



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

AMELIA VALTOLINA

Tardo stile e conoscenza. Sulle ultime poesie di Rainer Maria Rilke

Fra le categorie del discorso critico, è forse quella che, vuoi per la sua problematicità intrinseca, vuoi per la sua resistenza a qualsiasi scuola di pensiero, ha attraversato imperturbata il Novecento, soccorrendo studiosi di arte, musica, letteratura ogni volta che si trattasse di trovare un criterio d'indagine dinanzi a opere concepite nella tarda età ovvero nella fase declinante di un'ispirazione creativa. È singolare, questa fortuna, ancorché controversa, del "tardo stile": mentre il concetto di cui tale categoria rappresenta l'estrema filiazione, il concetto di "stile", dopo esser risorto con Nietzsche dalle ceneri dell'Ottocento e tornato alla ribalta nelle poetiche dell'avanguardia all'inizio dello scorso secolo (cfr. Wölfflin 1999: 27-41), è nel frattempo caduto in disgrazia nel recente dibattito eminentemente estetico, conservando invece la sua eloquenza nell'antropologia e nelle scienze cognitive (cfr. Bouveresse 2008; Schaeffer 2010: 59-70; Casadei 2018), non esiste opera ultima cui venga risparmiata ancora oggi una riflessione sulla tardività delle strategie di stile che vi si realizzano – e tutto ciò, a scorno della fragile consistenza teorica di una categoria priva, a ben vedere, della potenza estensiva del concetto, giacché, come spesso è stato osservato, "[I]l tardo stile è contingente, non è trascendente [...] non esiste una cosa che sia *uno* stile tardo di natura trans-storica, e che colga gli artisti insieme con la consapevolezza della morte" (Spencer 2016: 232).¹ Ma il tardo stile ha davvero natura tanto imponderabile? Non così credette Theodor W. Adorno. Quando, nel saggio dedicato a Bee-

¹ Quando non indicato in nota, le traduzioni, come in questo caso, sono di chi scrive.

thoven, egli scriveva che “[n]ella storia dell’arte le opere tarde sono catastrofi” (2001: 179), il tono apodittico dell’affermazione scaturiva non già soltanto dalla volontà di sottrarre il tardo stile all’impressionismo della critica biografica ottocentesca (Spencer 2016: 224), e neppure soltanto dal convincimento fondamentale di una teoria estetica alla luce della quale la modernità appariva come mortifero sintomo del capitalismo in declino (ivi: 221). No, quella sentenza sul tardo stile nei suoi rapporti con la catastrofe, ancorché corrispondente all’impegno di verità attribuito dal filosofo all’arte – di nuovo affermato nelle pagine di *Minima moralia*, là dove si legge che “Il compito attuale dell’arte è di introdurre caos nell’ordine” (Adorno 1954: 270) –, acquisiva la propria normatività dal concetto di “forma” intesa quale “momento” in cui l’opera si determina come campo di forze fra loro in conflitto (cfr. Adorno 2009: 396), sicché lo stile tardo costituirebbe l’accadere estetico in cui tali forze, obiettivate fin qui in un costrutto organico, travolgono l’apparente “stato di quiete” formale e mostrano la propria natura inconciliata.² Basterà, a questo punto, leggere le osservazioni di Edward W. Said in *Sullo stile tardo*, per constatare come, di nuovo, sebbene in una prospettiva critica assai meno normativa, sia il concetto di “forma” a elargire al tardo stile una gravidanza, appunto, concettuale. Allorché, a proposito di una delle ultime poesie di Kavafis, egli scrive: “Ecco la prerogativa dello stile tardo: ha il potere di rendere il disincanto e il piacere senza risolverne la contraddizione. Ciò che li tiene in tensione [...] è la matura soggettività dell’artista [...] che non si vergogna più della propria fallibilità o della modesta sicurezza che ha raggiunto con l’età e l’esilio” (Said 2009: 140), è nuovamente la convinzione adorniana circa lo sviluppo intrinseco alla “forma” a ispirare le parole del critico. Quand’anche la “maturità” sia attribuita qui all’artista e non già all’opera, è evidente come tale maturità risulti connotata nei medesimi termini con i quali Adorno definiva la forma dell’opera d’arte tarda.

2 Nei *Paralipomena* della *Teoria estetica* Adorno attinge di nuovo alla categoria della “tardività” per attribuire all’opera d’arte la capacità di mostrare, *in extremis*, “contenuti” che insensibilmente vi si depositano e soltanto nella vecchiaia di quest’ultima si risvegliano (cfr. Adorno 2009: 395-396).

D’altro canto, ci si potrebbe interrogare sulle ragioni per cui la genealogia del tardo stile implicita nel pensiero di Adorno trovi origine dal concetto di “forma” e non già da quello di “stile”. Vero è che quest’ultimo era ancora troppo complice della tradizione critica ottocentesca per offrire al filosofo una categoria adeguata a caratterizzare lo statuto estetico dell’opera d’arte moderna (cfr. Vergin 2015). Non è tuttavia escluso che ricollegare il tardo stile a una più generale trattazione del concetto di stile, potrebbe offrire uno strumento euristico alternativo per l’indagine delle opere d’arte cosiddette ‘ultime’ ovvero ‘tarde’. Se, come osserva Dario Gentili ricollegando una delle *Tredici tesi sulla tecnica dello scrittore* di Walter Benjamin con il celebre testo di Jacques Derrida dedicato al “problema dello stile” ovvero agli stili di Nietzsche, “è alla forma che lo stile inchioda il pensiero” (Gentili 2012: 87), perché dunque non interrogare lo stile tardo di un’opera indagando il rapporto di quest’ultima non più con il contenuto di verità storico tanto importante per Adorno (e anche per Said), bensì con il pensiero che, nella forma dell’opera, iscrive la propria traccia?³ E siccome questo pensiero vi si inverte in quanto stile ovvero percorso di conoscenza al seguito di un’ispirazione reificata (e pertanto: disciolta, dissolta) nel processo creativo, ‘tardo’ si potrebbe allora definire quello stile che “inchioda” nell’opera il pensiero impossibile della morte. Là dove l’ispirazione scaturisca dalla vecchiaia o dalla percezione dell’invecchiare, lo stile apparirebbe così una sorta di scudo o schermo in virtù del quale il pensiero prende distanza dalla fine che incombe:

Lo stile può dunque *anche proteggere*, col suo sprone, dalla minaccia terrificante, accecante, e mortale (di ciò) che si *presenta*, si mostra ostinatamente: la presenza, dunque, il contenuto, la cosa stessa, il senso, la verità (Derrida 1991: 42).

