periodo boemo, del nome di Rainer invece di René¹⁹⁸. Allo stesso modo, già nel 1895¹⁹⁹, commenta in risposta alla recensione apparsa in *Das Deutsche Dichterheim* con le seguenti parole, dimostrando un atteggiamento sì di autocritica²⁰⁰ ma anche di autoconsapevolezza che da *Leben und Lieder*, sarebbe partito un processo di miglioramento:

Mein Büchlein >Leben und Lieder< [...] enthält viele vor fünf bis sechs Jahren entstandene Gedichte, mit denen ich mich heute am allerwenigsten einverstanden erkläre. – Sollte ich das Werkchen selbst kritisieren, ich gienge weniger schonungsvoll vor, als Sie. – Gleichwohl kann ich, gestützt auf maßgebende Beurteilungen, behaupten, daß das Gute, das auf den Blättern sich findet, nicht nur Beifall, sondern auch die Zuerkennung seiner Eigenart verdient. [...] Besser als durch diese Zeilen, hoffe ich, Sie durch einige Arbeiten, deren Erscheinen demnächst bevorsteht, von der Wahrheit meiner Behauptung zu überzeugen²⁰¹.

Come si evince dal titolo della raccolta, *Leben und Lieder*, il mondo musicale è già parte integrante della sensibilità poetica di Rilke. «Leben» si accosta a «Lieder» graficamente nello spazio ridotto di un titolo che veda la convergenza dei temi presenti nelle poesie raccolte. La vicinanza dei due termini si coglie anche da una prospettiva fonosimbolica, allitterando il fonema [l], determinano nel titolo stesso una musicalità che prende forza proprio dalla parola «Lieder»²⁰². Un'allitterazione, quella fra «Leben» e «Lieder», che ricorda da una prospettiva fonetica e sonora *Frauenliebe und Leben*, op. 42 (1840), ciclo liederistico di Robert Schumann su testi di Adalbert von Chamisso. Qui il terzo elemento allitterante, assente nel titolo di Rilke, è dato da «Liebe», sentimento che però trova ampio spazio in *Leben und Lieder*²⁰³, se si pensa al primo Lied che apre la raccolta, *Vorbei. Leben und Lieder* rappresenta per Rilke non solo la prima raccolta poetica, bensì un «ursprüngliche[r] Schaffensimpuls»²⁰⁴ che persegue per tutta la vita: restituire «ein Leben in Liedern, Lieder als Leben»²⁰⁵. La dimensione sonora, fortemente evocata nel titolo, sconfinava nel sottotitolo dell'opera, *Bilder und Tagebuchblätter*, con una rima che si instaura nella coppia «Lieder»-«Bilder», indicativa di una concezione poetica musicale e al contempo visiva. Impressioni, queste, che vengono annotate in «Tagebuchblätter[n]», «fogli di diario» che restituiscono il tono intimo

¹⁹⁸ Zampa, *Gli anni di Praga* cit., p. 356.

¹⁹⁹ Rilke, SW VI, S. 1523.

²⁰⁰ Cfr. Heinz, in Engel (Hrsg.), *Rilke-Handbuch* cit., S. 187.

²⁰¹ Rilke, SW VI, S. 1201.

²⁰² Dal punto di vista metodologico intendo citare il lavoro di Roman Jakobson, in Jakobson, *Hölderlin. L'arte della parola*, con la collaborazione di Grete Lübbe-Grotheus, introduzione di Carlo Angelino, il melangolo, Genova 1979 (1^a ristampa 1982).

²⁰³ Cfr. Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis* cit., S. 52. L'autrice scrive: «Das lyrische Ich überliefert persönliche Erlebnisse und Empfindungen, die es dem Leser vor Augen führt».

²⁰⁴ Rüdiger Görner, *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2004, S. 22.

²⁰⁵ *Ibid.*

con cui questa poesia nasce. La scelta lessicale adoperata per definire il proprio lavoro induce a stabilire una relazione ideale nel chiasmo «Leben» e «Tagebuchblätter», e di conseguenza immaginando i «Lieder» come altra espressione di quei «Bilder» al suo interno. *Leben und Lieder*, «vita e canti²⁰⁶», sono due aspetti autentici intimamente connessi, che danno voce a immagini personali e intime degne di essere raccolte in pagine di diario.

I «Lieder» recano la dedica a «Vally von R... zu eigen.». Vally è il nomignolo di Valerie David von Rhonfeld, compagna dell'epoca, che sostiene anche economicamente le prime pubblicazioni di Rilke, facendogli da mecenate²⁰⁷. Viene inoltre da una famiglia d'arte, essendo nipote del poeta ceco Julius Zeyer²⁰⁸. Rilke invita la donna a far suoi quei «Lieder» che parlano della vita, «Leben», rimanendo così aderente all'idea che giace dietro la forma dei «Tagebuchblätter». Quello di Rilke è un dono di se stesso alla donna amata, forse un gesto che tenta di restituire la gratitudine per il sostegno, *in primis* economico, per quell'opera. Si potrebbe definire tale dedica come una richiesta di appartenenza alla vita della donna in maniera totale, forse spinto anche dal senso di gratitudine nei confronti di colei che aveva finanziato la pubblicazione di questa prima raccolta. Poco dopo la relazione con Valerie David von Rhonfeld si interrompe, come pure il legame con *Leben und Lieder* e successivamente con Praga²⁰⁹.

Uno dei temi più frequentati in *Leben und Lieder* è proprio l'amore, ritornando al terzo grande argomento introdotto dall'esempio del ciclo liederistico di Schumann. Avvertito il più delle volte come necessità, l'amore costituisce il nucleo intorno al quale convergono i due amanti, il cui rapporto consente di tracciare inizialmente una traiettoria di avvicinamento, seguito da allontanamento. Un'oscillazione delle persone grammaticali *ante litteram*, come è il caso di *Vorbei*. Non solo l'amore, ma tutto il «repertorio»²¹⁰ di Rilke inizia a delinearsi già in *Leben und Lieder*, in cui assume particolare attenzione l'arte e la natura, in particolare i fiori. Un repertorio, questo, che nasce e risente di una relazione anche pulsante, come rivela la poesia *Ich lieb ein pulsierendes Leben*, in cui si ritrova *in nuce* l'estetica del «Rhythmus des Hintergrunds».

²⁰⁶ Nella traduzione propendo maggiormente per «canti» in luogo di «canzoni» per la differente connotazione (relativa soprattutto alla musica pop) che il termine assume in italiano. Una soluzione a cui ho pensato è «brano», che però ho escluso perché si perde l'importanza primaria della voce, che nel contesto dell'opera di Rilke è fondamentale.

²⁰⁷ Zampa, *Gli anni di Praga* cit., p. 352.

²⁰⁸ Heinz, in Engel (Hrsg.), *Rilke-Handbuch* cit., S. 185.

²⁰⁹ Cfr. Gunnar Decker, *Rilkes Frauen oder Die Erfindung der Liebe*, Reclam Verlag, Leipzig 2004, S. 44 e Zampa, *Gli anni di Praga* cit., p. 352.

²¹⁰ Engel scrive di «Repertoire von Motiven» in Rilke, KA I, S. 610.

II.1.1 *Vorbei*, proposta di lettura 'dinamica'

Il componimento che apre *Leben und Lieder* è *Vorbei*, avverbio che già dal titolo reca un movimento spaziale e temporale, implicando un moto di avvicinamento e conseguente allontanamento dall'io-lirico, e focalizzando l'attenzione sul movimento in sé²¹¹, dato dal dissolversi di una situazione presentata nella prima quartina: la promessa di amore tra due amanti. Movimento che sconfinava dai limiti della poesia stessa, se si pensa al significato di passato incluso nell'avverbio «vorbei» come titolo d'esordio della raccolta poetica, accentuando l'aspetto effimero della situazione presentata nella lirica.

Wir hatten uns erkoren,
versprochen Lieb und Treu,
wir hatten uns geschworen...
4 Und nun ists doch vorbei!

Verwelkt die schönsten Triebe,
verdorret, müd und matt,
und ach, das Herz der Liebe
8 und auch des Lebens satt.

>Vorbei< – wie sie auch glühten
im schönen jungen Mai,
vorbei die holden Blüten –
12 auf immerdar vorbei! –

Erweckt euch nichts mehr wieder
mit himmlischer Gewalt,
sind all die frohen Lieder
16 auf ewig nun verhallt?

Und doch durchs Herze leise
mir immerfort noch zieht
die zarte, liebe Weise –
das alte schöne Lied!²¹²

Come si evince dal tono, *Vorbei* si pone in continuità con la tradizione del Lied romantico, ritrovando formule e contenuti già sviluppati in Heinrich Heine, (il riferimento è a *Mein Kind, wir*

²¹¹ Grimm, «Vorbei» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV11905#XGV11905> (13/01/2020; 17.15).

²¹² Rilke, SW III, S. 9.

waren Kinder in cui l'avverbio «vorbei» si carica di «Sehnsucht» verso l'infanzia perduta²¹³) e Brentano, il cui *Wiegenlied* trova risonanza nell'ultima strofa del testo di Rilke, non solo per il riferimento al canto sommesso («singt leise, leise, leise», v. 1), ma per la sinonimia e per le consonanze interne che si instaurano nell'ultimo verso («summen, murmeln, flüstern, rieseln», v. 8):

Singet leise, leise, leise,
singt ein flüstern Wiegenlied;
von dem Monde lernt die Weise,
der so still am Himmel zieht.

5 Singt ein Lind so süß gelinde,
wie die Quellen auf den Kieseln,
wie die Bienen um die Linde,
summen, murmeln, flüstern, rieseln²¹⁴.

Tornando a Rilke, in *Vorbei* la relazione amorosa si esplica nel pronome soggetto «Wir» in esordio del componimento. Un legame che esiste tra l'«Io» e il «Tu», ma anche tra «wir» e «uns», costituendo la prima persona plurale sia il soggetto che l'oggetto del verbo «erkiesen». L'atto di «scegliersi», infatti, pone in primo piano il gesto di cogliere quel «noi» a partire da una moltitudine, da «Hintergrund» al primo piano, grazie al preciso atto di volontà del 'noi-lirico'. Alla scelta consegue l'atto di giurarsi «Lieb und Treu», «versprechen», sigillo tra i due amanti che possa unirli indissolubilmente sulla base del sentimento amoroso e del donarsi senza riserve, premesse, oltre che promessa, della relazione esistente tra i due. Avvenuto lo scambio del voto e il conseguente giuramento («wir hattens uns geschworen...»), lasciando intendere forse una formula nuziale, la relazione, un tempo attuale, ora non può più esistere. È segnato così l'allontanamento degli amanti, ma anche dell'Io dallo spazio relazionale:

Verwelkt die schönsten Triebe,
verdorret, müd und matt,
und ach, das Herz der Liebe
und auch des Lebens satt.

La seconda quartina, infatti, insiste sulle cause che hanno portato al dissolvimento della relazione, introdotto dal verbo «verwelken», «appassire», in riferimento ai «Triebe» che tenevano uniti gli elementi del «wir», metafora, quella attivata dal verbo «verwelken», che vede la

²¹³ «Vorbei sind die Kinderspiele / Und Alles rollt vorbei, - / Das Geld und die Welt und die Zeiten, / Und Glauben und Lieb' und Treu'» è l'ultima strofa di *Mein Kind, wir waren Kinder*, in Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1827, S. 214-215.

²¹⁴ Cfr. anche *Lureley* di Clemens Brentano, *Werke*, Erster Band, Carl Hanser Verlag, München, 1968, S. 27-28.

compenetrazione del campo semantico floreale²¹⁵ nello spazio della relazione. Il riferimento alla botanica rimane vivo nell'idea insita allo scioglimento della relazione, andando a delineare un vero e proprio *diminuendo* delle pulsioni esistenti del «wir», come se queste seguissero un ciclo vitale analogo a quello vegetale, dove all'appassire («verwelken», v. 5) segue il rinsecchire («verdorren», v. 6). Gli ultimi due versi della seconda quartina introducono la strofa centrale, aperta e chiusa dall'avverbio che dà il titolo all'intero componimento, cedendo su una tematica che troverà una matura realizzazione in *An die Musik* (1918), lo spazio di cuore: «Herzraum»²¹⁶. In «[d]as Herz der Liebe» il cuore costituisce il centro d'irraggiamento dei «Triebe» che riempiono lo spazio dato dall'amore, nel quale esistevano l'«Io» e il «Tu». «Das Herz» qui percepisce una sovrabbondanza di vita non più contenibile («und auch des Lebens satt», v. 8), prefigurando l'«Überfluß Gottes» dei *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*. La «Sättigung» della vita sembra anticipare quell'«Erfüllung» che l'Io affida anche alla musica in *An die Musik*:

Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstens unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt [...]»²¹⁷

Musica, «Herzraum» in *An die Musik*, trascende («entwachsener Herzraum») e fuoriesce («übersteigend», «hinausdrängt») da se stessa, «Innigstens unser». In *Vorbei* si avverte una prefigurazione di una simile immagine nella locuzione «des Lebens satt» in riferimento a «das Herz der Liebe», con il riempimento del cuore che giunge al limite, giungendo alla 'sazietà' di vita. Tuttavia qui la sovrabbondanza sfocia nell'avverbio «vorbei», indicando l'impossibilità di trattenerne la relazione nello spazio della relazione:

>Vorbei< - wie sie auch glühten
im schönen jungen Mai,
vorbei die holden Blüten –
auf immerdar vorbei! –

Qui il «wir» è allo stesso tempo spazio nel quale le pulsioni «ardevano», «glühten», metaforicamente associate al crepitio del fuoco. Quest'ultimo divampa nei primi giorni della primavera («im schönen jungen Mai»), quando la natura tutta si accinge a risvegliarsi, *tòpos*

²¹⁵ Grimm, «Verwelken» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GV06270#XGV06270> (consultato il 25/06/20).

²¹⁶ Cfr. Silke Pasewalck, «Die fünffingrige Hand»: Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2002, S. 140.

²¹⁷ Rilke, KA II, S. 158.

musicalmente restituito anche da Schumann nel primo numero del ciclo liederistico *Dichterliebe*, op. 48, su testo di Heine *Im wunderschönen Monat Mai*²¹⁸. La metafora del fuoco in relazione all'amore ritrova in Rilke una nuova semantizzazione in [*die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, nei quali un appunto riportato a margine rivela in che modo l'amare è intimamente connesso con l'Esserci, come già ricordato in precedenza²¹⁹: «Geliebtsein heißt aufbrennen. Lieben ist: Leuchten mit unerschöpflichen Öle. Geliebtwerden ist vergehen, Lieben ist dauern»²²⁰. In *Vorbei* l'amore non ha consumato gli amanti, ma ha perso vigore e si è definitivamente spento, allontanando i due soggetti. La metafora del fuoco è accompagnata qui da quella attraverso il sostantivo «Blüten», indicando con «boccioli» e «infiorescenze» ciò che è potenziale e ancora in essere, come la primavera, che l'aggettivo «hold[en]» enfatizza, indulgiando anche in riferimenti erotici²²¹.

L'impossibilità di ritrovare l'amore ormai svanito nel «wir» è segnalata da un climax discendente scandito dal susseguirsi delle strofe. Infatti, mentre nella prima strofa il sentimento amoroso trova il suo apice nella 'promessa' degli amanti, nella seconda le pulsioni gradualmente si affievoliscono, smorzandosi, fino a dissiparsi del tutto nella terza quartina:

Erweckt euch nichts mehr wieder
mit himmlischer Gewalt,
sind all die frohen Lieder
auf ewig nun verhallt?

A partire dall'ultimo «vorbei» nella strofa precedente, l'autore costruisce un movimento contrario, in un ideale *crescendo* che, in effetti, culmina nell'ultima parola del testo, «Lied», quasi intendendo una consonanza tra 'amore' e 'canto'. La quarta strofa si apre con il verbo «erwecken», sorta di contrappunto al «vorbei», che disvela la possibilità di cantare ancora l'amore nello spazio

²¹⁸ Löwenstein cita il componimento di Heine e *Das zerbrochene Ringlein* di Eichendorff come esempi di una poesia che si basa sul sentimento amoroso, declinato in positivo, come nel caso di Heine, o in senso doloroso, come in Eichendorff, in Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis* cit., S. 61.

²¹⁹ Cfr. Capitolo I.2.2, *infra*.

²²⁰ Rilke, *KA III*, S. 629.

²²¹ Cfr. Grimm, «Blüte» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB08990#XGB08990> (14/01/2020, 12.31) e «hold» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH11459#XGH11459> (14/01/2020, 12.33). L'aggettivo «hold» ritrova nella musica la declinazione in arte nel Lied di Schubert *Du holde Kunst* D547, 1817, su testi di Schober. Rilke avrà modo di ascoltare questo Lied a Worpsswede, cantato dalla sorella di Paula Modersohn Becker, Milly Becker, in Thomas A. Kovach, "Du Sprache wo Sprachen enden": Rilke's poem "An die Musik", in «Seminar: a journal of Germanic studies», Canadian Association of University Teachers of German, Univ. of Toronto Press, 3/1986, p. 206-217, qui p. 208.

interpersonale di quel «wir». Che il canto si leghi per analogia all'amore viene reso esplicito nei vv. 15-16: l'Io-lirico si chiede se tali canti, gioiosi, si plachino («verhallt») per sempre, segnando un *diminuendo* che dal suono progressivamente volge al silenzio, ma anche uno *smorzando*, progressivo rallentamento fino alla quiete. In effetti i due versi in questione si pongono specularmente rispetto ai vv. 5-6, nei quali le passioni si affievoliscono, situazione rafforzata anche dall'iterazione del prefisso «ver-». La costruzione simmetrica del componimento, infatti, induce a pensare a un'identificazione tra «Triebe» e «Lieder», che tramite un'assonanza condividono il dittongo «-ie-». Inoltre, supponendo che i «Triebe» siano il modo in cui fisicamente quel «noi» fa esperienza dell'amore, ovvero impulsi, vibrazioni, movimenti che determinano commozione, si verifica un'ulteriore identificazione tra «Liebe» e «Lieder» anche sul piano semantico, oltre che fonico. L'avverbio «vorbei» si rivela tutt'altro che definitivo: l'ultima strofa consente un barlume di speranza per quell'Io-lirico, che, seppur sommessamente («leise», v. 17), esperisce ancora («noch», v. 18) qualcosa di quella musica.

Und doch durchs Herze leise
 mir immerfort noch zieht
 die zarte, liebe Weise –
 das alte schöne Lied!

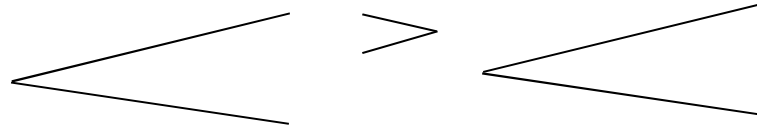
Il cuore è nuovamente lo spazio nel quale avviene il movimento: «die zarte, liebe Weise», infatti, è un'espressione musicale già nota all'Io-lirico e legata a esso tramite sentimento di affetto, dati gli aggettivi utilizzati per connotare la melodia («zart», «lieb»), che letteralmente esercita un'azione su quello che non è più un insieme di soggetti, «wir», bensì è l'Io-lirico (il dativo «mir»), muovendolo e commuovendolo. La familiarità dell'Io con la melodia è sancita dall'ultimo verso del componimento, a seguito di una cesura alla fine del verso successivo che interrompe il flusso del discorso: l'amore rimane vivo nell'Io-lirico grazie al ricordo serbato in cuore dell' «antica vecchia canzone» («das alte schöne Lied», v. 20), che, seppur sommessamente, ancora gli risuona nel cuore, destando memorie affettive piacevoli legate allo stesso («die zarte, liebe Weise»).

In *Vorbei* vengono esplorate le dinamiche in una relazione amorosa in cui il canto e la musica rischiano di perdersi, di affievolirsi, appassire, nonostante il passato 'ardente'. Proprio per la sua particolarità, il canto sopravvive, seppur lievemente nell'Io e non nel «noi», mantenendosi la musica nell'uomo che ha perso il «Tu», come forma di amore. In base a questa prospettiva assume maggior rilevanza la struttura del componimento, che idealmente verrà schematizzata di seguito, ipotizzando una partitura basata sui segni dinamici:

Strofa I Wir hatten uns erkoren, versprochen Lieb und Treu, wir hatten uns geschworen... Und nun ists doch vorbei!	Strofa II Verwelkt die schönsten Triebe, verdorret, müd und matt, und ach, das Herz der Liebe und auch des Lebens satt.	Strofa III >Vorbei< - wie sie auch glühten im schönen jungen Mai, vorbei die holden Blüten – auf immerdar vorbei! –
--	---	---



Strofa III >Vorbei< - wie sie auch glühten im schönen jungen Mai, vorbei die holden Blüten – auf immerdar vorbei! –	Strofa IV Erweckt euch nichts mehr wieder mit himmlischer Gewalt, sind all die frohen Lieder auf ewig nun verhallt?	Strofa V Und doch durchs Herze leise mir immerfort noch zieht die zarte, liebe Weise – das alte schöne Lied!
---	---	--



II.1.2 *Der alte Invalid, la musica nel testo*

La morte è uno dei temi più ricorrenti in *Leben und Lieder*. In *Der alte Invalid*²²² la morte coglie il suonatore di organetto davanti agli occhi di suo nipote, momento evidenziato dalla musica, qui intesa come arte con cui l'uomo provvede al proprio sostentamento:

Es wankt die leere Straße
des Abends spät hinan
mit seinem Leierkasten
ein armer alter Mann.
Er hat so manche Nächte
gestanden auf der Wacht,
für seinen guten Kaiser
gekämpft in mancher Schlacht.
Bedeckt mit Ehrenwunden,
ein Greis nun, matt und müd,
zieht er von Tür zu Türe
und spiel der Invalid.
Man spendet gern ihm Labe
und reicht ihm Trank und Brot

²²² Rilke, SW III, S. 11-13.

und opfert gern den Pfennig
zu lindern seine Not. –
Als seines Alters Stütze,
zu lenken seinen Schritt,
geht führend durch die Straßen
sein Enkelein noch mit.
Doch heut wallten beide
fort langsam nach wie vor,
hier wo die letzten Häuser
schon stehn am äußern Tor.
Dort setzte sich der Alte
still hin auf einen Stein,
umschlang mit seinen Armen
sein liebes Enkelein.
Mein Kind, es geht zu Ende,
bald wird ich nicht mehr sein,
doch kannst du mich noch einmal,
so du es willst, erfreun. –
Dem Kleinen kam das Weinen
auf einmal gar so nah,
er schluchzt: »Ich tu's ja gerne,
befiehl nur, Großpapa!«
Da streckt er sich, der Alte
und ruft so kurz und barsch:
»Wohlan, so spiel noch einmal
mir den Radetzky-Marsch!« -
Wie nun die frohe Weise
so voll erschallt darein,
da steht er dort, der Alte,
wie einstens in den Reihn - -
»Nun kehr ich heim zum Vater,
der uns zum Sieg geführt!«
ruft er verklärt und heiter,
indem er salutiert. –
Und als dann leise, leise
verklungen war der Schall,
da ruft er stolz: »Ich komme
zu dir, mein Feldmarschall!«
Da sinkt er hin zur Erde.....
der letzte Ton verhällt - -
der Kleine will ihn wecken,
doch er ist starr und kalt. –
Der Kleine weint; doch tönet
im Herzen ihm das Lied,
das heut zum letzten Male

gehört der Invalid.

Con *der alte Invalid* la tematica sociale²²³ si mescola a riferimenti «semi-biografici»²²⁴, considerato che il ramo paterno della famiglia era dedito alla carriera militare e che la stessa sorte sarebbe toccata anche a René Rilke. Il tono della poesia è patriottico ma anche compassionevole²²⁵.

L'uomo protagonista del componimento è l'«alte Invalid», ritratto con andatura claudicante. Seppur solo suggestione, l'uomo sembra anticipare l'invalido delle *Aufzeichnungen*²²⁶ che si muove vacillando e che Malte segue, oltre all'esperienza direttamente attinta dal vissuto dell'autore, testimoniata nella lettera a Lou Andreas-Salomé del 18 luglio 1903. In *der alte Invalid* l'uomo si muove oscillando («Es wankt die leere Straße / des Abends spät hinan / mit seinem Leierkasten / ein armer alter Mann»), accompagnato e guidato più avanti dal nipote, che con lui ondeggia²²⁷, assumendo la stessa andatura, la stessa 'oscillazione' («Als seines Alters Stütze, / zu lenken seinen Schritt, / geht führend durch die Straßen / sein Enkelein noch mit. / Doch heute wallten beide [...]»). Le strade vuote che l'uomo percorre con tale incedere si riempiono di musica: il suonatore infatti si trascina di porta in porta con il proprio strumento ad elemosinare ciò che 'placa la sua necessità' («[...] und reicht ihm Trank und Brot / und opfert gern den Pfennig / zu lindern seine Not»)²²⁸. Suonare consente al veterano di lenire i suoi tormenti, calmando gli animi di chi lo ascolta che, spinto dalla compassione, scambia il suono che riceve con beni di prima necessità, consentendogli la sopravvivenza. La musica qui entra a far parte della narrazione di una vicenda personale denotandosi come mestiere, oltre che come ricordo del proprio passato militare, momento che l'uomo esperisce in punto di morte. L'uomo chiede al bambino di suonargli la

²²³ Heinz, in Engel (Hrsg.), *Rilke-Handbuch* cit., S. 186.

²²⁴ George C. Schoolfield, *Young Rilke and His Time*, Camden House, Rochester NY 2009, pp. 237-248, qui p. 237.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ L'episodio è narrato in Rilke, *KA III*, S. 500-504.

²²⁷ Grimm, «Wallen» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW04895#XGW04895> (15/01/2020, 18.21).

²²⁸ La tematica che emerge in *Der alte Invalid* trova un precedente illustre in *Der Leiermann* di Wilhelm Müller, che conclude il ciclo liederistico *Winterreise* di Franz Schubert. Il Lied propone la figura del suonatore di organetto che suona in condizioni di miseria, ignorato dai passanti. Questo però non ferma la musica: «Drüben hinterm Dorfen / Steht ein Leiermann, / Und mit starren Fingern / Dreht er was er kann. // Barfuß auf dem Eise / Schwankt er hin und her; / Und sein kleiner Teller / Bleibt ihm immer leer. // Keiner mag ihn hören, / Keiner sieht ihn an; / Und die Hunde brummen / Um den alten Mann. // Und er läßt es gehen / Alles, wie es will, / Dreht, und seine Leier / Steht ihm nimmer still. // Wunderlicher Alter, / soll ich mit dir gehn? / Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?», in Müller, *Werke. Tagebücher. Briefe*, Herausgegeben von Maria-Verena Leistner mit einer Einleitung von Bernd Leistner, Verlag Mathias Gatzka, Berlin 1994, Band I, *Gedichte I*, S. 185-186.

marcia di Radetzky, divenendo ascoltatore, dopo esser stato esecutore, e porgendo l'orecchio fino all'ultimo suono percepito, coincidente con la morte, nella quale sente di ritornare ai fasti del passato militare. Egli si rivolge a Dio come a un «Feldmarschall», andando a marcare una situazione in totale contrasto alla condizione presente e attuale («ein armer alter Mann», v. 4):

Und als dann leise, leise
verklungen war der Schall
da ruft er stolz: »ich komme
zu dir, mein Feldmarschall!«
Da sinkt er zur Erde...
der letzte Ton verhallt - - [...].

La marcia di Radetzky, ormai non più udibile, continua però a risuonare nel cuore del bambino, che in questo modo tiene in vita la memoria del congiunto grazie all'ascolto interiore. Abbondano in questo contesto verbi appartenenti al campo semantico della musica: «erschallen», «verklingen», «verhallen», «tönen», che indicano il risuonare o lo smorzarsi e l'affievolirsi di un suono. Notevole, infatti, è la vastità lessicale riferita all'evento sonoro: soltanto osservando le radici dei verbi appena riportati («schallen», «klingen», «hallen», «tönen»), si riscontra la valorizzazione del contesto eroico con cui l'anziano si avvicina alla morte, in attesa che Dio-«Feldmarschall» lo guidi alla vittoria («Sieg»), richiamato quindi da una tensione verso l'alto nello spirito, ma sprofondando con il corpo verso il terreno. A un momento concitato dato dalla musica e agli ultimi istanti di vita, segue la completa assenza di movimento dell'uomo («der Kleine will ihm wecken, / doch er ist starr und kalt. -»), determinando la musica la tensione verso Dio e il legame con la vita.

II.1.3 *Ich lieb ein pulsierendes Leben, una «Schwingung» ante-litteram?*

Nel percorso che lega Rilke al «Rhythmus des Hintergrunds», *Ich lieb ein pulsierendes Leben* si pone come opera che prefigura l'estetica della «Schwingung», che si delinea a partire dai *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*. Il testo risale al 29 ottobre 1892 ed è contenuto in una lettera indirizzata alla madre, Sophia Entz (Phia)²²⁹. Dal titolo l'Io-lirico, dietro cui si cela l'autore stesso, dichiara di amare una vita che pulsa:

Ich lieb ein pulsierendes Leben,
das prickelt und schwellet und quillt,
ein ewiges Senken und Heben,

²²⁹ Rilke, SW III, S. 916.

ein Sehnen, das niemals sich stillt.

5 Ein stetiges Wogen und Wagen
auf schwanker, gefährliches Bahn,
von den Wellen des Glückes getragen
im leichten, gebrechlichen Kahn....

9 Und senkt einst die Göttin die Waage,
zerreißt sie, was mild sie gewebt, -
ich schließe die Augen und sage:
Ich habe geliebt und gelebt²³⁰!

«[E]in pulsierendes Leben» è la caratteristica della vita all'insegna di un movimento ritmico, costante, una pulsazione soggetta a stimoli, vibrazioni e movimenti. Il modo di manifestarsi della vita rivela una 'sovraabbondanza' che fuoriesce agitandosi («prickelt»), poi si spande fino ai limiti del proprio Io («schwellet»), e infine sgorga («quillt»), attribuendo alla vita le caratteristiche del fluido non più confinabile nel recipiente che lo contiene. «[P]ulsierendes Leben» dell'Io è qui prefigurazione dell'«Überfluß», poiché si esplica come energia che come acqua si rivolge verso l'esterno frizzando («prickelt»), come da una fonte, *tòpos* che ricorre di frequente nel repertorio di Rilke. Il verbo «prickeln» conferisce l'idea di una vita che non può più essere trattenuta a sé, manifestando così anche in questo caso l'esigenza dell'Io di esprimersi, di 'propagarsi' verso l'esterno. L'incessante movimento della vita che l'Io ama si esplica anche su una direttrice verticale, oltre che orizzontale: esso infatti la vede come un «ewiges Senken und Heben, / ein Sehnen, das niemals sich stillt» (vv. 3-4), un'incessante oscillazione tra i punti più alti e quelli più bassi, sprofondare e innalzarsi, e infine una tensione costante e ardente verso un obiettivo, che mai cessa.

La necessità di vivere una vita che non trova punti di stasi è confermata nella seconda strofa, che, all'idea di «oscillazione» associa quella di precarietà («schwank») e pericolo («gefährlich») grazie alla paronomasia che lega idealmente i termini «Wogen» e «Wagen». Il senso di moto, qui ondulatorio e oscillatorio, associato sia al movimento fisico («Wogen»), sia all'audacia («Wagen»), determina il «Senken» o «Heben» della prima strofa. Oscillazioni che sono delle onde propriamente dette («Wellen», v. 7), termine che configura un rapporto anche fonico con la coppia «Wogen und Wagen» (v. 5). L'ingresso nella poesia della fortuna, che è portata dalle onde («von den Wellen des Glückes getragen», v. 7), sottolineano come la pulsazione della vita non sia del

²³⁰ Rilke, SW III, S. 31.

tutto immanente, ma è sensibile ai movimenti dall'esterno. La fortuna, colpendo l'io, propaga le proprie energie, imprimendo il proprio movimento, come accadrebbe a due corpi interessati da un urto. Soltanto l'esperienza di una vita pulsante, in movimento e che oscilla nell'ignoto tra un «Senken» e un «Heben» consente all'io di poter affermare al termine del componimento «ich habe geliebt und gelebt», giocando anche con l'affinità fonetica dei due *Partizip Perfekt*, con l'amare che si sovrappone al vivere.

II.1.4 *Tönet zu der Trauten wieder, la musica e il «Tu»*

I *Lautenlieder*²³¹ costituiscono un ciclo poetico che si carica degli aspetti prefiguratori della musica in Rilke fin qui analizzati, introducendo la relazione con la «Ferne»²³². Il primo di questi inserisce il lettore direttamente nel contesto sonoro dei canti nella notte, in un'atmosfera che evoca il Romanticismo, già dalla prima strofa:

Tönet zu der Trauten wieder,
liebeslichte Lautenlieder,
tönet, tönet durch die Nacht.
Von ihr mögt ihr Trübes drängen,
daß sie dann bei Liebesklängen
aus dem schönsten Traum erwacht.

L'imperativo «tönet» segna già dall'inizio un movimento netto che dall'io si rivolge ai canti, affinché questi possano tornare 'nuovamente' («wieder») a chi li accoglie. I movimenti rilevati dall'avverbio mostrano una prima direzione che parte dall'amata, che ha già accolto questi canti, cui segue una reazione dell'io, che vuole che la musica ritorni all'ascoltatrice, tracciando l'oscillazione dal mondo interiore all'esterno (e viceversa), lungo una direzione orizzontale il cui fulcro è dato dal soggetto, spazio ospitale dei canti. Oltre al movimento proprio della musica, ordinato dall'io, si segnala inoltre una prima coesistenza delle percezioni acustiche e visive: i canti ascoltati sono qualificati come «liebeslicht[e]», «illuminati d'amore», udibili nella notte (dall'«Innen» all'«Außen» e viceversa), ma anche visibili perché luminosi²³³. Il movimento è enfatizzato dal verbo «drängen» nel v. 4, che spinge i canti verso l'«Innen», affinché possa

²³¹ Rilke, SW III, S. 62-66.

²³² «Musik ist seit dem Frühwerk für Rilke verbunden mit der Ferne, mit dem Raum», in Antonia Egel, *Rilke hört Musik und schreibt: Zur Genese der Neuen Gedichte*, in Thomas Martinec (Hrsg.), *Rilkes Musikalität*, Palaestra, Band 348, Vandenhoeck&Ruprecht Verlage, Göttingen 2019, S. 65-81, qui S. 77.

²³³ Si segnala che «licht» compare anche come etimo di «leicht», in *Grimm*, «leicht», <<https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>> (31/03/2021, 10.36). Interpretazione plausibile, dato che successivamente nel componimento si fa riferimento a «Schwingenschlägen».

raggiungere l'amata che, all'ascolto di «suoni d'amore» («Liebesklängen»), possa uscire dal sogno e destarsi («aus dem schönsten Traum erwacht», v. 6).

L'idea della fanciulla dormiente si ricollega, seppur solo tematicamente, al *Sonett an Orpheus*, I,2. Nel sonetto la melodia, quasi «fanciulla», “dorme il mondo” nell'orecchio dell'Io-lirico, letteralmente costruendovi un giaciglio:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr²³⁴.

Nel primo componimento di *Lautenlieder* di fatto l'amata non è figura della musica, ma attraverso la musica d'amore si desta. I suoni giungono viaggiando su «Schwingenschlägen», come all'inizio della seconda strofa:

Nur mit sanften Schwingenschlägen
sollt ihr euer Klingen legen
nahe an ihr schlafend Ohr;
denn es darf nichts Trübes düstern
ihren Traum, und Liebesflüstern
traget leis zu ihr empor.

La musica si posa nell'udito dell'amata grazie a «Schwingenschlägen» fino allo «schlafend Ohr», posandosi («legen») vicino all'organo di senso. Canti che giungono teneramente, «sanft», e che altrettanto dolcemente si avvicinano a chi dorme. All'ascolto si accosta anche una percezione metaforica visiva, data dal verbo «düstern», associando così una maggiore chiarezza nell'ascolto della musica, che raggiunge il destinatario sommessamente, appena percettibilmente e con un volume vicino al silenzio («und Liebesflüstern / traget leis zu ihr empor»), a uno scenario ben visibile nel sogno, che non si «oscuri».

Il movimento del battito d'ali viene confermato dalla similitudine che appare nella strofa successiva. L'ultima strofa del componimento introduce un altro *tòpos* rilkiano rilevante, la rosa, tema declinato qui come segue:

Senkt euch wie der Falter lose,
der nicht mit Gewalt der Rose,
die ihn lockt, entgegenstreckt
seine frisch betauten Fühler,
senkt euch, daß der Lautenspieler

²³⁴ Rilke, *KA II*, S. 241. A proposito dell'alternanza sonno-veglia della musica, si rimanda all'analisi del componimento *Musik* del 1925, riportato nel capitolo IV. Cfr. *infra*.

seine Rose nicht erschreckt.

Come alla melodia-fanciulla del sonetto a Orfeo già citato, anche qui si chiede ai canti di chinarsi lentamente («Senkt euch [...] lose», v. 1) nell'orecchio dell'«Empfängerin». L'Io, in questi versi, utilizza una similitudine per evocare il movimento che i canti debbano svolgere per raggiungere l'orecchio di chi li ode: esso li paragona al movimento della farfalla («Falter»), chiamata e attirata («locken») dalla rosa, mentre dispiega le proprie antenne, allungandosi queste l'una verso l'altra con energia, quasi a sfuggire alla forza esercitata dal fiore entro cui si posa. Già anticipata nella strofa precedente, nella quale il suono era introdotto da «Schwingenschlägen», la metafora della farfalla consente all'Io di tracciare il movimento attraverso il quale l'esperienza musicale giunge all'orecchio-rosa dell'amata, restituendo la delicatezza dei suoni con la leggerezza del lepidottero affinché non scuota il fiore («der Lautenspieler / seine Rose nicht erschreckt»). La rosa, fiore il cui centro è protetto da numerosi petali, che si sovrappongono come veli, rappresenta il testamento poetico di Rilke, come testimoniato dal *Grabspruch* sulla tomba a Raron:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern²³⁵.

I «Lider[n]», metafora per i petali che proprio per la loro forma ricordano delle palpebre, associandosi metaforicamente al campo semantico della vista, volendo proteggere l'occhio che si trova al centro della rosa, ricordano acusticamente la parola «Lieder[n]»²³⁶, indicando nella rosa uno spazio poetico anche musicale.

Allo stesso modo, nel primo componimento di *Lautenlieder* la rosa sta per l'orecchio su cui dolcemente si posano i canti, che giungono sprofondandovi con «Schwingenschlägen»²³⁷. Questo movimento tracciato sulla verticale orientato verso il basso e l'ascolto ricordano nuovamente il movimento della fanciulla-melodia del Sonetto a Orfeo I, 2, già a partire dal riferimento al fiore che richiama nell'immaginazione del lettore la primavera, stagione accennata nel sonetto dalle vesti

²³⁵ Rilke, *KA II*, S. 394.

²³⁶ Osservato anche in Rolf Selbmann, *Rainers Widersprüche. Zu Rilkes Grabspruch »Rose, oh reiner Widerspruch«*, in Rudi Schweikert (hrsg. von), *"Die Welt ist in die Hände der Menschen gefallen": Rilke und das moderne Selbstverständnis*, Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft, 24/2002, Insel, Frankfurt a. M.- Leipzig, S. 165-175, qui S. 171-172.

²³⁷ Esiste un simbolismo ,anima-farfalla' molto in voga nella cultura di inizio secolo, in un insieme di ibridazioni, di cui fa parte anche la figura della fanciulla-farfalla, che sono «ibridazioni nate da rinnovate epifanie della vergine divina», cit. in Furio Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, nottetempo, Milano 2018, p. 91. La riflessione non è riferita a *Lautenlieder* ma si rivela suggestiva per le associazioni che scaturiscono dalle immagini della farfalla, del fiore e della fanciulla, tutti *tòpoi* rilkeiani.

della fanciulla-melodia²³⁸ il cui sembiante «glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier». La fanciulla-melodia sprofonda, delineando, il verbo «sinken», anche in questo caso un movimento tendente verso il basso («Wo sinkt sie hin aus mir?», v. 14), che però nel caso del Sonetto è anche un allontanamento dall'Io-lirico, spandendosi questa verso l'esterno. Segue uno schema che pone in confronto direttamente i due componimenti citati:

<p><i>Lautenlieder – I (1893)</i></p> <p>[...]</p> <p>Nur mit sanften Schwingenschlägen sollt ihr euer Klingen legen nahe an ihr <u>schlafend Ohr</u>; denn es darf nichts Trübes düstern ihren Traum, und Liebesflüstern traget leis zu ihr empor.</p> <p><u>Senkt</u> euch wie der Falter lose, der nicht mit <u>Gewalt der Rose</u>, die ihn lockt, entgegenstreckt seine frisch betauten Fühler, <u>senkt</u> euch, daß der Lautenspieler seine Rose nicht erschreckt.</p>	<p><i>Sonette an Orpheus I, 2 (1922)</i></p> <p>Und fast ein Mädchen wars und ging hervor Aus diesem einigen Glück von Sang und Leier <u>Und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier</u> <u>Und machte sich ein Bette in meinem Ohr.</u></p> <p><u>Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.</u> <u>Die Bäume, die ich je bewundert, diese</u> <u>Fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese</u> Und jedes Staunen, das mich selbst betraf.</p> <p>Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast Du sie vollendet, daß sie nicht begehrte, erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.</p> <p>Wo ist ihr Tod? Oh, wirst du dies Motiv Erfinden noch, es sich dein Lied verzehret? – <u>Wo sinkt die hin aus mir?</u>... Ein Mädchen fast...</p>
--	--

Sebbene distante dall'ultimo Rilke, *Leben und Lieder* sembra costituire un primo embrione di molti degli elementi che ricorreranno nella poetica successiva. La farfalla, la fanciulla, il fiore sono tutti temi ricorrenti che sottolineano il fascino che l'autore subisce *in primis* dalla natura. Come il primo componimento di *Lautenlieder* dimostra, l'Io stabilisce delle relazioni a più livelli: da un lato con l'altro', con cui comunica spesso attraverso la musica, dall'altro con la natura, che non solo mette al servizio del proprio linguaggio simbolico, ma diventa animata e alleata dell'Io, che infatti ne interpreta i segni²³⁹.

²³⁸ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 79-81.

²³⁹ Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis* cit., S. 57. L'autrice analizza altri componimenti, ma il discorso si adatta anche a questo contesto: «Erstens begreift sich der Dichter als ein Vertrauter der Natur, deren Sprache er zu verstehen vermag; er steht im Einklang mit der Natur» L'autrice continua poi «Zweitens

Già in *Ich lieb ein pulsierendes Leben*, la realtà per Rilke è sin da subito qualcosa che vive e si manifesta 'pulsando', muovendosi ritmicamente, e la vita è tale quando l'umano ne partecipa con energia, in uno slancio 'vitalistico'²⁴⁰. Non ancora fondamento dell'estetica poetica, né «Schwingungspoetik», l'oscillazione, anche musicale, rappresenta un medium intersoggettivo fondamentale (*Der alte Invalid, Lautenlieder – I*) che occupa lo spazio di 'mezzo' tra l'Io e l'"altro", rendendo davvero *Leben und Lieder* un primo tentativo di restituire «ein Leben in Liedern, Lieder als Leben»²⁴¹.

ist Dichtung Resonanz, eine „Antwort“ auf die Sprache der Natur». Questa seconda parte si presta meno a riassumere l'esperienza fin qui analizzata di *Leben und Lieder*, mentre si troverà un forte riscontro in *Mittag*. Cfr. *infra*.

²⁴⁰ Heinz, in Engel (Hrsg. von), *Rilke-Handbuch*, S. 186, con riferimento a *Ich lieb ein pulsierendes Leben*.

²⁴¹ Görner, *Im Herzwerk der Sprache* cit., S. 22.

II.2 *Wegwarten*: la poesia come nutrimento

Nel corso del 1896 Rilke pubblica tre libelli di *Wegwarten*, «cicorie selvatiche»²⁴², una piccola antologia²⁴³ di poesie che avessero come destinatario il popolo. «*Wegwarten*» fa riferimento al piatto povero di cui si nutre il popolo, vegetale che cresce spontaneamente lungo le vie («Weg») e che è sempre rivolto verso il sole in cerca di luce²⁴⁴. Rilke concepisce le sue poesie come il più umile dei cibi, ché possa sfamare e raggiungere tutti, soprattutto chi non può permettersi di comperare un volume di poesie. Il sottotitolo che accompagna «*Wegwarten*», infatti, è di «*Lieder, / dem Volke geschenkt*», canzoni che siano anche un dono, di cui Rilke in effetti sostiene i costi di diffusione. In una lettera a Richard Zoozman, del 1.02.1896 si legge:

Ich habe eine gewisse Anzahl von Exemplaren an Volks- und Handwerkervereine, an Buchhändler, an Spitäler etc. gesandt und habe in verschiedenen Lokalen die „*Wegwarten*“ aufliegen lassen. Ob sie wirklich unters „Volk“ kommen – wer weiß? Meine Verhältnisse sind nicht darnach, um eine so große Auflage herstellen zu lassen. Und paar hundert Heftchen versickern schien spurlos. – Ich rechne darauf, daß Zufall hier und da doch ein Heftchen unter das eigentliche Volk und in eine einsame Stube trägt, wo die schlichten Lieder ein wenig Licht und Freude wecken dürfen²⁴⁵.

L'intento che muove la pubblicazione di *Wegwarten* è dunque quello di allietare il popolo. La pubblicazione si ferma dopo il terzo libello²⁴⁶, nonostante la volontà di Rilke di pubblicarne un quarto che vedesse la partecipazione di altri scrittori, tra i quali Detlev von Liliencron e, forse, Dehmel stesso²⁴⁷, con l'intenzione di riunire intorno al periodico una lega di poeti tedeschi²⁴⁸.

Il primo libello viene pubblicato il 2 gennaio del 1896, dopo *Larenopfer*, e la volontà di donare l'opera al popolo viene espressa anche nella prefazione, scritta a Praga nel Natale del 1895

²⁴² Trad. di G. Zampa, in Zampa, *Gli anni di Praga* cit., p. 353.

²⁴³ Rilke scrive a Richard Dehmel: «[d]iese Hefte haben sich zu kleinen zwanglos erscheinenden Lyrikanthologien ausgewachsen» in Rilke, *Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904* cit., S. 26 (Lettera del 29.11.1896).

²⁴⁴ Grimm, «*Wegwarten*» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW11652#XGW11652> (16-03-2020; 18.00).

²⁴⁵ Rilke a Richard Zoozmann, lettera del 1.02.1896 in Rilke, *Briefe aus den Jahren 1892-1904* cit., S. 12-13. Cit. anche in Heinz, in Engel (Hrsg.), *Rilke-Handbuch* cit., S. 190-191.

²⁴⁶ Heinz, in Engel (Hrsg.), *Rilke-Handbuch* cit., S. 190.

²⁴⁷ Nella lettera a Dehmel del 29.11.1896 Rilke chiede al 'Maestro' (così l'appellativo nell'intestazione della lettera), se vuole unirsi agli scrittori citati (Falke, Morgenstern, Jakobowski, Telmann, Prinz Schönaich-Carolath, Schaukal e altri). «Auch Meister Liliencron hat mir etwas versprochen» in Rilke, *Briefe aus den Jahren 1892-1904* cit., S. 27.

²⁴⁸ Zampa, *Gli anni di Praga* cit., p. 353.

(«Weihnachtsmond»²⁴⁹), in cui si coglie la speranza che la poesia renda sollievo ed elevi il popolo, così come le «cicorie selvatiche» prendono vita nella leggenda narrata da Paracelso:

Ein Wort nur:

.....Ihr gebt eure Werke in billigen Ausgaben. – Ihr erleichtert dadurch den Reichen das Kaufen; den Armen helft ihr nicht. Den Armen ist Alles zu teuer. Und wenn es zwei Kreuzer sind, und die Frage heißt: Buch oder Brot? Brot werden sie wählen; wollt ihrs verargen? Wollt ihr also Allen geben, - so gebt! –

Paracelsus erzählt, die Wegwarte werde alle Jahrhunderte zum lebendigen Wesen; und leicht erfüllt die Sage sich an diesen Liedern; vielleicht wachen sie zu höherem Leben auf in der Seele des Volkes.

Ich bin selbst arm; aber diese Hoffnung macht mich reich. – Die >Wegwarten< werden ein- bis zweimal jährlich erscheinen. Pflückt sie, und mögen sie euch zur Freude sein!

René Maria Rilke

Con la prefazione Rilke si appella agli altri scrittori, manifestando una critica per la scarsa considerazione per il popolo. Il prezzo delle edizioni economiche rimane a ogni modo troppo alto per i più poveri, per i quali «ist Alles zu teuer». Si coglie pertanto nella prefazione l'importanza sociale che Rilke affida al ruolo della poesia, e all'ingiustizia che pesa sul «Volk» che si trova a dover sempre scegliere tra la lettura e il cibo («Buch oder Brot?»), scelta che porta a sacrificare la poesia nel caso di chi non ha niente. Sostantivi che allitterano, «Buch oder Brot» manifestano l'intento di rendere «Buch» come «Brot», legati dalle «Wegwarten», sostentamento per il corpo, quando queste sono vegetali, e nutrimento per l'anima, quando queste sono poesia. La relazione di metafora tra i due termini è data dalla leggenda di Paracelso, secondo la quale la cicoria è destinata a divenire un essere vivente dopo un secolo. Citando la leggenda, anche Rilke auspica che le sue opere possano diventare vive, innalzando l'anima di quel popolo. Da economico il parametro per valutare i «Reiche» o gli «Arme» diventa del tutto culturale: Rilke stesso si pone tra questi ultimi («ich bin selbst arm»), ma la speranza che la poesia sopravviva l'autore e abbia un ruolo anche educativo lo fa sentire ricco («aber diese Hoffnung macht mich reich»).

II.2.1 *Das Volkslied*, il canto

La poesia d'esordio in *Wegwarten* conferma il gusto e l'attenzione di Rilke per il popolo e per le sue espressioni artistiche, recando nel titolo, [*d*]as *Volkslied*, un forte riferimento al canto

²⁴⁹ Rilke, SW III, S. 112 e Ernst Zinn, in Rilke, SW III, S. 920.

popolare. Composto nell'autunno del 1895²⁵⁰, *das Volkslied* è seguito dal sottotitolo «Nach einer Kartonskizze des Herrn Liebscher», rivelando l'ispirazione nell'arte visiva, qui Adolf Liebscher, un artista membro della generazione del Teatro Nazionale²⁵¹:

Es legt dem Burschen auf die Stirne
die Hand der Genius so lind,
daß mit des Liedes Silberzwirne
er seiner Liebsten Herz umspinnt.

Da mag der Bursch sich süß erinnern,
was aus der Mutter Mund ihm scholl,
und mit dem Klang aus seinem Innern
füllt er sich seine Fiedel voll.

Die Liebe und der Heimat Schöne
drückt ihm dem Bogen in die Hand,
und leise rieseln seine Töne
wie Blütenregen in das Land.

Und große Dichter, ruhmberauschte,
dem schlichten Liede lauschen sie,
so gläubig wie das Volk einst lauschte
dem Gotteswort des Sinai²⁵².

I riferimenti al popolo, alla sua arte, in particolare all'espressione musicale della canzone²⁵³, spesso associata a tradizioni quali feste e sagre paesane, rivela l'ispirazione alla patria²⁵⁴, confermata anche dal riferimento ad Adolf Liebscher. Pubblicato qualche tempo prima in *Larenopfer* (1895), [*das Volkslied* vede al suo inizio la forma impersonale («es legt») che ritarda soggetto e oggetto del verbo al secondo verso tramite un *enjambement*, accentuando il dativo «dem Burschen», protagonista di tutto il canto. «Der Bursche», musicista del *Volkslied*, non è né fanciullo né uomo, bensì sta nell' «inzwischen», «halbwüchsiger»²⁵⁵. Il ragazzo è il destinatario di un gesto che dall'«Außenwelt» si volge verso l'«Innenwelt», attraversando il fisico a partire dalla fronte («auf die Stirne»). Il gesto è di per sé una benedizione, essendo compiuto dal «Genius», richiamandosi alla forza creatrice di matrice sturmeriana, ma allo stesso tempo all'idea di spirito

²⁵⁰ Zinn in Rilke, *SW III*, S. 920.

²⁵¹ Emil Skála, *Rilkes Stellung zur Tschechischen Literatur und Malerei*, in Peter Demetz, Joarchim W. Storck, Hans Dieter Zimmermann (Hrsg. von), *Rilke: ein europäischer Dichter aus Prag*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1998, S. 45-56, qui S. 52.

²⁵² Rilke, *SW III*, S. 113.

²⁵³ Il carattere popolare si evince anche dalla struttura metrica della poesia, trattandosi di una quadripodia giambica, tipica del *Volkslied*.

²⁵⁴ Heinz, in Engel (Hrsg.), *Rilke-Handbuch* cit., S. 191.

²⁵⁵ *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, «Bursche»

protettore, retaggio latino della parola²⁵⁶. Il gesto del Genio di porre la mano sulla fronte del ragazzo si riverbera nello spazio più intimo dell'Io del ragazzo : «des Liedes Silberzwirne», tramite il gesto del Genio, «seiner Liebsten Herzen umspinnt», avvolgendolo. Il canto è restituito da un refe, filo robusto ritorto su se stesso di metallo pregiato, che scintilla e che si dipana dal Genio, filando attraverso l'Io del ragazzo e avvolgendosi intorno al cuore, intrecciandosi a questo come farebbe un'edera, considerato il riferimento al mondo botanico del verbo «umspinnen»²⁵⁷. Il gesto lieve («so lind», v. 2) del Genio ha tuttavia un impatto deciso nell'«Innenwelt»: mentre il movimento dall'«Außenwelt» all'«Innen» è restituito con lentezza e leggerezza, il movimento di reazione che ne consegue manifesta una sorta di costrizione, data la metafora del canto che come un refe argenteo attrae e avvolge con malia il cuore del giovane, restituendo una tensione che rafforza l'idea sturmeriana di canto già presentata con l'introduzione di «Genius». La direzione verticale tracciata dal gesto, che dall'«Außenwelt» si riverbera nell'«Innenwelt», viene percorsa nel verso opposto nella strofa successiva:

Da mag der Bursch sich süß erinnern,
was aus der Mutter Mund ihm scholl,
und mit dem Klang aus seinem Innern
füllt er sich seine Fiedel voll.

Come nel verso d'esordio della prima strofa, «der Bursch» occupa posizione centrale nel verso, catalizzando nuovamente le tensioni del verso su di sé e sul «sich», divenendo al contempo nominativo e dativo della frase. Il movimento nel primo verso è del tutto interno, nello spazio intimo del cuore (e della mente) del ragazzo («er-innern»), che dal presente si rivolge al passato, tracciando, l'esercizio della memoria, un'oscillazione che Rilke esperirà più volte nel corso della sua opera, dandone successivamente una codifica scritta nel ricordo ritmico contenuto in *Ur-Geräusch*²⁵⁸. Non solo il ragazzo evoca il ricordo, ma esprime anche la dolcezza («süß», v. 4) che lo stesso gli evoca, instaurando una relazione con il gesto del Genio, «lind» (v. 2).

La dolcezza è data dal riferimento alla madre, la cui musica risuona fuoriuscendo dalla sua bocca («was aus der Mutter Mund ihm scholl», v. 6), in un riferimento che sembra accostarla metaforicamente alla «Quelle» da cui qui il canto sgorga (qui al *Präteritum*), che tuttavia si fa

²⁵⁶ Duden Deutsches Universalwörterbuch, «Genius»

²⁵⁷ Grimm, «Umspinnen» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GU04154#XGU04154> (28/03/2020, 12.03)

²⁵⁸ Rilke scrive di «rhythmische Eigenheit meiner Einbildung» in *Ur-Geräusch* del 1919, in Rilke, KA IV, S. 701. Su *Ur-Geräusch* cfr. anche Camilla Miglio, *Die Spur des Orpheus. Ein Experiment von und über Rainer Maria Rilke*, in Luca Crescenzi (a cura di), *Wissenschaft und Mystik in der deutschen Kultur und Literatur zwischen 19. und 20. Jahrhundert*, Edizioni dell'Istituto italiano di Studi Germanici, Roma 2021.

presente nel ricordo del ragazzo. Non solo presente, ma attuale, poiché il canto, da musica viva nel ricordo del giovane, diventa musica reale, che si rivolge ora nell'«Außenwelt» attraverso il suono del violino. Il verbo «vollfüllen» enfatizza il senso di pienezza di musica che riempie lo strumento, 'sgorgando' nel mondo esterno e delineando un ulteriore scambio dell'«Innenwelt» all'«Außenwelt» della musica, ora suonata. Si attua così un ritmico scambio tra il 'dentro' e il 'fuori' del ragazzo, che diventa la cassa di risonanza della musica di un ricordo che si apre al mondo attraverso il violino, strumento che seduce e annienta ogni resistenza, tema presente anche in *[i]m Musiksaal*²⁵⁹, scritto il 10.11.1900²⁶⁰ e come scrive anche nel febbraio 1914 in una lettera a Magda von Hattingberg:

Sehen Sie, ich musste mich so von innen heraus bilden, dem innerlich Blinden nachgebend, denn alle äußeren Stimmen waren fremd, feindsällig lange Jahre, und wo es dann später im Guten rief, da rief es immer gleich viel zu weit. Ich erinnere mich, das ich mir in großen Ebenen denken konnte, es wurde ein Held nur, weil an Frühlingsabenden die Wolken in so kühner Bildung am Horizonte gethürmt waren –, aber dann war auch das möglich, dass ein Mensch unterging, weil er irgendwo im Vorübergehen einen Geigenton hörte, der sein ganzes Wollen ablenkte ins dichtere Schicksal hinein²⁶¹.

Il violino dissolve ogni forma di volontà, portando l'Io a perdersi nel destino²⁶². In *[i]m Musiksaal*, al contrario di *[d]as Volkslied*, il suono dei violini costituisce la musica dell'«Außenwelt» che dà vita nell'«Innenwelt» una serie di turbamenti, suscitando nell'Io una «Sehnsucht» che si innalza nei violini («Eine Sehnsucht stand auf in den Geigen»). La «Sehnsucht» è intimamente legata al desiderio («sie trug unendlich tief Begehrtes») e delinea un movimento che si esplica su direttrice verticale, diffondendosi tramite i violini verso l'alto, ma al contempo giungendo nello spazio più intimo dell'Io, portando «unendlich tief Begehrtes»:

Meine Angst kam wie ein Kind zu Ruh.
Eine Sehnsucht stand auf in den Geigen,
und sie trug unendlich tief Begehrtes.
Und als wären die nicht, welche schweigen,
ging sie durch die Reihen des Konzertes,
und ich fühlte: immer auf mich zu.

[...] und sie kam so sicher nachgegangen,
und sie ging solange die Geigen sangen,

²⁵⁹ Rilke, SW III, S. 462.

²⁶⁰ E. Zinn, in Rilke, SW III, S. 806.

²⁶¹ Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg »Benvenuto«*, hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Insel Verlag, Frankfurt am Main – Leipzig 2000, S. 31, cit. anche in Di Giorgi, *Rilke e la musica* cit., pp. 321-397, qui p. 361.

²⁶² Di Giorgi, *Rilke e la musica* cit., p. 361.

und sie stand, sobald die letzte schwieg²⁶³. [...]

L'io esperisce la «Sehnsucht» solo con la musica. La «Sehnsucht» esiste fintanto che i violini suonano, o meglio «cantano», placandosi soltanto nel silenzio. Lo stato di estasi e di immediata catabasi si riscontra anche in *[d]ie Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), in particolare nel già citato passaggio in cui Malte, all'ascolto del canto di Abelone, vive un'ascesa e una discesa improvvisa, che lo lascia tramortito e inquieto:

Ich, der schon als Kind der Musik gegenüber so mißtrauisch war (nicht, weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern, weil ich gemerkt hatte, daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein), ich ertrug diese Musik, auf der man aufrecht aufwärtssteigen konnte, höher und höher, bis man meinte, dies müßte ungefähr schon der Himmel sein seit einer Weile²⁶⁴.

I tre testi fin qui analizzati presentano dei tratti in comune: la tensione che interessa l'io-lirico avviene sempre lungo una direttrice verticale e riguarda sempre il fenomeno musicale. In *[d]as Volkslied* il violino dà voce a un ricordo del giovane solo dopo esser toccato dal Genio. Il ricordo inoltre si basa sulla melodia cantata dalla madre, eseguendo, il musicista, ciò che ha ascoltato in passato. La musica del violino è quindi l'esito di un processo cognitivo che, ispirato dal Genio, ha principio dall'«Innenwelt» per poi trovare effetto nuovamente nell'«Außenwelt». Nell'opera del 1900, *Im Musiksaal*, il violino invece assume quel ruolo che in *[d]as Volkslied* è del Genio. Dalla musica sgorga la «Sehnsucht» che spinge l'io verso le sue profondità per cogliere quei desideri. Del tutto inatteso invece è il turbamento che la musica ha su Malte, che si innalza da se stesso ma perde il contatto con la sua dimensione, gettandolo ancor più in profondità, «tiefer» nell'«Unfertige». Anche il lessico è differente, pur in riferimento allo stesso strumento: in *das Volkslied*, il violino è «Fiedel», termine più desueto, usato già nel IX secolo, mentre in *[i]m Musiksaal* ci si riferisce allo strumento attraverso «Geige», risalente al XII secolo²⁶⁵. In questo modo nel brano di *Wegwarten* viene enfatizzata l'origine più antica, e quindi più vicina al popolo, dello strumento nella prima poesia, mentre in *im Musiksaal* si tratta di violini di un'orchestra in una sala da concerto, spazio del pubblico, che delinea già una contrapposizione con l'intimità di un ricordo evocato dal canto popolare. Si riscontra però anche un'analogia nella vicinanza che gli strumenti

²⁶³ Rilke, SW III, S. 462-463.

²⁶⁴ Rilke, KA III, S. 542-543.

²⁶⁵ Grimm, «Geige» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GG05233#XGG05233> (30/03/2020, 17.00).

hanno con il canto: in [*i*]m *Musiksaal* la musica è solo strumentale, ma nella seconda strofa «die Geigen sangen», come se dotati di voce, attirando la «Sehnsucht» l'Io²⁶⁶. Ciò ha attinenza con l'ispirazione («die Hand der Genius», v. 2) dalla musica vocale che viene dal ricordo in [*d*]as *Volkslied* («was aus der Mutter Mund ihm scholl», v. 6), che sfocia nella musica strumentale. I due riferimenti al canto trovano ampia collocazione infine nel *Malte*, in cui il protagonista, qui bambino, più piccolo del ragazzo («der Bursche») del *Volkslied*, è turbato dal canto di Abelone («Übrigens hatte Abelone ein Gutes: sie sang»²⁶⁷), musica del tutto vocale. Segue uno schema degli estratti dai tre testi parallelamente, nel quale si evidenzia i punti evidenziati:

<p>Das <u>Volkslied</u></p> <p>Es legt dem Burschen auf die Stirne <u>die Hand der Genius</u> so lind, daß mit des <u>Liedes</u> Silberzwirne er seiner Liebsten Herz umspinnt.</p> <p>Da mag der Bursch sich süß erinnern, <u>was aus der Mutter Mund ihm scholl</u>, und mit dem Klang aus seinem Innern füllt er sich seine <u>Fiedel</u> voll.</p> <p>[...]</p>	<p>Im Musiksaal</p> <p>Meine Angst kam wie ein Kind zu Ruh. <u>Eine Sehnsucht stand auf</u> in den <u>Geigen</u>, und sie <u>trug unendlich tief</u> Begehrtes. Und als wären die nicht, welche schweigen, ging sie durch die Reihen des Konzertes, und ich fühlte: <u>immer auf mich zu</u>.</p> <p>[...] und sie kam so sicher nachgegangen, und sie ging solange die <u>Geigen sangen</u>, und sie stand, sobald die letzte schwieg. [...]</p>	<p>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</p> <p>Übrigens hatte Abelone ein Gutes: <u>sie sang</u>. [...] Ich, der schon als Kind der Musik gegenüber so mißtrauisch war (nicht, <u>weil sie mich stärker als alles forthob aus mir</u>, sondern, weil ich gemerkt hatte, <u>daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein</u>) [...]</p>
---	---	--

In [*d*]as *Volkslied* il violino si 'riempie' della musica provocata dal ricordo della voce materna e il legno dello strumento è pronto a rendersi mezzo per dare risonanza ai suoni. Musica che viene dalla cultura popolare e che la restituisce, motivando, spingendo («drückt ihm», v. 10) «die Liebe und der Heimat Schöne» il giovane violinista a suonare²⁶⁸. Il violino dà vita a suoni che «piovono

²⁶⁶ *Cantabile* è anche un'indicazione espressiva.

