

IL TEMPO DEL DICIBILE. CORPO ESISTENZE MONDI IN R.M. RILKE

BIANCA MARIA D'IPPOLITO

*Es wächst ja jeder von den vielen zu sich.
Ognuno cresce da molti verso se stesso.*

*Wir sind Ahnungen und Träume.
Noi siamo presentimenti e sogni.*

R.M. Rilke, *Das Florenzer Tagebuch*

Nelle *Elegie duinesi* di Rilke i grandi temi dell'appassionata ricerca di Bruno Callieri, *Corpo Esistenze Mondi* si ritrovano in uno spazio poetico, ordinato ad illuminare i modi della coesistenza e della distanza tra gli esseri che ne formano l'*intreccio*. Perché uomo, angelo, animale non appaiono nelle loro ignare nature, ma nella gradazione d'essenza e nell'apertura della loro destinata esistenza.

Essi descrivono mondi nel Mondo. Szondi sottolinea, nel suo preciso e illuminante commento, il rilievo «della spazialità come del carattere fondamentale dell'esperienza che Rilke ha del mondo» (1997, p. 65). L'angelo, l'animale e l'uomo abitano settori ontici qualitativi – e l'uomo considera il rapporto con ciascuno di loro problematicamente: non c'è vincolo solidale nel loro abitare l'esistenza. L'elegia è *lamento* proprio perché i compagni di esistenza sono separati dalla singolare modalità del proprio essere-nel-mondo, ed appaiono come conferme della solitudine dell'uomo. La considerazione degli ambiti d'essere – angelo, animale, uomo – fa risaltare per l'uomo la dolorosità di una relazione, di un rapporto, che è solo l'uomo a sentire.

È questo *sentire* che apre il rapporto con esseri che abitano altri spazi di mondo: l'Angelo, l'animale; questi sono invece "assoluti", rivolti a sé nel loro "spazio d'essenza". La bellezza dell'Angelo è la sua essenza "piena": "tremenda" per l'uomo, sovrastato fino alla possibile distruzione nella sua povertà d'essere. Romano Guardini mette in risalto il tratto immediato con cui inizia la *Prima Elegia*: «Ma chi, se gridassi, mi udrebbe dalle schiere / degli Angeli?» (Rilke, p. 3) e commenta: «Il verso sembra l'esito estremo d'una lotta interiore, o d'una lunga meditazione» (2003, p. 27).

Tra la *Prima* e la *Seconda Elegia* il confronto con l'Angelo vale a definire la condizione dell'uomo in relazione alla sua posizione nella scala ontologica. L'Angelo è «il tremendo al suo inizio», nel senso che la sua stessa natura, la pienezza d'essere, è minaccia mortale per l'uomo. Ma anche per l'animale l'uomo è distante ed estraneo, perché «di casa nel mondo interpretato» (*Prima Elegia*, Rilke, p. 3): il linguaggio "altera" la mondità nella sua trama materica. Si delinea così una duplice irreversibilità: l'uomo si volge all'Angelo e all'animale; perché, come lui, creature: appartengono pur sempre a quella scala dell'essere che chiamiamo Mondo; ma ciascuna conclusa nella sua particolare modalità di relazione all'essere. Nello stesso tempo, il *dire* all'Angelo non è vano: «Dicendo all'Angelo – osserva Cacciari – la parola non fluisce all'esterno, ma si interna proprio là, nell'immagine, nell'Imago, dove non penetra il tempo della successione» perché vuol essere un «dire in forma tale che l'ek-sprimersi capovolga il proprio "senso" e si trasformi in rammemorazione del più intimo sé» (1986, pp. 31 e 32).

La *Seconda Elegia* compie la riflessione ontologico-etica sul rapporto tra l'Angelo e l'uomo. E qui la pienezza d'essere, che si manifesta come *bellezza*, mostra anche «tumulti / di sentimento in tempeste di entusiasmo» (p. 11). Il riferimento di Rilke a Tobia – cioè ad un tempo e ad una condizione in cui ancora v'era un rapporto fra Angelo e uomo – è letto da Szondi nel senso di una «coscienza storica che informa di sé l'intero ciclo»; lo studioso guarda a tale rapporto secondo una linea "storicizzante": «Rilke voleva che si intendesse in senso del tutto storico, sullo sfondo determinante della nostra epoca» (1997, p. 2). Ma le *Elegie* sembrano invero disegnare un quadro ontico che ha ancora il nome di *Creato* e la fonte nella Creazione – «Voi, primi perfetti, viziati della Creazione / profili di vette, creste di tutto il Creato» (Rilke, vv. 10-11) – e ad ogni ambito è assegnato, si direbbe "istituzionalmente", un grado nella scala dell'essenza, e quasi una dotazione quantitativa.

In realtà, si tratta di un *movimento senza tempo*, in cui l'essere dell'Angelo effluisce e ritorna a sé; «specchi: la bellezza che da voi defluisce / la riattingete nei vostri volti» (vv. 16-17). Nell'Angelo vi è perfet-

ta congruenza tra il sentire e l'essere: «Ma per noi, sentire è svanire» (v. 18). Eppure, se il tema costante delle *Elegie* è il «cuore», nello «svanire» si scorge tuttavia un elemento dotato di uno statuto unico: «Perché il nostro cuore ci trascende / ancora» (vv. 76-77). La “trascendenza” del “cuore” è il primo indice di una prerogativa umana che – nel *tempo di povertà* – celebrandola accoglie infanzia e futuro. Le *Elegie* sono la parola del “cuore”.