Lo stile tardo di ciascun artista misura, beninteso, tale distanza alla propria maniera e nondimeno, ancorché una tassonomia di queste maniere si dimostri ancor sempre irrealizzabile, concepire il tardo stile come traccia, nell’opera, del più estremo e azzardato percorso

3 Cfr., a questo proposito, Derrida 1991: 55-60.

di conoscenza intrapreso dal pensiero, consentirebbe di restituirvi tanto un rigore concettuale, quanto un'eloquenza teorica più feconda per il discorso critico.

Sia come sia, un simile concetto di "stile tardo" si direbbe il più adeguato per cogliere l'evento del pensiero nei versi ultimi di Rainer M. Rilke.

Un verbo poetico alla prova del tardo stile

Siano in francese o in tedesco i versi estremi di Rilke nei quali si intenda individuare un tardo stile, sempre il discorso teorico si scontrerà con l'evidenza ineluttabile di immagini e figure che vi lasciano riecheggiare, quasi all'unisono, scelte espressive e lessicali caratteristiche di una stagione creativa di molto precedente agli ultimi anni di vita del poeta. E se non bastasse constatare nel verso un simile, incessante ritorno dell'identico a livello di forma dell'espressione, ecco le ripetute autocitazioni che attraversano l'intera opera poetica rilkeana stabilire una continuità ininterrotta, dove si vorrebbero riconoscere cesure, svolte, nuovi inizi.

All'evidenza sopra menzionata fece d'altronde riferimento anche Gottfried Benn, nella sua conferenza sull'invecchiare quale "problema per artisti", al fine di sovvertire la teleologia implicita in quei giudizi critici inclini a concepire il tardo stile come approdo definitivo nello sviluppo di un dettato poetico:

Parlo del libro di uno storico della letteratura di gran nome, che si occupa del tardo Rilke. Nel libro si trovano osservazioni eccellenti e profonde, ma la tendenza è senz'altro la seguente: Fase 1: stadio dei tentativi, degli sforzi, degli avvisi; poi è venuto lo stadio 2: l'«essere intero» e la «forma vera e propria». Solo nella fase 2 Rilke è diventato «ciò che all'inizio riteneva di essere ma non era». Dunque: il vero e proprio – ma che cos'è il vero e proprio? Per me dietro questo «vero e proprio» si nasconde troppa escatologia, troppa ideologia, troppa idea d'evoluzione vecchio stile. Il nostro storico vuol vedere un Rilke che tende a uno stato ideale [...] ma questo mi sembra, nel caso di Rilke, particolarmente fuori luogo, perché noi abbiamo, della sua fase giovanile, poesie di così perfetta bellezza che nessun «vero e proprio» potrebbe superarne lo

splendore. Io penso talvolta che la tendenza degli studiosi a vedere e rappresentare l'artista in fasi successive sembra essere una specifica tendenza tedesco-idealista (Benn 1954: 133).

Tuttavia, nella ricezione dell'opera ultima di Rilke, quel che non fece la "tendenza tedesco-idealista" e, più in generale, la consuetudine critica di considerare gli ultimi versi composti nel Vallese quale epitome di una intima, infine raggiunta concordia con la manifestazione visibile dell'essere (cfr., per esempio, Zermatten 1993: 69-82), lo fecero le tante lettere del poeta alle amiche più o meno lontane, in cui le notizie sulla malattia incombente mai riescono a sopraffare l'incanto dinanzi allo "splendore, la dolcezza delle ombre, la purezza dei 'tratti' di questo paesaggio" (Rilke 1950a: 188), come se la natura trasfigurata nelle raccolte delle poesie in francese pubblicate nel Novecento, insieme con la lingua straniera e la sua voce, avessero rappresentato per l'eterno esule un ritorno a casa. Colui che, fin dagli anni giovanili, aveva temprato il proprio verbo poetico vivendo "con il morire" (cfr. Améry 1988: 125-149), sarebbe insomma giunto alla fine della propria parabola lirica cantando, nell'evocazione di un paesaggio talora costruito nel poema secondo gli stilemi degli *haiku* (Zermatten 1993: 81-82),⁴ le forze eterne e invisibili della vita.

Non che nel secolo scorso siano mancati, fra le innumerevoli voci della *Rilke-Forschung*, i tentativi di indagare in maniera analitica le scelte espressive del tardo Rilke: dallo storico studio di Beda Alleman, che nelle poesie dell'ultima stagione situava una radicale svolta dal simbolo al "movimento" ovvero alla cosiddetta "figura" (Alleman 1961) fino al secondo volume delle *Poesie* curato da Giuliano Baioni, nel quale furono pubblicati per la prima volta in italiano gli ultimi versi in tedesco composti dal poeta, sempre il discorso critico riconosceva nei *Sonette an Orpheus* (*Sonetti a Orfeo*) l'oltrepassamento della poetica del "vedere", caratteristica del verbo rilkeano fino alle *Duineser Elegien* (*Elegie duinesi*), nonché l'affermarsi di una parola più astratta che la scrittura successiva avrebbe sospinto fino nell'abisso del silenzio, "nello spazio di un testo [...] che sogna il silenzio, il

