

Manuele Marinoni



**Dicibile e indicibile tra fisico e metafisico.
Le *Elegie duinesi* di Rilke e la figura
dell'Angelo**

Dicibile e indicibile tra fisico e metafisico.
Le Elegie duinesi di Rilke e la figura dell'Angelo

C'è una netta sinergia tra ciò che è il riflettente (lo «specchiante», per dirla con Baltrušaitis)¹ e la sostanza dell'*oltre* che di per sé non può mostrarsi nelle forme. Si tende a dire, secondo un certo codice ermeneutico, che se è fruibile una parola che dia e dica l'indicibile², senza doversi limitare all'entelechia della stessa, essa deve compararsi a quella gamma in-determinata dell'ontologico nella quale rientrano tutte le distopie della materia (che, in ultima istanza, altro non sono che un non-essere immanente all'essere). Il principio di fondo è quello della presentificazione³: per sub-determinare un'esperienza, nella sostanza, in-esperibile occorrono forze ed alleanze metaforiche e metonimiche tutte ricavate dal tempo e da figure della temporalità.

Uno dei *Sonetti a Orfeo* di Rainer Maria Rilke, per la precisione il 27 della II serie, *Gieb es wirklich die Zeit, die zerstörende?*, soccorre al nostro dialogo e permette, nel cristallizzante senso di tensione fra micro e macrotesto, e così tra figure e controfigure, che contrassegna quest'opera rilkeana, alcune puntualizzazioni sul principio che scinde e disarticola ciò che sta nell'immanenza, nel percepibile, e ciò che si sottrae ad essa, ubicandosi nell'eterno: ossia il problema del tempo. Un tempo come senso delle cose, come margine della fragilità dell'esserci che diventa interrogativo di sostanza («Sind wir wirklich so ängstlich Zerbrechliche,/ wie das Achicksal uns wahr machen will?», 5-6)⁴.

Ma il punto nevralgico sta nel raffronto con ciò che sta oltre. L'esperienza catabasica di Orfeo è anzitutto allegoria ontologica del persistente bisogno di compiere la conoscenza del ritmo effimero, del tratto che separa ciò che sta da ciò che diviene⁵. Orfeo cerca il centro, l'«inudibile centro» (*die unerhörte Mitte*), uno di quegli irraggiungibili volti dell'eterno tramite i quali viene vibrando in superficie il transeunte della condizione umana. La discesa ctonia, quanto lo sguardo bruciato dinanzi al volto dell'*Angelo*, sono forme di innocenza condotta all'estremo, alla zona-limite, ove si riconosce che, affinché l'incontro, seppure terrifico e tremendo (δεινός)⁶, possa realizzarsi deve persistere, nella condizione temporale dell'umano, una traccia d'eterno:

Als die, die wir sind, als die Treibenden,
gelten wir doch bei bleibenden
Kräften als göttlicher Brauch⁷.

1 *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction* [1981], Milano, Adelphi, 2007.

2 Sul motivo del binomio dicibile/indicibile cfr. in estrema sintesi: anzitutto Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972; Id., *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1980. E Id., *Dicibile/indicibile*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1978, pp. 726-45. Sempre da un punto di vista linguistico cfr. *Il detto e il non detto*. Atti del Convegno internazionale, novembre 1998, Copenaghen, a cura di Lene Waage Petersen, Birgitte Grundtvig, Pia Schwarz Lausten, Firenze, Cesati, 2002. Importanti le riflessioni teoretiche approntate da Aldo Giorgio Gargani, *Il dicibile e l'indicibile. Wittgenstein e Frege*, in *La comunicazione. Ciò che si dice e ciò che non si lascia dire*, a cura di Mario Ruggenini e Gian Luigi Paltrinieri, Roma, Donzelli, 2003, pp. 25-40; nonché, sempre sul piano del discorso filosofico, le pregnanti riflessioni di Massimo Cacciari, *Labirinto filosofico*, Milano, Adelphi, 2014. Da una prospettiva psicoanalitica si leggono con profitto le indicazioni in Eugenio Borgna, *Le emozioni ferite*, Milano, Feltrinelli, 2009.

3 Mi rifaccio al concetto elaborato da Eugen Fink, *Presentificazione e immagine: contributi alla fenomenologia dell'irrealtà*, a cura di Giovanni Jan Giubilato, Udine, Mimesis 2014.

4 «Siamo così paurosamente fragili/ come il destino ci fa credere?». Per i *Sonette ad Orpheus* ho fatto riferimento alla bella traduzione di Sabrina Mori Carminghiani che si legge in appendice al suo ricco *Soglia e metamorfosi. Orfeo ed Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*, Roma, Artemide, 2008.

5 Cfr. Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977.

6 Sul concetto cfr. la recente ricostruzione di Alessandra Filannino Indelicato, *Per una filosofia del tragico. Tragedie greche, vita filosofica e altre vocazioni al dionisiaco*, Milano, Mimesis, 2019.

7 «Ma noi, creature senza tregua,/ così come siamo, anche noi,/ presso i perenni, siamo usanza divina».