Ma che cos'è “il cuore” nelle *Elegie*? Rilke lo ha scelto in opposizione all'io. Nel dialogo con Lou Andreas Salomé, Rilke nomina l'«occulta inquietudine», il «paese crepuscolare» che appartengono ad uno «spirito intermedio» e commenta: «Se si dovesse chiamare “io” questa coscienza inesprimibilmente priva di legami, sgomenta e isolata, separata dalle voci della quiete, che precipita in se stessa come in un pozzo vuoto, nelle profondità di uno stagno con acqua immota e bestie nate dalla putredine. Che cosa si è poi?» (1904, p. 37). Il “cuore” è innanzitutto l'elemento opposto all'io. Appare come il termine di riferimento di tutte le “figure” che via via emergono, disegnando mondi e Mondo, abitando lo spazio e al tempo stesso configurandolo. Il “cuore” è la *dimensione d'interiorità* attraverso cui tutti gli enti ottengono una trasfigurazione e un passaggio al privilegio della *visibilità*. È ciò che Masullo chiama «trascendenza di sé dentro di sé» (2012, p. 19). Nella Lettera a Lou del 13-5-1897 Rilke ricorda le sue *Visioni di Cristo* in relazione al saggio *Gesù l'Ebreo*, inviatogli da Conrad e commenta: «[...] vi fu in me come un'esultanza nel trovare espresso con tale magistrale chiarezza, con la forza immensa di una sacra convinzione, ciò che le mie fantasie epiche riportano in *visioni*» (1904, p. 9; sott. di Rilke). Fin dall'inizio, dunque, l'insufficienza dell'“io” è contrapposta alla “visione”, che scaturisce dalla «forza immensa di una sacra convinzione» (*ibid.*). Tra le prime poesie spicca il titolo: «Il mio cuore somiglia alla cappella abbandonata» (1955, p. 75) e questa è forse il mondo delle *Elegie*.

“Cuore” e “Visione” si reciprocano nell'Elegia¹. Se l'Elegia è Lamento – voce emessa in quel perire che è lo spazio di tempo del venire alla luce – tutto ciò che ne sorge si espone in una modalità contraddittoria: *l'essere come svanire*. Le figure che appaiono nell'Elegia sono al contempo *cosmiche*: il loro eventuarsì creaturale è da un lato il venire alla luce del Visibile, dall'altro l'essere immerse nel donante come Cuore. Le *Elegie* sono la figurazione dell'*opera del cuore*: è solo attra-

¹ La parola “visione”, sottolineata da Rilke, appare a proposito di un saggio su *Gesù l'Ebreo*; scrive Rilke: «Vi fu in me come un'esultanza nel trovare espresso con tale magistrale chiarezza, con la forza immensa di una sacra convinzione, ciò che le mie fantasie epiche riportano in *visioni*» (Rilke a Lou, Monaco 13-5-1897; *Epistolario*, p. 9).

versando il suo *laboratorio* che esse vengono alla vita e al senso. Il Cuore è (l')*organo*, in senso proprio: esso trasforma la vita in *Visione* – la natura, senza voce, senza nome –, in *Figura*. Il cuore dunque è landa e strumento: luogo del sorgere della figura, e trans-figurazione della natura in significato.

Strumento il cuore lo è, in Rilke, in senso concreto: si tratta di un lavoro artigianale, manuale, che mette in essere la *cosa*. La “cosa” è l’opera del cuore. Quando, nel *Rodin*, Rilke ricorda «il Louvre con le molte cose luminose dell’antichità», e «le piccole figure di animali» come quelle che «si stagiavano immobili sulle cattedrali» (p. 15), osserva che «la necessità le aveva create. Si era cercato scampo in queste materializzazioni, dall’*angoscia* di fronte agli invisibili tribunali di una rigida fede, si era sfuggiti all’ignoto creando queste realtà» (pp. 16-17; sott. mia). Queste figure erano «cose reali e semplici» in cui si depositava «angoscia e miseria, ogni timore, col gesto degli umili» – da qui la domanda: «Non sembrava forse che l’anima umana [...] anelasse a un’arte simile a questa, che offre più della parola e dell’immagine, più della metafora e dell’apparenza: a questo semplice *farsi cosa* delle sue aspirazioni o angosce?» (p. 17; sott. mia). Così, “epocalmente” cuore angoscia cosa si sono corrisposti in un’intimità che accoglie anima tempo storia.

La poetica rilkeana della *cosa* congiunge angoscia e visione, come vede chiaramente l’interlocutrice di quegli anni: «Il poeta in te compone muovendo dalle angosce dell’uomo [...] oggi invece lo ritrai. Nel momento stesso in cui lo fai e soltanto allora, si manifesta il martirio del tuo stato, ti afferra con la chiarezza della *visione*»². Così, infatti, in Rilke il *cuore* si staccava dal processo vitale e si preparava a farsi parola: «Lontano, nella mia infanzia, nelle violente febbri delle sue malattie, nascevano grandi, indescrivibili angosce, angosce come di qualcosa di troppo grande, troppo intenso, troppo vicino, profonde invincibili angosce [...] afferravano il mio cuore e lo tenevano sospeso sul nulla [...] tutto si trasforma, si distacca dai sensi e mi sento sospinto fuori dal mondo [...]»³.

Qui nasce – come rileva C. Papparo nel suo stringente commento all’*Epistolario* – il dualismo tra «il desiderio del mondo, che pur sempre accompagna l’esistere» e la tentazione a quel «defluire dentro di sé [che] si converte alla fine, e per struttura, in un puro e semplice deflusso di sé, nella quieta essenza di sé» (2005, p. 58). In altro contesto, infatti, Rilke conferma la sua inclinazione: «Ogni cosa formata lo inse-

² Lou a Rilke, il 22/7/1903; *Epistolario*, p. 56. La sottolineatura è mia.

