

“COME UN SUONO DELLA NATURA”

Poesia e rumore primigenio nell'ultima poesia rilkiana

Michele BORDONI

ABSTRACT • “Like a sound of Nature”: poetry and primordial noise in Rilke’s last poetry. The poetics of Rilke, from the *Duino Elegies* and the *Sonnets at Orpheus* until the poems of 1926 (the year of the poet’s death), is configured as an attempt to reach a “primordial noise” of nature (*Urgeräusch*) through the very diction of poetry in its physical and sound value and at the same time existential. The critical arrangement of this poetic is therefore proposed, accentuating its more directly metric-sounding aspects as well as those, essential for the understanding of the Prague poet, of an aesthetic matrix. The parallelism between Rilke’s experience and Saussure’s one is proposed as the main comparison to deep the concept of “primordial noise”. This concept leads the analysis, underlining the esoterical thought of Rilke and Antoine Fabre d’Olivet concerning the music and the sound, both bonded with poetry. Another important theoretical concept is represented by the position of the poetical subject in front of the linguistic phenomenon, between his disappearing process and his capability to have free choice.

KEYWORDS • Rilke; Esoterism; Aesthetic; Theory of Literature

Langsam, Schleppend, Wie ein Naturlaut
(Lentamente, trascinato, come un suono della natura)
Gustav Mahler, *Prima Sinfonia*

In questo saggio, di natura (più che linguistica o metrica) estetica e di ricostruzione delle fonti, ci proponiamo di ripercorrere il percorso poetologico che porta Rilke a una fondamentale riconsiderazione dell’aspetto materico e sonoro del fatto poetico. Prima di addentarci nell’analisi (limitata agli aspetti più apertamente esposti ad approcci di teoria della letteratura - come la posizione del soggetto nell’evento linguistico e poetico - e pertanto non centrata, per abbondante bibliografia disponibile, su aspetti prettamente linguistici e stilistici) della tarda produzione del poeta boemo, fase in cui i discorsi sulla musica e sul suono vengono a prendere un’effettiva consistenza teorica e che pertanto permette un approfondimento estesiologico mirato, ci sembra utile, a creazione di un’aurea che permetta l’ingresso nel non sempre chiaro e comprensibile universo rilkiano, suggerire un paragone con un’esperienza affine per risultati ma significativamente distante da quella di Rilke, ovvero quella del Saussure “esoterico”, del Saussure dei quaderni inediti che contengono teorie e ipotesi lontane da quelle, ben più famose, che sono poi confluite nel Corso di linguistica generale. Le nozioni, che verranno qui sotto esplicate, di “rumore senza fondo del linguaggio”, insieme a quella della “materialità del fatto pre-linguistico”, struttureranno, confluendo nel sistema di segni e letture rilkiano (composto anche da apporti di teorie esoteriche e mistiche, non scientifiche), l’analisi della tarda produzione di Rilke, aprendosi all’interno verso altre esperienze poetiche fin de siècle e primo-novecentesche.

1. La follia di Saussure

Nel tornio degli anni che vede l'originale connubio instauratosi, in area strutturalista e poi post-strutturalista, fra linguistica e critica estetico-letteraria, particolare importanza ricopre l'acuta e penetrante lettura del già ex-ermetico Piero Bigongiari di alcuni documenti inediti appartenenti a Ferdinand de Saussure, pubblicati da Jean Starobinski sul numero di febbraio del 1964 del "Mercur de France". L'analisi che il poeta e critico pisano propone di questi testi – e dei parerga di Starobinski prima e poi di Michel Deguy, autore dell'articolo dall'audace titolo *La follia di Saussure* edito nella rivista "Critique" nel gennaio del 1969 – mira a scandagliare le riflessioni saussuriane per ritrovare, in un'ottica già derridiana, dei nuclei di una teoria della grammatologia, in cui la tensione tra *phonè* e *graphè* restituisca alla parola (poetica *in primis*) il suo statuto sfuggente di simbolo. Si tratta, per Bigongiari, di portare a temperatura le riflessioni di Starobinski, Deguy e, ovviamente, Saussure, in modo da plasmare e rendere malleabili anche per una teoria italiana della poesia le riflessioni di area francese, da sempre al centro della riflessione bigongiariana. In questa maniera, categorie ermetiche precedentemente usate dal poeta negli anni dell'Ermetismo italiano si instaurano sul lessico più rigoroso e filosofico di una tradizione strutturalista tanto viva in quegli anni quanto più sfuggente nel momento in cui la riflessione sulla parola si adagia sui campi (a dire il vero tutt'altro che confortevoli) di una linguistica libera dalle domande cocenti della poesia. Il tentativo di Bigongiari, nel farsi ambasciatore di queste scoperte d'Oltralpe, è pertanto quello di proporre una scienza della parola che non dimentichi la di lei tendenza a cristallizzarsi in forme ed istituti e, al contempo, la sua effervescente dinamicità, la sua violenta dirompenza. Sembra pertanto di buon auspicio, in un contributo che focalizzerà – come si vedrà – la sua attenzione su zone del pensiero poetante di un altro poeta per certi versi affine alla tempra e all'aura bigongiariana (che risponde al nome di Rainer Maria Rilke), rifarsi preventivamente a questi episodi tanto più nascosti quanto più capaci di aprire faglie e legami critici.

Il "Copernico della linguistica contemporanea" – così Aldo Rossi aveva precedentemente definito Saussure – aveva lasciato, nei quaderni deposti nella Biblioteca Pubblica e Universitaria di Ginevra rinvenuti da Starobinski, una serie di riflessioni concernenti la possibilità, per le lingue indoeuropee, di sviluppare rizomaticamente, intorno a un nucleo fisso, la totalità delle loro potenziali realizzazioni grazie alle qualità combinatorie del suddetto nucleo. Saussure definisce "anagrammi" queste qualità. Gli anagrammi di Saussure, distinti in *anafonia*, *ipogramma*, *paragramma*, raggruppano dunque la loro potenzialità combinatoria intorno ad un nocciolo fonetico, ad una pulsazione ritmica e sonora che si pone come "ipotalamo d'ogni sviluppo poetico [...] un ipolinguaggio che sta dietro, o sotto, al linguaggio apparente"¹. L'ipotesi – evidente ma non dimostrabile, con un certo imbarazzo, da Saussure – è pertanto quella di una matrice che, surrettiziamente, dia adito ad una serie di sviluppi combinatori di sé stessa permanendo, in un *ne varietur* tanto più apparentemente incredibile quanto più ferreo e pervasivo ad una più attenta analisi, come un tratto genetico del linguaggio, poetico e *tout court*. Particolare attenzione va riservata alla seguente affermazione:

La follia di Saussure è da accostare alla mallarméana follia di Elbehnon in *Igitur*: il personaggio mallarméano si corica nella tomba come la ricerca linguistica di Saussure discende negli strati originari – nella culla-tomba – del linguaggio: là dove esso non può rinunciare a dirsi linguaggio, ma dove s'incontra con lo spettro pericoloso – pericoloso per la "materialità" del fatto linguistico –

¹ Bigongiari, Piero (1971), *La funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, p. 26.

che il Saussure stesso chiamava “intenzione poetica” [...]. Là dove i poeti sanno che esiste necessariamente, con un salto categoriale, il prelinguistico.²

