

INTRODUZIONE

I *Gedichte an die Nacht* sono 22 liriche scritte nell'arco di un anno, tra il gennaio 1913 e il febbraio 1914, dunque tra la Spagna e Parigi, e raccolte poi sotto questo titolo in un quaderno, di cui Rilke nel 1916 fece dono a Rudolf Kassner.¹ Non erano destinate alla pubblicazione in questa forma, cioè come raccolta unitaria e nell'ordine stabilito per il quaderno, e infatti non furono mai pubblicate con questo titolo. Che valore dare allora al gesto privato con il quale Rilke le dona all'amico Kassner? È sufficiente per considerarle un vero e proprio ciclo? Evidentemente no. Rilke, si sa, non era poeta da liriche sparse, perché aveva molto forte il senso della regia della propria opera, e ogni qualvolta ha riconosciuto in

¹ La prima in ordine cronologico è *Die Spanische Trilogie*, l'ultima *Hebend die Blicke vom Buch...* Nei SW sono state riportate in ordine cronologico, senza rispettare l'unità della raccolta, e dunque frammiste alle altre poesie del periodo. Per l'ordine nel quale si presentano nel quaderno del 1916, e che invece non è di tipo cronologico, rimandiamo alla nostra appendice. A tal proposito dobbiamo dire che non giudichiamo fruttuoso basare l'analisi dei *Gedichte an die Nacht* sulla scansione dei testi all'interno del quaderno donato a Kassner, in quanto essa non appare particolarmente significativa. Certo, qualche accostamento può svelare qua e là un'intenzione dell'autore, ma nell'insieme non si lascia individuare un disegno unitario decifrabile – cosa che non stupisce molto, dato che come detto non di ciclo si tratta, bensì di una raccolta-dono.

un insieme di testi un'unità profonda, quando non siano stati addirittura concepiti sin dall'inizio come ciclo, ha dato loro in seguito una cornice definitiva, riunendoli in raccolta.

Il fatto che ciò non sia avvenuto nel caso in questione, esclude che queste poesie si possano considerare come un ciclo o una raccolta a sé. Semmai – visto che il 1916 è per Rilke uno dei momenti in assoluto più poveri di produzione poetica, mentre i materiali accumulati per la conclusione delle *Duineser Elegien* sono ancora molto lontani dal trovare un assetto definitivo – il dono a Kassner sembra quasi motivato dal bisogno di surrogare un gesto creativo di ben altra consistenza, e che si farà attendere ancora degli anni. E d'altra parte, data anche l'importanza che Kassner aveva per Rilke,² non si può ignorare la decisione di isolare queste poesie dal resto della produzione – quella invece sì molto copiosa, sebbene consistente in testi sparsi – del periodo 1912/14, così come non si possono ignorare le loro innegabili congruenze tematiche e strutturali.

I *Gedichte an die Nacht* potrebbero essere allora definiti una sorta di insieme omogeneo di testi, che non vanno staccati del tutto dagli altri testi coevi, perché non si tratta di un ciclo o di una raccolta in senso stretto, e che tuttavia possono ben costituire un oggetto di studio specifico, come quello che dedichiamo loro nel presente lavoro. Ma se, date le caratteristiche di questa che comunque, per comodità, chiameremo raccolta, la linea che li separa dal resto della produzione va considerata in modo flessibile, in che relazione si trovano con il ciclo elegiaco in preparazione, che resta per Rilke il vero fantasma di questi anni, e in particolare con la I e la II elegia, scritte in forma definitiva già nei primi mesi del 1912, insieme ad altri pezzi e spunti che verranno ripresi nel 1922?

Se è vero che il grande stile elegiaco prende forma anche attraverso lo stravolgimento al quale Rilke sottopone il proprio linguaggio nei *Gedichte an die Nacht*, diciamo però subito che a nostro parere essi non sono soltanto un repertorio di temi e figure retoriche da sperimentare in funzione dell'*opus maius*, ma possono rivendicare una loro autonomia. E questo non solo dal punto di vista della realizzazione estetica, in verità piuttosto diseguale, ma comunque di grande livello in alcuni casi; e neanche solo per il fatto che Rilke le abbia raccolte nel quaderno per Kassner. Ma per due punti che costituiscono a nostro avviso il motivo di maggiore interesse dei

² Sulla loro amicizia v. R.M. Rilke u. R. Kassner, *Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente*, hrsg. v. K.E. Bohnenkamp, Frankfurt a.M. 1997.

Gedichte an die Nacht, e li differenziano dalle elegie: l'impostazione drammaticizzata della problematica relazionale, con un'apertura al dialogo con l'Altro che, per quanto molto ambivalente, non si presenterà più in termini simili; e, legato a questa, il *caratterere sperimentale*, ma non nel senso debole di laboratorio per la preparazione del grande ciclo, bensì nel senso di una serie di differenti configurazioni della relazione io-Altro, che Rilke prova qui con una libertà che poi non troverà più.³

Su queste caratteristiche fondamentali concentreremo l'attenzione, assumendo dunque i *Gedichte an die Nacht* quale fuoco tematico del nostro lavoro, ma ponendoli naturalmente a confronto con i testi coevi, e spingendoci fino a quei testi tardi nei quali si trovano fissate in via definitiva intuizioni e posizioni sperimentate nei *Gedichte an die Nacht*. E nel fare questo invertiremo una volta tanto il rapporto invalso tra testo 'maggiore' e testo 'minore'.