³ Rilke a Lou; *Epistolario*, p. 45.

gna: è in sé conclusa, anzi conchiude e non si effonde [...] Questo effondersi, che oggi l'arte va cercando [...] va cercando a torto, non esiste nella realtà: non c'è la natura del giglio, la natura della rosa; esiste la rosa ed esiste il giglio, dappertutto la barriera nella cosa finita, compiuta. Tutto ciò che è realmente vivo ha in sé qualcosa di esclusivo; la natura è enormemente gerarchica, e la rondine non si mischia col passero. Soltanto l'uomo distrugge i limiti e cancella le forme irripetibili» (Burckhardt, p. 16). A questo il Rilke di Papparo sembra voler accostare «quel *ci*, quello spazio, quel luogo affannosamente voluti lungo il corso dell'intera vita; unica, infatti, è stata la richiesta, e mille volte ripetuta, mille volte tentata: essere spazio e spazio interiore!» (Papparo, p. 64). In questo spazio interiore deve essere accolta la *cosa*, ed è lo spazio dell'*Elegia*. L'*Elegia* è il "discorso" del cuore, che svolgendosi adempie e «salva» la cosa.

La *cosa* di Rilke è in certo modo il filo conduttore – per usare una parola husserliana (*Leitfaden*) – nel cammino dell'incontro tra cuore e mondo. Ed è singolare che proprio in quegli anni Husserl abbia sviluppato la sua ricerca sull'esperire-il-mondo, facendo centro sulla *cosa* e le modalità del suo "darsi". Anche qui è il *sentire* – il sentire come percezione – l'elemento donante, e tale "donazione" costruisce al tempo stesso lo spazio come spazio-di-mondo. Che Husserl chiami *Meditazioni* il suo sentiero indica l'intenzione di fondo che guida il suo percorso analitico: ricondurre lo spaziale, il misurabile, all'"interno", al soggetto. La *Dingvorlesung* accompagna la *meditazione* husserliana dalle iniziali riflessioni sullo spazio (1907; cfr. 2000) fino alla *Crisi*. La singolarità della "cosa della percezione" sta nell'essere al tempo stesso temporalmente dispiegata e tutta presente dall'inizio (1961, p. 62). La cosa "richiama" il tempo dalla successione all'essenza. E in questo cammino, la "cosa" di Husserl richiede fin dall'inizio "visione": fin dall'inizio nella percezione sensibile opera la "visione d'essenza", quel doppio-fondo del sentire che trasfigura l'oggetto, lo traspone in un'altra dimensione: «L'essenza (*eidōs*) è un oggetto di nuova specie» (1965, p. 18).

La "visione", in Husserl, indica un "oltre" che trans-forma dall'interno l'esperienza, proprio nel suo esser sensibile. «L'intuizione di cosa [...] non è adeguata, la cosa non è mai definitivamente data nella sua interezza» (2009, p. 149). Essa è il «decorso concorde delle molteplicità prefigurate», che apre la distanza «tra l'apparire e ciò che appare» (1961, pp. 190 e 192). Infine, proprio ciò che è sempre dato, con il peso e la ricchezza e la pienezza della presenza, si distanzia infinitamente. «"La" cosa – scrive Husserl – è propriamente ciò che nessuno ha mai visto realmente, perché è continuamente in movimento, continuamente e per chiunque; per la coscienza è l'unità della molteplicità aperta e in-

finita delle mutevoli esperienze proprie e altrui e delle cose dell'esperienza» (*ivi*, p. 191). Ed è proprio quel *non* "realmente" che apre alla cosa lo spazio della visione, e riempie al contempo lo spazio di ritenzioni e protenzioni: un *distanziarsi* del sentire dalla sensazione, la ricchezza di futuro e passato, il raccogliersi e diffondersi che riempie il tempo e "fa" il *corpo* della cosa.

Analoga è la "complicazione" di corpo e visione nella scultura di Rodin, quale è colta da Rilke. «Non sembrava forse – scrive il poeta – che l'anima umana [...] anelasse a un'arte [...] che offre più della parola e dell'immagine, più della metafora dell'apparenza: a questo semplice farsi cosa delle sue aspirazioni o angosce?» (1985, p. 17). Come in Husserl il "corpo" della cosa è tanto più corpo quanto più la distanza dal compimento è ricchezza di presenza, così in Rodin Rilke vede adempiersi la *vita*: «Era la superficie, la superficie di grandezza variabile, diversamente sottolineata, definita con esattezza, da cui tutto poteva nascere», e questo tutto era il *corpo*: «La vita [...] nei corpi era più diffusa, più grande, più enigmatica e più eterna» (*ivi*, p. 22). Come nel "distanziarsi" si "adempie" la cosa husserliana, così anche in Rodin, nel movimento «di un'opera scultorea, è sempre necessario che ad essa ritorni, da distanze infinite o dalla profondità del cielo»; era questo «il segno che contraddistingue le cose, quel loro dedicarsi totalmente a se stesse» (*ivi*, p. 29).

Le *cose* di Rilke chiedono di essere a loro volta riconosciute. Esse risiedono in un "luogo" loro proprio, come le sculture di Rodin. È necessario un *vuoto* – una cancellazione dei nessi reali, delle giunture fattuali, dei sensi del mondo vissuto – affinché la *cosa* venga accolta nello spazio altro, lo spazio del cuore. Anche qui si deve "fare spazio" tagliando i nessi del reale, per far accedere la cosa all'interminabile. Tale compito si adempie interrogando le figure via via emergenti nel Visibile. Il "cuore" è sia lo spazio che le accoglie ed ascolta, sia quello che le dispiega nell'essere, le riconosce nel Mondo. Ma esse sono *Figurazioni*: perché il "cuore" è il *laboratorio* in cui l'angoscia si fa cosa, luogo del loro prender senso e diventare Forme.