.....
4 Per uno studio filologico sui rapporti dell'ultima poesia rilkeana con il taoismo cfr. Liguori 2013, in particolare pp. 93-146.

nucleo, il seme, l'altra faccia della musica, l'altra faccia della vita" (Baioni 1994: LXXIV). Nell'arco temporale fra il saggio di Allemann e l'edizione italiana a cura di Baioni, l'indagine della *Rilke-Forschung* sul tardo stile rilkeiano si rivolse pertanto al rarefarsi di un dettato lirico la cui volontà d'astrazione chiedeva al contempo di indagare sia il rapporto fra il poeta e l'arte moderna (cfr., per esempio, lehl 1975: 402-424; Söring 1999: 191-213), sia l'apparente affinità di questo ultimo idioma con un certo orfismo della pittura di Paul Klee (lehl 1975: 422-423). Molti sono stati perciò, nel corso degli anni, i saggi impegnati a indagare questa peculiare affinità, che continua a suggerire feconde letture critiche (Colombo 2011: 89-116), benché una riflessione su tale convergenza richieda oggi un'analisi più meditata e filologica, capace di caratterizzare le concordanze fra lo stile dell'uno e dell'altro nel più ampio quadro del rapporto controverso di Rilke con il problema dell'astrazione nella modernità (cfr., in questo senso, Öhlschläger 2000: 230-249; Bridge 2010: 214-234).

Se comunque, nel Novecento, l'interesse critico per questo stile tardo si rivolse soprattutto ai *Sonetti ad Orfeo*, sicché le successive raccolte poetiche in francese furono lette perlopiù nella luce di quell'opera oppure nel segno dell'incontro con i versi di Paul Valéry (Goth 1981); e se fra, le poesie in tedesco degli ultimi anni, si presero in considerazione principalmente quelle che, al pari di *Gong*, consentivano di ricostruire l'inabissarsi nel silenzio della parola rilkeiana, trascurando invece, per esempio, quel carteggio in versi fra il poeta ormai prossimo alla morte e la giovane Erika Mitterer (cfr: Rilke 1950b), al quale si sarebbero potute attingere interessanti cognizioni su Eros nei suoi rapporti con la minaccia di Thanatos,⁵ la pubblicazione nel 2003, a cura di Manfred Engel e Dorothea Lauterbach, del cosiddetto "Supplementband" all'edizione in quattro volumi dell'opera rilkeiana, ha segnato l'avvio di una nuova fase negli studi sulla tardività di siffatto stile (cfr. Rilke 2003).

5 Il carteggio in versi con la giovane, diciottenne poetessa Erika Mitterer, con la quale Rilke visse un 'amore da lontano' fra il 1924 e il 1926, è stato pubblicato soltanto di recente nella sua completezza, grazie all'edizione critica curata da Katrin Kohl (cfr. Rilke, Mitterer 2018); fra i pochi studi dedicati nel Novecento a questi versi dall'intensa connotazione erotica, si veda Brown 1990.

Poter finalmente disporre dell'intero *corpus* delle poesie in francese, anche quelle trascurate dalla silloge compiuta da Baladine Klossowska, su invito di Rilke, donde nacquero i cicli di *Vergers* e dei *Quatrains valaisans*, ha consentito infine non solo una lettura critica più articolata dei versi "dopo Duino" (cfr. Böschenstein 2010: 128-137) e del contesto nel quale furono composti (Luck 2010: 54-73), ma pure una valutazione complessiva dell'esperienza ultima e finale del *ductus* rilkeiano. Si deve a queste nuove indagini, se alla definizione di uno "stile tardo" – appartenente agli anni dal 1910 al 1922 ovvero dal *Marienleben* (*La vita di Maria*) alle *Elegie duinesi* –, si è aggiunta quella di "stile ultimo" ovvero "tardissimo", inscritto nell'esperienza del verso dai *Sonetti a Orfeo* (1922) fino alle poesie in francese e in tedesco risalenti agli ultimi quattro anni di vita del poeta (cfr. Engel, Lauterbach 2013: 355-453). Al di là del rigore di una simile sistematizzazione, senz'altro significativa per un discorso sulla tardività dello stile giacché essa mette a repentaglio la coincidenza fra *Altersstil* (stile della vecchiaia) e *Spätstil* (stile tardo),⁶ il nuovo catalogo degli stili del poeta ha consentito di sbandire dalla riflessione critica le vecchie formule che volevano Rilke, sino alla fine, grande voce di un simbolismo *in extremis*, e di collocare il suo ultimo verbo lirico nel cuore della modernità (ivi: 506-528). Qual fossero gli atti di convegno e i volumi collettivi apparsi negli anni seguenti la pubblicazione del "Sammelband" (cfr. Schweikert 2005; Unglaub, Paulus 2010; Leeder, Vilain: 2010), indiscussa restava la convinzione che quel tardissimo stile, con le sue sprezzature sintattiche, la sospensione semantica del verso, la tendenza a ibridare significanti concreti con significanti astratti, aveva sospinto il pensiero della poesia fin dentro il discorso dell'avanguardia. Poco importa, se questa avventura finale del *ductus* fosse considerata quale conseguenza di un movimento eminentemente interno al verbo rilkeiano (Stieg 2010; Por 2016) oppure come il risultato di un dialogo fra tale verbo ed esperienze artistiche

6 Come è noto, i *Sonetti a Orfeo* furono perlopiù composti contemporaneamente alla stesura definitiva delle *Elegie Duinesi* (cfr. Rilke, Salomé 1952: 468-470), sicché porre una cesura di stile fra due opere così contigue dal punto di vista cronologico sembrerebbe dimostrare come lo sviluppo di uno stile non debba necessariamente misurarsi sul mero asse temporale.

proprie dell'avanguardia: ciò che di davvero decisivo sortì da questi studi, fu l'evidenza di uno stile periglioso – a tal segno periglioso da non arretrare al cospetto del proprio autodafé.