È questa una delle vie più importanti e significative dell'idea rilkiana di rispecchiamento tra temporalità ed eterno.

Espandendo il principio a un'ampiezza maggiore, è da intendersi la trama delle riscritture del mito d'Orfeo come un costante tentativo di definire la verticalizzazione del senso (ogni volta riperduto) delle cose del mondo, al di là e prima del loro vacuo apparire. L'endiadi tra mutevole e statico si ripropone ogni qualvolta un sentire diviene vertigine gnoseologica, diventa esperienza trascendente e in-confutabile, perché gli estremi, paradossalmente, coincidono, si sovrappongono e terminano di là dal tempo senza forma né confine⁸. Emblematica, a tal proposito, la prima terzina del sonetto 12 della II serie:

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt⁹.

Metamorfosi, vertigine del senso, percorso verticale dell'esplorazione conoscitiva, esperienza del limite, sono i punti fondanti della metafisica dell'assoluto che Rilke va, di volta in volta, oggettivando tra le reminiscenze del viaggio orfico e le sfide gnoseologiche delle *Elegie duinesi*. Ed è a queste che vorrei ora lasciare spazio, per qualche appunto marginale sul tema dell'*Angelo* e dell'esperienza-limite offerta dalla figurazione, di per sé, indicibile, dello stesso, calata nel tempo effimero dell'umano.

Nel celebre saggio dedicato a Cézanne, Rilke ricama alcuni pensieri di carattere propriamente ontologico che vorremmo qui addizionare e indirizzare alle successive letture delle *Elegie duinesi*:

tanto profondamente noi siamo posti nel fondo di ogni metamorfosi, noi i più mutevoli, che procediamo ovunque con la vocazione di tutto comprendere, e che facciamo (pur non potendolo comprendere) dell'immenso il compito del nostro cuore, perché esso non ci distrugga¹⁰.

È, quella definita, un'operazione metafisica auto-difensiva. Rilke non indugia ad applicare un rigore ontologico dinanzi all'apparire delle cose, e dinanzi all'apparire del nome delle cose stesse¹¹. Il problema immediato si trova nel fondamentale rapporto (di sottrazione e abnegazione) tra cose e parole. La fiducia che il verbo possa sottrarre forma all'oggetto sottostante è uno dei motivi rilkiani più importanti, sia per le eredità novecentesche della sua poesia, sia per il dibattito filosofico imperante nella prima metà del secolo (specie a partire dalle sponde heideggeriane).

Ciò che intendo dunque sviluppare, chiaramente sintetizzando ai minimi concetti, e limitando il punto di osservazione nei confronti di un orizzonte che ambisce alla totalità, è una lettura di fondo delle *Elegie duinesi* come un grande poema in stazioni ontologiche, al cui centro si pone il dilemma della dicibilità dell'«immane realtà», tra il transeunte e l'eterno.

Il punto di origine e il punto di fine di tutte le cose; il «là» ove si compie la necessità assoluta; il riappropriarsi reciproco e ininterrotto di giustizia e ingiustizia, la vertigine che distingue dicibile da indicibile sono motivi fondamentali presenti nel celebre frammento di Anassimandro (*DK 12 B1*)¹², che apre le porte a una profonda e inquieta tradizione di pensiero. Ciò che appare, in punto d'origine, è il fondamento di un perpetrarsi dicotomico tra essere e divenire. E lo ha spiegato assai suggestivamente,

⁸Tra le innumerevoli prove esegetiche sul mito di Orfeo e il suo iterarsi nel corso dei secoli cfr. almeno Charles Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, London, John Hopkins University Press, 1989 e *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, a cura di John Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982.

⁹«Conoscenza conosce chi sgorga come fonte;/ e lo guida estasiato attraverso il creato,/ dove spesso l'inizio è la fine, la fine l'inizio».

¹⁰R. M. Rilke, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di Franco Rella, Bologna, Pendragon, 2017, p. 56-57. Specifica Rella, nel commento, che in queste lettere il poeta utilizza quattro volte la radice *wandeln*, «in un concetto che diverrà decisivo nei *Sonetti a Orfeo* e nelle *Elegie Duinesi*» (cit. p. 124).

¹¹Cfr. Max Kommerell, *Il poeta e l'indicibile. Saggi di letteratura tedesca*, a cura di Giorgio Agamben, Traduzione di Gino Giometti, Macerata, Giometti & Antonello, 2020; e Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Macerata, Quodlibet, 2002. Di Jesi si tenga sempre presente la preziosa monografia: *Rilke*, Firenze, La Nuova Italia, 1971. Imprescindibili, inoltre, le pagine dedicate al poeta da Erich Heller, *Lo spirito diseredato*, Milano, Adelphi, 1965.

¹²Cfr. Umberto Curi, *La morte del tempo*, Bologna, Il Mulino, 2021.

partendo proprio da tale frammento, Heidegger in un saggio dei *Sentieri ininterrotti*¹³: tutto ciò che è si dispone a un perpetuo avvicinarsi di tensioni ontologiche. All'interno dell'estensione del tempo come *chronos* la totalità degli enti dipende da una sovradimensionale τάξις, tale per cui la struttura del tempo figura come omogenea durata che sillaba la ὀνάγη cosmica. È questa una delle forme della appercezione delle cose fuoriuscite dalla loro «forma assoluta». Il «ripercorsimento» della parola alla cosa, peraltro alla cosa «assoluta», è un anti-necessità, che è di per sé *esservi* nella pienezza dell'essere.