²⁶⁷ Rilke, *KA III*, S. 542.

²⁶⁸ La ciclicità del processo ricordo-ascolto-esecuzione ricorderebbe il *Seinsumkehr* del suono.

sommessamente» («leise rieseln seine Töne», v. 11), lasciando intuire anche alla dinamica di questa musica, *piano*, delicata, come «pioggia di fiori» che ritorna alla terra («wie Blütenregen in das Land», v. 12). Si realizza un ciclo se quanto appreso nell'infanzia e quanto attinto nel ricordo viene restituito attraverso la musica, che a un tempo è pioggia di fiori, vegetali che ritornano alla terra dopo esser piovuti dal violino, come una 'sovrabbondanza' che si riversa fuori. Il tema del fluido e dell'acqua è rafforzato dalla metafora del v. 6, nel quale il canto nel ricordo dell'Io è «was aus der Mutter Mund ihm scholl», con «Mund» che ventisei anni dopo sarà la bocca di una fontana:

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, -
du, vor des Wassers fließendem Gesicht,
marmorne Maske. Und im Hintergrund
der Aquädukte Herkunft²⁶⁹. [...]

In *das Volkslied* il giovane ricorda «was aus der Mutter Mund ihm scholl» (v. 6), fonte dalla quale sgorga l'acqua delle sue parole, per poi restituirle alla terra in forma di pioggia, dove «Mutter» a questo punto diviene la «Mutterland». Ritornando alla propria infanzia è possibile identificare la madre come radice di quella musica, che il «Bursch» restituisce a sua volta come fiori, divenendo egli stesso l'albero attraverso il quale fluisce l'amore per la propria patria, ruota motrice del canto popolare, il cui ramo è costituito dall'arco del violino.

L'ultima strofa di *das Volkslied* introduce il destinatario di tale canto, il popolo, «das Volk», che si ricongiunge con il titolo, in cui la parola «Volk» appare nel composto «Volkslied»:

Und große Dichter, ruhmberauschte,
dem schlichten Liede lauschen sie,
so gläubig wie das Volk einst lauschte
dem Gotteswort des Sinai.

La canzone popolare è radice di ogni grande poeta²⁷⁰. I poeti, «ebberi di celebrazione» («ruhmberauschte», v. 13), ascoltano il semplice canto («dem schlichten Liede lauschen sie», v. 14), che sonoramente emerge grazie all'allitterazione del suono «sch-» sulle parole-chiave: «berauschte», «schlicht[e]» e «lauschen». La contrapposizione concettuale tra «berauscht», e «schlicht» converge nel verbo «lauschen», focalizzando tutte le tensioni del testo verso il suo significato, l'ascolto. I due aggettivi di fatto rispondono a un'attitudine opposta che si può

²⁶⁹ Rilke, *KA II*, S. 760-761. *Sonett an Orpheus II*,15 (1922).

²⁷⁰ Qui il discorso si riallaccia alla lettura rilkiana di Nietzsche, si veda Capitolo I, cfr. *supra*.

assumere nei confronti della musica, poesia da un lato e canto dall'altro: i poeti sono «ebberi di celebrazione» («ruhmberauschte»²⁷¹), mentre il canto è «semplice», «sobrio» («schlicht»²⁷²).

L'ascolto del canto, introdotto dal verbo «lauschen» (vv. 16-17), rappresenta il punto centrale del componimento, in cui si coglie la relazione tra i poeti e il popolo. L'ascolto del «schlichte[n] Lied» è il Verbo per i poeti, importante come l'ascolto della Parola di Dio («Gotteswort des Sinai») per il Popolo («so gläubig wie das Volk einst lauschte / dem Gotteswort des Sinai», vv. 15-16), divenendo il canto popolare la Legge a guida dei poeti. La citazione religiosa pone le basi per l'interesse che si rinnova con i viaggi in Russia, che convergono in forma scritta nel saggio *Russische Kunst*²⁷³. In questo Rilke trova rintraccia nell'atteggiamento dei russi una più profonda genuinità nelle espressioni artistiche che attingono dal popolare, in cui il Sacro affonda le sue radici. La Russia è «[d]as weite Land im Osten, das einzige, durch welches Gott noch mit der Erde zusammenhängt»²⁷⁴. In *[d]as Volkslied* la terra si manifesta attraverso la musica.

II.2.2 *Falter und Rose*, variazione su tema di *tòpoi*

In *Falter und Rose*, scritto a Praga nel 1894²⁷⁵, i *tòpoi* relativi alla natura, in particolare alla farfalla e alla rosa trovano una nuova forma:

Ein Falter, der begehrte
die Rose. Loser Knab!
Die Rose aber wehrte
sein stürmisch Werben ab.
Und wie er fort auch mühte sich,
um keinen Deut die Blüte wich, -
 ...Ei, hüte dich!

's war ein Wasserrose,
die ihm so gut gefiel. -
Jetzt trotzte er im Moose,
gab scheinbar auf sein Spiel.
Doch sann der kleine Wüterich:
Bis nur der Tag verglühte sich,
 dann hüte dich!

²⁷¹ Grimm, «Berauschen» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB04060#XGB04060>, (30/03/2020, 19.26)

²⁷² Grimm, «Schlicht» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS11559#XGS11559>, (30/03/2020, 19.27)

²⁷³ Rilke, KA IV, S. 152-160.

²⁷⁴ Ivi, S. 152.

²⁷⁵ Zinn, in Rilke, SW III, S. 920.

Und als die Nacht vom Hügel
herabstieg, - voll Begier
spannt er die Pracht der Flügel
und flatterte zu ihr.....
Doch sein Triumph verfrühte sich!-
Es schloß ganz leis die Blüte sich:
 Jetzt – hüte dich²⁷⁶!

Dal titolo si evincono gli elementi che compongono il testo poetico, gli stessi presenti nel primo *Lautelied*²⁷⁷ di *Leben und Lieder*. Mentre nel primo *Lautenlied* la farfalla-canto sprofondava nella rosa-orecchio, in *Falter und Rose* la farfalla tende verso il fiore, con quest'ultimo invece che tenta di resistergli:

<p><i>Lautenlieder – I</i> (da <i>Leben und Lieder</i>)</p> <p>[...] Senkt euch wie der Falter lose, der nicht mit Gewalt der Rose, die ihn lockt, entgegenstreckt seine frisch betauten Fühler, senkt euch, daß der Lautenspieler seine Rose nicht erschreckt.</p>	<p><i>Falter und Rose</i> (da <i>Wegwarten</i>)</p> <p>Ein Falter, der beehrte die Rose. Loser Knab! Die Rose aber wehrte sein stürmisch Werben ab. Und wie er fort auch mühte sich, um keinen Deut die Blüte wich, - Ei, hüte dich!</p>
---	--

In *Falter und Rose* il desiderio è una tensione («beehrte») diretta verso lo spazio della rosa, irraggiungibile, come l'esclamazione «Loser Knab!» lascia presagire. Il fallimento dell'impresa, che ha anche delle connotazioni sensuali²⁷⁸, è dovuto all'opposizione del fiore alla farfalla, respingendo e allontanando («wehrte [...] ab») l'azione dell'insetto. Il movimento del lepidottero è in realtà un «Werben», un volgersi verso lo spazio della rosa. In una delle accezioni del verbo «werben»²⁷⁹ si pone enfasi sull'idea del 'ritornare' laddove si è stati in un'altra condizione, evoluzione che la farfalla esprime nella sua essenza. La tensione si svolge verso la rosa, che al contrario rimane chiusa al movimento esterno proteggendosi, custodendo quel nucleo affinché rimanga puro, precludendo al «reiner Widerspruch» del *Grabspruch* rilkeiano²⁸⁰. La farfalla in alcun modo può così penetrare nel fiore («Und wie er fort auch mühte sich, / um keinen Deut die Blüte wich, -», vv. 5-6),

²⁷⁶ Rilke, SW III, S. 114.

²⁷⁷ Cfr. Capitolo II.1.4, *supra*.

²⁷⁸ Si osserva anche il genere dei sostantivi: «der Falter», maschile, e «die Rose», femminile.

²⁷⁹ *Grimm*, «Werben» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW17338#XGW17338> (01/04/2020, 15.45).

²⁸⁰ Rilke, KA II, S. 394.

gesto che viene avvertito come violento, tanto da spingere l'Io all'imperativo «[...] hüte dich!» (vv. 7, 14, 21), pregando la rosa di custodirsi e proteggersi, preservandosi dall'aggressione. La punteggiatura stessa contribuisce ad alimentare questo senso di allarme, viste le sospensioni ed esclamazioni. La presente identificazione testimonia il reale timore di venir aggredito, incapace l'Io di difendersi dall'eccesso di «Außenwelt» che violentemente penetra nell'«Innenwelt», angoscia che Rilke confessa anche a Salomé in una lettera del 26 giugno 1914, sentendosi in quel caso anemone e non rosa, vent'anni dopo *Falter und Rose*:

Ich bin wie der kleine Anemone, die ich einmal in Rom im Garten gesehen habe, sie war tagsüber so weit aufgegangen, dass sie sich zur Nacht nicht mehr schliessen konnte. Es war furchtbar sie zu sehen in der dunklen Wiese, weitoffen, immer noch aufnehmend in den wie rasend aufgerissenen Kelch, mit der vielzuvielen Nacht über sich, die nicht alle wurde. Und daneben alle die klugen Schwestern, jede zugegangen um ihr kleines Mass Überfluß. Ich bin auch so heillos nach aussen gekehrt, darum auch zerstreut von allem, nichts ablehnend, meine Sinne gehen ohne mich zu fragen zu allem Störendem über, ist da ein Geräusch, so geb ich mich auf und bin dieses Geräusch, und da alles einmal auf Reiz Eingestellte, auch gereizt sein will, so will ich im Grunde gestört sein und bins ohne Ende²⁸¹.

La necessità di proteggere la rosa dall'«Aussenwelt» in *Falter und Rose* si riverbera come immagine in seguito nell'anemone che sta per assorbire tutto il mondo esterno, fiore a Rilke che appare fragile, «heillos», ma che a differenza delle «Schwester» fa esperienza del «Geräusch», divenendo esso stesso «Geräusch». Nonostante l'angoscia persista, Rilke nel 1914 è consapevole di dover accettare la violenza della percezione e di esserne parte. In *Falter und Rose* non è ancora così: la rosa rifiuta lo «stürmisch Werben» della farfalla, proteggendo il proprio calice dalla penetrazione dell'insetto. Qui la rosa avverte il moto della farfalla come una minaccia, così come nel 1914 la musica è per Rilke, che si definisce «so ungeschickt, so unbrauchbar, unbeholfen und am Ende [...] gar nicht fähig», come scrive a Magda von Hattingberg il 4 febbraio 1914²⁸², sentendosi Rilke incapace nell'ascolto ma allo stesso tempo consentendogli questa ritrosia riflessioni metafisiche e metalinguistiche intorno al rapporto tra la musica e la letteratura²⁸³.

Dalla seconda strofa la rosa viene meglio identificata attraverso il sostantivo «Wasserrose», una ninfea che si poggia su una superficie d'acqua:

²⁸¹ Rilke an Lou Andreas-Salomé, Lettera 26.06.1914 in *Briefwechsel mit Lou Andreas-Salomé*, Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1975, S. 337. Torna nuovamente il concetto di «Überfluß» che Rilke qui, nel sembiante del fiore, sente di esperire.

²⁸² Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg* cit., S. 35.

²⁸³ Thomas Martinec, »Wirklich, ich behalte keine Melodie«. *Musikalische Unfähigkeit als produktiver Impuls in Rilkes Werk*, in T. Martinec (Hg.), *Rilkes Musikalität* cit. S. 45-65, qui S. 48.

's war ein Wasserrose,
die ihm so gut gefiel. –
Jetzt trotzte er im Moose,
gab scheinbar auf sein Spiel.
Doch sann der kleine Wüterich:
Bis nur der Tag verglühte sich,
 ...dann hüte dich!

L'immobilità e la calma restituita dall'immagine di una ninfea appoggiata allo specchio d'acqua prelude la descrizione dei momenti precedenti l'attacco della farfalla, suscitando angoscia nell'Io, impossibilitato ad assistere il fiore sempre più inerme: la tensione della farfalla verso il fiore ora è aggressiva, nell'atto di rivolgersi alla rosa, «Werben», ora è lussuria e brama di impossessarsi del fiore come farebbe un piccolo tiranno («der kleine Wüterich», v. 12). Analogamente al racconto di Rilke nella lettera a Lou Salomé del giugno 1914, nel quale l'angoscia per l'anemone dischiuso era dovuta al suo permanere aperto di notte, anche in *Falter und Rose* la violenza della farfalla sulla ninfea avviene al calare del sole («[u]nd als die Nacht vom Hügel / herabstieg», vv. 15-16). L'aggressione viene descritta nei tre versi seguenti: «[...] voll Begier / spannt er die Pracht der Flügel / und flatterte zu ihr» (vv. 16-18). Il dispiegamento delle ali sollecita i sensi dell'udito e della vista a un tempo: «Pracht»²⁸⁴ sta per quel il colore dato dallo splendore e dal fascino che la farfalla catalizza nel momento in cui spicca il volo, alludendo a un appagamento visuale e al rumore associato al movimento dato dal gesto di aprire le ali. L'immagine è corroborata dal verbo «flutter» che, quasi in senso onomatopeico, evoca anche foneticamente il vibrare delle ali e restituisce un tremolio che si avverte nell'aria, nella luce e nel fuoco²⁸⁵, elementi che si ritrovano spesso trattati in Rilke. La farfalla, nel pieno della sua *voluptas*, restituisce la vibrazione e musica dell'«Außenwelt» che violentemente tenta di penetrare nell'«Innenwelt» del fiore, che al contempo preserva strenuamente se stesso, riuscendo nell'intento di proteggersi («[d]och sein Triumph verfrühte sich! - / Er schloß ganz leis die Blüte sich», vv. 19-20).

Argomento frequentato in epoca romantica, «Wasserrose» consente di avvicinare *Falter und Rose* di Rilke a *Wasserrose* di Felix Dahn, musicato nel 1868 da Richard Strauss in un ciclo liederistico dal titolo evocativo *Mädchenblumen*, op. 22:

Kennst du die Blume, die märchenhafte,
sagengefeierte Wasserrose?

²⁸⁴ Grimm, «Pracht» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GP06799#XGP06799> (01/04/2020, 19.43)

²⁸⁵ Grimm, «Flutter» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GF05333#XGF05333> (01/04/2020, 19.48)

Sie wiegt auf ätherischem, schlankem Schafte
 das durchsicht'ge Haupt, das farbenlose,
 sie blüht auf schilfigem Teich im Haine,
 gehütet vom Schwan, der umkreiset sie einsam,
 sie erschließt sich nur dem Mondenscheine,
 mit dem ihr der silberne Schimmer gemeinsam:
 so blüht sie, die zaub'rische Schwester der Sterne,
 umschwärmt von der träumerisch dunklen Phaläne,
 die am Rande des Teichs sich sehnet von ferne,
 und sie nimmer erreicht, wie sehr sie sich sehne.
 Wasserrose, so nenn' ich die schlanke,
 nachtlock'ge Maid, alabastern von Wangen,
 in dem Auge der ahnende tiefe Gedanke,
 als sei sie ein Geist und auf Erden gefangen.
 Wenn sie spricht, ist's wie silbernes Wogenrauschen,
 wenn sie schweigt, ist's die ahnende Stille der Mondnacht;
 sie scheint mit den Sternen Blicke zu tauschen,
 deren Sprache die gleiche Natur sie gewohnt macht;
 du kannst nie ermüden, in's Aug' ihr zu schau'n,
 das die seidne, lange Wimper umsäumt hat,
 und du glaubst, wie bezaubernd von seligem Grau'n,
 was je die Romantik von Elfen geträumt hat²⁸⁶.

Nella lirica di Dahn la ninfea fiorisce sullo specchio di uno stagno, protetta da un cigno che gira in circolo intorno a questa, lasciando al di fuori allo stesso tempo delle scure falene che desiderano ardentemente ciò che non riescono a raggiungere («sich sehnen»). La metafora erotica della farfalla e della ninfea è presente anche nella lirica di Dahn, con la descrizione della fanciulla che si 'apre' alla natura, parlando il suo stesso linguaggio, come se questa fosse uno spirito imprigionato sulla terra («als sei sie ein Geist und auf Erden gefangen»), identificandosi la sua voce con lo sciabordio delle onde, il suo silenzio con la quiete della luna e scambiandosi sguardi con le stelle. In continuità col *tòpos* rilkeano²⁸⁷, la fanciulla è per Dahn in sé relazione con la natura, un Essere in divenire e al contempo chiuso in se stesso: non si sparge verso l'esterno, perdendosi, come Rilke tematizza in seguito in componimenti in cui la fanciulla è figurazione di *Kore*, a esempio in *Orpheus. Eurydike. Hermes*. Euridice, nel poemetto del 1904, è in effetti parte del mondo dei morti. Essa è divenuta natura, non più riconosciuta individualmente da Orfeo: «Sie war schon Wurzel»²⁸⁸.

²⁸⁶ Richard Strauss, *Wasserrose*, in *Mädchenblume* op. 22, Bosen&Hawkes, London 1965, pp. 111-117 (spartito).

²⁸⁷ Cfr. l'impianto metodologico in Miglio, *Kore a Capri* cit. e Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S.213-214.

²⁸⁸ Rilke, *KA I*, S. 500-503, qui S. 503. Cfr. anche Miglio, *Kore a Capri* cit., p. 128.

II.2.3 *Mittag*, la «Schwingung» e il suono in natura

La poesia di Rilke è sempre intimamente legata all'osservazione della natura, con il linguaggio poetico che è ponte, relazione con l'Io²⁸⁹. In *Mittag*, scritto a Praga nel 1894, è possibile cogliere un movimento incessante insito nella natura stessa, restituito da Rilke sia nelle immagini sia dal punto di vista sonoro:

Wie über dem blaunden Waldsee schwer
hinlastet schwärmendes Schweigen.
Ein Raunen, ein heimliches, zittert noch her
von blütenbezwungenen Zweigen.

Die schillernde, schnelle Libelle schwirrt
hin über die Fläche, die blanke, -
da, rauschend im ragenden Röhricht irrt
ein – niededachter Gedanke²⁹⁰...

Il titolo, *Mittag*, introduce già un indicazione di tempo specifica, momento in cui il sole è più alto e la luce più forte. Quest'ultima è introdotta da uno specchio d'acqua boschivo che si tinge gradualmente²⁹¹ di blu, come dato dal *Gerundio* «blauend», in riferimento allo specchio d'acqua nel bosco («blauende[r] Waldsee», v. 1). Un senso di movimento viene subito introdotto dalla preposizione «über», che delinea lo spazio al di sopra del lago: alla direzione verticale, dato da «schwer / hinlasten», in un *enjambement* che trasla il movimento al v. 2, si accosta una direzione orizzontale data dal soggetto, «[S]chwärmendes Schweigen» (v. 2), a chiusura del periodo, facendo coincidere il campo semantico del silenzio, dato dalla parola, con quello sintattico, dato dalla punteggiatura. Il silenzio non è però una completa assenza di suono: esso è «schwärmend[es]», brulicante e ronzante, restituito dalla vita degli esseri che abitano quell'ecosistema, delineando una natura che nel silenzio restituisce la sua di musica. L'ambiente sonoro, suggestivo proprio perché evocato dall'immagine della natura viva, è restituito dall'allitterazione del fonema «schw-» in entrambe le parole, vibrando, oltre che la natura silenziosa, anche l'aria che passa attraverso la fricativa labiodentale sonora [v], fisicamente restituendo quel silenzio 'sciamante'. I due gerundi dei primi due versi suggeriscono infatti un'indicazione anche temporale: «blauend» e «schwärmerd» agiscono sui sostantivi cui si riferiscono congiuntamente: il lago diventa

²⁸⁹ Cfr. Löwenstein, *Poetik und selbstdichterisches Selbstverständnis* cit., S. 56-60. L'autrice definisce la poesia rilkeana di questa fase «Brücke zwischen Leser und Natur», S. 56.

²⁹⁰ Rilke, SW III, S. 116.

²⁹¹ Grimm, «Blauen» in http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB08016#XGB08016 (02/04/2020, 16.20).

progressivamente più blu come il silenzio sempre più sciamante. Si direbbe un'«Erfüllung», considerato il riempimento dello spazio di colore, di vita e di suoni.

Sul *Raum* sovrastante il «Waldsee» sorgono anche dei rami fioriti che, pesanti, tendono verso il basso («von blütenbezwungenen Zweigen», v. 4), delineando una circolarità insita nell'immagine dell'albero. La circolarità è data dai fiori, che spingendo con violenza («bezingen») i rami verso il basso, consentono l'avvicinamento alla superficie del lago, spazio del silenzio brulicante. Dal silenzio emergono rumori sempre più presenti: la natura si esplica in un mormorio («Raunen», v. 3) che è definito «heimlich[es]»²⁹², «vicino», «nativo», ma anche «intimo» e «segreto». Questi rivela un tremolio («zittern», v. 3) dei rami che tendono verso il lago. La prima strofa presenta un ecosistema naturale caratterizzato da suoni e rumori prima ancora che vi sia un'azione estranea. La natura qui costituisce uno «Hintergrund» paesaggistico che però è anche sonoro, nonostante il silenzio. Si tratta di suoni che si palesano anche nella lingua, un brusio che abita un'ecosistema fatto di allitterazioni (es. «sch-» in «schwer / [...] schwärmendes Schweigen») e lessico («Raunen», «zittern»). Un «Rhythmus des Hintergrunds», ma più precisamente «Klänge» e «Geräusche»²⁹³.

Questi proseguono nella seconda strofa: i suoni dello «schwärmendes Schweigen» vengono richiamati foneticamente dall'animale che, in movimento, dà voce al 'silenzio sciamante', la libellula («Libelle», v. 5). Il suono della libellula viene evocato dall'intero v. 5 di *Mittag* nel quale l'ambiente sonoro, reso dalle fricative postalveolari sorde [ʃ] per l'allitterazione dell'elemento «sch-», conferisce un *crescendo* ai suoni dello «Hintergrund», culminando in «[d]ie schillernde, schnelle Libelle schwirrt» (v. 5). Il vibrare del suono dell'insetto trova un rispecchiamento nell'attività della

²⁹² Grimm, «Heimlich» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH05502#XGH05502> (02/04/2020, 18.02)

²⁹³ Questa considerazione della natura e, in generale, della realtà non può non far pensare alle parole di John Cage, rilasciate in un'intervista a cura di Stephen Montague, che gli chiede quale sia il suo pezzo preferito: «Il pezzo più importante è il mio pezzo silenzioso, 4' 33''. [...] Perché non ne hai bisogno per ascoltarlo. [...] È sempre lì. Puoi cambiare la tua mente, aprirla a cose che sono al di fuori. Cambia continuamente. Non è mai la stessa cosa per due volte. Infatti, e Thoreau lo sapeva, e si sa tradizionalmente in India, è l'affermazione che la musica è continua. In India si dice: «La musica è continua, siamo noi ad allontanarci». Quindi ogni volta che sente il bisogno di un po' di musica tutto ciò che bisogna fare è prestare molta attenzione ai suoni che ti circondano. Io penso sempre al mio pezzo silenzioso prima di scriverne uno nuovo» in John Cage, *Al di là della musica*, introduzione e cura di Giacomo Fronzi, Mimesis, Milano – Udine 2013, p. 38. In questo modo Cage rompe la distinzione tra musica e silenzio, tra «musica e realtà esterna a essa», in Fronzi, *Introduzione*, in Cage, *Al di là della musica* cit., p. 13. Cfr. anche Mattia Merlini, *Il silenzio nella poetica musicale di John Cage*, in <<https://www.sophron.it/2016/06/13/silenzio-nella-poetica-musicale-john-cage/>> (29/11/2020, 20.09).

luce che illumina la superficie del «Waldsee» («blanke», v. 6), risaltando il carattere universale del movimento insito nell'ecosistema, «Hintergrund», che interessa non solo l'udito ma anche la vista. L'aspetto sonoro, marcato fin qui principalmente dal suono «sch-», trova un nuovo esito nella vibrazione nella liquida vibrante «r-», presentando il v. 7 l'allitterazione «[...] rauschend im ragenden Röhricht irrt», nel quale viene restituito il fruscio del canneto che culmina nel verbo «irren». Come nella prima strofa, anche in conclusione di *Mittag* il soggetto viene introdotto dopo aver presentato il paesaggio, «Hintergrund» sonoro a fondamento del movimento. Separato da un *enjambement*, oltre che da una cesura tratteggiata dalla punteggiatura, il ritmo concitato della proposizione si ferma bruscamente sul soggetto, «ein – niegedachter Gedanke...» (v. 8) un ossimoro che la natura eccezionalmente suscita nell'Io che la osserva. Il processo è focalizzato sull'«Ursprung» del pensiero, che è ancora puro, in quanto mai pensato. Una contraddizione²⁹⁴ che esiste nell'ossimoro, che si focalizza nel punto in cui questo ha origine. Il pensiero vaga come la libellula nella natura, rimando i verbi «schwirren» (v. 5) e «irren» (v. 8), emergendo come movimento da uno «Hintergrund» che nell'Io si manifesta nel «Niegedachte[s]». «Gedanke» s'innalza allora come «*unangewandte Kraft*», «Überfluß» libero di scorrere in un paesaggio in cui non trova meta, indugiando in un senso di non definito reso dalla punteggiatura in conclusione dell'opera, sospensione che non dice nulla del pensiero, ma che si focalizza sul movimento, «irren».

II.2.4 «Sterne», *tòpos* del cielo

In *Trost* (Praga, 1893), confluito in *Wegwarten* nonostante sia anche nella raccolta *Leben und Lieder*, la natura è declinata in un'accezione che fino a quel momento Rilke non aveva ancora esplorato, il *Raum*:

Im hohen Himmelsraum
dort zieht der Sterne Reigen,
der Bäume Wipfel neigen
sich leise wie im Traum.

Die Blumen auf der Flur,
sie sind so sonnenmüde,

²⁹⁴ Cfr. Mori Carmignani, in *Soglia e metamorfosi*, cit., pp. 20-21. L'autrice analizza *Orpheus. Eurydike. Hermes* nelle pagine segnalate. Però mi rifaccio al ragionamento che porta avanti a partire dal concetto di «reiner Widerspruch» del *Grabspruch* (Rilke, KA II, S. 394).

ein heiliger Wonnefriede
durchzittert die Natur.

Wenn manch ein Sturm getost,
den Blumen feindlich wilde,
nun lächelt Nachtluft milde
und lispelt ihnen Trost²⁹⁵...

Nello «Himmelsraum» (v. 1) si assiste alla danza delle stelle («der Sterne Reigen», v. 2), una coreografia che costituisce una figura²⁹⁶ e diventa anche immagine quando, a discrezione di chi le osserva, sono riunite in costellazione, «Sternbild»²⁹⁷. Nel *Raum* il movimento non interessa solo gli astri, ma anche le cime degli alberi, punto più alto che li avvicina alle stelle, che si inclinano («der Bäume Wipfel neigen», v. 3), unendosi nella stessa danza. Lo «Himmelsraum», punteggiato da stelle, ritrova nelle cime degli alberi e nei fiori («Die Blumen auf der Flur» (v. 5) delle strofe successive la stessa «Figur». Nel 1921 in una lettera a Lou Andreas-Salomé, Rilke scrive:

[...] die Distanz von einem Ding zum andern mit so eigenthümlichen Spannungen erfüllt, daß sie (Bäume, Häuser, Kreuze, Kapellen und Türme) zueinander mit der gleichen reinen Bezogenheit konsteliert erscheinen, die, für unser Anschauen, die einzelnen Sterne zum Sternbild zusammennimmt²⁹⁸.

In *Trost* il *Raum*, di cui la natura fa parte tremando («durchzittert die Natur», v. 8) e delineando quindi un movimento, è riempito di aria («Nachtluft», v. 11) che sussurra consolazione a fiori terrorizzati dalla tempesta («Wenn manche in Sturm getost, / den Blumen feindlich wilde, / nun lächelt Nachtluft milde / und lispelt ihnen Trost...» vv. 9-12), facendosi mezzo che lega in relazione lo «Himmelsraum» all'«Erdenraum», di cui i fiori rappresentano una sorta di costellazione 'di terra'.

Il *tòpos* del «Sternbild» trova uno sviluppo più approfondito in *Sterne* (Praga, 1894²⁹⁹):

Seliger Sterne schimmernde Scharen
schweben so ferne, blinken so schön;
aber in blauenden Nächten, in klaren,
gleiten sie leise von einsamen Höh'n.

Stürzen, von siegender Sehnsucht getrieben,
jäh durch der Welten unendlichen Raum
nieder und weben ihr leuchtendes Lieben

²⁹⁵ Rilke, SW III, S. 117-118.

²⁹⁶ Cfr. Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., «Figur» e «Tanz», in S. 202-203, 231.

²⁹⁷ Ivi, «Sternbild», in S. 230-231.

²⁹⁸ Rilke ad Andreas-Salomé (10.09.1921) in Rilke, Andreas-Salomé, *Briefwechsel* cit., S. 433. Cit. anche in Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 230.

²⁹⁹ Zinn in Rilke, SW III, S. 921.

ein in der Blüten keuschen Traum.

Doch wenn im Osten der Tag sich rötet,
müssen zurück sie, verblichen und matt....
Sahst du denn niemals noch ein verspätet
Sternlein hangen am Rosenblatt³⁰⁰? –

La «Sternbild» è introdotta nel primo verso con una metafora che vede le stelle riunite in un esercito, organizzate in 'schiere', presentandosi queste come «[s]eliger Sterne schimmernde Scharen» (v. 1), con evidente allitterazione del fonema [ʃ], grazie al gruppo «sch-». L'idea di esercito ricorrerà altre volte in Rilke, in particolare nella lettera del 1 febbraio 1914 a Magda von Hattingberg, riferendosi a Beethoven come «Herr der Heerschaaren»³⁰¹, che di fatto è un appellativo biblico per Dio³⁰². Le stelle delineano una «Bewegung» ben determinata, evocata da un contesto che è in primo luogo sonoro, data dall'allitterazione della fricativa. A questo si aggiungono movimenti ritmici che vedono lo scintillio («schimmernde») e il fluttuare delle stelle («schweben», v. 2), che, librandosi, si appropriano dello spazio che abitano³⁰³. Movimento che avviene lontano dall'io lirico, nella poesia spazio definito con l'avverbio «ferne» (v. 2), anticipando la «Ferne»³⁰⁴, «lontananza che [...] reca la presenza di rapporti tra le cose che abitano i paesaggio [...] [in cui] lo sguardo del poeta non è per quelle cose, ma per il loro disporsi della reciprocità di uno spazio fecondo»³⁰⁵, come nella definizione di «Sternbild» data dallo stesso Rilke a Lou Andreas-Salomé³⁰⁶.

Il movimento delle costellazioni di stelle si riverbera anche nel senso della vista, grazie al verbo «blinken», che si lega al gerundio del v. 1, «schimmernde Scharen». Lo «Schweben» trova esito nel «gleiten [...] leise», un 'planare sommerso' nel punto più remoto della lontananza, nell'altezza solitaria («von einsamen Höh'n»). La lontananza, qui relazione che si esplica nel *Raum*, si fa teatro del movimento che interessa le stelle e lo spazio, una caduta («Stürzen [...] nieder», v. 1) motivata dalla «Sehnsucht». Il soggetto della seconda strofa («ihr leuchtendes Lieben», v. 7) è

³⁰⁰ Rilke, SW III, S. 120.

³⁰¹ Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg* cit., S. 31. Cfr. anche Robert Vilain, »Herr der Heerschaaren«. *Rilke und Beethoven*, in T. Martinec (Hg.), *Rilkes Musikalität*, S. 83-102 e Egel, *op.cit.*, pp. 107-117. Cfr. anche Di Giorgi, *Rilke e la musica* cit., pp. 363-366.

³⁰² Vilain, »Herr der Heerschaaren« cit., S. 100.

³⁰³ Grimm, «Schweben» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS21078#XGS21078> (04/04/2020, 17.55).

³⁰⁴ La 'lontananza' troverà una matura e decisiva formulazione nel *Sonett an Orpheus* II,20.

³⁰⁵ Cfr. Mori Carmignani in *Soglia e metamorfosi* cit., p. 59. Trovo la sua definizione di «Ferne» calzante anche per questo contesto, sebbene l'autrice si riferisca al paesaggio del Vallese.

³⁰⁶ Cfr. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Briefwechsel* cit., S. 433.

postposto rispetto ai verbi («Stürzen [...] nieder», v. 5 e «einweben», vv. 7-8): le stelle nella «einsamen Höh'n», il punto più estremo della lontananza, confluiscono nel *Raum* nel loro movimento di caduta, percorrendo quella «Ferne», spazio infinito del mondo («durch der Welten unendlichen Raum», v. 6). Nel cadere, le stelle giungono ai fiori, penetrandoli nei loro sogni («weben ihr leuchtendes Lieben / ein in der Blüten keuschen Traum», vv. 7-8). La «Sehnsucht» interviene nel movimento delle stelle proiettandole violentemente verso il basso, creando un'opposizione tra il verbo «schweben», solitamente associato a un'idea di lentezza, a «niederstürzen», cui corrisponde la velocità insita nella caduta. Qui la «Sehnsucht» esprime la relazione di amore («ihr leuchtendes Lieben») che lega le 'schiere di stelle' ai «Blüten», penetrando nel loro «keuschen Traum», quasi come «Liebenden» che, una volta separati dalla «Ferne», si ricongiungono motivati dall'anelito intessuto («einweben») nella relazione. La connotazione sensuale del rapporto di amore tra le stelle e i fiori è rafforzato dal momento notturno in cui questa avviene, come uno scambio furtivo tra innamorati. Come si fa giorno («Doch wenn im Osten der Tag sich rötet»), le schiere di stelle, amanti luminose che progressivamente si opacizzano («verblichen und matt, v. 10»), devono ritornare indietro («müssen zurück sie», v. 10), ma la domanda dell'Io-lirico («Sahst du denn niemals noch ein verspätet / Sternlein hangen am Rosenblatt?», vv. 11-12), lascia intendere che alcune coppie di amanti non riescono a separarsi, attardandosi uno degli astri su una rosa, forse il più casto tra tutti i fiori, dato che la corolla di petali protegge il proprio calice.

II.2.5 Postilla, la «Sehnsucht»

Nonostante in *Sterne* Rilke definisca la «Sehnsucht» come la relazione che lega le stelle ai fiori, quella distanza nella lontananza da 'riempire' con l'amare, nella lirica del 1894, *Sehnsucht*, affida un'immagine ben precisa al *tòpos* romantico³⁰⁷, che trova esito nell'aquila:

Ein Aar, dem niemand Halt gebot,
ist Sehnsucht. Über Tal und Hügel
schwebt er auf mondbeglänzttem Flügel

³⁰⁷ L'esempio più noto è indubbiamente *Sehnsucht* di Joseph Freiherr von Eichendorff, in *Werke in vier Bänden*, Band I, *Gedichte*, Auf Grund der von Dr. phil. Ludwig Krähe besorgten Ausgabe, neu bearbeitet und wesentlich erweitert von René Strasser, Stauffacher-Publishers, Zürich 1965, S. 73-74. La dimensione spaziale che si percepisce in Rilke si avverte anche nella lirica di Eichendorff, in particolare nei vv. 3-4: «Und hörte aus weiter Ferne / Ein Posthorn im stillen Land».

zu der Erfüllung Morgenrot.

Stolz kann er, wenn der Flug gelingt,
im *ersten* Strahl die Schwingen baden,
wenn er an heimischen Gestaden,
zu Tod ermattet, –niedersinkt³⁰⁸.....

Il volo dell'aquila che attraversa il paesaggio sull'ala illuminata da barlumi di luce lunare («schwebt er auf mondbeglänztem Flügel», v. 3) è diretto verso l'aurora, che progressivamente si 'riempie' di luce («zu der Erfüllung Morgenrot», v. 4). Il sopraggiungere della luce bagna per un attimo le ali dell'animale in un momento culminante, marcato anche dal corsivo nel testo («im *ersten* Strahl die Schwingen baden», v. 6), salvo poi oscurarsi e perdere luce nella morte («zu Tod ermattet», v. 8), cadendo verso il basso.

Ancora una volta è l'elemento naturale a farsi carico dell'estetica del suono, del movimento e della vibrazione, andando a costituire anche gli uccelli parte di quel repertorio a cui Rilke attinge. Un esempio è riportato nel già citato *Erlebnis I*, prosa del 1913. Qui l'animale cattura il primo sguardo dell'Io, rinnovato in seguito all'esperienza dell'oscillazione in armonia con la natura:

Überall und immer gleichmäßiger erfüllt mit dem in seltsam innigen Abständen wiederkehrenden Andrang, wurde ihm sein Körper unbeschreiblich rührend und nur noch dazu brauchbar, rein und vorsichtig in ihm dazustehen, genau wie ein Revenant, der, schon anderswo wohnend, in dieses zärtlich Fortgelegtgewesene wehmütig eintritt, um noch einmal, wenn auch zerstreut, zu der einst so unentbehrlich genommenen Welt zu gehören. Langsam um sich sehend, ohne sich sonst in der Haltung zu verschieben, erkannte er alles, erinnerte es, lächelte es gleichsam mit entfernter Zuneigung an, ließ es gewähren, wie ein viel Früheres, das einmal, in abgetanen Umständen, an ihm beteiligt war. Einem Vogel schaute er nach, ein Schatten beschäftigte ihn, ja der bloße Weg, wie er da so hinging und sich verlor, erfüllte ihn mit einem nachdenklichen Einsehn, das ihm umso reiner vorkam, als er sich davon unabhängig wußte. Wo sonst sein Aufenthalt war, hätte er nicht zu denken vermocht, aber daß er zu diesem allen hier nur *zurückkehrte*, in diesem Körper stand, wie in der Tiefe eines verlassenen Fensters, hinübersehend [...] ³⁰⁹.

L'uccello rappresenta il primo essere animato che l'Io percepisce dopo aver sentito il ritmico scambio con la natura, che gli ha restituito una rinnovata consapevolezza. Nella vibrazione, linguaggio della natura, che l'Io scambia con questa, avviene la compenetrazione dell'«Innenwelt» e l'«Außenwelt» in un unico *Raum*:

Er gedachte der Stunde in jenem anderen südlichen Garten (Capri), da ein Vogelruf draußen und in seinem Innern übereinstimmend da war, indem er sich gewissermaßen an der Grenze des Körpers nicht brach, beides zu einem ununterbrochenen Raum

³⁰⁸ Rilke, SW III, S. 123.

³⁰⁹ Rilke, KA IV, *Erlebnis I*, S. 667.

zusammennahm, in welchem, geheimnisvoll geschützt, nur eine einzige Stelle reinsten, tiefsten Bewußtseins blieb³¹⁰.

Il «Vogelruf» diventa la prova per l'Io di essere *Raum*.

³¹⁰ Ivi, *Erlebnis* II, S. 668-669.

II.3 *Larenopfer*: Praga, «Poesieraum»

Larenopfer rappresenta il primo tentativo di poesia giovanile riconosciuto da Rilke, confluito nel 1913 nel volume delle *Erste Gedichte* edite da Anton e Katharina Kippenberg per Insel Verlag³¹¹. Precedente a *Wegwarten* e risalente a Natale del 1895³¹², il ciclo poetico è dedicato alla città di Praga, con riferimento ai suoi monumenti e chiese (*Im Dome*), ambienti (*Im alten Haus* e *Im Stübchen*) e con incursioni nel passato a eventi storici (*Aus dem dreissigjährigen Kriege*). Eventi che rivivono nelle leggende e nell'architettura della città³¹³, il ciclo reca il titolo di *Larenopfer*, in cui è forte il riferimento all'amore per la propria terra ed è insita l'idea di sacrificio e offerta agli dei protettori della casa e della famiglia³¹⁴, assumendo Praga come «Heimat», spesso contrapponendo la genuinità e la «ursprüngliche Kraft und Poesie» del popolo boemo alla modernità³¹⁵. Non solo 'quadri'³¹⁶ raccolti in «Stimmungsliryk»³¹⁷, ma veri e propri doni che Rilke fa alla propria città, servendosi dell'invocazione ai *Lari* del titolo³¹⁸. È qui che infatti si ha la cifra di cosa significhi quell'«apprendistato presso le cose»³¹⁹ risalente al periodo di Praga. Emerge infatti dalla raccolta una profonda conoscenza della città, che, sebbene con tendenze neo-romantiche o impressioniste³²⁰, viene declinata nei suoi elementi, nel quale Rilke esperisce le *cose*³²¹. Il repertorio

³¹¹ Lavagetto in Rilke, *Poesie I* cit., p. 703.

³¹² Zinn, in Rilke, *SW I*, S. 831.

³¹³ Heinz, in Engel (hrsg.), *Rilke-Handbuch* cit., S. 187.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Rainer Maria Rilke, *KA I*, S. 633.

³¹⁶ Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis* cit., S. 74.

³¹⁷ Lavagetto, *Poesie I* cit., p. 706. A proposito della «Stimmung», Löwenstein sostiene che costruisca un ponte tra il lettore e l'arte, in Löwenstein, *Poetik und Selbstverständnis* cit., S. 72.

³¹⁸ Löwenstein scrive in proposito che «im Mittelpunkt des dichterisches Interesses stehen nicht mehr nur Liebe und Natur, sondern auch der eigene Lebensraum; das böhmische Vaterland und die Heimatstadt Prag können mit allen ihren Facetten Gegenstad der Kunst sein» in *Poetik und dichterisches Selbstverständnis* cit., S. 70.

³¹⁹ Furio Jesi, *Rainer Maria Rilke* cit., p. 10.

³²⁰ Peter Demetz, *René Rilkes Prager Jahre*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf 1953, S. 119. L'autore distingue cinque tipi di componimenti in *Larenopfer*, che cito: «das deskriptive Gedicht; der neuromantische Gefühlserguß; die impressionistische Momentaufnahme; das naturalistische Tendenzgedicht, und eine mißglückte Mischform, die naturalistische Themen vergebens mit der Technik der Neuromantik zu fassen versucht».

³²¹ Non solo Jesi scrive di «apprendistato presso le cose» a Praga, ma anche Demetz individua in alcuni componimenti, come ad esempio *Der Hradschin*, un «wirklichkeitsgesättigte[...] Verse» che confluisce successivamente nel *Dinggedicht*, in Demetz, *René Rilkes Prager Jahre* cit., S. 120.

di conseguenza si amplia, accostando a quelli già affrontati motivi relativi alla storia e alla cultura boema, maturando una prospettiva cosmopolita³²².

II.3.1 *Im alten Hause*, la vista sulla città

Im alten Hause apre la raccolta e la casa cui si fa riferimento è presumibilmente identificabile con una casa per anziani nel quartiere dello Hradschin, in cui si trova anche il castello di Praga³²³. Da un ambiente raccolto, un *intérieur*³²⁴, l'Io-lirico osserva il mondo di fuori, l'«Außenwelt», la città, contrapposta all'«Innenwelt» del luogo abitato, identificandosi dunque con questo:

Im alten Hause; vor mir frei
seh ich ganz Prag in weiter Runde;
tief unten geht die Dämmerstunde
mit lautlos leisem Schritt vorbei.

5 Die Stadt schwimmt wie hinter Glas.
Nur hoch, wie ein behelmter Hüne,
ragt klar vor mir die grünspangrüne
Turmkuppel von Sankt Nikolas.

9 Schon blinzeln da und dort ein Licht
fern auf im schwülen Stadtgebrause. –
Mir ist, daß in dem alten Hause
jetzt eine Stimme >Amen< spricht³²⁵.

Il complemento di luogo («Im alten Hause», v. 1) in ripetizione del titolo del componimento, manifesta una condizione di stasi, che delimita uno spazio chiuso ben preciso, marcato nel testo dal forte segno di interpunzione, che divide il primo verso in due emistichi distinti. L'*enjambement* rallenta il ritmo dell'intera frase inclusa tra la punteggiatura («vor mir frei / seh ich ganz Prag in weiter Runde», vv. 1-2) e sposta la focalizzazione sull'avverbio «frei», un atteggiamento che l'Io lirico protende avanti a sé («vor mir», v. 1), in contrasto con lo stato in luogo dell'*incipit*. Si sviluppa pertanto una prima tensione nello spazio compreso tra l'immobilità nella casa, data dall'Io nell'edificio, e la proiezione dello sguardo davanti a sé («seh ich», v. 2), libero («frei», v. 1). La vista in questo modo si fa ponte che valica e oltrepassa la soglia tra l'«Innen» e l'«Außen»,

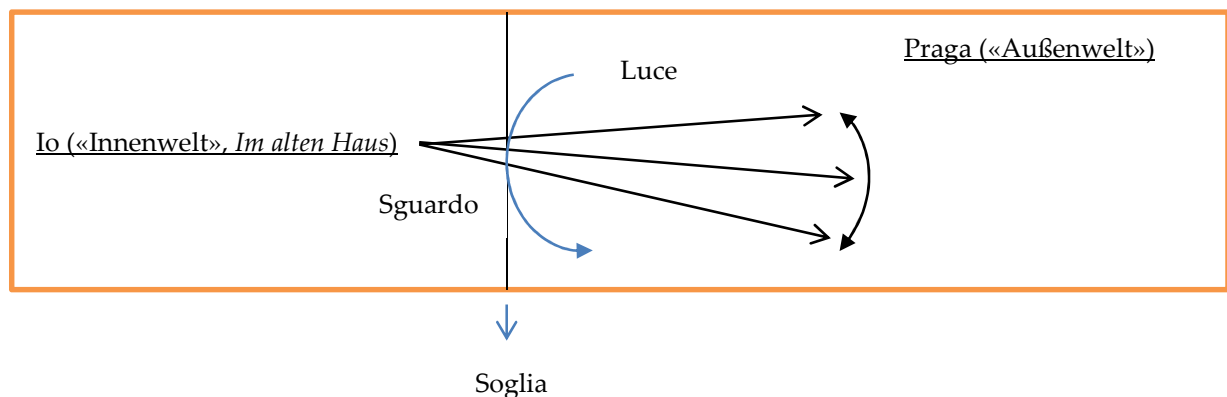
³²² Heinz, in Engel (hrsg.), *Rilke-Handbuch* cit., S. 188.

³²³ Rilke, *KA I* cit., S. 635-636.

³²⁴ Furio Jesi, *Rainer Maria Rilke* cit., p. 6. Jesi individua nell'*intérieur* un'ostilità verso gli esterni e lontananza verso gli uomini. Sostiene inoltre che in *Larenopfer* si avvertono «i primi tentativi, falliti, del processo di "trasfigurazione" [...] del reale».

³²⁵ Rilke, *KA I* cit., S. 11.

dimensioni che entrano così in comunicazione fra loro. Il movimento dello sguardo non segue un'unica direzione, dall'interno all'esterno, ma lo spazio si amplia «in weiter Runde», «Außen» percorso trasversalmente, seguendo una doppia direzione. L'oscillazione dell'io, che si compie nell'attraversamento della soglia (di Fontaniana memoria, se si pensa a *Effi Briest*) e dalla vista sul paesaggio, si muove di concerto a quello della luce, che rivela anche il momento del giorno, con il crepuscolo che viene definito «Dämmerstunde». Anche la luce è protagonista di un movimento duplice che si esplica nel verbo «vorbeigehen», se si considera il volgere verso il basso, affievolendosi sempre più fino a smorzarsi («vorbeigehen»), e confermato dall'avverbio «tief», ma anche l'imporsi allo sguardo ramingo, ponendosi innanzi. L'interpretazione di un doppio movimento è rafforzata dalla personificazione della «Dämmerstunde», che nell'endiadi («mit lautlos leisem Schritt», v. 4) esprime l'affievolirsi dei suoni e rumori del giorno insieme alla luce. Dall'endiadi cui si fa riferimento, sebbene «lautlos», lo «Schritt» rimane comunque «leise», accettando la condizione che il silenzio, ancor più in un paesaggio, non può mai essere totale, essendovi un 'suono sommerso' di fondo impossibile da annullare. Se rappresentassimo movimenti della prima strofe servendoci degli strumenti descrittivi di un fenomeno fisico, acustico e visivo, potremmo ottenere uno schema simile:



Ritorna il concetto di soglia. essa è il 'rilevatore' delle onde che l'attraversano, e partono dallo sguardo dell'io. La luce che sta per svanire consente ancora la vista della città. Una città che nel farsi buio si perde («verschwimmt»), come dietro il vetro («wie hinter Glas», v. 5). Al di là dell'immagine evocata nella similitudine, di per sé comunque oscillatoria, si coglie un'incolmabile distanza tra l'io e la città, non soltanto perché questa sembra svanire nell'ultimo momento di luce, ma soprattutto perché il vetro si frappone tra i due elementi, schermando la relazione visiva tra i due. L'io può tentare di cogliere il paesaggio dietro, nello «Hintergrund», e che si mostra solo attraverso il passaggio stretto della soglia.

Dallo «Hintergrund» sfocato e baluginante, che per l'Io si trova dietro il confine del vetro, s'innalza però la cupola della torre della chiesa di San Nicola («Nur hoch, wie ein behelmter Hüne, / ragt klar von mir die grünspangrüne / Turmkuppel von Sankt Nikolas», vv. 6-8), immediatamente riconoscibile. Il movimento repentino verso l'alto, suggerito dal verbo «ragen», rende il soggetto di questa proposizione, la cupola presumibilmente della chiesa di San Nicola nel quartiere di Malá Strana, prefigurazione delle future *cose*, essenze che emergono dal fondo sfocato nel vetro nella loro «eigensinnigen Vorhandenheit»³²⁶. La cupola infatti svetta rendendosi chiara alla vista dell' Io («klar», v. 7), divenendo punto di riferimento nella dissolvenza delle immagini di Praga nel buio, di certo una prefigurazione della *cosa*, ma non *cosa*, proprio perché esiste un profondo divario tra le due ontologie. Mentre nel primo caso l'Io vede la cupola e la pone in relazione con lo sfondo in cui è immersa, e nel vederla davanti a sé («vor mir», v. 7) vi si pone in relazione, al contrario, nel rapporto con le *cose*, non esiste scopo che interessi l'uomo al di fuori della pura esistenza, caratteristica di quel modo di essere proprio del puro colore che Rilke nel 1907 vede in Cézanne, *cose* perché «[...] Äpfel, Zwiebeln und Orangen mit der bloßen Farbe wiedergab (welche ihnen immer noch als ein untergeordnetes Mittel malerischer Ausübung erscheinen möchte)»³²⁷.

Il piano semantico dei vv. 6-8 è rinforzato anche dal piano fonetico: il verso centrale restituisce la sonorità della città con allitterazione del fonema [r] in «ragt», «klar», «vor», «mir», «grünspangrün[e]»³²⁸ e «Turm-» in «Turmkuppel» del v. 8, ambiente sonoro dal quale emerge la cupola, «wie ein behelmter Hüne», v. 6. La vista della «Turmkuppel» verrà avvertita da Rilke in maniera simile nel ricordo che ha di Venezia, come emerge dalla lettera del 16 aprile 1897 a Ludwig Ganghofer:

aus den zehn Tagen Südtirols sind mehr denn drei Wochen geworden, und die drei Wochen stehn in der Erinnerung wie ein Palast voll himmlischer Schätze und gekrönt von goldiger Kuppel: Venedig. [...] Etwas Geheimnisvolles schwebt über den langen Kanälen [...]

³²⁶ Rilke utilizza questa locuzione in relazione ai colori che aveva potuto osservare in Cézanne. Il riferimento si trova in una lettera a Clara Rilke dell'8 ottobre 1907 (*Briefe über Cézanne* in Rilke, KA IV, S. 608). Trad. A. Lavagetto, in Rilke, *Poesie I*, p. 947: «ostinato esser presenti». Sempre Lavagetto in Rilke, *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000 e 2014, p. 622: «ostinata presenza».

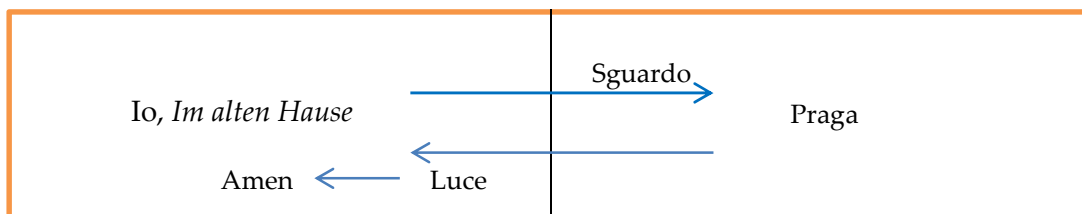
³²⁷ Rilke, KA IV, S. 623.

³²⁸ Demetz sottolinea il carattere ritmico insito nella combinazione di vocali e consonanti nei composti, in *René Rilkes Prager Jahre* cit., S. 127.

³²⁹ Rilke, *Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904* cit., S. 35.

Venezia si fa strada nella memoria come un palazzo che svetta. Non solo, la città è permeata da un'atmosfera di mistero, che si libra («schwebt») sui canali, tracciando un'idea di «Hintergrund» che si fa lentamente strada in Rilke che vede, osserva o ricorda un paesaggio urbano.

L'ultima strofe, dal v. 9, si riallaccia alla metafora dell'armatura nuovamente grazie alla luce, che percorre la distanza della lontananza («fern», v. 10) fino all'io, e guizza, pulsando («blinzeln», v. 9) e scandendo una successione di movimenti anche nello spazio («da und dort», v. 9). Se nella seconda strofa il vetro ostacolava la relazione con il paesaggio praghese, la luce pulsante dell'ultima strofa raggiunge l'io, innalzandosi su una città mugghiante («Stadtgebrause», v. 10), brulicante, che supera la soglia della finestra, ormai non più ostacolo ma possibilità. I movimenti determinano un'oscillazione: l'io vede l'esterno dalla vecchia casa, cercando la città che ormai si perde nel buio, ma la luce gli consente di riacquistare un rinnovato sguardo, che lo riporta a se stesso («Mir», v. 11) e nuovamente nell'interno della casa («daß in dem alten Hause», v. 11), nella condizione di apertura dell'opera, testimoniata dall'utilizzo degli stessi elementi del v. 1 in chiasmo («Im alten Hause; vor mir frei», v. 1 e «Mir ist, daß in dem alten Hause», v. 11). Il ritorno a se stesso dell'io è infine sancito dall'«Amen» pronunciato da una voce, un suono, che riporta l'io definitivamente «im alten Haus».



II.3.2 Intérieurs e la fanciulla – cenni di «Zwischenraum»

In *Larenopfer* trovano grande spazio poesie che rimandano a luoghi, veri e propri *intérieurs*³³⁰ entro cui si svolge anche la socialità. Nelle due opere cui si farà riferimento, appartenenti a un piccolo ciclo interno alla raccolta, si assiste a una tensione ulteriore, data dalla contrapposizione che l'io instaura tra la modernità e il passato, tra l'edificio (*Der Bau*³³¹) e l'intimità degli ambienti piccoli nei quali hanno luogo i legami familiari (*Im Stübchen* e *Zauber*)³³². *Im*

³³⁰ Cfr. Jesi, *Rainer Maria Rilke* cit., p. 6, cfr. *supra*.

³³¹ Rilke, *KA I*, p. 15.

³³² Engel in *ivi*, S. 637.

Stübchen, per metonimia assimilabile al luogo più caldo della casa³³³, intimo, «Innenwelt», l'Idillirico presenta una descrizione di un interno che si rivela densa di suoni:

Traut ists, wenn verstohlen heulen
im Kamine wilde Winde,
in der Stube; ganz gelinde
tickt auf dem barocken Spinde
fort die Stockuhr mit den Säulen.

- 6 Dort, die kleine Silhouette
 zeigt die alte Tracht der Locken,
 tief im Fenster steht ein Rocken,
 und vergeßne Töne stocken
 im verlassenen Spinette.
- 11 Immer noch liegt die Postille,
 daß an ihrem Geist erfrische
 jung und alt sich, auf dem Tische,
 und der Spruch ob jener Nische
 lautet: >Es gescheh Dein Wille...³³⁴<

L'intimità del luogo, legata all'idea di felicità è espressa nell'inciso iniziale, «[t]raut ists», nel quale anche la contrazione del verbo con il pronome soggetto «es» enfatizza l'aggettivo che apre il v. 1. Posticipando il soggetto della subordinata al v. 2, il verso di apertura del componimento introduce un ambiente a partire dai suoi suoni, restituiti dalla locuzione «verstohlen heulen» (v. 1). I «venti selvaggi» («wilde Winde», v. 2), soggetto della frase che si disloca su tre versi, costituiscono il legame dall'«Außenwelt» all'«Innenwelt», insinuandosi 'furtivamente' nella piccola stanza e, 'ululan[do]' («heulen», v. 1), forniscono manifestazione sonora piuttosto violenta della loro presenza. Nel passaggio dal 'mondo di fuori' all'interno della stanza, questi smorzano tutta la loro energia in favore di un suono che infine risulta «verstohlen», furtivo, segreto, nascosto. L'energia dei venti si incunea ed entra nella stanza come un fluido che passa da un imbuto, come un suono nell'orecchio, mutando la loro energia da 'selvaggia' a lieve e sommessa, ordinando nell'«Innen» il fragore dell'«Außen». La soglia, fisicamente data dal camino («im Kamine», v. 2), è lo spazio del calore, dell'intimità della casa, il più profondo, dove l'aria entra e nel calore si spande, penetrando nell'«Innen». Al rumore del vento, al suo canto si aggiunge lo scandire ritmico di un orologio, metronomo che marca l'accadere delle vicende con un ritmo non del sottofondo, ma che fa da sottofondo.

³³³ Grimm, «Stübchen» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS53270#XGS53270> (25/04/2020, 18.12).

³³⁴ Rilke, *KA I*, S. 15-16.

Un fenomeno analogo viene reso anche nella seconda strofe, che si apre con il riferimento a una piccola sagoma («die kleine Silhouette», v. 6), una figura non definita che si dà nel gesto dell'indicare («zeigt», v. 7), rivolto verso il basso «tief im Fenster» (v.8). Al suono dell'orologio si aggiungono i suoni di una spinetta («vergeßne Töne stocken / im verlassenen Spinette», vv. 9-10), strumento a corde abbandonato, con i tasti che rimangono abbassati e i suoni che nella stanza si mescolano al vento. Suoni, figure, che seppur connotati nella loro assenza («kleine Silhouette», «vergeßne Töne stocken», «verlassenen Spinette») si rendono presenti, rendendo l'interno della casa rumorosa e musicale³³⁵. Così come per la musica, anche la «Silhouette» è una figura che non mostra del tutto le proprie fattezze, irriconoscibile allo sguardo, se non per la sua forma.

I suoni convergono nella terza strofa nel momento di raccoglimento religioso dell'io intorno al libro delle preghiere («die Postille»), aprendo uno spazio in cui all'intimità dell'*intérieur* si accosta quella del gruppo dei personaggi, «jung und alt», che si rinsalda nella preghiera, come la formula «Es gescheh Dein Wille...» (v. 15) attesta.

I personaggi di *Im Stübchen* costituiscono un nucleo familiare raccolto e protetto nella stanza in cui, attraverso la preghiera, si è creato lo spazio dell'intimo. Il titolo, *Zauber*, prelude a un'atmosfera di incanto che si aggiunge al calore dell'ambiente:

Oft seh ich die heimliche Stube belebt,
so lebhaft erzählen die Wände;
ein liebliches Mädchen, halb Kind noch, hebt
dort zu der Madonna die Hände.

5 Ein tüchtiger Junge beim Vater steht,
der viel zu des Hauses Gewinn tat.
An huben sie flüsternd das Abendgebet,
und Mutter läßt ruhen das Spinnrad.

9 Da deucht mich, es wird wohl das Auge naß
sogar der Madonne im Rahmen.
Ich lausche: - Laut von des Vaters Baß
ertönt das versöhnende: »Amen«³³⁶.

³³⁵ Muovo quest'idea dal concetto di «présence-absence» di Mallarmé. Blanchot scrive «Rilke, come Mallarmé, fa della poesia un rapporto con l'assenza [...]. Mentre per Mallarmé l'assenza resta la forza del negativo, ciò che respinge «la realtà delle cose», che ci libera dal loro peso, per Rilke l'assenza è anche presenza delle cose, l'intimità dell'esser-cosa in cui si raccoglie il desiderio di cadere verso il centro in una caduta silenziosa, immobile e senza fine», in Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, tr. it. Gabriella Zanobetti, *Lo spazio letterario*, con un saggio di Jean Pfeiffer e una nota di Guido Neri, Einaudi, Torino 1967, p. 135. Cfr. anche lo stesso concetto in Silke Pasewalck, »Die fünffingrige Hand«. *Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2002, S. 218.

³³⁶ Rilke, *KA I*, S. 16.

L'incantamento riportato nella lirica ha luogo nel soggiorno restituito da *Im Stübchen*, che in *Zauber* viene reso con l'aggettivo «heimlich». La stanza infatti è personificata, resa nel brulicante movimento dato dalla vita, animata («belebt», v. 1), nell'altrettanto vivace testimonianza delle pareti («so lebhaft erzählendie Wände», v. 2) che proteggono l'interno. La vita che trasuda dalle pareti, con l'edificio che ne risulta «belebt», manifesta un ambiente 'vibrante' preesistente ogni tipo di attività da parte dei protagonisti, somma di tutte le esperienze che accadono nella stanza. Cogliere la vita nell'esterno e trovarne nell'intimo l'esperienza con incanto (*Zauber*) si lega all'esperienza degli scritti del 1913, *Erlebnis I-II*, che recano a loro volta il racconto di una magia in un momento vissuto del passato, epifanico per l'Io. In particolare *Erlebnis I* fa riferimento a quella sensazione che il soggetto, nel testo in terza persona singolare, sente a contatto con un albero: una vibrazione che passa lungo il tronco lo penetra, muovendolo simpateticamente con la natura, sentendosi parte di della stessa attraverso il suo pulsare:

Nach und nach erwachte seine Aufmerksamkeit über einem nie gekannten Gefühl: es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergängen; er legte sich das ohne Mühe dahin aus, daß ein weiter nicht sichtlicher, vielleicht den Hang flach herabstreichender Wind im Holz zur Geltung kam, obwohl er zugeben mußte, daß der Stamm so stark schien, um von einem so geringen Wehen so nachdrücklich erregt zu sein. Was ihn überaus beschäftigte, war indessen nicht diese Erwägung oder eine ähnliche dieser Art, sondern mehr und mehr war er überrascht, ja ergriffen von der Wirkung, die jenes in ihn unaufhörlich Herüberdringende in ihm hervorbrachte: er meinte nie von leiseren Bewegungen erfüllt worden zu sein, sein Körper wurde gewissermaßen wie eine Seele behandelt und in den Stand gesetzt, einen Grad von Einfluß aufzunehmen, der bei der sonstigen Deutlichkeit leiblicher Verhältnisse eigentlich gar nicht hätte empfunden werden können³³⁷.