L'omaggio a Kassner fa dunque dei *Gedichte an die Nacht* l'unica realizzazione (almeno in parte) compiuta di una lunga fase, se si prescinde dal ciclo *Das Marien-Leben* (1913), che Rilke stesso considerava minore. In effetti, tra la lettera con la quale nel gennaio 1910 informa Marie von Thurn und Taxis di aver terminato il *Malte*, e la lettera del febbraio 1922, con la quale in tono solenne ed enfatico annuncia alla stessa principessa di avere finalmente portato a conclusione il ciclo delle duinesi,⁴ Rilke non ha modo di annunciare altri complimenti. Ciò che scrive tra il 1910 e il 1922 non rappresenta un corpus unitario, come dimostrano tra l'altro anche i problemi di ripartizione del volume secondo dei *Sämtliche Werke*.⁵ Molte poesie, per esempio, sono state recuperate da biblioteche private, scritte sulla prima pagina di qualche libro regalato da Rilke, e hanno funzione di dedica – il che non ne pregiudica quasi mai la validità estetica. Mentre una parte rilevante è rappresentata da abbozzi e frammenti che spesso illuminano, nella bellezza bruciante di un paio di versi, percorsi che altrove non

³ Stephens invece – nell'ottima, e finora unica, monografia dedicata a questa raccolta (*Nacht, Mensch und Engel. Rilkes Gedichte an die Nacht*, Frankfurt a.M. 1978 [come dissertazione, in inglese: 1968 e 1972]), con la quale concordiamo in molti punti –, pur rilevando l'autonomia di queste liriche, che comunque non ritiene costituiscano un ciclo, ne sottolinea il carattere di laboratorio per la scrittura delle elegie (cfr. p. 19).

⁴ Lett. del 27/01/1910 (BrT I, 10-11) e dell'11/02/1922 (BrT II, 697 sgg.).

⁵ V. la nota del curatore Ernst Zinn (SW II, 811 sgg.).

appaiono con tanto nitore. Il flusso della scrittura è poi piuttosto discontinuo, anche se si addensa in alcuni momenti importanti: innanzitutto gli anni 1912/14, con i soggiorni a Duino, a Venezia e in Spagna, prima del ritorno a Parigi; poi la seconda metà del 1915 (a Monaco), unica eccezione nel periodo del conflitto mondiale, che fu nel complesso un periodo di silenzio; infine – in misura decisamente minore, quasi solo un preludio alle elegie – gli anni 1920/21, quando Rilke si trova già in Svizzera.

I confini temporali appena indicati, utili per inquadrare uno sviluppo complesso, non vanno tuttavia irrigiditi, e nel corso del lavoro parleremo delle anticipazioni e delle 'inattualità' talvolta sorprendenti nell'opera di Rilke. Ma nell'insieme, questo lungo periodo trova il suo comune denominatore nella crisi che inizia subito dopo la conclusione del romanzo, e che Rilke vive tanto sul piano esistenziale che su quello creativo. E dalla crisi, gettando anche uno sguardo su ciò che la precede e la segue, occorre partire come da uno snodo decisivo, se si vuole cogliere il giusto valore all'interno dell'opera rilkeana delle poesie donate a Kassner, che di questa crisi sono la testimonianza più compiuta.

Quella che si apre dopo il *Malte* viene generalmente definita 'crisi dello sguardo', vale a dire dello strumento che aveva sostenuto l'elaborato e faticoso sforzo percettivo alla base dei *Neue Gedichte*, e sul quale si fondava la poetica della 'cosa' (*Ding*). Con i *Neue Gedichte* Rilke aveva superato l'atteggiamento estetizzante che predominava nella produzione giovanile e in parte ancora nello *Stunden-Buch*, sebbene questo sia da considerarsi un'opera di passaggio, dove le cose e (nel terzo libro) la città iniziano già ad assumere l'importanza che avranno nella raccolta 'parigina'. Il *Dinggedicht* aveva rappresentato un momento di grande equilibrio formale e conoscitivo, dove attraverso una complessa struttura metaforica e l'eliminazione dell'io lirico si recuperava un rapporto profondo tra soggetto e mondo.