Tra la *Prima* e la *Seconda Elegia* domina il tema del "cuore". Il "cuore" è il testimone dei rapporti che s'intrecciano – molteplici – a formare la rete dei rapporti d'essere – tra gli *elementi* del canto. Nella *Prima Elegia* il "cuore" stabilisce il rapporto tra l'essere e il sentire. Il "cuore" dell'Angelo – «e se anche un Angelo a un tratto / mi stringesse al suo cuore» (vv. 2-3) – manifesta non il "sentimento", bensì l'essenza: la pienezza d'essenza, in contrasto con la povertà d'essere propria dell'uomo, si manifesta nel "cuore". Il "cuore" dell'uomo è il testimone della sua condizione di escluso: dall'ambito della pienezza d'essere

rappresentata nella figura dell'Angelo, e nell'animale – “sagace” (*findigen Tiere*, v. 11), perché avverte l'estraneità di un vivente che appartiene al «mondo interpretato». Così il “cuore” segna i dislivelli ontici. Il cuore, infine, tra gli amanti e il solitario, denuncia l'inganno, l'illusione d'essere, celata nell'abbraccio. Il “cuore”, infine, deve abbandonare l'illusione che la vita sia *essere*: «Ma i vivi errano, tutti, / che troppo netto distinguono. / Si dice che gli Angeli, spesso, non sanno / se vanno tra i vivi o tra i morti. L'eterna corrente / sempre trascina con sé per i due regni ogni età, / e in entrambi la voce più forte è la sua» (p. 7, vv. 80-85)⁴.

La *Seconda Elegia*, dunque, offre un pensiero che adempie ciò che annunciava la *Prima*. Il sentire e l'essere si disgiungono: «Guardate, mi accade che le mani mie s'accorgano / l'una dell'altra, o che il mio volto / consunto in esse si riposi. È un po' di sensazione. Ma per questo soltanto chi oserebbe già *essere*?» (vv. 46-49). Il sentire, nell'incontro d'amore, nel trattenersi della carezza e dell'abbraccio, suscita l'illusione della permanenza, la reciprocità del toccare promette un “ancora” e “ancora”. La consistenza esperita dell'altro corpo sembra confermare il proprio. Ogni amante, tuttavia, fa esperienza dell'illusione – dopo «la prima passeggiata fianco a fianco» (v. 62). L'amore è l'esperienza duplice dell'essere-con che si vive illusoriamente come “essere” e nel distacco riconosce l'inganno: solo «*questo* è nostro, di toccarci *così*» (v. 72).

La *Seconda Elegia* non ha tuttavia solo il senso del “lamento” sulla povertà d'essere dell'uomo e sulla fragilità della presenza umana: «Perché il nostro cuore ci trascende», è la riflessione che reinterpretata il decorso dell'intera *Elegia*. Comprenderla significa cogliere l'intenzione unitaria dell'*Elegia*, e dell'intero ciclo. Il *cuore* dell'uomo sembra essere l'espressione della sua condizione ontologica: essa – nel quadro che va componendosi nella successione delle *Elegie* – si chiarisce come il testimone della vicenda essenziale di tutti i compagni-di-mondo, via via chiamati ad esprimere le diverse modalità di rapporto all'essere. Le *Elegie* narrano, tra la pienezza e la povertà d'essere, un digradare dagli enti all'uomo: «Vedi, gli alberi *sono*, le case / che abitiamo reggono. Noi soli / passiamo via da tutto, aria che si cambia» (*Seconda Elegia*, vv. 39-41).

È singolare il rapporto che Rilke stabilisce tra la bellezza, l'essenza e lo spazio. Nel rapporto tra l'Angelo, la natura e l'uomo è l'elemento spaziale e quantitativo a dominare l'assetto del creato e a tradurlo in figura: «Gli Angeli [...] compongono un'architettura luminosa [...] Qui essi vengono intesi come una gerarchia luminosa. E gli angeli ne sono

⁴ Guardini osserva che nel *Libro d'ore* la figura dell'Angelo appariva accompagnata dal nome di Dio, nelle *Elegie* non più (2003, p. 29).

le parti connettive, le “articolazioni” e i “varchi”, quelle che portano in alto: le “scale”, ma anche la sommità: i “troni”» (Szondi, p. 29). Allo “spaziale” si accorda, se non l’immobilità, l’attitudine fondamentale del “ritorno” a sé, «[...] nel vortice / del loro ritorno a se stessi» (*Seconda Elegia*, vv. 33-34).

È qui che si distingue il *sentire* degli Angeli dal *sentire* dell’uomo: nell’Angelo i «tumulti / di sentimento in tempeste di entusiasmo» (v. 15) si manifestano in un “ritorno”, un “riattingere” ciò che è defluito, senza stacco temporale. L’essere e il sentire sgorgano qui dalla stessa fonte e vi *riattingono* in un movimento “incalcolabile”. Dunque, la *spazialità* che inerisce alla figura angelica ne esprime la modalità ontologica: in essa il tempo è completamente riassorbito; il movimento dello *specchiarsi* è interno all’essere; anzi l’essere dell’Angelo è rispecchiamento: ripresa di sé in sé. E questa ripresa supera ogni staticità: è “tumulto” e “tempesta” perché è il riversarsi in sé che rende questo modo d’essere “tumultuoso”.