La sorpresa («mehr und mehr war er überrascht») epifanica di sentirsi parte della natura si attiva attraverso il suo linguaggio, un'oscillazione percepita da un tronco che muove le più intime corde dell'Io, tanto da sentire il proprio corpo come spazio di ogni suggestione che rimane impressa come una traccia, percorsa per giungere alla consapevolezza di aver attivato un ascolto interno in grado di percepire la natura, il cui linguaggio è dato da «Schwingungen». L'«Einfluß» è dunque una vibrazione che inizialmente si attribuisce a un vento che accarezza lievemente l'Io («den Hang flach herabstreichender Wind im Holz»), un vento che percorre la parete dell'albero che lo rende vivo e vissuto, «erlebt» e «belebt». Pensando alle situazioni presentate in *Im Stübchen* e a *Zauber*, dove l'una si presenta come condizione dell'altra, è possibile immaginare il vento che penetra, insinuandosi nello spazio del primo componimento, dar vita alla stanza («so lebhaft

³³⁷ Rilke, KA IV, S. 666.

erzählen die Wände», v. 2), dando luogo a una vibrazione che si alimenta per la preghiera nell'*intérieur*.

Nella stanza pulsante di vita il primo gesto è compiuto dalla fanciulla, che alza le mani in alto verso la Madonna, delineando un legame tra le due figure dato dal tendere delle mani della fanciulla, in posizione spazialmente inferiore rispetto alla Madonna. L'avvicinamento, oltre che fisico, è dato dal loro essere vergini, attributo a cui la Madonna aggiunge anche il suo essere madre, incarnando una *Kore* cristiana, un «reiner Widerspruch, il cui Figlio è il «fanciullo divino»³³⁸. La contraddizione nella Madonna si configura nel suo essere fanciulla e al contempo Madre di Dio, ponendosi «inzwischen», nella dimensione di mezzo tra la verginità e la maternità, tra la terra e il cielo, assumendo il ruolo di soglia, entro la quale umano e divino si compiono. «Ianua Coeli», come recitano le *Litaniae Lauretanae*, ovvero passaggio tra due dimensioni che le racchiude entrambe, unica via da attraversare per accedere nell'una o nell'altra. In altre parole, uno «Zwischenraum». In vicinanza con la Madonna, la fanciulla in *Zauber* viene definita «halb Kind noch» (v. 3), metà bambina, portando quei caratteri di Essere «inzwischen».

Se fin qui si è parlato di spazi interni, *Intérieurs* e anche un testo risalente al 1898³³⁹ in cui Rilke mette al centro la figura della fanciulla. Egli scrive:

Sie [die Mädchen] haben das Gemeinsame *um* sich und *in* sich je eine eigentümliche Einsamkeit, in der Gebräuche und Gebete gelten, von denen wir uns nicht träumen lassen. Sie sind jede wie eine Religion, die vom Munde eines offenbarenden Gottes unterwegs ist: die zu einem verschmachtetem Geschlecht, zu einem schwachgeschwelgten Stamme jene. Sie tragen jede eine Schale voll Erfüllung in den rhythmisch zitternden Händen, aber keine weiß, an welche Lippen ihr glänzendes Gefäß grenzen wird³⁴⁰.

Le fanciulle sono chiuse in se stesse in una preghiera indicibile, inconoscibile, «unberührbar», come Euridice in *Orpheus. Eurydike. Hermes*. Esse però sono emanazione divina, poiché sono pronunciate dalla bocca di dio («unterwegs»)³⁴¹, e sono pertanto anche «Pollen der blühenden Gottheit»³⁴² o «Überfluß Gottes». Sono, infine, fanciulle quasi nominate, non ancora del tutto pronunciate, perché nella dizione perderebbero se stesse, visto lo stato transeunte³⁴³. Prefigurazione della 'quasi fanciulla' del *Sonett an Orpheus* I,2, che 'sgorgava' dal canto del dio

³³⁸ Furio Jesi, *Germania segreta* cit., p. 206. Cfr. anche Miglio, *Kore a Capri* cit., pp. 123-124.

³³⁹ Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura* cit, p. 1162.

³⁴⁰ Rilke, *KA IV*, S. 97.

³⁴¹ Cfr. la traduzione di E. Polledri in *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura* cit., p. 163.

³⁴² Cfr. «Pollen der blühenden Gottheit», ovvero l'angelo della *Zweite Duineser Elegie*. Cfr. Capitolo I.2.3, *supra*.

³⁴³ Cfr. Rilke, *Intérieurs*, in *KA IV*, S. 93: «III. Aber trotzdem: auch in den kleinen und ganz kleinen Städten meiner Heimat werden die kleinen Mädchen über Nacht große Mädchen».

Orfeo³⁴⁴, la fanciulla-religione è emanazione divina e pertanto religione per l'uomo, consentendogli, attraverso di ella, di avvicinarsi a dio. Non privo di implicazioni sensuali è inoltre il calice tenuto dalle fanciulle, un recipiente mosso da queste ritmicamente, che ricorda il loro grembo fertile, non ancora pieno ma pronto per l'accoglienza. Un ritmo, quello del calice, che ricorda il ciclo della vita, e con esso nuovamente *Kore*.

Il ritmo è la caratteristica posta in relazione alle fanciulle che ricorre anche nei frammenti successivi di *Intérieurs* (XVIII. e XIX.). I movimenti dati dall'andatura delle fanciulle trovano un riflesso nel ritmo della poesia, «Improvisationen» che appaiono ai fianchi dei solchi tracciati sulla terra. L'essere femminile apre dunque alla parola, tracciando un moto oscillante:

Wenigstens der Fahrdamm ist fast überall ein Strom Staubes, aus dem man sich nach demn fensteren Rändern retten mag. Aber meine Mädchen schreiten mitten durch; immer dort, wo sie viel Himmel über sich fühlen, und auf kleinen weißen Wolken gehen sie durch die ganze Stadt. Mit keinem Woher hinter sich und so ohne Wohin. Gehen einfach. Vielleicht, damit sie ihr Blut nicht so laut branden hören. Gehen in tastenden Takte dieses heimlichen Wellenschlages. Sind der stille Strand ihrer ruhlosen Unendlichkeit. Finden niemals den gleichen Schritt. Wanken gegen einander, wie von vielen, feindlichen Winden bewegt. [...] Den gleichen Weg kommen sie zurück, und immer wieder wandern sie hin und her zwischen zwei Gassen³⁴⁵.

E ancora:

Geh hinter ihnen einmal. Unwillkürlich senkt sich dein Blick; denn ihre lichten Kleider blenden. Dein Auge fällt mit halbversengten Flügeln auf den Fahrdamm, der wie ein breites Buch und aufgeschlagen ist. In seine Blätter haben vergangene Wagen Linien gelegt. Und das ist gut. Denn die Schritte der Mädchen können nicht grade schreiben. Viele Schriften führen die Furchen entlang. Auf und ab. Als ob jemand bei Nacht geschrieben hätte oder wie Briefe von Blinden. Und doch merkt man bei einiger Mühe und Übung, daß das lauter lange Gedichte sind, Improvisationen, durch die wachsend und wechselnd ein seltsamer Rhythmus rinnt. Die gleichen Reimworte kehren immer wieder. Wie Flehende. Du findest dieselben an allen Türen warten. Rührende, schlichte Worte sind es, Lauten, welche nur eine einzige Saite haben. Eine silberne, – denkst du; und du lässest dich von ihrem Ton begleiten bis in den Traum³⁴⁶.

«Die Mädchen schreiten mitten durch». Rilke insiste nella fanciulla come «Zwischenraum», soglia, «ianua». Esse non hanno direzione nel loro cammino, ma *sono*. La loro essenza abbaglia, tanto da far distogliere lo sguardo dell'osservatore («[u]nwillkürlich senkt sich dein Blick; denn ihre lichten Kleider blenden»), esperienza non molto dissimile da quella evidenziata nel v. 3 del *Sonett an*

³⁴⁴ «Und fast ein Mädchen wars und ging hervor / aus diesem einigen Glück von Sang und Leier», *Sonett an Orpheus* I,2, Rilke, KA II, S. 241 (VV. 1-2).

³⁴⁵ Rilke, *Intérieurs*, in KA IV, S. 101.

³⁴⁶ Ivi, S. 101-102

Orpheus I,2, dove la 'quasi fanciulla' («fast ein Mädchen») «glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier»:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr³⁴⁷.

II.3.3 L'angelo, prefigurazione dello «Zwischenraum»

In *Larenopfer* appare in forma embrionale la figura dell'angelo, in un componimento omonimo, *der Engel*, statua della Malvasinka, un cimitero di Praga³⁴⁸:

Hin geh ich durch die Malvasinka
die Kinderreih, wo sanft und gut
die kleine Anka oder Ninka
in ihrem letzten Bettchen ruht.

5 Auf einem schmalen Schollenhügel
kniet, ganz versteckt in hohem Mohn,
mit staubigem, gebrochnem Flügel
ein Engelchen aus rohem Ton.

9 Das flügelahme Kindchen flöste
mir Mitleid ein, - das arme Ding...
Da, sieh! Von seinen Lippen löste
sich leicht ein kleiner Schmetterling³⁴⁹. -

La prima strofe è di carattere puramente narrativo nella descrizione dell'Io-lirico che si muove nel cimitero e raggiunge la fila dedicata ai bambini, creature *in fieri*. La morte è resa attraverso la metafora del sonno («in ihrem letzten Bettchen ruht», v. 4), stato che successivamente nei *Sonette an Orpheus* rappresenta il momento in cui i vivi vedono le apparenze dei morti tramite Orfeo, dio del «Doppelbereich», che li insinua in tutte le cose viste :

Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur [...].

Geht ihr zu Bette, so laßt auf dem Tische
Brot nicht und Milch nicht; die Toten ziehts -.
Aber er, der Beschwörende, mische
unter der Milde des Augenlids

³⁴⁷ Rilke, *KA II*, S. 241 (VV. 1-4).

³⁴⁸ Engel in Rilke, *KA I*, S. 639 .

³⁴⁹ Rilke, *KA I*, S. 23.

ihre Erscheinung in alles Geschaute [...]»³⁵⁰.

Nel sonno il mondo dei morti e quello dei vivi entrano in contatto, dato che esprime una condizione intermedia ai due stati e che la vita si ritrova come a un tratto sospesa. In questo stato Orfeo porta i morti in forma di «Erscheinungen», apparenze visibili ai vivi proprio attraverso il sonno, in cui trovano il loro spazio³⁵¹, «sotto le palpebre» grazie al cantore che li ha chiamati.

Il sonno dei bambini sembra tuttavia un pretesto per l'io-lirico, a giudicare dall'indifferenza che soggiace dietro la lettura dei nomi sulle tombe, disposte appunto in una «Kinderreih» (v. 2) in cui «Anka oder Ninka» (v. 3) si confondono. Lo sguardo, infatti, non si posa su una delle tombe incontrate, bensì, in tensione verso l'alto, su un'altura («Schollenhügel», v. 5), sulla quale, appena percepibile, l'io scorge una statua di un angelo, celata dall'«alto papavero» («ganz versteckt in hohem Mohn», v. 6), fiore del sonno, della morte e dell'oblio. L'altura della collina e l'altezza del papavero collocano lo sforzo dell'io in una direttrice verticale tesa verso l'alto, verso una posizione preminente e privilegiata, che però rimane preclusa allo sguardo, sia perché il soggetto è fisicamente nascosto, lontano e separato anche dal verbo da due versi («kniet [...] / [...] / ein Engelchen [...]», vv. 6-8), sia perché questo è inginocchiato, quindi proiettato con una parte del corpo verso la terra, unendo con il ginocchio il mondo dei vivi e dei morti. Connotato già per sua natura come essere che si situa tra due nature e due dimensioni, quella umana e quella divina, l'angelo qui è un monumento che si frappone tra due «Räume»³⁵² e che rimane inaccessibile allo sguardo dell'osservatore, vedendo questo il papavero. Si tratta infine di un angelo non visibile e che non vola, essendo sprovvisto di un'ala («mit staubigem, gebrochnem Flügel», v. 7), mostrando i segni dell'oblio. A definire l'immagine di un angelo incompleto e primordiale l'aggettivo «roh», in «aus rohem Ton», complemento di materia a conclusione della strofe.

La struttura lessicale in *[d]er Engel* presenta simmetrie con il *Sonett an Orpheus I, 9*, come segue:

<i>Der Engel</i> Auf einem schmalen Schollenhügel kniet, ganz versteckt in hohem <u>Mohn</u> , mit staubigem, gebrochnem Flügel ein Engelchen aus rohem <u>Ton</u> (vv. 5-8)	<i>Sonette an Orpheus I,9</i> Nur wer mit Toten vom <u>Mohn</u> aß, von dem ihren, wird nicht den leisesten <u>Ton</u> wieder verlieren (vv. 5-8) ³⁵³ .
--	--

³⁵⁰ *Sonett an Orpheus I, 6* in Rilke, *SW I*, S. 734.

³⁵¹ Thomas Krämer, *Rilkes Sonette an Orpheus. Erster Teil; ein Interpretationsgang*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1999, S. 78-79.

³⁵² Esempi di Angeli-«Zwischenräume» trattati nel Capitolo I.2, cfr. *supra*.

³⁵³ Rilke, *KA II*, S. 245.

Entrambe in posizione centrale (vv. 5-8) delle rispettive forme di componimento, «Mohn» e «Ton» costituiscono la rima principale intorno alla struttura del *Sonett an Orpheus I,9* e *der Engel*. Cibarsi del papavero dei morti³⁵⁴ («aß von dem ihren», v. 6), acuisce l'ascolto fino alla percezione del più sommesso dei suoni («den leisesten Ton», v. 7), che rasenta il silenzio, un evento primo che dal mondo si alimenta, come se quel suono primordiale fosse lì, in riferimento a quell'«Ur-», prefisso in *Ur-Geräusch*. Nella quartina del *Sonett I,9* si fa inoltre riferimento a una ripetizione, evidente nell'avverbio «wieder», che rende ancor più pressante la necessità di non perdere quel suono purissimo, partecipando alla mensa dei morti e quindi attingendo a quelle radici³⁵⁵. L'angelo in *Larenopfer* è invece protetto dal papavero, nascosto e dimenticato, e l'io lo percepisce nella sua forma grezza, con la polisemia data dal sostantivo «Ton», che lascia intendere il doppio significato di 'argilla', materiale povero e che si riferisce alla terra, e di 'suono,' con l'idea, in quel «roher Ton», di un fenomeno acustico non 'lavorato' e primordiale. Il papavero in entrambi i casi svela il «Ton», abbandonato nel caso di *der Engel*, come emerge dalla descrizione di una scultura monca e polverosa, ma suono ritrovato nel caso del Sonetto, come indica l'avverbio «wieder». Il «Ton», che nel primo caso è l'angelo, poiché nel suo essere statua non si perde ed esiste nella sua fissità, sopra la schiera dei fanciulli morti, nel Sonetto è suono ed esiste nella comunione dei due regni («Erst in dem Doppelbereich / werden die Stimmen / ewig und mild», vv. 12-14).

La posizione nascosta dell'angelo in *der Engel*, accessibile solo allo sguardo di chi cerca, prefigura inoltre l'imperativo dello Sonetto I,9, «Wisse das Bild», un invito a far propria la conoscenza dell'immagine, sebbene si incorra nel rischio di perdersi («Mag auch die Spiegelung im Teich / oft uns verschwimmen», vv. 9-10). L'angelo in *der Engel* e l'immagine nel riflesso increspato nell'acqua, fluido della realtà, «Schwingung des Hintergrunds», sono in punti fermi dello sguardo celati dietro il velo, del papavero nel primo caso, dell'acqua nel sonetto.

L'angelo anche qui costituisce e istituisce lo «Zwischenraum» in cui la relazione tra i morti e l'io si attua attraverso lo sguardo di una materia, «Ton». In particolare, è il ginocchio piegato a terra a costituire il punto d'incontro di incontro tra i due mondi, in un gesto che verrà ripreso in un'altra lirica di Rilke, risalente a pochi mesi dalla morte, il 10 agosto 1926, *Geschrieben für Karl Grafen Lanckoronski*, dedicata al suo mecenate. L'opera, composta di cinque strofe, è indirizzata agli

³⁵⁴ Krämer, *op. cit.*, S. 95-96. Cfr. anche Egel, *'Musik ist Schöpfung'* cit., S. 396.

³⁵⁵ Il riferimento è al componimento *Orpheus. Eurydike. Hermes* in Rilke, KA I, S. 500-503. Cfr. Mori Carmignani, *Soglia e metamorfosi* cit., p. 48. Nella descrizione del paesaggio dell'Ade si legge «Zwischen Wurzeln / entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen, / und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel».

«eletti»³⁵⁶, coloro che infine conosceranno la verità, e l'ultima di queste li vede in ginocchio sulla stessa soglia dell'angelo:

Im Schafe selbst noch bleiben sie die Wächter:
aus Traum und Sein, aus Schluchzen und Gelächter
fügt sich ein Sinn... Und überwältigt sie's,
und stürzen sie ins Knien vor Tod und Leben,
so ist der Welt ein neues Maß gegeben
mit diesem rechten Winkel ihres Knie's³⁵⁷!

I «Wächter» giacciono nel sonno («Im Schafe [...] bleiben sie die Wächter»). Nel verso, «im Schafe» sembra connotare, oltre che una modalità di presenza, uno spazio in cui i «Wächter» stanno: si tratta di fatto di uno «Hintergrund» su cui questi giacciono («bleiben»), da cui si dà il senso («Sinn») che li travalica («überwältigen»), esprimendo così un'eccedenza rispetto a questi, che sono portati a inginocchiarsi davanti alla vita e alla morte («und stürzen sie ins Knien vor Tod und Leben»). In questo modo i «Wächter» tracciano un angolo retto con il proprio ginocchio, costituendo una soglia tra i vivi e i morti, gesto che delinea una nuova misura del mondo («so ist der Welt ein neues Maß gegeben»), «figura» che evoca l'investitura.

In *der Engel* l'angelo, scultura vista dai vivi, marca il luogo della morte, proprio attraverso l'essere in ginocchio («knien», v. 6). Nella terza strofe l'angelo viene definito «flügelahme[s] Kindchen» (v. 9), vezzeggiativo, quest'ultimo, che crea un'identità con «Bettchen» (v. 4) e «Engelchen» (v. 8). L'empatia con l'angelo si instaura per l'assenza dell'ala: l'essere «flügelahm» suscita nell'io («einflößen», v. 9) un turbamento, muovendolo simpateticamente alla pietà, alla compassione («Mitleid», v. 10). L'ammirazione estetica per l'angelo coincide con una riflessione etica convenzionale³⁵⁸, data dalla condivisione del dolore, coincidendo le due istanze nel breve inciso «das arme Ding...» (v. 10). Se però da un lato il termine «Ding» sembrerebbe allontanare l'io, vedendo nell'angelo un oggetto d'arte, privo di vita, che reca i segni dell'abbandono e dell'incuria, dall'altro al disinteresse si contrappone l'aggettivo «arm» che lo qualifica, rivelatore dello spazio di compartecipazione dell'io al dolore. «Zwischenraum» tra la vita e la morte, l'angelo esperisce queste due condizioni grazie alla farfalla³⁵⁹: esso infatti negli ultimi due versi è

³⁵⁶ Trad. G. Cacciapaglia per «Wächter», in Rilke, *Poesie II*, p. 324.

³⁵⁷ Rilke, *KA II*, S. 410.

³⁵⁸ Rösch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 155. L'autrice definisce convenzionali anche i riferimenti al papavero e alla farfalla.

³⁵⁹ Si veda *Lautenlied I* e *Falter und Rose in Leben und Lieder*, cfr. Capitolo II.1, *supra*.

attraversato fisicamente dalla vita³⁶⁰, poiché l'insetto si libra in aria dalle labbra della figura («Von seinen Lippen löste / sich leicht ein kleiner Schmetterling», vv. 11-12), metafora che delinea l'abbandono del corpo da parte dell'anima³⁶¹, data la dualità insita nell'«anima-farfalla»³⁶². L'angelo si abbandona alla morte, che già è preannunciata dal continuo riferimento all'infanzia, dato il ricorrere dei vezzeggiativi «Bettchen», «Engelchen» e «Kindchen».

La farfalla è anche misura dell'essere dell'Io nella seconda strofe della poesia del 1926 *Geschrieben für Karl Grafen Lanckoronski*:

Das Leiseste darf ihnen nicht entgehen,
sie müssen jenen Ausschlagswinkel sehen,
zu dem der Zeiger sich kaum merklich rührt,
und müssen gleichsam mit den Augenlidern
des leichten Falters Flügelschlag erwidern,
und müssen spüren, was die Blume spürt³⁶³.

Il battito delle ali della farfalla («des leichten Falters Flügelschlag») è movimento cui le palpebre degli 'eletti' debbono («müssen») rispondere, in un invito a non farsi sfuggire la realtà («Die Leiseste darf ihnen nicht entgehen»), indicata con un aggettivo relativo al suono («das Leiseste») nelle sue forme più sommesse, e a essere fiore («müssen spüren, was die Blume spürt»). In *Geschrieben für Karl Grafen Lanckoronski* la farfalla e il suo movimento sono Essere a cui tendere, in *der Engel* è ciò che l'Io vede, nonché l'ultima parola.

II.3.4 Brunnen - Kreislauf

La fontana costituisce uno dei *tòpoi* esemplari di una circolarità che ricorre sempre in Rilke: il fluido sgorga, giunge alla terra e nuovamente ritorna verso l'apertura³⁶⁴, in un movimento che

³⁶⁰ Per Rösch, che cita gli studi di Wodtke, non esiste alcuna contrapposizione tra la vita e la morte, ma anche in questo caso l'appartenenza a entrambi i regni e la farfalla rappresenterebbe il simbolo della metamorfosi, anche dalla morte alla vita, in Rösch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 156.

³⁶¹ Engel in Rilke, *KA I*, S. 639.

³⁶² Cfr. Jesi, *Germania segreta* cit., nota 4, p. 91. Jesi fa riferimento al «simbolismo anima-farfalla» come «ibrido ricorrente nella cultura europea del primo Novecento». Aggiunge inoltre che esiste una relazione fra la fanciulla e la farfalla: «Fanciulla-farfalla, fanciulla-serpente, fanciulla-fiore sono tutte ibridazioni nate da rinnovate epifanie mitiche della vergine divina».

³⁶³ Rilke, *KA II*, S. 410.

³⁶⁴ E. Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 193. L'autore lo definisce «Seinsumkehr», termine su cui a lungo mi interrogo, riguardo al significato di circolarità o, più propriamente, rovesciamento.

non conosce interruzioni. Anche in *Larenopfer* la fontana trova il suo spazio in una lirica, *Brunnen*, in cui l'aspetto musicale appare nel testo intimamente connesso anche con i rumori dell'acqua:

Ganz verschollen ist die alte,
holde Brunnenpoesie,
da aus Tritons Muschelspalte
eine klare Quelle lallte,
die den Gassen Sprache lieh.

6 Abends bei dem Röhrenkasten
sammelte sich Paar um Paar,
weil der Quelle lieblich Glasten
und ihr Laut der tiefgefaßten
Neigung süßes Omen war.

11 Aber als durch Menschenmühh dann
Wasser treppenaufwärts stieg
und kein Paar kam: Misogyn dann
ward der Gott; es schlich sich Grünspan
in die Muschel, - und er schwieg³⁶⁵.

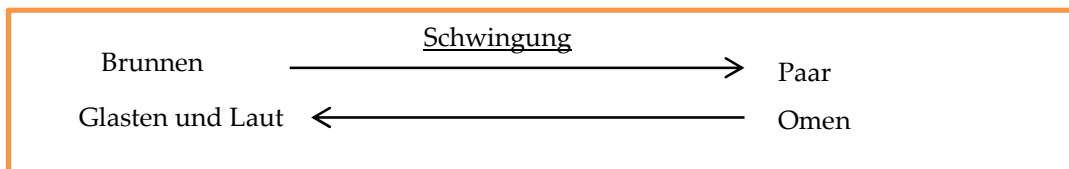
Il termine «Brunnen» ricorre come unica volta nel testo nel composto «Brunnenpoesie», divenendo soggetto metapoetico. Per «Brunnenpoesie» infatti si fa riferimento all'ordinata disposizione acustica di suoni e rumori, tutti che provengono dalla fontana, resi anche dal contesto sonoro che emerge da un punto di vista fonetico. La prima strofe vede susseguirsi un cospicuo numero di consonanti liquide ([l]), che contribuiscono alla suggestione dell'immagine del fluido che sgorga dalla fessura della fontana. Le attestazioni diffuse danno esito a un mormorio costante sul quale si staglia l'immagine della fontana, oggi silenziosa, zampillante in passato, come indica il verbo «verschollen», in riferimento a «Brunnenpoesie» (v. 2). La 'poesia della fontana', «Brunnenpoesie» (v. 2) suggerisce l'insieme delle onomatopee che sorgono dal fluire dell'acqua: gocce, scrosci, zampilli, un vero e proprio linguaggio fatto di rumori e suoni³⁶⁶, una musica. Il silenzio dei primi due versi è seguito dai vv. 3-5, che restituiscono una fonte 'balbettante' («eine klare Quelle lallte») dalla fenditura della conchiglia del Tritone («aus Tritons Muschelspalte»), che anticipa l'«emanazione divina», nuovamente «Pollen der blühenden Gottheit», cui si fa riferimento nella *Zweiter Elegie* nella definizione dell'angelo, o di «Überfluß Gottes», come nei *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*. La «Brunnenpoesie» è data dunque dal balbettio della fontana («eine klare

³⁶⁵ Rilke, *KA I*, S. 27.

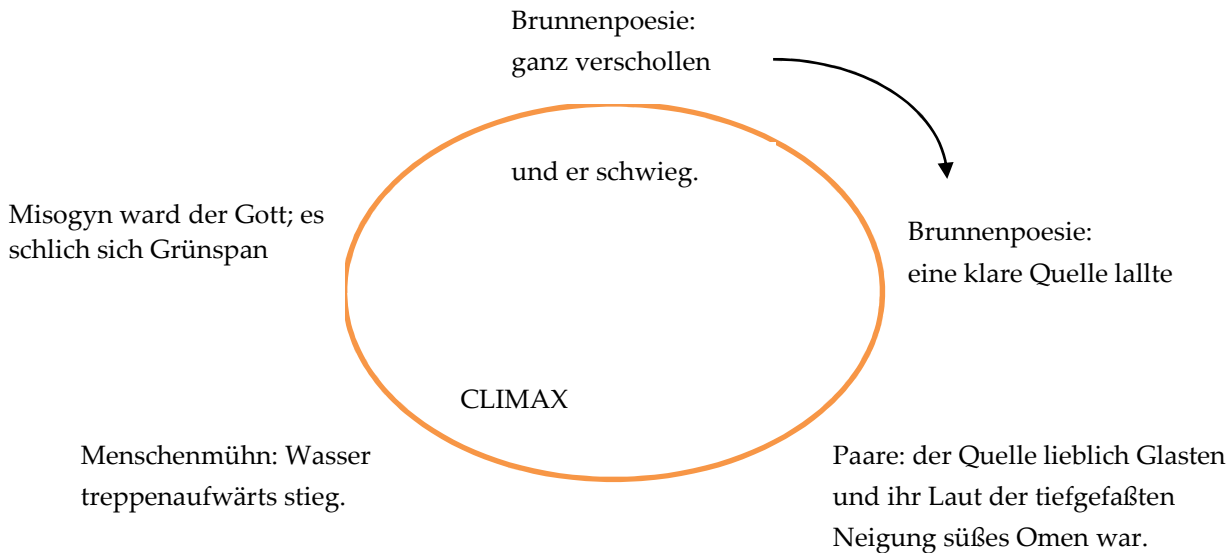
³⁶⁶ I suoni della fontana, raccolti sotto «Brunnenpoesie», suscitano nella memoria accostamenti con la poesia di Aldo Palazzeschi *La Fontana Malata* (1909), che esordisce con onomatopee che tentano di riprodurre i rumori della fontana, in Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Mondadori, Milano 2002, pp. 162-164

Quelle lallte», v. 4) che configura uno «Hintergrund», dato sia dal rumore dell'acqua che scorre, sia dalla ricorrenza di [l], che sotto una prospettiva fonosimbolica rinforza l'idea di musica della fontana come fluido. La «Brunnenpoesie», oltre che musica e fluido, è lingua, che dalla fontana si riverbera nelle strade («die den Gassen Sprache lieh», v. 5), prevedendo però il ritorno della voce a sé, come attesta il verbo «leihen», delineando un primo esempio di ciclicità.

La fontana, propagandosi verso l'esterno, assume un ruolo sociale, avvicinando a sé l'uomo e di conseguenza delineando un'oscillazione, una «Schwingung» che vede la «Brunnenpoesie» volgersi nell'«Außenwelt» e, attraverso la luce («Glasten», v. 8) e il suono («ihr Laut der tiefgefaßten / Neigung süßes Omen war», vv. 9-10), richiamare a sé coloro che ne hanno goduto, che avvertono nella musica un «dolce presagio» («süßes Omen»).



La ciclicità viene violata nell'ultima strofe di *Brunnen*: Tritone, nello sforzo di imitare l'uomo («Menschenmüh», v. 11), interrompe quel flusso continuo nel tentativo di spingere sempre più in alto l'acqua («Wasser treppenaufwärts stieg», v. 12). La forzatura interrompe il movimento: il gesto ne allontana la vita sociale che si svolgeva nei suoi pressi. La divinità diventa misogina («Misogyn dann / ward der Gott», vv. 13-14), non consentendo più la fuoriuscita di acqua, qui espressa dalla metafora del seme. L'inattività della fontana culmina con l'incuria, poiché, ossidandosi, si insinua il color rame («Grünspan», v. 14) nella conchiglia dalla quale erompe l'acqua, interrompendo la ciclicità. Dal punto di vista sonoro ne consegue infatti il silenzio («und er schwieg», v. 15), ricongiungendosi con l'incipit della poesia («Ganz verschollen ist», v. 1). La circolarità si avverte in prospettiva sia tematica, sia sintattica, e trova nel silenzio il principio e la fine:



Rilke ritorna sul tema della fonte nei *Neue Gedichte*, in particolare con *Römische Fontäne* (Parigi, 1908)³⁶⁷, che si può osservare in confronto con Conrad Fedinand Meyer del 1882 *der römische Brunnen*³⁶⁸. In entrambi è possibile cogliere i movimenti dell'acqua:

<i>Römische Fontäne</i> , R. M. Rilke	<i>Der römische Brunnen</i> , C. F. Meyer
<p>Zwei Becken, eins das andre übersteigend aus einem alten runden Marmorrand, und aus dem oberen Wasser leis sich neigend zum Wasser, welches unten wartend stand, dem leise redenden entgegenschweigend und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand, ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend wie einen unbekanntes Gegenstand;</p> <p>sich selber ruhig in der schönen Schale verbreitend ohne Heimweh, Kreis und Kreis, nur manchmal träumerisch und tropfenweis sich niederlassend an den Moosbehängen zum letzten Spiegel, der sein Becken leis von unten lächeln macht mit Übergangen³⁶⁹.</p>	<p>Aufsteigt der Strahl und fallend gießt Er voll der Marmorschale Rund, Die, sich verschleiern, überfließt In einer zweiten Schale Grund; Die zweite gibt, sie wird zu reich, Der dritten wallend ihre Flut, Und jede nimmt und gibt zugleich Und strömt und ruht.</p>

Nei componimenti si riscontra un lessico relativo all'«Überfluß Gottes» rilkeano, fluido che anche nel caso di Meyer trabocca da ogni vasca («überfließ», v. 3) in un effetto a cascata in cui

³⁶⁷ Lavagetto in Rilke, *Poesie I*, pp. 927-928.

³⁶⁸ Martin Sutton, *C. F. Meyer and R. M. Rilke: Which Roman Fountain*, in «German Life and Letters», 40, (1987), pp. 135-141, l'autore tenta di ricostruire se i due autori si siano ispirati alla stessa Fontana, ovvero la *Fontana Ovale* di Villa Borghese. Cfr. Fülleborn in Rilke, *KA I*, S. 948 e Fabrizio Cambi, *Der Römische Brunnen / La fontana romana di C. F. Meyer* in Bernhard Arnold Kruse e Vivetta Vivarelli (a cura di), *Il marmo, la fontana, il precipizio: poesie tedesche sull'Italia*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 113-122.

³⁶⁹ Rilke, *KA I*, S. 489-490.

ritmicamente viene delineato un movimento con l'acqua che scorre e si ferma («und jede nimmt und gibt zugleich / und strömt und ruht», vv. 7-8), una «Schwingung» già evidente dal movimento iniziale che vede la salita e il rovesciamento verso il basso («Aufsteigt der Strahl und fallend gieß», v.1). In *Römische Fontäne* di Rilke il gerundio «übersteigend» del v. 1 prefigura il «puro trascendere»³⁷⁰ («O reine Übersteigung!») del Sonetto I,1 dei *Sonette an Orpheus*, accostando all'immagine di una vasca sovrastante l'altra, quella di un fluido che tracima dal contenitore, riversandosi nel *Weltraum*. Il movimento dell'«Überfluß» avviene dalla vasca superiore, parlante, a quella inferiore, già piena, che nell'attesa (vv. 3-4) si contrappone in silenzio alla prima («dem leise redenden entgegenschweigen», v. 5), rievocando il balbettio in *Brunnen*, dato dall'allitterazione del fonema [l] («eine klare Quelle lallte», v. 8).

In *Römische Fontäne*, inoltre, il «Rhythmus des Hintergrunds» è delineato dal gioco di oscillazioni dato dall'«Überfluß Gottes», che sgorga dalla fontana su di una verticale, e dal rispecchiamento della vasca inferiore verso l'alto, che restituisce un cielo «wie ein[en] unbekante[n] Gegenstand», una *cosa* sconosciuta e dunque nuova. A questo movimento volto verso l'alto segue l'opposizione, nell'ultima terzina, dell'acqua in forma di goccia che, attraverso il «drappoggio di muschio» («Moosbehängen», v. 12), volge verso il basso («sich niederlassen», v. 12), convergendo nell'ultima vasca, uno specchio («das letzten Spiegel», v. 13). Negli ultimi versi, a enfatizzare il passaggio nell'oscillazione, anche i prefissi «nieder-» in «sich niederlassend» (v. 12) e «über-» in «Übergang» (v. 14) rispettivamente posti in apertura e conclusione dell'ultima terzina, il cui *focus* centrale è costituito dallo specchio, «Spiegel». La «Schwingung» del fluido è fisicamente data dal susseguirsi dei cerchi concentrici nella vasca d'acqua («Kreis und Kreis», v. 10), che si spandono verso l'esterno («verbreitend», v. 10), rendendo questa idea di circolarità percepibile alla vista. Una costruzione grammaticale, «Kreis und Kreis», simile a quella presente nella lirica *Brunnen* («Paar um Paar», v. 7).

Da un punto di vista grafico si potrebbe sintetizzare la «Schwingung» in *Römische Fontäne* come segue:

³⁷⁰ Trad. Cacciapaglia in Rilke, *Poesie* II, p. 111.

Rilke <i>Römische Fontäne</i>	Zwei Becken, eins das andre übersteigend, [...] und aus dem oberen Wasser leis sich neigend (vv. 1, 3)	dem leise redenden (v. 5)
	zum Wasser, welches unten wartend stand (v. 4)	entgegenschweigend (v. 5)
	ihm Himmel hinter Gün und Dunkel zeigend (v. 7)	von unten lächeln macht mit Übergang (v. 14)
	und heimlich, gleichsam in der hohlem Hand (v. 6)	sich niederlassend an den Moosbehängen (v. 12)

I due componimenti, *Brunnen* e *Römische Fontäne* preludono il Sonetto II,15 dei *Sonette an Orpheus*, nel quale il dare e il ricevere, parola e ascolto, sono uno³⁷¹. La fontana è una bocca che dà, che parla e restituisce il *puro* («O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund, / der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, -», vv. 1-2), ascoltato dall'orecchio della vasca sottostante, l'orecchio della terra:

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, -
du, vor des Wassers fließendem Gesicht,
marmorne Maske. Und im Hintergrund

5 der Aquädukte Herkunft. Weither an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
tragen sie dir dein Sagen zu, das dann
am schwarzen Altern deines Kinns

9 vorüberfällt in das Gefäß davor.
Dies ist das schlafend hingelegte Ohr,
das Marmorrohr, in das du immer sprichst.

12 Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, daß du unterbrichst³⁷².

In «im Hintergrund / [...] Herkunft» (vv. 4-5) trova finalmente espressione la «Schwingungspoetik» di Rilke: nel fondo, «Hintergrund», che richiama il «Rhythmus des

³⁷¹ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 152-153.

³⁷² Rilke, *KA II*, S. 264-265.

Hintergrunds» nei *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*, è l'«origine»³⁷³ («Herkunft», v. 5) della realtà che affonda dunque le radici nella musica.

II.3.5 *Der Träumer*: il sogno, il suono e l'albero

Der Träumer è un brano costituito da due componimenti, nei quali il sogno, «Innenwelt» dell'io, assume una veste sonora. Nel primo dei due emerge la relazione acustica tra l'io e il sogno, cui vi si accede attraverso il sonno:

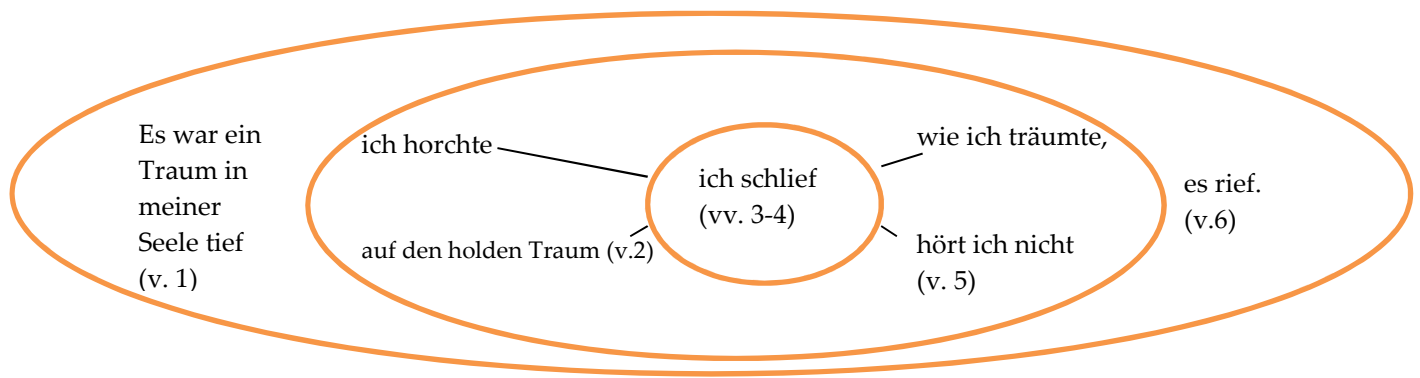
I

Es war ein Traum in meiner Seele tief.
Ich horchte auf den holden Traum:
ich schlief.
Just ging ein Glück vorüber, als ich schlief,
und wie ich träumte, hört ich nicht:
es rief³⁷⁴.

Il sogno è da ascoltare e risiede nel profondo dell'anima («in meiner Seele tief»). La tensione verso il suono dei primi tre versi viene smorzata nei tre versi conclusivi, con il richiamo che finisce per rimanere inudito dall'io. Dal punto di vista sintattico emerge una costruzione speculare, data dalla disposizione delle parole-chiave all'interno dei versi («Traum», che incornicia la poesia, «das Hören»/«das Horchen», rispettivamente v. 2 e v. 5 e «das Schlafen», versi centrali, 3-4) che si sovrappone a una rima ABA ACA, indicando una convergenza dei termini «tief», «schlief» (vv. 3-4), e «rief». La lontananza del richiamo è provata dalla distanza del sogno dall'io, tanto da non riuscire a percepirne il suono, condizione che si trova in apertura e in chiusura del breve componimento (vv. 1, 6), tracciando un primo circolo, caratterizzato dall'idea di spazio, che coglie l'intero componimento. Il cerchio concentrico di diametro inferiore, racchiuso dallo spazio della lontananza è dato dall'ascolto, presente come attitudine e intenzione («horchen», v. 2), subito smentita («hört ich nicht», v. 5), che vede una costruzione chiastica. Il nucleo di tutto il componimento, dal quale si diramano le 'onde' sonore e semantiche, è dato dal dormire, «schlafen», rispettivamente ai vv. 3-4, primo momento in cui è possibile costruire la relazione con il sogno, secondo uno schema che può essere illustrato come segue:

³⁷³ Traduzione di G. Cacciapaglia per «Herkunft», in Rilke, *Poesie II*, p. 155.

³⁷⁴ Rilke, *KA I*, S. 35.



I sogni emergono dalle profondità, non uditi ma visti, come da un terreno i fiori, che appaiono in similitudine nella seconda poesia di *der Träumer*:

II

Träume scheinen mir wie Orchideen.
 So wie jene sind sie bunt und reich.
 Aus dem Riesenstamm der Lebensäfte
 ziehn sie just wie jene ihre Kräfte,
 brüsten sich mit dem ersaugten Blute,
 freuen in der flüchtigen Minute,
 in der nächsten sind sie tot und bleich. –
 Und wenn Welten oben leise gehen,
 fühlst du's dann nicht wie von Düften wehen?
 Träume scheinen mir wie Orchideen³⁷⁵.

I sogni, nella prima poesia inascoltati, si palesano qui alla vista interna dell'io lirico, ed emergono dal terreno del sonno come le orchidee, fiore che Rilke sente estraneo fino agli ultimi giorni prima di morire. Come si legge in una lettera del 26 novembre 1926 a Madame de Sépibus, Rilke scrive di essere affascinato dalla presenza priva di clamore delle orchidee, «des êtres très étranges et qui ne me font guère des confidences»³⁷⁶.

Come nella prima poesia, il primo e l'ultimo verso coincidono, idealmente chiudendo in un circolo il contenuto di questa lirica, i cui punti congiunti sono appunto costituiti dai sogni-orchidee. Richiamando l'albero³⁷⁷, i sogni traggono la propria energia quasi violentemente («mit dem ersaugten Blute», v. 5), rinvigorendosi («brüsten»), così come l'orchidea trae a sé la linfa vitale dal fusto (vv. 3-4), restituendo la fragranza («fühlst du's dann nicht wie von Düften wehen?»). Il sogno si pone pertanto in relazione con l'io nell'ascolto (*Der Träumer – I*) e in forma di orchidea

³⁷⁵ Rilke, KA I, S. 35.

³⁷⁶ Rilke a M.me de Sépibus, Lettera del 26.11.1926, MS030 della *Collection Jeanne de Sépibus* conservata presso la Fondation Rilke di Sierre.

³⁷⁷ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 190-192

(*Der Träumer – II*), che in un momento diventano «tot und bleich», esangui, in contrapposizione a «bunt und reich» del v. 2.

Si inizia ad assistere pertanto alla compresenza di più sensi (vista, udito, olfatto) nel tentativo di restituire un'esperienza quale il sogno che non ha nulla di materiale, gettando le basi per la «fünffingrige Hand seiner Sinne zu immer regerem und geistegerem Griffe»³⁷⁸.

³⁷⁸ Rilke, *Ur-Geräusch* in *KA IV*, S. 704.

II.4 *Mir zur Feier*: ein neues Ich

La raccolta *Mir zur Feier* vede la genesi tra la fine del 1897 e la prima metà del 1898, e viene pubblicata per la prima volta nel 1899 presso l'editore Georg Heinrich Meyer³⁷⁹. L'incontro con Lou Andreas-Salomé³⁸⁰, avvenuto nel 1897, dà avvio alla svolta che costituisce un periodo di transizione tra la poetica giovanile e le opere che vedono una maturità maggiore, di cui i componimenti contenuti in *Mir zur Feier* costituiscono il primo esempio. La raccolta costituisce un momento di passaggio nella produzione di Rilke:

der Band handelt nicht vom erreichten Übergang, sondern thematisiert eine Schwellensituation. Dazu gehört, erstens, die Analyse des zu Überwindenden, die Suche nach den Gründen, die Lebenswillen und –vertrauen geschwächt haben und die das Überqueren der Schwelle erschweren, ja vielleicht sogar auf Dauer verhindern mögen [...]. Thematisiert wird die Schwellensituation, zweitens, in der motivischen Kolorierung und Konturierung der an ihren beiden Seiten liegenden Lebenswelten. Auch hier bedient sich Rilke weitgehend aus dem Vorrat der in der Epoche verfügbaren Topoi [...] Drittens wird die Schwellensituation selbst thematisiert. Wiederum geht Rilke von topischen Motive aus, vertieft sie aber so, daß durchaus Eigenständiges entsteht³⁸¹.

Mir zur Feier dispiega il concetto di soglia su più livelli ma, come prerogativa di ogni soglia³⁸² continua a portare con sé l'esperienza delle raccolte precedenti, con il ricorrere di stilemi già in parte analizzati. Qui però gli stessi *tòpoi* vengono intesi in un modo nuovo che inevitabilmente attingono dall'esperienza, che si carica però di nuova valenza, delineando il passaggio che da 'prefigurazioni' porta tutti questi elementi alla 'figurazione', divenendo «Figuren». Diversi sono i cicli poetici dedicati alle 'figure', qui parzialmente frequentati (*Engellieder*, *Lieder der Mädchen*, *Gebete der Mädchen zu Maria*), che delineano una relazione tra Rilke e le sue «Identifikationsfiguren zur Welt»³⁸³ e che vedono uno sviluppo dell'io-lirico, che «sich zur Totalität des Lebens in Beziehung setzt»³⁸⁴.

Il titolo della raccolta costituisce a sua volta un *Seinsumkehr*, se si legge nel «Feier» una prefigurazione del «Rühmen»³⁸⁵ orfico, una celebrazione che l'io rende a se stesso, con l'esordio marcato dal dativo «mir». La costruzione *Mir zur Feier* anticipa uno degli attributi di Orfeo che appare nel Sonetto I,7, «[e]in zum Rühmen Bestellter» (v. 1), alludendo a posteriori a una simile

³⁷⁹ Engel in Rilke, KA I, S. 651.

³⁸⁰ Ivi, S. 654.

³⁸¹ Ivi, S. 657-658.

³⁸² Cfr. Waldenfels, *Sinnesschwellen* cit., S. 9, cfr. *supra*.

³⁸³ Heinz, in Engel (Hrsg.), *Rilke-Handbuch* cit., S. 204.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Sonett an Orpheus* I,7.

costruzione sintattica, oltre che semantica. Proprio grazie a una maggiore focalizzazione sull'Io e sulla sua celebrazione, si coglie una crescente fiducia del poeta nel proprio Io, testimoniata anche da Salomé, che nota in Rilke fin da subito questo nuovo atteggiamento nei confronti della vita³⁸⁶. Rilke stesso considera *Mir zur Feier* la sua prima opera³⁸⁷.

L'opera diventa solennità e la celebrazione è rivolta prima di tutto a se stesso, persona prima poetica che si manifesta nella poesia. Ciò avviene sin dalle primissime «Ich bin so jung, Ich möchte jedem Klange», «Ich will ein Garten sein, an dessen Bronnen» e «Ich will nicht langem nach dem leuten Leben»³⁸⁸, che segnano esemplarmente l'esordio in cui l'Io è marcato in prima posizione, con verbi in forma attiva e modali che rimarcano inoltre una consapevole partecipazione dello stesso. Si tratta pertanto di una celebrazione dell'Io per l'Io, capace di assumere i contorni di una soglia, se la si percepisce come specchio entro cui l'Io restituisce se stesso in quel «mir», quasi in uno «specchio». Il titolo della raccolta mette dunque al centro l'esperienza individuale dell'Io, nel tentativo di orientarsi tra le prime cose, che però vedono uno sguardo più «spersonalizzato», rispetto all'atmosfera di *Larenopfer*³⁸⁹.

Mir zur Feier si apre con una poesia, datata 3 novembre 1897³⁹⁰, che idealmente si lega ai poeti della tradizione romantica, uno su tutti Eichendorff, con un tema che lo stesso Rilke aveva già toccato in una delle composizioni di *Wegwarten*. Le prime parole di *Mir zur Feier* tentano di definire il rapporto dell'Io con il tempo, la cui relazione è stabilita dalla «Sehnsucht». È «Sehnsucht» la relazione sussistente tra l'Io e l'altro, più precisamente l'altro nel tempo:

*Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge
und keine Heimat haben in der Zeit.
Und das sind Wünsche: leise Dialoge
täglicher Stunden mit der Ewigkeit.*

5 *Und das ist Leben. Bis aus einem Gestern
die einsamste von allen Stunden steigt,
die, anders lächelnd als die andern Schwestern,*

³⁸⁶ Engel in Rilke, KA I, S. 655. È in questa fase che Rainer sostituisce René nel nome di Rilke.

³⁸⁷ Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis* cit., S. 157, in una lettera a Ellen Key.

³⁸⁸ *Ibid.* L'autrice nota come questa sia una delle differenze principali tra le raccolte precedenti, ovvero *Leben und Lieder*, *Traumgekrönt* e *Advent* e *Mir zur Feier*.

³⁸⁹ *Ivi*, S. 158: «An die Stelle der Ich-Aussagen treten anklingend an die Stimmungsbilder aus dem Band *Larenopfer*, mehr und mehr entpersönlichte Ansichten, Veranschaulichungen „von Nuancen, Übergängen, zögernden Gefühlen mit langen nachhallenden Tönen [...]“». La citazione del virgolettato è di Rilke dallo *Schmargendorfer Tagebuch*.

³⁹⁰ Engel in Rilke, KA I, S. 666.

*dem Ewigen entgegenschweigt*³⁹¹.

Rilke pone questi versi in corsivo e in apertura di raccolta: l'intento è quello di orientarsi nel tempo, in particolare nello «Zeitraum» in cui si svolge la vita. «Das ist Sehnsucht», tuonano le prime parole di *Mir zur Feier*, nel tentativo di definire l'atteggiamento di anelito proteso verso il futuro e, al contempo, di nostalgia indirizzata al passato; ciò appare anche in *Sterne*³⁹², dove invece la relazione si sviluppava nello spazio compreso tra le stelle e i fiori; o in *Sehnsucht*³⁹³, dove questa era appunto la «Schwingung» di un'aquila che vola tendendo al crepuscolo. Attraverso una punteggiatura forte, Rilke definisce la «Sehnsucht» in *Mir zur Feier* come una «Schwingung», un vivere quel fluttuare («wohnen im Gewoge», v. 1), un movimento cullante in cui l'io si sente a casa, 'abitando' quello spazio. Abitare *nei* flutti e *nell'*ondeggiamento implica lo stare nel movimento. La coordinazione al principio del v. 2 costruisce un'antinomia che oppone il verbo «wohnen», che suggerisce una stasi e un fermarsi, al verso seguente, nel quale l'io definisce la «Sehnsucht» un 'non avere alcuna patria nel tempo' («und keine Heimat haben in der Zeit», v. 2), alimentando un'oscillazione in cui l'io si muove in un tempo che abita, conferendogli spazialità.

In una costruzione sintattica analoga a quella del v. 1, nel terzo verso l'io tenta di collocare nel tempo anche i 'desideri', «Wünsche», definiti «leise Dialoge / täglicher Stunden mit der Ewigkeit» (vv. 3-4), costruendo un parallelismo con i primi due versi. Se l'io non abita il proprio tempo, al contrario sente che i suoi desideri siano nient'altro che una relazione con una concezione temporale Altra, quella dell'eterno (Ewigkeit» v. 4), ovvero una relazione («Dialoge», v. 3) che lega l'io di oggi, quello delle «täglicher Stunde», a piccoli e sommessi («leise», v. 3) squarci verso la dimensione non accessibile³⁹⁴.

La seconda strofa è incentrata sulla definizione di vita («Und das ist Leben», v. 5), con una costruzione sintattica analoga a quella dei primi versi, eccezion fatta per la punteggiatura. Il primo emistichio, delimitato dal punto, è infatti seguito da un lungo periodo distribuito sui quattro versi conclusivi. La vita è anche qui relazione, legame che esiste tra «die einsamste von allen Stunden» del passato («bis aus einem Gestern», v. 5) che si innalza («steigt», v. 6) su tutte le altre ore e si

³⁹¹ Rilke, *KA I*, S. 64.

³⁹² Cfr. *infra*. La poesia è analizzata in Capitolo II.2.4.

³⁹³ *Idem*.

³⁹⁴ Engel: «Diese Opposition ist nicht im Sinne der traditionellen Metaphysik zu verstehen; »Zeit« meint in Rilkes Frühwerk meist die gegenwärtige Epoche, mit ihren besonderen Konventionen und Determinationen, »Ewigkeit« den in sich durchaus zeitlichen, aber keinen bestimmten historischen Zustand zuzuordnenden Lebensprozeß mit existenziellen Grunderfahrungen wie Liebe oder Tod», *KA I*, S. 666-667.

oppone all'eterno («dem Ewigen entgegenschweigt», v. 8). Nell'«entgegenschweigen», verbo che si attesta anche in *Römische Fontäne*³⁹⁵, vi è la vita. La 'contrapposizione silenziosa' che si dispiega dall'ora più sola di tutte, l'unica tra le altre che si innalza («steigt, / die, anders lächelnd als die andern Schwestern», vv. 6-7) verso l'eterno dal passato, è la vita, e richiama ancora una volta l'idea di «Erfüllung», che ritorna qualche anno dopo in forma di insegnamento in una lettera di Rilke a Kappus, invitandolo a perseverare nel raggiungimento della pienezza nella solitudine³⁹⁶. Non di meno è presente qui un significato musicale: «die einsamste» infatti, sorge e si oppone silenziosamente all'eterno, come un «Überfluß» che emerge dallo «Hintergrund».

II.4.1 La definizione dell'Io

I primi tre componimenti di *Mir zur Feier* iniziano con una marcata insistenza sul pronome soggetto «Ich», che si definisce («Ich bin» e «Ich möchte» in *Ich bin so jung. Ich möchte jedem Klange*), e vuole esprimere il proprio sé («Ich will» in *Ich will ein Garten sein* e *Ich will nicht lagen nach dem lauten Leuten*) nelle varie relazioni del testo. La prima delle tre opere menzionate mostra totale apertura e abbandono alla realtà che circonda l'Io, qui presente in «jede[m] Klange» (v. 1):

Ich bin so jung. Ich möchte jedem Klange,
 der mir vorüberrauscht, mich schauernd schenken,
 und willig in des Windes liebem Zwange,
 wie Windendes über dem Gartengange,
 5 will meine Sehnsucht ihre Ranke schwenken,

Und jeder Rüstung, bar will ich mich brüsten,
 solang ich fühle, wie die Brust sich breitet.
 Denn es ist Zeit, sich reisig auszurüsten,
 wenn aus der frühen Kühle dieser Küsten
 10 der Tag mich in die Binnenlande leitet³⁹⁷.

Nell'incipit «[i]ch bin so jung» (v. 1) è intrinseco il potenziale della giovane età che si schiude alla vita, con l'enfasi data dall'avverbio «so». Quello dell'Io in effetti è uno slancio verso la realtà, una tensione attuata nel desiderio di donare se stesso a tutti i suoni che si antepongono con la loro

³⁹⁵ Cfr. Capitolo II.3.4, *supra*. Oltre a «entgegenschweigen», si fa notare anche la presenza qui di «steigen» (v. 6) e in *Römische Fontäne* di «übersteigen[d]» (v.1).

³⁹⁶ Rilke, *Brief an einen jungen Dichter* (23 dicembre 1903), in KA IV, S. 530: «denn was [...] wäre ein Einsamkeit, welchen icht Größe hätte; es gibt nur *eine* Einsamkeit, und die ist groß und ist nicht leicht zu tragen [...] ... Aber vielleicht sind das gerade die Stunden, wo die Einsamkeit wächst; denn ihr Wachsen ist schmerzhaft wie das Wachsen der Knaben und traurig wie der Anfang der Frühlinge».

³⁹⁷ Rilke, KA I, S. 65.

presenza acustica al soggetto (vv. 1-2). Questa realtà sonora non solo si pone davanti all'Io, ma esiste in una sua precisa e definita identità, restituendo un rumore («rauschen», v. 2), che emerge nel verso anche dal punto di vista sonoro, con l'allitterazione del gruppo in «sch-», corrispondente al fonema [ʃ], ricorrente in «schauernd» e «schenken», entrambi riferiti alla musica. L'Io esprime il desiderio di donarsi ai suoni (vv. 1-2), in un atto totalmente gratuito che però definisce la volontà di divenire parte della musica, tematizzazione che richiama il successivo *Erlebnis I*. Il donarsi è per l'Io inebriante, turba e si manifesta dal punto di vista fisico in tremori, brividi d'entusiasmo («schauernd»)³⁹⁸, genera uno stato di «Schwingung» nell'Io che nel dono si riverbera nella realtà circostante, già sonora di per sé. La proposizione coordinata che si apre dal verso successivo (v. 3) presenta inoltre un'allitterazione nel fonema [v] («willig», «Windes», «Zwange», v. 3, «wie», «Windendes», v. 4, «will», «schwenken», v. 5), costruita intorno all'omofonico «Wind»/«Windendes»³⁹⁹, aspetti che si ritrovano successivamente nella realtà acustica nel *Weltraum* intorno all'Io. Pur nella sua violenza («Zwange»), essa appare fluida come un respiro⁴⁰⁰ ma al contempo intricata e avviluppata, nella similitudine che introduce il mondo vegetale, con l'accenno al giardino («wie Windendes über dem Gartengänge», v. 4). In chiusura della prima strofa la proposizione principale attribuisce al bisticcio retorico («Wind»/«Windendes») il termine principale di paragone, la «Sehnsucht», qui restituita attraverso la metafora dell'albero, poiché dotata di «viticci» da piante rampicanti («Ranken»⁴⁰¹, v. 5) che tendono verso l'alto, ascendenti. Il movimento rampicante verso l'alto è tuttavia modulato dal verbo «schwenken»⁴⁰². Attraverso un'associazione metaforica, sonora e, ancor di più, grafica («Sehnsucht», «schwenken», «Schwingung»), la tensione della «Sehnsucht» oscillante nello spazio esterno («schwenken», v. 5) è nuovamente una «Schwingung». Si esplica così la relazione sussistente tra l'Io e i suoni della realtà (v. 1), che il soggetto è deciso a voler percorrere per penetrarvi divenendone parte («Ich möchte jedem Klange, / [...] mich schauernd schenken», vv. 1-2), fino a trasformarsi in «Schwingung» esso stesso. Se ne ha conferma nella strofa successiva, sintatticamente coordinata alla prima in un unico lungo periodo che termina al v. 7. Il contesto dei vv. 6-7 insiste sull'oscillazione mediante

³⁹⁸ Grimm, «Schauernd» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GS05468#XGS05468> (13/05/20, 18.40).

³⁹⁹ Cfr. *Sonett an Orpheus I,3*.

⁴⁰⁰ Cfr. *Sonett an Orpheus II,1*.

⁴⁰¹ *Enciclopedia Treccani*, «Cirro» in <<http://www.treccani.it/enciclopedia/cirro>> (14/05/2020, 12.41).

⁴⁰² Grimm, «Schwenken» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS21996#XGS21996> (14/05/2020, 12.56).

l'allitterazione di fonemi relativi a liquide vibranti in [r] («Rüstung», «mich brüsten», «Brust», «sich breiten») in un lessico riconducibile a due campi semantici contrastanti, la guerra e l'intimità, in particolare nella coppia omofonica «sich brüsten»/«Brust». Il donarsi al suono si realizza solo se l'Io riesce a spogliarsi della propria armatura («jeder Rüstung bar», v. 6): bisogna eliminare ogni ostacolo che si interpone tra sé e la realtà circostante, possibilità data dal respiro, azione concreta e fisica del petto che si spande e si allarga («solang ich fühle, wie die Brust sich breitet», v. 7), come ad accogliere a fondo l'aria in un gesto che è preludio del canto, «emanazione di sé, come una luminosità, un profumo che dilaga»⁴⁰³. La compartecipazione biunivoca del suono al proprio Io può amplificarsi in un altrove («Binnenland», v. 10) in cui il soggetto, attraverso la metafora della guerra («Rüstung», v. 6, «reisig aus[zu]rüsten», v. 8), prende coscienza della propria missione nel rivelare e rivelarsi al suono.

L'apertura alla realtà e la sua accoglienza portano l'Io alla volontà di sentire se stesso come un giardino⁴⁰⁴, costruendo uno spazio nel quale non esiste più il confine tra l'Io e la natura⁴⁰⁵. Nell'*hortus conclusus* dell'Io vi sono le fontane, presso le quali i sogni, spezzerebbero i fiori, uniti in «schweigsamen Gesprächen», ossimoro⁴⁰⁶, «pura contraddizione» sonora interrotta:

Ich will ein Garten sein, an dessen Bronnen
die vielen Träume neue Blumen brächen,
die einen abgesondert und versonnen,
und die geeint in schweigsamen Gesprächen.

5 Und wo sie schreiten, über ihren Häupten
will ich mit Worten wie mit Wipfeln rauschen,
und wo sie ruhen, will ich den Betäubten

⁴⁰³ Lia Serafini, *Il canto. Maestro di equilibrio. Avvicinarsi al canto con la sapienza del corpo*, Edizioni Del Faro, Trento 2019, p. 30. Non si tratta di uno studio su Rilke, ma di un testo sul canto scritto da una cantante di professione, che spiega anche da un punto di vista fisiologico il coinvolgimento del corpo, della mente e dell'aria durante l'atto del cantare.

⁴⁰⁴ Si segnala anche la prima poesia dei *Lieder der Mädchen*: «Ihr Mädchen seid wie die Gärten / am Abend im April: / Frühling auf vielen Fahrten, / aber noch nieregends ein Ziel» in Rilke, KA I, S. 87.

⁴⁰⁵ Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis* cit., S. 159.

⁴⁰⁶ Un'interessante analisi del testo è fornita in Björn Hayer, *Poesien des Überganges. Evokation, Transformation und Variation: Gartenmotivik bei Rainer Maria Rilke, Stefan George und Hermann Hesse*, in «„Ich wandle unter Blumen / Und blühe selber mit“: zur Kultur und Sozialgeschichte des Gartens», herausgegeben von Lothar Bluhm, Markus Schiefer Ferrari und Christoph Zuschlag, Tectum-Verlag, Baden Baden 2018, S. 199-218.