Ma questo equilibrio dipendeva innanzitutto dal fatto che il mondo era ancora una presenza stabile dinanzi allo sguardo, mentre già non lo è più nelle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. La crisi infatti comincia non *dopo*, ma almeno in parte già *con* il *Malte*, che è un romanzo pieno di buchi, di vuoti, di cose che si sottraggono alla presa, svanendo e ribellandosi alle leggi dell'umano, e pieno dei ricordi di un mondo ormai prossimo a scomparire sotto i colpi della modernità. Le cose non possono essere più oggetti dello sguardo, ma non, come spiega Rilke in *Wendung*, perché bisogna pentirsi della violenza contenuta nello sguardo e passare all'"opera del cuore", bensì perché quelle cose da guardare non ci sono più, e perché la metropoli moderna non lascia più tempo per guardare.

La conseguenza della rottura di questo equilibrio è la scissione tra io e mondo, il senso di non appartenenza, l'alienazione. Il testo più rappresentativo dell'impasse che si determina è senz'altro la trilogia spagnola, uno tra i più importanti dei *Gedichte an die Nacht*, e in particolare la prima delle tre liriche. La ricaduta più visibile della crisi sul piano testuale è la ricomparsa dell'io lirico, segno di una drammatizzazione della sfera soggettiva, che nel dire "io" si pone quale polo esplicito di una struttura al cui altro estremo c'è il mondo. C'è, ma è lontano, altrove o irraggiungibile, così che l'io è ormai assolutamente solo sulla scena. Questa sorta di ispessimento, di doloroso irrigidimento della sfera soggettiva ci dice che si è interrotto lo scambio fluido con l'universo dell'esperienza.

Nel momento stesso in cui Rilke inizia un discorso consapevole sulla crisi, si impegna per mettere a punto delle strategie di risposta. La prima, proprio in *Die Spanische Trilogie (I)*, si basa su una tecnica simbolistica di astrazione, che prefigura già la *trasformazione nell'invisibile* della quale parlerà la IX elegia. Vedremo però l'implicita debolezza di questa strategia, che cerca di risolvere sul piano puramente linguistico una crisi che coinvolge l'esperienza e la conoscenza del mondo. Diversa la soluzione prospettata nel secondo e nel terzo testo della trilogia, centrati sulla figura del pastore. Si tratta di una delle figure più interessanti della mitologia rilkeana, che rappresenta una forma di esistenza autentica, non segnata dalla scissione, perfettamente inserita nella natura, e con la quale il soggetto di queste liriche si confronta in modi e con esiti differenti. Seguendo le notevoli oscillazioni che essa subisce sia nell'arco dell'opera di Rilke, sia proprio nella trilogia spagnola, evidenzieremo alcune incongruenze, che testimoniano un'impostazione del tutto irrisolta della problematica della soggettività.

Questa sorta di fenomenologia della soggettività nell'opera di Rilke, svolta nei primi due capitoli, si completa nel terzo con l'analisi della teoria dell'*amore senza oggetto*, dell'amore come puro flusso del sentire liberato dall'oggetto intenzionale. Si tratta di uno dei 'pezzi' centrali della sua mitologia, sulla base del quale Rilke mette a punto, al di là della sfera emotiva, un vero e proprio *paradigma dell'intransitività*, applicandolo poi anche in ambito percettivo e poetico.

Nel quarto capitolo affronteremo il corpo dei *Gedichte an die Nacht*, che sono nel loro insieme il testo-chiave della crisi. Una volta perso il mondo, *il soggetto deve andare in cerca del proprio oggetto*. Nasce qui quel vero e proprio mito dell'*epifania*, della "Erscheinung", al quale Rilke lavora sistematicamente in questi anni, e che consiste nella speranza che il mondo

gli si riveli in un istante abbagliante e ricco di senso, e gli dia la salvezza. I *Gedichte an die Nacht*, ma anche le lettere del periodo, ci mostrano però come Rilke finisca nel *paradosso dell'epifania costruita*. L'ardito sforzo linguistico, che ricorre a sonorità e soluzioni sintattiche e figurative assai stridenti, rinnova in ambito novecentesco la *harte Fügung* hölderliniana e il grande linguaggio del sublime, attinto soprattutto da Klopstock, così come tipicamente klopstockiana appare l'elevazione che si autosostiene e si compiace della propria stessa tensione. Mancando però, a differenza di quanto accade in Klopstock, di un correlato trascendente, tale slancio vibra desolatamente nel vuoto.

È innanzitutto questa la strategia che Rilke adotta per dar corpo a un mondo, che ancora pochi anni prima si mostrava nella pienezza dei suoi contorni e nella versatilità metamorfica e seducente delle sue forme, offrendosi a un linguaggio poetico ancora in pieno possesso delle proprie facoltà descrittive. Nel vuoto che adesso ha davanti a sé, l'io lirico costituisce l'Altro attraverso l'invocazione, così che la correlazione primaria soggetto-mondo, pienamente operante nei *Neue Gedichte*, si trasforma nella correlazione io-tu. Ma chi è questo tu?