Parole tra le fiamme

In principio, è noto, fu Nietzsche. E lo fu non soltanto per l'ormai risaputa discendenza del verbo poetico rilkeiano dalle pagine del filosofo: ancorché invisibile e, al pari di altre fonti del suo pensiero, conservata in segreto dietro la maschera di poeta "quasi senza cultura" (cfr: Rispoli 2018),⁷ la traccia della filosofia di Nietzsche ne abita lo stile fin dall'inizio e per sempre, soprattutto là dove a esso compete di scardinare le definizioni vigenti nella sintassi del *logos*. Nel solco della scrittura irrazionalista d'inizio secolo e della sua consuetudine nel far conflagrare polarità concettuali al fine di propiziare l'apparire di una visione, lo stile del poeta fece proprio alla sua maniera il nietzscheano "pathos della distanza" quale atto di sospensione del senso ovvero "*actio in distans*" (Nietzsche 1991: 93-94; Derrida 1991: 47-48) che nell'intelligenza del verso, dai suoi esordi fino alle *Elegie Duinesi*, si mostrava immancabilmente là dove significanti diversi, distaccati fra loro nel corpo del poema, entravano in tensione grazie alla similitudine. Perché se Rilke fu sicuramente un "grande poeta del COME" (Benn 1951: 18), il suo stile seppe avvantaggiarsi di questo talento, all'apparenza sommamente adeguato alla poetica simbolista, per introdurre metafore e similitudini a una peripezia del significato del tutto inedita. Dai versi ancora giovanili dello *Stundenbuch* (*Il libro d'ore*, 1905)⁸ fino al secondo volume dei

7 Il giovane Rilke testimoniò tuttavia questa discendenza nelle sue *Postille in margine alla "Nascita della tragedia"*, scritte nel marzo del 1900 (cfr: Rilke 2008: 257-279).

8 "Ich will mich beschreiben / wie ein Bild das ich sah, / lange und nah, / wie ein Wort, das ich begriff, / wie meinen täglichen Krug, / wie meiner Mutter Gesicht, / wie ein Schiff, / das mich trug / durch den tödlichsten Sturm" ("Voglio descrivermi / come un quadro indagato / a lungo e da vicino, / come una parola compresa bene / come la brocca d'ogni giorno / come il viso di mia madre / come la nave / che mi trasse in salvo / dalla più tremenda tempesta", Rilke 1994: 116-117).

Neue Gedichte (*Nuove poesie*, 1908)⁹ e al tappeto dei saltimbanchi nella *Fünfte Elegie* (*Quinta Elegia*), disteso "wie ein Pflaster, als hätte der Vorstadt- / Himmel der Erde dort weh getan" ("come un cerotto, quasi che il cielo della periferia / alla terra in quel punto avesse fatto male", Rilke 1995: 74-75),¹⁰ è a tale gesto retorico che lo stile attingeva per stabilire, non già un avvicinamento, bensì un'inaudita distanza fra i due termini della similitudine e così aprire nel verso lo spazio di un senso *in absentia*. Era, d'altronde, la medesima strategia di uno stile della "distanza" a sovrintendere anche la predilezione dell'eloquio lirico per i rispecchiamenti, sia che si trattasse di cantare la seduzione di Narciso o l'immagine di una dama riflessa nello specchio, sia – soprattutto – si trattasse di riflettere l'una nell'altra parole diverse grazie all'eufonia.¹¹ Che poi questa distanza offrisse al *ductus* l'occasione di costruire un'immagine e, al contempo, defigurarla,¹² testimonia sì la poderosa violenza linguistica alla quale lo stile rilkeiano sempre più consapevolmente si andava accompagnando, ma rivela anche quanto questo stile, lungi dal praticare il vuoto, assoluto "fonocentrismo" attribuitovi da Paul de Man (1997: 39), decostruisse già di per sé, consapevolmente, le proprie metafore e similitudini – come Nietzsche aveva insegnato –, là dove stabilire relazioni di significato equivaleva a suggerire, di tale significato, l'insanabile assenza. Era questa, insomma, l'aporia di uno stile che, tanto più creava "corrispondenze", tanto più ne dissolveva la sostanza metaforica (cfr: Por 2016: 420 sgg.; Stieg 2010: 170-173). Da una simile aporia e dal suo cimento nel restituire alle cose la loro

9 "Aber sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber; / [...] und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle; / und bräche nicht aus allen seinen Rändern / wie ein Stern [...]" ("Ma il torso / tuttavia arde come un candelabro / [...] e non scintillerebbe come pelle di belva, / e non eromperebbe da ogni orlo come un astro [...]", ivi: 566-567). I versi citati sono tratti dalla poesia *Archaischer Torso Apollos* (*Torso arcaico di Apollo*).

10 Trad. lievemente modificata.

11 Si pensi, per esempio, nella poesia dal titolo *Das Einhorn* (*L'unicorno*), al rispecchiamento fra "Bein" (gamba) e "elfenbeinern" (d'avorio) nel verso "Der Beine elfenbeinernes Gestell" (lett. "Le sagome d'avorio delle gambe", ivi: 492-493).

12 Cfr. la metamorfosi del massiccio torso d'Apollo in un'epifania immateriale della luce nei versi di *Archaischer Torso Apollos* (*Torso arcaico di Apollo*, ivi: 566-567).

sostanza invisibile ovvero “purovisibilista” (cfr. Valtolina 2010: 29-45) si era costituito il difficile dettato di Malte,¹³ e così pure, più tardi, il “Weltinnenraum” delle *Elegie*.