In *Mir zur Feier* inizia a farsi strada una crisi della fiducia nelle parole, fin qui mai venuta a mancare, che si manifesta nel silenzio («schweigsames Gesprächen») e nell'impossibilità nel dire (cfr. *infra*, *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*), tema, quest'ultimo, che troverà ampia trattazione in seguito. Per la questione relativa al silenzio in Rilke si rimanda a Otto Lorenz, *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin - Rilke - Celan: Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1989, hier Kap. VI, *Hölderlin - Rilke - Celan: Schweigen als Identitätsprojekt und Erkenntniskritik*, S. 244-268.

mit meinem Schweigen in den Schlummer lauschen⁴⁰⁷.

I dialoghi silenziosi si riverberano nella strofa successiva in un duplice atteggiamento dell'io, intravisto a sua volta in simili «schweigsamen Gesprächen»: dove i sogni avanzano, egli risponde sonoramente («rauschen», v. 6) come un vento, avvicinando per similitudine e per suono «Worte» e «Wipfel»; dove questi riposano, ascolta in silenzio («will ich [...] / mit meinem Schweigen [...] lauschen», vv. 7-8), cedendo verso il sonno («in den Schlummer», v. 8), tema piuttosto frequente in Rilke, che ritorna nell'immagine della fanciulla che, sotto i veli primaverili, dorme nell'orecchio dell'io, sprofondando («Wo sinkt sie hin aus mir?... Ein Mädchen fast...», v. 14, *Sonett I,2*), e, ancor maggiormente il Sonetto II,7, nel quale i fiori e le fanciulle esistono in forte connessione gli uni con le altre⁴⁰⁸. La musica e la «Schwingung» emergono da entrambi i componimenti sia da un punto di vista testuale, ravvisabili nei verbi che esprimono il movimento dell'io stesso verso il suono («ich möchte jedem Klang / [...] mich schauernd schenken»), o del silenzio e nell'ascolto («mit meinem Schweigen in den Schlummer lauschen»), sia dal punto di vista fonetico, con la cospicua presenza di fricative [ʃ] («schauernd», «schenken», «schwenken», «Schweigen» e «Schlummer») che creano un ambiente acustico in cui si inserisce anche la parola «Schwingung». Particolare rilevanza assume il silenzio, a cui Heinz affida il ruolo di «Hintergrund»: «das Schweigen impliziert nicht nur Einverständnis mit der Welt, sondern ist der Hintergrund, von dem sowohl die Dinge wie auch der Dichter ihre Stimme erheben und wieder verstummen»⁴⁰⁹.

La relazione dell'io con la realtà si esplica attraverso il linguaggio. In particolare diventa centrale il rapporto con la lingua e le parole, in cui Rilke intravede un potenziale che può liberarle da un «alltägliche[r] Gebrauch»⁴¹⁰ ed essere 'nobilitate' nella poesia⁴¹¹; «die armen Worte», infatti, possono rinnovarsi e rivelare se stesse in una nuova veste:

Die armen Worte, die im Alltag darben,
die unscheinbaren Worte, lieb ich so.
Aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben,
da lächeln sie und werden langsam froh.

5 Ihr Wesen, das sie bang in sich bezwangen,
erneut sich deutlich, daß es jeder sieht;
sie sind noch niemals im Gesang gegangen

⁴⁰⁷ Rilke, *KA I*, S. 65.

⁴⁰⁸ «Blumen, ihr schließlich den ordnenden Händen verwandte / (Hände der Mädchen von einst und jetzt)», Rilke, *KA II*, S. 260 (VV. 1-2).

⁴⁰⁹ Heinz, in Engel (Hrsg.), *Rilke-Handbuch* cit., S. 204.

⁴¹⁰ Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis* cit., S. 137.

⁴¹¹ Engel in Rilke, *KA I*, S. 663.

und schauernd schreiten sie in meinem Lied⁴¹².

I primi due versi esordiscono con una dichiarazione d'amore («die armen Worte [...] / [...] lieb ich so») a un linguaggio che non trova spazio, che stenta a emergere e che pertanto è soffocato nel lessico quotidiano, penuria espressa dal verbo «darben» (v. 1), che richiama «arm». Anche l'aggettivo «unscheinbar» (v. 2) contribuisce alla definizione della povertà delle parole: nella miseria, si è anche invisibili. L'amore dell'io verso le parole si manifesta proprio nel conferire loro colore («schenk ich Farben», v. 3), togliendole dalla condizione di invisibilità e consentendo a loro di emergere agli occhi di chi le sceglie nella poesia. Nella qualificazione al plurale, inoltre, «Farben» (v. 3), è implicito il riferimento alla ricchezza che può scaturire da un uso che non sia solo quotidiano, ritornando al già citato lavoro che Rilke dichiara di fare attraverso il dizionario dei Grimm⁴¹³. Attraverso il colore donato dall'io, che forse si potrebbe definire musicalmente timbro, le parole escono dalla propria miseria e mutano in uno stato lieto («da lächeln sie und werden langsam froh», v. 4), rendendosi Essenze in metamorfosi. L'esordio della strofa successiva fa riferimento proprio all'Essere delle parole, che nella «Alltagssprache» rimane imprigionato paurosamente in sé («Ihr Wesen, das sie bang in sich bezwangen», v. 5), e che si rinnova grazie alla nobilitazione che l'io conferisce alla parola. L'Essere è costretto nell'involucro della parola e l'io acquista gradualmente coscienza di questo stato, lasciando intuire a un avvicinamento discreto, come fossero *cose*: quando 'imprigionate' nell'uso quotidiano, il linguaggio risulta misero e invisibile a tal punto che l'uomo non riesce neanche ad accorgersene. Al contrario, conferendo loro colore, finalmente liberate e ricche, perché non costrette in un uso, queste si rinnovano⁴¹⁴ e diventano Essenze, *cose* che esistono prima ancora che l'uomo ne storpi la natura. Le parole, ora finalmente pronte, a differenza del passato («noch niemals», v. 7), possono confluire nel canto, guadagnando una «nuova esistenza»⁴¹⁵, e grazie alla loro nuova veste sonora («schauernd», v. 8) si fanno strada nel «Lied» del poeta. «Lied» è l'ultima parola di tutto il componimento e costituisce il *climax* di un'ideale evoluzione che le parole subiscono all'interno del testo. Esse all'inizio vengono date nella loro condizione di miseria, cui segue una nuova ricchezza data dal colore. È soltanto

⁴¹² Rilke, KA I, S. 66.

⁴¹³ Cfr. Capitolo I.1, *supra*.

⁴¹⁴ Nella poesia Rilke usa l'avverbio «deutlich». Colpisce, dal Grimm, il significato che coinvolge più sensi: «deutlich» in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GD01763#XGD01763> (19/05/2020, 00.33). In particolare si segnala un significato di natura sensoriale, «1. sichtbar für das Auge, vernehmlich für das Ohr», e uno cognitivo, «2. klar für den Verstand, für die innere Wahrnehmung».

⁴¹⁵ Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis* cit., S. 137

nella musica però che si realizzano⁴¹⁶, prima nel canto («Gesang», v. 7) e poi nella canzone, con una forma e struttura ben definita («Lied», v. 8). Proprio nei versi d'argomento musicale si concentra anche la musica delle parole: l'allitterazione «schauend schreiten» crea infatti un ambiente sonoro dominato dal fonema [ʃ], che si risolve proprio sull'ultima parola, «Lied».

Forte è il legame⁴¹⁷ che si instaura tra quest'opera e il successivo *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*, in cui l'Io teme la parola dell'uomo, che lì è sin troppo chiara, «so deutlich» (v. 2), privando questa volta la realtà della propria Essenza, che necessita di esser ascoltata («Die Dingen singen hör ich so gern», v. 10).

La musica assume un ruolo fondamentale anche in altri aspetti dell'Io, come si evince in *Träume, die in deinen Tiefen wallen*, testo nel quale sono restituiti i sogni che oscillano nelle profondità del 'tu'-lirico, che l'Io invita a liberare, mostrando una certa ricorrenza nel tema della costrizione della realtà attraverso la lingua:

Träume, die in deine Tiefen wallen,
aus dem Dunkel laß sie alle los.
Wie Fontänen sind sie, und sie fallen
lichter und in Liederintervallen
5 ihren Schalen wieder in den Schoß.

Und ich weiß jetzt: wie die Kinder werde.
Alle Angst ist nur ein Anbeginn;
aber ohne Ende ist die Erde,
und das Bangen ist nur die Gebärde,
und die Sehnsucht ist ihr Sinn⁴¹⁸.

Visti come i *tòpoi* della fontana, i sogni riempiono il grembo («Schoß», v. 5), parola allitterante con 'coppe' («Schalen», v. 5): l'«Überfluß» onirica che sgorga si ordina in intervalli, «Liederintervalle» (v. 4) in un modo che Egel descrive come segue:

Dyonysisches ist apollinisch geläutert, Träume sind zu Musik geworden. Der Vorgang der *poiesis* ist ein läuternder; Träume, Undifferenziertes, wird zu „Lieder-intervallen“, also harmonisch Differenziertem gestaltet, bleibt aber untrennbar mit seinem Ursprung verbunden, ja ist, nimmt man das Bild der Fontäne ernst, aus dem gleichen Stoff wie er⁴¹⁹.

Come l'acqua in una fontana, i sogni cadono nel grembo, spazio della nascita e quindi di un nuovo principio, frutto che si ritrova nella seconda strofa. Fecondato dai «Liederintervalle» che cadono, il

⁴¹⁶ «[I]m Gedicht vollzieht sich eine Wendung ihres Wesens» in *ivi*, S. 137-138.

⁴¹⁷ Engel in Rilke, *KA I*, S. 663.

⁴¹⁸ Rilke, *KA I*, S. 72.

⁴¹⁹ Cfr. Antonia Egel, *„Einzig das Lied überm Land heiligt und feiert“*. *Rilkes Sprach-Musik*, in «Lied und Lyrik um 1900», Ergon Verlag, Würzburg 2010, S. 63.

grembo materno cede lo spazio al suo frutto («wie die Kinder werde»), in un imperativo che l'Io comunica al 'tu' solo *ora*, dopo aver constatato la natura musicale dei suoi sogni. L'esortazione a essere come i bambini, subito dopo il riferimento al ventre fecondato dalla musica, non può che alludere a uno stato potenziale, in cui il verbo «werden» accentua la necessità del mutamento, come già ricordato in merito alle tre metamorfosi in *Also sprach Zarathustra*⁴²⁰, di cui il fanciullo, l'ultima, è «innocenza [...] e oblio, un nuovo inizio, un giuoco, una ruota ruotante da sola, un primo moto, un sacro dire di sì»⁴²¹. Un inizio si ritrova anche nella seconda strofa di *Träume, die in deinen Tiefen wallen*: l'Io esorta il suo interlocutore a non fermarsi di fronte all'angoscia data dal vagare dei propri sogni, persi nelle profondità e nel buio (vv.1-2). L'angoscia è solo il principio, uno stato d'animo che sviluppa un gesto («die Gebärde») proteso in avanti («Bangen»), verso un futuro ignoto. Il gesto, lo slancio della paura, è uno spazio tracciato a partire da quel principio: percorrerlo è il senso «Sinn» e guardarsi indietro è «Sehnsucht». La relazione tra la paura, il gesto e la «Sehnsucht» trova un'interessante corrispondenza all'interno di ciascun verso: Rilke, attraverso la perizia musicale che lo contraddistingue, restituisce un perfetto gioco di consonanze e assonanze tra le coppie di sostantivi («Angst»/«Anbeginn»; «Ende»/«Erde»; «Bangen»/«Gebärde»; «Sehnsucht»/«Sinn»), ricollegandosi idealmente al primo verso («Träume»/«Tiefen»).

II.4.2 *Engellieder*: dall'angelo alla fanciulla

L'angelo, come si è già visto, è una figura essenziale della topografia rilkeana, e in *Mir zur Feier* trova importante spazio nel gruppo poetico degli *Engellieder*, titolo che fa dell'angelo l'argomento o il destinatario delle canzoni⁴²².

Il componimento di apertura del ciclo tematizza la relazione che sussiste tra l'Io e l'angelo, declinata diversamente rispetto agli esempi precedenti e successivi che si sono già trattati. In particolare, non sembra di trovarsi in prossimità di una creatura 'superiore' all'Io, bensì a un Essere vincolato fortemente alla dimensione umana:

Ich ließ meinen Engel lange nicht los,
und er verarmte mir in den Armen
und wurde klein, und ich wurde groß:

⁴²⁰ Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* cit., pp. 23-25.

⁴²¹ Ivi, p. 25. In Nietzsche però si ha «Neubeginn» e non «Anbeginn», cfr. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Walter de Gruyter, Berlin 1968, S. 27.

⁴²² Riflessione che muove dalla traduzione inglese in «songs of / for angels» in Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis in Rilke's Marien-Leben*, Rodopi, Amsterdam 2000, S. 26.

5 und auf einmal war ich das Erbarmen,
und er eine zitternde Bitte bloß.

Da hab ich ihm seine Himmel gegeben, -
und er ließ mir das Nahe, daraus er entschwand;
er lernte das Schweben, ich lernte das Leben,
und wir haben langsam einander erkannt⁴²³...

L'angelo non è una creatura «in sich selbst geschlossen» ma è «mein[...] Engel»⁴²⁴, con l'aggettivo possessivo che esprime un rapporto con l'Io completamente rovesciato. Di fatto viene esercitata una relazione di potere che emerge già dai tre versi iniziali, il primo dei quali suona come una concessione che l'Io elargisce all'angelo. Nel verbo «loslassen» è implicita una condizione di limitazione preesistente dell'angelo, a cui l'«Ich», in prima posizione nel v. 1, decide di porvi fine, dopo lungo tempo («lange»), non senza conseguenze («er verarmte mir in den Armen», v. 2), con la consonanza nella relazione tra «verarmen» e «Armen». Quella tra l'Io e l'angelo è dunque una relazione antinomica e soprattutto non in equilibrio⁴²⁵, che emerge anche dal mutamento della statura del v. 3, con la creatura che diventa piccola e il suo opposto che, al contrario, accresce («und wurde klein, und ich wurde groß», v. 3). Un capovolgimento di relazione si ha anche al termine della strofa, che vede l'Io compassionevole («Erbarmen», v. 4) nei confronti dell'angelo che, tremante («zitternde», v. 5), rivolge a questi una preghiera.

La relazione sbilanciata tra l'Io e l'angelo si ritrova anche nella seconda strofa con una concessione che l'uno rende all'altro. L'Io dà all'angelo il suo cielo («[d]a hab ich ihm seine Himmel gegeben», v. 6), di fatto liberandolo dalla 'proprietà', in precedenza affidata agli aggettivi possessivi; di contro, anche l'angelo cede uno spazio all'Io, «das Nahe», allontanandosi («daraus er entschwand», v. 7). Ognuno riacquista e vive il suo spazio, e indipendentemente l'uno dall'altro si 'riattivano'⁴²⁶, guadagnando nella loro solitudine le proprie caratteristiche: «er lerne das Schweben, ich lerne das Leben» (v. 8). È nel proprio spazio, infine, che si ristabilisce un equilibrio tra l'Io e l'angelo («und wir haben langsam einander erkannt», v. 9), dove non esiste prevaricazione ma un nuovo, lento riavvicinamento. Come Rösch nota, è nella rima «Schweben - Leben» che accade «die Verbindung zwischen den nun für sich stehenden Partnern Ich und Engel aufrechterhalten; es ist der ‚Gleichklang‘ welche die gegenseitige Erkenntnis und so das „wir“ der

⁴²³ Rilke, *KA I*, S. 73.

⁴²⁴ Cfr. Bruhn, *Musical Ekphrasis* cit., S. 26.

⁴²⁵ Rösch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 166.

⁴²⁶ Ivi, S. 167.

letzten Verszeile ermöglicht»⁴²⁷. L'armonia tra l'io e l'angelo si esplica dunque nel «wir», e non nella distinzione tra l'«Ich» e il «du».

Se *Ich ließ meinen Engel lange nicht los* è il componimento di apertura di *Engellieder, Um die vielen Madonnen sind*⁴²⁸, scritto a Firenze nel 1898 e testimone della grande influenza in Rilke dell'arte toscana che aveva studiato attentamente⁴²⁹, chiude il breve ciclo dedicato all'angelo. Nel quadro di una descrizione quasi ekfrastica, la lirica presenta più *tòpoi* di una «Schwingung» che qui è già musica: si tratta in fondo di un *Engellied*, in cui 'molti eterni fanciulli angelici' («viele ewige Engelknaben», v. 2) disposti intorno alle altrettante Madonne («Um die vielen Madonnen», v. 1):

Um die vielen Madonnen sind
viele ewige Engelknaben,
die Verheißung und Heimat haben
in dem Garten, wo Gott beginnt.

Sebbene il soggetto del periodo sia «viele ewige Engelknaben», il *focus* converge sulle Madonne del primo verso, introdotte dalla preposizione «um», rivelatrice di una dimensione spaziale nella quale si trovano le vergini e i bambini. La sacralità dell'immagine proposta dall'io è confermata dal fatto che sia gli angeli sia le Madonne abitano un giardino, uno spazio che è *hortus conclusus*, che nell'iconografia è anche simbolo della Vergine, «dove Dio ha inizio» («wo Gott beginnt»). La temporalità di Dio, che nel giardino 'inizia', ne rende profondamente diversa la natura al cospetto delle Madonne e soprattutto dagli angeli, che al contrario vengono definiti «ewige», aggettivo che nega loro qualsiasi delimitazione temporale, poiché abitano («Heimat haben») quel luogo ancor prima della venuta di Dio. Il giardino si configura come uno spazio che esiste prima della divinità, dove anzi lì inizia a essere tale, in altre parole un presupposto. Si tratta pertanto di uno spazio 'altro', diverso, dove sono presenti le condizioni in cui il divino si realizza in tutta la sua compiutezza. Una di queste è creata proprio da quegli Esseri che abitano il giardino prima di Dio, gli angeli e le Madonne, ed è la musica:

5 Und sie ragen alle nach Rang,
und sie tragen die goldenen Geigen,
und die Schönsten dürfen nie schweigen:

⁴²⁷ *Ibid.* Per un'analisi dettagliata, basata sull' "attività" e la "passività" nella relazione tra l'io e l'angelo, si rimanda al paragrafo 1.4 *Engellieder: Der Beginn einer Beziehung* in Rösch, *Die Hermeneutik des Boten* cit., S. 157-169.

⁴²⁸ Rilke, *KA*, I, S. 75.

⁴²⁹ Engel in Rilke, *KA* I, S. 670-671.

ihre Seelen sind aus Gesang.

Con un'allitterazione («ragen» / «Rang»), la tensione si concentra sull'ascesa degli «Engelknaben» al nominativo nei primi quattro versi. In quel «sie» è dunque lecito cogliere la moltitudine di creature che esistevano prima di Dio, le quali s'innalzano («ragen», v. 5) verso l'alto grazie alla loro stessa natura, al loro Essere fatto di musica («ihre Seelen sind aus Gesang», v. 9): «Gesang», canto. Ecco che il titolo del ciclo *Engellieder* assume un ulteriore significato, se si pensa che gli angeli hanno un'anima, ed essa è: musica. *Engellieder* quindi si tratta di canzoni di Essenze che sono pura musica. Le anime degli angeli costituite della stessa essenza del canto, aria⁴³⁰, sono leggeri, capaci di ascendere e avanzare, presupposto di una condizione di Leggerezza, che ricorda l'accezione simile a quella che Italo Calvino avrebbe osservato sulla grandezza di Guido Cavalcanti che, come trasportato dal vento, sfugge all'interlocutore volando verso l'alto⁴³¹.

Udito e vista sono sensi qui fortemente connessi: «die Schönsten dürfen nie schweigen» (v. 8), come rilevato dall'allitterazione estremamente efficace («Schönsten» / «schweigen»). Alle creature più belle è proibito il silenzio, in una sovrapposizione quasi *classica* del termine per cui le «schönen Seelen» sono quelle predisposte alla musica, per loro innalzamento dallo «Hintergrund» sonoro nel giardino, che, si è detto, costituisce un presupposto per la venuta di Dio.

Se ne ha effettiva conferma nei sei versi conclusivi della prima strofa:

10 Immer wieder müssen sie
klingen alle die dunkeln Chorale,
die sie klangen vieltausend Male:
Gott stieg nieder aus Seinem Strahle
und du warst die schönste Schale
Seiner Sehnsucht, Madonna Marie.

Qui si dà voce a quella che potrebbe essere considerata una sorta di *fenomenologia* del giardino paradisiaco e musicale. Il proseguimento perenne della musica («immer wieder», v. 9), «ewig» verrebbe da dire, che è attribuito anche agli angeli, depone a favore di un'interpretazione della «Schwingung» come *status* continuo dello spazio interessato, dello «Hintergrund». Il verbo «klingen», strumento grammaticale che Rilke userà anche nel *Sonett an Orpheus* I,2 («sie schlief die Welt», v. 9, con il verbo «schlafen» reso transitivo), conferma la natura continua della musica, non un fatto nuovo, ma ricorrente anche dal passato («[...] müssen sie / klingen [...] / die sie klangen

⁴³⁰ «Atem, du unsichtbares Gedicht», recita il *Sonett* I,2.

⁴³¹ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, con uno scritto di Giorgio Manganelli, Oscar Mondadori, Milano, 2018, pp.5-32, in particolare pp. 14-22.

vieltausend Male», vv. 9-11), con la ripetizione del verbo «klingen», la seconda volta in senso intransitivo. La musica entra nel testo anche in una forma musicale precisa, il corale, che, unito all'aggettivo «dunkel», trova una la componente uditiva, legata alla produzione del suono da parte dei cantori, unita a quella visiva data dall'oscurità, tra l'altro insolita visto il luogo in cui ci si trova. In questa sua oscurità, il canto viene così a stagliarsi in modo netto, in opposizione al bianco virgineo delle Madonne, proprio delle fanciulle anche in altre opere rilkiane⁴³², e oltre che udibile diventa visibile. Si deve infine considerare, che le creature celesti hanno «ihre Seelen [...] aus Gesang», quindi il loro risuonare risulta una naturale conseguenza ed emanazione delle loro Essenze.

L'oscurità dei canti viene nuovamente opposta alla luce più totale: Dio 'sprofonda' dal proprio raggio («Gott stieg nieder aus Seinem Strahle», v. 12), tracciando innanzitutto un movimento verso il basso, movimento contrario alle Essenze, che con il canto si proiettano verso l'alto («Und sie ragen alle nach Rang», v. 5), in quel giardino da cui anche Dio stesso era iniziato («wo Gott beginnt», v. 4). Il movimento contrario a quello delle Essenze costruisce un'oscillazione che riporta Dio non in un 'basso' generico, ma attraverso un rapporto tensivo («Sensucht»), ritorna laddove era iniziato, nel giardino e presso la più bella tra le Madonne, Maria. Il ventre della Vergine, in cui ha inizio il divino, è del resto spesso accostato metaforicamente all'*hortus conclusus*, ma anche alla coppa, che richiama la forma dell'utero⁴³³, e si inserisce in un ambiente sonoro allitterante creato nei vv. 13-14, dato da «Sein[em]», «Strahl[e]», «schönste», «Schale», «Seine[r]» e «Sehnsucht». In una *Seinsumkehr*, Dio inizia nel giardino («wo Gott beginnt», v. 4) e ivi si rinnova («Gott stieg nieder aus Seinem Strahle», v. 7), ma la fecondazione si compie soltanto attraverso la Vergine, «die schönste Schale Seiner Sehnsucht».

La luce divina («aus Seinem Strahl») che ha fecondato la Madre si smorza in favore di un ambiente più crepuscolare, accompagnato dal vibrare festante degli angeli:

15 Aber oft in der Dämmerung
 wird die Mutter müder und müder, -
 und dann flüstern die Engelbrüder,
 und sie jubeln sie wieder jung.
 Und sie winken mit den weißen
 20 Flügeln festlich im Hallenhofe,

⁴³² Cfr. Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke* cit., p. 79. Jesi si riferisce in particolare al fantasma Christine Brahe in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, il femminile che è anche l'«etwas Weißes», come pure cfr. nota 101 in riferimento a *Die weiße Fürstin*.

⁴³³ Notato da Paleari, in *Wie ein gestreckter Arm ist mein Rufen* cit., p. 50. L'autrice scrive in riferimento ai *Sonette an Orpheus*.

und sie heben aus den heißen
Herzen höher die eine Strophe:
Alle, die in Schönheit gehn,
werden in Schönheit auferstehn.

I primi due versi della seconda strofa insistono sull'umanità della Madonna, che in quanto Madre è ora stanca. Nonostante l'umanizzazione, la Vergine è circondata dagli angeli, affini (lett. «Engelbrüder») che le restituiscono lo stato di fanciulla attraverso l'esaltazione e la lode («und sie jubeln sie wieder jung», v. 19). Ricorre nuovamente il colore bianco, stavolta delle ali («weißen Flügeln»), in contrasto con la progressiva oscurità del giorno («Dämmerung») e con gli oscuri corali («dunk[le] Chorale») della strofa precedente, in un ambiente sonoro costituito dall'allitterazione di fricative labiodentali («Flügeln», «festlich», «Hallenhofe») e glottidali («Hallenhofe», «heben», «heißen», «Herzen», «höher»). Rendendo fisico e consonante quel respiro, l'aria coinvolta nella produzione del fonema [h] prepara il canto della strofa, che sgorga e s'innalza dai cuori degli angeli festanti, bisbiglianti, esultanti, e che muovono le bianche ali (vv. 19-22). La strofa che si leva dal cuore, dall'«Innen», conduce agli ultimi due versi, che vedono un doppio movimento al loro interno: «Alle, die in Schönheit gehn, / werden in Schönheit auferstehn», cantano gli angeli. In questi versi la bellezza, «Schönheit», è il polo in cui convergono tutti, angeli e Dio. «Schönheit» è anche l'appellativo con cui ci si riferisce alla Madonna, Madre e Vergine, senza la quale non avverrebbe il rinnovamento, se si vuole una «Umkehrung». Accoglie Dio in sé, dà alla luce suo Figlio e permette la rinascita («auferstehn»), in un'accezione sacra, perché nella Madonna tutti rinascono. Si è di fronte a una *kore* cristiana, che raccoglie in sé, nella propria coppa-utero, l'«Überfluß Gottes», in attesa di restituirlo all'«Außen», come l'artista (cfr. *Marginalien*) e, ancor più come una donna-artista⁴³⁴ (cfr. *Das Florenzer Tagebuch*)⁴³⁵.

La Vergine, una modulazione particolare della 'fanciulla', emerge anche in uno dei numerosi cicli che ricorrono all'interno di *Mir zur Feier, Gebete der Mädchen zur Maria*. Il confronto tra la fanciulla e la Vergine emerge fortemente nel pronome personale «wir» e una tensione

⁴³⁴ Cfr. Capitolo III.1, *infra*.

⁴³⁵ Si segnalano temi somiglianti a *Um die vielen Madonnen sind in Geburt Mariae* (1912), primo componimento della raccolta *Das Marien-Leben*: «O was muß es die Engel gekostet haben, / nicht aufzusingen plötzlich, wie man aufweint, / da sie doch wußten: in dieser Nacht wird dem Knaben / die Mutter geboren, dem Einen, der bald erscheint. // Schwingend verschwiegen sie sich und zeigten die Richtung, / wo, allein, das Gehöft lag des Joachim, / ach, sie fühlten in sich und im Raum die reine Verdichtung, aber es durfte keiner nieder zu ihm. // Denn die beiden waren schon so außer sich vor Greue. / Eine Nachbarin kam und klugte und wußte nicht wie, und der Alte, vorsichtig, ging und verhielt das Gemuhe / einer dunkelen Kuh. Denn so war es noch nie», in Rilke, *KA II*, S. 23.

vibrante (movimento dato dal verbo «beben», v. 2) verso l'alto, 'come una lucentezza e una canzone':

*Mach, daß etwas uns geschieht!
Sieh, wie wir nach Leben beben.
Und wir wollen uns erheben
wie ein Glanz und wie ein Lied⁴³⁶.*

Nel componimento d'esordio del ciclo emerge subito un'identificazione delle fanciulle con la dimensione visiva e uditiva del proprio Essere, in grado di elevarle e avvicinarle alla Madonna attraverso la preghiera e per mezzo del fremito che le scuote alla vita («nach Leben beben», v. 2).

Nella poesia che segue, la relazione che esiste tra la fanciulla e la Madonna è empatica: dal «Du» che avvicina le donne, alla consapevolezza acquisita dalla Vergine del proprio Essere, e quindi di abbandonare il proprio stato di fanciulla per divenire Madre, come si può leggere nel primo verso «[d]u wolltest wie die andern sein»:

Du wolltest wie die andern sein,
die sich scheu in Kühle kleiden;
deine Seele wollte seiden
ihre müden Mädchenleiden
5 weiterblühn am Lebensrain.
Aber tief aus deinem Kranken
wagte eine Kraft zu ranken, -
Sonnen lohten, Samen sanken:
und du wurdest wie der Wein.
10 Und jetzt bist du süß und satt
wie ein Abend auf uns allen, -
und wir fühlen, wie wir fallen,
und du machst uns alle matt...⁴³⁷

Tutto il primo periodo, sviluppato nei primi cinque versi, è incentrato sul tema dell'umiltà di Maria che, seppur Madre, sente se stessa come una fanciulla, la cui anima sarebbe stata turbata da «müden Mädchenleiden». Dal verso successivo (v. 5) si intreccia al *tòpos* della Madonna-fanciulla quello del fiore, in particolare attraverso la locuzione «weiterblühn am Lebensrain». Il verbo «blühen», lo 'sbocciare', sia dei fiori che delle fanciulle, determina di fatto un momento-soglia, una «Zwischenzeit» che si sofferma sul mutamento, durante la quale l'Essere è in divenire e vive una

⁴³⁶ Rilke, KA I, S. 95.

⁴³⁷ *Ibid.*

transizione che rende insignificante ogni scopo⁴³⁸. Al contrario, lo slancio vitale la porta a elevarsi dalla propria condizione, 'arrampicandosi' verso l'alto («wagte eine Kraft zu ranken», v. 7) in un movimento che contrasta con la direzione opposta data dal seme che l'ha fecondata («Samen sanken», v. 8). Il mantenersi sulla soglia della vita, 'sbocciata' come un fiore, le ha di fatto consentito di divenire frutto, da cui poi fluido, bevanda che diverrà simbolo della Passione del proprio Figlio («du wurdest wie der Wein»). La maternità e la femminilità resa nel frutto ritornano successivamente nel *Requiem für eine Freundin* (1909) nei suoi significati più molteplici, da soggetto artistico a grembo materno, sino alla figurazione stessa della pittrice Paula Modersohn-Becker, a sua volta *Kore*, che espia con la morte la colpa di aver dato la luce un figlio, quindi di non essere più fanciulla⁴³⁹ e di aver oltrepassato quella soglia, dando un esito al di fuori di se stessa:

Denn Das verstandest du: die vollen Früchte.
Die legtest du auf Schalen vor dich hin
und wogst mit Farben ihre Schwere auf.
Und so wie Früchte sahst du auch die Frau
und sahst die Kinder so, von innen her
getrieben in die Formen ihres Daseins.
Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.
So ohne Neugier war zuletzt dein Schauen
und so besitzlos, von so wahrer Armut,,
daß es sich selbst nicht mehr begehrte: heilig⁴⁴⁰.

Non solo la vicenda di Paula Modersohn-Becker, ma anche le Madonne incontrate a Firenze nel 1898, anno cui risalgono anche la maggior parte dei *Gebete der Mädchen zur Maria* citati, composti non a caso all'inizio di maggio, mese mariano, colpiscono fortemente Rilke, tanto da indurlo a una riflessione sulla figura stessa della Vergine, cui è preclusa la gioia, colpevole di essere «Zwischenwesen», né completamente fanciulla, né completamente madre. In *Das Florenzer Tagebuch*, Rilke scrive:

Wie eine Schuld fühlen alle diese Madonnen ihr Unverwundetsein. Sie können es nicht vergessen, daß sie ohne Leiden geboren haben, wie sie ohne Glut empfangen. Es ist eine

⁴³⁸ Solo il 23.03.1898 Rilke scrive «Ihr Mädchen seid wie die Gärten / am Abend im April: / Frühling auf vielen Fährten, / aber noch nirgends ein Ziel» (cors. nel testo) in *Lieder der Mädchen* in Rilke, KA I, S. 87, *Du wolltest wie die andern sein* è del 5.5.1898 (Cfr. Engel in Rilke, KA I, S. 676, 679).

⁴³⁹ Jesi, *Germania segreta* cit., pp. 116-121.

⁴⁴⁰ Rilke, KA I, S. 414-421. Cfr. anche Leisi e la relazione «Früchte»-«Mädchen» in *Requiem für eine Freundin* in *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 58 e Mascolo, *Frucht* cit., pp. 255-258.

Scham über ihnen, daß auch sie nicht mächtig waren, das lächelnde Heil aus sich selbst zu heben, daß sie Mütter wurden ohne den Mut der Mutter. Daß die Frucht ihnen so in die Arme fiel, in diese sehnsüchtigen Mädchenarme, denen sie unverdient und schwer wird. Sie tragen endlich nur die Last der Ahnung, daß das Kind leiden wird, weil sie nicht gelitten haben, bluten wird, weil sie nicht geblutet haben, sterben wird, weil sie nicht gestorben sind. Dieser Vorwurf überschattet alles Licht ihres Himmels, und die Kerzen brennen bang und trübe darin. – Augenblicke gibt es, da die Pracht ihrer langen Throntage ein Lächeln um ihre Lippen legt. Dann stimmen die verweinten Augen seltsam dazu. Aber nach kurzem Schmerzlossein, das ihnen als Glück geschieht, erschrecken sie vor der fremden Reife ihres Frühlings und sehnen sich in aller Hoffnungslosigkeit ihrer Himmel nach einer heißen Sommerfreude voll irdischer Innigkeit⁴⁴¹.

La configurazione della Madonna come «Zwischenwesen» si attua nell'allitterazione tra «Mutter» e «Mädchen», entrambe fatte convergere nella parola «Frucht». La Madonna, pur divenuta Madre, rimarrà sempre fanciulla, e la nuova condizione le risulterà sempre innaturale, come nel caso della morte di Paula Modersohn-Becker nel *Requiem*. La Madonna nel *Florenzer Tagebuch* si ritrova con il frutto del proprio ventre che le è stato dato, ma tale grazia è per lei «unverdient» e «schwer», non sentendo suo quel Figlio con cui non condivide nulla della sorte, nel gioco di antitesi che si manifesta nel terzo periodo («das Kind leiden wird, weil sie nicht gelitten haben [usw.]»). Il sentimento di inadeguatezza delle Madonne e la nostalgia della condizione di fanciulla («sehnsüchtige Mädchenarme») si legano al già citato componimento *Du wolltest wie die andern sein*. Lì il modale «wollen», ripetuto nel v. 1 e al v. 3, intensifica la volontà della fanciulla di rimanere tale e di non volgersi all'essere madre, seppur di Dio. La metafora intorno al 'frutto' emerge anche nelle righe finali, quando la primavera, stato di grazia della natura, culmina nella maturità e sconfinava nell'estate, superando quella soglia che nel *Gebet der Mädchen zur Maria* era dato dal «Lebenrain» (v. 5). Se si vuole, la Madonna è una novella Euridice, entrambe *Kore*, vergine e madre, ma quest'ultima recante in sé la morte⁴⁴².

⁴⁴¹ Rainer Maria Rilke, *Das Florenzer Tagebuch*, Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel Taschenbuch, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1942 (Erste Auflage 1994), S. 81.

⁴⁴² Engel scrive che la Madonna incarna in effetti due modelli: «In *Mir zur Feier* verkörpert sie die nicht wirklich, da nicht durch physische Empfängnis zur Mutterschaft gelangte Frau, die »mütterliche Jungfrau« (TF 64) – und damit auch den Irrweg einer Unterdrückung der eigenen Sinnlichkeit und Kreatürlichkeit in Sublimation und christlicher Jenseitsorientierung» in Rilke, *KA I*, S. 660-661.

II.4.3 «Namenlosigkeit»: dalla fanciulla alle cose

Il ciclo *Mädchen-Gestalten* ritorna nuovamente sul tema della fanciulla, focalizzandosi, già nel titolo, sulla «Gestalt». La questione dell'impossibilità di nominare emerge già dal componimento *Als du mich einst gefunden hast*, aspetto, quello della «Namenlosigkeit» con il quale l'«Ich», la fanciulla, si relaziona:

Als du mich einst gefunden hast,
da war ich klein, so klein,
und blühte wie ein Lindenast
nur still in dich hinein.

Vor Kleinheit war ich namenlos
und sehnte mich so hin,
bis du mir sagst, daß ich zu groß
für jeden Namen bin:

Da fühl ich, daß ich eines bin
mit Mythe, Mai und Meer,
und wie der Duft des Weines bin
ich deiner Seele schwer...⁴⁴³

La condizione *in fieri* della fanciulla è espressa nella similitudine con il fiore («und blühte wie ein Lindenast») e pertanto con il verbo «blühen» (v. 3), ed è sviluppata anche nella seconda strofa dall'anteporsi delle due condizioni, iniziale («Vor Kleinheit», v. 5) e finale («daß ich zu groß / für jeden Namen bin», vv. 7-8). Indicibile sempre per il «du», la fanciulla risulta «namenlos» per la «Kleinheit», desiderando la «Namenlosigkeit» («und sehnte mich so hin», v. 6)⁴⁴⁴. Il concetto viene ripetuto ai vv. 7-8, nei quali viene riaffermata l'impossibilità di 'nominare' la fanciulla stavolta per la ragione opposta («daß ich zu groß / für jeden Namen bin») e la sensazione che si avverte è che una soglia temporale sia stata oltrepassata, un confine oltre il quale non è più possibile 'nominare'. La nominazione di una realtà è in fondo aspirazione al possesso della stessa, se si pensa anche alla crisi linguistica che di lì a poco verrà espressa per iscritto da Hofmannsthal con *Ein Brief*, che indirizza proprio a Bacone, nell'Io fittizio di Lord Chandos, tutta la disamina sul ruolo del linguaggio e sull'impossibilità di usare parole astratte che letteralmente «zerfielen [...] im Munde wie modrige Pilze»⁴⁴⁵. L'impossibilità di nominare la fanciulla rivela una parallela impossibilità nel

⁴⁴³ Rilke, *KA I*, S. 84.

⁴⁴⁴ Cfr. Miglio, *Kore a Capri*, cit., p. 140. La «Sehnsucht» ricorre come cifra della *kore*. Miglio ne scrive relativamente a *Kore* del 1907, che in effetti recita «Kore, wie sehnst du dich so», anche in Rilke, *KA I*, S. 387.

⁴⁴⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, introduzione di Claudio Magris, traduzione di Magda Vidusso Feriani con testo originale a fronte, BUR, Milano 1985, p. 42.

possederla, configurandosi pertanto come una *Kore* che l'uomo non può avvicinare, se non con la sofferenza, sia essa violenza o abbandono⁴⁴⁶. La «Namenlosigkeit» della *Kore* esprime pertanto la sfuggevolezza della fanciulla che è, come dal titolo del ciclo di *Lieder (Mädchen-Gestalten)*, pura forma, «Gestalt», realtà di cui l'uomo intuisce la presenza attraverso la sua traccia, o «Kontur»⁴⁴⁷. La «Namenlosigkeit»⁴⁴⁸, e in particolare gli aspetti afferenti all'inadeguatezza del linguaggio, sarà uno dei *Leitmotive* che animerà i *Sonette an Orpheus*. Nel Sonetto I,16, infatti, rivolgendosi a Orfeo attraverso il «Du», l'Io, sotto cui si cela Rilke che contrappone al cantore l'umanità nel pronome personale «Wir», reso in corsivo nel testo:

Du, mein Freund, bist einsam, weil...
Wir machen mit Worten und Fingerzeigen
 uns allmählich die Welt zu eigen,
 vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil.

Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch?⁴⁴⁹–

L'Io lirico, identificandosi nella collettività umana, rivela la profonda inadeguatezza dello strumento-‘parola’ per spiegare la realtà, proprio perché si tratta di un mezzo, e non di realtà stessa. Orfeo invece è ‘solo’ («einsam», v. 1) e contrapposto alla moltitudine proprio per la capacità di cogliere e restituire il reale, non con gesti e parole, ma attraverso la metamorfosi del canto.

Tornando a *Mädchen-Gestalten*, in *Als du mich einst gefunden hast* la fanciulla, «Mythe, Mai und Meer» (v. 10)⁴⁵⁰, percepisce se stessa come un tutt'uno, un *Dasein* che raccoglie in sé quel movimento *in fieri* che le deriva dal mito, dal mese di maggio, primavera, stagione della metamorfosi e della vita, sulla soglia dell'estate⁴⁵¹, e dal mare, che ricorre anche già citato nel componimento *Kore*⁴⁵², il cui erotismo⁴⁵³ è ravvisabile ad esempio nella *Venere di Botticelli*.

⁴⁴⁶ Cfr. Jesi, *Germania segreta* cit., pp. 115-123

⁴⁴⁷ L'argomento della «Kontur» e della traccia è affrontata da Miglio in *Kore a Capri*, cit., pp.130 ma anche p. 121 (nota n. 23), in cui si fa riferimento a un altro lavoro sulla traccia della stessa autrice, in *Die Spur des Orpheus* cit.

⁴⁴⁸ Cfr. Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 215.

⁴⁴⁹ Rilke, *KA II*, S. 248.

⁴⁵⁰ Engel cita un passo da *Intérieurs*, in Rilke, *KA I*, S. 674: «Wenn ich an kleine Mädchen denken, die gerade große Mädchen werden (das ist keine langsame zaghafte Entwicklung, sondern etwas seltsam Plötzliches), so muß ich mir hinter ihnen ein Meer denken, oder eine ernste, ewige Ebene oder sonst etwas, was man eigentlich nicht schauen, sondern nur ahnen kann und auch das nur in stillen, tiefen Stunden» in Rilke, *KA IV*, S. 93.

⁴⁵¹ Cfr. la narrazione su Giuliano de' Medici in *das Florenzer Tagebuch*, cit., S. 51-55. Come Jesi nota, anche qui è presente una configurazione di *kore* in riferimento all'amata da Giuliano de' Medici, in *Germania segreta*, cit., pp. 116-117.

⁴⁵² Cfr. Miglio, *Kore a Capri*, cit., p. 141s. Cfr. Rilke, *KA I*, S. 387.

L'indicibilità viene espressa in maniera definitiva in *Ich fürchte mich so vor der Menschen*
Wort:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und jedes heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

5 Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war,
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

9 Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um⁴⁵⁴.

Lo scetticismo nei confronti del linguaggio si tramuta in una vera e propria paura («fürchten») perché il linguaggio illude di saper dire chiaramente («deutlich»)⁴⁵⁵, nella nominazione (v. 3) e nella definizione temporale (v. 4). L'uomo toglie meraviglia alle cose («kein Berg ist ihnen mehr wunderbar», v.7), le uccide («Ihr bringt mir alle die Dinge um», v. 13), soffocandole nell'illusione di poterle sostituire. La chiave di lettura del componimento risiede nei vv. 11-12: le cose cantano, la realtà pertanto si mostra all'Io per la sua Essenza e compito del poeta non è interpretarla ma restituirla così come la si è ascoltata, come giungerà poi in *Ur-Geräusch* (1919). Qui Rilke lotta ancora con parole che si poggiano sulle cose, soffocandole, restituendoci una realtà illusoria; durano solo nell'istante in cui vengono pronunciate, senza esserci, e il loro modo d'esserci è musica («Die Dinge singen hör ich so gern»). L'idea di appoggio («anrühren», v. 12) è fortemente legata a quella di superficie, da cui la parola può scivolare via, anche in seguito allo scorrere del tempo. Interessante risulta l'affinità, anche se non attestata in Rilke, con il pensiero di Averroè, secondo il quale i concetti

esistono solo in quanto *appoggiati* sulle immagini da cui sono estratti. [...] Che ogni pensiero sia pensato di qualcosa non significa che esso tenda a un contenuto noematico,

⁴⁵³ In merito alla fanciulla non posso non far riferimento allo scambio epistolare tra André Jolles e Aby Warburg, in *La ninfa: uno scambio di lettere, 1900*, in *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, a cura di Davide Stimilli, traduzione e note di Maurizio Ghelardi, in «aut aut», 321-322, maggio-agosto 2004, pp. 46-52. In particolar modo sottolineo la 'leggerezza' dell'immagine della fanciulla, che «vola, o meglio si libra, l'oggetto dei miei sogni che comincina però ad assumere le dimensioni di un affascinante incubo. Si tratta di una figura fantastica [...], anzi di una ninfa classica», qui p. 48.

⁴⁵⁴ Rilke, *KA I*, S. 106.

⁴⁵⁵ Cfr. *supra*, «Die armen Worte, die im Alltag darben».

ma che è il pensiero di un'immagine, dell'intelligibile di un'immagine, e che necessariamente i due termini, come tutti i relativi, coesistono finché dura il pensiero⁴⁵⁶.

Per il filosofo arabo, ma anche per Rilke, il concetto si fonda sul legame che l'Io instaura con l'immagine della *cosa*, non con la *cosa in sé*, innescando, nel caso del poeta, un meccanismo fallace di conoscenza lontano dalla realtà. Per questo l'imperativo del v. 9 chiede alle parole di stare lontane, perché non sarà l'uomo a parlare della realtà, ma sarà la realtà che comunicherà *attraverso* l'uomo. Non è un caso, infatti, che quando le parole si poggiano sulle cose, queste sono silenziose ma anche immobili, rigide, prive di movimento («starr»). Nasce dunque da qui la volontà di porre l'Io in un secondo piano nella percezione e lasciare le *cose* libere nella loro espressione.

⁴⁵⁶ Jean-Baptiste Brenet, *L'immagine abolita, desiderata*, in Giorgio Agamben, Jean-Baptiste Brenet, *Intelletto d'amore*, prefazione di Alain de Libera, traduzione di Giuseppe Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2020, p. 54.

Hier war ein lebensgroßer Akt, auf dessen allen Stellen das Leben nicht nur gleich mächtig war, es schien auch überall zur Höhe desselben Ausdrucks erhoben zu sein. Was im Gesichte stand, dieselbe Schmezhaftigkeit eines schweren Erwachens und zugleich diese Sehnsucht nach dem Schweren, war auf dem kleinsten Teil dieses Körpers geschrieben; jede Stelle war ein Mund, der es sagte, in seiner Art. Das strengste Auge konnte an dieser Figur keinen Platz entdecken, der weniger lebendig, weniger bestimmt und klar gewesen wäre. Es war, als stiege in die Adern dieses Mannes Kraft aus den Tiefen der Erde. Das war die Silhouette eines Baumes, der die Märzstürme noch vor sich hat und bange ist, weil die Frucht und Fülle seines Sommers nicht mehr in den Wurzeln wohnt, sondern schon, langsam steigend, im Stamme steht, um den die großen Winde jagen werden⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ Rilke, *Auguste Rodin*, in KA IV, S. 419.

Capitolo III

Intorno ai *Marginalien*

Configurazione della poetica musicale: «Überfluß», «Hintergrund» e cose

III.1 *Das Florenzer Tagebuch e Moderne Lyrik*

A partire dal 1897 Rilke lascia Praga e compie numerosi viaggi che contribuiscono alla definizione artistica e culturale della propria formazione⁴⁵⁸. Non solo nelle persone, come Lou Andreas-Salomé, ma anche nello studio dell'arte, in particolare quella rinascimentale fiorentina, Rilke trova il «Weg nach Innen»⁴⁵⁹, una strada che vede il progressivo affrancamento da una poesia alla moda e fatta di impressioni verso una riflessione concreta sul fatto artistico. In particolare il 1898 è un anno particolarmente proficuo per Rilke, che nel *Florenzer Tagebuch* e in *Moderne Lyrik*, testo della conferenza tenuta Praga il 5 marzo di quell'anno, getta le basi per una più matura concezione estetica intorno all'arte e all'artista.

III.1.1 L'artista, la madre e l'artista-madre

Il *Florenzer Tagebuch* è un diario che Rilke condivide apertamente con Lou Andreas-Salomé, donna che costituisce il «completamento» del sé tanto atteso, dove l'affinità di due anime converge nello spirito creatore dell'artista. Rilke dedica le prime righe all'amata:

Ob ich schon ruhig und reif genug bin, das Tagebuch, welches ich Dir heimbringen will, zu beginnen, – ich weiß es nicht. Aber ich fühle, daß meine Freude fremd und unfestlich bleibt, solange Du nicht – wenigstens durch irgendeine innige und aufrichtige Einzeichnung derselben in ein Buch, das Dir eignet, zur Vertrauten wirst. So beginne ich denn; und ich nehme es gerne zum Omen an, daß ich diesen Beweis meiner Sehnsucht anfangs in diesen Tagen, die um ein ganzes Jahr hinter denen stehen, da ich ebenso sehnsüchtig einem Unbestimmten entgegenging und noch nicht wußte, daß Du die Erfüllung bist, der ich mich vorbereitete in lauschenden Liedern⁴⁶⁰.

Rilke, che dubita della propria capacità di iniziare un diario («[o]b ich schon ruhig und reif bin, das Tagebuch [...] zu beginnen, [...] ich weiß es nicht»), vuole che il contenuto sia custodito dalla donna («[...] ich Dir heimbringen will»), affinché ne scaturisca una gioia condivisa dai due, che sia

⁴⁵⁸ Jesi, *Rilke* cit., p. 10. L'autore scrive che per Rilke «la permanenza a Praga corrispose al primo apprendistato presso le cose, uscire da Praga fu andare incontro al dover esser cosa».

⁴⁵⁹ Nicoletta Dacrema, *Introduzione. Rilke: le cose, il paesaggio*, in Rainer Maria Rilke, *Diari (1898-1900)*, Mursia, Milano 1994, p. 9.

⁴⁶⁰ Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 12.

anche motivo di complicità («[...] meine Freude fremd und unfestlich bleibt, solange Du nicht [...] zur Vertrauten wirst»). L'attesa e la preparazione di Rilke per la sua «Erfüllung» è scandita da «lauschende Lieder», «canti [...] in ascolto»⁴⁶¹. I canti, sotto la figura retorica della personificazione, sono rappresentati nell'atto di ascoltare, azione la cui continuità è data dal *Gerundium*, che enfatizza le idee di divenire e di tempo insite nel verbo. In altre parole le «canzoni»⁴⁶², prodotto dell'attività musicale, sono anche ascoltatrici di se stesse, richiudendosi in un circolo e in attesa di «Erfüllung», attraverso un turbamento che interessa anche Rilke nei confronti Lou Salomé, che verrà attesa in musica, perché si tratta di pienezza. L'«Erfüllung» trova riscontro anche dal punto di vista storico-biografico nel caso di Rilke e Salomé se si considerano alcune ipotesi, riportate da Zampa che non si sbilancia sulla loro veridicità, che vuole la donna aspettare un figlio del poeta⁴⁶³. Si tratterebbe di un «completamento» che ha carattere *in primis* estetico e artistico, oltre che fisico e biologico, se si considera la rilevanza che ha il concetto di maternità all'interno del *Florenzer Tagebuch*⁴⁶⁴. L'artista, si sa, è come una madre nei confronti della sua opera, ma Rilke rovescia i termini di questa similitudine: la madre è come l'artista, e se quest'ultimo può soltanto tendere al 'completamento', la madre, al contrario, vi giunge:

Die Mütter freilich sind wie die Künstler. Des Künstlers Mühe ist, sich selbst zu finden.
Das Weib erfüllt sich im Kinde. Und was der Künstler stückweise sich entringt, das hebt
das Weib wie eine Welt, voll von Mächten und Möglichkeiten, aus ihrem Schoß.

Das Weib ist dann nicht am Ziel und darf nicht dem Kinde ihr eigenes Leben schenken.
Denn dann beginnt ihr Weg zu dem Kinde.

Eine Frau, welche Künstlerin ist, muß nicht mehr schaffen, wenn sie Mutter wurde. Sie
hat ihr Ziel aus sich hinausgestellt und darf im tiefsten Sinne Kunst leben fortan.

Darum ist das Weib um so vieles reicher, weil es die Erfüllung, welcher der Künstler nur
zureifen darf, wirklich erreicht. Darum kann es dem Schaffenden wie eine Prophetin sein,
welche ihm in ihrer Liebe von der Herrlichkeit des Zieles erzählt⁴⁶⁵.

La madre riesce laddove l'artista tende: trovare se stessi. Mentre l'artista cerca il sé dando esito all'opera, la madre trova quel completamento nella vita che le cresce dentro, con la quale si 'riempie' («sich erfüllt»), e che si eleva a «Welt, voll von Mächten und Möglichkeiten», una volta fuori dal grembo. È prerogativa, questa, ancora preclusa all'artista, che riesce a portare fuori da sé il «mondo» solo parzialmente e in frammenti («stückweise sich entringt»). Nel caso della madre

⁴⁶¹ Trad. Dacrema in Rilke, *Diari cit.*, p. 21.

⁴⁶² Trad. Zampa in Rainer Maria Rilke, *Il Diario Fiorentino*, a cura di Giorgio Zampa, p. 17.

⁴⁶³ Giorgio Zampa, *Postfazione*, in Rilke, *Il Diario Fiorentino cit.*, pp. 113-114.

⁴⁶⁴ Zampa, *Postfazione cit.*, p. 113.

⁴⁶⁵ Rilke, *Das Florenzer Tagebuch cit.*, S. 95-96.

tuttavia il figlio non è lo scopo da raggiungere: egli segna il tracciato cui tendere, proprio perché la madre non può donare la propria vita, ma una volta partorito, il figlio vive una vita solo sua⁴⁶⁶. In questo senso chi comprende a pieno lo *status* di madre e di artista può essere solamente chi lo è entrambi, poiché può vivere l'arte al meglio, considerato il figlio arte al di fuori di sé («aus sich hinausgestellt»). La madre può quindi illustrare all'artista la direzione cui tendere per raggiungere il figlio-opera («Darum kann es dem Schaffenden wie eine Prophetin sein, welche ihm in ihrer Liebe von der Herrlichkeit des Zieles erzählt»). Un riscontro biografico nella vita di Rilke, si ha nella pittrice Paula Modersohn-Becker, artista e successivamente madre, «Künstlerin-Mutter» che incarna entrambe le Essenze e che non riesce però a vivere la propria maternità dato che muore nel 1907 per complicazioni da parto. Nel *Requiem für eine Freundin*, scritto tra il 31 ottobre e il 2 novembre del 1908 e pubblicato a maggio 1909⁴⁶⁷, il tono di Rilke è di rimprovero, poiché la donna, nel divenire madre, ha perso il sé⁴⁶⁸, precludendosi la possibilità di morire della «propria morte»⁴⁶⁹:

Laß uns zusammen klagen ,daß dich einer
 aus dem Spiegel nahm. Kannst du noch weinen?
 Du kannst nicht. Deiner Tränen Kraft und Andrang
 120 hast du verwandelt in dein reifes Anschauen
 und warst dabei, jeglichen Saft in dir
 so umzusetzen in ein starkes Dasein,
 das steigt und kreist, im Gleichgewicht und blindlings.
 Da riß ein Zufall dich, dein letzter Zufall
 125 riß dich zurück aus deinem fernsten Fortschritt
 in eine Welt zurück, wo Säfte *wollen*.
 Riß dich nicht ganz; riß nur ein Stück zuerst,
 doch als um dieses Stück von Tag zu Tag
 die Wirklichkeit so zunahm, daß es schwer war,
 130 da brauchtest du dich ganz: du gingst du hin
 und brachst in Brocken dich aus dem Gesetz
 mühsam heraus, weil du dich brauchtest. Da
 trugst du dich ab und grubst aus deines Herzens
 nachwarmem Erdreich die noch grünen Samen,
 135 daraus dein Tod aufkeimen sollte: deiner,
 dein eigner Tod zu deinem eigenen Leben.
 Und aßest sie, die Körner deines Todes,
 wie alle andern, aßest seine Körner,
 und hattest Nachgeschmack in dir von Süße,

⁴⁶⁶ La frase immediatamente precedente la citazione riporta: «Die Eltern sollten uns nie das Leben lehren wollen; denn sie lehren uns *ihr* Leben» in Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 95.

⁴⁶⁷ Fülleborn, in Rilke, *KA I*, S. 883.

⁴⁶⁸ Cfr. Lavagetto in Rilke, *Poesie II*, pp. 468-469.

⁴⁶⁹ Sabrina Mori Carmignani, *Una traccia di eternità*, in Rainer Maria Rilke, *Requiem*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli 2019, pp. 5-15, in particolare p. 7. L'autrice si sofferma nella riflessione sull'aggettivo «eigen», con significato di appartenenza («proprio»). Tuttavia l'aggettivo evoca anche «la qualità di ciò che è 'autentico'» cit.

140 die du nicht meintest, hattest süß Lippen,
 du: die schon innen in den Sinnen süß war.
 O laß uns klagen. Weißt du, wie dein Blut
 aus einem Kreisen ohnegleichen zögernd
 und ungern wiederkam, da du es abriefst?
 145 Wie es verwirrt des Leibes kleinen Kreislauf
 noch einmal aufnahm; wie es voller Mißtraun
 und Staunen eintrat in den Mutterkuchen
 und von dem weiten Rückweg plötzlich müd war.
 Du triebst es an, du stießest es nach vorn,
 150 du zerrtest es zur Feuerstelle, wie
 man eine Herde Tiere zerrt zum Opfer;
 und wolltest noch, es sollte dabei froh sein.
 Und du erzwangst es schließlich: es war froh
 und lief herbei und gab sich hin. Dir schien,
 155 weil du gewohnt warst an die andern Maße,
 es wäre nur für eine Weile; aber
 nun warst du in der Zeit, und Zeit ist lang.
 Und Zeit geht hin, und Zeit nimmt zu, und Zeit
 ist wie ein Rückfall einer langen Krankheit⁴⁷⁰.

La colpa che Rilke attribuisce maggiormente a Paula Becker è di aver distolto quel «reifes Anschauen» (v. 120) da sé e allo stesso modo di aver interrotto la trasformazione (o in senso lato trasfigurazione) della sua linfa («Saft») in *Dasein*. In un sistema di metafore relative all'albero («reifes [Anschauen]», «Saft»), il *Dasein* dell'artista, secondo Rilke, avrebbe dovuto 'ascendere' e 'circolare' («steigt und kreist», v. 123), utilizzando un lessico di seguito presente nei *Sonette an Orpheus*, marcando la dinamica dell'ascesa e del «Seinsumkehr». I tempi al passato («[...] hast du verwandelt», v. 120) delineano l'irrealità della frase appena affermata. Il movimento di ascesa dell'eventuale *Dasein* di Becker contrasta con la direzione opposta tracciata dall'Io nei versi successivi (vv. 124-126), quasi una trattenuta all'indietro, «wo Säfte wollen». Il corsivo del verbo, nel testo, enfatizza il completo abbandono alla natura, eliminando la possibilità di realizzazione del *Dasein*, dato che la gravidanza della pittrice viene descritta come «ein Zufall, [d]ein letzter Zufall» che strappa la donna dal punto più alto, il più maturo della sua arte, traendolo indietro nel mondo della natura, della biologia, dove, appunto «die Säfte wollen». I versi che seguono tracciano l'immagine di Paula Becker, privata di uno «Stück», pezzo 'strappatole'⁴⁷¹ che inesorabilmente, «von Tag zu Tag», richiede tutta l'energia della donna, intorno al quale «die Wirklichkeit so

⁴⁷⁰ Rilke, KA I, S. 417-418. Il sottolineato è mio, in riferimento a quanto espresso da Mori Carmignani, *Una traccia di eternità* cit., p. 7.

⁴⁷¹ Concordano le traduzioni di Mori Carmignani, in Rilke, *Requiem* cit., p. 29 e Cacciapaglia, in Rilke, *Poesie* II, p. 9.

und dich verrät. O nimm mir nicht, was ich
 langsam erlern. Ich habe recht; du irrst
 wenn du gerührt zu irgend einem Ding
 10 ein Heimweh hast. Wir wandeln dieses um;
 es ist nicht hier, wir spiegeln es herein
 aus unserm Sein, sobald wir es erkennen.
 Ich glaubte dich viel weiter. Mich verwirrts,
 daß *du* gerade irrst und kommst, die mehr
 15 verwandelt hat als irgend eine Frau.
 Daß wie erschrecken, da du starbst, nein, daß
 dein starker Tod uns dunkel unterbrach,
 das Bisdahin abreißen vom Seither:
 das geht uns an; das einzuordnen wird
 20 die Arbeit sein, die wir mit allem tun.
 Doch daß du selbst erschrakst und auch noch jetzt
 den Schrecken hast, wo Schrecken nicht mehr gilt;
 daß du von deiner Ewigkeit ein Stück
 verlierst und hier hereintrittst, Freundin, hier,
 25 wo alles noch nicht *ist*; daß du zerstreut,
 zum ersten Mal im Amm zerstreut und halb,
 den Aufgang der unendlichen Naturen
 nicht so ergreifst wie hier ein jedes Ding;
 daß aus dem Kreislauf, der dich schon empfing,
 30 die stumme Schwerkraft irgend einer Unruh
 dich niederzieht zur abgezählten Zeit –:
 dies weckt mich nachts oft wie ein Dieb, der einbricht.
 Und dürft ich sagen, daß du nur geruhst,
 daß du aus Großmut kommst, aus Überfülle,
 35 weil du so sicher bist, so in dir selbst,
 daß du herumgehst wie ein Kind, nicht bange
 vor Örtern, wo man einem etwas tut –:
 doch nein: du bittest⁴⁷⁸.

Mentre gli altri morti sembrano «rasch zuhaus im Totsein», Becker fa ritorno dalla morte interagendo con i vivi, in questo caso l'Io, e per esteso con Rilke stesso. L'autore sente l'amica presente in questo mondo dopo averla udita 'risuonare'⁴⁷⁹ («[...] du willst / an etwas stoßen, daß es klingt von dir», vv. 5-6). Ciò che risuona è l'«Etwas», cose che suscitano uno «Heimweh» nell'artista defunta, una relazione che tiene indissolubilmente legata con i vivi attraverso l'udito dell'Io⁴⁸⁰, uomo vivo, che sente addirittura di essere sfiorato dalla defunta («du streifst mich», v. 7). Ripetutamente l'Io insiste sulla propria posizione nel 'giusto', marcando più volte l'errore

⁴⁷⁸ Rilke, KA I, S. 414-415.

⁴⁷⁹ L'udito emerge dalla traduzione di Cacciapaglia, in Rilke, *Poesie* II, p. 3, ma non in quella di Mori Carmignani, *Requiem* cit., p. 21.