Possiamo rispondere con Gadamer, che riferendosi al tu presente in tante liriche di Celan ha scritto: "Es ist deshalb nicht auszumachen, wer jenes Du ist, weil es nicht ausgemacht ist. Die Anrede zielt, aber sie hat keinen Gegenstand – es sei denn den, der sich der Anrede stellt, indem er antwortet".⁶ Ora, se in Celan il tu non ha nomi, nei *Gedichte an die Nacht* il tu può essere la notte, l'angelo o l'amata; e allora anche in questo caso si può dire ciò che Gadamer dice a proposito del tu in Celan, e cioè che si tratta di una funzione semantica generale, riempita dal discorso poetico ogni volta in modo diverso.⁷ Perché anche per quanto riguarda i *Gedichte an die Nacht* l'identità del tu non si può sempre stabilire con certezza, sia perché mancano talvolta indizi univoci, sia perché i tre campi semantici talvolta si sovrappongono. La differenza rispetto a Celan è che questo tratto caratterizzante dei *Gedichte an die Nacht*, cioè l'*interscambiabilità dei volti*

⁶ H.-G. Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans "Atemkristall"* [1973], Frankfurt a.M. 1986 (rev. u. erg. Ausg.), p. 12 ("Il motivo per il quale non si può stabilire chi sia quel tu, è che ciò non viene stabilito. L'apostrofe prende la mira, ma non ha oggetto – eccetto quello che gli si pone dinanzi rispondendo"). Poco prima aveva scritto: "Das Du ist der Angeredete schlechthin" (*ivi*).

⁷ Cfr. *ivi*.

dell'Altro, non dipende solo dall'assenza del tu invocato e dalla difficoltà di dargli corpo, ma anche dalla fondamentale *ambivalenza del desiderio*.

C'è infatti da chiedersi se l'io dei *Gedichte an die Nacht* cerchi veramente l'Altro. Il gesto linguistico saliente di queste liriche è lo stesso gesto ambivalente che conclude la VII elegia: il braccio levato *verso e contro* l'angelo, invocato e al tempo stesso tenuto a distanza:

[...] Glaub *nicht*, daß ich werbe.
 Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
 Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
 Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
 Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
 oben offene Hand bleibt vor dir
 offen, wie Abwehr und Warnung,
 Unfaßlicher, weitauf.⁸

L'analisi dei modi dell'invocazione nei *Gedichte an die Nacht* confermerà l'antinomia, rilevata soprattutto sull'esempio dell'amore, tra due esigenze altrettanto genuine e urgenti: il bisogno di incontrare l'Altro, di uscire da sé per ritrovare il filo di uno scambio, di un rapporto con ciò che è di fronte, e il bisogno di eluderlo, sottraendosi all'incontro, dilazionandolo, negandolo a priori.

La sua assenza pone l'Altro sul piano della trascendenza. Come va inteso qui il termine *trascendenza*? Da quanto detto, ci pare lo si possa intendere nel senso della *vuota idealità* di cui parla Friedrich, che vi ravvisa uno dei tratti salienti della lirica moderna, la quale tende a sottrarsi alla realtà, ma non riesce a credere in (o a creare) una "inhaltslich bestimmte, sinngefügte

⁸ SW I, 713, vv. 85-92 ("Non credere che io ti lusinghi per ottenere./Angelo: se pur ti chiamassi! Tu non vieni. Poiché il mio chiamare/è un donarsi che tiene lontano; contro tanta/corrente non riesci ad incedere. Un braccio/proteso è il mio grido. E la mia mano che in alto/si apre per afferrare a te dinanzi/aperta rimane, a monito e scudo,/oh inafferrabile, aperta", P II, 89). Qualcosa di simile vede nella lirica giovanile di Nietzsche *Dem unbekanntem Gott* Philip Grundlehner, che parla della "ambivalence of the poet's relationship to his god – at once a supplication and a struggle" (*The Poetry of Friedrich Nietzsche*, New York/Oxford 1986, p. 28). Secondo Grundlehner la poesia di Nietzsche è fondamentalmente monologica, nel senso che buona parte di essa forma un dialogo con il sé (cfr. *ivi*, p. 309).

Transzendenz”, finendo così per innescare una “Spannungsdynamik ohne Lösung”.⁹ Rappresenta certo il dramma di questa modernità, il fatto che la trascendenza sia vuota o irraggiungibile; e d'altra parte, la lirica moderna si costituisce proprio in questo spazio vuoto che risucchia la parola poetica, attraendola verso un Altro che non può rispondere: “Die leere Idealität, das unbestimmte ‘Andere’, mit Rimbaud noch unbestimmter, mit Mallarmé zum Nichts werdend, und die in sich selbst kreisende Geheimnishaftigkeit moderner Lyrik: das sind Entsprechungen”.¹⁰ La tarda poesia rilkeana, e in modo particolarmente drammatico quella degli anni della crisi, vive di tali corrispondenze, nonostante Friedrich escluda Rilke dai moderni.