Finché, abbandonato l'alto registro elegiaco, con i *Sonetti a Orfeo* lo stile sembrò voler praticare fino alle sue estreme possibilità quel gioco dei contrari che aveva fin qui sorretto la propria retorica, cantando ora non più la presenza *in absentia* delle cose, bensì l'incessante movimento verso la loro assenza, “die reine / Richtung im unendlichen Entzug” (“la pura / corrente nell'infinito ritrarsi”, Rilke 1996b: 279). Così, quanto meno, vuole la *Rilke-Forschung*, che a partire da tale assunto (cfr. Engel, Fülleborn, in *ivi*: 752-753; Por 2016: 424) ha quindi cercato di interpretare questa aspirazione dell'ultimo stile quale ricerca di una parola sempre più astratta, che talora aspira a identificarsi con l'invisibile vita dell'universo (lehl 1975: 422), talaltra pare impegnata a suggerire l'impossibilità di qual sia rappresentazione (Engel 2005: 12-13) sconfinando nel silenzio oppure ritrovando, in presunto ossequio allo stile della vecchiaia, i soggetti dei propri versi giovanili (cfr. Hutchinson 2010: 109-122).

Nella molteplicità delle interpretazioni, un particolare aspetto di questo *ductus* della fine pare tuttavia essere rimasto ancora nell'ombra, probabilmente trascurato per via della necessità di caratterizzare la natura dell'ultimo stile rilkiano nel suo complesso. Eppure, proprio questo aspetto minore consentirebbe di mostrare come alcuni versi in francese e in tedesco degli anni immediatamente precedenti la morte giungano a rinunciare all'*actio in distans* finora praticata, esponendo adesso la parola a una impossibile coincidenza con il 'significato', la 'verità'.

Al seguito di un'ispirazione alla ricerca di nuove forme espressive e nuovi temi lirici, ecco dunque l'ultimo stile rilkiano non soltanto disseminare visibile spazio bianco fra i versi disarticolandone l'organica coerenza, come per esempio nelle due quartine di *Götter schreiten*

13 Sebbene in una prospettiva critica diversa da quella proposta in questo breve contributo, anche J. Macleod (1992: 403-425) dimostra quanto la scrittura delle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Quaderni di Malte Laurids Brigge*) proceda ora creando distanza fra il soggetto e le cose, ora cercando di superare quella distanza in virtù di una parola che rinuncia a possedere le cose.

vielleicht (Gli dei avanzano forse, Rilke 1996b: 318): ciò che qui accade, e nella tredicesima lettera a Erika Mitterer del 24 agosto 1926 si ripete (*ivi*: 364), dischiude evidentemente il testo a una lettura interrotta, grazie alla quale le due parti separate del verso appaiono come due poesie diverse, ma tale iato suggerisce, al contempo, la possibilità di reciproche, infinite sovrapposizioni fra tali due metà. Mentre ai rispecchiamenti fra un verso e l'altro che, in passato, avevano contraddistinto l'*actio in distans* dello stile, pareva premere soprattutto il necessario movimento di distanza implicito nell'antitesi, i rispecchiamenti degli ultimi versi si direbbero invece quanto mai simili al riflesso dell'unicorno che, nelle pagine delle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Quaderni di Malte Laurids Brigge*), vedeva coincidere, nello specchio offerto dalla dama, l'invisibile e il visibile. A tale coincidenza, suggerita a livello formale in virtù del “Leertext” nelle poesie appena citate, giungono però anche le singole parole, che nel verso si ripetono identiche, quasi in provocatoria omofonia: dallo “Zwar war” nel sonetto dedicato all'unicorno (*ivi*: 258),¹⁴ alle stampelle della vigna “qui gisent / grises sur la terre grise” (*ivi*: 298) e al rispecchiamento del “segno” nel “segno” nella poesia *Spaziergang* (*Passeggiata*)¹⁵ fino al riflesso, da un verso all'altro, di “von der Seide / wie die Seide” (“della seta / come la seta”, *ivi*: 395), ripetutamente lo stile insiste nel cancellare la distanza fra le parole, quasi traducendo il desiderio con il quale esordisce una poesia composta nel 1925 a Parigi: “Ach, nicht getrennt sein” (“Ah, non esser separati”, *ivi*: 392). Beninteso, era a questo desiderio che, nelle *Elegie*, era corrisposta la creazione del “Weltinnenraum”, ma l'impresa di quel dettato elegiaco nel riconciliare la coscienza dell'uomo con la siderale vastità cosmica, non pare riproporsi adesso nella forma di un auspicio, di un ideale ancora da raggiungere, come osservano Engel e Fülleborn (*ivi*: 851), semmai nel segno della certezza che “il ritorno a casa”, l'approdo all'identità, accada ora e sempre.

Si direbbe proprio tale metamorfosi da un eloquio costruito sul significato *in absentia* a una retorica dell'evocazione *in presentia* a im-

14 Lett. “Veramente era”.

15 “[...] ein Zeichen weht, erwidern unser Zeichen ... [...]” (“un segno spira, in risposta al nostro segno...” (Rilke 1996b: 318).