⁴⁸⁰ Si ricordi *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort in Mir zur Feier*: nell'ultima quartina è presente il verso «Die Dinge singen hör ich so gern», che pone l'accento sulla musica, in questo caso il canto, come mezzo attraverso il quale le cose si relazionano all'Io.

dell'artista nel trattarsi nel mondo dei vivi e di rimanere vincolata alle *cose*: «Ich habe recht; du irrst» (v. 8) e «[m]ich verwirrt, / daß du gerade irrst und kommst» (vv. 13-14). Il rimprovero nasconde lo sgomento, enfatizzato da «du» (v. 14), nell'apprendere che proprio Paula Becker sembra esser schiava delle *cose*, lei, l'artista che più fra gli altri è riuscita a mutarle («die mehr / verwandelt hat als irgend eine Frau», vv. 14-15) da oggetti a emanazioni dell'Essere e che per tale ragione viene vista come uno specchio, nel quale avviene l'interiorizzazione di quanto conosciuto, riconosciuto e portato nell'«Innenwelt», restituito poi in «riflessi»⁴⁸¹ («Wir wandeln dieses um; / es ist nicht hier, wir spiegeln es herein / aus unserm Sein, sobald wir es erkennen», vv. 10-12). La titubanza nell'abbandonare definitivamente il mondo dei vivi è in parte imputabile allo spavento («erschrecken», «erschakst», «Schrecken» vv. 16, 21, 22), emozione indagata da ambo le prospettive: per i vivi si tratta non tanto di essere spaventati dalla morte, quanto dalla consapevolezza che quest'ultima abbia interrotto una linea spaziale-temporale («dein starker Tod uns dunkel unterbrach, / das Bis dahin abreißend von Seither» (vv. 17-18); per i morti lo spavento dovrebbe essere inutile nel luogo *altro*, dove le *cose* sono già trasfigurate, trattandosi la paura di un'emozione umana. Rilke è tormentato dal pensiero che Becker nella morte acerba esperisca un rovesciamento della sua opera, come se lo specchio dell'Essere non riflettesse propriamente la realtà 'trasfigurata' in vita e la pienezza di spirito non fosse bilanciata da un'altrettanta pienezza nella morte (vv. 21-32). La morte è lo spazio delle *cose* trasfigurate, mentre al contrario 'qui tutto non è ancora' («du von deiner Ewigkeit ein Stück / verlierst und hier hereintrittst, Freundin, hier, / wo alles noch nicht ist», vv. 23-25). Sulla terra la pittrice si ritrova presente in maniera massiccia, covando l'Io il desiderio che questo sia dovuto a una «Überfülle» della donna («sovrabbondanza»⁴⁸²), rimanendo deluso dalla constatazione che si tratta soltanto di un ultimo appiglio con il mondo dei vivi, una preghiera che sa di implorazione («du bittest», v. 38). Vivere a pieno la morte significa esperire la «Überfülle», una sovrabbondanza che una morte acerba e accidentale non consentirebbe⁴⁸³, perché la morte esiste già nella vita. Ognuno ha la 'propria morte':

⁴⁸¹ Trad. Mori Carmignani, in Rilke, *Requiem* cit., p. 21: «Le cose, vedi, noi le trasformiamo, / non sono di qui. Nell'attimo di percepirle / ne facciamo riflessi del nostro Essere». Cacciapaglia traduce il passaggio come segue: «Perché le cose noi le trasformiamo; / non sono qui, appena riconosciute / noi ne facciamo specchi della nostra sostanza», in Rilke, *Poesie* II, p. 3. Cfr. sullo specchio la figura dell'angelo in *Zweite Duineser Elegie* e Capitolo I.2, *supra* e Starobinski, *La malinconia allo specchio* cit.

⁴⁸² Concordano nella traduzione sia Mori Carmignani, in Rilke, *Requiem* cit., p. 23, sia Cacciapaglia, in Rilke, *Poesie* II, p. 5.

⁴⁸³ Blanchot scrive in riferimento in particolare al *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth* «L'impazienza della morte volontaria è questo rifiuto di attendere, di attingere il centro pure in cui ci ritroveremo in ciò che ci

[N]on deve esserci morte [...] solo nell'ultimo momento, ma morte dal momento che vivo e nell'intimità e profondità della vita. La morte farebbe dunque parte dell'esistenza, vivrebbe della mia vita, nell'intimo. Sarebbe fatta di me, e forse per me, come un figlio è il figlio di sua madre; [...] noi generiamo la nostra morte, o meglio mettiamo al mondo il figlio nato morto della nostra morte⁴⁸⁴.

La morte è in noi e ne siamo pieni in una maternità che è «Überfülle», un'eccedenza dell'uomo e della donna e soprattutto degli artisti, 'madri' della loro opera. «Überfülle», termine di eccedente pienezza, anticipa la definizione vitalistica dell'«Überfluß Gottes», definizione cui Rilke risale ragionando sulla musica [«Musik (Rhythmus) ist der freie Überfluß Gottes»] nei *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*, sul carattere 'fluidico' del ritmo.

L'artista è madre e creatore/creatrice della propria «Überfülle», auspicio che Rilke dedica all'amica. L'opera d'arte non si ha *ex-nihilo*: essa è da considerarsi risultato della creazione, o ancor più precisamente, dell'ordinazione dell'«Überfluß Gottes», energia che impiega Dio nella creazione e che non si «è esaurita nei fenomeni»⁴⁸⁵ («Erscheinungen»). In altre parole, musica:

Gottes unendliche Freiheit wurde durch die Schöpfung beschränkt. Mit jedem Ding wurde ein Stück seiner Kraft gebunden. Aber nicht sein *ganzer* Wille ist mir der Schöpfung verknüpft. Musik (Rhythmus) ist der freie Überfluß Gottes, der sich noch nicht an Erscheinungen erschöpft hat, und an diesem versuchen sich die Künstler in dem unbestimmten Drange, die Welt nachträglich in *dem* Sinne zu ergänzen, in welchem diese Stärke, weiterschaffend, gewirkt hätte und Bilder aufzustellen jener Wirklichkeiten, die noch aus ihr hervorgegangen wären⁴⁸⁶.

È nell'«Überfluß» che i concetti di artista e madre convergono, nel tentativo di dare un ordine alla *potentia* divina, che non si esaurisce, al contrario della libertà che invece nella creazione trova un limite. L'artista crea con l'«eccedenza» musicale libera di cui dispone («Musik (Rhythmus) ist der freie Überfluß Gottes», corsivo mio), seppur non può considerarla 'propria'. In questo processo, egli da un lato si pone sullo stesso piano di Dio, avendo a che fare con l'energia musicale, ma al contempo la sua arte non può essere del tutto libera, poiché necessariamente deve seguire «die Regeln der göttlichen Schöpfung»⁴⁸⁷, come sottolinea Egel. Si deduce che l'artista può soltanto 'completare' la Creazione di Dio, come lo stesso Rilke scrive più avanti nei *Marginalien*:

Musik, besänftigt durch Handlung: [...] wofür in weiterem Sinne setzten ließe: Die Anwendung der freien, nicht für *uns* gedachten Kraft Gottes auf unsere Welt. Dem

eccede», in Blanchot, *Lo spazio letterario* cit., p. 101 (corsivo mio). È eccedenza anche l'«Überfülle» cui fa riferimento Rilke nel *Requiem für eine Freundin*.

⁴⁸⁴ Blanchot, *Lo spazio letterario* cit., p. 105.

⁴⁸⁵ Trad. Elena Polledri in Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura* cit., p. 257.

⁴⁸⁶ Rilke, *KA IV*, S. 161-162.

⁴⁸⁷ Egel, „*Musik ist Schöpfung*“ cit., S. 65.

scheinbaren Verbrauch dieser Kraft zu unseren Gunsten einerseits, entspricht die scheinbare Vollendung der Welterschöpfung durch die Schönheit. – Kunst ist also die Ergänzung des Gottbildes, das die wirkliche Welt nur theilweise ausdrückt⁴⁸⁸.

Come la madre sente il completamento nell'atto della creazione⁴⁸⁹, nel portare «la propria meta fuori di sé» e di conseguenza raggiungendo lo scopo di «vivere l'arte nel senso più profondo»⁴⁹⁰ in *das Florenzer Tagebuch*, Dio trova il suo completamento (qui «Ergänzung») grazie all'artista, che in senso analogo, con la propria opera, rivolge se stesso verso l'«Außen», dando esito all'«eccedenza». Quella commentata da Rilke nei *Marginalien* si tratta per lo più di una «Kraft Gottes» che aldilà di una definizione acustica e, se si vuole, musicale, come la definizione «Musik (Rhythmus) ist der freie Überfluß Gottes» lascia intendere, è qui piuttosto orientata alle immagini, se si considera lo «scheinbare[r] Verbrauch dieser Kraft», che ha a sua volta esito in una «scheinbare Vollendung der Welterschöpfung» e che completa non tanto Dio in sé, quanto la Sua immagine («Gottbild»).

III.1.2 Musica e Ritmo dal *Florenzer Tagebuch* ai *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*

Suoni e immagini convergono nelle descrizioni di Rilke sovente, già dal *Florenzer Tagebuch*, a partire dalle prime righe, nelle quali si ha una descrizione dell'abitazione di Firenze:

[...] wie verblaßt die Pracht dieser einen Wand, vor der hellen Herrlichkeit der drei anderen Seiten, vor denen die Landschaft selber hängt, weit, warm, ein wenig stilisiert durch die Schwache meines Auges, das nur Farbenakkorde und Summen von Linien zu erkennen vermag⁴⁹¹.

Il paesaggio che si osserva dall'appartamento di Rilke sembra passivamente appeso («hängt»)⁴⁹² alle pareti, accolto dallo sguardo come stilizzato, in un insieme di linee e colori. L'occhio compie pertanto una sintesi fra tutti gli elementi geometrici che colpiscono l'attenzione dell'autore, quasi impossibilitato nel cogliere i dettagli a causa dell'imperfezione dell'organo di senso («durch die Schwache meines Auges»). Il paesaggio viene descritto come in una partitura, data da ipotetiche

⁴⁸⁸ Rilke, *KA IV*, S. 169.

⁴⁸⁹ Rilke utilizza proprio il termine «Erfüllung» in relazione alla 'madre', che raggiunge ciò cui l'artista può solo tendere, in Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 96.

⁴⁹⁰ Trad. Zampa in Rilke, *Il Diario Fiorentino* cit., p. 82, or: «Sie hat ihr Ziel aus sich hinausgestellt und darf im tiefsten Sinne Kunst leben fortan» in Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 96.

⁴⁹¹ Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 13.

⁴⁹² Significato che viene reso da Zampa in Rilke, *Il Diario Fiorentino* cit., p. 18 («dinanzi ai quali *pende* il paesaggio ampio, caldo, un po' stilizzato [...]»), corsivo mio).

melodie, «Linien», accompagnate da «Farbenakkorde». Gli «accordi di colori» in particolare uniscono percezione visiva e sensazione metaforica uditiva, trovandosi di fronte colori che, come suoni, si costituiscono in 'accordi' che contribuiscono a delineare un'armonia e che fisicamente interessa la vista ma metaforicamente anche l'udito. In «Farbenakkorde» i campi relativi agli organi di senso interessati si compenetrano da un punto di vista linguistico-semanticamente, non senza scivolare però sul piano contenutistico del diario: la descrizione di Firenze che segue nell'esposizione delle proprie esperienze riporta una «Stimmung» musicalmente denotata, ovvero un'atmosfera per lo più silenziosa che viene interrotta da una canzone che sembra provenire dal paesaggio stesso. Un brano che Rilke immagina accompagnato da un mandolino, che si potrebbe immaginare intento a suonare quei «Farbenakkorde», echeggianti nel silenzio del cielo che si riversa sul paesaggio:

Dann beginnt die Stunde, da die Luft wird wie blauer Stahl, und die vielen Dinge schleifen sich scharf daran. Schlanker scheinen die Türme aus dem Gewoge der Kuppeln aufzusteigen, und die Zinnen des Signorieenpalastes sind wie verhärtet in ihrem alten Trotz. Bis sich die Stille überstern und das milde Licht alles wieder besänftigt mit seiner weichen, zaghaften Zärtlichkeit. Das große Leisewerden rollt wie ein hoher Strom über Gassen und Plätze hin, drin alles nach einem kurzen Ringen untergeht, – und endlich ist nur ein Zwiegespräch wach, ein Hin und Wider dämmernder Fragen und dunkler Antworten, ein sich ergänzendes breites Brausen: der Arno und die Nacht. Am sehnsüchtigsten ist es um diese Zeit; und wenn dann tief unten irgendeiner ein wehmütiges Lied zur Mandoline träumt, so denkt man nicht daran, es einem Menschen zuzuschreiben; man fühlt, wie es unvermittelt aus dieser weiten Landschaft steigt, die nicht mehr schweigen kann in ihrem sehnsüchtigen, seltsamen Glück. Sie singt wie eine einsame Frau, die in tiefer Nacht den Namen ihres fernen Geliebten klingt und sich müht, in dieses enge, arme Wort ihre ganze Zärtlichkeit und ihre Glut und alle Schätze ihres tiefen Wesens hineinzudrängen⁴⁹³.

La descrizione del paesaggio fiorentino inizia con una digressione delle condizioni temporali ottimali in cui l'autore inizia a percepire e, di conseguenza, a conoscere. Nell'ora in cui l'aria si tinge di blu e assume la consistenza dell'acciaio, innescando metaforicamente una percezione visiva e tattile, le cose «schleifen sich scharf daran», si affilano sull'aria, divenendo taglienti. Assumendo questa nuova forma e caratteristica, le cose si stagliano affilate davanti l'osservatore, come se dopo esser state modellate possano penetrare nell'io come una lama, sensazione che si placa soltanto al silenzio di un cielo stellato che 'copre'⁴⁹⁴ («übersternen») il paesaggio sottostante,

⁴⁹³ Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 13-14.

⁴⁹⁴ Grimm, «Übersternen» in http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GU02024#XGU02024 (30-08-2020, 20.56). Dal Grimm emergono due significati, uno legato al cielo coperto di stelle, l'altro legato al 'superamento' e alla

illuminato da una luce soffusa. Il silenzio è collegato metaforicamente al *tòpos* delle stelle, che punteggiano un cielo, «Hintergrund», da cui la luce ammorbidisce le spigolosità delle *cose*. L'atmosfera di quiete, nel suo divenire («das große Leisewerden») precipita verso il basso, nella città, sprofondando al di sotto di essa in un movimento verticale che vede l'intrecciarsi di un dialogo tra cielo e terra, tra l'«Arno und die Nacht». La descrizione del movimento del «Leisewerden» è a tutti gli effetti restituito come quello di una *cosa* che rotola («rollt») o di un flusso («wie ein hoher Strom») che verso il basso converge nel fiume, evocando il movimento di un getto d'acqua che sgorga dalla fonte⁴⁹⁵ del cielo, «Hintergrund» del «Leisewerden». La relazione tra il cielo e la terra è un dialogo («Zwiegespräch»), che viene definito «Hin und Wider dämmernder Frage und dunkler Antworten», un'oscillazione tra cielo e terra dalle tinte fosche e scure, in contrapposizione con la luce dolce delle stelle che punteggiavano il silenzio, il «Leisewerden». La tensione tra 'basso' e 'alto', 'terra' e 'cielo', «Arno und die Nacht» si risolve in un «breites Brausen» che vede nelle due istanze opposte un completamento, come anticipa il gerundio aggettivale «sich ergänzendes». «Brausen», come indicato nel *Deutsches Wörterbuch* dei Grimm, evoca anche in senso onomatopeico il fruscio delle foglie e degli alberi o l'increspatura del mare⁴⁹⁶ e costituisce già una vibrazione⁴⁹⁷ che, ampia, si spande tra le acque del fiume e il silenzio delle stelle, andando a 'completare' quella distanza che li separa. L'«Ergänzung» è quindi data dalla vibrazione che lega il fiume al cielo, completandosi vicendevolmente, e anticipando l'«Ergänzung» dei *Marginalien*, dove è l'arte a 'completare' Dio⁴⁹⁸. La vibrazione, espressa nel «Brausen», si intensifica nel culmine della notte («[a]m sehnsüchtigsten ist es um diese Zeit») e si spande fino a colmare una distanza che lega l'Io al paesaggio, articolandosi in canto («Lied»). Il canto, «wehmütig», malinconico, sembra risuonare accompagnato dal mandolino, quasi in una dimensione intermedia tra reale e irreale, ambiguità restituita dal verbo «traumen». Se da un lato

'sopravvivenza' delle stelle, quasi a indicare un silenzio più forte di qualsiasi suono, o luce, trattandosi di astri.

⁴⁹⁵ Si osservi l'analisi di *Brunnen* nel capitolo precedente, cfr. *supra*. In merito alla questione del fluido risultano interessanti le due traduzioni in italiano che si adottano a modello in questa analisi: da un lato Dacrema traduce «[l]o sterminato silenzio si rovescia come un fiume in piena sulle vie e sulle piazze [...]» in Rilke, *Diari* cit., p. 22, insistendo con l'idea di «rovesciamento» associata al fluido; dall'altro Zampa traduce «[l]a quiete crescente colma di sé come un fiume profondo strade e piazze [...]» in Rilke, *Il Diario Fiorentino* cit., p. 18, enfatizzando un'idea di «riempimento», che verrà poi ripresa con l'«Ergänzung» del «breites Brausen».

⁴⁹⁶ Grimm, «Brausen» in http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB10836#XGB10836 (01/09/2020, 18.09).

⁴⁹⁷ Perfettamente resa dalla traduzione di «Brausen» nella traduzione di Zampa, «fremito», in Rilke, *Il Diario Fiorentino* cit., p. 18. Dacrema traduce con «sussurro», in Rilke, *Diari* cit., p. 22.

⁴⁹⁸ Rilke, *KA IV*, S. 169.

la musica sembra evocata dal mandolino, strumento che assurge anche a stereotipo rappresentante l'Italia, dall'altro l'Io riconosce però non la voce umana, bensì quella del paesaggio stesso, la cui musica si innalza verso l'alto («aus dieser weiten Landschaft steigt»), sprigionandosi e liberandosi dalla natura («unvermittelt», «nicht mehr schweigen kann»). La comunicazione tra il paesaggio e l'Io è di fatto un'esigenza che si esprime in un brano fatto di testo e musica, che viene udito da un soggetto sempre più attento all'ascolto della natura, in grado di porsi in relazione con essa proprio attraverso la percezione musicale. In *das Florenzer Tagebuch* Rilke definisce la relazione tra l'uomo e il paesaggio come una relazione amorosa in cui una donna, in solitudine, pronuncia e ascolta il nome dell'amato che risuona nella notte, che sovrapponendosi all'esperienza di Rilke, sembra porsi su quel fondo, «Hintergrund», con cui l'Arno comunica. Il paesaggio assume per Rilke la caratteristica di 'amante abbandonata', *tòpos* che si configura a partire dalla parola sofferta in cui la donna imprime il suo Essere («[...] in dieses enge, arme Wort ihre ganze Zärtlichkeit und ihre Glut und alle Schätze ihres tiefen Wesens hineinzudrängen»), e diventa in questo caso, attraverso una metafora, il canto che ardentemente tenta di raggiungere l'Io. L'amore dell'amante abbandonata e il canto struggente del paesaggio per l'Io, che ascolta una musica non fisicamente udibile («irgendeiner [...] träumt», corsivo mio), restituisce un'eccedenza in cui l'amante e il paesaggio emanano il loro Essere senza venire 'consumati' dal destinatario, in una «Überfülle» o «Überfluß» che appartiene solo alla sorgente di tale energia. Rilke stesso sembra inizialmente turbato dalla città di Firenze, sentimento che avverte come evento sonoro («Klang»), al quale nemmeno la compagnia di volti amici riesce a dar completamente sollievo:

Dann, sobald ich in der Pension untergebracht war, erwies sich, daß Endells Vetter, Professor B. aus Berlin, mein Nachbar sei, und diese Überraschung hatte zur Folge, daß wenigstens die Nachmittage fortan ihm, seiner Frau und mir gemeinsam gehörten. Es waren gewiß Stunden, die nicht zu den Verlusten zählen, reich durch die bereite Güte dieser beiden trefflichen Menschen, – aber doch ohne den Klang, der über den Augenblick hinaus nachzittert. Indessen, nicht nur an den Menschen lag mein Verstummen. Vielmehr an den Dingen. Trotzdem Florenz vor mir so weit und willig ausgebreitet liegt (vielleicht gerade deshalb) verwirrte es mich zuerst so, daß ich die Eindrücke kaum zu sondern vermochte und unterzugehen glaubte in dem großen Wellenschlagen einer fremden Herrlichkeit. Eben jetzt erst beginne ich Atem zu holen⁴⁹⁹.

Seppur piacevole, la compagnia della coppia di Berlino per Rilke è tempo che non ha «den Klang, der [...] hinaus nachzittert». La qualità della compagnia viene espressa metaforicamente da un suono che non si riverbera oltre il momento specifico esperito, in altre parole che non 'eccede', che

⁴⁹⁹ Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 14-15.

resta momentaneo e contingente⁵⁰⁰. La mancanza di quel suono porta a un silenzio di cui Rilke però attribuisce la causa principalmente alle *cose* («an den Dingen»), in mezzo alle quali l'autore si perde, come affondando in «Wellenschlagen», nel paesaggio fiorentino che nelle righe precedenti rimane percepito attraverso la musica di un «Lied».

III.1.3 Arte e musica nel *Florenzer Tagebuch*

Rilke dedica ampie considerazioni all'arte e al ruolo dell'artista nel *Florenzer Tagebuch*, osservazioni che racchiudono *in nuce* quanto poi espresso nei *Marginalien*. L'arte è intimamente legata all'idea di «completezza» (qui «Erfüllung») ed è prerogativa di coloro che, in solitudine, sono in cerca dell'«eccedenza» che manca ancora a se stessi, come precisamente Rilke scrive nel suo *Diario*: «[...] die Kunst ist: das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen»⁵⁰¹. Con l'affermazione di esigenza di completamento cui l'arte può porre rimedio, Rilke apre un'ampia digressione nel testo sul ruolo dell'arte e dell'artista:

Wisset denn, daß die Kunst ist: ein Weg zur Freiheit. Wir sind alle in Ketten geboren. Der und jener vergißt seine Ketten: er läßt sie versilbern oder vergolden. Wir aber wollen sie zerreißen. Nicht mit häßlicher und wilder Gewalt; herauswachsen wollen wir aus ihnen⁵⁰².

L'arte non è libertà *tout court*, bensì è il percorso che può liberare l'uomo, che naturalmente è prigioniero ed è inconsapevole di esserlo, sentendosi comodo nella propria condizione. Tuttavia l'unico modo per liberarsi dalle catene è crescendo artisticamente, fuoriuscendo da queste, come attestato dal verbo «herauswachsen» in prima posizione nella frase conclusiva del paragrafo. Forte infatti è l'affermazione di Rilke: «herauswachsen *wollen* wir aus ihnen» (corsivo mio), enfatizzando non solo l'idea di libertà insita nel verbo, ma la forte volontà nel perseguire questo scopo. L'artista, grazie all'arte, si innalza rispetto alla propria prigione, superandola, eccedendovi, metaforicamente

⁵⁰⁰ Desidero segnalare le traduzioni di riferimento nella frase «doch ohne den Klang, der über den Augenblick hinaus nachzittert», in particolare sull'accezione data al termine «Klang». Mentre Dacrema traduce «[ore prive, però,] di quell'eco che continua a vibrare oltre il momento», in Rilke, *Diari* cit., p. 23, interpretando il suono come un riflesso che ritorna all'io, Zampa predilige l'idea legata alla «risonanza», suono che si amplifica nello spazio circostante, come la sua traduzione mostra: «[...] prive della risonanza che continua a vibrare oltre l'attimo», in Rilke, *Il diario fiorentino* cit., p. 19.

⁵⁰¹ Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 27. Cfr. anche Moira Paleari, *Der junge Rilke und Michelangelo – Ein Dichter sucht seinen Weg*, in Rilke: *Les jours d'Italie. Die Italienischen Tage*, Fondation R. M. Rilke, Sierre 2009, S. 93-116, hier S. 103.

⁵⁰² Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 27.

assumendo su di sé l'immagine di una pianta che sboccia⁵⁰³. Facendo dell'arte un cammino verso l'affrancamento da una condizione di sudditanza, ne consegue che l'artista non crea per gli altri ma unicamente per se stesso, e l'arte che deriva dal suo gesto creativo è per sé soltanto⁵⁰⁴. Il ruolo dell'arte e dell'artista viene ribadito:

Des Künstlers Schaffen ist ein Orden: er stellt aus sich hinaus alle Dinge, die klein und vergänglich sind: seine einsamen Leiden, seine unbestimmten Wünsche, seine ängstlichen Träume und jene Freuden, welche welken werden. Dann wird es weit in ihm und festlich, und er schuf das würdige Heim für – sich selbst⁵⁰⁵.

«Des Künstlers Schaffen ist ein Orden» è l'*incipit* che apre il paragrafo, quasi dal tono di sentenza. L'atto di creazione dell'artista non avviene *ex nihilo*, si tratta piuttosto di «ordinare», gesto che presuppone già l'esistenza della materia artistica. La creazione come ordine di materia costituita anticipa l'«Überfluß Gottes, der sich noch nicht an Erscheinungen erschöpft hat»⁵⁰⁶, di cui gli artisti dispongono, tentando di creare nel mondo come farebbe Dio. Nel *Florenzer Tagebuch* però Rilke, dopo aver ripetuto più volte che l'arte è liberazione, specifica che questa si ha ponendo al di fuori di sé le cose, che definisce «klein» e «vergänglich», identificando con queste gioie, piaceri e desideri perfettamente trascurabili. Tra queste spicca la frase «jene Freuden, welche welken werden», in cui la subordinata presenta un'allitterazione, con «welche», riferito alle gioie, «werden» e «welken». In particolare il significato del verbo «welken» («avvizzire», «appassire») si pone in relazione con il verbo «herauswachsen»⁵⁰⁷, consentendo la configurazione di una metafora floreale che vede l'artista 'sbocciare' solo se si libera delle gioie superflue che, al contrario, 'avvizziscono'. La liberazione di sé porta alla creazione dell'opera d'arte da parte dell'artista, il cui presupposto è «ein würdiges Heim», dove la «patria»⁵⁰⁸ è spazio⁵⁰⁹ proprio e intimo, che si crea ampio («weit») in sé («in ihm») e per sé («für sich selbst»). Le considerazioni sull'arte e sull'artista svolgono nel

⁵⁰³ Duden, «herauswachsen» in <<https://www.duden.de/rechtschreibung/herauswachsen>> (05/09/2020, 02.19). Brillante è la traduzione di Dacrema, che restituisce la frase con «sbocciar fuori vogliamo da loro», in Rilke, *Diari* cit., p. 31.

⁵⁰⁴ Letteralmente «[...] der Künstler für sich schafft – einzig für sich. [...] Jede Kunsttat bedeutet eine Befreiung, und Kultur besitzen will nichts anderes heißen als befreit sein. So ist die Kunst der Weg zur Kultur für den Künstler. Aber nur seine Kunst und einzig für ihn.» Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 27, 30.

⁵⁰⁵ Ivi, S. 28.

⁵⁰⁶ Rilke, *KA IV*, S. 161-162.

⁵⁰⁷ Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 27.

⁵⁰⁸ Traduzione per «Heim» sia di Zampa in Rilke, *Il Diario Fiorentino* cit., p. 30, sia di Dacrema in Rilke, *Diari* cit., p. 31.

⁵⁰⁹ «Dann wird es weit in ihm und festlich» viene tradotto sia da Zampa che da Dacrema con l'idea di spazio che si apre nell'artista. Trovo particolarmente incisiva l'introduzione da parte di entrambi del termine «spazio», che diventa in questo caso «Innenraum».

Florenzer Tagebuch un ruolo capitale, una sorta di «Vademecum des idealen Künstlers»⁵¹⁰, individuando in particolare in Michelangelo un uomo la cui tensione verso la propria opera fa sentire Rilke affine nella propria ricerca⁵¹¹.

Se grande attenzione viene dedicata all'architettura e alle arti figurative, già nel 1898 Rilke trova nella musica un linguaggio atipico, differente dalle altre arti perché in qualche modo le sottende:

Wer von Kunst spricht, muß notwendig die Künste meinen; denn sie sind Ausdrucksweisen *einer* Sprache.

Nur die Musik kann ich hier nie eingeschlossen denken. Ich habe ihr noch nie auf irgendeinem Wege mich nahen dürfen. Aber ich glaube doch, daß ihre Stellung eine wesentlich andere ist als die der anderen Künste. Der Tondichter muß seine Geständnisse nicht so mitten in den Alltag stellen. Er schenkt die schlafenden Möglichkeiten in seinen Befreiungen, und nur wer den Zauberspruch weiß, vermag sie wieder zu wecken zu Freude und Festlichkeit.

Doch sind gerade in dieser Kunst noch eine Fülle ergänzender Offenbarungen enthalten. Oft scheint mir, sie ist in allen anderen Künsten drin und kommt uns leiser aus ihren Werken entgegen. Wirklich: die Stimmung, die ein Bild oder ein Gedicht hervorruft, gleicht in so vielem Sinn einem Lied.

Es wird die Zeit kommen, da ich auch von diesem reden darf. Denn ich werde die Musik suchen. Ich fühle ja: sich nur werden lassen, nicht drängen und nicht grübeln. Wie ein Morgen kommt jede Klarheit hinter jeder Nacht⁵¹².

Il tono di sentenza con cui *l'exkursus* si apre si sofferma su una comune identità tra le arti, espressioni diverse di un unico linguaggio, come l'autore sottolinea servendosi anche del corsivo. Pur ribadendo la propria incapacità non solo nel comprendere, ma nell'avvicinarsi alla musica («[n]ur die Musik kann ich hier nie eingeschlossen denken. Ich habe ihr noch nie auf irgendeinem Wege mich nahen dürfen»)⁵¹³, Rilke individua in essa una peculiarità cui le altre arti non partecipano, insita nel ruolo centrale del compositore, qui «Tondichter» e non «Komponist»⁵¹⁴, accentuando l'idea di linguaggio con il quale lavora colui che letteralmente potrebbe essere

⁵¹⁰ Paleari, *Der junge Rilke und Michelangelo* cit., S. 103.

⁵¹¹ Ivi, S. 111. L'autrice scrive «Das einsame Ringen Michelangelos mit dem Stein spiegelt Rilkes Ringen mit dem Wort wider».

⁵¹² Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 43.

⁵¹³ Cfr. Thomas Martinec, »Wirklich, ich behalte keine Melodie«. *Musikalische Unfähigkeit als produktiver Impuls in Rilkes Werk*, in Martinec (hrsg.), *Rilkes Musikalität* cit., S. 45-62, hier S. 49. Cfr. anche la tesi di dottorato di Herbert Deinert, *Rilke und die Musik*, Yale University Library 1959, S. 8, <<https://courses.cit.cornell.edu/hd11/Rilke-und-die-Musik.pdf>> (08/09/2020, 02.12).

⁵¹⁴ Già notato da Deinert, in *Rilke und die Musik* cit., S. 8.

definito il «poeta del suono». La musica⁵¹⁵, il linguaggio del compositore, non deve («[...] muß [...] nicht») in alcun modo esser destinato al quotidiano: quello che Rilke descrive sembra essere un tacito patto tra compositore e ascoltatore, con il primo che «dona» («schenkt») musica 'dormiente' («schlafend»)⁵¹⁶, che solo chi conosce lo «Zauberspruch» può destare⁵¹⁷. Più precisamente, Rilke si riferisce alla musica con «die schlafenden Möglichkeiten in seinen Befreiungen», sottolineando il carattere plurale dell'evento musicale, che non trova un'unica espressione e che, come ogni evento artistico, è anche liberazione per l'artista che cerca la sua strada. Vista come «schlafenden Möglichkeiten in seinen Befreiungen», ovvero proiezioni verso l'esterno rispetto all'Io, nel paragrafo successivo la musica viene assimilata metaforicamente a un contenitore, spazio in cui abita il movimento dato da «ergänzende[n] Offenbarungen» che costituiscono una pienezza, «Fülle». Si tratta di musica vista nella pienezza di «rivelazioni che si completano», dove per «Offenbarung» si intende a sua volta lo svelamento, un progressivo rivelarsi alla vista dell'iniziato, termine sicuramente non privo di riferimenti religiosi. Se da un lato la musica è «Fülle», anticipatoria dell'«Überfülle», dall'altro essa sembra («[...] scheint mir») mostrare i caratteri dell'«Überfluß» e dello «Hintergrund» sul quale le altre arti articolano il loro linguaggio. La musica ha le caratteristiche di fluido perché descritta «in allen anderen Künsten drin» e «kommt uns leise [...] entgegen», come se abitasse le arti dal di dentro, animandole, e attraverso un movimento verso l'esterno, fosse restituita agli uomini attraverso le opere degli artisti. In altre parole, musica come «Hintergrund» su cui si sviluppano le arti, ma anche come «Überfluß», che dall'arte fuoriesce come «Stimmung» dall'opera d'arte, che per Rilke è qui simile al Lied⁵¹⁸.

Se la «Stimmung» è come una canzone che emerge dalle opere d'arte, di fronte vi si troverà quello che a tutti gli effetti è un ascoltatore, come l'Io poetico di *Mir zur Feier* esprime in *Ich fürchte*

⁵¹⁵ Sottolineo che nella traduzione di Zampa il sostantivo è indicato con la lettera maiuscola, «Musica», in Rilke, *Il Diario Fiorentino* cit., p. 41.

⁵¹⁶ Aspetto sovente attribuito alla musica o alla melodia, in particolare nell'ultimo Rilke. Si riscontra la tematica del sonno nel *Sonett I,2* dei *Sonette an Orpheus* e in *Musik* (1925). Si affronta questo aspetto nel paragrafo *Musik...mehr als wir*, più avanti nella trattazione, cfr. *infra*.

⁵¹⁷ Definito da Deinert «Eingeweihter» in Deinert, *Rilke und die Musik* cit., S. 8, considerazioni che rimandano alle implicazioni esoteriche cui si fa riferimento anche nella lettera al Dr. Bauschinger del 2.12.1895 cui si fa riferimento all'inizio del capitolo II - *Wurzeln*.

⁵¹⁸ Cfr. Martinec, »*Wirklich, ich behalte keine Melodie*« cit., S. 55. L'idea musicale associata alla «Stimmung» è un principio qui sostenuto da Rilke. Martinec nota come la rappresentazione di musica in questo frangente si realizzi poi nei *Marginalien* (*ivi*, S. 55-56). Una trattazione esaustiva ed approfondita del termine «Stimmung», indipendentemente da Rilke, si trova in Leo Spitzer, che tratta approfonditamente la storia semantica della parola, in *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea* cit.

*mich so vor der Menschen Wort*⁵¹⁹, scritto qualche mese dopo il soggiorno fiorentino (21.11.1898⁵²⁰): le cose cantano, affermazione enfaticata dalla sua posizione nel *Vorfeld* all'interno della frase, e l'io vuole ascoltarle («Die Dinge singen hör ich so gern», v. 10). La stessa prosa di Rilke diventa *cosa*, se si pensa alla struttura delle *Notizen zur Melodie der Dinge*, serie di considerazioni costituite da poche righe e numerate, distinte l'una dall'altra per forma ma in un *crescendo* nella sostanza. Da una lettura scaturita dall'osservazione di dipinti italiani, Rilke si avvicinano alla definizione di uno «Hintergrund» simile a quello dei *Marginalien*, sul quale spiccano personaggi, paesaggi e una visione del «Mensch» che si staglia su un fondo in movimento con il quale comunica, grazie anche all'ascolto della *melodia delle cose* che cantano. Lo stesso sfondo dorato delle opere d'arte è definito qualcosa di «Unbestimmtes», non definibile precisamente, di cui non è precisamente comprensibile la «Stimmung». Lo sfondo delle figure è alle volte denso di una luce che al contempo non implica aprioristicamente chiarezza, ma più spesso buio, nonostante l'oro. Si tratta di uno sfondo su cui però accade l'umanità, fatta delle sue relazioni⁵²¹:

III. Das fällt mir ein: bei dieser Beobachtung: daß wir die Menschen noch immer auf Goldgrunden malen, wie die ganz Primitiven. Vor etwas Unbestimmtes stehen sie. Manchmal vor Gold, manchmal auch vor Grau. Im Licht manchmal, und oft mit unergründlichem Dunkel hinter sich.

IV. Man begreift das. Um die Menschen zu erkennen, mußte man sie isolieren. Aber nach einer langen Erfahrung ist es billig, die Einzelbetrachtungen wieder in ein Verhältnis zu setzen, und mit gereiftem Blick ihre breiteren Gebärden zu begleiten.

V. [...] Der Goldgrund isoliert eine jede, die Landschaft glänzt hinter ihnen wie eine gemeinsame Seele, aus der heraus sie ihr Lächeln und ihre Liebe holen⁵²².

Gli uomini sono in altre parole *cose* che necessariamente devono essere isolate affinché conosciute, con la consapevolezza che queste singole identità ritornano presto in comunicazione tra loro, in gesti che si svolgono sullo «Hintergrund» dorato. È nella nota V però che Rilke intravede nell'isolamento delle individualità un dialogo anche con lo «Hintergrund», fatto dal fondo oro e dal paesaggio che a sua volta si pone come «gemeinsame Seele» delle figure coinvolte nella Sacra

⁵¹⁹ Rilke, KA I, S. 106. Cfr. *supra*, capitolo II.4 in cui viene affrontata l'analisi dell'opera. Martinec scrive che nel medesimo componimento la musica costituisce la risposta all'io-lirico che qui mette in dubbio la veridicità del linguaggio, in Martinec, »*Wirklich, ich behalte keine Melodie*« cit., S. 52. Sulla «Sprachskepsis» e sulla «Sprache der Dinge» della poesia *Ich fürchte mich s vor der Menschen Wort* cfr. anche Sascha Löwenstein, »*Wie ich Nietzsche überwand*« cit., S. 109-129, hier S. 110-111.

⁵²⁰ Rilke, KA I, S. 682.

⁵²¹ Sabrina Mori Carmignani, *Frammenti di prossimità*, in Rainer Maria Rilke, *Appunti sulla melodia delle cose*, a cura di Mori Carmignani, Passigli Editore, Firenze 2006, pp. 5-21, qui p. 10.

⁵²² Rilke, KA IV, S. 103-104.

Conversazione da cui Rilke parte. Lo «Hintergrund» è vivo, pulsa di una vita⁵²³ che viene trasmessa alle figure, uomini-cose che abitano l'opera, andando a costituire una «*communitas*»⁵²⁴ sulla base di un fondo comune, idea che viene sviluppata in diverse *Notizen* di Rilke. C'è sempre un 'dietro', una base che fa da sottofondo e sfondo all'uomo, che a partire dall'appunto XVI, prende per la prima volta il nome di 'melodia':

XVI. Sei es das Singen einer Lampe oder die Stimme des Sturms, sei es das Atmen des Abends oder das Stöhnen des Meeres, das dich umgibt – immer wacht hinter dir eine breite Melodie, aus tausend Stimmen gewoben, in der nur da und dort dein Solo Raum hat⁵²⁵.

A un primo sguardo emerge che qualsiasi evento è *in primis* sonoro («Singen», l'udire delle «Stimmen», «Atmen», «Stöhnen») e soprattutto è in grado di suscitare una «breite Melodie», a sua volta costituito di «tausend Stimmen» alle spalle dell'Io (qui «Tu»), in un «hinter dir» non meglio precisato su cui il «Du» si muove come su uno sfondo. Il riferimento a un fondo musicale è dato dal «Du», cui si fa riferimento come «dein Solo», alludendo all'Io che interviene come solista, spiccando sul coro-«Hintergrund», come riporta Rilke nelle note successive, intrecciando la metafora dello sfondo con quella dell'albero, *tòpos* che nel passaggio seguente si fa interprete del radicamento del «Mensch» su questo *humus*:

XX. Sonst, wenn nicht ein schwerer Schmerz die Menschen gleich still macht, hört der eine mehr, der andere weniger von der mächtige Melodie des Hintergrundes. Viele hören sie gar nicht mehr. Sie sind wie Bäume welche ihre Wurzeln vergessen haben und nun meinen, daß das Rauschen ihrer Zweige ihre Kraft und ihr Leben sei. Viele haben nicht Zeit sie zu hören. Sie dulden keine Stunde um sich. Das sind arme Heimatlose, die den Sinn des Daseins verloren haben. Sie schlagen auf die Tasten der Tage und spielen immer denselben monotonen verlorenen Ton⁵²⁶.

Dal frammento presentato si evince una comunità umana che ascolta e «tiene insieme» un mondo sulla base della melodia, precisamente della melodia del fondo, anticipando quel «Rhythmus des Hintergrunds» che scaturisce commentando *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche⁵²⁷. Per Rilke però non tutti gli uomini ascoltano tale melodia, o almeno alcuni non lo fanno più («nicht mehr»),

⁵²³ E immediato è per chi scrive il riferimento è a *Ich lieb ein pulsierendes Leben*, di cui si è trattato nel capitolo II.1.3. Cfr. *supra*.

⁵²⁴ Mori Carmignani, *Frammenti di prossimità* cit., p. 11.

⁵²⁵ Rilke, *KA IV*, S. 106, sottolineatura mia.

⁵²⁶ Ivi, S. 107, sottolineature mie.

⁵²⁷ Egel, „*Musik ist Schöpfung*“ cit., S. 67. L'autrice scrive: «Hatte Rilke in *Notizen zur Melodie der Dinge* davon gesprochen, dass ein Lied, eine Melodie eben, die ganze Welt im innersten Verständnis von Musik eine diese Melodie konturierendes Moment hinzu. Die „Melodie des Hintergrundes“ [...] wird durch den „großen Rhythmus des Hintergrundes“ ergänzt [...]».

alludendo alla smemoratezza nell'ascolto, evidentemente in precedenza esercitato. La similitudine cara all'autore è quella che avvicina l'uomo all'albero che ha perso le proprie radici, espressione da intendere nel senso più ampio del termine, che implica un rivolgersi unicamente al presente, dato dal «Rauschen ihrer Zweige». In effetti il «Rauschen», in senso onomatopeico, lascia intendere un movimento, fruscio che tuttavia rimane in superficie, interessando solo i rami e quindi la parte più lontana dalle radici e dalla terra, senza alcun accenno al ricordarvi e di conseguenza al ritornarvi, in altre parole a quel «zurückkehrendes Sein» che si manifesta nei *Sonette an Orpheus*⁵²⁸. Chi non ascolta la «Melodie des Hintergrundes», chi ha dimenticato le proprie radici, è «arme Heimatlose, die den Sinn des Daseins verloren haben», ma la perdita implica una passata appartenenza al *Dasein*, spazio in cui si configura la «*communitas*» di umanità che è unita proprio dall'ascolto della melodia⁵²⁹. L'uomo sradicato e senza patria è incapace non solo di ascoltare, ma anche di suonare, come l'epilogo dell'appunto XX riporta, facendo riferimento al trascorrere dei giorni, assimilati a una tastiera, che non restituisce un suono definito («Ton»), ma «monoton» e «verloren», e forse «monoton» proprio in virtù dell'essere «verloren», perché non si rinnova. Il riferimento alla tastiera accomuna Rilke anche a Kandinsky⁵³⁰ e alla sua opera *Über das Geistige in der Kunst*, nella quale si teorizza e si spiega l'influenza del colore sul corpo umano e in particolare sulla mente, sostenendo che «[...] die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. / Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmässig die menschliche Seele in Vibration bringt»⁵³¹.

Gli ultimi tre appunti, XXXVIII, XXXIX e XL, racchiudono l'evoluzione di un pensiero scaturito dall'osservazione di alcuni dipinti e culminante con la descrizione dell'uomo ascoltatore, colui che comprende, a differenza di colui che semplicemente 'sente' («[d]enn er würde hören, was Keiner hört, und doch nur weil er in seiner *Vollendung* begreift, was die anderen dunkel und lückenhaft erlauschen», XL⁵³²), ancora una volta assimilato all'albero e al suo ciclo («[u]nd wie Früchte sind wir. [...] Was wir besitzen, das ist unsere Reife und Süße und Schönheit. Aber die Kraft dazu strömt in *einem* Stamm aus einer über Welten hin weit gewordenen Wurzel in uns

⁵²⁸ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 17-20.

⁵²⁹ Cfr. Egel, „*Musik ist Schöpfung*“ cit., S. 69. Si riportano le parole dell'autrice: «[...] in seinem Aufsatz *Notizen zur Melodie der Dinge*, geht er der romantischen Vorstellung nach, dass alle Dinge der Welt im Hintergrund durch eine Melodie verbunden sind. In den *Marginalien* zu Nietzsche spricht er von der Musik als dem „Rhythmus des Hintergrunds“. Dafür muss ein Gehör ausgebildet werden».

⁵³⁰ Riferimenti a Kandinsky e a *Über das Geistige in der Kunst* verranno trattati in maniera approfondita nel Capitolo IV, cfr. *infra*.

⁵³¹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz 1959, S. 64.

⁵³² Rilke, *KA IV*, S. 113.

Alle», XXXIX⁵³³). Non manca anche il riferimento alle *cose* che emergono dal fondo, quasi ricordando le figure umane che emergono dallo sfondo oro del dipinto della Sacra Conversazione con cui Rilke apre la riflessione, delineando una circolarità dal punto di vista contenutistico nella struttura delle *Notizen* («[j]edes Gemeinsame setzt aber eine Reihe unterschiedener einsamer Wesen voraus. Vor ihnen war es einfach ein Ganzes ohne jegliche Beziehung, so vor sich hin», XXXVIII⁵³⁴).

III.1.4 Cose

Prima di partire per Firenze Rilke tiene a Praga una conferenza dal titolo *Moderne Lyrik* (5.03.1898) nel «Deutschen Dilettantenverein»⁵³⁵, cui l'autore fa riferimento anche nel *Florenzer Tagebuch*⁵³⁶. Considerazione che ribadisce successivamente nel già nel già citato diario, Rilke sostiene che «Kunst nur ein Weg ist, nicht ein Ziel»⁵³⁷ e che sia sbagliato pensare che «die Kunst sich erfülle in der Nachbildung [...] der Außenwelt»⁵³⁸. Rilke definisce l'arte come segue:

Kunst erscheint mir als das Bestreben eines Einzelnen, über das Enge und Dunkle hin, eine Verständigung zu finden mit allen Dingen, mit den kleinsten, wie mit den größten, und in solchen beständigen Zwiegesprächen näher zu kommen zu den letzten leisen Quellen alles Lebens. Die Geheimnisse der Dinge verschmelzen in seinem Innern mit seinen eigenen tiefsten Empfindungen und werden ihm, so als ob es eigene Sehnsüchte wären, laut. Die reiche Sprache dieser intimen Geständnisse ist die Schönheit⁵³⁹.

L'arte è una via, come sovente ripetuto successivamente da Rilke stesso. Essa è tensione («Bestreben») che porta l'Io verso i propri limiti⁵⁴⁰ («Enge und Dunkle»), affinché, superandoli, si avvicini alle *cose* e instauri un'intesa («Verständigung») con queste. Nel suo essere via che conduce l'Io alle *cose*, l'arte costituisce una relazione che consente di avvicinarsi e quindi di tendere nuovamente alla «letzten leisen Quellen alles Lebens», giungendo alla ragione ultima, definita

⁵³³ Ivi, S. 112.

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Nalewski in Rilke, KA IV, S. 791.

⁵³⁶ Rilke, *Diari cit.*, p. 33 (cfr. nota 4). Cfr. Rilke, *Das Florenzer Tagebuch cit.*, S. 30.

⁵³⁷ Rilke, KA IV, S. 62.

⁵³⁸ *Ibid.* Anche qui si segnala l'utilizzo del verbo «erfüllen».

⁵³⁹ Ivi, S. 65.

⁵⁴⁰ Per Löwenstein si intende con «Enge und Dunkle» il limite del linguaggio «durch Begriffbestimmung», in Löwenstein, *Sprachsepsis und Kunstmetaphysik cit.*, S. 117.

sorgente o fonte⁵⁴¹, che silenziosamente dà origine alla vita, a 'ogni' vita. È nella relazione tra l'Io e le cose che nasce il suono: quella tra il soggetto e le cose non si tratta solo di un'intesa («Verständigung»), bensì di una fusione («verschmelzen») nell'«Innern» che interessa le parti più interne e intime delle cose («die Geheimnisse der Dinge»), e lo spazio più profondo e proprio dell'Io («mit seinen eigenen tiefsten Empfindungen»). Nel mostrarsi, le cose diventano «laut», sonore, e si uniscono a sensazioni e modi di sentire dell'«Innen» in reazione alla percezione sensibile della realtà esterna, rendendo l'Io capace di udire solo se conserva già una traccia emotiva di quell'esperienza. Si è in presenza di una relazione che si manifesta acusticamente all'Io solo se questi ne ritrova l'esperienza in sé, e per tale ragione si tratta di un'«intesa» («Verständigung [...] mit allen Dingen») o «colloquio» («Zwiesgesprach») quell'unione tra il soggetto e la «leise Quelle», fonte sommersa-«Hintergrund» su cui per contrasto si stagliano le cose, «laut». Il passaggio conclude con la lingua che 'sgorga' da questo fortunato incontro, la bellezza.

Le cose si manifestano all'Io nell'incontro spontaneo con il proprio sentire, dove il soggetto in ascolto si spoglia del sé, si perde e diventa «cosa tra le cose»⁵⁴². Nell'incontro tra simili avviene l'intesa, una «Verschmelzung» che possa accordare l'«Außenwelt» e l'«Innenwelt» di un Io che si confronta con la realtà. In particolare quest'ultima si esprime nella poesia, che è finalmente «la condizione in cui infine la parola umana è al servizio dell'essere, e non più all'esserci e della tecnica che tutto riduce ad ente»⁵⁴³, dove il linguaggio poetico non è il modo umano per dire la cosa, ma l'incontro «di uomo e mondo»⁵⁴⁴, «intime Geständnisse» da cui scaturisce «die Schönheit».

⁵⁴¹ *Tòpos* rilkeiano già incontrato e analizzato nel Capitolo II, cfr. *supra*.

⁵⁴² Felice Cimatti, *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 36. L'autore non parla mai di Rilke ma fa riferimento in questo passaggio alla possibilità di essere «cosa fra le cose» se si è in presenza di «un'ontologia basata sull'"evento" [...] che [...] scaraventa dentro il mondo, vita fra altre infinite possibilità di vita, senza gerarchie né punti di vista privilegiati». È quello che Rilke esperisce quanto racconta nelle prose *Erlebnis I-II*, ma che si ritrova *in nuce* anche in *Moderne Lyrik* quando si riferisce all'«Innern» dell'Io chiamando in causa le sue «Empfindungen».

⁵⁴³ Ivi, p. 62. Citando successivamente Heidegger, l'autore parla di poesia ma fa riferimento a «ogni arte».

⁵⁴⁴ *Ibid.*

III.2 Rileggere i *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*: frammenti di una fenomenologia rilkeana

L'analisi condotta sul *corpus* poetico del Capitolo II pone in risalto molteplici aspetti legati all'estetica dell'oscillazione in Rilke, che sfocia in musica. Essa non soltanto riveste importanza tematica, fonetica e sintattica, comunque fondamentali, bensì evidenzia una problematicità relativa al modo in cui il fenomeno acustico e, più precisamente, musicale arrivi a espressione poetica e dunque verbale. La questione musicale assume dunque ulteriori proporzioni, filosofiche e scientifiche, oltre che letterarie. Si è già discusso di musica come *archè* dell'universo⁵⁴⁵ e si è accennato a come il compito dell'artista sia di trovare la via affinché possa restituire quanto più fedelmente possibile la realtà⁵⁴⁶. Restituire e non rappresentare, perché il nodo cruciale è quello di tentare di dire il reale, a partire dallo stesso, e non di crearne una copia, un'immagine. Rilke cerca di rispondere a questa esigenza grazie al musicale che è «der große Rhythmus des Hintergrunds»⁵⁴⁷, 'ritmo di fondo' che pulsa incessante, in altre parole, che vive⁵⁴⁸. Ma in cosa consiste il 'fondo' e come può l'autore accedervi e sentirne il 'ritmo'? 'Fondo' è l'insieme di pulsazioni e articolazioni della realtà, che l'uomo coglie attraverso la percezione, «Wahrnehmung», che letteralmente esprime quel concetto di appropriazione della verità, afferrare e prendere il vero, «wahr» e «nehmen»⁵⁴⁹. Proprio per l'attenzione data alla percezione e alla conoscenza della realtà a partire da una sua lettura musicale, è possibile tentare di tracciare una 'fenomenologia musicale', a partire dall'opera di Rilke.

III.2.1 Il suono e la relazione

Una questione fondamentale per comprendere la poetica musicale in Rilke riguarda il ruolo che la musica esercita nei confronti del soggetto e in particolare le modalità con le quali il «Rhythmus des Hintergrunds» agisce nel processo di conoscenza, che è relazione tra conoscente e conosciuto e che si esplica nello spazio dello «Zwischenraum». Trattandosi di testo poetico, e nel caso di Rilke di componimenti in cui la musica è soprattutto sostanza prima che forma, il tentativo che si vuol compiere è di assimilare la comunicazione verbale tipica di un'opera letteraria alla

⁵⁴⁵ Cfr. Capitolo I.1, *supra*, in particolare gli studi di Egel e Di Giorgi citati.

⁵⁴⁶ Cfr. Capitolo III.1, *supra*.

⁵⁴⁷ Rilke, *KA IV*, S. 161.

⁵⁴⁸ Cfr. *Ich lieb ein pulsierendes Leben* in *Leben und Lieder*, Capitolo II.1.3, *supra*.

⁵⁴⁹ Cfr. «Wahrnehmen» in *Grimm*, in http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW02881#XGW02881 (30/09/2019, 19.21).

forma di comunicazione che si instaura in un evento musicale, con l'autore e l'ascoltatore che si pongono in attesa. Cosa succederebbe, dunque, se si trattasse la realtà restituita dalla poesia come un suono, e si andasse, dunque ad analizzare quello spazio intermedio che intercorre tra la *cosa* e l'autore, che tenta di farla risuonare? In fondo, Rilke stesso scrive «[d]ie Dinge singen hör ich si gern» in *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*, presupponendo dunque che un suono giunga all'Io, che questi tenterà di restituire alla realtà, laddove *era*. La realtà è però 'altro' dall'Io, è un 'tu' con cui si entra in relazione. È pertanto lecito affermare che il suono costituisce a tutti gli effetti una relazione⁵⁵⁰ perché si realizza «tra persone grammaticali»⁵⁵¹, ovvero fra un Io e gli altri⁵⁵², che nel caso di Rilke diventa fra un Io lirico e la realtà. Lo «Zwischenraum» è dunque anche «*metaxý*, [...] intervallo»⁵⁵³:

il suono nasce dalla cosa, ma non ci parla della materia della cosa, perché in questo caso sarebbe un rumore, un puro indice della provenienza *da* una cosa. Il suono si afferma come suono quando si disaffilia dalla cosa per divenire campione vicariante. [...] Con l'atto di *esemplificazione vicaria* si convoca la materia del mondo non perché ci parli di sé

⁵⁵⁰ Marcello La Matina, *L'accadere del suono. Musica, significante e forme di vita* cit., p. 205. L'autore, che ringrazio per avermi concesso un colloquio online nel luglio 2020, riflette nella pagina citata sulla «madre e l'origine del suono come relazione», che è il titolo del paragrafo cui si fa riferimento. La Matina scrive: «la ragione, il logos, o la ratio, è questa la chiamata, è l'attesa di una possibile risposta dell'altro. Noi non sappiamo – è un mistero – perché sia così. Sappiamo che nell'animale non è così, ma sappiamo che in noi è così; e, se cerchiamo qual è l'elemento che rende razionale la presenza del corpo di altri, vediamo che questo elemento è la voce. [...] Non è solo la presenza amniotica, che pure costituisce una cassa di risonanza. È qualcosa come un'attesa che modifica, ma allo stesso tempo crea, delle aspettative. È, in definitiva, il fatto di sentire pulsare un cuore. La pulsazione è il fatto originario che il suono musicale ricerca sviluppandosi in una tecnica e in un linguaggio esemplificazionale. Essa è inconcettuale, ma razionale, perché obbedisce ad una ratio pulsante o, se si preferisce, a una *ratio* metrica». Sembra dunque che per La Matina la vita stessa sia caratterizzata dal «Rhythmus des Hintergrunds» e che il modo dell'Io di comprendere l'altro è la voce, il suono.

⁵⁵¹ Ivi, p. 196. L'autore introduce il concetto di 'ontologia' del suono, ovvero il «modo di esistenza che il suono realizza nella relazione tra le persone grammaticali».

⁵⁵² Ivi, p. 43: «La musica rende *ek-statico* il soggetto. Se c'è una musica, essa si trova tra me e gli altri, è collocata fra l'*infra* dell'io e l'*infra* del noi. È fra noi, affinché si costituisca una nozione dell'uomo plurale, che non è la nozione dell'uomo come specie». Questo discorso consente di riflettere anche sul pensiero di Émile Benveniste, secondo il quale nel «pronome *noi* si realizza un particolare congiungimento tra l'*io* e il *non-io*» in Giovanni Manetti, *Il noi tra enunciazione, indessicalità e funzionalismo*, in Maria Chiara Janner, Mario A. Della Costanza, Paul Sutermeister (eds), *Noi, Nous, Nosotros. Studi romanzi. Études Romanes. Estudios románicos*, Peter Lang, Bern 2015, pp. 23-44 in https://www.academia.edu/12416485/Il_noi_tra_enunciazione_indessicalit%C3%A0_e_funzionalismo (06/12/2020, 03.11), qui p. 29.

⁵⁵³ La Matina, *L'accadere del suono. Musica, significante e forme di vita* cit., pp. 43-44.

quā materia, ma perché ci parli delle sue virtualità *prosopografiche*, i. e. *rivelatrici di una ontologia relazionale fatta di persone*⁵⁵⁴.

Il suono scaturisce dalla realtà, o, utilizzando un lessico rilkiano, dalle *cose*. Nello sgorgare dalla cosa, secondo La Matina, il suono è ontologia che non ha la funzione di descrivere la singola cosa da cui proviene, bensì è ontologia di uno spazio nel quale accadono le relazioni tra persone grammaticali, in cui naturalmente, l'Io e l'altro si ritrovano. In *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*, l'Io dichiara il fallimento della lingua che definisce le cose, perché le costringe in una prigione, le cui sbarre sono le nostre parole⁵⁵⁵. Tuttavia la relazione ha successo solo nella musica, solo se 'le cose cantano' («die Dinge singen hör ich so gern») accade il contatto tra queste e l'Io.

La musica è relazione tra l'Io e l'altro, *sgorga* dalle *cose* e si riversa nello spazio circostante. È, in altre parole, «der freie Überfluß Gottes»⁵⁵⁶, un fluido che fuoriesce dal proprio contenitore, dio, che, non potendo trattenerla nella sua ἐνέργεια e δύναμις, si riversa al di fuori, nell'altro'. Il dio viene qui superato fisicamente dalla propria «sovrabbondanza»: questa energia diventa a tutti gli effetti il modo di relazione con l'uomo, lasciando fisicamente la «Quelle», spazio di dio, e ponendosi al di fuori, pur mantenendo le caratteristiche della sorgente. In questa prospettiva compito dell'artista, secondo Rilke, sarebbe di indirizzare la «sovrabbondanza» in 'creazione', 'opera', divenendo l'artista un ponte⁵⁵⁷ tra dio e l'uomo, e in definitiva tra l'uomo e le *cose*. Più precisamente l'artista per Rilke non è un creatore *strictu sensu*, bensì un demiurgo, un ordinatore dell'energia musicale, che confluisce nell'arte. Se ne ritrova una definizione nei *Marginalien*:

Gottes unendliche Freiheit wurde durch die Schöpfung beschränkt. Mit jedem Ding wurde ein Stück seiner Kraft gebunden. Aber nicht sein *ganzer* Wille ist mit der Schöpfung verknüpft. Musik (Rhythmus) ist der freie Überfluß Gottes, der sich noch nicht an Erscheinungen erschöpft hat, und an diesem versuchen sich die Künstler in dem unbestimmten Drange, die Welt nachträglich in *dem* Sinne zu ergänzen, in welchem diese

⁵⁵⁴ Ivi, p. 162. Il significato di «ontologia relazionale fatta di persone» e implicazioni di quest'affermazione verranno meglio chiariti in seguito quando si affronterà il tema della liturgia.

⁵⁵⁵ Cimatti, narrando un episodio che ha come protagonista Searles, pone l'accento sull'accadere delle *cose* solo quando le si lascia essere: «Come se le cose, una volta che le si lascia *essere* soltanto cose, e non allegorie o significanti, ci portassero da loro, ci accompagnassero verso il mondo, nel mondo, cose noi stessi, insieme ad altre cose, senza gerarchie, senza presunzione» in Cimatti, *Cose* cit., p. 115.

⁵⁵⁶ Rilke, KA IV, S. 161. «[L]a libera sovrabbondanza di Dio» (trad. Polledri) in Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura* cit., p. 257.

⁵⁵⁷ Cfr. «Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist» in Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* cit., S. 10-11.

Stärke, weiterschaffend, gewirkt hätte und Bilder aufzustellen jener Wirklichkeiten, die noch aus ihr hervorgegangen wären⁵⁵⁸.

«[N]on *tutta* la sua [di Dio] volontà è vincolata alla creazione»⁵⁵⁹. La musica si esprime in *potentia* come energia divina, senza che lo stesso dio che la emana riesca a porvi un limite o a esaurirla nella creazione. Se l'energia non trova esito nella creazione tocca all'artista ergersi a dio e lavorare con la forza creatrice divina, sforzandosi di agire quanto più conformemente possibile alla dirompenza della musica, ordinarla⁵⁶⁰ nel modo più autentico. Non sfuggono, infatti, riferimenti a «Schranke», «Band», «limite» e «vincolo» (si osservino i verbi «beschränken» e «gebunden»), marcando concetti relativi alla costrizione con cui l'uomo avvolge le *cose*, pericolo che l'artista deve sfuggire, se vuole creare così come l'«Überfluß» avrebbe fatto. Compito sicuramente non facile, dovendosi porre a un livello simile a quello di dio, come testimoniato dagli attributi affidati alla musica, che per essere ordinata necessita di uno sforzo indefinito da parte dell'artista («unbestimmte Drange»). Essa inoltre è una forza che tramite l'artista riempie un mondo incompleto («die Welt [...] ergänzen») e capace di essere a sua volta la sorgente dalla quale sgorgano («hervorgehen») non una, ma molteplici «Bilder jener Wirklichkeiten», immagini di realtà, tutte provenienti dalla «Stärke» divina. Domina in questo passaggio dei *Marginalien* il lessico della fluidità: la musica è vista come un «oltre-flusso di dio», ovvero come un liquido che trabocca dal proprio contenitore, superandolo e che si riversa al suo esterno con un percorso proprio. Il verbo «hervorgehen» ricorda il movimento che l'acqua compie per uscire dalla sorgente, quasi le immagini delle realtà («Bilder [...] jener Wirklichkeiten») erompessero da questa musica.

Alle stesse conclusioni era giunto anche Paul Klee⁵⁶¹ (1879-1940), che allo stesso modo tenta di cogliere e spiegare la materia e l'energia nell'arte. Nella lezione del 27 novembre 1923, tenutasi al Bauhaus, Klee raccoglie sotto il titolo di *Strukturelle Rhythmik und höhere Gliederung, linear, flächig und räumlich, Formbestimmende Aktivitäten und Dispositionseignung der Materie und Bewegungsfähigkeit, Die Frage nach dem Ursächlichen, Nicht Form, sondern Formung, Ideelle Ursprünglichkeit* argomentazioni circa la natura ondulatorio e ritmica dell'energia di fondo. In altre parole, anche per Klee è musica ciò che è alla base della realtà. Ponendo in vibrazione una lamina cosparsa di

⁵⁵⁸ Rilke, *KA IV*, S. 161-162.

⁵⁵⁹ Trad. Polledri in Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura* cit., p. 257.

⁵⁶⁰ Cfr. Egel, »*Musik ist Schöpfung*« cit., S. 132.