Nei *Gedichte an die Nacht* l'io chiama l'Altro. Tuttavia notte, angelo e amata, volta per volta invocati, celebrati, compianti, respinti o oltrepassati, non incarnano realtà genuine, seppure irraggiungibili. Possiamo considerarli delle *istanze testuali*, alle quali non corrisponde, sul piano della referenza, un determinato soggetto. In altri termini: quando la voce dei *Gedichte an die Nacht* chiama l'angelo o l'amata, il contenuto metaforico dell'invocazione tende a essere assoluto. Questa voce non cerca l'angelo, ma (lo vedremo nel capitolo sull'amore) non cerca nemmeno l'amata; cerca semmai la notte, ma proprio perché inafferrabile, indefinibile. La trascendenza non ha qui alcuna pienezza mistica o religiosa, così come la notte non è tanto una dimensione cosmico-sacrale a noi inaccessibile, quanto lo spazio infinito in cui liberare la voce e dilatare l'invocazione.¹¹

⁹ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* [1956], Reinbek bei Hamburg 1985 (erw. Neuausg.), p. 49 (“trascendenza di contenuto definito, dotata di un senso”; “dinamica di tensione senza distensione”, H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, trad. it. di P. Bernardini Marzolla, Milano 1983, p. 49).

¹⁰ H. Friedrich, *Die Struktur...*, cit., p. 49 (“La vuota idealità, l'indefinito 'altro', che con Rimbaud diverrà ancora più indefinito e con Mallarmé diverrà il Nulla, e la misteriosità che gira su se stessa, propria della lirica moderna, si corrispondono”, H. Friedrich, *La struttura...*, cit., p. 49). Ha ragione però Berardinelli quando critica Friedrich per aver assolutizzato questo tratto saliente della lirica moderna, la quale evidentemente non rientra affatto tutta nel suo schema, che pure resta un tentativo di sintesi ancora oggi valido, ma che orientandosi sui poeti francesi, e soprattutto Mallarmé, dimentica altre forme di poesia non basate sul predominio assoluto del significante e sulla sacralizzazione della parola (cfr. A. Berardinelli, *Le molte voci della poesia moderna*, in *ivi*, pp. 331-352, *passim*).

¹¹ In tal senso ha ragione Hennemann Barale, quando afferma: “Il Dio di Rilke non è una realtà trascendente. Quando risulta tale è la spia di uno scacco che bisogna cercare di superare” (*Schegge rilkeane*, Pisa 1992, p. 161).

Ciò non significa che i tre campi semantici si equivalgano, e che tra l'invocazione dell'angelo e quella della notte non sussista alcuna differenza, ma piuttosto che è l'oggetto dell'invocazione a motivare e determinare volta per volta le forme, il registro e il tono dell'invocazione stessa, che può assumere un accento cosmico-sublime o sacrale-sublime a seconda che si rivolga alla notte o all'angelo, oppure trovare la tenerezza malinconica e seduttiva dell'eloquio amoroso. Come abbiamo detto, però, questi che potremmo chiamare *campi tensionali* spesso si intrecciano tra loro – e allora l'analisi testuale dovrà ricostruire caso per caso le diverse forme dell'apostrofe. E che l'angelo funga da “semplice polo di tensione” (“bloßer Spannungspol”, come dice Friedrich)¹² ce lo rivela un frammento illuminante del 1913:

Sind nicht deshalb Engel
daß einer sich des Wartens freue?¹³

L'invocazione di notte, angelo e amata non si può dunque considerare come la realizzazione di un *principio dialogico*. Anche se proprio negli anni dei quali ci occupiamo legge Buber, Rilke resta un poeta fondamentalmente *monologico* – su questo convengono tutti. E tuttavia nella fase più dura della crisi, quando scrive i *Gedichte an die Nacht*, pur tra mille ambiguità e contraddizioni Rilke mostra con la sua poesia (ma anche nelle lettere) un disperato e genuino bisogno di incontrare l'Altro, di essere colto dall'epifania, dalla risposta nella quale dovrebbe materializzarsi la presenza del tu invocato.

Fülleborn definisce *espressionistica* la crisi che causa questa breve, ma per Rilke sconvolgente (anche sul piano esistenziale) apertura dialogica, che rompe il solipsismo costruttivistico che caratterizza, per esempio, la soggettività nello *Stunden-Buch*, e in generale l'atteggiamento individualistico nella prassi artistica di inizio secolo.¹⁴ Il desiderio dell'incontro tra-

¹² *Die Struktur...*, cit., p. 48 (per la trad. it.: H. Friedrich, *La struttura...*, cit., p. 48).

¹³ SW II, 390 (“Gli angeli non esistono forse/perché si gioisca dell'attesa?”).