Nel crinale che dunque procede verso un più ardente approfondimento della ricerca saussuriana, Bigongiari richiama l’atto suicida che il personaggio mallarméano di *Igitur* compie nel ricucire la distanza fra sé e i propri avi, quell’autoannientamento che permette il termine delle combinazioni spontanee della vita (quello che qui, con lessico saussuriano, viene indicato con *combinazione*, altrove è definito da Mallarmé con il termine *hazard*). Entrare nel fondamento buio del linguaggio poetico significa annullare il probabile (qui Bigongiari richiama Bonnefoy) dello sviluppo linguistico per captare il “rumore senza fondo del linguaggio”³, l’incalcolabile che si basa sulla “parola prima, sul saussuriano «nome sacro» posto a caposaldo dell’«analisi fonica delle parole»“ che rende la parola del poeta “una parola sempre prima [...] la prima pronuncia”⁴. Il *motthème* saussuriano, questa matrice combinatoria, è il borbottio della lingua, quello che Barthes, in altri luoghi, avrebbe chiamato il *brusio* della lingua. Dato come anti-linguaggio, questo ipolingua saussuriano si presenta come mero significante simbolico, ovvero come “l’improbabilità della propria origine attraverso tutto il significabile quale appunto è il linguaggio prima di essere messo in atto”⁵. In definitiva, quando il linguista ritrova un pattern che generi la lingua, quando trova – pur senza prove scientificamente univoche – la “parola abissale” che contiene, come il *Libro* di Mallarmé, tutto il mondo (linguistico) possibile in germe, allora si accede alla “follia” del linguista, alla sua *reductio ad unum* del corpo linguistico, del significato al significante:

Questa parola-tema posta nell’abisso del pre-testo, che altro è se non lo stato primario della stessa coscienza soggettiva, il punto in cui il significante, nella sua prima pronuncia, non si è ancora separato dal significato? Una lingua canta se stessa solo quando fa tutt’uno col suo stesso corpo prelinguistico.⁶

Queste parole di Bigongiari, che pongono sotto un’ulteriore tornitura le teorie saussuriane, specie estremizzando l’approfondimento dalla “superficie” linguistica fino alla sua condizione di possibilità, fino al “prelinguistico” di cui si è sopra accennato (e che più avanti verrà ripreso in funzione di grimaldello teorico per l’ermeneutica dell’ultima poesia di Rilke), offrono l’abbrivio a riconoscere nell’esperienza poetica rilkiana le tracce dello stesso movimento qui indicato dalla parola al “rumore senza fondo del linguaggio”, da questo fino al silenzio.

2. L’esoterismo linguistico di Rilke: per una teoria esoterica della musica e del suono

Quella di Saussure, indicata da Deguy come una vera e propria “follia” e risultata non a caso indimostrabile dallo stesso linguista ginevrino, approssima a grandi linee le direttive dei grandi movimenti esoterico-iniziatici. Tentando di riassumere in poche parole, nel movimento esoterico in cui l’iniziato comincia ad “agire”, il singolo prende volontariamente la decisione di rinunciare alla sua volontà tentando di fare di sé uno spazio vuoto agito dalle forze originarie

² Ivi, p. 27.

³ Ivi, p. 28.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ivi, p. 34.

che tenta di avvicinare. L'iniziato, nel momento in cui attraversa le soglie simboliche degli stadi esoterici, lima e leviga sempre più la sua volontà fino a farla aderire a quella della sua origine; origine che, in quanto precedente la genesi del singolo, rimane in filigrana dietro l'esistenza dell'iniziato, la permea, la attrae fino a coincidere con la sua fine. L'origine – diversa dunque dalla genesi⁷ – è da immaginare come una *couche* su cui si basa la superficialità del singolo, una profondità che rimanda, architettonicamente, allo sfondo bianco da cui si stagliano mano a mano delle figure, emergendo ed immergendosi in esso, facendosi, nella sua mancanza di visibilità, condizione di visibilità stessa. Se questa è la situazione che si palesa in Saussure (dove lo sfondo anagrammatico è la “materialità” della lingua, per Bigongiari lo strato del significante o del silenzio), anche, e soprattutto, in Rilke si manifestano simili tendenze.

Fin dal 1898, in un piccolo scritto intitolato *Appunti sulla melodia delle cose*, la dimensione scenico teatrale che viene ivi descritta rimanda ai connotati di una *Stimmung*⁸ tanto verace quanto esigente un ascolto dell'inaudibile sfondo che lega i personaggi sulla scena. Rilke, nel suo testo, ragiona intorno alla comunanza di intenzioni e spirito, una vera e propria unità genetica, oltre che di ispirazione, che si avverte tra le figure tardogotiche di Marco Basaiti “sospese” o galleggianti su uno sfondo dorato; sfondo dorato che lega, isolando, le figure. Prospettando un possibile utilizzo di questa intenzione pittorica per il teatro moderno, Rilke ipotizza la possibilità di riconnettere ad una matrice originaria (lo sfondo) tutto ciò che avviene sulla scena:

Sia il canto sussurrato da una lampada o la voce della tempesta, sia il respiro della sera o il gemito del mare intorno a te, sempre veglia alle tue spalle una vasta melodia intessuta di mille voci, dove da un punto all'altro il tuo assolo trova spazio. Sapere *quando fare la tua entrata* è il segreto della tua solitudine; come nell'arte del vero reciproco rapporto; dall'altezza delle parole lasciarsi ricadere nell'unanime melodia.⁹

Se queste parole quasi sorprendono per la vicinanza al saussuriano “rumore senza fondo del linguaggio”, più semplice è legarle al movimento stesso della poetica rilkeana che, con Jesi, è interpretabile come una progressiva riduzione dell'“assolo” del poeta-iniziato alla mostrazione delle potenzialità metafisiche e poetiche (in Rilke questi aspetti sono difficilmente districabili) dello sfondo da cui tutto viene agito e fatto agire. Riduzione che, a differenza dell'esperienza più propriamente mistica o immaginifica, non prelude al silenzio-annichilimento, quanto a una cosciente esplorazione del territorio estremo della voce e della poesia in relazione al silenzio, dell'uomo in confronto alla natura, del significato rispetto al significante:

Un modello approssimativo di questi rapporti dialettici si può ritrovare nei modelli aristotelici del cosmo: nelle sfere cristalline concentriche. La tensione dell'esoterismo di Rilke è, appunto, fra la volontà di aderire con lo sguardo ai limiti della sfera umana, e la volontà di usufruire della trasparenza cristallina delle sfere per spingere lo sguardo attraverso esse, di là di esse, nella regione in cui «dove sentiamo, svaniamo».¹⁰

Le ipotesi di Jesi sull'esoterismo rilkeano sono, d'altronde, appoggiate sulle testimonianze epistolari di Rilke stesso: in una lettera a Nora Purtscher-Wydenbruck dell'undici agosto 1924 leggiamo il poeta dichiarare che chi è “nel seno del lavoro poetico, è iniziato ai miracoli delle

⁷ Benjamin, Walter (1971), *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, p. 24.

⁸ Spitzer, Leo (2009), *L'armonia del mondo*, Bologna, il Mulino.

⁹ Rilke, Rainer Maria (2006), *Appunti sulla melodia delle cose*, Firenze, Passigli, pp. 30-31.

¹⁰ Jesi, Furio (1976), *Esoterismo e linguaggio mitologico*, Messina-Firenze, G. D'Anna, p. 66.

nostre profondità o almeno usato da essi come un cieco e puro strumento”¹¹. Essere agiti dalle forze segrete delle profondità come un “cieco e puro strumento” risponde alla volontà di rinunciare alla propria voce come espressione della soggettività per prendere in carico il “compito” (perché di compito, come dichiarato al v. 30 della *Prima Elegia*, si tratta) di “dire le cose” (questo il movimento della *Nona Elegia*) senza nessun filtro che non sia quello di operare una trasmutazione per via poetica del reale. In breve, il poeta-iniziato non ridotto al silenzio mistico di un autoannullamento si fa bocca, strumento fonico di una potenza ulteriore, del “rumore senza fondo del linguaggio” e del mondo che è l’origine del mondo e del linguaggio. Come nel ricercare il *motthème* il linguista andava riducendo tutto alla materialità del pre-linguaggio, così anche il poeta punta a mutare la sua voce in suono.