In questo volger-si – «nel vortice / del loro ritorno a se stessi» (vv. 33-34) – tra sentire ed essere v’è un reciproco implementarsi. «Ma per noi, sentire è svanire» (v. 18). Il sentire dell’Angelo non è rivolto ad altro: è un ri-accogliere, un implementarsi, un riattingere sé alla sua propria fonte. Nell’abbraccio degli amanti, certo, sembra avvertirsi «il permanere puro» (v. 59); eppure, appena allontanati, svanisce quella «promessa d’eternità» (v. 60). Eppure – osserva Szondi – «la trasformazione del lamento in celebrazione è potenzialmente presente sin dall’inizio del ciclo. Ne danno testimonianza non solo i versi dedicati alla notte nella *Prima Elegia*, che fanno presagire il rovesciamento, ma anche quelli conclusivi della *Nona*, composti contemporaneamente alla *Prima Elegia* e nei quali culmina la celebrazione» (1997, p. 120).

Il rapporto Angelo uomo mondo ottiene il suo punto di risoluzione tra l’impossibilità di «valerci» (*Prima Elegia*, v. 10) di lui e il potere della *parola*: «Loda all’Angelo il mondo» (*Nona Elegia*, v. 52). Nel passaggio dall’angolatura dell’*essere* a quella del *dire* avviene la risoluzione del rapporto: «Forse noi siamo *qui* per dire: casa / ponte / fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra, / al più: colonna, torre [...]»; ma questa *parola* non è copia, non impressione di un dato: «Ma per *dire*, comprendilo bene / oh, per dirle *così*, che a quel modo, esse stesse, nell’intimo / mai intendevano d’essere» (vv. 31-35). Il *dire*, dunque, modifica l’essere, lo trans-figura. Il *dire*, infatti, è anche un *trasmutare* (*Settima Elegia*): e questo avviene «nell’intimo» (v. 49). La *trasmutazione* è *l’opera del cuore*.

Nella *Seconda Elegia* si diceva: «Vedi, gli alberi *sono*, le case / che abitiamo reggono. Noi soli / passiamo via da tutto, aria che si cambia»

(vv. 39-41). Il *dire*, tuttavia, non è una relazione diretta tra le parole e le cose. L'Angelo è nuovamente richiamato, non perché eserciti un intervento e determini uno stato o un mutamento nella relazione tra l'uomo e le cose, ma perché – come osserva M. Cacciari – «il dire all'Angelo rammemora [che] questo pronunciare la parola [...] diventa un lodare l'invisibile, senza nulla attendersi da esso, senza nulla "provocare" ad esso. [Un] dire [che] riedifica in cuore, invisibile, la cosa» (1986, p. 31).

Il silenzio dell'Angelo è dunque un lasciar-avvenire; il suo (non)-agire è tuttavia testimonianza, e come tale è invocato, perché il suo solo esserci costituisce un anello che lega natura ed esistenza e perché il *dire* dell'uomo ottenga la realtà dell'ascolto.

Si può dire che l'Angelo, pur essendo un testimone tacito, non sia del tutto, nella lontananza, assente. Se l'Angelo è "necessario" – come vuole Cacciari – è perché, nella scena della vita, è per l'uomo al tempo stesso, pericoloso, "mortale", ma *testimone* della "scena" del cuore. Il cuore è il centro *corporeo* e immateriale insieme. Tutte le figure che compongono il Mondo – angelo animale uomo – si manifestano nelle loro modalità di esistenza in quanto comprese dal cuore: la loro vita è sempre già *tramutata* perché viene alla luce della parola, nel *dire* dell'uomo. Si apre dunque un'antitesi nella vicenda dell'essere, in cui avviene una *trasmutazione* della corporeità. Nella *Seconda Elegia* si dice: «Vedi, gli alberi *sono*, le case che abitiamo reggono» (vv. 39-40); e gli animali, nella *Prima Elegia*, avvertono la differenza ontica, nel loro essere immersi nella natura, ove la loro corporeità è il "zu Haus", "al sicuro", e percepiscono l'"insicurezza" della presenza umana. Angelo e animale occupano nicchie definite e precise dell'essere: "piene", compiute nei (loro) mondi nel Mondo.

La *Quarta Elegia* dà nome e statuto ontico alle differenze dei "corpi". «Noi non siamo tutt'uno [...]. Consci a un tempo di fiorire e di sfiorire» (vv. 2-6). Alberi, leoni «non sanno d'impotenza» (v. 8); il loro essere è pieno e compatto – in certo modo immortale – perché «non sanno». La parola e il sapere della morte sono una cosa sola nell'uomo: «Ma noi, quando intendiamo una cosa, e null'altro, / l'altro già lo avvertiamo, e sensibilmente» (vv. 9-10): ancora una volta, la separazione, l'esser-altro, la divisione nell'essere, che attraversa e de-forma la struttura ontica dell'uomo. Qui, il contrasto tra il vivente naturale – l'albero – e l'uomo sta nella percezione del tempo: «O alberi di vita, quand'è inverno per voi?» (*Quarta Elegia*, p. 23, rigo 1). *Sentire il tempo* non appartiene alla natura: il suo modo d'essere è l'essere immersi nell'ente, senza tempo. *Tempo e sentire appartengono all'umano*. O, piuttosto, *sentire il tempo* è cosa dell'uomo e dell'uomo soltanto.