Parto da tale premessa per decifrare lo stupore e l'intensità con cui Rilke scrive, già dalla prima delle *Elegie duinesi*¹⁴, quando definisce (più che descrivere) lo sconvolgente furore (il *tremendum*; più precisamente il *ganz Anderes* di Rudolf Otto, da cui, nel Novecento, si dischiudono tante pietrificate *divine Indifferenze*)¹⁵ dell'apparire dell'anteriore delle cose, ossia l'archetipo che è *Angelo*:

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein¹⁶.

È dunque con la I *Elegia* che il poeta scopre apertamente l'idea viscerale della precarietà di tutte le cose del mondo. Ed è la stessa *Elegia* a definire la poesia come ciò che essenzialmente può porre rimedio a tale contenuto di verità (ontologica). Il linguaggio della poesia funziona come essenza, come archetipo concettuale e ipostatico delle cose, trascendendo dunque la *forma* e innalzando lo *stile* a conoscenza noumenica. Siamo nel 1912 quando Rilke compone questo testo; e quando inizia a figurarsi un'icona pre-esistenziale¹⁷ capace di definire l'alternativa al transeunte: la figura dell'*Angelo*. Quest'ultima designa anzitutto il potenziale del limite, della trascendenza, appunto, della vita, all'interno di un perpetuo mediare tra essere e non-essere. La condizione liminare intesa da Rilke è riconducibile, come già s'è accennato, al termine del «tremendo», δεινός, venerando e terribile, luogo del *nulla* e dell'*indifferenza* alla transizione degli enti. Luogo senza nostalgia di vita, abitato da *angeli*; esso è l'orizzonte della vera *bellezza* che, se da un lato, teorico, salva dalla precarietà, dall'altra annienta le possibilità della permanenza. Di conseguenza la nostalgia manca perché viene a difettare un'esperienza pre-ordinata, pre-categoriale. È questa la situazione che Karl Jaspers definisce nel modo specifico di «situazione-limite» (*Grenzsituation*) e che, in quanto tale, è per l'individuo «intollerabile»¹⁸.

Quella dell'*Angelo* è una *sopra-esistenza*; è il passaggio estremo di un *Da-sein* presentificato, più che presenza stessa, estraniato da dicotomie e mobilità del tempo; è epifania che destabilizza sensi, ordini e forme. Heidegger, non a caso, considerava Rilke il poeta che riconosce l'«esser-senza-protezione». E Massimo Cacciari, in un denso saggio sull'*Angelo necessario*¹⁹, pensa a degli *Angeli* che «appaiono demoni invalicabili del Termine» e, aggiungiamo noi, del *Tempo* (in essenza di fulgore, come l'*Angelo nero* dalla *Satura* di Montale).

È poi a partire dal v. 69 dell'*Elegia* che Rilke dispiega un senso vertiginoso sull'esperienza del non-essere dalla parte del non-essere stesso: non quindi come promessa, come transizione o come recupero del tempo, bensì come oltre-passamento del limite, ancora, nel limite medesimo. Il luogo

13Cfr. Martin Heidegger, *Il detto di Anassimandro*, in Id., *Sentieri ininterrotti*, presentazione e traduzione di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 299-348.

14Per il testo e la traduzione farò riferimento a Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi*, a cura di Franco Rella, Milano, BUR, 1994. L'introduzione e le note di commento sono state fondamentali per la stesura di questi appunti sull'opera rilkeana. Di Rella cfr. anche *Bellezza e verità*, Milano, Feltrinelli, 1990; *Il silenzio e le parole*, Ivi, 1988 e il recente *Territori dell'umano*, Milano, Jaca Book, 2019.

15Il sacro. *L'irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale* [1917], SE, Milano, 2009.

16Chi, se io gridassi, mi udirebbe mai/ dalle schiere degli angeli ed anche/ se uno di loro al cuore/ mi prendesse, io/ verrei meno per la sua più forte/ presenza

17Cfr. il densissimo studio di Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, traduzione di Leonardo Marcello Pignataro, Adelphi, Milano, 2021.

18Cfr. Karl Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, Astrolabio, Roma 1950. Sul tema del limite in filosofia cfr. Andrea Gentile, *Filosofia del limite*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.

19Milano, Adelphi, 1986 (e successive ristampe).

dell'*Angelo* è spazio del trapasso assoluto, della chiusura dell'esperienza del divenire; è l'origine di un altro-non-luogo dove l'ascolto dei morti produce significati (tema che sarà molto caro alla linea poetica italiana che va da Montale a Sereni):

Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,
kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben,
Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen
nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben²⁰.