Sarebbe qui troppo lungo e dispendioso riassumere anche solo a grandi linee le singolari esperienze rilkiane in materia di musica e di suono, le oscillanti sensazioni fra paura e ammirazione del fenomeno musicale e sonoro che hanno agito nella vita del poeta. Basti qui, per il tema di questo saggio, ricordare come da una posizione di terrore nei confronti della musica (in una lettera a Sidie Nàdherny del 13 novembre 1908 si leggono passi come questi: “[...] la musica è un pericolo per me. Dolce, com’è dolce la morte per un disperato; di quella dolcezza estenuante, che tutto promette, che va evitata da *chi* voglia sopravvivere”¹²) si passi ad una armonizzazione del principio sonoro con quello geometrico, con l’unificazione – per citare il fondamentale saggio di Giuliano Baioni¹³ – tra *musica* e *geometria*, tra volatilizzazione effimera del sensibile e costruzione, realizzazione (termini ereditati da Cezanne e da Rodin, il versante plastico dell’ispirazione di Rilke) nel concetto ultracomprendivo di suono. Il Rilke che scrive il *Malte* e che si arena per dieci anni nella composizione delle *Elegie Duinesi* proprio per l’eccessiva chiamata in causa del principio dissolutivo della musica, del suo trascinarsi emotivo che tanto ricorda lo “svanire” della *Prima Elegia*, riesce nell’impresa di concludere l’opera e di ricevere “in premio” i *Sonetti a Orfeo* proprio grazie ad un riposizionamento del suo sguardo nei confronti della musica e del suono. Riposizionamento che diventerà così centrale tanto che la visione odierna di Rilke non coincide più con quella hofmannsthaliana di un Rilke “plastico”, con quella lukacsiana di un Rilke poeta “della sicurezza”, quanto con quella di un Rilke poeta orfico, legato a doppio filo con la tematica sonora. Pertanto, prima di concedere finalmente il giusto spazio alle parole del poeta in merito, sembra necessaria una parentesi cursoria sulle motivazioni teoriche che spinsero Rilke a riconsiderare in una maniera diversa il tema sonoro e musicale della sua poesia.

La presenza fondamentale di un nucleo sapienziale-esoterico nella teoresi poetica di Rilke è stata riconosciuta ampiamente in molti degli aspetti della sua produzione. Non sorprenda quindi trovare anche in questo snodo fondamentale accenni a questo fondo “irrazionale”. Le riflessioni di Rilke sulla musica prendono il via dalla lettura dei testi esoterici di Antoine Fabre d’Olivet, durante il suo soggiorno a Toledo nel 1912, e dall’approfondimento del pensiero taoista che in d’Olivet è presentato come fondamentale per l’esposizione delle sue tesi. In particolare (lo conferma una lettera a Maria von Turn und Taxis da Toledo) il libro frequentato da Rilke nel suo soggiorno spagnolo è *La musique expliquée comme Science et comme Art, et considérée dans se rapport analogiques avec les mysteres religieux, la mythologie ancienne et l’histoire de la terre* del 1896, ora reperibile solo in maniera frammentaria. Come già si evince

¹¹ Rilke, Rainer Maria (2016), *Lettere da Muzot*, Milano, Ghibli, p. 257.

¹² Lavagetto, Andreina (1989), *Commento*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie II (1906-1926)*, Torino, Einaudi-Pleiade, p. 807.

¹³ Baioni, Giuliano (1989), *La musica e la geometria*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie I (1895-1906)*, Torino, Einaudi-Pleiade.

dal titolo, la musica di cui parla d'Olivet, non priva del suo lato scientifico, è vista in senso lato come Arte ed intrecciata ad un groviglio di teorie esoteriche difficilmente collegabili epistemologicamente. Sulla scorta del paziente lavoro di Daniela Liguori¹⁴ si tenta di mostrare il nucleo fondamentale di quest'opera, quello poi trasmessosi a Rilke e poi da egli plasmato in via poetica. Procedendo sulla via di Saussure (che potrebbe essere quella di Vico, di Bacon, di Frazer...), che da una pluralità di manifestazioni linguistiche o musicali ritrova una comunanza originaria, d'Olivet postula come unica l'origine dei vari sistemi musicali delle varie culture. Lo sguardo di d'Olivet, sguardo metafisico e cosmologico, vede nella musica non solo la scienza dei rapporti armonici ma, per analogia, la scienza performativamente applicata dell'ordine del mondo. Quello che la musica propone è la "conoscenza intima delle cose"¹⁵, il loro armonico essere legate ad una trama governata dalle leggi del numero e del ritmo. In definitiva, grazie alla musica è possibile comprendere la *Stimmung* del mondo, sentire e partecipare alla rilkiana "melodia delle cose". Il rapporto che già Rilke aveva in giovinezza stilizzato tra singolarità e sfondo da cui questa proveniva sembra essere qui sottoposto ad una più sistematica, e forse azzardata, rilettura. D'Olivet, basandosi sulle idee pitagoriche e poi platoniche dell'Uno e della Diade, afferma che il movimento con cui il principio armonico-musicale agisce non è altro che lo sdoppiarsi dello stesso in un principio fondatore intellegibile e in un principio recettore sensibile. Il suono, sia nel suo aspetto fisico che in quello metafisico, è il primo e più chiaro esempio della strutturazione ontica del mondo: il principio fondatore è la "vibrazione" che si tramette alla materia plasmabile, l'aria. L'alternarsi di questa coppia è posta dal d'Olivet alla base di tutti i sistemi musicali dell'antichità, anche di quello cinese che, come poi confermerà Rilke distaccandosi dal pensiero dell'esoterista francese, è calato nell'immanenza e dunque non pensa né problematizza l'esistenza di un essere metafisico unico. Proprio questa distinzione fra numero metafisico e manifestazione diadica sonora è messa in crisi infatti dal pensiero cinese. Con le parole di Liguori:

A essere scardinata è così l'idea che il numero sia un principio musicale, che quindi i rapporti numerici che strutturano il suono siano anteriori agli elementi musicali. [...] Se la musica nel pensiero cinese è eco della saggezza, lo è proprio in quanto espressione e immagine dell'unione del cielo e della terra, tra potenza attiva e potenza passiva. Unione che il suono rivela mostrando l'armonia tra forza plastico-formale e la materia recettivo-plasmabile. Il suono è così fenomeno esemplare dell'unione indissolubile di forza e materia. Essendo ciò il suono diventa anche espressione e immagine del legame tra vita e morte.¹⁶

Al poeta di quegli anni, al Rilke che aveva tentato, nel *Malte*, di "imparare a vedere" non solo il lato visibile della vita ma pure le zone buie, interstiziali, dell'esistenza, le zone dei fantasmi e della morte, queste teorie di d'Olivet offrirono sicuramente degli importanti agganci teorici. La dialettica suono-silenzio (e anche quelle musica-geometria, dissoluzione-condensazione, sensazione-figura e, in qualche maniera, significato-significante) e la fondamentale ipotesi di una vibrazione che permei tutto l'esistente sarà, non a caso, al centro della produzione poetica rilkiana da questo momento in poi.

L'attenzione alla musica è da intendersi soprattutto per la sua capacità di condensare in sé sia il movimento sia la formazione di figure, la costruzione: la musica, essendo aria percossa da una vibrazione, non è un eterno fluire quanto l'edificazione di spazio uditivo, ed è questo spazio che, in virtù dell'armonico oscillare dei contrari, permette l'unione con tutto: "Dietro quella

¹⁴ Liguori, Daniela (2013), *Rilke e l'oriente*, Milano-Udine, Mimesis, p. 127.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

parete di toni si avvicina il tutto; noi siamo da un lato, e dall’altro lato; da noi, separata da null’altro che da un poco d’aria mossa, eccitata da noi, trema l’inclinazione delle stelle”¹⁷. In definitiva, per Rilke la musica è lo stesso “rumore senza fondo” della lingua e del mondo, la “vibrazione di fondo” che lega gli esseri viventi, i morti, la natura, in un solo spazio in cui suono e costruzione figurale, significato e significante combaciano nell’unità del corpo linguistico e prelinguistico.