¹⁴ “Expressionistisch ist an Rilkes Existenzkrise insonderheit die plötzlich aufbrechende Einsicht, daß es schuldhaft sei, kein Schicksal zu haben, und die Sehnsucht nach reinem, nur menschlichem Dasein [...], während um die Jahrhundertwende die Künstlerexistenz als die allein unbefleckte galt” (U. Fülleborn, *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchungen zu einem historischen Rilke-Verständnis*, Heidelberg 1973, 2. erw. Aufl., p. 319). Se Rilke non è uscito trasformato dalla crisi di questi anni, ciò dipende per Fülleborn dal fatto che la sua poesia rimane funzionale al progetto esistenziale formulato già nel *Florenzer Tagebuch*, confermando così il suo “monologischen Weg” (p. 320).

valica i confini dell'ambito erotico, e si connette al bisogno di inserirsi nella storia, nella rete delle relazioni intersoggettive. Ma tale bisogno si esprime in Rilke con un'ambiguità proporzionale alle cangianti figurazioni del tu e alla spericolatezza dell'esperimento. Nonostante dunque i punti di contatto, se Buber individua nel tu l'orizzonte stesso della possibilità, il non-limite e perciò la relazione,¹⁵ in Rilke il tu non assume una vera valenza dialogica,¹⁶ perché viene avvertito come limite al pieno e libero estrinsecarsi del soggetto – e qui nasce la 'teoria' dell'amore senza oggetto, alla quale abbiamo già accennato.

A seconda che prevalga la dimensione dialogica o quella monologica, la *Strömung* di derivazione nietzscheana, campo metaforico centrale dei *Gedichte an die Nacht*, diventa il canale di collegamento verso l'invocato oppure il libero fluire della fontana, scorrere intransitivo di un soggetto che tende a un'utopistica liberazione della coscienza dall'intenzionalità. Ma la monologicità può anche realizzarsi nel ripiegare riflessivo della corrente verso il soggetto (e siamo a Narciso che si piega su se stesso, il cui pendant cosmico-trascendente è l'angelo). Ma sarà comunque un Narciso diverso da quello di Benn, il quale della monologicità fa un programma rigoroso, senza tensioni verso la sfera dell'alterità. Così come molto più forte è la componente dialogica nella poesia di Celan, dove l'Altro ha tratti di trascendenza anche piena, dove cioè si avverte la speranza di essere riscattati dall'Altro, e il sacro non pertiene solo alla voce che chiama, ma anche a chi non risponde. Se la poesia di Celan è sola e si deve mettere in cammino, e se l'unico incontro alla fine è con le proprie stesse parole, non è perché abbia realizzato il suo sogno regressivo, come in Benn, ma perché la storia preclude la trascendenza.

E Rilke? Non possiamo essere d'accordo con Heidegger, per il quale giustamente in Rilke *natura* è sinonimo di Aperto ("das Offene", VIII elegia), quando dice: "Was Rilke die Natur nennt, ist nicht gegen die Ge-

¹⁵ "Wer Du spricht, hat kein Etwas zum Gegenstand. Denn wo etwas ist, ist anderes Etwas, jedes Es grenzt an andere Es, Es ist nur dadurch, daß es an andere grenzt. Wo aber Du gesprochen wird, ist kein Etwas. Du grenzt nicht. Wer Du spricht, hat kein Etwas, hat nichts. Aber es steht in der Beziehung" (M. Buber, *Ich und Du* [1923], in M.B., *Die Schriften über das dialogische Prinzip*, Heidelberg 1954, pp. 5-121, cit. a p. 8).

¹⁶ Cfr. U. Fülleborn, *Rilke und Celan*, in I.H. Solbrig, J.W. Storck (hrsg.), *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, Bd. 1-2, Frankfurt a.M. 1975-1976, Bd. I, pp. 49-70 (cfr. a p. 68).

schichte abgesetzt. [...] Sie ist der Grund für Geschichte und Kunst und Natur im engeren Sinne".¹⁷ Si potrebbe dire che, in via di principio, la concezione dell'Aperto, la cui legge è l'intransitività, non si contrapponga *necessariamente* alla storia, nel senso che forse Rilke avrebbe potuto formularla avendo come punto di riferimento un'esistenza capace di rivendicare la propria determinatezza storica, nel tentativo di vivificarla, di liberarla, fosse anche nella luce dell'utopia. L'insieme di spunti teorici, di progetti e di immagini che Rilke ci ha lasciato, però, sembrano segnati da un'ansia di salvezza, da un bisogno regressivo di totalità, che fanno apparire di fatto alcune parti del suo discorso come una fuga dalla storia e dalla sua epoca, della quale pure ha intuito i punti essenziali.

Ci riferiamo in particolare al discorso che negli anni Rilke è andato sviluppando su alcuni concetti-chiave, quali Aperto, *Weltinnenraum*, *Bezug*. A questi termini e al sistema metaforico che vi ha costruito intorno è legata buona parte della fortuna di Rilke, a partire da *Wozu Dichter?*, il famoso saggio di Heidegger diventato a sua volta un classico già variamente analizzato, e che conta parecchi tentativi di imitazione. Quello di Heidegger è un intervento esemplare di 'appropriazione', in assoluto uno dei più decisi e importanti nell'ambito della critica rilkiana, della quale anzi ha segnato in modo decisivo gli sviluppi nei decenni a venire.¹⁸ Naturalmente, in questo caso si tratta di una rielaborazione originale nei ter-