Quel «da così poco appresi» segna in modo drastico e inequivocabile la forma del tempo da parte dell'essere rispetto a una nuova illuminata percezione dalla ineluttabile prospettiva del non-essere. E poco oltre, ai vv. 82-83, «Gli angeli (dicono) spesso non sanno se vanno/ tra i vivi o tra i morti». Creature metafisiche, simulacri di bellezza, ignorano l'umano e travalicano ogni deissi. Si noti poi il rimando, tutt'altro che casuale, alla promessa delle rose; promessa di vitalità e di mistica, come vuole la più potente tradizione mistiche che scorre nelle vene della tradizione europea (dal Medioevo ad Angelus Silesius e oltre).

«Sono gli angeli tutti tremendi» (*schrecklich*) è la proposizione con cui si apre la *II Elegia*. Due motivi principali orchestrano il testo: il «tremendo» delle creature angeliche e lo «specchio». L'*Elegia* è dotata di una costruzione a spirale, e azzarda, per continui riflessi e rifrazioni, il raccoglimento di un eventuale accidente che possa apparentare l'ontologia degli angeli, «favoriti della creazione», a quella degli uomini. La seconda stanza, simultaneamente, secondo la legge a spirale già detta, è scenario del simbolo eterno, immagine assoluta che trascende tanto l'umano quanto il terreno, e quindi trasmoda il divenire: «profili imporporati d'aurora di tutto/ il creato», «articolazioni di luce, passaggi, scale, troni/ spazi d'essenza», «tumulti di sentimento/ d'estati tempestosa» sono definiti gli *angeli* (pensiamo per un istante alle primitive – o primitivistiche – assolutizzazioni alla Klee). Il sentire umano delle figure dell'eterno, ignote e indifferenti, è «un venir meno». L'estatico enigma dell'*Essere* è spazio di ricerca: «Doch wer wagt darum schon zu sein? » (v. 49; «Ma chi per questo oserebbe affermare di essere?»). Il v. 18 anticipa la misura dell'esserci umano come dissomiglianza tra la *rêverie* della metamorfosi e una reale corrispondenza in *presentia*: «ma come sentiamo ci consumiamo».

Una precipua forma di temporalità scinde dunque l'umano dall'*Angelo*; ed è il tempo, nella sua identità cairologica, neoplatonicamente, che rende possibile la partecipazione delle cose sensibili a una dimensione assoluta, ma, al medesimo tempo, installa anche un divario ontologico irrecuperabile. Ecco allora subentrare il secondo elemento: lo specchio che viene ad essere superficie del «volto»: il «volto» umano che specchiandosi riconosce la caducità del «sé», trasfigurandosi, per dirla con Lévinas, nel noumeno²¹. È lo stesso «volto» celeste che riverbera, invece, a sua volta, l'assoluto. Come vuole la più dogmatica metafisica della luce medievale, anche Rilke circoscrive l'universale. Il riflesso dello specchio ha la stessa identità di ciò che Platone chiamava «Tempo trascendente e assoluto» e che Aristotele definiva ἄθρόνατος καὶ θεϊος, «qualità stessa del Cielo».

Questa metafisica del «volto», in Rilke, racchiude l'assenza apparente e annuncia con vigore la morte delle cose, nel loro assolutizzarsi e nel loro crollare vertiginoso verso il *nulla*. nel loro precipitare nell'indistinto. È il volto che si è a poco a poco sostituito alla maschera (motivo persistente anche nel *Malte*, ma su cui non mi soffermo), comunicando l'impegno metamorfico, così come lo ha teorizzato Roger Caillos, al proprio compimento²². Accenno, infine, solamente al fatto che un altro motivo subentra a innescare i dispositivi del dicibile, del possibile e del conoscibile. Ed è il principio della

²⁰«Certo, è strano non abitare più la terra,/ non agire più gli usi da così poco appresi,/ e alle rose, e alle altre cose piene di promesse/ non dare più il senso di un umano futuro».

²¹Cfr. Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, con un testo introduttivo di Silvano Petrosino, Milano, Jaca Book, 2006.

²²Cfr. Roger Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani, 2004. Accenno doverosamente al fatto che questo motivo del volto come progressione dell'entelechia della maschera apre tutta una territorialità concettuale che vede Rilke lettore del *Fuoco* di d'Annunzio. Si è fermato, con massima dottrina, sull'argomento, recentemente, Giorgio Zanetti, *Un «dramma di passione». Nel palinsesto del «Fuoco» dannunziano*, in «Griseldaonline», 19, 1, 2020, pp. 143-175.

ricorsività, il *Sentimento della ricorsività*, per dirla con Sergio Vitale. Vengono aperti spazi di «ipercoscienza» mediante i quali è fattibile la reperibilità ontologica delle cose che sono *altro*. È questo un problema sostanziale alla conoscenza stessa²³.