3. Da *Klage* a *Klang*

Le riflessioni di Rilke sulla musica e sul suono, sui testi di d’Olivet e sulle concezioni del pensiero cinese sono parte essenziale della composizione delle due opere più importanti di Rilke, le *Elegie duinesi*, letteralmente partorite dopo una gestazione decennale (1912-1922), e i *Sonetti a Orfeo*, scaturiti fra febbraio e marzo del 1922. L’esperienza del *Malte*, in cui il reale venne gettato nel fuoco esoterico della dissoluzione, ha spinto Rilke a ricercare – come confessa nel febbraio del 1920 a Nanny Wundeerly-Volkart – una lingua astratta, “più interna, profonda, magari senza desinenze, una lingua fatta possibilmente di parole-noccioli, una lingua che non si raccoglie sopra, sul fusto della pianta, ma si afferra nel seme della lingua”¹⁸, in cui, più che la visibilità delle cose, si possa percepire la relazione fra le cose e il tutto. L’astrazione della forma e del contenuto delle *Elegie* è consustanziale alla volontà di proiettare il reale in un’ottica che sia quella della trasmutazione del visibile nell’invisibile, ottica possibile solo con la “teorizzazione” poetica di uno spazio in cui sia possibile per il visibile tornare all’origine invisibile della sua essenza. Il nome che designa questo spazio è *Weltinnenraum*, traducibile come “spazio interiore del mondo”, luogo in cui le cose, aperte all’interiorità di sé stesse da parte di una parola poetica non avente come obiettivo la definizione plastica della stessa e in grado di sollevarle dalla loro condizione di materia possedibile, si situano al bivio delle due dimensioni della natura. L’esperienza della totalità del tutto è di tipo mistico-esoterico, se non spiritico. Nelle lettere e negli appunti di Rilke il *Weltinnenraum* compare *in nuce* già nei già citati *Appunti sulla melodia delle cose* (in cui l’idea dello sfondo e la comunanza del tessuto fonico delle cose possedeva la capacità di rendere possibile un incrocio tra visibile e invisibile), nelle prose denominate *Erlebnis*¹⁹, veri e propri accadimenti spiritici (nella prima si narra della percezione incorporea di essere a contatto con uno strato della realtà del castello di Duino in cui ancora vagavano i *revenant* della famiglia Turn und Taxis; nella seconda dell’impressione che il canto di un uccello riuscisse a legare la propria percezione a quella di tutta la natura), nella descrizione di una cometa sul ponte di Toledo in cui “una stella che cadeva lungo un arco teso per lo spazio celeste cadeva al tempo stesso anche nel suo spazio interiore”²⁰ (episodio che prenderà rilievo nell’Elegia dedicata a Marina Cvetaeva quasi *in limine mortis*) e durante un ascolto di una messa gregoriana suonata al pianoforte da Romain Rolland in cui Rilke ebbe l’impressione di vedere “i due piatti di una bilancia [la vita e la morte] che, oscillando leggermente, si mettono in equilibrio”²¹.

Restando su un piano poetico, il *Weltinnenraum* potrebbe essere definito come lo spazio in cui le cose, nel momento della loro dizione, travalicano il loro significato finito e si aprono alla partecipazione gioiosa con la loro origine. Il gesto poetico rilkiano è quello della *trasmutazione*,

¹⁷ Ivi, p. 133. Lettera a Maria von Turn und Taxis del 17 novembre 1912.

¹⁸ Liguori, Daniela (2013), p. 94.

¹⁹ Rilke, Rainer Maria (2006), pp. 65-71.

²⁰ Baioni, Giuliano (1989), *La musica e la geometria*, pp. LIX.

²¹ Ibidem.

del raggiungimento massimo della temperatura poetica in modo tale che il materiale cantato nella sua essenza si proietti nella pura relazionalità con il Tutto. In altre maniere, l'apertura del *Weltinnenraum* coincide con la destituzione della singolarità delle cose nel momento in cui, riconoscendo in esse la specifica origine (la vibrazione di fondo che lega gli esseri, lo sfondo, il "rumore senza fondo del linguaggio") che le appartiene, si sfoci nella stessa origine. Il che equivale a dire che l'atto locutorio del poeta permette alla cosa fisica di ritrovare al suo interno le sue condizioni di possibilità, il soffio della vibrazione che le fa essere figura costruita, edificata. Si riconosce, in questo ultimo passaggio, l'importanza delle teorie di d'Olivet sulla compresenza nel suono della doppia dimensione materiale e aerea, del silenzio e del suono, della vita e della morte. È proprio in termini musicali che si vorrebbe leggere le righe scritte da Rilke al suo traduttore polacco:

Affermazione della vita e della morte sono una sola cosa nelle «Elegie». Ammettere l'una senza l'altra è – secondo che vien qui provato e celebrato – una limitazione che esclude definitivamente l'infinito. La morte è il lato della vita rivolto altrove da noi, non illuminato da noi: noi dobbiamo tentare di attuare la più grande coscienza della nostra esistenza, che è di casa nei due regni indelimitati, nutrita essenzialmente da tutt'e due [...] Mi stupisce che i «Sonetti a Orfeo», che sono almeno altrettanto «difficili», riempiti della stessa essenza, non vi prestino maggior aiuto all'intendimento delle «Elegie».²²

“Suono e silenzio risultano così essere non «opposti contraddittori», ma «contrari» legati da una vibrazione”²³; come il suono è l'altro lato del silenzio, così la vita si apre su un lato opposto a quello della morte. Il *Weltinnenraum* è allora lo spazio di composibilità di questi due regni che, in realtà sono lo stesso; il *Weltinnenraum* è lo spazio della poesia.

La dinamica che organizza il dispiegarsi delle opere del 1922 e lo “spazio interiore del mondo” che le rende possibili è quella fra *Klage* (Lamentazione) e *Rühmung* (Celebrazione), fra la disperazione per l'elegiaco dissolvimento del sentire e la rinnovellata gioia dello stesso effimero che, cadendo nell'interiorità della poesia, viene celebrato e riconnesso al tutto. Le *Elegie Duinesi* sono lo spazio “teatrale” in cui le figure dell'effimero vivono questa tensione; l'uomo viene configurato in contrapposizione agli Angeli, i quali sono “specchi: che la bellezza effluita / riattingono in sé, nel volto ch'è proprio”²⁴, all'animale che “con tutti gli occhi vede [...] / l'aperto”²⁵ viene a configurarsi come colui che è irretito dalla morte, non in comunicazione con tutto come la creatura né capace di mettere in comunicazione ciò che resta e ciò che di sé svanisce come gli Angeli – che “(si dice) di sovente non sanno / se vanno tra vivi o tra morti. L'eterna corrente / trascina sempre con sé attraverso i due regni / tutte le età, e le sovrasta entrambe con il suono”²⁶. Alcuni versi dell'*Ottava Elegia* sintetizzano efficacemente la situazione umana, così separata dall'aperto:

Ihn sehen wie allein; das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und vor sich Gott, und wenn es geht, so geht
in Ewigkeit; so wie die Brunnen gehen. [...]

²² Rilke, Rainer Maria (2016), p. 324.

²³ Liguori, Daniela (2013), pp. 128.

²⁴ Rilke, Rainer Maria (2014), *Elegie Duinesi, Seconda Elegia*, in *Poesie (1907-1926)*, Torino, Einaudi, p. 285.

²⁵ Rilke, Rainer Maria (2014), *Elegie Duinesi, Ottava Elegia*, p. 315.

²⁶ Idem (2014), *Elegie Duinesi, Prima Elegia*, p. 283.

Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein
Un nichts als das und immer gegenüber.²⁷

A questa componente elegiaca fa da contrasto, a partire dalla *Settima Elegia*, il movimento della celebrazione dell’effimero e del reale: quello che nella già citata lettera al traduttore Witold von Hulewicz è definita come la *Verwandlung*, la *trasmutazione*: “Le «Elegie» ci mostrano a quest’opera intesi a queste incessanti trasposizioni dell’amato visibile e afferrabile nell’invisibile oscillazione e moto della nostra natura”²⁸. La *Klage*, emblema della poesia del *Weltinnenraum* è essa stessa suono che trasmuta il reale solo se accettato fino in fondo, abbracciato nella sua intrezza dolorosa e sofferente perché caduca. La *Decima Elegia* infatti è dedicata alla dimostrazione della coappartenenza di lamento e celebrazione, di gioia e dolore, vita e morte, stilizzata nella coppia del giovane morto e della Lamentazione che gli mostra il Paese del dolore. La gioiosa apertura del testo lascia intravedere come il rapporto tra elegia e gioia sia da intendersi come complanare: “Che effuso in pianto il mio viso / mi dia più rilucenza; che il pianto invisibile / fiorisca. [...] / Perché non vi accolsi, sorelle inconsolabili, / più in ginocchio, perché non mi arresi più sciolto / ai vostri sciolti capelli”²⁹. Queste “sorelle” sono, come si vede proseguendo la lettura dell’elegia, le Lamentazioni che accompagnano il giovane morto nella conoscenza del paese delle Lamentazioni, che fortemente si ispira all’Egitto. La conclusione del viaggio del morto arriva fino alla “fonte della gioia”, evidente gesto poetico che mostra la compresenza dei due principi musicali del mondo che hanno governato anche la composizione delle *Elegie*.

Nei *Sonetti a Orfeo* la dialettica tra *Klage* e *Rühmung* segue le stesse direttive centrando però il proprio operato non tanto sul bilanciamento tra invisibile e visibile, sulla loro alternanza, quanto sulla loro inscindibile unità. Il ritmo che regge il dettato dei *Sonetti* (anche metricamente più agili e cantabili delle sublimi *Elegie*) è quello della tensione creatrice delle due dinamiche contrapposte, di quell’Aperto che contiene morte e vita, visibile e invisibile. L’opera rilkiana dedicata ad Orfeo, poeta dei due mondi cantore apollineo di Dioniso, si muove sul binario eckhartiano della dismissal del creato per concentrarsi sulla performatività del gesto creatore: in termini musicali, i *Sonetti a Orfeo* si focalizzano, più che sull’alternarsi tra suono e silenzio, sulla tensione che li fa essere, più che sui fenomeni sonori sulle condizioni di possibilità dei suoni. Lamentazione e Celebrazione, vita e morte, suono e silenzio sono la stessa cosa: lo dimostra il sonetto *VIII* della prima parte dell’opera: “Solo entro il canto che esalta la lamentazione / risuoni, deità del lacrimato fonte [...] / Vedi, irradiano le sue spalle calme / l’idea che ella sia la sorella più giovane”³⁰. La descrizione di questa fanciulla, una fanciulla che siede ad una fonte, una Lamentazione, è il parallelo della figura “mitica” della *Decima Elegia*, agita dalla stessa forza. La vibrazione che rende equipollenti il canto e l’elegia prende, nei *Sonetti a Orfeo*, connotati chiaramente riconducibili alle teorie esoteriche del d’Olivet; che prenda il nome di Orfeo (“Perché Orfeo è sempre. E l’una e l’altra voce / altro non è che la sua metamorfosi”³¹; “È un dio di questo mondo? No, da entrambi i reami / si generò la sua natura

²⁷ Idem (2014), *Elegie Duinesi, Ottava Elegia*, p. 316. (“Questa [la morte] soltanto noi la vediamo; il libero animale / ha sempre dietro a sé il suo tramonto / e a sé dinnanzi Dio e quando va, va / nell’eterno, come le fonti vanno [...] / Questo è destino: essere di fronte / e poi null’altro e di fronte sempre” trad. Giacomo Cacciapaglia. Ci serviremo, ove la messa a testo integrale delle poesie in tedesco lo renderà necessario, della stessa traduzione).

²⁸ Idem (2016), p. 324.

²⁹ Idem (2014), *Elegie Duinesi, Decima Elegia*, p. 325.

³⁰ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I, VIII*, p. 345.

³¹ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I, V*, p. 341.

immensa”³²), sia che venga esplicitamente definita con il termine, di derivazione prepotentemente taoista, *Rapporto* (“Pur ignorando il nostro posto vero, / nell’azione un reale Rapporto ci orienta [...]. / Tensione pura, musica delle forze!”³³) l’armonico vibrare del mondo, la sua filigrana essenziale ha i connotati della musica come costruzione di figure, come alternarsi di contrari. Ne sia esempio il sonetto *I* della seconda parte dell’opera:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren
Allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, –
Raumgewinn.³⁴

La musica pervade, in forza delle sue qualità armoniche, questo spazio, aperto proprio a sua volta dalla musica. Questo passaggio resta fondamentale per intendere le due maggiori opere rilkiane e per comprendere a fondo l’importanza del dato materico-sonoro per Rilke. Si consideri, ad esempio, come il corpo delle *Elegie*, a livello metrico, rispetti le emergenze di un testo musicale, di una partitura. Interessante è riportare le parole di Andreina Lavagetto sul lavoro sulla metrica delle *Elegie* di Werner Schröder³⁵:

Schröder riproduce il testo delle *Elegie* con la descrizione grafica interlineare di ciascun verso. Le *Duinesi* si offrono così alla lettura come una partitura. [...] Nonostante l’apparenza, malgrado il correre del verso nell’impeto dell’enunciato sublime, le *Elegie* sono componimenti rigorosi e severi; è più frequente che le parole vengano contratte e compresse, piuttosto che il ritmo venga danneggiato da irregolarità metriche eccessive.³⁶

La predominanza del ritmo, la possibilità di utilizzare liberamente le singole parole comprimendole o utilizzando versi di misura differente, liberamente impiegando apocopi o sincopi, l’utilizzo di un verso dattilico che non rispetta però la successione elegiaca di esametro e pentametro aprendosi a un compromesso originale tra metrica classica e ritmo libero, l’evidenziazione di parole da intendersi come *abbellimenti* in senso musicale, rende il tessuto vocale delle grandi poesie rilkiane estremamente importante in un’ottica che privilegi il valore primario della musica e del suono. Il fatto che di partitura si possa effettivamente parlare per le *Elegie* e, per estensione, dei *Sonetti*, con tutte le implicazioni derivanti dalle concezioni di musica come organizzazione e comprensione dei rapporti fra le varie dimensioni contrastanti del mondo, riveste un ruolo non indifferente per quanto riguarda il tematizzarsi, specie nel Rilke degli ultimi anni, del tema della voce intesa più largamente come suono (in tedesco *Klang*). Tema che, riprendendo la fondamentale ispirazione rilkiana a diventare “cieco e puro strumento” delle forze che lo agiscono, si lega alla vocazione esoterica di un suono che perde la

³² Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I*, VI, p. 341.

³³ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I*, XII, p. 349.

³⁴ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo II*, I, p. 364 (“Respiro, tu invisibile poema! / Spazio puro del mondo, col nostro essere / scambiato senza sosta. Contrappeso in cui s’attua il mio ritmo. // Onda unica di cui / io volta a volta sono il mare; / più esiguo di ogni possibile mare – / spazio che si conquista”).

³⁵ Schröder, Werner (1992), *Der Versbau der Duineser Elegien*, Stuttgart, Steiner.

³⁶ Lavagetto, Andreina (1989), *Commento*, p. 679.

specificità del significato definito per aprirsi ad un destino simbolico in cui il significante si lega al “rumore senza fondo del linguaggio” e si faccia porta d’ingresso verso il puro *Rapporto* delle forze.