¹⁷ M. Heidegger, *Wozu Dichter?* [1946], in M.H., *Gesamtausgabe*, Bd. V (*Holzwege*), hrsg. v. F.-W. v. Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, pp. 269-320, cit. a p. 278 ("Ciò che Rilke designa col termine Natura non è qualcosa di opposto alla storia [...]. Esso è il fondamento della storia, dell'arte e della natura in senso stretto", *Sentieri*, 256). Queste due proposizioni sono separate da altre due, sulle quali si può concordare pienamente: "Vor allem ist sie [= die Natur] nicht als Gegenstandsgebiet der Naturwissenschaft gemeint. Natur ist auch nicht der Kunst entgegengesetzt" (M. Heidegger, *Wozu Dichter?*, cit., p. 278).

¹⁸ Il merito innegabile di Heidegger è non solo di essere stato tra i primi a compiere una riflessione complessiva sulla poesia di Rilke, ma anche, attraverso l'elaborazione sistematica di questi termini-chiave, di aver fatto emergere il discorso che Rilke mette a punto pezzo per pezzo nella sua opera matura, e in particolare la sua posizione *zivilisationskritisch* e la denuncia della civiltà moderna fondata sulla tecnica. Altrettanto noti sono i limiti della sua interpretazione: innanzitutto, per condurre il pensiero a una "seinsgeschichtliche Zwiesprache mit dem Dichten" (*ivi*, p. 274) Heidegger ha accentuato oltre misura e isolato gli aspetti speculativi della poesia di Rilke, trasformandola in una vera e propria opera di pensiero. Solo così si spiega come possa affermare, ignorando il capolavoro dei *Neue Gedichte*, che l'unica parte valida della produzione di Rilke sia quella tarda, in particolare i sonetti e le elegie – evidentemente perché più ricca di 'sostanza' filosofica. In secondo luogo Heidegger ha piegato, sulla base di una spiccata consonanza, il discorso di Rilke alla propria riflessione

mini del proprio pensiero. Ma nonostante rappresenti un caso unico, con altre operazioni di 'appropriazione' la lettura di Heidegger ha in comune il fatto di essere per così dire tutta d'un pezzo, nel senso che nel discorso rilkiano non rileva alcuna antinomia, anzi neanche una qualche incertezza o zona d'ombra:¹⁹ le figure e le costruzioni della poesia tarda di Rilke sono per lui tutti momenti genuini del linguaggio di un poeta che dice il sacro, perché cantando si mette sulle tracce degli dèi che hanno abbandonato la terra – e in questo Heidegger trova risposta alla domanda che pone Hölderlin nell'elegia *Brot und Wein*, dalla quale parte e prende il titolo il suo saggio ("...und wozu Dichter in dürftiger Zeit?").²⁰

A nostro parere il discorso costruito da Rilke intorno a questi termini è nel suo insieme contraddittorio, e le metafore che vi confluiscono hanno uno spettro di oscillazione così ampio a seconda del contesto, che a distanza di anni possono assumere anche significati opposti. Rilke si è impegnato a trovare una soluzione alla scissione tra soggetto e mondo e all'inautenticità dell'esistenza, individuando il 'tarlo' nella funzione rappresentante della coscienza, nell'oggettivazione del vissuto. Ma per trovare una via di uscita a tale problema Rilke delinea una condizione di libertà assoluta, che si approssima all'utopia di una coscienza priva di intenzionalità. La sua riflessione, che partiva dal bisogno genuino di ricostruire una relazione con il mondo, che significa accettare l'alterità, ripiega continuamente verso la totalità. L'Aperto, come lo pensa Rilke, non è uno spazio di relazioni praticabili, liberate dall'angoscia della morte e dunque da ogni altro limite, ma porta alla dissoluzione del soggetto. Così come l'a priori del "rapporto puro" non è condizione di possibilità dell'esperienza, ma è fuga dall'esperienza. L'apertura realmente dialogica della re-

– operazione legittimissima, ma non proprio feconda per comprendere Rilke, mentre può essere di notevole interesse per comprendere Heidegger.

¹⁹ Questo atteggiamento caratterizza anche gli studi sull'interpretazione heideggeriana di Rilke, nei quali la posizione filosofica di Heidegger viene evidentemente assunta in pieno, così che essi spiegano e illustrano, procedendo spesso per parafrasi, quanto dice Heidegger, senza una vera problematizzazione. Ci riferiamo al lavoro di J.W. Storck, *Rilke und Heidegger. Über eine 'Zwiesprache' von Dichten und Denken*, in "Blätter der Rilke-Gesellschaft" 4, 1976, pp. 35-71; a quello di E. Buddeberg, *Heideggers Rilke-Deutung*, in "DVjs" 27, 1953, pp. 387-412 (non però per quanto riguarda la sua parte finale, che invece è più problematizzante; della Buddeberg v. anche *Denken und Dichten des Seins. Heidegger, Rilke*, Stuttgart 1956); e, per finire, a quello più recente e voluminoso di G. Glaser, *Das Tun ohne Bild. Zur Technikdeutung Heideggers und Rilkes*, München 1983.