E proprio il «sapere» che Rilke espone poco oltre, nella *III Elegia*, è notturno e onirico, come nella notte del «Kommender Gott» (il *Dio a venire*) di Hölderlin²⁴. Si tratta in effetti di una «discesa» nei primordi, che conferma ancora una volta il tratto eminentemente verticale della sillaba rilkiana: il rapporto tra parole, cose e, aggiungiamo, forme si evolve lungo questa, neoplatonica, superficie conoscitiva; la *III Elegia* conferma tale topica. Punto di partenza è una caotica conflagrazione delle essenze, snodo che poi coincide con l'arrivo; persino la forma somatica si scioglie nella dicotomia tra entità ed essenze. Al v. 53 è prospettata una finestra che si apre sul mondo interiore (ricordiamo che sono gli anni di avvicinamento a Freud)²⁵, riducendo ciò che sta oltre a «intima selva», ridefinita, sempre più a fondo, «foresta primordiale dentro di lui, sulle cui mute rovine/ sostava il verde luore del suo cuore». È difficile delimitare in modo univoco tale selva. In prima istanza andrebbe connessa al motivo in-forme, che, nel tempo, non sta prima, né dopo, ma nella medesima volontà di potenza autoriflessa. In qualunque modo, l'«in-forme» resta però idea (archetipo) del fondamento, non dà simultaneamente significati alle forme del mondo (in questo senso distanziando l'istanza neoplatonica pocanzi ricordata), ma trascina la figura del peregrino amante «oltre le sue proprie radici», «alla potenza dell'origine»: «s'inabissava nel sangue più antico, nelle gole/ dove giaceva il temibile, ancora sazio dei padri». Così l'*esservi* sta dalla parte della forma, l'*esservi* è forma stessa («da-sein»), e Rilke, per tutta risposta, (congetturando noi un moto heideggeriano *ante litteram*) va alla ricerca dell'in-forme, che è l'*Essere*.

Qualcosa di ontologicamente simile si trova nella *IV Elegia*, ed è l'«elemento puro». Un indizio definitorio parrebbe suggerirlo l'idea della *morte-facile* compresa dagli assassini. «Violenza» e «sacrificio» (filiazioni del *Sacro*), avrebbe sottoscritto Kierkegaard, sono gli antipodi di un colloquio tra vita e morte nel quale è irrinunciabile il principio di volontà. Ma poi c'è uno spazio vuoto, dove la «violenza» manca della sua ombra, e dove neppure il «sacrificio» pare avere dimora. La transizione alla morte è quindi depotenziata completamente di ogni traccia *intenzionale* (nel dissidio tra volontà e intenzione)²⁶. Di conseguenza lo spazio che si crea nel mezzo è quello tra «mondo e giocattolo». Ed ecco l'anabasi del ludico del «teatro», rilkiano, di marionette, afferente al motivo della *maschera*.

Tutto si gioca sul ruolo della celebrazione del volto, della sua efficacia e del suo temperamento metafisico. L'*Angelo*, perenne deuteragonista della narrazione ontologica in questione, compare come univoco potenziale d'eterno. La vita, a sua volta, si svela come volto e come maschera, in una *performance* del sovrumano riflesso nel gesto del divenire²⁷. A tutto ciò, in Rilke, si affianca anche la dignità del *movimento*, del «danzatore» che «si muove leggero», novello sacerdote del *pathos* dionisiaco, dove tutto è

23Riferendosi all'antropologo Gregory Bateson, Vitale ha ridiscusso della «natura arbitraria di ogni distinzione - siano esse frutto di saggezza o di follia -, giungendo alla "scoperta che non vi sono confini o forse che non esiste un centro". L'illusione è frutto del linguaggio (come già aveva mostrato Wittgenstein), il quale accentua indebitamente le "cose separabili", e sottolinea solo un aspetto di qualunque interazione. La rosa sembra rossa indipendentemente dallo sguardo che la coglie, ma com'è il suo rovescio? La cosa, la cui qualità è il colore, si chiama veramente 'rosa', nella sua essenza è realmente una rosa? ... La rosa sa di essere una rosa?»; S. Vitale, *Il sentimento della ricorsività*. Sulla possibilità del cambiamento attraverso la filosofia e la psicoterapia, in *Atque*, 6, novembre 1992, pp. 182-205, cit., p. 196.

24Cfr. Peter Härtling, *Hölderlin und Nürtingen*, Schriften der Hölderlin-Gesellschaft, Band 19, hrsg. von Peter Härtling und Gerhard Kurz, Metzler, Stuttgart und Weimar 1994.

25Per il complesso legame tra Rilke e Freud cfr. almeno Rainer Maria Rilke. *Alla ricerca dello "spazio interiore del mondo" tra arti figurative, musica e poesia*, Introduzione di Gianfranco Selva, Milano, Cives, 2008.

26Sul motivo della morte cfr. Maurice Blanchot, *Rilke e l'esigenza della morte*, in Id., *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 100-136. Commenta Blanchot che, secondo Rilke, «bisogna che la mia morte mi diventi sempre più interiore: che sia come la mia forma invisibile, il mio gesto, il silenzio del mio segreto più nascosto. Io ho qualche cosa da fare per farla, ho tutto da fare, essa deve essere la mia opera, ma quest'opera è d di là di me, è quella parte di me che io non illumino, che non riesco ad attingere e di cui non sono padrone». (cit. pp. 105-106).