⁵⁶¹ Cfr. Öhlschläger, Claudia, "[...] dieses Ausfallen des Gegenstandes". Rainer Maria Rilke, Paul Klee und das Problem der Abstraktion, in «Poetik der Krise: Rilkes Rettung der Dinge in den "Weltinnenraum"», Königshausen & Neumann, Würzburg cop. 2000; S. 230 - 249; Valtolina, *Tardo stile e conoscenza* cit., p. 9.

sabbia, se fatta vibrare attraverso un archetto, la materia tende a disporsi «in einer entsprechenden rhythmischen Ordnung»⁵⁶². Nell'esperimento scientifico Klee ravvisa una metafora della creazione dell'opera d'arte, processo in cui l'artista è indispensabile:

Wir sind der Bogen, wir sind Äußerungswille, die Materie ist Mittler, die Sandfiguren sind letztes formales Ergebnis. Der Hauptzusammenhang ist Bogen (Schwingung) und Materie. Es ist, als ob die Materie befruchtet würde und dann unter diesem Diktat eine Art Eigenleben erhielte⁵⁶³.

L'artista è l'archetto, è colui che imprime alla materia il movimento («Schwingung»), che poi «eine Art Eigenleben erhielte», come un moto perpetuo che si propaga, movimento che è «Überfluß» che si plasma attraverso l'artista, per trovare esito nelle figurazioni della sabbia, l'opera d'arte. Non manca il fluido nell'esposizione di Klee:

Wie soll nun die Materie von dieser ersten Lebensäußerung ergriffen werden? Frage nach dem Ursächlichen. / Bei einer sehr porösen und lockeren Zusammensetzung einer Materie wie dem Meeressand, kann man sehr schön beobachten, wie sich dieser Prozeß abspielt. Die streichende Luft teilt sich mit und formt kleinere und größere Wellen. Das bei Ebbe abfließende Wasser zeichnet sich in seinem ganzen Zusammenhang des «Strömens» mit einer verblüffenden Feinheit und Bestimmtheit ein. Man sieht hier lineare und plastische Gebilde, die der Inbegriff des Strömens sind⁵⁶⁴.

Quello che interessa Klee è l'immagine che l'acqua lascia «in seinem ganzen Zusammenhang des Strömens», immagini che sono «Inbegriff» di un flusso, ovvero la parte più identificativa, l'Essenza di una corrente che a sua volta è data dall'alternanza di più piccole e più grandi onde propagate dall'aria. Si tratta, in altre parole, di oscillazione, «Schwingung», che dalla realtà si tramuta in opera, immagine, e che ha nel suono il suo sembiante più chiaro:

Nehmen wir die Wellenbewegung ganz klein und noch kleiner, so ist sie wohl noch da, aber nicht mehr wahrnehmbar. / Der musikalische Ton ist an sich schon Wellenbewegung aber nicht wahrnehmbare. Das hinzutretende Vibrato macht sie wahrnehmbar. Jede Materie gestatten diesen Spielraum, aber nicht jede Materie gestattet ihn für uns wahrnehmbar. Dem wir abgeholfen durch die Übertragung dieser Bewegung aus etwas größere, wahrnehmbare Dimensionen. / Sie haben vielleicht schon beobachtet, wie der Ton eines Sängers oder Streichers bebt vibriert oder tremoliert. Das ist dasselbe. Der Ton an sich ist schon ein Vibrieren der Luftmaterie, aber ein so feines Vibrieren, daß es an sich nur als höherer oder tieferer Ton wahrzunehmen ist. / Ein solch melodisches Musizieren würde als unbelebt empfunden werden. Diesem kalten Eindruck aber hilft eben jenes Vibrato ab⁵⁶⁵.

⁵⁶² Paul Klee, *Form- und Gestaltungslehre*, Herausgegeben von Jürg Spiller, Band II: *Unendliche Naturgeschichte*, Schwabe&Co – Verlag, Basel/Stuttgart, S. 44.

⁵⁶³ Klee, *Unendliche Naturgeschichte* cit., S. 45.

⁵⁶⁴ Ivi, S. 48.

⁵⁶⁵ Ivi, S. 51.

In un *excursus* che fa accenno anche alla natura scientifica del suono, ovvero di propagazione di onde attraverso un mezzo, l'aria, Klee pone l'accento sull'importanza dell'artista, che conferisce il vibrato a un «melodisches Musizieren» altrimenti senza vita, «unbelebt». Spostando il ragionamento di Klee ai *Marginalien* di Rilke, si potrebbe definire l'artista come colui che conferisce il vibrato, la vita, all'«Überfluß Gottes», che altrimenti scivolerebbe via inosservato dall'uomo, «nicht wahrnehmbar». Compito dell'artista è dunque di rendere percepibile ciò che non lo è, ma che è dotato di una «Wellenbewegung» che non cessa comunque di oscillare, di pulsare. Perché però l'uomo può percepire questa energia? Secondo Klee

Die Kraft des Schöpferischen kann nicht genannt werden. Sie bleibt letzten Endes geheimnisvoll. Doch ist kein Geheimnis, was uns nicht grundlegend erschütterte. / Wir sind selbst geladen von dieser Kraft bis in unsere feinsten Teile. Wir können ihr Wesen nicht aussprechen, aber wir können dem Quell entgegengehen, so weit es eben geht. Jedenfalls haben wir diese Kraft zu offenbaren in ihren Funktionen, wie sie in uns selbst offenbar ist. / Wahrscheinlich ist sie selbst eine Form von Materie, nur als solche nicht mit denselben Sinnen wahrnehmbar wie diese bekannten Arten der Materie. Aber in den bekannten Arten der Materie muß sie sich zu erkennen geben. Mit ihr vereinigt muß sie funktionieren. In der Durchdringung mit der Materie muß sie eine lebendig-wirkliche Form eingehen. Dadurch bekommt die Materie ihr Leben und ordnet sich von ihren kleinsten Teilchen an von untergeordneten Rhythmen bis zu höheren Gliederung⁵⁶⁶.

L'artista non può esprimere l'Essenza dell'energia, non può rappresentarla, ma può andare incontro alla fonte e tentare di svelarla, perché in fondo, anche l'uomo è fatto della stessa energia. Stessi appunti si ritrovano in altri lavori di Klee, come ad esempio nel saggio *Wege des Naturstudiums*, pubblicato in *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*⁵⁶⁷. Per Klee il dialogo tra l'artista e la natura è imprescindibile, poiché «der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück der Natur im Raume der Natur»⁵⁶⁸; tuttavia il compito dell'arte non è di restituire la natura nella rappresentazione, bensì di rendere visibile ciò che non lo è, di conferire il vibrato al modo ondulatorio impercettibile: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar», esordisce un altro saggio, *Schöpferische Konfession*, apparso in «Tribune der Kunst und Zeit»⁵⁶⁹. Come nei *Marginalien*, anche per Klee molteplici sono le realtà che gli artisti possono “rendere visibili”, non tanto perché essi mostrano il nuovo, bensì perché nuove sono le combinazioni delle

⁵⁶⁶ Ivi, S. 63.

⁵⁶⁷ Paul Klee, *Form- und Gestaltungslehre*, Herausgegeben und bearbeitet von J. Spiller, Schwabe&Co. AG Verlag, Basel Stuttgart 1981, Band I, *Das bildnerische Denken*, S. 63. Il saggio fu edito dal Bauhaus, Weimar, e da Karl Nierendorf, Köln, Bauhausverlag, Weimar-München, 1923.

⁵⁶⁸ Klee, *Das bildnerische Denken* cit., S. 63.

⁵⁶⁹ *Ibid.* Il saggio fu edito da Kasimir Edschmid per il Erich Reiß Verlag, Berlin 1920. Cfr. anche Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Éditions Gallimard 1964, traduzione di Anna Sordini, *L'occhio e lo spirito*, postfazione di Claude Lefort, SE Srl, Milano 1989, p. 52.

varie vie da percorrere: «Die Wege scheinen oft sehr neu, ohne es im Grunde vielleicht zu sein. Neu ist nur ihre Kombination, oder wirklich neu sind sie gegenüber der Zahl und der Art der Wege von gestern»⁵⁷⁰. Le molte vie che l'Io può percorrere nella creazione sono diverse modalità di relazione che si esperiscono nel rapporto con la realtà, con la *cosa*. Klee non rinnega l'unica via che si era adottata in passato, bensì ritiene che lo studio della relazione con la realtà vada accresciuta integrando nuove strade e nuove istanze, perché l'uomo non è indipendente dalla *cosa* che gli si pone davanti, bensì fa parte di un mondo molto più ampio in cui tutta la realtà è un insieme di relazioni:

Die Art des Kunstbekenntnisses von gestern und des damit zusammenhängenden Studiums der Natur bestand in einer, man kann wohl sagen peinlich differenzierten Erforschung der Erscheinung. Ich und Du, der Künstler und sein Gegenstand, suchten Beziehungen auf dem optisch-physischen Weg *durch die Luftschicht, welche zwischen Ich und Du liegt*. Auf diesem Weg wurden ausgezeichnete Bilder der von der Luft gefilterten Oberfläche des Gegenstandes gewonnen und damit die Kunst des optischen Sehens ausgebaut, gegenüber welcher die Kunst des Betrachtens und des Sichtbarmachens unoptischer Eindrücke und Vorstellungen vernachlässigt zurückblieb. / Die Errungenschaft der Erforschung der Erscheinung braucht deswegen nicht unterschätzt zu werden, sie ist nur zu erweitern. Es entspricht heute dieser eine Weg nicht mehr unserem ganzen Bedarf, wie er auch ehemals, vorgestern, nicht einziger Bedarf war. Der heutige Künstler ist mehr als verfeinerte Kamera, er ist komplizierter, reicher und räumlicher. Er ist Geschöpf auf der Erde und Geschöpf innerhalb des Ganzen, das heißt Geschöpf auf einem Stern unter Sterne⁵⁷¹.

Lo strato d'aria interposto tra l'Io e la realtà, una delle 'vie' per fare arte secondo Klee, vecchia, ma sicuramente non sbagliata, conduce alla definizione di Musica di un altro grande interprete del Novecento, Ferruccio Busoni, che nella sua *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* descrive l'arte dei suoni come un bambino costretto dalle regole dei grandi, cioè degli uomini:

Die Musik als Kunst, die sogenannte abendländische Musik, ist kaum vierhundert Jahre alt, sie lebt im Zustande der Entwicklung; [...]. Wir haben Regeln formuliert, Prinzipien aufgestellt, Gesetze vorgeschrieben – – – wir wenden die Gesetze der Erwachsenen auf ein Kind an, das die Verantwortung noch nicht kennt! / So jung es ist, dieses Kind, eine strahlende Eigenschaft ist an ihm schon erkennbar, die es vor allem seinen älteren Gefährten auszeichnet. Und diese wundersame Eigenschaft wollen die Gesetzgeber nicht sehen, weil ihre Gesetze sonst über den Haufen geworfen würden. Das Kind – es schwebt! Es berührt nicht die Erde mit seinen Füßen, Es ist nicht der Schwere unterworfen. Es ist fast unkörperlich. Seine Materie ist durchsichtig. Es ist tönende Luft. Es ist fast die Natur selbst. Es ist frei. // Freiheit ist aber etwas, das die Menschen nie völlig begriffen noch gänzlich empfunden haben. / Sie verleugnen die Bestimmung dieses Kind und fesseln es. [...] // Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung,

⁵⁷⁰ Klee, *Das bildnerische Denken* cit., S. 63.

⁵⁷¹ *Ibid.* Corsivo mio.

Sie wird der vollständigste aller Naturwiderscheine werden durch die Ungebundenheit ihrer Unmaterialität⁵⁷².

Musica è «tönende Luft», aria che raccoglie le oscillazioni che si ritrovano nelle considerazioni di Klee. E, ovviamente, in Rilke, cui il testo di Busoni è dedicato («Dem Musiker in Worten / Rainer Maria Rilke / verehrungsvoll und freundschaftlich dargeboten») e che nel 1918 scrive *An die Musik*, componimento in cui la musica, tra le altre definizioni, è anche «Atem der Statuen». Con «respiro delle statue»⁵⁷³, Rilke rende la musica linfa vitale ed emanazione che la *cosa* restituisce alla natura tramite il respiro, relazione tra questa e l'artista.

III.2.2 Rodin: materia e movimento

Il primo incontro con Rodin risale al 1902, quando, su suggerimento del professor Richard Muther, Rilke si reca a Parigi per poter scrivere una monografia sullo scultore⁵⁷⁴. Con Rodin Rilke inizia a elaborare la propria visione sulle *cose* e, soprattutto, a capire la “relazione” che sussiste tra l'artista e le realtà. Da Rodin Rilke impara il processo che porta la natura ad addensarsi in oggetti, nelle sculture, quasi come se la natura si rivelasse al Maestro⁵⁷⁵; come nei *Marginalien* del 1900, Rilke trova che nelle opere di Rodin, accada la vita in «pienezza e [...] sovrabbondanza»⁵⁷⁶, interpretando al meglio l'idea di artista che ‘completa’ il mondo con la propria arte, rispettoso dell'«Überfluß Gottes» della musica, che allo stesso tempo sta sul fondo e ‘oltrepassa’ la *cosa*. Rodin lavora la sovrabbondanza di natura e di vita, in cui è manifesta la relazione musicale esistente tra l'artista e l'opera, che si svolge tutta nell'attenzione per il movimento⁵⁷⁷. Il «*toujour*

⁵⁷² Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt, Suhrkamp Verlag, Berlin 2016, S. 10-11.

⁵⁷³ Rilke, *Poesie II*, p. 251 (trad. G. Cacciapaglia).

⁵⁷⁴ Elisabetta Potthoff, *Il tempo e le forme. Rilke e Rodin a Parigi*, in Rilke, Rainer Maria, *Su Rodin*, a cura di Elisabetta Potthoff, Milano, Abscondita srl, 2009, p. 131 (=Rodin).

⁵⁷⁵ Rilke, *Auguste Rodin* in KA IV, S. 409: «Er fühlte, wo man anfangen mußte; eine Ruhe, die in ihm war, zeigte ihm den weisen Weg. An dieser Stelle offenbart sich schon Rodins tiefe Übereinstimmung mit der Natur, von der der Dichter Georges Rodenbach, der ihn geradezu eine Naturkraft nennt, so schöne Worte zu sagen wußte».

⁵⁷⁶ Trad. Claudio Groff in Rilke, *Rodin*, p. 33. Rilke scrive: «Hier sind die Stürme des Wunsches und die Windstillen der Erwartung; hier sind Träume, die zu Taten werden, und Taten, die in Träumen vergehen. Hier wird, wie in einer Riesenspielbank, ein *Vermögen von Kraft* gewonnen oder verloren. Das alles steht in dem Werke Rodins. Er, der schon durch soviel Leben gegangen war, hier fand er des Lebens *Fülle* und *Überfluß*» corsivo mio, in Rilke, KA IV, S. 426.

⁵⁷⁷ Cfr. il già citato confronto con la lettera a Sidonie Nádherný del 13 novembre 1908, cit. in Egel, «*Musik ist Schöpfung*» cit., S. 166-167. Inoltre, a proposito di alcuni nudi, Rilke commenta: «Dann kommen Akte, die

travailler»⁵⁷⁸ di Rodin è volto a dare vita a ogni singolo movimento che riesce ad osservare nelle ore di studio e che riemerge poi in fase di creazione:

Endlich aber entstanden auch jene seltsamen Dokumente des Momentanen, des unmerklich Vorübergehenden. Rodin vermutete, daß unscheinbare Bewegungen, die das Modell tut, wenn es sich beobachtet glaubt, rasch zusammengefaßt, eine Stärke des Ausdrucks enthalten könnten, die wir nicht ahnen weil wir nicht gewohnt sind, sie mit gespannter und tätiger Aufmerksamkeit zu begleiten. Indem er das Modell nicht aus dem Auge verlor und seiner erfahrenen und raschen Hand ganz das Papier überließ, zeichnete er eine Unmenge nie gesehener, immer versäumter Gebärden auf, und es ergab sich, daß die Kraft des Ausdrucks, die von ihnen ausging, ungeheuer war. Bewegungszusammenhänge, die noch nie als Ganzes überschaut und erkannt worden waren, stellten sich dar, und sie enthielten alle Unmittelbarkeit, Wucht und Wärme eines geradezu animalischen Lebens ⁵⁷⁹.

Rodin nella scultura non ferma il movimento nel materiale, al contrario, il suo lavoro è teso alla valorizzazione di ogni impercettibile vibrazione, tentando di cogliere le variazioni nella postura del modello. In questo modo la scultura si allontana dal concetto di rappresentazione, perché la materia è dotata di piccole increspature che non appartengono al modello, ma a una serie di condizioni che interessano il modello, quali il movimento e la luce, e l'artista, ovvero il suo modo di osservarlo. La vita si percepisce dall'equilibrio di quella pienezza e quell'abbondanza che convivono in un'architettura salda che dà allo stesso tempo voce al movimento, che si esprime in diversi modi nell'opera dello scultore:

Und das sind die Formen in Rodin's Werk,: rein und heil; ohne zu fragen hat er sie weitergegeben an seine Dinge, die wie nie berührt sind, wenn er sie verläßt. Licht und Schatten wird leiser über ihnen wie über ganz frischen Früchten und bewegter, wie vom Morgenwind darüber hingeführt. / Hier muß von der Bewegung gesprochen werden; nicht in dem Sinne allerdings [...]; denn die Bewegtheit der Gebärden, die in dieser Skulptur viel bemerkt worden ist, geht innerhalb der Dinge vor sich, gleichsam als ein innerer Kreislauf, und stört niemals ihre Ruhe und die Stabilität ihrer Architektur. [...] Neu ist die Art von Bewegung, zu der das Licht gezwungen wird durch die eigentümliche Beschaffenheit dieser Oberflächen. deren Gefälle so vielfach abgewandelt ist, daß es da langsam fließt und dort stürzt, bald seicht und bald tief erscheint, spiegelnd oder matt⁵⁸⁰.

mit jagender Sicherheit gezeichnet sind, Formen, ausgefüllt von allen ihren Konturen, modelliert mit vielen schnellen Federstrichen, und andere, eingeschlossen in die Melodie eines einzigen vibrierenden Umrisses, aus dem sich mit unvergesslicher Reinheit eine Gebärde erhebt», in Rilke, KA IV, S. 431.

⁵⁷⁸ Cfr. Lettera a Lou Andreas-Salomé, 10/08/1903, in Rilke – Salomé, *Epistolario 1897-1926* cit., p. 73.

⁵⁷⁹ Rilke, KA IV, S. 432.

⁵⁸⁰ Rilke, KA IV, S. 462, qui non in *Auguste Rodin*, ma nella conferenza del 1907 dedicata allo scultore.

La luce è espressione fisica visibile ed esperibile di questo movimento⁵⁸¹. Essa costituisce una *facies* attraverso la quale la relazione tra la *cosa* e l'artista si manifesta, data dalla propagazione di vibrazioni in un mezzo inserito nello spazio⁵⁸², quest'ultimo teatro dell'interagire delle relazioni appena citate. Il lavoro dello scultore, infatti, non consiste soltanto nel plasmare un oggetto, ma soprattutto nel trovare anche la giusta collocazione della propria opera: non semplice ricerca di un'adequata posizione degli oggetti, ma analisi del rapporto che intercorre tra il proprio lavoro e lo spazio, che nel caso di uno scultore diventa studio della materia e della non-materia. In altre parole, lavora su quella 'sovrabbondanza di Dio' («Überfluß Gottes») che culmina in creazione e sulla 'musica di fondo' («der große Rhythmus des Hintergrunds»). Il ritmo è dato qui dallo scambio reciproco e vicendevole che sussiste tra le *cose* in relazione, che ha luogo proprio grazie all'aria che nello spazio diviene mezzo che, veicolando energia, unisce e non divide. Lo studio attento delle opere, dello spazio e delle loro interazioni porta al raggiungimento di un equilibrio dato da tutte le *cose* in armonia fra loro. Osservando Rodin, Rilke conclude:

[f]ür einen Zufall schien nirgends Raum zu sein. [...] An Stelle der Berührungen waren hier die Überschneidungen getreten, die ja auch eine Art von Berührungen waren, unendlich abgeschwächt durch das Medium der Luft, die dazwischen lag, beeinflußt von ihr und verändert. Berührungen aus der Ferne waren entstanden, Begegnungen, ein Übereinander-Hinziehen der Formen [...], wo auch die dazwischen gelagerte Luft kein Abgrund ist, der trennt, *vielmehr eine Leitung, ein leise abgestufter Übergang* [...]. / Für Rodin war immer schon die Teilnahme der Luft von großer Bedeutung⁵⁸³.

Rilke tratta ancora di Rodin nella conferenza del 1907, nella quale aggiunge un'ulteriore argomentazione sul «Rhythmus des Hintergrunds» e le *cose* articolazioni di esso: le differenze che l'uomo fisicamente percepisce nell'osservazione non sarebbero altro che variazioni date dal movimento della superficie, o meglio di una «*einzig, tausendfältig bewegte und abgewandelte Oberfläche*»⁵⁸⁴.

Di Rodin Rilke apprende proprio quel «*toujours travailler*», cercando di far proprio l'atteggiamento artistico di chi studia incessantemente la realtà. Rodin (e anche Rilke nei *Marginalien*) aveva intuito che le realtà non possono essere rappresentabili, poiché sono vive e continuano a esercitare la propria influenza perché immerse in uno spazio pulsante di relazioni. Il movimento è il linguaggio della relazione, un «Überfluß Gottes» che, una volta fatto convergere nella materia e nelle sue superfici, rende visibile il «Rhythmus des Hintergrunds».

⁵⁸¹ Cfr. Egel, «*Musik ist Schöpfung*» cit., S. 167.

⁵⁸² Cfr. Ivi, S. 163.

⁵⁸³ Rilke, *KA IV*, S. 443, corsivo mio.

⁵⁸⁴ Cfr. Rilke, *KA IV*, S. 458.

Rilke invia due componimenti dedicati a Rodin a Clara Rilke in una lettera del 21 novembre 1902. Il primo recita:

Des Meisters Leben geht von uns so fern
als wär es schon in Mythen umgewandelt;
wir fühlen nur die Dinge, die er handelt
– und nicht ihn selbst: wir haben keinen Herrn.

5 Wir sind allein und weit an einer Stelle
wo längst der Strom dem Brückenmaß entwuchs,
uns redet was vorübergeht: die Welle,
die leise Stimme eines fernen Buchs;

9 Erinnerung und Zukunft spricht und schweigt.
Wir aber müssen uns daran gewöhnen,
daß sich uns auf dem weiten Weg zum Schönen
der seltnen Freund nur aus den Fernen zeigt,
darin er einsam ist mit seinen Tönen⁵⁸⁵.

Anche in questo caso la relazione che lega il «wir» al Maestro coesiste nel testo insieme ad altre coppie di opposti: passato e futuro («Erinnerung und Zukunft»), dicotomia tematizzata in *Ur-Geräusch*, tra silenzio e parola («spricht und schweigt»), tra il Noi-lirico che si trova sulla via per il bello («auf dem Weg zum Schönen») e l'amico in lontananza («aus den Fernen»), solo con i suoi «Tönen», parola, «Ton», che indica allo stesso tempo il suono e l'argilla, attribuendo, in un certo senso, a Rodin la capacità di plasmare sculture a partire dai suoni, dall'«Überfluß Gottes».

III.2.3 *Réalisation*

Il processo di consapevolezza iniziato con l'arte russa e proseguito con il lavoro al fianco di Rodin trova una maggiore affermazione nel 1907, quando Rilke ha l'occasione di studiare i dipinti di Cézanne esposti al *Salon d'Automne*. Rilke vede nell'opera di Cézanne il risultato di un lungo processo di apprendimento necessario per l'arte, un traguardo che è *réalisation*, «esperienza del mero oggetto che si spinge fino alla verità della cosa»⁵⁸⁶. La *cosa* qui è colore puro, un «luogo dove

⁵⁸⁵ Cfr. Lettera a Clara Rilke del 21 novembre 1902 in Rilke, Rainer Maria, *Briefe aus den Jahren 1897 bis 1904* cit., S. 282. La poesia è in un esemplare de *La vie artistique* di Gustave Geoffroy, come riporta Rilke nell'intestazione.

⁵⁸⁶ Franco Rella, *Il mondo come destino*, in Rainer Maria Rilke, *Verso l'estremo – Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di Franco Rella, Bologna, Pendragon, 2007, p. 11.

s'incontrano il nostro cervello e l'universo»⁵⁸⁷ e una «dimensione [...] che crea da se stessa a se stessa delle identità, delle differenze, una struttura, una materialità [...]»⁵⁸⁸, che si libera dal vincolo di essere considerato un mezzo di rappresentazione, dato che gli oggetti che l'artista dipinge perdono tutta la loro funzionalità. Rilke riesce a trovare la *cosa* nel colore di Cézanne e scrivendo a Clara Rilke l'8 ottobre del 1907 commenta l'opera del pittore:

(Es ließe sich denken, daß jemand eine Monographie des Blaus schriebe [...]). Denn Cézannes sehr eigenes Blau hat diese Abstammung, kommt von dem Blau des 18. Jahrhunderts her, das Chardin seiner Präntention entkleidet hat und das nun bei Cézanne kein Nebenbedeutung mehr mitbringt. Chardin ist da überhaupt der Vermittler gewesen; schon seine Früchte denken nicht mehr an die Tafel, [...]. Bei Cézanne hört ihre Eßbarkeit überhaupt auf, so sehr dinghaft wirklich werden sie, so einfach unvertilgbar in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit⁵⁸⁹.

I frutti di Cézanne non sono rappresentazioni. Essi sono colori puri senza scopo, senza tempo e insistenti, come testimoniano l'aggettivo «unvertilgbar» e la locuzione «eigensinnige Vorhandenheit», indipendentemente dall'uomo che possa osservarli. Il colore cézanniano è così una delle vie per la realtà, esattamente come lo era la materia scolpita da Rodin, pertanto la *réalisation* è «[d]as Überzeugende, die Dingwerdung, die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hineingesteigerte Wirklichkeit»⁵⁹⁰. L'indistruttibilità della *cosa* però non limita questa dall'entrare in comunicazione con lo spazio e le altre ontologie. Come Rodin dispone le opere in uno spazio con il quale queste comunicano, anche i colori di Cézanne entrano in contatto con ciò che li circonda: Rilke scrive alla moglie di quanto il pittore fosse colpito e si immedesimasse nel personaggio di Frenhofer del racconto di Balzac *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, cogliendo che «es eigentlich keinen Kontur gibt, sondern lauter schwingende Übergänge»⁵⁹¹, in aderenza alla propria idea di pittura⁵⁹². Emerge che il colore per Cézanne è *cosa*, ma il legame tra i colori è oscillatorio, lasciando intravedere in trasparenza un «Rhythmus des Hintergrunds»⁵⁹³ e una dinamica di relazioni, o meglio «wie sehr das Malen unter den Farben vor sich geht, wie man

⁵⁸⁷ Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, p. 48. L'autore cita direttamente Cézanne, riportando che anche Klee ammirava questo «linguaggio da artigiano dell'Essere».

⁵⁸⁸ Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* cit., p. 48.

⁵⁸⁹ Rilke, *Briefe I*, S. 176.

⁵⁹⁰ Lettera a Clara Rilke, 9 ottobre 1907 in Rilke, *Briefe I*, S. 177.

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² Egel, *„Musik ist Schöpfung“* cit., S. 176.

⁵⁹³ Ivi, S. 174-181, in particolare S. 176.

sie ganz allein lassen muß, damit sich gegenseitig auseinandersetzen»⁵⁹⁴, aggiungendo, infine: «ihr Verkehr untereinander: das ist die Malerei»⁵⁹⁵.

Pittura è relazione. Arte è relazione, e il rapporto di Rilke con i modelli contemporanei (Rodin e gli artisti di Worpswede⁵⁹⁶) e passati (Cézanne) dimostra che il pensiero di molti degli artisti converge verso lo studio dello «Zwischenraum», ossia di quello spazio in cui avviene il contatto tra l'Io e la *cosa* che si ritrova in pittura, linea, materia.

III.2.4 Dall'Occidente all'Oriente

La consapevolezza artistica e poetica in Rilke non è innata ma risultato di un lungo percorso, mai facile. Nella primavera del 1898, infatti, egli incontra a Firenze Stefan George, che rimprovera al giovane Rilke di aver pubblicato i propri componimenti troppo presto, intuendo in lui un enorme potenziale, ancora lontano dall'essere espresso in tutta la sua maturità⁵⁹⁷. L'anno seguente Rilke parte per la Russia insieme a Lou Salomé e Friedrich Carl Andreas, viaggio che ripete in compagnia della sola amica nel 1900. Queste esperienze danno il via al lungo processo di ricerca di una propria identità poetica e del significato dell'arte. Rilke, infatti, rimase enormemente colpito dall'arte russa tanto da scrivere nel 1900 (anno di composizione dei *Marginalien*) il saggio *Russische Kunst*, nel quale, oltre alle descrizioni di opere osservate e studiate, confronta l'arte occidentale a quella orientale, tra le quali esiste un divario consistente:

[d]as weite Land im Osten, das einzige, durch welches Gott noch mit der Erde zusammenhängt, hat immer noch sein Märtyrerzeitalter. Denn neben den fieberhaften Entwicklungen der nachbarlichen Kulturen bleiben ihm breitere Atemzüge, und in langsamen, immer wieder zögernden Schlägen geht seine Entwicklung vor sich. Der Westen hat sich in der Renaissance, in der Reformation, in Revolutionen und Königreichen, wie in einem einzigen Augenblick entfaltet, in die Dämmerungen seiner Übergänge sprangen die raschen Raketen seiner Schönheit – und er hat Jahrhunderte

⁵⁹⁴ Rilke, Lettera a Clara Rilke, 21 ottobre 1907 in *Briefe I*, S. 201.

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ Sebbene nella trattazione presente ci si sia focalizzati maggiormente su Rodin e Cézanne, è necessario citare l'imponente lavoro di studio raccolto in *Worpswede* (1902), insieme di 'ritratti' di artisti che Rilke aveva incontrato nella cittadina omonima a nord di Brema. Il tema del musicale appare ampiamente sviluppato in *Worpswede*: ne è un esempio la pittura di Hans Am Ende, la cui arte, per Rilke, «eigentlich Musik ist», in Rilke, *KA IV*, S. 384. Su *Worpswede* cfr. anche Egel, «*Musik ist Schöpfung*» cit., S. 149-162.

⁵⁹⁷ Cfr. Rilke, *Poesie I*, p. LXXXIII.

gehabt, während neben ihm, in dem Reiche Ruriks, noch der erste Tag dauert, der Tag Gottes, der Schöpfungstag⁵⁹⁸.

L'arte russa per Rilke sembra restituire all'uomo quella realtà vera e autentica, che l'arte occidentale sembra aver ormai smarrito in seguito al Rinascimento, prima che la civiltà prendesse il sopravvento. Infatti, la vita dell'uomo occidentale è ormai estranea alla cultura dell'osservazione, dell'analisi e del godere in contemplazione della realtà: infatti, secondo l'autore «il senso della [...] vita occidentale è un grande spreco mentre [in Russia] sembra che tutte le energie vengano risparmiate in vista di un qualche inizio che non ha ancora avuto luogo, proprio come se in quei luoghi vi fossero granai ricolmi [...]»⁵⁹⁹. L'arte è quindi espressione del potenziale culturale della Russia, che ancora non si disperde e, al contrario si intensifica poiché è in divenire, legando l'uomo, sia l'artista che lo spettatore, a una dimensione ancestrale che l'Occidente sembra aver irreversibilmente perduto. Come la musica dei *Marginalien*, l'arte russa è una relazione che viene a interpersi fra l'uomo e la propria cultura che, esprimendo un'energia pura, agisce come se irradiasse all'uomo moderno l'«Überfluß Gottes», di cui i propri avi erano depositari, e del quale colui che è cosciente può coglierne le influenze. Un'arte, per questo, viva e che dà vita, muovendo chi riesce a comprenderla. L'ammirazione di Rilke, infatti, si estende a tutto il popolo russo, che ha attitudine di artista e che ha un profondo legame con le proprie radici artistiche e culturali, come fosse un «popolo pregiottesco le cui esperienze sono tutte di natura religiosa e così forti che negli oscuri quadri bizantini si riconosce una bellezza che le copie artigiane dei monaci greci di Athos non avevano mai posseduto»⁶⁰⁰. Un'arte, in fondo, incorrotta, che affonda le sue radici nell'ancestrale e in una dimensione “infantile”⁶⁰¹, al contrario dell'arte occidentale, che, ormai adulta, progressivamente perde se stessa.

Lo stesso divario culturale è osservabile anche in merito all'analisi del linguaggio. Ciò che distingue i due mondi intellettuali è il ricorso alla semiotica, al segno, da parte dell'Occidente, e al simbolo da parte dell'Oriente, in particolare nella cultura ortodossa. Il segno, infatti, determina una sorta di oggettivizzazione della realtà, in quanto denota in pochi tratti ciò che deve essere espresso, mentre il simbolo è una realtà che si può «evocar[e] attraverso qualcuno degli aspetti che

⁵⁹⁸ Rilke, *KA IV*, S. 152-153.

⁵⁹⁹ Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura cit.*, pp. 293, 295 (trad. E. Polledri).

⁶⁰⁰ Ivi, p. 295 (trad. E. Polledri)

⁶⁰¹ «Wie die Kindheit eines Künstlers ist dieses Rußland» in Rilke, *KA IV*, S. 153.

caratterizzano l'elemento stesso»⁶⁰². Ulteriori sono le differenze che sussistono dietro al segno e al simbolo:

SEGNO è ciò che rimanda al suo significato come *la cosa assente di cui si parla*; SIMBOLO è ciò cui possiamo riferirci come *la presenza latente di una relazione fra persone dell'enunciato e persone dell'enunciazione*. [...] Inoltre, il segno richiede delle regole d'uso predisposte e condivise, mentre ciò non vale per il simbolo [...]: mentre il segno si costituisce come ente razionale quando un interprete attualizza la relazione tra significante e significato, il simbolo si costituisce come esistenza relazionale solo nel momento in cui, al posto del referente, emerge il significante. Nella musica accade proprio questo⁶⁰³.

In effetti la genuinità dell'arte ortodossa che Rilke comprende sta nel linguaggio dei simboli, in particolare delle icone⁶⁰⁴: egli intuisce che la relazione che sussiste tra l'artista e la realtà non vada resa oggettiva, concettualizzata, stilizzata, ma al contrario, essa si manifesta in tutta la sua presenza e potenza laddove non esiste l'intervento dell'uomo, che disturba l'intelligibilità del significante di interpretazioni. Analogamente alla relazione che lega le realtà e le cose all'artista, la relazione con il simbolo che esiste nella cultura ortodossa è energia e significante, non significato. Stesso destino sembra aver seguito anche la parola "simbolo", che in origine indicava un testimone di un patto di pace e amicizia fra famiglie⁶⁰⁵, una relazione. In conclusione, la differenza sostanziale dunque tra Occidente e Oriente sta nella trattazione del simbolo, di «significante [che] è la materia convocata nello spazio liturgico come immagine del prototipo [o icona]»⁶⁰⁶.

Non solo l'Oriente russo, ma un 'Oriente altro'⁶⁰⁷ si apre in Rilke. A partire da due poesie dallo stesso titolo, *Buddha*, rispettivamente del 1905 e del 1906 e comprese entrambe in *Neue Gedichte*, *Buddha in der Glorie* (1908) in *Neue Gedichte. Anderer Teil*, si apre una «serie metamorfica»⁶⁰⁸

⁶⁰²Treccani Vocabolario Online, «Simbolo» in <<http://www.treccani.it/vocabolario/simbolo/>> (consultato il 12/08/2018, 16.56).

⁶⁰³ La Matina, *L'accadere del suono* cit., p. 61.

⁶⁰⁴ Cfr. Ivi, p. 61. Si confronti anche un saggio dello stesso autore, incentrato sul compositore estone Arvo Pärt. L'arte ortodossa, le icone e la liturgia sono realtà inscindibili dalla produzione del musicista citato, in Marcello La Matina, *L'inscrutabile voce della triade. I tintinnabuli di Arvo Pärt tra filosofia e liturgia*, in Doctor Virtualis, [S.l.], n. 10, jan. 2011, p. 270, disponibile all'indirizzo <<https://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/812>> (consultato il 18-8-2018, 12.09).

⁶⁰⁵ Treccani Vocabolario Online, «Simbolo».

⁶⁰⁶ La Matina, *L'accadere del suono*, p. 61.

⁶⁰⁷ Cfr. sull'Oriente, anche in Rilke, Camilla Miglio, *Letteratura mondo. Oriente/Occidente*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, pp. 195-226.

⁶⁰⁸ Camilla Miglio, *Figura e ritmo. Le oscillazioni dei Buddha di Rainer Maria Rilke*, in *Scritture dell'immagine: percorsi figurativi della parola*, a cura di Antonella d'Amelia, Flora de Giovanni e Lucia Perrone Capano, Liguori, Napoli 2007, pp. 215-242, qui p. 226.

in cui si «riproduce una progressiva fenomenologia della percezione»⁶⁰⁹, che culmina con *Gong* (1925), componimento nel quale il suono diventa non più udibile, ma *ci ode*:

Nicht mehr für Ohren... Klang,
der, wie ein tieferes Ohr,
uns, scheinbar Hörende, hört.
Umkehr der Räume. Entwurf
innerer Welten im Frein...,
Tempel von ihrer Geburt,
Lösung, gesättigt mit schwer
löslichen Göttern...: Gong!

Summe des Schweigenden, das
sich zu sich selber bekennt,
brausende Einkehr in sich
dessen, das an sich verstummt,
Dauer, aus Ablauf gepreßt,
um-gegossener Stern...: Gong!

Du, die man niemals vergißt,
die sich gebar im Verlust,
nichtmehr begriffenes Fest,
Wein an unsichtbarem Mund,
Sturm in der Säule, die trägt.
Wanderers Sturz in den Weg,
unser, an Alles, Verrat...: Gong⁶¹⁰!

Nell'ascolto ormai l'udito non basta più all'Io. Quello di Rilke infatti è un sentire, un «fühlen» che riguarda il corpo, in una multisensorialità che trova spazio e riflessione in *Erlebnis* e soprattutto in *Ur-Geräusch*, e che apre a un nuovo orizzonte verso la poesia ultima, dove la musica rompe ogni costrizione relativa all'umano e diventa «mehr als wir»⁶¹¹.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 227.

⁶¹⁰ Rilke, KA II, S. 396. Cfr. l'analisi di Albrecht Riethmüller, *Rilkes Gedicht "Gong": an den Grenzen von Musik und Sprache*, in « Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen », Günter Schnitzler (Hrsg.), Stuttgart: Klett - Cotta, 1979, S. 194-223.

⁶¹¹ Cit. da *Musik* (1925), cfr. Capitolo IV.3, *infra*.

Abends, vor ein paar Tagen, schlug ich den Band Abbildungen zum Greco-Werk auf, die »Kreuzigung«, und versuchte daneben aus dem Katalog des »Prado« zu entziffern, was ich dort, vor dem Bilde, mit Bleistift, mehr schauend als schreibend, angemerkt hatte. Da las ich das Wort »Musik«.

Sieh: vor den gebrochenen finsternen Himmeln das Kreuz mit der bleichen langen Flamme seines Leibes, und oben, über ihm, die ausführliche Inschrift, länger als man sie kennt, als wärs der endlose Name seiner Nöthe. Maria un Johannes rechts und links im Bilde, im hingekehrten Dastehn die Richtung seines für immer aufgestellten Schmerzes wiederholend, unfähig zu mehr –, nur über Magdalene kommt, da sie sein Blut aus den übereinander genagelten Füßen strömen sieht, der Eifer des Leidens. Sie stürzt hin, in die Kniee, sie hält das am Stamm hinfließende auf, mit umklammernder Hand dicht unter den Füßen und mit der andern, linken, tief unten am Holz: sie will die erste und die letzte sein, es aufzufangen –: aber sie reichte nicht aus. Und wie sie emporblickt, rathlos, durch die schwarzen Flammen der Luft –, da sieht sie es springen aus der Wunde der Brust und stürzen aus den Mälern der Hände: sie sieht nichts als sein Blut. Doch schon wirft sich ein Engel neben sie, schräglings und hilft ihr, – und zwei Engel bilden sich, falterhaft bleich, unter den tiefenden Händen oben im Nachraum und schweben dem Blut entgegen, wie es zu umarmen, hingerissen, mit bloßen Händen, und fangen es auf wie Musik.

Hier, diesen Satz erkannte ich zuerst aus den verwischten, vor einem Jahr hingeschriebenen Zeilen – und da ich ihn jetzt lese (lese ihn, lies ihn, sag:) ist nicht die Musik in Wahrheit wie dieses Blut – Magda, Du, hast Du sie nicht mancmal so mit Deinem bestürztsten Herzen aufhalten wollen und konntest es nicht? Hättst es nicht können ohne die Engel, die zu Dir niederfuhren⁶¹²?

⁶¹² Rilke, *Brief an Magda von Hattingberg* (13. Februar 1914), in Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg* cit., S. 83-84.

Capitolo IV

Ergebnisse

«Du mehr als wir...»

Il valore musicale della poetica di Rainer Maria Rilke trascende l'aspetto strutturale poiché esso emerge come esperienza intellettuale e anche fisica⁶¹³, costitutiva della realtà. Si è visto fin qui come alcuni *tòpoi* testuali restituiscano una poetica musicale che rivelano un'idea di universo analoga: filosofica e scientifica. Risulta interessante rintracciare tutte quelle espressioni musicali, siano esse ritmi, oscillazioni, suoni o melodie, che si possono cogliere anche in opere contemporanee a Rilke, tentando quindi di delineare una temperie culturale che pone al centro il problema della percezione e della conoscenza della realtà, che, al contrario, si rivela sempre più sfuggente e mutevole. Tra i grandi interpreti del periodo, oltre a Rilke che con *Ur-Geräusch* si spinge verso una 'cosmogonia' del reale, si segnala anche Wassily Kandinsky, che in *Über das Geistige in der Kunst* riflette intensamente sull'arte e sull'artista, restituendo una concezione del fatto artistico comune a Rilke e che trova analogie anche in Maeterlinck, letto nella mediazione rilkeana.

IV.1 Musica e cosmogonia: *Ur-Geräusch*, 1919

Sebbene si possa già affermare che il testo costituisca già un esempio di produzione 'matura' per Rilke, *Ur-Geräusch* trova la sua genesi in un periodo alquanto difficile per l'autore. Rilke nel 1919 soffre ancora la crisi poetica iniziata in seguito alla stesura degli *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, opera che raccoglie tutta l'esperienza parigina, vissuta intensamente rendendosi *cosa* tra le *cose*. Proprio in questo contesto è rilevante segnalare come l'immersione totale nelle *cose*, che coinvolge la sfera del sensibile tutta⁶¹⁴, tale da lasciare senza energie l'autore,

⁶¹³A questo proposito è doveroso citare due tra i lavori più rappresentativi nell'ambito della poetica musicale di Rainer Maria Rilke: Egel, "Musik ist Schöpfung" cit. e Silke Pasewalck, «Die fünffingrige Hand»: die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, W. de Gruyter, Berlin 2002.

⁶¹⁴ Il problema della percezione sensibile con tutti i sensi trova forte argomentazione in Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, traduzione e appendice bibliografica a cura di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965. L'autore scrive: «La visione dei suoni o l'audizione dei colori si realizzano così come si realizza l'unità dello sguardo attraverso i due occhi: e cioè in quanto il mio corpo non è una somma di organi giustapposti, ma un sistema sinergico – tutte le funzioni del quale sono riprese e collegate nel movimento generale dell'essere al mondo – in quanto essa è

trovi un primo risarcimento in un testo che privilegia la dimensione dell'ascolto, pur non limitandosi alla mera sfera sensibile. Una sintesi di tale atteggiamento, sensibile e oltre-sensibile, si ha già nel titolo: «Geräusch» anticipa e prepara chi legge a un testo che suscita inevitabilmente una disposizione all'ascolto di un fenomeno acustico particolare; tuttavia il prefisso «Ur-», al quale si accompagna, proietta subito in una dimensione 'altra' rispetto a quella dei sensi, suggerendo un'idea di lontananza dall'uomo, intesa in senso spaziale, temporale e concettuale⁶¹⁵. «Ur-» racchiude una pluralità di definizioni e tutte estremamente coerenti nell'ambito dell'interpretazione rilkiana del rumore. «Ur-Geräusch», infatti, lascia intendere una cosmogonia⁶¹⁶ poiché quel «rumore primigenio»⁶¹⁷ rappresenta il principio di tutto il mondo presente e attuale, ma esso può essere interpretato anche come un rumore autentico, in contrapposizione a ciò che potrebbe rivelarsi contraffatto, che ovviamente può essere raggiunto con difficoltà da parte di chi vuole accedervi, e proprio per questo, conserva le proprie qualità poiché non si fa corrompere dalla fallace conoscenza e contaminazione umana⁶¹⁸. Anche il termine «Geräusch» si presta facilmente a plurali interpretazioni. Molteplici, infatti, sono le relazioni che l'uomo è solito instaurare con il rumore, di frequente contrapposto all'idea che invece ha di suono, e altrettante, infatti, possono essere le reazioni a esso (meraviglia, paura, fastidio o spavento) a volte indipendenti dalla volontà⁶¹⁹. Il rumore, in generale, è dunque un fenomeno acustico che costituisce una relazione tra la sua sorgente e l'ascoltatore, che esiste anche quando non vi è discorso e ricerca dell'altro, dato che tramite il rumore ci si esprime qualora non si sia in grado di articolare suoni e, in maniera più complessa, una lingua. La definizione scientifica di rumore conferma che la 'relazione' in questione è la perturbazione di un mezzo, la quale non si ripete uguale a intervalli di tempo uguali (periodo)⁶²⁰ ed è pertanto dotata di tracciato sempre diverso in base al periodo preso in esame. In altre parole, sorgente e destinatario sono legati da perturbazioni,

l'immagine coagulata dell'esistenza. [...] I sensi si traducono vicendevolmente senza dover passare attraverso l'idea», in *ivi*, pp. 313-314.

⁶¹⁵ Si segnalano diverse traduzioni del prefisso «Ur-»: Polledri traduce *Urgeräusch* con *Rumore Primigenio* (in Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura* cit., p. 1053), mentre Mori Carmignani predilige *Rumore Originario* (in Rainer Maria Rilke, *Appunti sulla melodia delle cose* cit., p. 73).

⁶¹⁶ Cfr. La Matina, *L'accadere del suono* cit., pp. 42-43, par. «Il suono musicale e l'*ek-stasis* nell'umano», in cui l'autore riflette sulle «narrazioni cosmogoniche» che vedono il principio nel suono.

⁶¹⁷ Trad. Polledri.

⁶¹⁸ Cfr. «Ur-» in *Duden*, <<https://www.duden.de/rechtschreibung/ur>> (25/03/2021, 19.13) e *Grimm* in <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GU13494#XGU13494> (14/05/2019, 20.21).

⁶¹⁹ Cfr. *Duden*, «Geräusch», in <https://www.duden.de/rechtschreibung/Geraeusch_Laut_Ton_Brummen> (25/03/2021, 05.21).

⁶²⁰ Manuale didattico di Fisica: Antonio Caforio, Aldo Ferilli, *Fisica 2*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 57.

movimenti, vibrazioni che si propagano attraverso mezzi solidi, liquidi o gassosi. Si getta nuovamente un ponte tra scienza e letteratura, in quanto mezzi quali l'acqua o l'aria costituiscono dei veri e propri *tòpoi* rilkeiani, declinati per lo più in immagini e metafore che richiamano un'idea di rovesciamento⁶²¹, come le fontane e il respiro, che disegnano uno scambio continuo tra l'«Innenwelt» e l'«Außenwelt». «Ur-Geräusch» è dunque quel rumore che esiste comunque sia il contesto, che vede origine nell'«Ur-» e costituisce la ragione ultima dell'indagine di Rilke, cercando di risalirvi o, più propriamente, di ritornarvi. Sebbene il 'rumore primigenio' sembrerebbe riferirsi a un'unità di fondo, esso manifesta un carattere subito plurale, poiché è mescolanza («Gemisch») di suoni di diverse altezze, timbri e intensità.

Il titolo introduce il lettore in un mondo sonoro nel quale ci si addentra dalle prime righe e il punto di partenza da cui Rilke intraprende la propria riflessione è proprio l'esperimento, contesto principale della prima parte dello scritto entro cui gli episodi autobiografici narrati hanno luogo. Il primo di questi risale agli anni di scuola durante la lezione di fisica, quando, sotto la supervisione dell'insegnante, il giovane Rilke e i compagni di classe cercano di riprodurre con mezzi rudimentali un fonografo. Risale alla fanciullezza l'esperienza dell'«Ur-Geräusch», episodio che corrobora l'interpretazione temporale del prefisso «Ur-», che l'autore, ormai adulto, ricostruisce, risalendo attraverso la memoria a una vivida esperienza sensoriale. Per essere riprodotto, il rumore deve essere prodotto una prima volta e Rilke minuziosamente narra il procedimento che lo condusse al successo nell'esperimento scientifico:

Sprach oder sang jemand in den Schalltrichter hinein, so übertrug der in dem Pergamente steckende Stift die Tonwellen auf die empfängliche Oberfläche der langsam an ihm vorbei gedrehten Rolle, und ließ man gleich darauf den eifrigen Zeiger seinen eigenen (inzwischen durch einen Firnis befestigen) Weg wieder verfolgen, so zitterte, schwankte aus der papierenen Tüte der eben noch unsrige Klang, unsicher zwar, unbeschreiblich leise und zaghaft und stellenweise versagend, auf uns zurück⁶²².

La citazione riportata rappresenta uno degli esempi più chiari di poetica musicale: non solo per il denso lessico musicale, ma perché si fa portatrice di suoni che si ripercuotono anche sulla percezione dell'ascolto: a una prima lettura, infatti, è possibile registrare allitterazioni di fricative alveolari ([s]) e postalveolari ([ʃ]) sorde, che anche visivamente sono accomunate dalla ricorrenza della consonante «s-» o dal gruppo sonoro «sch-»/«st-», senza considerare l'effetto dato dalla vibrante alveolare ([r]). Già nella prima riga, infatti, la relazione che si instaura tra parole

⁶²¹ La «Seinumkehr» di Leisi in *Die Sonette an Orpheus*. cit., cfr. *supra*.

⁶²² Rainer Maria Rilke, *KA IV*, S. 699-700.

accomunate da stessi suoni stringono un'alleanza anche dal punto di vista del significato. Tali relazioni vengono inaugurate da parole come «Sprach», «Sang» che convergono (e ciò accade in entrambi i sensi, letterale e letterario) nella parola «Schalltrichter», che a sua volta apre sonoramente al susseguirsi di vibrazioni dovute alla pronuncia di «übertrug» e «Pergamente», di nuovo seguiti da «steckende Stift», e infine «gedrehte[n] Rolle». L'alternanza di fonemi relativi a fricative e alveolari crea un ambiente sonoro che abbraccia quel punto focale in cui convergono tutte le linee guida tracciate da questi suoni, costituito da «Tonwellen», complemento oggetto che si distingue anche per il fatto che non ha nessun suono in comune con le parole che lo circondano. Proseguendo con la descrizione del livello fonetico del testo, si osserva che, in seguito alla proposizione principale, la coordinata che si stende fino alla fine della citazione vede invece un susseguirsi di allitterazioni date ancora una volta dalle fricative ([s]; [ʃ])⁶²³, a cui si aggiungono le labiodentali ([f]; [v])⁶²⁴ e dalle occlusive velari ([k]; [g])⁶²⁵, disegnando un ritmo scolpito da queste ultime consonanti che danno forma a un flusso ogni volta diverso dell'aria.

L'effetto musicale, chiaramente voluto e cercato anche dal punto di vista fonetico, viene confermato ulteriormente anche dal livello semantico nella descrizione dell'esperimento: Rilke non solo si esprime attraverso la musica della lingua poetica, ma esprime proprio *quella* musica. Sin dall'inizio, infatti, la sorgente di quel rumore che l'autore tenta di raccontare è la voce umana, articolata sia nel linguaggio parlato, che a ogni modo è una musica la cui melodia è data dalle vocali e il ritmo dalle consonanti, sia nel canto («Sprach oder sang jemand»). La voce umana è dunque il punto di partenza della musica che deve convergere nella campana del fonografo, «Schalltrichter», che restituirà a sua volta il suono, esattamente come la campana di uno strumento a fiato⁶²⁶. In poche righe, dunque, viene elaborato una sorta di compendio che raccoglie tutti i termini del vasto campo semantico dell'acustica, *in primis* intitolando il testo *Ur-Geräusch*, e successivamente, tramite la voce umana, ascrivendo questo al grande insieme musicale dato da «Schall», delineando un percorso che va dal particolare al generale, dal microcosmo al macrocosmo, seguendo idealmente il movimento di un suono che si spande attraversando la campana di uno strumento a fiato. Non solo, il suono viene anche osservato da vicino e quindi

⁶²³ Es. «ließ», «seinen», «Firniss», «befestigen», «schwankte», «aus», «unsrige», «unsicher», «unbeschreiblich», «leise», «stellenweise», «uns».

⁶²⁴ Es. «Weg», «wieder», «verfolgen», «zaghaf», «versagend».

⁶²⁵ Es. «gleich», «eifrigen», «Zeiger», «eigenen».

⁶²⁶ Trattandosi di uno strumento rudimentale, costruito con mezzi di cui una classe di studenti può disporre, concordo con la scelta traduttiva adottata da Polledri, ovvero «imbuto sonoro» per «Schalltrichter», in Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura* cit., p. 1053.

scomposto in «onde sonore», «Tonwellen», oscillazioni e movimenti dell'aria che nell'esperimento vengono trasmessi dalla voce umana alla punta metallica, e di lì alla carta. Le onde sonore sono quindi le «perturbazioni [del] mezzo»⁶²⁷ che, nel caso di Rilke, rappresentano il punto di partenza per un'esatta comprensione della realtà, un «große[r] Rhythmus des Hintergrunds», in altre parole una «Schwingung». Inoltre, la varietà del lessico musicale presente nel testo tedesco si palesa in termini come «Tonwellen», che, oltre a «Schall» e «Geräusch» connota un tipo specifico di suono, quello che scientificamente verrebbe definito 'suono puro', un fenomeno acustico che segue una «legge sinusoidale»⁶²⁸. Il propagarsi delle onde sonore, regolari o irregolari, innescano un meccanismo di leve in base al quale un'azione confluisce nella successiva, scatenando un 'effetto domino': le onde sonore viaggiano facendo vibrare il pezzo di carta e, muovendo una puntina su di un congegno adiacente, tracciano un segno che poi viene marcato con una vernice.

La traccia evidenziata, nuovamente percorsa, dà luogo a un suono che viene definito «unsrige [...], unsicher zwar, unbeschreiblich leise und zaghaft und stellenweise versagend». Nel passo appena menzionato, è possibile riscontrare un'altra veste del fenomeno acustico: il suono è qui «Klang», «suono complesso»⁶²⁹, che, a differenza del suono puro, non presenta un diagramma sinusoidale, pur mantenendo la caratteristica della periodicità. Il suono risultante dal lavoro del fonografo viene descritto da Rilke come proprio («unsrige Klang»), appropriandosene insieme ai compagni. Il suono, «Klang», abita l'io, dal momento che è stato ascoltato; i giovani studenti ne hanno colto la traccia visibile e in seguito lo hanno riprodotto. Il suono-relazione emerge inoltre dal carattere collettivo dell'esperimento svolto in classe: legame, esperienza sociale che unisce e permette la condivisione. Restituito da aggettivi quali «unsicher» e «zaghaft», il suono, infine, è anche umano, perché 'insicuro', appena percettibile ed esitante, «tremulo vacillante e incerto»⁶³⁰ nella traduzione di Mori Carmignani. Un suono che ritmicamente confluisce in una melodia punteggiata da pause, perché a tratti si nega, delineando un'alternanza tra presenza e assenza del fenomeno. Esso è «leise» («flebile») ma, a destar ancor più interesse per enfatizzarne il carattere, è l'avverbio «unbeschreiblich», che apre un varco verso la soglia tra l'udibile e il visibile.

Emerge, infatti, che il movimento dato dalle onde sonore di un meccanismo pone in relazione un suono (afferente alla sfera dell'udito) che diventa disegno (traccia che può essere colta con la vista), che a sua volta può essere riprodotto e ri-convertito nuovamente in suono. Si crea, in

⁶²⁷ Caforio, Ferilli, *Fisica* cit., p. 57.

⁶²⁸ Caforio, Ferilli, *Fisica* cit., p. 57.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ Trad. Mori Carmignani in Rilke, *Appunti sulla melodia delle cose* cit., p.76.

altre parole, una traduzione⁶³¹ suono-segno, in cui è inevitabile una perdita di significante, dal momento che dalla voce e dal canto iniziale, il suono 'tradotto' è esitante e tremante. L'avverbio «unbeschreiblich» focalizza l'attenzione proprio sul ruolo del segno, di ciò che è relativo allo «Schreiben», instaurando un parallelo non solo tra il suono e il segno, ma alludendo anche all'attività dello scrittore, che tenta di cogliere tramite l'organo percettivo della propria sensibilità le onde sonore che gli arrivano dall'udito e dalla musica, compito che l'autore cerca di assolvere al meglio, ma che può restituire soltanto in parte, come un suono 'tremolante'. Persuaso dalla priorità dell'ascolto del suono sul segno, Rilke porta avanti la narrazione dell'impressione ricevuta da quella manifestazione come di seguito riportato:

Damals und durch die Jahre hin meinte ich, es sollte mir gerade dieser selbständige, von uns abgezogene und draußen aufbewahrte Klang unvergeßlich bleiben. Daß es anders kam, ist die Ursache dieser Aufzeichnung. Nicht er, nicht der Ton aus dem Trichter, überwog, wie sich zeigen sollte, in meiner Erinnerung, sondern jene der Walze eingeritzten Zeichen waren mir um vieles eigentümlicher geblieben⁶³².

Il suono qui è sia «Klang», sia «Ton» e hanno un'accezione leggermente diversa fra loro: nel primo caso esso è inteso in senso generico e, come specifica l'autore, è «selbstständig[e]», dotato di un'esistenza totalmente sganciata da ogni tipo di funzionalità e dall'uomo che lo ascolta. Un «Rhythmus des Hintergrunds», se si vuole, che persegue la sua musica indipendentemente dal contingente, dato che il suono è descritto come «von uns abgezogen[e] und draußen aufbewahrt[e]», ponendosi comunque in una relazione con gli studenti dell'esperimento. Eppure, non è questo tipo di suono che si incide nel ricordo di Rilke: il segno in questa fase è dato proprio dall'engramma, dalla traccia che era possibile osservare inizialmente sul foglio di carta ma che invece si imprime nel ricordo in maniera perenne («Er-innerung»), azione data dal verbo «zeigen». È dunque il segno la ragione principale di questo scritto di Rilke, con un parallelismo che emerge tra «Ursache» e «Ur-Geräusch»: il segno è il pretesto che l'autore ha per scrivere il testo, come pure il rumore primigenio risulta essere il principio e la ragione fondante della realtà. A differenza di «Klang», «Ton» mira a restituire una manifestazione ben precisa dell'esperienza che deriva da 'quel' suono, quello che risuona dalla campana del fonografo.

Rilke, in *Ur-Geräusch*, tenta di condensare il fenomeno uditivo a segno, concentrandosi dapprima sul carattere generale del «rumore primordiale» e giungendo al dettaglio più minuzioso

⁶³¹ Pasewalck, «Die fünffingrige Hand» cit., S. 11.

⁶³² Rilke, KA IV, S. 700.

(«Schall», «Klang» e «Ton»), per approdare al segno, «Zeichen», traduzione grafica di «Ur-Geräusch». Il passaggio conclusivo della prima parte del testo si incentra proprio sul ruolo fondamentale che il segno esercita nel processo di conoscenza per Rilke, che anni dopo l'esperimento scolastico del fonografo ritrova quella traccia nella sutura coronale in un cranio umano, innescando «Schwingungen» tra i ricordi e le esperienze⁶³³, riportati in un periodo denso di lessico musicale:

[...] ist es eine rhythmische Eigenheit meiner Einbildung, daß mir seither, oft in weiten Abständen von Jahren, immer wieder der Antrieb aufsteigt, auf dieser damals unvermittelt wahrgenommen Ähnlichkeit den Absprung zu nehmen zu einer ganzen Reihe von unerhörten Versuchen⁶³⁴?

Uno degli aspetti attinenti al mondo della musica riguarda la «rhythmische Eigenheit [der] Einbildung» dell'autore, attività che grazie anche all'oscillazione incessante tra presente e passato consente una sovrapposizione di più corrispondenze e relazioni tra elementi di vita vissuta, moltiplicando le potenzialità della mente creatrice. Anche da un punto di vista fonetico è possibile ritrovare il ritmo del pensiero, reso con la reiterazione del dittongo «ei», come in «eine», «Eigenheit», «meiner», «Einbildung», «seither», «weiten» e «Reihe». Da un punto di vista tematico, la componente ritmica emerge con il movimento dato dal susseguirsi degli anni, separati da ampie distanze, indicati con «weite[n] Abstände von Jahren». Al ritmo scandito dalla sovrapposizione del passato al presente, si aggiunge l'aggettivo «unerhört[en]», («inaudit[e]»), non immaginabili proprio perché mai udite). Il tentativo di far coincidere l'esperienza del segno del fonografo, esperienza del passato, al presente è per Rilke una novità che narra con sorpresa, un 'non esperito', che diventa parte di sé. Un 'mai udito', che equivale a non aver vissuto, che ora è suono.

Le considerazioni che Rilke muove partendo da questo frammento in *Ur-Geräusch* conducono verso la conclusione della prima parte del testo, nel quale l'autore teorizza uno sconfinamento di sensi nella conoscenza del «Rumore Primigenio», un rumore naturale dato dal percorso di una linea qualsiasi del corpo, un tracciato grafico che può essere riprodotto e che può dar vita a «ein Ton [...], eine Ton-Folge, eine Musik»⁶³⁵. In sintesi, se qualsiasi linea della natura e, come in questo caso, del corpo umano, può essere tradotta in musica, l'essere umano rivela essere una partitura di segni che possono essere letti, interpretati e riprodotti. È, in altre parole, egli stesso musica.

⁶³³ Cfr. Camilla Miglio, *Die Spur des Orpheus* cit., S. 4-5.

⁶³⁴ Rilke, *KA IV*, S. 701.

⁶³⁵ Rilke, *KA IV*, S. 702.

IV.2 Correspondances: Maeterlinck, Kandinsky e Rilke

L'*Ur-Geräusch* è una manifestazione acustica che si origina da un tracciato che si ritrova nella natura, un suono primordiale che è musica della realtà e quindi anche dell'uomo. Proprio l'uomo sembra essere il punto di partenza della riflessione di Rilke, dato che la sintesi del rumore primigenio si ha nell'osservazione della sutura coronale del cranio, che suscita i ricordi dell'esperienza giovanile, episodi che di un pensiero intorno all'uomo segnano un principio e un termine, che coincidono nella «*Einbildung*» dell'Io e che sono uniti entrambi nella caratteristica di essere tracce. La musica è un fatto che appartiene all'uomo e si può esplicitare tramite il segno, il disegno e, in generale, la scrittura e il linguaggio.