²⁰ "... e perché i poeti nel tempo della povertà?" (*Sentieri*, 247).

lazione Rilke non è riuscito a reggerla, se non per un breve periodo e in modo ambiguo, per poi rifugiarsi nell'idea escatologica di una totalità perfetta, che ci accoglie e ci salva una volta per tutte.

Ora, se gli interventi sulla scia di Heidegger sembrano oggi più o meno terminati, resta una tendenza, nella critica rilkiana, a 'ottimizzare', ad 'aggiustare' il discorso di Rilke, per farlo quadrare anche là dove, per quanto affascinante, esso non è affatto compatto e coerente. Certo, Rilke non è un filosofo, e dunque la sua opera in linea di principio non deve sottostare a criteri di coerenza speculativa. Però ha voluto costruire un discorso sulla condizione umana, che a nostro avviso precede e fonda quello poetologico, per cui è restrittivo volerlo riferire costantemente alla problematica della scrittura (o addirittura, come spesso avviene, alla stesura delle elegie). Se dunque utilizza un linguaggio formalmente molto vicino all'elaborazione speculativa, costruendo un ordito di ipotesi, di interpretazioni, di proposte di portata antropologica, e riflettendo al contempo sulla necessità del proprio impegno – in una parola: se costruisce un *discorso*, allora questo va giudicato tanto secondo criteri di tenuta interna, di non contraddizione, quanto riguardo alla sua effettiva capacità di cogliere qualcosa della propria epoca. Rilke non si riconoscerebbe nel motto: "Solo un giullare! Solo un poeta!" ("Nur Narr! Nur Dichter!"), che Nietzsche pone come titolo al primo dei suoi *Dionysos-Dithyramben*, rivendicando una grande libertà fantastico-sarcastica. (Va da sé che i suoi diti-rambi andranno a loro volta commisurati alla realizzazione di questa massima, tanto gioiosamente annunciata ad apertura, quanto – almeno in parte – disattesa nella composizione, spesso seria e ben calcolata). Di più: poiché un'opera come quella di Rilke ha l'ambizione – senza dubbio giustificata – di dire qualcosa circa la condizione umana al di là della situazione epocale, essa dovrebbe essere interrogata e valutata anche per quello che ancora può dire al suo lettore di oggi.

Ha certamente ragione Destro a domandarsi come sia possibile asserire, come fa Kassner, la debolezza speculativa di certe concezioni rilkiane e al tempo stesso esaltare la bellezza della poesia che le presenta, e che anche come poesia, dice Destro, reclama un diritto di verità.²¹ Si potrebbe provare a rispondere che Rilke è più che credibile quando costruisce il di-

²¹ A. Destro, *Kassner und Rilke*, in *Studia austriaca VII*, a cura di F. Cercignani, Milano 1999, pp. 45-56 (cfr. pp. 52-53). Interessante al riguardo la riflessione di De Angelis sul rapporto, nelle *Duineser Elegien*, tra lirica e gnomica, il cui intersecarsi "è solo

scorso della crisi, quando mette in luce, con sensibilità anticipatrice, i mali della modernità avanzata, mentre è molto meno convincente, e spesso contraddittorio, quando cerca di individuare delle possibili soluzioni, delle risposte all'alienazione dell'individuo. Spesso queste immagini hanno qualcosa di patetico e forzato, e la forzatura è direttamente connessa all'incongruenza speculativa.

D'altra parte, se pensiamo ai *Gedichte an die Nacht*, dobbiamo riconoscere che il fascino particolare di queste liriche sta proprio nel carattere sperimentale del quale parlavamo sopra, nella libertà con la quale Rilke prova e riprova le diverse costellazioni della relazione con l'Altro, creando più di una volta soluzioni poco limpide, che magari contraddicono l'esito del testo precedente, cacofonie volute, metafore incongruenti. Nello stridore di forme e immagini piano piano emerge una piccola mappa del possibile, ma anche dell'inganno, dell'illusione e dell'epifania truccata, segno al tempo stesso di una grande libertà compositiva, priva dell'ansia di produrre verità sapienziali, e di un confronto con l'impotenza della parola poetica a definire il profilo dell'alterità. Si può dire che Rilke non troverà più un momento simile, non invocherà più con questa insistenza un tu assente. Con le elegie e i sonetti le forme, le possibilità del sentire non verranno più giocate sulla scena, all'interno del dramma dell'incontro mancato io-tu, ma si trasformeranno in personaggi mitologici.

un parlare articolato per dire che frammentarietà è la struttura vera delle *Elegie*" (E. De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna 1987; su Rilke: pp. 104-116, cit. a p. 113). La "gnome esclusiva" (p. 114) che Rilke vuole per forza costruire, rifiutando la frammentarietà, comporta per De Angelis una contraddizione, nonché l'anacronistico tono sacerdotale (cfr. *ivi*).