27Un'interpretazione radicale di questi concetti (della maschera anzitutto) che porta a leggere Rilke come maestro della dissoluzione della personalità è offerta da Romano Guardini, *Le Elegie duinesi come interpretazione dell'esistenza*, Brescia, Morcelliana, 1974 e ora l'insieme dei saggi dedicati al poeta: *Rainer Maria Rilke*, a cura di Lucia Mor, Ivi, 2020.

consistenza dell'esserci²⁸. Ecco il perché del frastagliato inseguimento sino a qui compiuto: la dignità del movimento senza materia, che è solo «forma» astratta delle cose, si tramuta in partecipazione d'eterno; è tale il senso della danza delle marionette, dell'essere «antigravi», che Rilke recupera dal saggio sul *Teatro delle marionette* di Kleist²⁹. Di qui si aggiunge la figura del «danzatore»³⁰, uno dei simulacri più enigmatici delle *Elegie*. Tale specificità deriva dalla leggerezza ontica (avrebbe aggiunto Heidegger) conferita in essere dalla «noluntas» dell'*Angelo* dominatore. Ecco un altro tassello del palinsesto che conduce il vortice tra dicibile e indicibile: l'evento «puro»³¹, indicibile, è trasfigurato nel teatro di marionette, dicibile. La significanza di movimento in cui la forma ha preso il sopravvento giustifica l'assenza di materia, e il non-essere destinato a chi non ha potuto né goduto di «violenza» né di «sacrificio» è il limite del linguaggio stesso, l'annientamento (siamo al v. 58) dell'«essere qui».

Un precipitare incantati nell'immagine del vuoto definisce la figura profonda che appare nella *V Elegia* di Rilke. Si tratta, ancora, in connessione con il testo che precede, del «Saltimbanques»³². Dinanzi al poeta sta un quadro di Picasso, appunto *La famiglia dei saltimbanchi*, ammirato nella casa di Hertha Koenig, donna alla quale il componimento è dedicato. Il sortilegio della caduta, della catabasi, così come del salto, dell'anabasi, sintetizza la salvezza dal caduco³³. Rilke opera su queste «figure» una strategia di resa dell'eterno. L'ostacolo all'effimero, ossia il tentativo di reificare il dicibile dall'indicibile³⁴, è distinto dal rapidissimo e fugace segno nell'aria del movimento. È questa una *Elegia* celebrativa, in cui il «movimento» aperto citato, gesto di senso, viene interpretato come significanza endemica del confine tra essere e non-essere.

Nel pervicace ritualizzare l'attraversamento delle forme del transeunte, in perenne ostacolo dell'*Angelo*, proprio come la più coatta modernità desidera, con il *Saltimbanques* si muove il viandante, principe notturno che ambisce al riconoscimento dell'invisibile libertà della propria nuda sagoma esistenziale. Al v. 27 del testo troviamo, non a caso, un'immagine di morte prematura; una «vedova pelle» che ha fatto da involucro a più vite. Il *viandante* inciampa nel gravame somatico di un'esistenza stracciata; che ha tutto il sapore di una percezione ancora barocca dell'oblio. Viaggiare, errare, però non bastano. Solo, e solamente, il docile, ma tenace salto verso il vuoto, da cui siamo partiti, può obnubilare, partendo dall'apparente leggerezza, la fragilità della vita umana.

Rilke continua a ripetersi che gli enti della terra sono forme accidentali dell'essere-sostanza. Solo il vuoto le separa; e nel tentativo di colmare tale assenza, ancora secondo il mito orfico da cui siamo partiti, è necessario discendere nelle profondità di un luogo «senza immagini» (terrore che si ricorda anche nel *Faust* di Goethe), affine allo sguardo, dall'alto, dell'*Angelo*, a cui il volto manca, perché fulgore irrimediabile e senza tempo.

La VI è forse il testo delle *Elegie duinesi* meno indagato, e forse è quello, se non ho visto male, che nasconde il più inquieto e radicale segreto dell'esistenza umana secondo Rilke. Convergono qui l'icasticità del tempo, del suo rapporto di esso con l'essere, mediante il gesto invisibile ricordato, della morte e del *nostos*. Quest'ultimo principio configurato, a partire dell'estetica romantica, come *Sehnsucht*³⁵,

28Scriva Rilke che «con la potenza della forza dionisiaca, cioè dell'elemento ritmico-fluttuante [...], per contrasto deve crescere anche la bellezza e la rigidità della forma»; cfr. R. M. Rilke, *Postille in margine alla "Nascita della tragedia"*, in Id., *Scritti sul teatro*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Genova, Costa & Nolan, 1995, p. 102.

29Cfr. Heinrich von Kleist, *Il teatro delle marionette*, Genova, Il Melangolo, 2019.

30Occorrerebbe un serrato confronto con l'opera di Paul Valéry, *L'âme et la danse*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1921.

31Discute di questo tema nel dettaglio Antonello Franco, *Essere e senso. Filosofia, religione, ermeneutica*, Napoli, Guida, 2005, pp. 38ss.

32D'obbligo il rimando al sempre luminoso lavoro di Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* [1983], traduzione italiana Corrado Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

33Sui due movimenti di accesso all'oltre ha dedicato moltissime pagine Elémire Zolla. Cfr. almeno *Discesa all'Ade e resurrezione*, Milano, Adelphi, 2002.