Della coincidenza di segno verbale, parola e musica era persuaso un altro grande artista contemporaneo a Rilke, fondatore del movimento d'avanguardia *Der blaue Reiter*, Wassily Kandinsky, che nel suo scritto *Über das Geistige in der Kunst*, parlando di Maurice Maeterlinck, scrive:

[d]as Wort ist ein innerer Klang. Dieser innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient. Wenn aber der Gegenstand nicht selbst gesehen wird, sondern nur sein Name gehört wird, so entsteht im Kopfe des Hörers die abstrakte Vorstellung, der dematerialisierte Gegenstand, welcher im «Herzen» eine Vibration sofort hervorruft. So ist der *grün, gelbe, rote Baum* auf der Wiese nur ein materieller Fall, eine zufällige materialisierte Form des Baumes, welchen wir in uns fühlen, wenn wir das Wort Baum hören. Geschickte Anwendung (nach dichterischem *Gefühl*) eines Wortes, eine *innerlich* nötige Wiederholung desselben zweimal, dreimal, mehrere Male nacheinander kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern noch andere nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen. Schließlich bei öfterer Wiederholung des Wortes [...] verliert es den äußeren Sinn der Benennung. Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine *Klang* des Wortes entblößt. Diesen «reinen» Klang hören wir vielleicht unbewußt auch im Zusammenklänge mit dem realen oder später abstrakt gewordenen Gegenstände. Im letzten Falle aber tritt dieser reine Klang in den Vordergrund und übt einen direkten Druck auf die Seele aus. Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration, die noch komplizierter, ich möchte sagen «übersinnlicher» ist als eine Seelenschütterung von einer Glocke, einer klingender Saite, einem gefallenen Brette usw⁶³⁶.

Stando alla citazione risultano molteplici i punti di contatto tra Kandinsky e Rilke, personalità che sicuramente dividevano alcune delle istanze artistiche che animavano i primi anni del Novecento. Ben sette anni prima di *Ur-Geräusch*, nel 1912, Kandinsky era effettivamente giunto alla

⁶³⁶ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* cit., pp. 45-46.

stessa conclusione di Rilke, sostenendo che la letteratura, la parola, il segno sia prima di tutto musica. Il passo di *Über das Geistige in der Kunst* rivela un lavoro di analisi poetica che va dal segno alla *cosa*, nel cui mezzo si pone un «reine[r] Klang» perché, nonostante la parola identifichi un oggetto materiale di partenza, il suo impiego poetico è dato da un lavoro incessante e soprattutto spirituale, che porta all'esclusione delle caratteristiche materiali, rigettando l'idea di rappresentazione. La descrizione kandinskiana di questo processo deriva da un percorso paragonabile all'elaborazione rilkiana: anche Kandinsky studia la *cosa*. È quest'ultima, infatti, secondo il pittore, l'emanatrice del suono, che la parola-segno tramuta in nome. Il suono abita nella *cosa* e il nome è l'aspetto che conferisce una «abstrakte Vorstellung, der dematerialisierte Gegenstand», ma che suscita «im "Herzen" eine Vibration»⁶³⁷, come se l'oggetto e uomo vibrassero 'per simpatia'. Oltre a una sintonia da un punto di vista tematico, anche il lessico del pittore marca la vicinanza con Rilke. Un esempio evidente è costituito dal verbo «entspringen»⁶³⁸ («[d]iese innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand»), che evoca un movimento che letteralmente «proviene» dalla *cosa*. Pertanto il «suono interiore» a cui Kandinsky cerca di dare una *facies* nasce dalla *cosa*, germoglia, verdeggia e fiorisce, e il nome esteriore di questo processo è la parola. La funzione qui svolta dal verbo «entspringen» è inoltre paragonabile al verbo «[a]ufsteigen» di Rilke in *Ur-Geräusch* («Und nun weiß ich nicht: ist es eine rhythmische Eigenheit meiner Einbildung, daß mir seither, oft in weiten Abständen von Jahren, immer wieder der Antrieb aufstieg, aus dieser damals unvermittelt wahrgenommen Ähnlichkeit den Absprung zu nehmen zu einer ganzen Reihe von unerhörten Versuchen?»⁶³⁹), tentando di descrivere quell'impulso che trae forza dalla sovrapposizione delle esperienze per elaborare «unerhörte[n] Versuche[n]» («tentativi mai uditi»), riscontrabili anche nello scritto del pittore in relazione all'«innerer Klang» da ricercare e cogliere.

Il percorso che lega suono a segno, e segno nuovamente a suono, è assimilabile a quello descritto dalla prima parte di *Ur-Geräusch*: il cosiddetto «innerer Klang» si esprime attraverso la parola, che è a sua volta anche segno. Pronunciato il segno, e producendo di conseguenza un

⁶³⁷ Trovo che qui si chiuda un cerchio aperto con un collegamento che è possibile instaurare con l'ispirazione poetica-ticchettò di Valéry in *Poesia e Pensiero astratto*, cfr. *supra*, Capitolo I.1. Da *Ur-Geräusch* a *Über das Geistige in der Kunst* emerge il dato che la conoscenza avviene quando l'Io interiorizza ritmicamente un evento, dove per ritmo si intende e si include anche la vibrazione.

⁶³⁸Cfr. Grimm, «Entspringen», <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GE05650#XGE05650> (03/06/2019, 20.27). Il Grimm segnala anche un significato riferito al mondo vegetale, nel senso di 'crescere', tipico per le piante.

⁶³⁹ Rilke, *SW VI*, S. 1089.

suono, nella mente di chi ascolta si forma l'immagine astratta corrispondente che suscita una «Vibration im Herzen», dove l'immagine a sua volta è segno e la vibrazione interiore suono.

Anche «hervorrufen» lega idealmente Kandinsky a Rilke: esso può essere incluso nello stesso insieme semantico dei verbi «aufsteigen» e «entspringen», suggerendo l'idea di una voce che chiama e che sgorga dalla *cosa* che ormai è svestita della propria natura di oggetto, procedimento analogo suggerito da «hervorgehen» nel *Sonett an Orpheus* I,2 («Und fast ein Mädchen wars und ging hervor / aus diesem einigen Glück von Sang und Leier [...]»⁶⁴⁰). La ripetizione insistente della parola fa sì che dalla traccia si passi a un suono più intimo, 'necessario', «rein», un suono che è legato non tanto all'oggetto corrispondente ma soltanto alla parola, che crea dei turbamenti nell'Io. Anche in questo caso il segno è musica, la parola lascia una traccia che il pittore può percorrere innumerevoli volte, fino a rendere del tutto estraneo il significato e fare del significante una musica che interpella l'anima. La musica dell'anima è sollecitata a un'oscillazione che ha poco a che fare con i sensi, anzi li trascende («übersinnlicher ist») a tal punto da superare la vibrazione data da altri suoni esperibili fisicamente. L'anima dunque funge da cassa di risonanza di una vibrazione data dall'emozione. Comune in Rilke e Kandinsky è anche la concezione di suono e di ritmo nello spazio: per entrambi la musica si muove dietro il percepibile, nel 'fondo'. Se per Rilke «Musik ist der Rhythmus des Hintergrunds», per Kandinsky, il «reiner Klang», quando è legato a un'astrazione, «tritt in den Vordergrund», entra in primo piano, rendendosi in questo modo anche visibile. La sovrapposizione di sensi è presente pertanto anche in Kandinsky, che con il movimento del suono dallo sfondo al primo piano suggella una sovrapposizione dei piani acustico e visibile, del piano percettivo in generale. L'anima è il luogo di questo processo: cassa di risonanza delle vibrazioni, essa non solo è la custode dell'«innerer reiner Klang», ma è un luogo in movimento, sollecitato alle perturbazioni, per lo più uditive.

L'anima infatti viene «scossa» («Seelenschütterung») anche superficialmente da diversi fenomeni acustici, nati, anch'essi, da vibrazioni di strumenti, commovendosi, muovendosi insieme e vibrando insieme⁶⁴¹. Molteplice è l'identità del suono che colpisce l'anima, ma a uno stato più profondo, non attraversando più i sensi, il suono è finalmente puro e libero da sollecitazioni esterne, e a questo si può giungere soltanto sviscerando la parola.

⁶⁴⁰ *Sonett an Orpheus* I,2 in Rilke, *KA* II, S. 241.

⁶⁴¹ Si coglie un'analogia con il «Saitengleichnis» di Lessing, un «Mit-schwingen der Empfindsamkeit». Cfr. Susanne Lawrence, *Ästhetisches Mitleid: Lessing, Bernays, Nietzsche*, Freie Universität Berlin 2007, S. 36-37 (Open Source in <https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/205/2_kap1.pdf?sequence=3&isAllowed=y> 07/12/2020, 09.47).

L'importanza della parola, della relazione con la realtà e soprattutto la natura musicale di entrambe interessano anche Rilke, che, come Kandinsky, subisce il fascino del teatro di Maeterlinck. In un saggio del 1902, infatti, espone le sue considerazioni sull'autore belga, con cui sente di condividere l'idea artistica di fondo:

er ist überzeugt, daß eine gewisse Steigerung, ein gewisser Hochstand des geistigen Leben *in allen, in den Geringsten*, eingetreten sein muß, damit der Dichter imstande sei, Dinge zu sagen, die einen Schritt weiter gehen in die große Nacht des Unbekannten, die alle mit gleicher Dunkelheit umgiebt⁶⁴².

Utilizzando un lessico caro anche a Kandinsky, si potrebbe sostenere che Maeterlinck ritenga che un rafforzamento, un accrescimento a un livello superiore di vita spirituale debba penetrare *dentro* tutte le *cose*, anche le più piccole e più insignificanti. La *cosa* non è pensabile se non abitata da una vita spirituale che necessita di esser rafforzata e migliorata. Essa può essere accostata a quel 'suono puro interiore' cui giunge Kandinsky, raggiungibile dopo una cura e un allenamento costante della vita dello spirito. Per Rilke infatti è proprio la vita spirituale a guidare il poeta, essa è accostata alla luce che schiarisce la notte, l'oscurità dell'ignoto. Vita spirituale di Rilke e «reine[r] Klang» di Kandinsky sono dunque molto vicini. Analogamente, la sovrapposizione dei sensi della vista e dell'udito: la vita spirituale, intesa come «Klang», è la luce che illumina la notte della realtà, verità ultima e scopo dei tre artisti menzionati. In un passaggio successivo, infatti, Rilke si esprime riguardo l'opera di Maeterlinck in un lessico che risente delle risonanze dei *Marginalien*:

Und wenn man [...] die Tätigkeit des Dichters kurz bezeichnet wollte, müßte man sie nicht vielmehr ein Suchen nach Schönheit nennen, das durch die Welt geht und immer wieder einzelne auserwählt und ergreift, um sie zu einer großen Klage oder zu einem Rhythmus der Freude zu gebrauchen? [...] [E]rscheint der Realismus in der Kunst ein vorübergehender Versuch, die Wahrheit zur Schönheit zu erheben [...]. Der Versuch ist größtenteils mißlungen, weil die Kunst sich an die kleinen und unwichtigen Wirklichkeiten des Tages wendete, statt Anschluß an die eine Wahrheit unseres Lebens zu suchen, die *hinter allen Dingen wie eine große gemeinsame Mutter wohnt*⁶⁴³.

Rilke discute del ruolo della poesia e di come Maeterlinck sia riuscito a interpretarlo al meglio, al contrario degli artisti del Realismo. Il compito dell'arte, infatti, sta nell'avvicinare la verità alla bellezza letteraria, letteralmente elevandola. Il fallimento degli artisti precedenti è dovuto alla loro attenzione per le piccole cose del quotidiano, anziché per la ricerca della verità. Rilke definisce la verità come una madre, entità genitrice, che sta dietro tutte le *cose*. La scelta di «madre» come

⁶⁴² Rilke, KA IV, S. 216, corsivo mio.

⁶⁴³ Ivi, S. 217, corsivo mio.

termine di paragone induce a immaginare una fonte di energia che si propaga. *Da-sein*, Esser-ci 'dietro *tutte le cose*' significa sorreggerle: le *cose* si comportano come figli di una mente creatrice che si trova "al fondo" di loro, dando loro voce. Le *cose* pertanto sono manifestazioni prodotte da un'energia 'madre' che è verità. La citazione sovrastante non può essere pensata se non in relazione ai *Marginalien*, nei quali «Musik (der große Rhythmus des Hintergrund)» è anche «freie, strömende, unangewandte Kraft», anch'essa energia 'madre' che sta dietro, sullo sfondo. Gli aggettivi che vi sono associati rendono ancora di più l'idea di un ritmo che pulsa, una musica che fluisce incessantemente da dietro («Hintergrund») a davanti («Vordergrund»). Ancor di più però, segnalato proprio dal corsivo dell'autore, è la definizione di musica come «forza inapplicata»⁶⁴⁴, che non trova esito in una funzione, che può essere vista solo in potenza e accrescimento. La musica, in questo modo, è creatrice e madre che genera tutte le *cose* e che le sorregge, permettendo loro di esistere, ed è questa la verità ultima che Rilke e Kandinsky riscontrano nella poesia di Maeterlinck e che con lui condividono.

L'idea di musica come genitrice delle *cose* apre nuove prospettive ai fini di un'esatta comprensione del processo di conoscenza per i tre autori menzionati. Attraverso le *cose*, e ancor di più tramite le parole, loro veste 'sonora', la grande madre musica si fa cogliere intimamente sino a rendersi conoscibile in un «innere[r] reine[r] Klang», che si ricongiunge allo «Hintergrund». Si instaura così una sorta di circolo che inizia proprio dalla musica, che irraggia nelle *cose* e queste, emanando onde, vengono raccolte in un 'suono puro interiore', che grazie all'arte ritorna alla musica. Afferma Kandinsky, in riferimento alla tendenza degli artisti di rivolgersi sempre più verso l'astratto e all'interiorità:

[...] aus diesem Streben kommt von selbst die natürliche Folge – das *Vergleichen* der eigenen Elemente mit denen einer anderen Kunst. In diesem Fall zieht man die reichste Lehre aus der Musik. Mit wenigen Ausnahmen und Ablenkungen ist die Musik schon einige Jahrhunderte die Kunst, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ Il periodo in cui Rilke, Maeterlinck e Kandinsky operano è di fatto quello delle «Angewandte Kunst», che di fatto con il Bauhaus trovano un impulso al loro sviluppo. È interessante come, quasi in contrasto, l'«Überfluß Gottes» sia per Rilke una «unangewandte Kraft», un'energia che «sich noch nicht an Erscheinungen erschöpft hat», in Rilke, SW VI, S. 161.

⁶⁴⁵ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* cit., S. 54.

Anche per Kandinsky, dunque, la musica fornisce all'artista mezzi necessari che gli consentirebbero di esprimere la propria vita interiore, affinché un'altra vita abbia inizio: quella dei suoni.

IV.3 «Du mehr als wir...». *Musik* – Für Herrn Lorenz Lehr, 1925

Un componimento che costituisce testimonianza della musica come matrice e madre di tutte le cose è *Musik*, dedicato al violoncellista Lorenz Lehr, scritto alla fine del 1925, testimonia la poetica della musica-matrice e madre delle cose. La dedica al musicista, riportata insieme al componimento su una copia delle *Elegie Duinesi*⁶⁴⁶, si lega al 'suono puro interiore' teorizzato da Kandinsky, conferendo una lettura completa del musicale, dal più impercettibile turbamento dell'anima, alla sollecitazione più esterna, come quella della corda che vibra. Lo strumento suonato da Lorenz Lehr, uno Stradivari del 1719, detto «the Becker, Duke of Malborough», oggi si trova a New York⁶⁴⁷. Prima che da Lehr, fu suonato per diciannove anni da Hugo Becker, compositore e didatta che, prima di entrarne in possesso (nel 1923), frequentava la casa di Clara Schumann e suonava con Johannes Brahms⁶⁴⁸. Anni dopo, Lehr si esibì con quello stesso strumento in formazione cameristica nel trio Bernese (insieme ai fratelli Franz-Josef e Fritz Hirt, pianoforte e violino) in Francia nel 1926, concerto tenuto insieme a Maurice Ravel che intervenne nella stessa serata suonando *Sonatine* e *Pavane pour une enfante défunte*⁶⁴⁹. In sintesi, Rilke dedica *Musik* a un musicista decisamente protagonista della scena culturale europea, in possesso di uno strumento che ha respirato l'aria del tardo-romanticismo tedesco e dei compositori più rappresentativi dell'area tedesca, «Hintergrund» storico e culturale che fa da fondo a un componimento in cui la musica è celebrazione e si fa spazio dove tutti i *tòpoi* della «Seinsumkehr» convergono.

Musik

Die, welche schläft...Um bei dem reinen Wecken

⁶⁴⁶ E. Zinn in *Anmerkungen zu: «Widmungen»* in Rilke, SW II, S. 779 e Franca Belski, *Musica: un'arte che sa dire l'indicibile* cit., p. 184.

⁶⁴⁷Cfr. il sito d'aste *Tarisio fine instruments&bows* in <<https://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40282>> e <http://www.archiviodellaliuteriecremonese.it/en/strumenti/1719_cello_becker.aspx> (entrambi 14/06/2019, 18.19)

⁶⁴⁸ Peter Clive, *Brahms and His World: A Biographical Dictionary*, The Scarecrow Press, Lahnam, Maryland, Toronto, Oxford, 2006, p. 30.

⁶⁴⁹ Maurice Ravel, *Lettere*, a cura di Arbie Orenstein, trad. Paolo Martinaglia, E.D.T., Torino 1998, pp. 255-256.

so wach zu sein, daß wir zu Schläfern werden
von ihrem Wachsein überholt... Oh Schrecken!
Schlag an die Erde: sie klingt stumpf und erden,
gedämpft und eingehüllt von unsern Zwecken,
Schlag an den Stern: er wird sich dir entdecken!

Schlag an den Stern: die unsichtbaren Zahlen
erfüllen sich; Vermögen der Atome
vermehrten sich im Raume. Töne strahlen.
Und was hier Ohr ist ihrem vollem Strome,
ist irgendwo auch Auge: diese Dome
wölben sich irgendwo im Idealen.

Irgendwo *steht* Musik, wie irgendwo
dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen...
Für unsre Sinne einzig scheint das so
getrennt... Und zwischen dem und jenem Schwingen
schwingt namenlos der Überfluß... Was floh
in Früchte? Giebt im Kreis des Schmeckens
uns seinen Wert? Was teilt ein Duft uns mit?
(Was wir auch tun, mit einem jeden Schritt
verwischen wir die Grenzen des Entdeckens).

Musik: du Wasser unsres Brunnenbeckens,
Du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt,
du selig Erwachte unterm Griff des Weckens,
du durch den Zufluß rein ergänzte Ruh,
Du mehr als wir..., von jeglichem Wozu
befreit...⁶⁵⁰

La prima strofa è una sestina i cui versi sono tutti assonanti e seguono uno schema rimico ABABAA, dove per A si intende la rima che termina in «-cken», che unisce le parole «Wecken», «Schrecken», «Zwecken» e «entdecken», e con B invece si intende la rime «-rden», come in «werden» ed «erden». La struttura di canzone⁶⁵¹ viene confermata inoltre anche dall'andamento cantilenante del componimento che assume un carattere di «Wiegenlied», come si evince da questa prima strofa abitata dalla ripetizione sistematica di «-en». Dal punto di vista sintattico, invece, la strofa può essere a sua volta divisa in due periodi di tre versi ciascuno. I primi tre versi offrono sin da subito lo spunto per riflettere intorno al tema della musica, che oltre alla forma costituisce la sostanza del componimento. Il tema «Musik», infatti, compare solo all'inizio, nel titolo e

⁶⁵⁰ Rilke, KA II, S. 398-399.

⁶⁵¹ Egel, "Musik ist Schöpfung" cit., S. 47.

nell'ultima strofa, mentre nel resto della poesia ci si riferisce al soggetto con perifrasi o con pronomi, quali ad esempio «[d]ie», a marcare il carattere specifico della musica, «quella» musica che l'Io-lirico sembra ri-chiamare a sé. «Musik», infine, tratta della musica nelle sue molteplici sfaccettature, sia essa il «Rhythmus des Hintergrunds», sia essa il fenomeno acustico che culmina nella pratica artistica, ragione, tra le altre, sostenuta dalla dedica a Lorenz Lehr. Il significato fisico, unito a quello meta-fisico, troverebbe ulteriore giustificazione dall'alternarsi di assenza e presenza, nel testo indicati come sonno-veglia. *Musik* esordisce con un inciso nel quale la musica non viene espressamente nominata, ma indicata come «die, welche schläft», seguita da una forte cesura determinata da punti di sospensione. L'Io-lirico che scrive della musica che dorme⁶⁵² richiama fortemente alla mente il *Sonett an Orpheus I,2* (febbraio 1922), in cui la rielaborazione del tema musicale si fa densa:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bettin meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? Oh, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh, sich dein Lied verzehrte? –
Wo sinkt sie hin aus mir?... Ein Mädchen fast...⁶⁵³

La fanciulla è melodia⁶⁵⁴, poiché «sgorga»⁶⁵⁵ dall'unione del canto e della lira, attributi entrambi di Orfeo. In altre parole è figura della musica⁶⁵⁶, di una musica che tuttavia non risuona subito: essa

⁶⁵² Oltre all'analisi di questo componimento, il tema della 'musica dormiente' viene accennato anche in Adrianna Hlukhovich, »wie ein dunkler Sprung in eine helle Tasse«. *Rainer Maria Rilkes Poetik des Blinden. Eine ukrainische Spur*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2007, S. 188-200, ma il collegamento risulta anche in Clara Mágr, *Rainer Maria Rilke und die Musik*, Amandus-Verlag, Wien 1960.

⁶⁵³Rilke, KA II, S. 241.

⁶⁵⁴ Cfr. Egel, "Musik ist Schöpfung" cit., S. 380.

⁶⁵⁵ Cacciapaglia traduce «sgorgata» per «hervorgehen» (v. 1) in Rilke, *Poesie II*, pp. 111, 113.

⁶⁵⁶ Alexander Nebrig analizza il Sonetto in *Über >Die Sonette an Orpheus< von Rilke* cit., S. 28-31 e l'analisi del Sonetto I,2 di Egel in "Musik ist Schöpfung" cit., S. 379-384.

dorme nell'orecchio dell'Io-lirico («Und schlief in mir»). Risiede nell'orecchio dell'ascoltatore, come in letargo, in attesa che i tempi siano pronti per il suo risveglio, giacché «la fanciulla» è restituita nello stato del divenire, nel momento di passaggio e di soglia, sottolineato dall'avverbio «fast» («fast ein Mädchen wars»), attendendo che «i frutti siano maturi», utilizzando un *tòpos* rilkeano, affinché possa destarsi dal proprio sonno. La musica trova una sistemazione fisica nell'udito dell'Io-lirico, costruendosi un letto («machte sich ein Bett»): in altre parole «sta» e si colloca in uno «spazio» fisico nell'orecchio dell'Io-lirico ascoltatore («in meinem Ohr»), che risulta essere in grado di accogliere la melodia. L'orecchio si fa ospitale per una musica che dorme e giace ma che è comunque sempre viva e pulsante. L'atto del costruirsi un giaciglio, mettersi a dimora («sich einbetten»), e rimanervi in attesa di tempi per manifestarsi, germogliare, divenire visibile e percepibile, richiama alla mente il ruolo di quella «Wahrheit unseres Lebens [...], die hinter allen Dingen wie eine große gemeinsame Mutter wohnt», definizione che Rilke usa per Maeterlick. La madre che sorregge le cose è «Rhythmus des Hintergrunds» sempre presente, nonostante l'ascoltatore non la colga, per lui latente. L'Io-lirico, infatti, aggiunge che «alles war ihr Schlaf», definendo tutta la realtà («alles») sonno della fanciulla e quindi della musica, è il suo *Dasein*. Nella prima terzina risulta interessante la scelta del pronome personale soggetto «[s]ie», che sostituisce «das Mädchen», di genere neutro. Grazie al pronome personale soggetto avviene come una sovrapposizione tra la metafora e l'oggetto implicito, ovvero «das Mädchen» e «die Musik», che convergono entrambi nel verbo intransitivo «schlafen» che qui diventa transitivo⁶⁵⁷: «Sie schlief die Welt». L'atto del dormire, del letargo, del maturare fino al momento opportuno, del giacere della fanciulla, si riverbera sul mondo, consentendo alla musica di spandersi in esso, nella realtà, proprio perché questo istante è stato preceduto dal sonno. A destare gli interrogativi che si pone l'Io-lirico nelle due terzine del Sonetto, infatti, è l'indicibilità e l'inafferrabilità della melodia e della fanciulla. Appena «sgorgata» da Orfeo, la fanciulla non è riuscita mai a risvegliarsi e per questa ragione l'Io-lirico non è ancora riuscito a coglierla mentre è vigile poiché «erstand» (v. 11), «nacque»⁶⁵⁸, «orse» e dormì. La traduzione del verbo «erstehen»⁶⁵⁹ con «sorgere» richiama il verbo «hervorgehen» della prima quartina, «sgorgare»⁶⁶⁰, suggerendo al lettore due movimenti che si

⁶⁵⁷ Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 80.

⁶⁵⁸ Trad. Cacciapaglia in Rilke, *Poesie II*, p. 113.

⁶⁵⁹ Cfr. «erstehen», in *Duden*, < <https://www.duden.de/rechtschreibung/erstehen> > (26/03/2021, 05.18) e *Grimm*. < <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1> > (26/03/2021, 05.20).

⁶⁶⁰ Trad. Cacciapaglia. La scelta traduttiva tiene presente richiamo, tanto che è possibile leggere un'assonanza tra «sorgere» e «sgorgare».

propagano in direzioni differenti. «Hervorgehen», infatti, consente di associare la fanciulla del sonetto, che fuoriesce e ‘sgorga’ dalla musica di Orfeo, «Singender Gott», alla musica intesa come «freie[r] Überfluß Gottes» dei *Marginalien*, conferendo un’idea di flusso di musica dal dio cantore che non può trattenerla in alcun modo. La fanciulla-melodia è così necessaria, come lo è il «freie[r] Überfluß Gottes» nel processo di creazione, con l’energia non impiegata e ancora ‘in potenza’. Se da un lato però la musica è una necessità, dall’altro essa ha una forza vitalistica ed energia propria indipendenti dal dio. Infatti, «erstehen» suggerisce una volontà della fanciulla di sorgere, di innalzarsi e quindi di liberarsi dal canto di Orfeo, per poi di nuovo dormire. «[S]ie erstand und schlief» sembra infatti dipingere una sorta di cosmogonia rilkiana, se si pensa alla fanciulla che dorme come alla musica dello sfondo: la melodia ha origine dal dio cantore, sorge e dorme, rimanendo sopita ma pulsante nel «sottofondo», in attesa di risvegliarsi. Oltre al non poter esperire il significato della fanciulla desta, l’Io-lirico fatica ad afferrare il motivo di questo canto: in un certo senso egli si fa abitare da questo, accogliendolo nel proprio orecchio, ma non lo fa consapevolmente, dato che la fanciulla «sinkt [...] hin aus mir», descrivendo un movimento contrario all’«erstehen» della terzina precedente. La melodia affonda, cala, si allontana dall’Io-lirico, impossibilitato ad afferrarla e trattenerla. Ella sfugge, mentre il soggetto quasi implora nella ricerca di *dove* questa sia, marcando tra l’altro la natura di *cosa* di tale musica che si perde nello spazio dell’Io. La «Musik des Hintergrunds» e la fanciulla dormiente pongono l’Io-lirico di fronte alla possibilità della sua assenza di cui si cerca il *luogo* in esordio dell’ultima terzina del sonetto, affinché anche la morte della fanciulla, dunque il silenzio, sia un «Motiv» di Orfeo. Il Sonetto si chiude con l’inciso «Ein Mädchen fast...», isolato rispetto al verso grazie anche alla punteggiatura che la precede (punti di sospensione), collegandosi idealmente al primo verso («Und fast ein Mädchen wars») in un nuovo inizio, rendendo anche dal punto di vista sintattico la «Seinsumkehr».

Il Sonetto I,2 può esser considerato precursore di *Musik*. È possibile osservare, infatti, che nel Sonetto I,2 tutti i verbi sono al *Präteritum* («war», «ging hervor», «machte», «schlief», «betraf», «begehrte», «erstand») quasi a cercare le origini di quella «musica di fondo» che in *Musik* ora si desta. *Musik*, infatti, esordisce al *Präsens*, con la musica, non menzionata direttamente, che «schläft», azione amplificata dai punti di sospensione, quasi delineando una partitura che va a sovrapporsi alla sintassi. Il verso prosegue con una subordinata finale, spezzata da un *enjambement* proprio in concomitanza della parola «Wecken», «svegliarsi», creando un’opposizione interna al verso tra i verbi «schlafen» e «Wecken», quest’ultimo sostantivato. A rinforzare la continuità tra

Musik e il Sonetto I,2 contribuisce l'intero complemento di tempo «bei dem reinen Wecken». «Wecken», oltre a «svegliare» e «destare», significa anche «rendere sveglio», «rendere vivo»⁶⁶¹ e «suscitare», e può indicare dunque che il momento della maturazione, non ancora proprio della fanciulla-melodia di Orfeo (nel Sonetto «*fast*⁶⁶² ein Mädchen»), è finalmente giunto perché è «puro», «rein», aggettivo che per paranomasia ricorda anche «reif». La traduzione di riferimento di Cacciapaglia introduce nella traduzione l'aggettivo possessivo «suo», parlando di «suo puro risveglio». Sebbene presente solo in traduzione, quel «suo» conferisce un forte accento al momento preciso in cui la musica si risveglia, con ripercussioni ed emanazioni in ogni aspetto della realtà, osservazione che porrebbe ancora una volta il componimento vicino al Sonetto I,2, che al v. 3 vede la fanciulla «splende[re] tra i suoi veli primaverili»⁶⁶³ («glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier»), focalizzando l'attenzione sulle potenzialità della fanciulla-melodia, che l'Io-lirico può intuire ma che non può cogliere appieno perché ostacolato da «veli primaverili», schermo che la melodia indossa nel processo di ri-nascita, come la stagione citata vuole.

Come affermato in precedenza, il v. 1 è strettamente legato al successivo grazie alla subordinata finale, situata nella prima parte del verso, ricalcando, ancora una volta, la conclusione della prima terzina del Sonetto I,2 («Singender Gott, wie hast / du sie vollendet, daß sie nicht begehrte, / *erst wach zu sein*⁶⁶⁴?»): ciò che nel Sonetto menzionato era posto come domanda, infatti, in *Musik* è affermazione («Die, welche schläft... Um bei dem reinen Wecken / *so wach zu sein*»⁶⁶⁵). La scelta della subordinata finale lascia intuire al lettore che il sonno della musica aveva come unico fine la preparazione all'esser desti, perché sovrappone l'idea del sonno all'attesa del momento puro del risveglio: la musica *deve* dormire, affinché al momento opportuno si riveli *realmente* desta. Dalla seconda metà del verso, si instaura un confronto tra l'Io-lirico, che si definisce con il «wir», e la musica, rapporto che si rivela essere inversamente proporzionale nel grado di veglia raggiunto: se l'uomo suppone di essere nella veglia, la musica dorme, se la musica è desta, l'uomo diventa dormiente («zu Schläfern werden»). In questo modo la musica supera il dormiente, suggerendo un movimento verso l'alto, un innalzamento che supera l'uomo, suggerito dal verbo «überholen», e giustificando il penultimo verso di tutto il componimento, nonché il titolo

⁶⁶¹ «Wecken»: si segnala anche «lebendig machen», in *Grimm* <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GW10726#XGW10726> (05/07/2019, 10.57).

⁶⁶² Corsivo mio.

⁶⁶³ Trad. Cacciapaglia in Rilke, *Poesie* II, p. 111.

⁶⁶⁴ Corsivo mio.

⁶⁶⁵ Corsivo mio.

di questo capitolo, «Du mehr als wir...». La tensione fin qui descritta è da confrontarsi nuovamente al Sonetto I,2, nel quale, invece, la fanciulla sprofondava lontano dall'Io-lirico («Wo sinkt sie hin aus mir?», v. 14). Oltre che dalla prospettiva tematica, è possibile trovare delle analogie anche nel fatto che entrambe le porzioni di verso appena citate (v. 3 di *Musik* e v. 14 del Sonetto I,2) sono seguite da punti di sospensione, quasi a indugiare sull'alternanza sonno-veglia della musica in entrambi i componimenti. Tuttavia, sebbene nel Sonetto, in conclusione, i punti potrebbero segnalare una cesura, che però lascerebbe intendere a sua volta un sottotesto nel quale si auspica un proseguimento del discorso appena terminato, in *Musik* il v. 3 termina con un'esclamazione dell'Io-lirico spaventato. Una ricerca etimologica, tuttavia, suggerisce che nell'antico e medio alto tedesco «Schrecken» deriva anche da verbi legati a «springen» e in generale all'atto del saltare, idea che tra l'altro è deducibile anche dall'esperienza fisica che si ha dello spavento. Non solo, nel medio basso tedesco addirittura esiste un riferimento in merito anche all'atto del danzare⁶⁶⁶, come se lo spavento, dunque, con i suoi movimenti, potesse avvicinare in qualche modo l'Io-lirico alla musica.

L'importanza della latenza della musica non è affatto nuova in Rilke. Egli infatti aveva individuato un passaggio simile in *[d]ie Geburt der Tragödie*, che citò nei *Marginalien*:

[d]ie Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer ein *letargisches*⁶⁶⁷ Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit von einander ab.⁶⁶⁸

L'alternanza sonno-veglia è pertanto indispensabile perché consente di poter distinguere la differenza sostanziale tra il mondo dell'uomo e quello della musica: quest'ultima e il dionisiaco sono sopiti quando l'uomo vive la quotidianità, viceversa, si risvegliano quando è l'uomo a fermarsi. Come già in precedenza osservato, il sonno del dionisiaco è dunque una necessità di cui Rilke è ben consapevole e infatti subito di seguito commenta:

[d]as Dionysische Leben ist ein unbegrenztes In-Allem Leben, zu dem der Alltag sich wie eine lächerliche kleine Verkleidung verhält. Aber da vermittelt die Kunst die Erfahrung, daß diese Verkleidung die einzige Möglichkeit bietet von Zeit zu Zeit in die großen

⁶⁶⁶ «Schrecken», in *Grimm* <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS17177#XGS17177> (05/07/2019, 16.55).

⁶⁶⁷ Corsivo dell'autore.

⁶⁶⁸ Cit. in Rilke, *KA IV*, S. 163. La citazione si può ritrovare in Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* cit., S. 50.

Zusammenhänge einzutreten, die, über Momente und Metamorphosen hin, sich ausspannen⁶⁶⁹.

L'idea dello sconfinamento 'nel-tutto' del dionisiaco, perfettamente in linea con la concezione di musica come «Überfluß Gottes», si propaga nelle cose perché non arginabile. Tale potenza sembrerebbe inconoscibile all'uomo vista la natura divina della musica, tuttavia la «Wahrnehmung» è possibile proprio grazie al quotidiano, che seppur «ridicolo»⁶⁷⁰, è l'unica via d'accesso nel dionisiaco per l'uomo della 'veglia'. Il travestimento («Verkleidung») è metafora della vita dormiente dell'uomo, ostacolo e confine tra la comprensione della musica e se stesso. La maschera e, in generale, l'atto del travestirsi, infatti, vengono non di rado introdotti da Rilke nei suoi componimenti e nei suoi testi a suggello del rapporto dell'uomo con la realtà autentica. È presente in *Das Stunden-Buch – Das Buch von der Pilgerschaft*, in particolare in *Ich bin nur einer deiner Ganzgeringen* (1901), nel quale si instaura una dicotomia tra la maschera, che renderebbe l'uomo parlante, e il volto vero, invece muto:

dann halte es für meine Hoffahrt nicht,
wenn ich dir sage: Keiner lebt sein Leben.
Zufälle sind die Menschen, Stimmen, Stücke,
Alltage, Ängste, viele kleine Glücke,
verkleidet schon als Kinder, eingemummt,
als Masken mündig, als Gesicht – verstummt⁶⁷¹.

Sempre in termini di sonno-veglia, il travestimento consente quindi all'uomo di essere «mündig»⁶⁷², desto, mentre il suo volto autentico ammutolisce, è dormiente. Sebbene il Rilke del 1901 si fermi a questa constatazione, nel *Malte* la presa di coscienza del proprio corpo di fronte allo specchio giocando al travestimento suscita una reazione ulteriore, quello dello spavento e del terrore, destandosi nella realtà dal torpore del sonno dell'incoscienza⁶⁷³. Travestimento-realtà e sonno-veglia sono due aspetti intimamente legati che indicano la stessa relazione che c'è tra la musica e conoscenza umana. Probabilmente in questo rapporto inversamente proporzionale di sonno-veglia esiste un punto in cui la musica e l'Io-lirico si toccano e coincidono, trovandosi in uno stato intermedio comune, dove musica e uomo si incontrano. È quello il momento dell'arte, il momento in cui l'Io-lirico riesce a entrare in quella musica.

⁶⁶⁹ Rilke, *ivi*.

⁶⁷⁰ Trad. Polledri in Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura cit.*, p. 261.

⁶⁷¹ Rilke, *KA I*, S. 210.

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ Cfr. Else Buddeberg, *Spiegel-Symbolik cit.*, S. 47-77.

Per sintetizzare il discorso in merito ai primi tre versi di *Musik*, se ne raccolgono i risultati in una tabella sinottica a confronto con il *Sonett an Orpheus* I,2:

<i>Sonette an Orpheus – Erster Teil (1922)</i>	<i>Musik (1925)</i>
<p>2. Und fast ein Mädchen wars und ging hervor aus diesem einigen Glück von Sang und Leier und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier und <u>machte sich ein Bett in meinem Ohr.</u></p> <p><u>Und schlief in mir.</u> Und alles war ihr Schlaf. Die Bäume, die ich je bewundert, diese fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese und jedes Staunen, das mich selbst betraf.</p> <p><u>Sie schlief die Welt.</u> Singender Gott, wie hast du sie vollendet, daß sie nicht begehrte erst wach zu sein? Sieh, <u>sie erstand und schlief.</u></p> <p>Wo ist ihr Tod? Oh, wirst du dies Motiv erfinden noch, eh, sich dein Lied verzehrte? – Wo <u>sinkt</u> sie hin aus mir?... Ein Mädchen fast...</p>	<p><u>Die, welche schläft...</u> Um bei dem reinen Wecken</p> <p>so wach zu sein, daß wir zu Schläfern werden</p> <p>von ihrem Wachsein <u>überholt...</u> Oh Schrecken!</p>

Proseguendo con l'analisi di *Musik*, la dimensione musicale ritorna presente con il termine «Schlag», che accentra in una sola parola i sensi del tatto e dell'udito, in quanto a un movimento fisico definito corrisponde un rumore di reazione. Lo testimonia anche l'italiano «colpo», un gesto che ricade in un suono successivo. Il primo dei "colpi" è rivolto alla terra e in questo modo l'Io-lirico traccia un movimento che va da un livello superiore, intermedio tra il cielo e la terra, che si potrebbe definire «Zwischenraum», a un livello inferiore, segnando una direttrice verticale ma con il vettore rivolto verso il basso, verso la terra. Il rapporto che l'uomo ha con la terra è ambivalente: da un lato la snatura, in quanto egli cerca di affidargli uno scopo, un obiettivo⁶⁷⁴, dall'altro però esso la celebra, in quanto la terra ha il compito di suggerire la metamorfosi all'uomo, concetto espresso anche nella *Neunte Duineser Elegie*⁶⁷⁵. Del colpo rivolto alla terra, infatti, l'Io-lirico registra attentamente il fenomeno sonoro che ne consegue, e in ciò è possibile osservare una relazione che rispetta la terza legge della dinamica, il principio di azione-reazione. Se da un lato, infatti, si assiste a un movimento che dall'alto si dirige verso il basso, determinando un rumore di reazione, dall'altro la terra risponde con una musica data dal verbo «klingen», verbo che, come indica la

⁶⁷⁴Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus* cit., S. 199.

⁶⁷⁵ Cfr. analisi dell'Elegia in Giavotto Kunkler, *Una città del cielo e della terra* cit., pp. 279-292.

definizione nel *Duden*, suggerisce la produzione di un suono definito⁶⁷⁶, più a «Klang», anziché a «Geräusch» come si supporrebbe essere il fenomeno acustico derivante da un colpo. In sintesi, la «Schwingung» viene esercitata prima in direzione della terra e successivamente in verso opposto, con la terra che si erge a punto di collisione nell'urto elastico delle oscillazioni sonore. Il verbo «klingen», però, viene accostato all'aggettivo (qui in funzione di avverbio) «stumpf», ad indicare un suono che, stando al verbo, sembra essere «chiaro» e «puro» (come riportato in una delle definizioni del *Duden*), ma che in realtà è poco nitido e, addirittura, opaco. «Stumpf», infatti, è un termine che consente la sovrapposizione di ben due campi semantici: sebbene qui sembra riferirsi alla qualità del suono, è possibile parlare anche di uno sconfinamento nel campo della vista, indicando con tale aggettivo la mancanza di nitidezza di un oggetto nel campo visivo, addirittura definito anche come «matt, glanzlos»⁶⁷⁷, senza lucentezza. In diversi punti di questo stesso testo, infatti, l'Io-lirico associa allo splendore e alla brillantezza la dimensione acustica, come verrà approfondito nei versi successivi (un esempio fra tutti «Töne strahlen», v. 9). Il secondo termine legato al suono della terra è invece «terrea», come traduce Cacciapaglia. Il verbo «erden», infatti, richiama quell'«Erde» contenuto in «Schlag an die Erde», consentendo di instaurare una relazione semantica fra le due parti del verso, sovrapponendo il colpo, «Schlag», all'aggettivo «stumpf» («opaco»), e «Erde» («terra»), ad «erden». Tale sovrapposizione induce, inoltre, a riflettere sulla parola «erden», che nell'ambito del verso entro cui è posta segnala anche un ri-avvicinamento alla terra che ha più caratteristiche di un 'ritorno', poiché il suono che è prodotto dalla terra, essendo «terre[o]», non solo è consustanziale alla stessa, ma a essa aspira a tornare. Il discorso relativo al suono della terra tuttavia non si esaurisce al v. 4, bensì prosegue nel verso successivo con «gedämpft» e «eingehüllt». «Gedämpft», in particolare, è un aggettivo che ben si lega alla dimensione sonora della terra, poiché effettivamente sta a conferire l'idea di un suono «smorzato», parola che richiama anche l'idea dell'attività di uno smorzatore (in tedesco «Dämpfer») di uno strumento a corde percosse, per esempio il pianoforte. In questi strumenti il suono, che si libera dalle corde sollecitate grazie al sistema di leve azionate dalla pressione di un tasto, può vibrare fino al momento in cui lo smorzatore si posa sulle corde, interrompendone così la vibrazione. In altre parole, il colpo dato alla terra è un suono che vibrerebbe liberamente, fin quando non viene attutito dagli smorzatori, che stanno per gli obiettivi e gli scopi che l'uomo conferisce alla terra («von unsern Zwecken»), ostacolando in questo modo il «Seinsumkehr». Il suono è così smorzato,

⁶⁷⁶Cfr. «Klingen» in *Duden* <<https://www.duden.de/rechtschreibung/klingen>> (06/07/2019, 11.08).

⁶⁷⁷Cfr. «Stumpf» in *Duden* <<https://www.duden.de/rechtschreibung/stumpf>> (06/07/2019, 11.19).

«gedämpft», poiché la vibrazione ne è rallentata e fermata, soffocato perché «i nostri scopi» avvolgono (si veda l'aggettivo «eingehüllt») il suono della terra, effettivamente impedendogli di spandersi nel «Weltraum» e ostacolando la propagazione delle onde sonore.

Al movimento verso il basso è contrapposto nell'ultimo verso della prima strofa un movimento opposto, rivolto alla stella, al cielo. Stessa direttrice del primo suono, dunque, ma questa volta il vettore è di verso opposto, poiché il movimento è proiettato verso l'alto, verso «la» stella, un corpo celeste che brilla di luce propria, che irraggia⁶⁷⁸ la propria energia verso l'esterno, indipendentemente da chi ne percepisce la forza. Anche in questo frammento, Rilke realizza la sovrapposizione della dimensione acustica con quella visiva, oltre a quella tattile, come precedentemente analizzato, suggerita da «Schlag». A seguito del colpo diretto alla stella, infatti, questa «si svelerà» a un «tu» che nel componimento fa la comparsa per la prima volta, in contrapposizione al «noi» nel quale anche l'Io-lirico si identifica. La contrapposizione stabilita fa sì che sia quel «tu» a percepire e conoscere realmente e autenticamente, in contrasto con il «noi», le cui attività umane dotate di scopi e obiettivi interrompono il propagarsi del suono. La stella pertanto 'si svelerà', 'si mostrerà', 'si scoprirà' («er wird sich dir entdecken») a quel 'tu' che non ha scopi. Non è quindi il destinatario dell'energia che ha potere sulla stella, ma è la stessa che, se raggiunta, concede la possibilità di conoscerne la verità, concede lo svelamento, che, espresso dal verbo «entdecken», si pone in contrasto al verbo «einhüllen» («avvolgere»), suggerendo l'idea di un involucro che impedisce alla stella di irraggiare la verità. La prima strofa si conclude in un'esclamazione di terrore per l'Io-lirico, che lascia intuire quanto lontano l'uomo sia dalla conoscenza della musica e, di conseguenza, della verità.

Il movimento verso l'alto tendente alla stella rimanda ancora una volta al *Über das Geistige in der Kunst* di Kandinsky. Per il pittore, infatti, era necessaria analogamente una «svolta spirituale» a cui soltanto in pochi potevano mirare, e per spiegarne il movimento utilizza la figura geometrica del triangolo che si muove verso l'alto. Kandinsky, nel capitolo *Die Bewegung*, infatti, scrive:

Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. [...] Das ganze Dreieck bewegt sich langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts, und wo «heute» die höchste Spitze war, ist «morgen» die nächste Abteilung, d. h. was heute der obersten Spitze verständlich ist, was dem ganzem übrigen Dreieck unverständliche

⁶⁷⁸ Verbo ricorrente in relazione al suono. Per esempio nella seconda strofa si ha «Töne strahlen».

Faselei ist, wird morgen zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des Lebens der zweiten Abteilung⁶⁷⁹.

L'idea che la vita spirituale sia un triangolo si accorda agli ultimi tre versi della prima strofa di *Musik*, che vede l'Io-lirico situarsi in uno «Zwischenraum», spazio mediano che si trova tra cielo e terra, tra il vertice e la base del triangolo stesso. La figura è in continuo movimento verso l'alto, segnando un lento ma continuo progresso, che coincide con una maggiore presa di consapevolezza dell'uomo della propria vita spirituale. Ad aprire la strada di questo progresso, però, c'è un solo vertice, un unico uomo che riuscirà ad accedere alla realtà autentica, di cui verranno a conoscenza anche gli altri progressivamente, a condizione che elevino la propria vita spirituale. Kandinsky, infatti, prosegue:

An der Spitze der obersten Spitze steht manchmal allein nur ein Mensch. Sein freudiges Sehen ist der inneren unermeßlichen Trauer gleich. Und die, die ihm am nächsten stehen, verstehen ihn nicht. [...] So stand beschimpft zu seinen Lebzeiten auf der Höhe Beethoven allein. Wie viele Jahre wurden gebraucht, bis eine größere Abteilung des Dreiecks an die Stelle gelangte, wo er einsam stand. [...] In allen Abteilung des Dreiecks sind Künstler zu finden. Jeder von denselben, der über die Grenzen seiner Abteilung hinaufblicken kann, ist ein Prophet seiner Umgebung und hilft der Bewegung, der widerspenstigen Karre. [...] Je größer diese Abteilung ist (also je tiefer sie gleichzeitig liegt), desto größer ist die Menge, der des Künstlers Rede verständlich ist⁶⁸⁰.

Kandinsky conferma che il vertice è rappresentato da pochi uomini, forse addirittura da un uomo solo, in un certo senso illuminato, e che sa percepire la realtà prima degli altri, perché riesce a spingere il triangolo verso l'alto e ad aprire la strada che gli altri non sono ancora in grado apprendere, motivo di incomprensioni presso i contemporanei. Kandinsky infatti porta l'esempio di Beethoven, musicista «an der Spitze» grazie al quale si è registrato un grande progresso nella vita spirituale. L'ammirazione per Beethoven costituisce un ulteriore punto in comune con Rilke, che celebrava il musicista non solo nel *Malte*, nel frammento relativo alla maschera funebre, nel quale il protagonista ammirava la concentrazione dei sensi, escluso l'udito, nel volto del musicista, idealmente collegandosi alla seconda parte (qui non analizzata) di *Ur-Geräusch*, ma anche nella corrispondenza con Magda von Hattingberg, in una lettera dell'8 febbraio 1914⁶⁸¹. A rivelarsi

⁶⁷⁹ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* cit., S. 29.

⁶⁸⁰ Ivi, S. 29, 30.

⁶⁸¹ Rilke scrive a Magda von Hattingberg: «[...] ich will einsam sein, war *ers* nicht, Beethoven, um seiner Musik willen, und ward ihm in seinem Gehör nicht auch noch das letzte Gegenüber genommen, damit er nur noch rausche wie der Urwald und vergäße, dass es möglich sein, das Andere zu sein, das den Urwald hört und sich fürchtet.» in Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg* cit., S. 50.

interessante è la contrapposizione che Kandinsky instaura tra l'uomo al vertice e gli uomini alla base, coloro che incontrano il favore delle masse e dei contemporanei, poiché una relazione analoga è osservabile nell'ultima terzina della prima strofa tra quel «wir», racchiuso in «von unsern Zwecken» ed evidente grazie all'aggettivo possessivo, e il «du» che può assistere alla stella che si scopre. Sembra dunque che anche in Rilke la realtà autentica sia conoscibile da un uomo solo al vertice, che ha il compito di spingere la vita spirituale verso l'alto e consentire l'ascesa anche a quel «noi».

La seconda strofa, anch'essa una sestina, presenta uno schema di rima CDCDDC, con un'inversione negli ultimi due versi del componimento. Da un lato la rima caratterizzata dalla lettera C richiama volutamente le rime A e B della strofa precedente, concludendo in «-len», instaurando un legame non soltanto fonetico. Tuttavia il concatenamento con la strofa precedente si ha anche con la citazione dell'ultimo verso della precedente strofa, andando a costituire un'anafora («Schlag an die Sterne»). Dal punto di vista del contenuto, in questa seconda strofa la musica viene analizzata non soltanto dal punto di vista filosofico, come era accaduto precedentemente, bensì anche dal punto di vista scientifico, introducendo Rilke un lessico vicino alla fisica e alla chimica. Il suono rivolto alla stella, a differenza di quello imbrigliato dall'attività umana indirizzato alla terra, apre a una serie di 'potenzialità' che la musica può attuare. Con il rivolgersi alla stella, infatti, «die unsichtbaren Zahlen / erfüllen sich», «i numeri invisibili / si adempiono». L'*enjambement* tra i vv. 7-8, innanzi tutto, oltre a interrompere il discorso, contrappone due caratteristiche legate alla vista: da un lato «unsichtbaren Zahlen», che si concentra sull'assenza di visibilità, dall'altro «erfüllen sich», il cui verbo trasmette un'idea di riempimento in atto, contrastando con l'inciso precedente di fatto e rendendo progressivamente sempre più visibile ciò che non lo era. I numeri sono inaccessibili alla vista, «unsichtbar», e si adempiono, come se fosse giunto finalmente il tempo per il realizzarsi di una profezia, o in questo caso di un numero, non senza echi alla prima strofa e al Sonetto a Orfeo sopra citato, nei quali il lungo sonno della musica aspetta solo il momento giusto per destarsi. L'associazione tra numero e profezia si rivela comprensibile se si ricerca nell'etimologia della parola «Zahl», che in medio-alto tedesco «zal(e)» e nel medio-basso tedesco «tāle» indica anche il discorso e la narrazione⁶⁸². Ed effettivamente tale interpretazione non entra in contrasto con il consueto linguaggio parlato, se si pensa che i numeri e in generale la matematica costituiscono a loro volta un sistema comunicativo,

⁶⁸² Cfr. «Zahl», *Grimm* <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GZ00126#XGZ00126> (07/07/2019, 15.38).

una narrazione che tenta di fornire spiegazioni oggettive per un dato fenomeno. Anche in questo caso è possibile stabilire una relazione tra l'adempimento della narrazione, e in generale dei numeri, che si verifica in *Musik*, e un altro componimento di Rilke, risalente al 1907, *L'Ange du Méridien*, inserito nella raccolta *Neue Gedichte*. Ne *L'Ange du Méridien*, infatti, il numero era utilizzato come metro di distinzione tra la percezione del tempo da parte dell'uomo e quello dell'angelo della meridiana, qui *cosa* che precorre l'Angelo delle *Elegie*, dato che anche la statua della cattedrale di Chartres sembra porsi come «mehr als wir»:

[...] gewahrst du gar nicht, wie dir unsre Stunden
abgleiten von der vollen Sonnenuhr,

auf der des Tages ganze Zahl zugleich,
gleich wirklich, steht in tiefem Gleichgewichte,
als wären alle Stunden reif und reich⁶⁸³.

I numeri del giorno, ovvero le ore, nell'angelo sono in equilibrio e segnano un tempo «reif und reich», «maturo e ricco», attributi relativi al *tòpos* del frutto⁶⁸⁴, utilizzando nella percezione del tempo anche il senso del gusto.

L'avvicinamento alla stella non dà soltanto l'«Erfüllung der Zahlen», il raggiungimento di questo momento di maturazione, fisicamente accompagnato dal 'riempimento', o dal completamento di uno spazio. Lo «Schlag» innesca una serie di reazioni che vengono trattate dall'io-lirico come fenomeni fisici. L'idea di fondo trasmessa da questa strofa riguarda un tentativo di spiegare il mondo legato a un'interpretazione fisica, cercando l'autore di illustrare a parole la realtà autentica, che non è solo concetto, ma una verità scientifica, costituita dall'introduzione delle più piccole particelle di cui è composta la materia, gli atomi, in «Vermögen der Atome / vermehren sich im Räume». Il verbo sostantivato «Vermögen» evoca ancora una volta i *Sonette an Orpheus*, in particolare Sonetto I,3, che esordisce proprio con un confronto tra Orfeo e l'uomo, diversi soprattutto per l'abilità nel cantare, difficile all'uomo:

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier⁶⁸⁵?

Nel 1922, tre anni prima di *Musik*, le potenzialità appartenevano a Orfeo, nel 1925 Orfeo e il suo canto sono vivi negli atomi, nelle particelle che costituiscono la materia, che «vermehren sich»

⁶⁸³ Rilke, *KA I*, S. 462-463.

⁶⁸⁴ Cfr. *infra*, Capitolo I.2.2.

⁶⁸⁵ Rilke, *KA II*, S. 242.

nello spazio, rinforzando l'idea generale di accrescimento espressa anche nell'inciso e nel verso precedenti. Il verbo «vermehrten», inoltre, conferma l'accezione legata alla scienza e in particolare alla fisica se si pensa che tra le definizioni del verbo nel *Duden* si registra anche «sich fortpflanzen»⁶⁸⁶, «propagarsi», adatto ad esprimere l'attività delle onde sonore e della duplice natura di onda e di particella della luce. La conferma ulteriore della sovrapposizione del campo semantico acustico e visivo viene data proprio dall'inciso che chiude il v. 9, «Töne strahlen», «suoni irradiano», nel quale si assiste allo spandersi delle onde sonore nello spazio circostante. Con questo inciso l'Io-lirico di fatto afferma che il suono non solo si comporta come la luce, ma è luce, in un'affermazione di un principio noto all'inizio del secolo, in particolare come già si è trattato in *Über das Geistige in der Kunst*. Il susseguirsi degli *enjambement* nella prima parte della seconda strofa mette in luce un aspetto interessante di questo frammento di *Musik*, concentrando all'inizio di ogni verso immagini di riempimento e di espansione, e invece negli incisi che li chiudono un lessico prettamente scientifico. In altre parole una «Schwingung», trasferita in segni e partitura verbale.

Scienza e poesia si pongono a servizio l'una dell'altra, osservando una medesima realtà che entrambe cercano di comprendere⁶⁸⁷. Si può trovare il connubio perfetto tra scienza e musica negli spazi entro cui quest'ultima viene eseguita, ovvero nelle architetture predisposte ad accogliere i suoni. In *Musik* l'architettura in questione è rappresentata dai duomi, luoghi sacri nei quali attente proporzioni vengono rispettate affinché il suono possa riempire lo spazio, luoghi sempre diversi e per questa ragione ovunque unici, luoghi in cui l'esecutore-musicista deve ogni volta adattarsi, studiando l'evolversi del suono in quello spazio⁶⁸⁸. Il «Dom» di questo componimento si pone facilmente a paragone con l'udito degli animali espresso nel Sonetto a Orfeo di apertura, che era «kaum eine Hütte» e che Orfeo rese un luogo sacro, un tempio:

[...]. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

⁶⁸⁶ «Vermehren», *Duden*, in <https://www.duden.de/rechtschreibung/vermehrten> (07/07/2019, 17.07).

⁶⁸⁷ Cfr. Miglio, *Figura e ritmo* cit., p. 215. L'autrice introduce lo studio sulle figurazioni del Buddha partendo proprio da una citazione di Feynman di *Comportamento quantistico*, sulla natura ondulare e corpuscolare della luce.

⁶⁸⁸ A tal proposito si segnala il pensiero del celebre direttore d'orchestra Sergiu Celibidache, convergente in quella che poi è stata definita Fenomenologia Musicale, cfr. Giulia Accornero, *La fenomenologia di Sergiu Celibidache*, in *Il suono vivo: storia, composizione, interpretazione*, ETS Edizioni, Pisa 2016, pp. 87- 135, consultabile anche in https://www.academia.edu/31617464/La_fenomenologia_musicale_di_Sergiu_Celibidache_Sergiu_Celibidaches_musical_phenomenology_Full_Version (07/07/2019, 18.05).

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, -
da schufst du ihnen Tempel im Gehör⁶⁸⁹.

Se nel Sonetto citato l'architettura in questione, grazie a Orfeo, diventa da rudimentale a luogo sacro *situato* nell'udito, l'Io-lirico di *Musik* e di conseguenza anche il Rilke del 1925 vedono nei 'duomi' le architetture sacre deputate alla musica, e sebbene l'orecchio («was hier Ohr ist⁶⁹⁰») sia l'organo di senso privilegiato all'accoglienza dei suoni-radiazioni-onde, la celebrazione coinvolge sempre tutti i sensi, vista la natura plurale del suono, a cui qui viene affidata la definizione di flusso, più propriamente «corrente» («Strom»), termine, anche questo, che si presta a interpretazioni molteplici che spaziano dal lessico tecnico inerente all'elettricità, a quello più generale relativo a un corso d'acqua e agli utilizzi metaforici che ne derivano. Come Antonia Egel marca, la musica in questo componimento assume sempre più il carattere di spazio⁶⁹¹ e infatti negli ultimi due versi della seconda strofa, l'avverbio «irgendwo» compare per ben due volte. In particolare, nell'ultimo verso, l'Io-lirico sa che nello spazio deputato, nell'«irgendwo» al «wir» sconosciuto, occhi e orecchi si attivano insieme, e nella loro reciprocità «wölben sich», fornendo un'immagine nella mente del lettore di un arco che spesso ricorre in Rilke⁶⁹². Quell'«irgendwo» è spazio della musica⁶⁹³.

Proseguendo con l'analisi, nella terza strofa si può notare l'effettiva realizzazione dell'idea spaziale che Rilke elabora della musica e della percezione intesa come «fünffingrige Hand»⁶⁹⁴, già presente nella seconda parte di *Ur- Geräusch*. Innanzi tutto, la prima grande differenza che si coglie in relazione alle due strofe precedenti è nel numero di versi, che qui sono nove, andando a costituire complessivamente il *climax* sintattico del componimento. Anche in questo caso la strofa è concatenata alla precedente grazie alla ripetizione all'inizio di verso dell'avverbio «irgendwo», che negli ultimi tre versi compare per ben quattro volte. In particolare, nel v. 13 l'avverbio è ripetuto due volte, in apertura e chiusura di verso, esattamente a metà del componimento. La centralità del verso viene sostenuta anche dal verbo «steht», volutamente enfatizzato dall'autore con una

⁶⁸⁹ Rilke, KA II, S. 241.

⁶⁹⁰ Corsivo mio.

⁶⁹¹ Egel, "Musik ist Schöpfung" cit., S. 47.

⁶⁹² Es. *Der Ball* in *Neue Gedichte. Anderer Teil*, in Rilke, KA I, S. 583-584.

⁶⁹³ Egel, "Musik ist Schöpfung" cit., S. 48.

⁶⁹⁴ Rilke, KA IV, S. 704.

sottolineatura e la prima lettera maiuscola presenti in autografo⁶⁹⁵. Nel «Dastehen», il duplice avverbio «irgendwo» (v. 13) abbraccia idealmente proprio la parola «Musik», facendo convergere la prosodia del verso proprio sulla parola che dà il titolo al componimento. In questo luogo non definibile con chiarezza, l'Io-lirico osserva come «dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen...», presentando una coincidenza di campo semantico di vista e udito, fin qui ampiamente sviluppato, che si riconduce a «Töne strahlen» del v. 9. A rappresentare un carattere di novità rispetto al resto del componimento è il contrasto che si instaura tra i verbi che introducono il complemento di stato in luogo, come «stehen» (v. 13), e il cadere («fallen», v. 14), che sfocia nel complemento di moto a luogo «in Ohren», causando, la luce, la penetrazione negli orecchi come «fernes Klingen»: la musica si insinua in chi o in *cosa* è pronta ad accoglierla, permeando il soggetto ospitante. Le direttrici definite dal flusso sono molteplici: da un lato, con il verbo «fallen», che richiama un movimento verticale dei suoni-luce, dall'altro, «fernes Klingen» introduce un'idea di spazio molto complessa, multidimensionale, se si immagina l'espansione di suoni nello spazio⁶⁹⁶. Il raggiungimento di una percezione data dalla compresenza di udito e vista e quindi la ricerca sul suono-luce, in realtà, era argomento di interesse per i contemporanei di Rilke. Uno dei più noti musicisti impegnati alla realizzazione di questa utopia era Alexander Skrjabin, che voleva realizzare in un'opera l'unione dei sensi della vista e dell'udito, ricerca culminata in *Prometéhée, Le Poème du Feu*, op. 60, del 1910, lavoro che ovviamente suscitò l'interesse presso i contemporanei, tra cui Kandinsky⁶⁹⁷, che di fatto ne *Über das Geistige in der Kunst* lo cita come esempio⁶⁹⁸. La musica è sempre presente in questo punto del componimento grazie al verbo «Klingen», che accentua il carattere di «eigensinnige Vorhandenheit»⁶⁹⁹. di queste vibrazioni, riverberandosi continuamente il suono grazie alla musica del fondo. Nei primi due versi di questa terza strofa, dunque, viene

⁶⁹⁵ Cfr. <<https://www.zvab.com/erstausgabe/Musik-Herrn-Lorenz-Lehr-Faksimile-Handschrift/22689383668/bd>> (07/07/2019, 18.18).