Non appena concluse le due opere, su suggerimento della sua ospite Maria von Turn und Taxis, Rilke eseguì una lettura delle due opere:

Le ho letto, nella sua stanza al Bellevue, i *Sonetti a Orfeo, tutti*; anche *questo* lo facevo, *d’un colpo*, per la prima volta. E facendolo subito dopo le *Elegie* è risultato chiaro a entrambi quanto i *Sonetti* si muovano in prossimità di quei componimenti, con quanta fratellanza, a modo loro, facciano propri ed esprimano gli stessi motivi...³⁷

Altrove il poeta ha ammesso come leggere ad alta voce le proprie poesie diviene un atto ermeneutico insostituibile. In una lettera del ventitré aprile del 1924 alla moglie, Rilke ammette che solo a partire dalla lettura ad alta voce dei *Sonetti a Orfeo* ha permesso allo stesso autore di comprenderli veramente:

Nei *Sonetti a Orfeo* c’è molto [...] anche io ho imparato solo ora, leggendole ad alta voce, a comprendere poco a poco quelle poesie (che, come giunsero inaspettatamente – tutta la prima parte nacque tra il 2 e il 5 febbraio 1922 –, mi colsero così di sorpresa che ebbi appena il tempo di ubbidire); con piccoli commenti ch’io vi posso inserire comunicandole, mi è dato ora servire veramente bene alla comprensibilità del tutto, il nesso si ristabilisce dovunque, e dove resta un’oscurità, è di quella sorta, che non richiede uno schiarimento, ma una sottomissione.³⁸

Ancora, in una lettera del 1922 di poco precedente il turbine creativo delle *Elegie* e dei *Sonetti*, il poeta afferma: “*non* ho mai sentito nessuno recitare i miei versi [...]; non mi piace; finché vivo, so farlo meglio io, e non voglio lasciarmi disturbare”³⁹. La potenzialità della lettura diretta del poeta viene sondata anche in un campo, quello della riproduzione tecnica del suono, tradizionalmente ostile a Rilke. In una lettera scritta nell’aprile del 1926 a Dieter Bassermann, dunque pochi mesi prima di morire, in relazione ad una domanda sulla possibilità di alcune macchine di registrare e riprodurre suoni (alcuni modelli di fonografi) il poeta apre un interessante discorso che merita di essere riportato integralmente:

Ciò che mi sorprende è trovar celebrata la macchina parlante quasi soltanto nella sua capacità di rendere dei testi musicali, come se avesse ancora poco da fare con la *parola* parlata. Eppure, per l’esattezza della ripetizione, essa potrebbe servire di riscontro, a chi avesse da pronunciare un discorso o recitare una poesia, con lo stesso rigore che all’esecutore di musica nel suo campo. La macchina parlante potrebbe poi, in servizio della parola poetica, aiutarci a pervenire a un nuovo, disciplinato impegno verso la *recitazione* della poesia, che è il solo mezzo di rilevarne tutta l’esistenza. A quanti lettori manca una vera corrispondenza con la poesia, perché leggendo in silenzio essi toccano appena le sue particolari qualità, invece di risvegliarle a se stessi! Mi figuro (non senza ripugnanza) un lettore che seguendo un testo poetico col libro in mano, ascoltati una macchina parlante per esser meglio informato dell’esistenza di una determinata poesia; certo, questo non sarebbe un «diletto artistico», ma una lezione molto efficace [...]. Veramente un tale esercizio richiederebbe che la macchina avesse ricevuto l’immagine sonora addirittura dalla bocca del poeta, e non per la via indiretta dell’attore.⁴⁰

³⁷ Idem (1989), p. 691.

³⁸ Rilke, Rainer Maria (2016), p. 257.

³⁹ Ivi, p. 83.

⁴⁰ Ivi, p. 368.

In questa ultima lettera il suono, la musica, la recitazione del poeta fanno corpo con la poesia stessa, quasi si identificano con essa. Le riflessioni suscitate dal d'Olivet sull'essenza costruttiva della musica, la sua capacità di essere rapporto tra udibile e inaudibile, tra materia e antimateria vengono confermate, oltre che dalla stesura delle opere della maturità poetica di Rilke, dalla comprensione materica del suono, dal suo dato "prelinguistico" che si rivela essere la meta del percorso iniziatico rilkiano in quanto origine del linguaggio e del mondo. In particolare, per comprendere meglio la complessa stratificazione di teorie che agiscono (non sempre coerentemente o almeno logicamente) nell'ultima produzione rilkiana, sarà utile sviluppare il sintagma "immagine sonora" che compare nelle battute conclusive della lettera qui sopra citata.

4. Ur-geräusch

La compresenza di "immagine" e di "suono" di cui sopra si faceva menzione intreccia il suo essere ad una riflessione di lungo corso da parte di Rilke sulla musica e sul suono. Le tesi del d'Olivet sulla capacità del suono di strutturare spazio e di organizzarlo, di fondere geometria e musica, hanno reso possibile in Rilke l'emergere di una poetica in grado di riconoscere nel suono la via di fuga di una poesia destinata ad arenarsi. La lettera sulla "macchina parlante", con il suo precipuo riferimento all'evento fisico del suono, al fatto che si cerchi e venga desiderata una concezione di poesia come "accadimento auditivo", si propone utile per connettere al dato materico di questa ipotesi delle riflessioni riguardanti la concezione esoterica della poesia di Rilke. Se infatti il percorso iniziatico rilkiano coincideva con la volontà di essere "cieco e puro strumento" di forze che lo agiscono e se la dismissione del poeta come essere volitivo approssimava il suo ridursi a soglia vocale in cui le cose vengono "dette" in via della permanenza, in loro come nel poeta, di una vibrazione di fondo, non è indifferente il pensiero che Rilke, nell'ultimo tornio di anni della sua vita, avesse veramente inteso la sua posizione nel mondo come quella di una "cosa fra le cose". L'insistere sull'immagine sonora, sulla bobina in cui è inciso, fisicamente, materialmente, un suono, non è infatti circoscritta alla sola lettera sopracitata. In uno scritto del 1919 intitolato *Ur-geräusch* ("rumore primigenio") destinato ad una rivista scientifica, Rilke immagina, a partire dal funzionamento del fonografo, dalla sua capacità di trasmettere vibrazioni uditive tramutandole in grafemi o graffiti, di utilizzare una punta di un fonografo su un teschio umano, più precisamente sulla sua sutura coronale:

La sutura coronale del cranio (cosa che certo resta da esaminare) presenta – avanziamo questa ipotesi – una certa analogia con la spessa linea sinuosa impressa dalla punta di un fonografo sulla superficie ricevente del cilindro in movimento. Cosa accadrebbe se ingannassimo quella punta e, invece di farla ripercorrere la propria traccia, la portassimo lungo una linea che non sia la traduzione grafica di un suono, ma di una cosa che esiste di per sé in natura: diciamolo pure senza esitare: una cosa che fosse, per esempio, proprio la sutura coronale? Cosa avverrebbe? Dovrebbe originarsi un suono, una successione di suoni, una musica... [...] Ammesso tutto questo per un istante: quali linee – di qualsiasi origine – non potrebbero essere trasferite e messe alla prova? Quale contorno non potrebbe essere condotto così, verso il suo termine estremo per sentirlo infine avanzare, trasformato, entro un'altra dimensione sonora?⁴¹

⁴¹ Idem (2006), pp.79-80.

Quello che qui colpisce, oltre all’ardire tecnico dell’ipotesi e all’originalità (a dire il vero inquietante) della proposta, è l’interessante strutturazione che avviene all’interno del binomio musica-geometria. Se in precedenza la musica poteva “convertirsi” in geometria e dunque poteva strutturare un rapporto non fittizio con il mondo (era la spinta che intesseva le *Elegie* e i *Sonetti*), adesso, parallelamente (si è nel 1919, quindi appena tre anni prima della scrittura delle opere maggiori) si postula un movimento opposto, che dalla linea geometrica si riconverte in suono. È il principio della registrazione sonora, che in Rilke agisce in maniera potente e metafisica. Altrove la conversione musicale della geometria era stata attiva nella prassi poetica di Rilke; si pensi al già citato sonetto VIII dei *Sonetti a Orfeo* in cui la Lamentazione della fonte è capace, con il canto, di creare una costellazione: “Ma all’improvviso, obliqua e inesperta innalza una / costellazione della nostra voce / nel cielo che il suo fiato non intorbida”⁴². Si osserva come, oltre alla relazione che tende ad invertire udito e vista, si assiste ad un più pervasivo sentore sinestetico, proprio del mondo orfico; oltre ad alcuni dei sonetti (come il sonetto XIII in cui la parola si tramuta in gusto: “Provate a esprimere ciò che chiamate mela. / Questa dolcezza che prima s’addensa / per poi al gusto, adagio, alleggerendosi / farsi limpida, desta e trasparente”⁴³; o come il numero XV in cui la parola è danza: “Danzatela, l’arancia”⁴⁴) in cui lo scambio tra sensazioni organizza la trama del testo, il rimando alla costellazione non può che richiamare la fondamentale *Decima Elegia*, in cui il percorso iniziatico del giovane morto avviene grazie alla mostrazione delle costellazioni del paese del dolore:

Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands.
Langsam nennt sie die Klage: – Hier,
siehe: den *Reiter*, den *Stab*, und dass vollere Sternbild
nennen sie: *Fruchtkranz*. Dann, weiter, dem Pol zu:
Wiege; Weg; Das Brennende Buch; Puppe; Fenster⁴⁵

Senza citare tutto il testo basterà notare come, utilizzando categorie benjaminiane, queste costellazioni, rappresentando “il risonante rapporto tra queste essenze [ossia le stelle]”, rendono visibile, come in una latenza sonora, “la verità”⁴⁶. Il risonare delle stelle che le organizza in costellazioni è un rapporto sinestetico, orfico, in cui una dimensione è lo specchio dell’altra. Non a caso, appena prima di questi versi, si raggiunge il vertice di questo inscindibile rapporto armonico, di questo convergere di geometria in suono; nel descrivere la Sfinge e, in particolare il suo volto enigmatico (che proietta l’uomo in una dimensione altra da lui, sulla “libra delle stelle” – chiaro richiamo all’equo bilanciamento delle dimensioni del *Weltinnenraum* già accennato nella percezione del brano di una messa gregoriana suonata da Rolland) il giovane morto, incapace di cogliere con gli occhi il profilo della statua, è aiutato dal volo di una civetta che, con il fruscio delle sue ali, disegna in un foglio interiore, la resa sonora della linea geometrica:

Und sie,

⁴² Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I, VIII*, p. 345.

⁴³ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I, XIV*, p. 351.

⁴⁴ Idem (2014), *Sonetti a Orfeo I, XV*, p. 351.

⁴⁵ Idem (2014), *Elegie Duinesi, Decima Elegia*, p. 330 (“E più in alto le stelle. Nuove. Le stelle della dolente contrada. / Le nomina adagio la Lamentazione: – Qui, / vedi: il *Cavaliere*, il *Bastone*, e la costellazione più colma / *Corona di frutti* la chiamano. E oltre, là, verso il Polo, / Cuna; Via; il Libro ardente; Marionetta; Finestra”).

⁴⁶ Benjamin, Walter (1971), p. 15.

streifend im langsamen Abstricht die Wange entlang,
jene der reifsten Rundung,
zeichnet weich in das neue
Totengehör, über ein doppelt
Aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß.⁴⁷

Sembra quindi chiaro come, nello spazio aperto dall'ultima poesia rilkeana, lo spazio del *Weltinnenraum*, suono e materialità fisica combacino. Ovviamente non è da confondere il suono delle cose con il loro suono empirico; quello che Rilke qui approssima è la capacità del poeta di *dire* le cose *ascoltando* la loro voce impressa in loro:

Ascoltare le cose significa presupporre una voce, l'equivalente acustico della forma, con cui i fenomeni si offrono a un nostro senso minore, tradizionalmente inferiore nella gerarchia degli strumenti conoscitivi. Che le cose abbiano una voce, e che quella voce possa essere indizio della loro verità, è un'ipotesi metafisica più azzardata e sospetta (di misticismo, di irrazionalismo) delle gnoseologie fondate sulla percezione visiva.⁴⁸

L'azzardo gnoseologico rilkeano è evidente, eppure sembra concordare con la sua spinta esoterica; una volta riconosciuta la possibilità delle cose di "parlare" per mezzo di una forza sconosciuta che organizza musicalmente e geometricamente il mondo, il movimento gnoseologico si inverte in senso pratico, poetico.

Se nei *Sonetti a Orfeo* l'azzardo gnoseologico è già evidente, quasi folle sembra nelle poesie successive il 1922, a quelle poesie che Furio Jesi definì, con termini presi in prestito da Gottfried Benn, *Apreslude*⁴⁹, ovvero "parole dette da un altrove", da un "più in là" che è già *congedo* dell'umano. Il poeta, giunto al limite della sua reificazione, viene utilizzato dalla vibrazione di fondo come strumento auditivo capace di sondare la presenza del "rumore senza fondo del linguaggio" in tutte le cose, riportandole entro il centro sonoro, il borborigmo del mondo. Non è un caso che il giovane morto, separatosi dalla Lamentazione, si incunei per il sentiero che si allontana dal paese del dolore verso una "sorte senza suono". Sorte comune a quella di Rilke nei suoi panni di iniziato, che dunque arriva a una concezione della sua voce poetica come a una "bocca" capace solo di articolare suoni provenienti altrove:

Wir sind nur Mund. Wer singt das ferne Herz,
das heil inmitten aller Dinge weilt?
Sein großer Schlag ist in uns eingeteilt
in kleine Schläge. Und sein großer Schmerz
ist, wie sein großer Jubel, uns zu groß.
So reißen wir uns immer wieder los
Und sind nur Mund. Aber auf einmal bricht
der großer Herzschlag heimlich in uns in,
so daß wir schrein –,

⁴⁷ Rilke, Rainer Maria (2014), *Elegie Duinesi, Decima Elegia*, p. 330 ("Ed essa / lenta lungo la guancia discende, la sfiora, / ne segue la rotondità più matura, / morbidamente disegna nel nuovo / udito di morto, su un foglio due volte / spiegato, l'indescrivibile contorno").

⁴⁸ Lavagetto, Andreina (1989), *Commento*, p. 700.

⁴⁹ Jesi, Furio (1974), *Introduzione*, in Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti, p. XII.

und sind dann Wesen, Wandlung und Gesicht.⁵⁰

Il fatto che il grande battito del cuore (alternativa cardiaca al *Respiro* dei *Sonetti a Orfeo*) irrompa, quasi obblighi l’apparato fonatorio del poeta ad una pronuncia che non si discosta in realtà dal segreto “rumore senza fondo” del cuore stesso – in quanto è mero urlo, vichianamente suono primordiale come primordiale era il rumore provocato dal fonografo sulla sutura coronale del teschio – è sintomo dell’avvenuta “strumentalizzazione” del poeta da parte della vibrazione che agita il mondo. Vibrazione che, pur contenendo, anagrammaticamente, tutte le possibilità creative del linguaggio e del mondo, non è di per sé significato, quanto permanenza simbolica di tutto il corpo linguistico e del prelinguistico. L’*Ur-Geräusch*, la relazione fra le forze, il puro respiro armonico musicale è il bigongiariano “stato primario della coscienza soggettiva, il punto in cui il significante, nella sua prima pronuncia, non si è ancora separato dal significato”⁵¹. Le poesie successive ai due cicli del 1922 risentono particolarmente della fascinazione fonica, della sua insignificabile potenza. La sorte del poeta è, ormai, “senza suono”, costretto dalle forze che lo attraversano a *dire* le cose:

essa [la poesia della “sorte senza suono”] deve essere spazio in cui *risuona* simile *musica*, in cui *rimbomba* la rumorosità dell’energia inscritta nelle fibre del tutto. [...] La figura del «cristallo sonante che nel suono già s’infranse» in *Die Sonette an Orpheus* risulta [...] il compito estremo che Rilke affida alla parola poetica. Questa deve divenire un suono la cui altezza e intensità sia tale da oltrepassare il punto di rottura del corpo sonante. Ciò significa che la parola poetica ha bisogno di estenuarsi fino a diventare un *suono* che osa spingersi al suo limite estremo rischiando il proprio annientamento. E la parola «cristallo sonante» non potrà che essere essa stessa *gong*.⁵²