34Su questo passaggio, da connettersi, come ho accennato, al problema radicale della morte, riflette Robert Pogue Harrison, *Il dominio dei morti* [2003], con un contributo di Andrea Zanzotto, Roma, Fazi Editore, 2004.

35Molto ricco, anche in relazione a questo specifico tema, il volume *Arcipelago malinconia*, a cura di Biancamaria Frabotta, Roma, Donzelli, 2001. Va da sé che il motivo della *Sehnsucht* (e famiglia) è fondante per la costruzione del concetto di identità in epoca moderna. Fondamentale, in proposito, l'intera ricerca filosofica di Remo Bodei, e in particolare il suo *Scomposizioni*.

principio che il Mittner definiva come «supremo anelito» per qualcosa che ancora non è attinto³⁶, ripiega nelle profondità del sentimento alle quali soggiace però la convinzione, tutta orfica, dell'impossibilità di attingere all'oggetto reale del desiderio. Così, quello rilkiano, il transito verso l'oggetto è scandito da un perpetuo divenire della vita umana individuale, che suggella il tempo come vertigine microscopica di tutti i luoghi dell'esserci, a cui manca, nello specchio del transeunte, come il poeta ricorda anche nel *Malte*, una vera e propria azione esistenziale.

Anche la *Sehnsucht*, in Rilke, contribuisce alla rappresentazione del divenire. Aiuta in tal senso l'esegesi di Heidegger il quale insisteva sul fatto che la radice *-Sucht* va intesa nel significato originario di «dolore»³⁷: «La nostalgia (*Sehnsucht*) è il dolore della vicinanza del lontano», annota il filosofo in *Chi è lo Zarathustra di Nietzsche?*³⁸. Quindi la morte appare come irrimediabile costanza; come presenza che si 'sfa nel momento stesso dell'impercettibile passaggio dell'ente da una stato all'altro della sua esperienza d'esserci³⁹. L'ente, per agglutinare un'eventuale e ulteriore lettura heideggeriana, altro non è che una forma dell'essere, una forma specifica, che però, fatalmente, deve arretrare se stessa dinanzi al potere del dolore che è potere del tempo. Ecco il desiderio rilkiano, espresso dai vv. 29 ss della *VI Elegia*, di «sottrar[si] alla nostalgia». «Oh fossi, / fossi un adolescente, e potessi ancora divenire». Tale desiderio di *divenire* ancora, di là d'un tempo che è già stato, è la sfida del limite che il testo richiama. È allora, e solo allora, che la maschera e il volto di pietra trovano sintonia con l'eterno fulgore del volto dell'*Angelo*, incredulo egli stesso dinanzi alla possibilità che sotto la pietra possa celarsi il divenire della vita-vivente. Il motivo della maschera come pietrificazione della vita attiva, come segno impenetrabile del destino, è un ponte di passaggio tra alcune figurazioni del moderno e il senso tragico antico, che Rilke aveva ben a mente. Ma non mi soffermo oltre su questa connessione se non ricordando il potere incantatorio che la pietra, come elemento archetipico, ha nei simulacri dell'eterno che ricamano liturgicamente l'*hortus conclusus* del declino universale.

«In nessun dove ... sarà mondo, se non intimamente»: Rilke circoscrive in tal modo, all'altezza della *VII Elegia*, la natura dell'esserci autentico, che è rispecchiamento del sé della vita nell'«attimo d'esistenza pura». Al centro di questa metafisica terrena, secondo il poeta, si incontra la «gloria» dell'esserci (*Herrlichkeit*)⁴⁰. Una forma di *gloria*, quest'ultima, appunto terrena, che fermenta con la questione del *divenire*. È stato detto che con la *VII Elegia* si aprono le porte a una coscienza del reale di tutt'altra specie. Si è passati dalla dicotomia tra tempo ed eterno, tra umano e *Angelo*, a un'appercezione del caduco che governa gli enti nella loro totalità. C'è una capacità di concetto, a questo punto, che è capienza di astrazione. Tale è l'assoluto, certamente, che glorifica la figura dell'*Angelo*, nella sua intollerabile apatia (ontologica) per il divenire. Poi c'è la forma del concetto che, verticalmente, dev'essere riconosciuta nel moto perpetuo. Non tanto nell'eterno divenire, quanto in un divenire infinito. La figura dell'*Angelo*, verso la fine dell'*Elegia*, è apostrofata, pur restando nella sua reticenza irrimediabile, ma non offre né realmente riceve ascolto. L'umano, nei suoi riguardi, «tende verso» (*Streben*), e si proietta a una com-prensione; l'*Angelo*, invece, muto e terrificante, resta silente. C'è in questo testo la possibilità di cogliere un po' più a fondo cosa debba intendersi per le figure angeliche evocate da Rilke: si tratta di interlocutori del senso; ancestrali, pre-storici, pre-cognitivi e pre-estetici.

Forme dell'individuo moderno, Torino, Einaudi, 1987 (Riedizione ampliata, Bologna, Il Mulino, 2016).