porre all'ultimo stile rilkiano l'azzardo di una parola tanto più astratta, quanto più radicata nel visibile: di qui, i paesaggi che abitano i versi in tedesco, e soprattutto, in francese, assai meno "ingenui", nel senso schilleriano del termine, di quanto si sia voluto credere (cfr. lehl 1975: 422). Se ha ragione Dorothea Lauterbach nel sostenere che essi appaiono nella loro "forma originaria – come un 'puro astro', avulso dall'esistenza dell'uomo" (2005: 31), è forse importante precisare, tuttavia, che l'"esistenza dell'uomo" vi partecipa adesso come dissolta in tale "forma originaria". Spira, sui prati e sui fiumi costruiti dal *ductus*, il "pur parfum d'identité" di parole ormai dischiuse nell'ultimo fiorire (Rilke 2003: 190), e di cui lo stile congiura la presenza insistendo nel creare, attraverso la ripetizione, figure dell'identità. Non è forse di tale stile estremo, che testimonia ancora il frammento scritto a Muzot nel 1925 ("Versuchtest du dies: Hand in Hand mir zu sein / wie im Weinglas der Wein Wein ist./ Versuchtest du dies", "Tentassi tu questo: esser con me mano nella mano / come nel calice di vino, vino è il vino. Tentassi tu questo", Rilke 1996b: 397), come pure l'improvvisa omofonia di molti versi composti prima della fine?¹⁶ Se, dunque, così fosse, e se la ricerca dell'omofonia aspirasse a riconquistare nella musica della parola intesa come "suono riflettente" l'inaudita unità dell'essere, allora i versi del poema *Musik* (*Musica*, ivi: 398-399) sarebbero meno da interpretarsi, nelle loro sinestesie, quale ritorno a un dettato romantico pseudo-eichendorffiano, semmai come affermazione, al pari della poesia *Gong* (ivi: 396), di quell'unisono, di quella "assoluta monofonia" (Stieg 2010: 175) nella quale si raccoglie l'unità originaria.¹⁷ È la terra del verso, insomma, prima ancora di quella del paesaggio, a diventare qui il luogo "qui unifie / la terre et la mort" (Rilke 2003: 246).¹⁸

16 Si considerino, quale esempio, l'incipit di *Früher, wie oft, blieben wir, Stern in Stern* ("Un tempo, quanto spesso, restammo, stella in stella", ivi: 399) oppure la strofa "Marteau, ô marteau, / qui de si haut / revient, / forges-tu un tombeau, / grand marteau aérien?" (Rilke 2003: 260), oppure ancora, nella poesia *Tombeau* l'omofonia quasi perfetta, legata dalla rima, fra "tombeau" e "tombe" (ivi: 192).

17 Cfr., a questo proposito, la lettera a Marie von Thurn und Taxis del 17 novembre 1912 (Rilke, von Thurn und Taxis 1986: 230-236).

18 Sarebbe interessante, per una riflessione sul tardo stile, confrontare le strategie retoriche donde questo paesaggio rilkiano sorge con quelle soggiacenti le cosid-

Convocata e, insieme, allontanata, dallo stile rilkiano, attraverso gli anni, nelle parole della vita affinché di questa mostrasse la co-essenziale parte in ombra, la morte s'annuncia nelle ultime poesie in una vicinanza così prossima da mettere dunque a repentaglio la consuetudine del verso a misurare le distanze fra il visibile e l'invisibile, l'apparenza e la verità. E quand'anche la dodicesima lettera in versi a Erika Mitterer non potrebbe essere più eloquente nel dire quanto una simile prossimità, l'"Allzunahes" (Troppo vicino), nullifichi "lo spazio del cuore e la misura dello spirito",¹⁹ è il poema con il quale si conclude l'esperienza del *ductus* rilkiano a esporre le estreme conseguenze del desiderio di ricongiungere i segni nell'identità del significato. Mentre l'Angelo della *Nona Elegia* doveva esser sospinto il più possibile lontano affinché la trasvalutazione dei valori potesse attuarsi nell'umano *Dasein*, l'apostrofe che inaugura i versi composti al cospetto della morte – "Komm du, du letzter, den ich anerkenne" ("Vieni, tu, ultimo, che io riconosco", ivi: 412 e Rilke 1995: 327) – non può che rovesciare quel gesto dello stile, invocando l'avvento di una inaudita presenza. Non più stile, né più conoscenza, là dove il significato si affermi nella sua identità: se i versi dello *Stundenbuch* (*Il libro d'ore*) avevano sì sospinto il loro sguardo nel grande buio, mantenendolo tuttavia a distanza, grazie al diaframma ancora simbolico della notte,

Du Dunkelheit, aus der ich stamme,
ich liebe dich mehr als die Flamme,
welche die Welt begrenzt,
indem sie glänzt,

.....
dette "poesie della torre" di Hölderlin, interessanti, qui, non già per un discorso sul comune sentimento di pace e quiete che promana dal poema in virtù delle une e delle altre, bensì, per una questione, appunto, di stile: che, nel dettato rilkiano abbandona l'*actio in distans*, in quello hölderliniano l'*ordo inversus* giungendo, in entrambi casi, a conquistare la parola della 'presenza'. Poiché in queste pagine, per ragioni di spazio, non è possibile argomentare ulteriormente tale singolare affinità, sia consentito di porre solamente l'accento su una esperienza di stile condivisa, che vede il passaggio da un paradigma della significazione fondato sulla differenza a un altro fondato sull'identità dei segni.

19 Rilke 1996b: 361.

für irgend einen Kreis,
aus dem heraus kein Wesen von ihr weiß.

[...]

Und es kann sein: eine große Kraft
Rührt sich in meiner Nachbarschaft,

Ich glaube an Nächte.²⁰

l'assoluto "Draußensein" (Essere-fuori) nel quale la parola, *in articulo mortis*, attinge il definitivo silenzio, non impone il mero sacrificio del corpo arso dalla sofferenza provocata dalla malattia: la rima fra "anerkenne" (riconosco), "brenne" (ardo) e fra "kennt" e "brennt" contrassegna,²¹ insieme con il passaggio dall'individuazione al non-essere, la fine dello stile. Là dove il conoscere divenga un ri-conoscere e la distanza si annulli nella presenza ("O Leben, Leben: Draußensein"; "O vita, vita: Essere-fuori"), non resta che consegnare alle fiamme l'io e le sue parole.

20 "Oscurità da cui provengo, / ti amo più della fiamma / che serra il mondo / splendendo / per una cerchia / oltre la quale nessuno sa cos'è / [...] Una grande forza / forse mi palpita accanto. // Credo alle notti", Rilke 1994: 113-115).