La poesia postrema di Rilke si condensa, dunque, nell’antica nota cinese che indicava il passaggio nella canna del vento, la musica scaturita dai due principi fondatori del mondo. La nota *gong* era legge e unità di misura, sigla dell’interscambio fra principi. Il suo traslato strumentale, una membrana che, percossa, produce un suono che cade fuori dallo spettro armonico dell’uomo, comprendendo quindi tutto ciò che al suo interno si isola e si fa percepibile, è unione di materia e suono, è materia musicale, nocciolo primordiale del tutto: in una parola, “rumore senza fondo” o, meglio, *risonanza*:

GONG

Klang, nichtmehr mit Gehör
meßbar. Als wäre der Ton,
der uns ring übertrifft,
eine Reife des Raums.⁵³

e ancora, l’altra poesia gemella del 1925:

⁵⁰ Rilke, Rainer Maria (2014), *Poesie sparse*, 82, p. 508 (“Noi non siamo che bocca. Chi canta il cuore lontano / che abita al centro delle cose, intatto? / In noi il suo grande battito è diviso / in brevi battiti: E il suo grande dolore / come il suo grande giubilo, è per noi troppo grande. / Così, sempre più scissi, / noi non siamo che bocca. Ma improvviso, segreto, / irrompe in noi il gran battito del cuore, / ci strappa un urlo – e allora / siamo sostanza, volto e metamorfosi”).

⁵¹ Vd. Sopra, nota 6.

⁵² Liguori, Daniela (2013), pp.137-138.

⁵³ Rilke, Rainer Maria (2014), *Poesie sparse*, 143, p. 556 (“Risonanza, non più con l’udito / misurabile. Come fosse il suono / che tutt’intorno ci trascende, / una maturità dello spazio”).

GONG

Nicht mehr für Ohren...Klang,
 der, wie ein tieferes Ohr,
 uns, scheinbar Hörende, hört.
 Umkehr der Räume. Entwurf
 Innerer Welten im Frein...,
 Tempel vor ihrer Geburt,
 Lösung, gesättigt mit schwer
 Löslichen Götten...: Gong!

Summe des Schweigenden, das
 Sich zu sich selber bekennt,
 brausende Einkehr in sich
 dessen, das an sich verstummt,
 Dauer, aus Ablauf gepreßt,
 um-gegossener Stern...: Gong!

Du, die man niemals vergißt,
 die sich gebar im Verlust,
 nichtmehr begriffenes Fest,
 Wein an unsichtbarem Mund,
 Sturm in der Säule, die trägt,
 Wanderers Sturz in den Weg,
 unser, an Alles, Verrat...: Gong!⁵⁴

Se *risonanza* è dunque quello che l'ultima poesia di Rilke propone come dizione possibile, un suono che, partendo dalle cose, va oltre il limite massimo delle stesse, si comprende a fondo come il suono, in Rilke, manifesti il picco massimo dell'esperienza esoterica. La destituzione soggettiva, che già si evidenziava nella concezione bifida del *Weltinnenraum*, è qui totale, quasi tragica. La sorte senza suono del poeta si riduce a un cifrario sonoro incomprensibile, non più alle stesse frequenze degli esseri naturali ma proiettati in un altrove più intimo. Il tentativo di *dire* le cose, di essere strumento dell'inconoscibile viene portato all'estremo, oltre il tentativo saussuriano di rientrare nel corpo della lingua. Si sfocia nel silenzio, in una struttura vocale che collassa su se stessa.

IDOL

Gott oder Göttin des Katzenschlafs,
 kostende Gottheit, die in dem dunkeln
 Mund reife Augen-Beeren zerdrückt,
 süßgewordnen Schauns Traubensaft.

⁵⁴ Idem (2014), *Poesie sparse*, 144, p. 555 ("Non più per le orecchie...: Suono / che, come un orecchio più profondo, / ode noi che in apparenza udiamo. / Inversione degli spazi. Abbozzo / di mondi interiori nell'Aperto..., / templi prima della loro nascita, / soluzione satura di dèi / difficilmente solubili...: Gong! // Somma di ciò che tace, che / professa se stesso, / rombante a se ritrarsi / di ciò che la scadenza incalza, / stella rifiuta...: Gong! // Tu, quella che mai si dimentica, / che si generò nella perdita, / festa non più compresa, / vino e bocca invisibile, / tempesta nella colonna portante, / viandante che stramazza sulla via, / nostro, di tutto, tradimento...: Gong!").

“Come un suono della natura”. *Poesia e rumore primigenio nell’ultima poesia rilkeana*

ewiges Licht in der Krypta des Gaumens.
Schlaf-Lied nicht –, Gong! Gong!
Was die anderen Götter beschwört,
entläßt diesen verlisteten Gott
an seine einwärts fallende Macht.⁵⁵

La possibilità poetica, ridotta a riproduzione fonica, è ora estremo silenzio, difficile comprensione dei significati. Arrivato “dall’altra parte della natura”⁵⁶ ma incapace di tornare indietro, il poeta tace, “come un suono della natura”. La posizione di Rilke, nell’estremismo della sua profondità, rimane impigliata nella follia di Saussure, nel nocciolo densissimo della lingua-mondo-vibrazione.

Il poeta agisce come il linguista, voglio dire nella stessa linea direzionale, ma in senso contrario: mentre il linguista cerca gli istituti, il poeta è tale in quanto – ecco la platonica pericolosità della poesia in quell’ “uomo in grande” che lo è stato – distrugge, *et pour cause*, ogni istituto. [...] Ecco perché i poeti vanno, appena un attimo, più in là dei linguisti: entrano ed escono dalla lingua; vengono dal grande silenzio.⁵⁷

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benjamin, Walter (1971), *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
Bigongiari, Piero (1971), *La funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli.
Jesi, Furio (1976), *Esoterismo e linguaggio mitologico*, Messina-Firenze, G. D’Anna.
Giavotto Künkler (1979), «Non essere sonno di nessuno sotto tante palpebre», Genova, il melangolo.
Giavotto Künkler (1990), *Una città del cielo e della terra*, Genova, Marietti.
Liguori, Daniela (2013), *Rilke e l’oriente*, Milano-Udine, Mimesis.
Rilke, Rainer Maria (1974), *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti.
Rilke, Rainer Maria (1989), *Poesie II (1906-1926)*, Torino, Einaudi- Pleiade.
Rilke, Rainer Maria (2006), *Appunti sulla melodia delle cose*, Firenze, Passigli.
Rilke, Rainer Maria (2014), *Poesie (1907-1926)*, Torino, Einaudi.
Rilke, Rainer Maria (2016), *Lettere da Muzot*, Milano, Ghibli.
Schröder, Werner (1992), *Der Versbau der Duineser Elegien*, Stuttgart, Steiner.
Spitzer, Leo, (2009), *L’armonia del mondo*, Bologna, il Mulino.
Storace, Erasmo Silvio (2012), *Il poeta e la morte*, Milano-Udine, Mimesis.

MICHELE BORDONI • is a PhD student at the University of Padua. After a thesis on Mario Luzi and the publication of a contribution on the poetics of the Florentine poet (“La nominazione delle cose”: Crocifissione e Incarnazione come ritorno alla poesia nell’ultimo quindicennio della poesia luziana”), he is dealing with the relationship between image and words (in particular the theorization of Italian devices and emblems) in the period between the late Renaissance and early eighteenth century, up to Vico. As a poet he published a collection of poems entitled *Gymnopedie*.

E-MAIL • michele.bordoni.1@phd.unipd.it

⁵⁵ Idem (2014), *Poesie sparse*, 122, p. 558 (IDOLO “Dio o deà del sonno di gatto / assaporante deità che nella buia / bocca schiaccia maturi acini d’occhi, / luce eterna nella cripta del palato. / Non ninnananna, – Gong! Gong! / Ciò che gli altri dèi evoca, abbandona / questo dio rotto ad ogni malizia / al suo potere che in se stesso crolla”).

⁵⁶ Idem (2006), p. 67.

⁵⁷ Bigongiari, Piero (1991), pp. 30-31, 34.