Nel *sentire* l'uomo è immerso: «Non conosciamo i contorni del sentire» (vv. 17-18). Il volo degli uccelli ripete sempre lo stesso giro: è un ritorno; il sentire dell'uomo ammette i contrari: «Ma noi, quando intendiamo una cosa, e null'altro, / l'altro già lo avvertiamo, e sensibilmente» (vv. 9-10). Il sentire non lascia sosta all'intendere: il passaggio dalla gioia al dolore sfugge al tempo. Il sentire ammette un passaggio senza tempo tra la gioia e il dolore, dunque la vicinanza estrema tra gioia e dolore: «Nimistà / ci sta accosto» (vv. 10-11). Ma non è antropologico, bensì essenziale, il tratto assegnato da Rilke al *sensibile* nell'uomo. Il sentire appartiene all'essenza, anzi l'essenza dell'uomo è questo *esclusivo* sentire: va sottolineato nel verso dieci il «e sensibilmente». Ciò che trae fuori l'uomo dalla natura è la duplicità, la duplicazione essenziale che ha la sua fonte nella disgiunzione ontologica chiamata "cuore"⁵.

In virtù di questa dualità nell'essenza, l'uomo è *dis-corde*. Il suo "cuore" si apre come *scena teatrale*. Qui si fa strada l'elemento inquietante di un agire anonimo: «ci si appresta» (v. 14) un disegno (*Zeichnung*) che elude il tempo delle speranze, vie di vita, umane «spazio, caccia, patria» (v. 13). Tutto il discorso è segnato dall'elemento del "recondito", come di una mano ignota che capovolge il desiderio umano, i "luoghi" mentali dell'attesa: «spazio, caccia, patria», tutto è sospeso all'«attimo», in cui essa si capovolge nel riconoscimento di una negazione. Ora il più intimo, il sentire, non conosce la propria forma: ne è escluso. L'"attimo" (*Augenblick*), contiene l'indeterminato (*unbestimmt*) e il penetrante (*eindringlich*); e Guardini suggerisce un parallelo con *Il castello* di Kafka: il luogo ignoto e crudele donde giungono gli eventi umani⁶. Lo studioso aggiunge però che l'oscuro incombente cui in questi versi si allude riflette una situazione ben precisa, quella del tempo di guerra in cui fu composta la *Seconda Elegia* (2003, p. 144).

Il tema del sentire richiede che siano considerate le sue coordinate, che sia esplorato il "cuore" donde il sentire sgorga. Il cuore, ora, è una scena teatrale. Il *ballerino* si comporta come se avesse la capacità, nel suo movimento costante, di passare da una forma all'altra. Guardini vi

⁵ Interessante il confronto proposto da Guardini tra Omero, Dante e Rilke: «Nei due classici forme e processi vengono sviluppati con attenzione indugiante. Rilke invece evidenzia solo pochi lati: quelli che gl'interessano. Le immagini sono come colori dove qui una larga macchia, là una striscia, più in là una mescolanza di tinte s'inseriscono nel quadro complessivo. Talvolta è solo come un fine tocco collocato al posto giusto» (2003, p. 160).

⁶ Cfr. Guardini (*ivi*, p. 164), che aggiunge: «È una potenza e vi si sottintende certamente Dio, il Dio dell'*Antico Testamento*; ma si direbbe nella forma di chi non crede e lo sa tuttavia presente. Ma, proprio come nei romanzi di Kafka, trascende ogni concetto e svanisce nell'inconcepibile».

vede «la capacità orfica della trasformazione come forma d'arte. Allora in essa potrebbe davvero esprimersi la “scena” [*Szenerie*] e in genere il contenuto di quella vicenda del cuore umano che è l'eterno commiato. Ecco appunto, nel senso di Rilke, l'elemento orfico: sciogliersi sempre dalla realtà data e trasferirsi nella realtà diversa, trasformare il commiato in un arrivo» (2003, p. 168). In assenza dell'elemento spirituale, escatologico, la *trasformazione* decade in *maschera* (*verkleidet*) e, nella sua pretesa di “rappresentare” senza investimento d'essere, il *magico* trapassa in *grottesco*. Il *corpo* del ballerino non è in grado d'esprimere un passaggio ad altra dimensione, perché manca l'elemento spirituale dell'autotrasformazione. Dove non c'è rigenerazione interiore, il “rappresentare” non raggiunge l'*altra* dimensione: non è trasposizione e trasfigurazione, ma travestimento.

Ciò che manca, ancora una volta, è il *cuore*. Perché il cuore non è *corpo*, ma la potenza di trasfigurazione, attraverso la parola, il dire. Il cuore è organo *non biologico* – ma strumento di trans-sustanziazione – a partire dall'autooltrepassamento. Perciò è la *marionetta* ad esprimerlo. Il puro vuoto del suo corpo, il non-organico «involucro di pelle e filo», il porgersi come *apparenza* – «*Gesicht aus Aussehn*» (vv. 28-29) – corrispondono compiutamente al “cuore”. Il “cuore” che parla nelle *Elegie* vien fuori dall'“organico”, come la marionetta dall'«involucro di pelle e filo» (v. 28). La corrispondenza tra marionetta e cuore appartiene al favoloso, ad una “corporeità” an-organica, all'espressione pura del puro sentire. Non è «un po' di / sensazione» (*Seconda Elegia*, vv. 48-49). È l'essenza di una corporeità-altra, incorrotta perché puro incorrotto sentire, che richiama l'Angelo: «Angelo e marionetta: allora finalmente c'è spettacolo. / Allora ecco s'aduna, quel che sempre, / esistendo, disgiungiamo» (vv. 56-58). “Sentire” e “cuore” emergono dalla fisicità antropologica e “superano” quel *toccare* che è illusione del «permanere puro» (v. 59). Così Rilke separa “corpo” e “cuore” – il *vitale* dalla *Feindschaft* –, separazione che scinde continuamente l'unità dell'inteso («Ma noi, quando intendiamo una cosa, e null'altro, / l'altro già lo avvertiamo, e sensibilmente. Nimistà ci sta accosto» – *Quarta Elegia*, vv. 9-11). La duplicità che decide l'essenza dell'umano sentire-capire, Rilke la rappresenta come scena teatrale.