21 "Komm du, du letzter, den ich anerkenne, / heillosen Schmerz im leiblichen Gewebe; / wie ich mich im Geiste brannte, sieh, ich brenne / in dir; das Holz hat lange widerstrebt, / der Flamme, die du loderst, zuzustimmen, / nun aber nähr' ich dich und brenne in dir. / [...] / Bin ich es noch, der da unkenntlich brennt? / Erinnerungen rei ich nicht herein. / O Leben, Leben: Draußensein. / Und ich in Lohe. Niemand der mich kennt" (Rilke 1996b: 412); "Vieni tu, ultimo, ch'io riconosco, / nelle fibre del corpo insanabile dolore: / come arsi nello spirito, ecco ardo / in te; a lungo il legno ha rifiutato / di assentire alla fiamma che tu attizzi, / ma ora io ti alimento e ardo in te. / [...] / Sono ancora io che ardo irriconoscibile? / Ricordi non trascino in queste fiamme. / O vita, vita: Essere- fuori. Ed io / nella fiamma. Nessuno mi conosce" (Rilke 1995: 327).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T.W. (1994 [1979]), *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino.
- Id. (2001), "Stile tardo (I)", "Stile tardo (II)", in *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino, pp. 175-193, pp. 215-224.
- Id. (2009 [1970, 1973]), *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino.
- ALLEMANN B. (1961), *Zeit und Figur beim späten Rilke: Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Neske, Pfullingen.
- AMÉRY J. (2013 [1988]), *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare*, trad. it. di E. Ganni, Bollati Boringhieri, Torino.
- BAIONI G. (1994), "Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria", in RILKE R. M., *Poesie*, edizione con testo a fronte, a cura di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, vol. I, Einaudi, Torino, pp. IX-LXXIV.
- BENN G. (2001 [1951]), *Probleme der Lyrik*, in *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster, H. Hof, vol. VI, Klett-Cotta, Stuttgart, pp. 9-44; trad. it. *Problemi della lirica*, in *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano, pp. 266-302.
- Id. (2001 [1954]), *Altern als Problem für Künstler*, in *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di G. Schuster, H. Hof, vol. VI, Klett-Cotta, Stuttgart, pp. 123-150; trad. it. *Invecchiare: problema per artisti*, in *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano, pp. 307-335.
- BÖSCHENSTEIN B. (2005), "Un flottant infini. Der Übergang vom Leben zum Tod in Rilkes späten französischen Gedichten", in SCHWEIKERT R. (a cura di), *Auf geborgtem Boden. Rilke und die französische Sprache*, im Auftrag der Rilke-Gesellschaft, Insel, Frankfurt a. M., pp. 43-55.
- Id. (2010), "Kreative Negativität. Zu Rilkes späten französischen Gedichten außerhalb der Gedichtsammlungen", in UNGLAUB E., PAULUS J. (a cura di), *Rilkes Paris 1920-1925. Neue Gedichte*, im Auftrag der Rilke-Gesellschaft, Wallstein, Göttingen, pp. 128-137.
- BOUVERESSE J. (2008), *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, Marseille.

- BRIDGE H. (2010), "Das Problem der Abstraktion. Rilkes späte Dichtung und die moderne bildende Kunst", in LEEDERER K., VILAIN R. (a cura di), *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*, Wallstein, Göttingen, pp.214-234.
- BROWN B. (1990), "The 'Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mit-terer': monologue, dialogue, or duet?", in HERZMAN H. (a cura di), *Rilke und der Wandel in der Sensibilität*, Die Blaue Eule, Essen, 1990, pp. 107-120.
- CASADEI A. (2018), *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano.
- COLOMBO P. (2011), *Lo sguardo ritorto: memoria e creazione in R. M. Rilke e Paul Klee*, in SALIZZONI R. (a cura di), *Navigare il Lete. La responsabilità della memoria*, Trauben, Torino, pp. 91-116.
- DE MAN P. (1997), *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino.
- DERRIDA J. (1991), *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, a cura e con un saggio di S. Agosti, Adelphi, Milano.
- ENGEL M. (2005), "Rilkes späteste französische Gedichte", in SCHWEIKERT R. (a cura di), *"Auf geborgtem Boden". Rilke und die französische Sprache*, im Auftrag der Rilke-Gesellschaft, Insel, Frankfurt a. M., pp. 11-24.
- Id. (2010), *Die Sonette an Orpheus als Beginn des spätesten Werkes*, in LEEDERER K., VILAIN R. (a cura di), *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*, Wallstein, Göttingen, pp.15-27.
- ENGEL M., LAUTERBACH D. (2013), *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe*, J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar.
- GENTILI D. (2012), *Indagini sullo stile: tra Benjamin e Derrida*, in *La questione dello stile*, Annali della Fondazione Europea del disegno, a cura di A. Valtolina, Quodlibet, Macerata, pp. 85-92.
- GOTH M. (1981), *Rilke und Valéry. Aspekte ihrer Poetik*, Francke, Bern-München.
- IEHL D. (1975), "L'abstraction concrète. Notes sur l'évolution de l'image chez Rilke", in *Études germaniques*, 30:3 (juillet-septembre), pp. 402-424.
- HUTCHINSON B. (2010), "'Ankunft': spätes Gedicht oder frühes