36Cfr. Ladislao Mittner, *Rilke, ultimo superstite del mondo di ieri*, in Id., *La letteratura tedesca del Novecento. Con tre saggi su Goethe*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 202-210.

37Dolore che è anche, nei cortocircuiti di una appercezione tutta interiore dell'essere umano, solitudine. Così Rilke termina il saggio *Del paesaggio*: «l'uomo non è più il compagno che cammina in equilibrio tra i suoi simili, e neppure quello per cui esistono e sera e mattina e vicino e lontano; posto come una cosa tra le cose, è immensamente solo: tutto quanto vi ha di comune tra uomini e cose si è ritirato nella comune profondità donde traggono nutrimento le radici di ogni divenire»; R. M. Rilke, *Del paesaggio e altri saggi*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Adelphi, 2020, p. 35.

38M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976.

39A sua volta il carattere ontologico dell'ente assume nuovo significato se riferito all'universo percettivo animale; ha scritto in proposito Giorgio Agamben che tale forma di ente (quello percepito dall'animale) è «aperto in una accessibilità e in un'opacità – cioè, in qualche modo, in una non-relazione. Questa *apertura senza svelamento* definisce la povertà di mondo dell'animale rispetto alla formazione di mondo che caratterizza l'umano»; cfr. G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 58.

40Cfr. M. Cacciari, *L'angelo necessario*, op. cit.

Per fare un'analogia (tutta da discutere) essi possiedono la medesima sostanza delle forme archetipiche della pittura di Klee⁴¹; le stesse icone che precedono la forma stessa e che, in realtà, fanno vibrare il senso delle cose. La vita umana, invece, rispetto a tutto ciò non ha nulla a che fare. Essa si riduce a sola proprietaria cosciente della propria inestinguibile transitorietà, aggrappata al pietrificato sorriso di una moira indifferente.

Rilke ha così giocato il suo scacco con l'*Angelo* e quindi con l'eterno, provando col «piegare le stelle» a sé. E le ultime *Elegie* concretizzano un vero e proprio riscatto ontologico nei confronti dell'eterno dell'*Angelo*. Aiutano a comprendere il passaggio alcune celebri parole di Freud lasciate nel saggio *Caducità*:

Non molto tempo fa, in compagnia di un amico silenzioso e di un poeta già famoso nonostante la sua giovane età, feci una passeggiata in una contrada estiva in piena fioritura. Il poeta ammirava la bellezza della natura intorno a noi ma non ne traeva gioia. Lo turbava il pensiero che tutta quella bellezza era destinata a perire, che col sopraggiungere dell'inverno sarebbe scomparsa: come del resto ogni bellezza umana, come tutto ciò che di bello e nobile gli uomini hanno creato o potranno creare. Tutto ciò che egli avrebbe altrimenti amato e ammirato gli sembrava svilito dalla caducità cui era destinato⁴².

In sintesi: «Destino» e «caducità» protagonisti dell'endiadi dell'accedere delle cose⁴³. Anche il fato e la morte stanno sotto l'egida della necessità. Il paradigma più forte che traspare dalla poesia rilkeana consiste in tale estrema e tragica consapevolezza: il limite-varco che induce vertigine e sgomento è anche il riscatto di cui si diceva agli inizi. Ha scritto il poeta nella *IX Elegia* (vv. 54-64) che dolore, sofferenza e morte teatralizzano nell'uomo una coscienza dell'essere consapevole di qualcosa che nemmeno l'*Angelo* sa (ed evidentemente, data la sua specificità ontologica, né può sperare di sapere):

[...] Drum zeig
ihm das Einfache, das von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest
bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.
Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt⁴⁴

Gli uomini, partecipi del destino, del divenire e del transeunte, esperiscono così in modo inequivocabile la coscienza della caducità; essa è parte di loro. Ciò rende però l'uomo padrone di un sapere che le cose stesse non sanno: «quel che non sanno di essere nel loro intimo». L'estinguersi dell'essere in non-essere non è coscienza in sé, indicibile, bensì coscienza dell'altro. Nell'*Angelo* tale discernimento si perde di là dalle forme del tempo. E nell'uomo diviene maschera, apparente, di salvezza.

⁴¹Cfr. Luciana La Stella, Andrea Cevenini, *Gli infiniti nomi dell'angelo. Immagini dell'invisibile in Walter Benjamin e Paul Klee*, Torino, Aracne, 2013.

⁴²Sigmund Freud, *Caducità*, in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-80, Vol. VIII, pp. 173-174.

⁴³Sul concetto di endiadi più volte richiamato cfr. Umberto Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli, 2000 (nuova edizione, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015).

⁴⁴«Mostragli allora/ la semplice cosa, che, plasmata di generazione in generazione,/ come cosa nostra vive, presso la mano e lo sguardo./ Digli le cose. Ne sarà stupefatto; come lo fosti tu / davanti al cordaio a Roma, o al vasaio sul Nilo./ Mostragli come può essere felice una cosa, innocente, nostra,/ e come anche il dolore che piange si schiude puro alla forma».

In rete:

Saggio pubblicato su *Retroguardia* 3.0: <http://retroguardia.net>