Pura figura e puro sguardo, l'inquietante e l'incanto che non è né turbato dall'organico né appartiene all'elemento psichico: è quasi spettro e maschera. La scena teatrale, infine, in quanto aperta dinanzi al “sipario” del “cuore”, mette di fronte due figure simbolico-sensibili, tra le quali si manifesta il contenuto essenziale del sentire. Tra ballerino e marionetta si mostra la *verità* del sentire. Nel ballerino, il suo *corpo* fittizio mostra solo una finzione di sentimento, così come il *corpo* di

splendore dell'Angelo è lontano dal "cuore" umano. «Angelo e marionetta» (v. 57): figure entrambi di compiutezza e grazia, a cui l'uomo guarda dall'Inquieto di un sentire che a loro non appartiene. Il "cuore" apre il suo "sipario", dal momento che è il solo a *potere: far apparire* quegli esseri e mondi estranei, chiamarli a mostrarsi, alla *visione*. Ciò che appare all'apertura del "sipario" è l'essere dell'uomo: «Angelo e marionetta [...]. Allora ecco s'aduna, quel che sempre, / esistendo, disgiungiamo» (*Quarta Elegia*, vv. 57-59).

Il "disgiungere" dell'uomo è insieme il continuo riferirsi, come modo d'essere, agli altri esistenti: il suo modo d'essere è il comprendersi nell'interno riferirsi, come attivo esporsi in tale vivente modalità.

Questo attivo riferirsi rileva tra il "cuore" e gli esseri naturali un rapporto, sì di comunanza, ma non di essenza né di destino. L'albero di fico si mostra tra la fiorita e il frutto, e qui conosce la «felicità del suo più dolce adempimento» (*Sesta Elegia*, v. 7). A questa "felicità" del compimento fa contraltare la condizione dell'uomo: «[...] Noi, invece, indugiamo / ah, ci esaltiamo a fiorire, e nella sostanza tardiva / del nostro frutto finale, entriamo traditi» (vv. 8-10). Nella natura l'uomo non affonda radici, in lui l'«ardere» e la «lusinga a fiorire» manca il Momento. Così i «sagaci animali» della *Prima Elegia* avvertono la diversità dei mondi. Il mondo umano è "interpretato", emerge dalla comunità naturale, non è "affidato", nel duplice senso di non esser sostenuto nell'essere e di esser-rapporto, cioè linguaggio. È questo potere, che appartiene solo all'uomo – il potere del canto – che fa da contrappunto alla condizione degli altri viventi. Animali, piante, sono immersi nell'essere come natura. L'albero di fico è tutto intero nella sua «fiorita», nel tempo voluto conosce il suo «dolce adempimento» (v. 7).

Il Tempo di tale rapporto non è storico, bensì essenziale. Quando, come nella riflessione di Heidegger, il coinvolgimento di tale essenza nello "storico" strappa la radice ontologico-etica della visione rilkiana, è il suo carattere precipuo di Visione che viene a mancare. Qui avviene un capovolgimento di senso del tema rilkiano, che ha la sua motivazione di fondo nel quadro di una storicità ontologica intesa alla definizione dell'essenza del Moderno.

Secondo Heidegger, ogni diversità è concettualizzabile a partire dal Medesimo: «Questo Medesimo è il rapporto che essi, in quanto enti, intrattengono col loro fondamento. Il fondamento degli enti è la Natura. Il fondamento dell'uomo e il fondamento degli animali e delle piante non è semplicemente del medesimo genere, ma è in ambedue i casi il Medesimo. È la natura come "intera natura"» (2000, p. 256)⁷. A partir da qui,

⁷ Per il sonetto citato cfr. Rilke, *Poesie 1907-1926*, p. 379, che traduce «piena natura».

Heidegger opera una serie di passaggi destinata a sostituire la Visione – come *visione d'essenza* in senso husserliano – in una storicità ontologica che ne devia il cammino.

Lo slittamento decisivo compiuto da Heidegger nella lettura della posizione rilkiana si può cogliere nel rapporto tra l'immagine rilkiana del vivente e della vita come sorgente non soltanto d'essere, ma di percepire, e la sua traduzione in termini di *volontà*. «L'essere dell'ente è la volontà. La volontà è l'autoraccoglimento di ogni ente in se stesso. Ogni ente, in quanto ente, è nella volontà» (*ibid.*). Nello stesso tempo, riconoscendo che la “natura” è il fondo comune a tutti gli esseri, Heidegger osserva: «Nel termine Natura, quale viene qui usato, risuona ancora l'eco dell'antico termine φύσις» e questo termine accomuna tutti i viventi. Da questa considerazione Heidegger trae però uno svolgimento che va molto oltre l'“interpretazione”. «Rilke chiama la natura, – scrive il filosofo – quale fondamento dell'ente che noi stessi siamo, il fondamento primo (*Urgrund*)» e da qui segue che «il rapporto fra l'essere fondante e l'ente fondato è il medesimo per l'uomo, la pianta e l'animale» (*ivi*, p. 257). Proprio questo, tuttavia – cioè il modo in cui gli esseri si rapportano al “fondamento” come “natura” – è in questione nelle *Elegie*, anzi dalla loro differenza nasce la “lamentazione”.

La “natura” dell'Angelo – il suo modo d'essere – è quella dello *specchio*: il riflettersi, per cui «la bellezza che da voi rifluisce / la riattingete nei vostri volti» (*Seconda Elegia*, vv. 16-17). L'essere dell'Angelo ha l'essenza della bellezza; e la bellezza è il “ritorno” dell'essere in se stesso. Diverso è il modo d'essere dell'uomo: questo “essere” sfugge a se stesso perché ha la singolare natura del *sentire*. «Sentire è svanire» (v. 18). L'uomo abita, sì, la natura, ma in un suo modo incerto e provvisorio, nel desiderio di «una striscia nostra di terra feconda / tra fiume e roccia» (vv. 75-76).