- Motiv?", in LEEDERER K., VILAIN R. (a cura di), *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*, Wallstein, Göttingen, pp.109-122.
- LAUTERBACH D. (2005), "'fast jung im Gebrauch einer zweiten Sprache'. Zu Rilkes französische Naturlyrik", in SCHWEIKERT R. (a cura di), *"Auf geborgtem Boden". Rilke und die französische Sprache*, im Auftrag der Rilke-Gesellschaft, Insel, Frankfurt a. M., pp. 25-42.
- LIGUORI D. (2013), *Rilke e l'Oriente*, Mimesis, Milano.
- LUCK R. (2010), "Rilke über Rilke", in UNGLAUB E., PAULUS J. (a cura di), *Rilkes Paris 1920-1925. Neue Gedichte*, im Auftrag der Rilke-Gesellschaft, Wallstein, Göttingen, pp. 54-73.
- MACLEOD J. (1992), "Writing as Paradox in Rilke's 'Notebooks of Malte Laurids Brigge'", in *Modern Fiction Studies*, 38:2, pp. 403-425.
- NIETZSCHE F. (1991 [1965]), *La gaia scienza*, in "Opere di Friedrich Nietzsche", ed. it. condotta sul testo critico originale stabilito da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol.V, t. II, a cura di M. Carpitella, pp. 12-323.
- ÖHLSCHLÄGER C. (2000), "'... dieses Ausfallen des Gegenstandes'. Rainer Maria Rilke, Paul Klee und das Problem der Abstraktion", in BRITTMACHER H. R., POROMBKA S., STÖRMER F. (a cura di), *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den "Weltinnenraum"*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 230-249.
- POR P. (1999), "'Denn nach welchem Bilde?' Über den Bezug von Sein, Telos und Grammatik in Rilkes Spätwerk", in *Neohelicon*, XXVI:2, pp. 189-230.
- Id. (2010), "Rilke zwischen Moses, Cézanne, Newton und Klee", in UNGLAUB E., PAULUS J. (a cura di), *Rilkes Paris 1920-1925. Neue Gedichte*, im Auftrag der Rilke-Gesellschaft, Wallstein, Göttingen, pp. 261-278.
- Id. (2016), *"Als wärst du in Zeichen". Zur Poetik von Rilkes Spätlyrik*, vol. 2, Winter Verlag, Heidelberg.
- RILKE R. M. (1950a), *Lettres françaises à Merline 1919-1922*, Seuil, Paris; trad. it. *Lettere a Merline* (1988), Rosellina Archinto, Milano.
- Id. (1950b), *Aus Rainer Maria Rilkes Nachlass – Briefwechsel in Ge-*

dichten mit Erika Mitterer, Insel, Wiesbaden.

Id. (1994), *Poesie*, edizione con testo a fronte, a cura di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, vol. I, Einaudi-Gallimard, Torino.

Id. (1995), *Poesie*, edizione con testo a fronte, a cura di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, vol. II, Einaudi-Gallimard, Torino.

Id. (1996a), *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Gedichte 1895 bis 1910*, a cura di M. Engel, U. Fülleborn, vol. I, Insel, Frankfurt a. M., Leipzig.

Id. (1996b), *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Gedichte 1910 bis 1926*, a cura di M. Engel, U. Fülleborn, vol. II, Insel, Frankfurt a. M., Leipzig.

Id. (2003), *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Supplementband. Gedichte in französischer Sprache. Mit Prosaübertragungen*, a cura di M. Engel, D. Lauterbach, Insel, Frankfurt a. M., Leipzig.

Id. (2008), *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, testo tedesco a fronte, a cura di E. Polledri, Bompiani, Milano.

RILKE R. M., ANDREAS-SALOMÉ L. (1952), *Briefwechsel*, a cura di E. Pfeiffer, Max Niehans Verlag, Insel Verlag, Zürich-Wiesbaden: trad. it. (1984), *Epistolario*, La Tartaruga, Milano.

RILKE R. M., von THURN und TAXIS (1986 [1951]), *Briefwechsel I*, con uno scritto di R. Kassner, Insel, Frankfurt a. M.

RILKE R. M., MITTERER E. (2018), *Besitzlose Liebe: Der poetische Briefwechsel*, a cura di K. Kohl, Insel, Berlin.

RISPOLI M. (2018), "Fast ohne Kultur". Rainer Maria Rilke e la lettura", in *Studi Germanici*, 2018:3, pp. 187-208.

SAID E.W. (2009), *Sullo stile tardo*, trad. it. di A. Arduini, il Saggiatore, Milano.

SCHAEFFER J. M. (2010), *Esthétique et styles cognitifs: le cas de la poésie*, in *Critique*, LXVI:752-753, pp. 59-70.

SÖRING J. (1999), "Zu Rilkes poetischem Konzept im Abstraktionsprozess der Moderne", in ENGEL M., LAMPING D. (a cura di), *Rilke und die Weltliteratur*, Artemis & Winkler, Düsseldorf-Zürich, pp. 191-213.

SPENCER R. (2016), "Lateness and Modernity in Theodor Adorno",

in MCMULLAN G., SMILES S., *Late Style and its Discontents. Essays in Art, Literature, and Music*, Oxford University Press, Oxford, pp. 220-234.

STIEG G. (2010), "Rilkes späteste Gedichte auf deutsch und französisch. Ein Vergleich am Beispiel von 'Gong'", in LEEDERER K., VILAIN R. (a cura di), *Nach Duino. Studien zu Rainer Maria Rilkes späten Gedichten*, Wallstein, Göttingen, pp. 168-178.

VALTOLINA A. (2010), "In visibile figura", in *Parole con figura, Avventure dell'immagine da Friedrich Nietzsche a Durs Grünbein*, Le Lettere, Firenze, pp. 29-45.

VILAIN R. (2000), "'Une voix presque mienne': Rilkes Gedichte auf französisch", in STEVENS A., WAGNER S. (a cura di), *Rilke und die Moderne. Londoner Symposium*, Iudicium Verlag, München, pp. 212-225.

WAIS K. (1967), *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*, Niemeyer, Tübingen.

WERGIN U. (2015), "Die Aufgabe des Stils. Zur Transformation des Feldes der Stilkritik im Grenzgang von/zwischen Celan, Heidegger, Adorno und Derrida", in WERGIN U., SCHIERBAUM M. (a cura di), *Die Frage der Kritik im Interferenzfeld von Literatur und Philosophie, unter der Perspektive von Hermeneutik, Kritischer Theorie und Dekonstruktionismus und darüber hinaus*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 201-246.

WÖLFFLIN H. (1999 [1984]), *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri Pozza.

ZERMATTEN M. (1993), *Les années valaisannes de Rilke*. Éditions de La Différence, Paris.