⁶⁹⁶ Il *Raum* poetico di Rilke che emerge da *Musik* è accostabile allo studio scientifico, in particolare fisico, dello spazio. Oggi si sa non solo che l'universo è in espansione, ma che questa accelera (Premio Nobel per la Fisica 2011 a Saul Perlmutter, Brian P. Schmidt e Adam Riess). È innegabile che quanto finora studiato sullo spazio sia in qualche modo debitore degli studi di un illustre scienziato contemporaneo di Rilke, Albert Einstein, che con la sua opera aprì la strada a una nuova comprensione dell'universo. Cfr. Einstein, *Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie*, in «Annalen der Physik», vierte Folge, Band 49, 1916, S. 769-822, in <http://myweb.rz.uni-augsburg.de/~eckern/adp/history/einstein-papers/1916_49_769-822.pdf> (consultato 07/12/2020; 17.13).

⁶⁹⁷ Cfr. Cristina Ceroni, *La sinestesia nella poetica di Skrjabin*, in <<http://www.parol.it/articles/cristina.htm>> (08/07/2019, 11.38).

⁶⁹⁸ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* cit., S. 126.

⁶⁹⁹ Rilke, *Briefe über Cézanne* (An Clara Rilke, 8. Oktober 1907), cfr. *supra*.

definita la natura della musica, una realtà fisica che occupa il suo posto nello spazio e che è afferrabile con la sensibilità tutta, con la «fünffingrige Hand»⁷⁰⁰.

Nel terzo e quarto verso della medesima strofa, però, l'io-lirico definisce concretamente le capacità dell'uomo. Riappare il «wir» nell'aggettivo possessivo «unser». Tuttavia l'uomo si rivela non all'altezza di tale compito, poiché «[f]ür unsre Sinne einzig scheint das so / getrennt»⁷⁰¹, dove per «das» si intende la musica e il pensiero dispiegato nei due versi precedenti. Nel medesimo passaggio, a conferma della compresenza di diversi organi di senso, viene utilizzato il verbo «scheinen», che, con il suo duplice significato di «splendere» e «apparire», vede nuovamente la sovrapposizione di suono e luce. Rilke aveva già acquisito consapevolezza dell'impossibilità per l'uomo di percepire la realtà con i sensi uniti già da tempo: nei *Sonette* l'autore poneva in contrapposizione la natura tutta, animali compresi, che sapevano prestare ascolto in maniera più attenta alla musica di Orfeo⁷⁰² all'uomo, con il risultato di una realtà frammentata e parziale alla conoscenza.

L'io torna nuovamente a riflettere sull'«irgendwo», la cui sostanza viene svelata nei due versi successivi di *Musik*,

[...] Und zwischen dem und jenem Schwingen
schwingt namenlos der Überfluß... Was floh
[...]

L'«irgendwo» è lo spazio compreso «zwischen dem und jenem Schwingen», caratterizzato dal movimento di fondo che è «Musik (der große Rhythmus des Hintergrunds)». In questo spazio, «Zwischenraum» tra le «Schwingungen» e cassa di risonanza, oscilla anche l'«Überfluß», musica che nei *Marginalien* non aveva ancora trovato esito nella creazione. Non ancora «Erscheinungen», è anche «namenlos»⁷⁰³ («senza nome»), non costretta nella limitatezza del linguaggio umano. Un incedere particolarmente ritmico effettivamente si ha anche dal punto di vista sintattico: in questi ultimi cinque versi (vv. 13-17) si può assistere a ben tre interruzioni della fluidità del verso grazie a cesure ben delineate anche graficamente dai punti di sospensione, punteggiatura che idealmente divide gli argomenti trattati dall'autore, al cui centro si concentra l'impotenza dell'uomo di fronte

⁷⁰⁰ Rilke, *Ur-Geräusch* in KA IV, S. 704.

⁷⁰¹ Cfr. *Orpheus. Eurydike. Hermes*. Orfeo nell'anabasi verso il mondo dei vivi, con Euridice ed Ermete alle spalle, ha i 'sensi divisi': «Und seine Sinne waren wie entzweit: / indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief / umkehrte» in Rilke, KA I, S. 501. Cfr. Mori Carmignani, *Soglia e metamorfosi* cit., p. 44.

⁷⁰² Cfr. *Sonett an Orpheus* I,1.

⁷⁰³ Cfr. *supra*, Capitolo II.4.3 e la questione della «Namenlosigkeit».

alla comprensione della realtà musicale. Il ritmo è reso ancor più frammentato dall'utilizzo di *enjambement* in quasi tutta la strofa (le eccezioni sono date dal secondo verso e gli ultimi due della medesima strofa), risolvendosi in cesure ritmiche e prosodiche che accentuano le ultime parole del verso e le prime del verso successivo, ad esempio «irgendwo / dies Licht», «Klingen... / [...] Sinne», «das so / getrennt...», il poliptoto «Schwingen / schwingt», e infine il verbo «floh», che sfocia direttamente nel campo semantico dei cinque sensi grazie ai «Früchte».

Nei vv. 13-17 la rima è alternata e segue uno schema EFEFE, mentre nei versi che seguono si è in presenza di rima incrociata GHHG. Va comunque notato che le rime A, B, C e F escono tutte in «-en», determinando la cantilena di cui si è accennato sopra, in armonia con la struttura del componimento.

Da qui, le interruzioni date dai punti di sospensione sono succedute da altrettante sospensioni, date questa volta da interrogativi che aprono ai campi semantici relativi ai sensi mai coinvolti fino a questo punto del componimento: il gusto («[...] Giebt im Kreis des Schmeckens / uns seinen Wert?») e l'olfatto («[...] Was teilt ein Duft uns mit?») ⁷⁰⁴, che coinvolgono la presenza corporea ⁷⁰⁵ dell'io lirico, attiva nel fare [«(Was wir auch tun, mit einem jedem Schritt / verwischen wir die Grenzen des Entdeckens)»], e presumibilmente nel pensare, visto che i due versi sono inclusi tra parentesi. L'idea che si cela dietro questi due versi è quella del passo, del movimento, che mira a superare il confine e il limite dell'«Entdecken». Il verbo «verwischen», infatti, oltre all'idea di «cancellare, rendere meno chiaro, sfocare», deriva da «wischen» che tra i vari significati ha anche quello di «muoversi velocemente» ⁷⁰⁶, quel movimento a cui si sta risalendo. Dal mero punto di vista fonetico, la riflessione su «verwischen» induce a instaurare un paragone con la preposizione «zwischen», rafforzando l'idea dell'uomo che, volendo avvicinarsi alla musica, oltrepassa e dissolve i confini situandosi nella soglia dello «Zwischenraum» vibrante e oscillante. Il porsi nello spazio di mezzo segnala inoltre l'evoluzione spirituale dell'uomo, che, seppur lontano ancora dalla conoscenza, si avvicina a quello spazio di mezzo che rappresenta uno «Schritt» in direzione della stella, un avanzamento del triangolo di Kandinsky verso l'alto.

⁷⁰⁴ L'impostazione del volume di Pasewalek, «*Die fünffingrige Hand*» cit., mira a cogliere la presenza di tutti i sensi nei componenti di Rilke. Cfr. anche Miscoli, *Frucht* cit., pp. 249-278.

⁷⁰⁵ Cfr. la percezione 'sinergica' e la traduzione vicendevole degli organi secondo Merleau-Ponty in *Fenomenologia della percezione* cit., pp. 313-314, cfr. *supra*.

⁷⁰⁶ Cfr. «Verwischen» in Grimm <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV06477#XGV06477> (08/07/2019, 14.54).

L'ultima strofa di *Musik*, separata dal resto del componimento anche graficamente, trova la proposizione di molti *tòpoi* rilkeiani, alcuni dei quali che richiamano altri componimenti. Qui l'Io-lirico si rivolge direttamente alla musica, costituendo la parola «Musik» l'esordio del primo verso dalla quale 'sgorga' un elenco di attributi propri. Sin dal principio della strofa, l'Io-lirico si rivolge alla musica con il «du», vertice del «Dreieck» kandinskiano diretto verso l'alto, lontana e accessibile solo a pochi (e Beethoven è uno di questi⁷⁰⁷). A una concezione di musica legata allo spazio si aggiunge l'idea di acqua, elemento mutevole e indispensabile alla vita, mezzo di propagazione delle onde sonore e soprattutto flusso di una corrente, che riaffiora dopo il riferimento alla seconda strofa («Und was hier Ohr ist ihrem vollem Strome», v. 11). L'acqua scorre anche in questo caso in una vasca («du Wasser unsres Brunnenbeckens»)⁷⁰⁸ e l'aggettivo possessivo «unsre[s]» rende partecipe quel «wir» in prima persona, divenendo l'uomo personificazione della fontana da cui viene attraversato, divenendo «Raum» di un fluire che non vede soluzione di continuità⁷⁰⁹, che si manifesta anche con la rima tra «Entdeckens», v. 21, e «Brunnenbeckens», v. 22.

I vari attributi e metafore che l'Io-lirico identifica con la musica proseguono nel verso successivo. Essa è qui «Strahl der fällt», crasi tra «Töne strahlen» (v. 9) e «die Licht in Ohren fällt als fernes Klingen...» (v. 16), ma soprattutto «du Ton der spiegelt» (v. 23). Il suono qui è lo specchio, che coglie e mostra un soggetto, riflettendo un'immagine. Si è fatto riferimento⁷¹⁰ all'angelo-specchio nella *Zweite Elegie*, che ritrova anche nell'incipit «Jeder Engel ist schrecklich» un legame con «Oh Schrecken!» del v. 3 di *Musik*⁷¹¹:

Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz⁷¹².

Si è visto come, secondo Szondi, nelle conferenze sulle *Elegie Duinesi*⁷¹³, l'angelo sia lo specchio che non crea immagine. La «entströmte eigene Schönheit» dell'angelo fluisce senza perdita di informazioni, senza mutilare la bellezza della creatura. Si potrebbe affermare lo stesso in *Musik*, dove il suono-specchio accoglie e restituisce la realtà senza interferenze, in uno scambio tra realtà e immagine che si rinnova e si rinvigorisce a ogni «Umkehr».

⁷⁰⁷ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* cit., S. 29.

⁷⁰⁸ Cfr. *supra* sull'acqua e la fontana, Capitolo II.3.4.

⁷⁰⁹ Cfr. Leisi, *Rilkes Sonette an Oprheus* cit., S. 193 ed Egel, «*Musik ist Schöpfung*» cit., S. 48-49. Quest'ultima cita in confronto al passaggio in esame *Römische Fontane* dei *Neue Gedichte*.

⁷¹⁰ Cfr. *supra*, Capitolo I.2.3.

⁷¹¹ Egel, «*Musik ist Schöpfung*» cit., S. 47.

⁷¹² Rilke, *KA II*, S. 205.

⁷¹³ Peter Szondi, *Le «Elegie Duinesi» di Rilke* cit, pp. 29-33.

La musica inoltre è definita «selig Erwachte unterm Griff des Weckens», che si pone in relazione ai vv. 1-3, in una fenomenologia del risveglio. Non solo, il risveglio della musica avviene con l'atto del prendere e dell'afferrare, della percezione e della conoscenza che solo una presa («Griff») con la «fünffingrige Hand» è in grado di stringere, con evidenti echi di *Ur-Geräusch*. A esercitare questa presa è il risveglio stesso, quel tempo maturo e pronto che qui è finalmente giunto, che di fatto toglie questa musica dal sonno, articolandosi in diverse vibrazioni nello «Hintergrund», che ritornano al v. 26 in «du durch den Zufluß rein ergänzte Ruh», dove ci si riferisce alla musica per la prima volta come una «quiete», che è piena perché «ergänzt», completa, attraverso lo «Zufluß»⁷¹⁴.

Per riassumere i vari rimandi alle strofe precedenti di *Musik* si riporta uno schema riassuntivo:

Töne <u>strahlen</u> . (v. 9) [...] wie irgendwo / dies Licht in Ohren <u>fällt</u> als fernes Klingen... (vv. 13-14)	Du <u>Strahl</u> der <u>fällt</u> (v. 23)
[...] Um bei dem reinen <u>Wecken</u> / so <i>wach</i> zu sein [...] (vv. 1-2)	du selig <i>Erwachte</i> unterm Griff des <u>Weckens</u> (v. 25)
[...] die unsichtbaren Zahlen / <u>erfüllen</u> sich; Vermögen der Atome / <u>vermehrten sich im Raume</u> . (vv. 7-9)	du durch den Zufluß rein <u>ergänzte</u> Ruh (v. 26)

Il componimento termina con la definizione della musica in relazione all'uomo: «Du mehr als wir...» pone gerarchicamente la musica al di sopra di quel «wir», perché lo oltrepassa, essendo essa «der freie Überfluß Gottes»⁷¹⁵. L'affermazione, isolata dai punti di sospensione, viene motivata nella seconda parte del verso, articolando un pensiero ancora una volta interrotto da un *enjambement* che trova nel verso successivo il solo participio «befreit», seguito nuovamente da punti di sospensione. «Befreit» è il percorso seguito da *Musik*, che da «freie[r] Überfluß», rimane intrappolata nella lingua e negli scopi dell'uomo⁷¹⁶, fino a che, «namenlos», ritorna libera, aprendosi nello spazio, attraverso i punti di sospensione, che cedono verso la pagina bianca, verso il silenzio, verso lo «Hintergrund».

Molte relazioni intratestuali si ritrovano in *Musik*. Nell'ultima strofa le parole «Musik» (v. 22) e «befreit» (v. 27) che vengono volutamente isolate dalla punteggiatura all'interno del verso, consentendo anche graficamente di cogliere gli elementi chiave e fondanti del componimento.

⁷¹⁴ Cfr. *supra*, Introduzione e Capitolo I sul 'pieno' in Rilke.

⁷¹⁵ Rilke, *KA VI*, S. 161.

⁷¹⁶ Cfr. Capitolo III.1.

Concorre allo scopo anche la grafia del pronome soggetto «tu», che ai vv. 23, 26 è scritto con la maiuscola («Du»), al contrario dei versi centrali della strofa («du»), definendo così una geometria a cerchi concentrici il cui centro è costituito proprio da «Musik» e «befreit», che conferisce l'idea di espansione come in un fluido. La seconda circolarità si ha ancora una volta proprio grazie alla punteggiatura, che ricongiunge l'incipit del componimento, «Die, welche schläft...», con la conclusione, «befreit...», come se la musica potesse ora vibrare liberamente senza ostacoli interposti dall'uomo, finalmente desta dal sonno.

In conclusione, *Musik* intreccia un gioco ritmico non soltanto all'interno del componimento stesso, bensì con la memoria di Rilke, attingendo a opere precedenti e a una consapevolezza elaborata negli anni dei *Neue Gedichte* e giunte al 1925, attraverso tutta la produzione dell'autore. Con le parole di *Ur-Geräusch*, quando la traccia del cranio del presente si sovrappone alla traccia del fonografo del passato, ha luogo una memoria retroattiva e ritmica che consente l'intrecciarsi di più discorsi. Aspetto ancor più evidente nella produzione rilkeana è però l'idea che la musica sia una sostanza costitutiva della realtà. Essa non è solo un pensiero filosofico ma un fenomeno fisico le cui conseguenze si ripercuotono sulla materia, sulla realtà in cui è immerso l'uomo, anch'esso spazio di relazioni e movimenti. La geometria viene in aiuto, se si pensa al ricorrere di figure circolari, spesso irraggianti vibrazioni a ogni livello, dal pensiero al corpo, dalla memoria e alla «fünffingrige Hand» di *Ur-Geräusch*. La musica si muove progressivamente verso l'esterno, spandendosi in tutte le direzioni e propagandosi fino a ritrovarsi là dove tutto era partito nella «Musik (der große Rhythmus des Hintergrunds)». La realtà è musica e ascoltarla senza scopi vorrà dire farne parte.

An die Musik

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

Gefühle zu wem? O du der Gefühle
Wandlung in was? -: in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstens unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt, –
heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft:
rein,
riesig,
nicht mehr bewohnbar⁷¹⁷.

⁷¹⁷ Rilke, KA II, S. 158.

Conclusion

Ingres soll die Ruhe geordnet haben;
Ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen⁷¹⁸.

L'aforisma di Paul Klee che apre il primo volume della *Form- und Gestaltungslehre* può ben commentare i *Marginalien* intorno alla musica. Chi è l'artista? Artista è colui che tenta, «in dem unbestimmten Drange, die Welt nachträglich [...] zu ergänzen»⁷¹⁹ e tenta di farlo attraverso la musica, «(Rhythmus) der freie Überfluß Gottes». Il mondo senza l'arte sarebbe incompleto, e senza musica non sarebbe addirittura mondo. Il compito dell'artista è dunque di cercare una relazione con l'«Überfluß», affinché esso converga nell'opera; l'opera d'arte è una via⁷²⁰ per la realtà, una delle tante percorribili. In questo senso l'artista non inventa: ordina l'ἐνέργεια nell'arte.

Adattando il percorso a una struttura il cui centro è dato dalla ricezione di Nietzsche, ho tentato di comprendere come Rilke sia giunto a definire una propria poetica musicale e di sondarne i suoi primi sviluppi, toccando inoltre alcune opere dell'ultimo periodo, in un continuo rapporto di scambio tra spazi e tempi, con ritmi visibili, altri invisibili. Mi hanno ispirato e incoraggiato a esplorare il terreno musicale le due 'definizioni' incipitarie dei *Marginalien zu Friedrich Nietzsche*: «Musik (der große Rythmus des Hintergrunds)» e «Musik (Rythmus)» come «der freie Überfluß Gottes. Proprio nel lessico dell'«abbondanza» la tematica musicale si intreccia col ritmo di una vita che comprenda la morte e ne sia 'colma'. La poesia successiva al 1900 è densa di riferimenti a «Erfüllungen», «Überfülle», «Flussigkeiten», movimenti di pienezza di «Überfluß» che si riversa nelle figure rilkiane, per fuoriuscire, sgorgare e ritornare nella realtà, nello «Hintergrund». Musica e morte stanno «senkrecht»⁷²¹, cadono perpendicolari sulla vita e sui «vergehenden Herzen», perché entrambe sono esperienze che maturano nell'Io, diventano «reif», lo sovrastano e lo oltrepassano, in quanto «Überfülle» o «mehr als wir».

Nel rilkiano «mehr als wir» esiste però non solo il «wir», ma anche l'«Ich». Se da un lato l'esperienza poetica dopo i *Marginalien* risulta sempre più definita, apparentemente meno nitido sembra invece il lavoro precedente⁷²², costituendo tuttavia il principio di un percorso 'musicale'

⁷¹⁸ Klee, *Das bildnerische Denken* cit., o. S. (September 1914).

⁷¹⁹ Rilke, *KA IV*, S. 161.

⁷²⁰ Rilke, *Das Florenzer Tagebuch* cit., S. 27.

⁷²¹ Cfr. Rilke, *Brief an Lisa Heise* (19 gennaio 1920), in *Briefe II*, S. 615 e *An die Musik*, in *KA II*, S. 158.

⁷²² Come più volte ricordato, si fa riferimento soprattutto alle raccolte giovanili, in particolare *Leben und Lieder*, cfr. *supra*.

che si sviluppa fino alle opere della maturità, l'inizio di una via *verso* la musica, *verso* il suono ultimo. Alcuni titoli e argomenti, infatti, uniti all'eleganza musicale della lingua di Rilke, mostrano un interesse e una facilità per il fatto musicale precoce, se non addirittura innato. Se *Ich lieb ein pulsierendes Leben* in *Leben und Lieder* mostra un vitalismo pulsante e ritmico, testi come *das Volkslied* mostrano un'influenza sturmeriana che si coglie nel riferimento al Volk di Praga, che affiora protagonista in molti componimenti e in maniera preponderante in *Larenopfer*. In *Larenopfer* emergono archètipi di cose, di cui il più evidente è *Brunnen*, figura, quella della fontana, che si ritrova di frequente. In altri componimenti la musica invece è suono delle parole: è il caso di *Mittag*, dove il flebile rumore della natura è reso direttamente dal testo, in cui abbondano suoni e fonemi in [j], grazie ai quali si fa strada la suggestione di evocazioni di «Schwingungen» o «Schweigen». La svolta arriva con *Mir zur Feier*: l'incontro con Lou Andreas-Salomé, i viaggi in Italia, di cui la raccolta sente l'influenza, e successivamente in Russia, consentono a Rilke di uscire da Praga e di affacciarsi sul mondo, con cui inizia a relazionarsi in maniera differente, iniziando una riflessione sull'arte, sull'artista e sulla realtà, che diventa «namenlos» quando l'Io e la lingua entrano in crisi. Proprio a Firenze Rilke matura un nuovo sguardo, che nasce da un'osservazione e da uno studio approfondito dell'arte italiana. Molte di quelle considerazioni confluiranno infine nei *Marginalien*, il punto da cui si era partiti.

Le riflessioni sull'arte consentono a Rilke di affinare il proprio gusto e di fare nuove esperienze, tra le quali si segnalano il lavoro con lo scultore Auguste Rodin e lo studio dell'opera di Cézanne. Nelle arti figurative Rilke coglie materia e colore, ma anche vibrazioni, oscillazioni, soglie e movimenti che manifestano relazioni ritmiche tra gli elementi. In questo senso, l'artista che coglie al meglio il musicale nell'arte è senza dubbio Paul Klee, pittore e musicista, che Rilke conosceva personalmente⁷²³. Le idee artistiche di Klee e Rilke convergono nello stesso interesse per il movimento e per un'energia fluida oscillatoria, ritmica, che interessa l'Io e la materia.

Ritmica, infine, è anche la memoria dell'Io: in *Ur-Geräusch* il passato e il presente si incontrano e convergono in un segno, una traccia che, se riprodotta da una puntina metallica di fonografo, restituisce un suono. Cos'è per Rilke, infine, il suono? È «Wasser», «Strahl», «Ton», «Ruh», ma soprattutto è: «mehr als wir».

Nel valicare l'uomo, è suono tutto ciò che lo circonda: il mondo.

⁷²³ Egel, "Musik ist Schöpfung" cit., S. 181-184, qui S. 181.

Indice dei nomi

L'elenco seguente comprende tutti i nomi citati all'interno del corpo del testo della tesi. Le note cui si fa riferimento sono solo quelle in cui si dà direttamente o indirettamente voce al pensiero dell'autore.

Andreas, Carl	170
Andreas-Salomé, Lou	19, 25 (cit.), 35 (n.), 52, 62, 80-81, 86-87, 114-115, 137-138, 170, 211
Averroè	134
Baioni, Giuliano	52 (n.)
Balzac, Honoré de	169
Bauschinger, Dr.	48, 49
Becker, Hugo	187
Beethoven, Ludwig van	87, 198 (cit.), 206
Blanchot, Maurice	97 (n.), 143-144 (n.)
Botticelli, Sandro	133
Brahms, Joahannes	187
Buonarroti, Michelangelo	151
Busoni, Ferruccio	164-165
Brentano, Clemens	56
Cacciapaglia, Giacomo	192, 196
Cage, John	84 (n.)
Calvino, Italo	126
Cavalcanti, Guido	126
Cézanne, Paul	30, 36, 94, 168-170, 211
Chamisso, Adalbert von	53

Christen, Felix	14
Dahn, Felix	81-82
David von Rhonfeld, Valerie	54
Dehmel, Richard	44, 70
Demetz, Peter	91 (n.), 94 (n.)
Egel, Antonia	26 (n.), 47, 65 (n.), 122, 144, 154 (n.) – 155 (n.), 202
Eichendorff, Joseph Freiherr von	88 (n.), 115
Engel, Manfred	9-10, 131 (n.)
Entz, Sophia (Phia)	63
Flammarion, Camille	48, 49
Ganghofer, Ludwig	94
George, Stefan	170
Goethe, Johann Wolfgang	20
Hattingberg, Magda von	74, 80, 87, 198
Heidegger, Martin	10 (n.)
Heine, Heinrich	55, 58
Hofmannsthal, Hugo von	24, 52 (n.), 132
Hölderlin, Friedrich	11 (n.), 25 (cit.)
Hulewicz, Witold	8 (n.)-9, 12 (n.), 41
Jesi, Furio	35 (n.), 40 (n.), 67 (n.), 91 (n.), 92 (n.), 105 (n.), 127 (n.), 133 (n.), 137 (n.)
Kalckreuth, Wolf von	141
Kandinsky, Wassily	44, 155, 175, 182-187, 197-199, 203, 205
Kappus, Franz Xaver	12 (n.), 117
Kippenberg, Anton e Katharina	51, 52, 91
Klee, Paul	161-165, 210, 211
Kommerell, Max	24, 25

König, Christoph	24-25
La Matina, Marcello	159 (n.), 160, 176 (n.)
Lanckoronski, Karl (Grafen),	103, 105
Lavagetto, Andreina	14 (n.), 42
Lehr, Lorenz	187, 189
Leisi, Ernst	15, 49 (n.), 105 (n.)
Leopardi, Giacomo	18
Liebscher, Adolf	72
Liliencron, Detlev von	70
Löwenstein, Sascha	19, 24, 42 (n.), 53 (n.), 58 (n.), 68 (n.), 83 (n.), 91 (n.), 156 (n.)
Maeterlinck, Maurice	175, 182, 185-186
Mallarmé, Stéphane	97 (n.)
Meyer, Conrad Ferdinand	108
Meyer, Georg Heinrich	114
Miglio, Camilla	25-26 (n.), 132-133 (n.), 201
Modersohn Becker, Paula	58 (n.), 130-131, 139-143
Mori Carmignani, Sabrina	85 (n.), 87 (n.), 139 (n.), 179
Muther, Richard	165
Müller, Wilhelm	62 (n.)
Nádherný von Borutin, Sidonie	43
Nietzsche, Friedrich	11, 15-16, 18, 20-25 (cit.), 26-27, 47, 77 (n.), 154, 158
Paracelso	71
Prete, Antonio	18
Ravel, Maurice	187
Rilke, Clara,	30, 168-169
Rodin, Auguste	19, 30, 34, 42, 165-170, 211

Rösch, Perdita	14 (n.), 34, 41, 104 (n.), 105 (n.), 124
Schiller, Friedrich	20
Schönberg, Arnold	44
Schober, Franz von	58 (n.)
Schubert, Franz	58 (n.), 62 (n.)
Schumann, Clara	187
Schumann, Robert	53-54, 58
Skrjabin, Alexander	203
Strauss, Richard	81
Sizzo-Noris-Crouy, Margot	9-12
Thurn und Taxis-Hohenlohe, Marie	35 (n.), 42 (n.)
Valéry, Paul	21, 22, 29
Warburg, Aby	26
Zampa, Giorgio	138
Zeyer, Julius	54
Zoozman, Richard	70

Bibliografia di riferimento

V. Letteratura Primaria: opere di Rainer Maria Rilke

I.1 Singole edizioni

I.1.1 Edizioni tedesche

Rilke, Rainer Maria, *Das Florenzer Tagebuch*, Bibliothek Surhkamp, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1982

Rainer Maria Rilke, *Das Florenzer Tagebuch*, Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel Taschenbuch, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1942 (Erste Auflage 1994)

Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, 6 Bd., hrsg. vom Rilke Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke besorgt durch E. Zinn, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1962-1966

I.1.2 Edizioni italiane

Rilke, Rainer Maria, *Appunti sulla melodia delle cose*, a cura di Sabrina Mori Carmignani, Passigli Editori, Firenze 2006

Rilke, Rainer Maria, *Diari (1898-1900)*, a cura di Nicoletta Dacrema, Mursia, Milano 1994

Rilke, Rainer Maria, *Elegie Duinesi*, a cura di Michele Ranchetti, Feltrinelli, Milano 2017

Rainer Maria Rilke, *Il Diario Fiorentino*, a cura di Giorgio Zampa, SE, Milano 2011

Rilke, Rainer Maria, *I quaderni di Malte Laurids Brigge. Con la conclusione originaria dei Quaderni: Tolstoj*, traduzione di Claudio Groff, note di Elisabetta Potthoff, Mondadori, Milano 1988

Rilke, Rainer Maria, *I racconti*, a cura di Giorgio Zampa, Ugo Guanda, Milano 2016

Rilke, Rainer Maria, *La vita di Maria*, prefazione di David Maria Turolfo, La Locusta, Vicenza 1986

Rilke, Rainer Maria, *Poesie*, trad. it. Giaime Pintor, con due prose dai *Quaderni di Malte Laurids Brigge* e versioni da H. Hesse e G. Trakl, prefazione di Franco Fortini, Einaudi, Torino 1955

Rilke, Rainer Maria, *Poesie 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, Einaudi, Torino 2014

Rilke, Rainer Maria, *“Poeti Solitari” e Intérieurs*, a cura di Susanna Mati, Edizioni Via del Vento, Pistoia 2002

Rilke, Rainer Maria, *Requiem*, a cura di Sabrina Mori Carmignani, Passigli Editori, Bagno a Ripoli 2019

Rilke, Rainer Maria, *Su Rodin*, a cura di Elisabetta Potthoff, tr. it. di Claudio Groff e Olimpia Sartorelli, Abscondita, Milano 2009

Rilke, Rainer Maria, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di Franco Rella, Pendragon, Bologna 2007

I.2 Edizioni critiche

I.2.2 Edizioni tedesche

Rilke, Rainer Maria, *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Band I, Gedichte 1895 bis 1910, Herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1996

Rilke, Rainer Maria, *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bände II-IV, Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (aus Insel Verlag), Frankfurt am Main und Leipzig 1996

I.2.2 Edizioni italiane

Rilke, Rainer Maria, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, introduzione, traduzione e note di Furio Jesi, Garzanti, Milano 2002

Rilke, Rainer Maria, *Poesie* (2 voll.), edizione con testo a fronte, a cura di Giuliano Baioni, commento di Andreina Lavagetto, Einaudi Gallimard, Torino 1994

Rilke, Rainer Maria, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di Elena Polledri, Bompiani, Milano 2008

I.3 Carteggi

I.3.1 Edizioni tedesche

Rilke, Rainer Maria, *Briefe*, 3 Bd., Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim, Insel, Frankfurt am Main 1987

Rilke, Rainer Maria, *Briefe aus den Jahren 892 bis 1904*, herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel Verlag, Leipzig 1939

Rilke, Rainer Maria, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg »Benvenuta«*, Herausgegeben von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Insel Verlag, Frankfurt am Main 2000

Rilke, Rainer Maria, Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, herausgegeben von Ernst Pfeiffer, Insel Verlag, 1979

Rilke, Rainer Maria, Zweig, Stefan, *Briefe und Dokumente*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987

Modersohn-Becker, Paula, *Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke*, Hrsg. von Rainer Stamm, Insel Verlag, Berlin 2011

I.3.2 Edizioni italiane

Rilke, Rainer Maria, *Lettere a un giovane poeta. Lettere a una giovane signora. Su Dio*, traduzione di Leone Traverso, Adelphi Edizioni, Milano 1980

Rilke, Rainer Maria, Andreas-Salomé, Lou, *Da qualche parte nel profondo. Lettere 1897-1926*, a cura di Sabrina Mori Carmignani, Passigli Editori, Bagno a Ripoli 2009

Rilke, Rainer Maria, Salomé, Lou Andreas, *Briefwechsel*, tr. it. Claudio Groff e Paola Maria Filippi, *Epistolario 1897-1926*, a cura di Ernst Pfeiffer, La Tartaruga edizioni, Milano 1992

Hofmannsthal, Hugo von, *Lettere a Rilke. 1902-1925*, a cura di Susanna Mati, Via del vento edizioni, Pistoia 2000

I.4 Altre opere di riferimento

Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007

Andreas-Salomé, Lou, *Aprile – memorie su Rilke*, Edizioni Via del Vento, Pistoia 2003

Andreas-Salomé, Lou, *Rußland mit Rainer*, trad. it. di Marina Jarre, *In Russia con Rainer*, Bollati Boringhieri, Torino 1994

Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Sommi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino 2014

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. Enrico Filippini, Einaudi, Torino 2014

- Benjamin, Walter, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II-1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 140-157
- Boulez, Pierre, *Le pays fertile. Paul Klee*, Gallimard, Paris 1989, tr. it. Stefano Esengrini, *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, a cura di Paule Thévenin, tr. Abscondita, Milano 2004
- Brentano, Clemens, *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe / veranstaltet vom Freien deutschen Hochschstift; herausgegeben von J. Behrens et al., Kohlhammer, Stuttgart 1983
- Busoni, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt, Suhrkamp Verlag, Berlin 2016
- Busoni, Ferruccio, *Lettere / con il carteggio Busoni-Schönberg*, Ricordi, Milano 1988
- Cage, John, *Al di là della musica*, introduzione e cura di Giacomo Fronzi, Mimesis, Milano/Udine 2013
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Moderni Mondadori, Milano 2016
- Cézanne, Paul, *Lettere*, a cura di Elena Pontiggia, SE, Milano 1997
- Eichendorff, Joseph Freiherr von, *Werke in vier Bänden, Band I, Gedichte*, Auf Grund der von Dr. phil. Ludwig Krähe besorgten Ausgabe, neu bearbeitet und wesentlich erweitert von René Strasser, Stauffacher-Publishers, Zürich 1965
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust e Urfaust*, a cura e traduzione di Giovanni Vittorio Amoretti, testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano 2015
- Heidegger, Martin, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1950 (4. Auflage, 1963)
- Heidegger, Martin, *Il concetto di tempo*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano 1998
- Heine, Heinrich. *Buch der Lieder*, hrsg. von B. Kortländer, Reclam, Stuttgart 1990
- Hofmannsthal, Hugo von, *Lettera di Lord Chandos*, introduzione di Claudio Magris, traduzione di Magda Vidusso Feriani con testo originale a fronte, BUR, Milano 1985
- Hölderlin, Friedrich, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto, I Meridiani, Mondadori Editore, Milano 2001
- Husserl, Edmund, *Fenomenologia e teoria della conoscenza*, a cura di Paolo Volonté, Giunti Editore, Firenze /Milano 2018
- Jolles, André, Warburg, Aby, *La ninfa: uno scambio di lettere, 1900*, in *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, 321-322, a cura di Davide Stimilli, traduzione e note di Maurizio Ghelardi, in «aut aut», 321-322, maggio-agosto 2004, il Saggiatore, pp. 46-52

- Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Benteli Verlag, Bern-Bümpliz 1959
- Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, SE, Milano 2005
- Kandinsky, Wassily; Marc, Franz, *Der blaue Reiter*, trad. it. Rosa Calzecchi Onesti, *Il cavaliere Azzurro*, De Donato editore, Bari 1967
- Klee, Paul, *Confessione creatrice e altri scritti*, tr. it. di Francesco Saba Sardi, Abscondita srl, Milano 2004
- Klee, Paul, *Das bildnerische Denken, in Form- und Gestaltungslehre, Band I*, Herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller, Schwabe&Co. AG. Verlag, Basel-Stuttgart 1981
- Klee, Paul, *Unendliche Naturgeschichte, in Form- und Gestaltungslehre, Band II*, Herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller, Schwabe&Co. AG. Verlag, Basel-Stuttgart 1970
- Klee, Paul, *Tagebücher von Paul Klee*, Dumont Schauberg Verlag, Köln 1957, tr. it. Alfredo Foeckel, *Diari 1898-1918*, prefazione di Hans Ulrich Obrist (tr. it. Alessandra Salvini), il Saggiatore, Milano 2016
- Klee, Paul, *Teoria della forma e della figurazione* (2 voll.), a cura di Marcello Barison, Mimesis, Milano-Udine 2011
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard Paris 1945, trad. it. Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, trad. e appendice bibliografica a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1965
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Ésprit*, Éditions Gallimard 1964, trad. it. di Anna Sordini, *L'occhio e lo spirito*, postfazione di Claude Lefort, SE, Milano 1989
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Gallimard, Paris 1960, tr. it. Giuseppina Alfieri, *Segni*, a cura di Andrea Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1967
- Müller, Wilhelm, *Werke. Tagebücher. Briefe*, Herausgegeben von Maria-Verena Leistner mit einer Einleitung von Bernd Leistner, Verlag Mathias Gatzka, Berlin 1994
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Walter de Gruyter, Berlin 1968
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, trad. it. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di Mazzino Montinari, nota introduttiva di Giorgio Colli, Adelphi Edizioni, Milano 2012
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, Reclams Universal-Bibliothek, Stuttgart 2015

Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat*, mit einem Nachwort von Alfred Baeumler, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1976

Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, tr. it. di Sossio Giametta, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1977

Palazzeschi, Aldo, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei Milano, Mondadori, Milano 2002

Ravel, Maurice, *Lettere*, a cura di Arbie Orenstein, trad. Paolo Martinaglia, E.D.T., Torino 1998

Schönberg, Arnold, Kandinsky, Wassily, *Musica e pittura*, trad. it. di Mirella Torre, a cura di Jelena Hahl-Koch, Abscondita, Milano 2012

Schönberg, Arnold, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, S. Fischer, Frankfurt 1976

Serafini, Lia, *Il canto. Maestro di equilibrio*, edizioni Del Faro, Trento 2019

Spitzer, Leo, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, John Hopkins Press, Baltimore 1963, trad. it. di Valentina Poggi, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 2009

Strauss, Richard, *Wasserrose*, in *Mädchenblume* op. 22, Bosey&Hawkes, London 1965, p. 111-117 (spartito).

Thurn-Taxis, Maria, *Erinnerung an Rainer Maria Rilke*, trad. it. di Nada Carli, *Rainer Maria Rilke*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987

Valéry, Paul, *Poesia e Pensiero astratto* in *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Teresa Giaveri, traduzioni di M. T. Giaveri, Antonio Lavieri, Massimo Scotti, Paola Sodo e Anita Tatone, Mondadori, Milano 2014, pp. 1129-1157

II. Letteratura Secondaria

AA.VV., *Rainer Maria Rilke. Alla ricerca dello „spazio interiore del mondo“ tra arti figurative, musica e poesia*, Edizione a cura di Università Cattolica del Sacro Cuore- Diritto allo Studio, Milano 2008

Ariemma, Tommaso, *Fenomenologia dell'estremo – Heidegger, Rilke, Cézanne*, Mimesis, Milano 2005

Betz, Otto, „*Musik: Du Sprache, wo Sprache enden*“, in «Geist und Leben», Bd. 80, September/Oktober 2007, S. 357-372

- Brenet, Jean-Baptiste, *L'immagine abolita, desiderata* in Giorgio Agamben, J-B- Brenet, *Intelletto d'amore*, prefazione di Alain de Libera, traduzione di Giuseppe Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2020
- Bruhn, Siglind, *Musical Ekphrasis in Rilke's Marien-Leben*, Rodopi, Amsterdam 2000
- Buddeberg, Else, *Spiegel-Symbolik und Person-Problem bei R. M. Rilke*, in Görner, Rüdiger (Herausgegeben von), *Rainer Maria Rilke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987 [erst in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs)» 24 (1950), S. 360-386], S. 47-77
- Cambi, Fabrizio, *Der Römische Brunnen / La fontana romana di C. F. Meyer* in Bernhard Arnold Kruse e Vivetta Vivarelli (a cura di), *Il marmo, la fontana, il precipizio: poesie tedesche sull'Italia*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 113-122
- Cieri Via, Claudia, *Introduzione a Aby Warburg*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011
- Clive, Peter, *Brahms and His World: A Biographical Dictionary*, The Scarecrow Press, Lahnam – Maryland – Toronto - Oxford, 2006
- Decker, Gunnar, *Rilkes Frauen oder Die Erfindung der Liebe*, Reclam Verlag, Leipzig 2004
- Demetz, Peter, *René Rilkes Prager Jahre*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf 1953
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002, trad. it. Alessandro Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006
- Di Giorgi, Franco, *Rilke e la musica*, in «Nuova rivista musicale italiana: bimestrale di cultura e informazione», A. 14 n.s. ., 13 (2010), pp. 321-397
- Dörr, Otto, *Das Wort und die Musik. Zwölf Essays inspiriert durch die Poesie von Rainer Maria Rilke*, übersetzt aus dem Spanischen von N. Sayyd & R. M. Holm-Hadulla, Königshausen&Neumann, Würzburg 2011
- Egel, Antonia, *En écoutant, en écrivant. Sur la genèse des Nouveaux poèmes de Rilke / (Rilke hört Musik und schreibt. Zur Genese der Neuen Gedichte)*: Traduction de l'allemand par Azélie Fayolle, Conférence à la Fondation Rilke, le 10 juin 2017
- Egel, Antonia, *„Enzig das Lied überm Land heiligt und feiert“ – Rilkes Sprach-Musik*, in Dieter Martin, Thomas Seedorf (Hrsg.), «Lied und Lyrik um 1900», Würzburg 2010, S. 63-71
- Egel, Antonia, *„Musik ist Schöpfung“ . Rilkes musikalische Poetik*, Ergon, Würzburg 2014
- Eidt, Jacob-Ivan, *Rilke und die Musik(er). Überlegungen zu Rilkes Musikverständnis im Kontext seiner Zeit*, in Hübener, Andrea, Luck, Rätus, Scharffenberg, Renate, Unglauch Erich, Waters William

(Hrsg.), *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009, S. 127-134

Engel, Manfred (Hrsg.), *Rilke- Handbuch, Leben-Werk-Wirkung*, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2004

Ermini, Flavio, *Rilke e la natura dell'oscurità. Discorso sullo spazio intermedio che ospita i vivi e i morti*, AlboVersorio, Milano 2015

Erné, Nino, *Plastik und Musikalität in Rilkes Verskunst*, in «Das Kunstwerk: eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst: zum 25. Todestag von Rainer Maria Rilke», Baden-Baden: Woldemar Klein, 4/1951, S. 32-34

Freedman, Ralph, *Rainer Maria Rilke*, 2 Bd, aus dem Amerikanischen von Curdin Ebnetter, Insel Verlag, Frankfurt am Main 2001-2002

Gadamer, Hans-Georg, *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*, in *Kleine Schriften II. Interpretationen*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1967, S. 94-209

Giavotto Künkler, Anna Lucia, *Una città del cielo e della terra. Le Elegie Duinesi di R. M. Rilke*, Marietti, Genova 1990

Görner, Rüdiger, *"Denken des Herzens": Zugänge zu einem Motiv in Rilkes Werk*, in «"Die Welt ist in die Hände der Menschen gefallen": Rilke und das moderne Selbstverständnis» / Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft; hrsg. von Rudi Schweikert, Frankfurt a. M.; Leipzig: Insel, 24/2002, S. 147-164

Görner, Rüdiger, *Rilkes "Musik des Hintergrunds"*, in «Universitas: Orientierung in der Wissenschaft», Stuttgart: Schmiedel: Wiss. Verlagsgesellschaft, 3/1985, S. 327-332

Görner, Rüdiger, *"...und Musik überstieg uns...": zu Rilkes Deutung der Musik*, in « Blätter der Rilke-Gesellschaft»: zugeeignet Seiner Durchlaucht, dem Fürsten Raimondo della Torre e Tasso, hrsg. von der Rilke-Gesellschaft; gegr. von Baronin Tita von Oetinger; Schriftleitung: Fritz Kunle, Aran: Librairie du Grand-Chêne, 10/1983, S. 50-68

Görner, Rüdiger, *Im Herzwerk der Sprache*, Zsolnay, Wien 2004

Hamburger, Käte, *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, in *Philosophie der Dichter, Novalis, Schiller, Rilke*, Kolhammer Verlag, Stuttgart 1966, S. 179-275

Hayer, Björn, *Poesien des Überganges. Evokation, Transformation und Variation: Gartenmotivik bei Rainer Maria Rilke, Stefan George und Hermann Hesse*, in «„Ich wandle unter Blumen / Und blühe selber mit“: zur Kultur und Sozialgeschichte des Gartens», herausgegeben von Lothar Bluhm, Markus Schiefer Ferrari und Christoph Zuschlag, Tectum-Verlag, Baden Baden 2018, S. 199-218

Hlukhovich, Adrianna, *»wie ein dunkler Sprung in eine helle Tasse«. Rainer Maria Rilkes Poetik des Blinden. Eine ukrainische Spur*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2007

- Jesi, Furio, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Quodlibet, Macerata 2002
- Jesi, Furio, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, nottetempo, Milano 2018
- Jesi, Furio, *Rainer Maria Rilke*, La Nuova Italia, Collana Il Castoro, Firenze 1971
- Koch, Hannes, *Frauen im Umkreis Rilkes – Rilke als Erwecker und Förderer*, Edizioni LINT, Trieste 1992
- Kovach, Thomas A., "Du Sprache wo Sprachen enden": Rilke's poem "An die Musik", in «Seminar : a journal of Germanic studies» , Canadian Association of University Teachers of German, Univ. of Toronto Press, 3/1986, p. 206-217
- Kovach, Thomas A., *Rilkes Wendung zur Musik: das Gedicht "Bestürz mich, Musik"*, in « Im Dialog mit der Moderne: zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart: Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag» / Roland Jost, Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.), Frankfurt a. M.: Athenäum, 1986, S. 170-178
- König, Christoph, *Zur Erkenntniskritik in Max Kommerells Nietzsche-Lektüren*, in König, Christoph, Schiffermüller, Isolde, Benne, Christian und Pelloni, Gabriella (Hrsg. von), *Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells*, Wallstein Verlag, Göttingen 2018
- König, Christoph, Bremer, Kai (hrsg. von), *Über >Die Sonette an Orpheus< von Rilke. Lektüren*, im Auftrag des Peter Szondi-Kollegs, Wallstein Verlag, Göttingen 2016
- Krämer, Thomas, *Rilkes Sonette an Orpheus. Erster Teil; ein Interpretationsgang*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1999
- Kunle, Fritz, *Wechselwirkungen: Rainer Maria Rilke und die Musik*, in «Humanitas: Blätter der Vereinigung der Freunde des Ludwig-Wilhelm-Gymnasiums» Rastatt, 33, 1991
- Leisi, Ernst, *Rilkes Sonette an Orpheus. Interpretation, Kommentar, Glossar*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1987
- Leppmann, Wolfgang, *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*, Scherz Verlag, Bern – München 1982
- Lorenz, Otto, *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin - Rilke - Celan: Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1989
- Löwenstein, Sascha, „Wie ich Nietzsche überwand“ oder: *Sprachskepsis und Kunstmetaphysik. Anmerkung zur Nietzsche-Deutung des frühen Rilke*, in Thomas Meier (Hg.), *Das Lachen des Dionysos. Nietzsche und die literarische Moderne*, Die Blaue Eule Verlag, Essen 2002, S. 109-129
- Löwenstein, Sascha, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1906)*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004
- Mágr, Clara, *Rainer Maria Rilke und die Musik*, Amandus-Verlag, Wien 1960

- Martinec, Thomas (Hg.), *Rilkes Musikalität*, Vandenhoeck & Ruprecht Unipress, Göttingen 2019
- Miglio, Camilla, *Die Spur des Orpheus. Ein Experiment von und über Rainer Maria Rilke*, in Luca Crescenzi (a cura di), *Wissenschaft und Mystik in der deutschen Kultur und Literatur zwischen 19. und 20. Jahrhundert*, Edizioni dell'Istituto italiano di Studi Germanici, Roma 2021
- Miglio, Camilla, *Figura e Ritmo. Le oscillazioni dei Buddha di Rainer Maria Rilke*, in Antonella d'Amelia, Flora de Giovanni, Lucia Perrone Capano (a cura di), *Scritture dell'immagine – Percorsi figurativi della parola*, Liguori Editore, Napoli 2017, pp. 215-242
- Miglio, Camilla, *Kore a Capri. Un piccolo mistero rilkiano*, in «Cultura Tedesca», gennaio-giugno 2017, n. 52, *Rilke e l'Italia*, a cura di Marino Freschi, pp. 117-162
- Miglio, Camilla, *Letteratura mondo. Oriente/Occidente*, in Francesco de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014, pp. 195-226
- Miscoli, Miriam, *Frucht – Rainer Maria Rilke*, in «Lessico Europeo. Sezione tedesca: il movimento», Sapienza Università Editrice, Roma 2013, pp. 249-279
- Mori Carmignani, Sabrina, *Soglia e Metamorfosi. Orfeo ed Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*, Artemide, Roma 2008
- Nebrig, Alexander, *Die Aufzeichnungen über die Krankheit und den Tod von Wera Ouckama Knoop. Eine Quelle der „Sonette an Orpheus“ (1923)*, in «Zeitschrift für Germanistik», Neue Folge, Vol. 19, No. 3 (2009), Peter Lang AG, S. 609-618
- Öhlschläger, Claudia, "[...] dieses Ausfallen des Gegenstandes". *Rainer Maria Rilke, Paul Klee und das Problem der Abstraktion*, in «Poetik der Krise: Rilkes Rettung der Dinge in den "Weltinnenraum"»; Würzburg: Königshausen & Neumann, cop. 2000; S. 230 – 249
- Paleari, Moira, *Der junge Rilke und Michelangelo – Ein Dichter sucht seinen Weg*, in *Rilke: Les jours d'Italie. Die Italienischen Tage*, Fondation R. M. Rilke, Sierre 2009, S. 93-116
- Paleari, Moira, «*Wie ein Gestreckter Arm ist mein Rufen*». *Rainer Maria Rilke e il gesto*, CUEM, Milano 2005
- Pasewalck, Silke, »*Die fünffingrige Hand*«. *Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2002
- Pasewalck, Silke, *Die Maske der Musik. Zu Rilkes Musikauffassung im Übergang zum Spätwerk*, in «Poetik der Krise: Rilkes Rettung der Dinge in den "Weltinnenraum"», Würzburg, Königshausen & Neumann, cop. 2000; S. 210 – 229
- Por, Peter, *Rilke-Rodin, Cézanne, Klee: die Schöpfung des Raumes in der Moderne*, Copie de Actes du XIIe congrès de l'association internationale de littérature comparée; Vol. 3: Espace et Frontières dans la littérature (suite), S 50-56

- Por, Peter, *Rilke zwischen Moses, Cézanne, Newton und Klee*, in «Rilkes Paris 1920-1925: neue Gedichte», im Auftrag der Rilke-Gesellschaft; hrsg. von Erich Unglaub und Jörg Paulus; Göttingen: Wallstein, 30/2010, S. 261-278
- Prete, Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli Editore, Milano 1980
- Riemer, Jessica, *Rilkes Frühwerk in der Musik. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen zur Todesthematik*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2010
- Riethmüller, Albrecht, *Rilkes Gedicht "Gong" : an den Grenzen von Musik und Sprache*, in « Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen», Günter Schnitzler (Hrsg.), Stuttgart: Klett - Cotta, 1979, S. 194-223
- Rösch, Perdita, *Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke*, Wilhelm Fink Verlag, München 2009
- Rispoli, Marco, «Fast ohne Kultur». *Rilke e la lettura*, in «Studi Germanici», n. 13, 2018, pp. 187-208
- Russo, Fabio, *Due canti di Leopardi tradotti da Rilke*, in «Studi Germanici», vol. 14°, n. 2-3, giugno-ottobre 1978, pp. 333-345
- Schank, Stefan, *Rainer Maria Rilke*, Deutsche Taschenbuch Verlag, München 1998
- Schnack, Ingeborg, *La vita e l'opera di Rainer Maria Rilke in documenti fotografici*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1975, traduzione italiana di Enzo Calani
- Schoolfield, George C., *Young Rilke and His Time*, Camden House, Rochester NY 2009, pp. 237-248
- Selbmann, Rolf, *Rainers Widersprüche. Zu Rilkes Grabspruch »Rose, oh reiner Widerspruch«*, in Rudi Schweikert (hrsg. von), "Die Welt ist in die Hände der Menschen gefallen": *Rilke und das moderne Selbstverständnis*, Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft, 24/2002, Insel, Frankfurt a. M.- Leipzig, S. 165-175
- Skála, Emil, *Rilkes Stellung zur tschechischen Literatur und Malerei*, in Demetz, Peter, Storck, Joachim W, Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.), *Rilke. Ein europäischer Dichter aus Prag*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, S. 45-56
- Stahl, August, ... *und es war die Znamenskaja : Rilke und die Kunst der Ikonenmaler*, in «Blätter der Rilke-Gesellschaft : Ernst Zinn gewidmet» / hrsg. von der Rilke-Gesellschaft; gegr. von Baronin Tita von Oetinger; Schriftleitung: Fritz Kunle, Aran: Librairie du Grand-Chêne, 7/8, 1980/81, S. 84-91
- Starobinsky, Jean, *La Mélancolie au Miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard Paris 1997, tr. it. *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, prefazione di Yves Bonnefoy, a cura di Daniela De Agostini, SE, Milano 2006

Sutton, Martin, C. F. Meyer and R. M. Rilke: *Which Roman Fountain*, in «German Life and Letters», 40, (1987), pp. 135-141

Szondi, Peter, *Rilkes Duineser Elegien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975, tr. it. *Le «Elegie Duinesi» di Rilke*, a cura di Elena Agazzi, SE, Milano, 1997

Tobias, Rochelle, *Rilke's Landscape of the Heart: On the Notebooks of Malte Laurids Brigge*, in «Modernism/modernity», vol. XX, no. 4, Nov. 2013

Tzukakoshi, Satoshi, *Rilke und Klee*, Sonderdruck aus *Studies in Arts and Literature*, 1962. S. 193-204

Urraro, Raffaele, *La fabbrica della parola. Studi di poetologia su Leopardi, Baudelaire, Ungaretti, Rilke e altri*, Pietro Manni s.r.l., San Cesario di Lecce 2011

Valtolina, Amelia, *Tardo stile e conoscenza. Sulle ultime poesie di Rainer Maria Rilke*, in Alessandro Baldacci, Amelia Valtolina (a cura di), «Postludi. Lo stile tardo», «Elephant&Castle», Università degli Studi di Bergamo, novembre 2018, pp. 4-22

Venezia, Simona, *Il tempo del mondo. Il Weltinnenraum di Rainer Maria Rilke*, in «Journal of Philosophy», n. V, 14, 2019 – Tempora, pp. 45-58

Vilain, Robert, *Schoenberg and German Poetry*, in Cross, Charlotte M., Berman, Russel A. (edited by), *Schoenberg and Words. The Modernist Years*, Garland Publishing Inc., New York and London, pp. 1-30

Wolf, Ernest M., *Rilke's 'L'Ange du Méridien'. A Thematic Analysis*, in «Publication of the Modern Language Association of America» (PMLA) 80, 1965, pp. 8-18

III. Studi Metodologici

Barthes, Roland, *Eléments de sémiologie*, Roland Barthes et Editions du Seuil, Paris 1964, trad. it. Andrea Bonomi, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1966

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, tr. it. Gabriella Zanobetti, *Lo spazio letterario*, con un saggio di Jean Pfeiffer e una nota di Guido Neri, Einaudi, Torino 1967

Blumenberg, Hans, *Paradigmenn zu einer Metaphorologie* «Archiv für Begriffgeschichte», vol. VI, H. Bouvier und Co., Bonn 1960, tr. it. Maria Vittoria Serra Hansberg, *Paradigmi per una metaforologia*, il Mulino, Bologna 1969

Burdorf, Dieter, *Einführung in die Gedichtanalyse*, J. B. Metzler, Stuttgart 2015

Caforio, Antonio, Ferilli Aldo, *Fisica 2*, Le Monnier, Firenze 2004

- Cimatti, Felice, *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri, Torino 2018
- Deignan, Alice, *Metaphor and Corpus Linguistics*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2005
- De Man, Paul, *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven, London 1979
- Friedrich, Hugo, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Garzanti, Milano 2002
- Frova, Andrea, *Fisica nella musica*, Zanichelli, Bologna 1999
- Gadamer, Hans-Georg, *Die phänomenologische Bewegung*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1963, tr. it. di Corrado Sinigaglia, *Il movimento fenomenologico*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 1994
- Giuriato, Davide, Stingelin, Martin, Zanetti, Sandro (Hrsg. von), *“Schreiben heißt: sich selber lesen”. Schreibszenen als Selbstlektüren*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008
- Jakobson, Roman, *Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte*, eingeleitet und herausgegeben von Elmar Holenstein, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976
- Jakobson, Roman, *Ein Blick auf Die Aussicht von Hölderlin*, dal volume *Hölderlin, Klee, Brecht* cit., tr. it. Oscar Meo, *Hölderlin. L'arte della parola*, con la collaborazione di Grete Lübke-Grotheus, introduzione di Carlo Angelino, il melangolo 1979
- Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago 1980
- La Matina, Marcello, *Cronosensività. Una teoria per lo studio filosofico dei linguaggi*, prefazione di Franco Ferrarotti, Carocci editore, Roma 2004
- La Matina, Marcello, *L'accadere del suono. Musica, significante e forme di vita*, prefazione di Giovanni Piana, Mimesis Edizioni, Milano 2017
- Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969
- Luzi, Mario (a cura di), *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1976
- Pinotti, Andrea (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2018
- Russi, Roberto, *Letteratura e musica*, Carocci editore, Roma 2005
- Waldenfels, Bernhard, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999

Walter, Michael, *Musik und Sprache: Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung*, in Walter, Michael (Hrsg.), *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, Wilhelm Fink Verlag, München 1992, S. 9-32

IV. Sitografia

Accornero, Giulia, *La fenomenologia di Sergiu Celibidache*, in *Il suono vivo: storia, composizione, interpretazione*, ETS Edizioni, Pisa 2016, pp. 87- 135, in [https://www.academia.edu/31617464/La fenomenologia musicale di Sergiu Celibidache Sergiu Celibidaches musical phenomenology. Full Version](https://www.academia.edu/31617464/La_fenomenologia_musicale_di_Sergiu_Celibidache_Sergiu_Celibidaches_musical_phenomenology_Full_Version)> (07/07/2019, 18.05)

Archivio della liuteria cremonese, http://www.archiviodellaliuteriacremonese.it/en/strumenti/1719_cello_becker.aspx (14/06/2019, 18.19)

Babich, Babette, *Genius Loci – Lo spazio scolpito e il mistero di Nietzsche, Lou e il sacro monte*, Rivista di estetica, n.s., 53 (2/2013), LIII, pp. 235-262, Rosenberg&Sellier, traduzione di Daniela Tagliaferro, in [https://www.academia.edu/4596776/GENIUS LOCI LO SPAZIO SCOLPITO E IL MISTERO DI NIETZSCHE LOU E IL SACRO MONTE](https://www.academia.edu/4596776/GENIUS_LOCI_LO_SPAZIO_SCOLPITO_E_IL_MISTERO_DI_NIETZSCHE_LOU_E_IL_SACRO_MONTE)> (20/07/2019, 16.18)

Babich, Babette, *Merleau-Ponty's Hermeneutic Reflections on Certainty and Place: Science and Art*, in Bruce Janz, ed., *Hermeneutics: Place and Space*, Frankfurt am Main, 2017, pp. 197-210, in [https://www.academia.edu/33712141/Merleau-Pontys Hermeneutic Reflections on Certainty and Place Science and Art](https://www.academia.edu/33712141/Merleau-Pontys_Hermeneutic_Reflections_on_Certainty_and_Place_Science_and_Art)> (20/07/2019, 16.14)

Bollnow, Otto Fridrich, *Das Bild vom Menschen in Rilkes „Sonette an Orpheus“* in «Dichtung und Volkstum», 38/1937, SS. 340-348, in https://bollnow-gesellschaft.de/schriften/detail/das_bild_vom_menschen_in_rilkes_sonetten_an_orpheus_-_164.html> (20/07/2019, 15.46)

Ceroni, Cristina, *La sinestesia nella poetica di Skrjabin*, in <http://www.parol.it/articles/cristina.htm>> (08/07/2019, 11.38)

D'Ippolito, Bianca Maria, *Il tempo del dicibile. Corpo esistenze mondi in R. M. Rilke*, in «Rivista Comprendere» 24, 2014 in <http://www.rivistacomprendere.org/rivista/modules/tinycontent/index.php?id=30>> (20/0/2019, 15.59)

Deinert, Herbert, *Rilke und die Musik*, Yale University Library 1959, S. 8, <https://courses.cit.cornell.edu/hd11/Rilke-und-die-Musik.pdf>> (08/09/2020, 02.12)

Einstein, Albert, *Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie*, in «Annalen der Physik», vierte Folge, Band 49, 1916, S. 769-822, in <http://myweb.rz.uni-augsburg.de/~eckern/adp/history/einstein-papers/1916_49_769-822.pdf>

Ferraris, Maurizio, *Che cos'è il nuovo realismo?*, «ECPS Journal» (Educational, Cultural, Psychological Studies) – 9/2014, Special Issues on “New Realism and Educational Research” in <DOI: <https://doi.org/10.7358/ecps-2014-009-ferr>> (07/01/2020; 17.33)

Haardt-Spaeth, Lisei, *L'angelo delle Elegie e l'esperienza islamica di Rilke*, Diabasis 2006, in <https://www.academia.edu/13315279/L_angelo_delle_Elegie_e_l_esperienza_islamica_in_Rilke_Diabasis_2006> (20/07/2019, 16.05)

Holzer, Angela C., *Orpheus als Opfer: die Aktualisierung eines Mythos als Reinigungsritual der Sprache in Rilkes Sonette an Orpheus*, in «Focus on German Studies», Vol. XII (2005), pp. 18-40, consultato in <<https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/494>> (04/12/2018, 11.35)

La Matina, Marcello, *L'inscrutabile voce della triade. I tintinnabuli di Arvo Pärt tra filosofia e liturgia*, in Doctor Virtualis, [S.l.], n. 10, jan. 2011, disponibile all'indirizzo <<https://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/812>> (consultato il 18-8-2018, 12.09)

Lawrence, Susanne, *Ästhetisches Mitleid: Lessing, Bernays, Nietzsche*, Freie Universität Berlin 2007, S. 36-37 (Open Source in < https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/205/2_kap1.pdf?sequence=3&isAllowed=y> 07/12/2020, 09.47)

Magnússon, Gisli, *Esotericism and Occultism in the Works of the Austrian poet Rainer Maria Rilke. A new Reading of his Texts*, Mellen Press, Lewiston N. Y. 2014, pp. 9-14, in <https://www.academia.edu/40838545/Esotericism_and_Occultism_in_the_Works_of_Rainer_Maria_Rilke._A_New_Reading_of_the_Austrian_Poet> (22/06/2020, 12.20)

Manetti, Giovanni, *Il noi tra enunciazione, indessicalità e funzionalismo*, in Maria Chiara Janner, Mario A. Della Costanza, Paul Sutermeister (eds), *Noi, Nous, Nosotros. Studi romanzi. Études Romanes. Estudios románicos*, Peter Lang, Bern 2015, pp. 23-44 in <https://www.academia.edu/12416485/Il_noi_tra_enunciazione_indessicalit%C3%A0_e_funzionalismo> (06/12/2020, 03.11)

Merlini, Mattia, *Il silenzio nella poetica musicale di John Cage*, in <<https://www.sophron.it/2016/06/13/silenzio-nella-poetica-musicale-john-cage/>> (29/11/2020, 20.09)

Miglio, Camilla, *La funzione Friedrich nella poetologia antilirica di Paul Celan*, in *La lirica moderna*, a cura di F. Brugnolo et al., Esedra, Padova 2013, in https://www.academia.edu/5161528/LA_FUNZIONE-FRIEDRICH_NELLA_POETOLOGIA_ANTILIRICA_DI_PAUL_CELAN> (20/07/2019, 15.55)

Tarisio fine instruments&bows , <https://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40282>> (14/06/2019, 18.19)

Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher, <https://www.zvab.com/erstaussgabe/Musik-Herrn-Lorenz-Lehr-Faksimle-Handschrift/22689383668/bd>> (07/07/2019, 18.18)

IV.1 Supporti video

Sergiu Celibidache on his *Philosophy of Music*, in <<https://www.youtube.com/watch?v=SthKs40CICY>> (20/07/2019, 16.36)

Sergiu Celibidache – *Lezione di fenomenologia musicale*, in <<https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ>> (20/07/2019, 16.37)