Da questa considerazione deriva anche l'aspetto problematico del passaggio ulteriore – direi centrale – della riflessione heideggeriana. Nel leggere la “natura” rilkiana attraverso la lente della nietzscheana volontà, Heidegger accomuna ancora una volta le “persone” della visione di Rilke. Scrive l'autore di *Essere e tempo*: «Pianta, animale, uomo, in quanto sono l'ente in generale, cioè l'arrischiato, hanno in comune il fatto di non essere protetti» (2000, p. 258). Ma il disegno che Rilke propone coinvolge piuttosto Angelo animale uomo nel loro rapporto con l'essere, e nel modo di porsi verso il Mondo. L'Albero di fico è già subito, interamente, nella «fiorita» (*Sesta Elegia*, vv. 1-2). L'animale «vede l'Aperto», «l'aperto ch'è sì profondo / nel volto delle bestie»; la sua immersione nella Natura lo rende «libero da morte» (v. 9). E l'Angelo è «spazio d'essenza» (*Seconda Elegia*, v. 14). Essi dunque

sono liberi da morte, ma soprattutto non conoscono il Tempo: il fiorire e sfiorire, la pienezza del cuore.

Diversamente dalla lettura di Heidegger, in Rilke, per l'uomo, l'essere nel mondo si restringe al *sentire*: «Ma per questo soltanto chi oserrebbe già *essere?*» (*ivi*, v. 49). L'uomo, dunque, in Rilke *e-siste*, nel senso che è posto fuori dall'Essere, «dal cosmico spazio in cui ci dissolviamo» (v. 30).

Heidegger copre deliberatamente il “differire” dell'uomo nel contesto del Mondo. L'intento di Heidegger, nel coinvolgere tutti gli enti in un unico destino ontologico, si rivela nel ricorso al concetto di Centro. Con uno slittamento ardito e deviante, Heidegger estrapola e utilizza i concetti di Centro e Gravitazione. Sono concetti che procedono dalla relazione dell'uomo con l'Aperto: l'Aperto è il non-limitato rispetto a cui si definisce la posizione dell'uomo: «La limitazione all'interno del senza-limite è prodotta dal rappresentare umano» (2000, p. 262). Heidegger riporta il chiarimento rilkiano di questi rapporti: «L'animale è nel mondo. Noi invece gli stiamo *innanzi* [...] Col termine “Aperto” non s'intende il cielo, l'aria e lo spazio. Anch'essi sono, per chi li osserva e li considera, “oggetti” e quindi “opachi” e chiusi. L'animale, il fiore sono ciò che sono senza rendersene conto, e hanno, innanzi a sé e sopra di sé quella libertà indescrivibilmente aperta che forse ha il suo equivalente in noi (in modo del tutto momentaneo) soltanto nei primi momenti d'amore, quando l'uomo vede nell'altro, nell'amato, la propria immensità; nonché nell'elevazione a Dio» (p. 263). L'Aperto, dunque, è ciò che separa l'uomo dall'animale.

Rispetto all'Aperto, Heidegger coglie un triplice rapporto: l'uomo «dispone», «traspone», «espone» le cose (p. 265). Il rapporto dell'uomo con le cose non è il lasciar-essere, bensì il *produrre*. Rispetto alla riflessione rilkiana, Heidegger attua un deciso spostamento, a partire dall'interpretazione del rapporto di “rappresentazione”. L'uomo non è il rilkiano “specchio” («Specchi: Voi, intervalli del tempo, crivelli / fitti d'innumerabili buchi» – Rilke, *I sonetti a Orfeo*, in *id.*, 2000, p. 367). In Rilke, l'uomo vive di fronte all'Aperto la propria esclusione: «Spettatori sempre [...] è sempre come fossimo nell'atto di partire» (*Ottava Elegia*, vv. 66 e 72; Rilke, 1978, p. 265). Per Heidegger, l'uomo si pone-di-fronte nel senso del “produrre”, e tale produrre è un *volere*. Il concetto di “produzione” traspone l'uomo rilkiano nell'uomo della «metafisica moderna» (Heidegger, p. 266). Così per Heidegger «la situazione del produrre e l'oggettività del mondo si riuniscono in una unità incondizionata», dove «è l'essenza stessa della vita ad esser rimessa alla produzione tecnica» (*ivi*, pp. 266 e 267).

Leggendo Rilke attraverso Nietzsche, Heidegger interpreta la posizione dell'uomo rispetto alla natura sul fondamento di una "volontà" che si manifesta come «produzione autoimponentesi» (*ibid.*). Ma in Rilke, al contrario, l'uomo interpella l'angelo e l'animale – o il vivente, l'albero di fico, la primavera – in rapporto all'essere che nell'uomo si manifesta come *perdita*: «Oh, non perché ci sia felicità, / quest'affrettato godere di cosa che presto perderai. / Non per curiosità o per esercizio del cuore, / questo, anche nel lauro sarebbe [...]» (*Nona Elegia*, vv. 6-9). Si tratta dunque della struttura dell'essere nelle sue forme viventi, del permanere e svanire; che Rilke chiama anche Destino (vv. 5-6). L'essere di Rilke non corrisponde all'essenza del "volere" – come vuole Heidegger – ma si manifesta nel «qui»: «Ma perché essere qui è molto»: qui, tra le cose che sembra «abbiam bisogno di noi» (v. 11). Non la «produzione autoimponentesi» né «la scienza moderna e lo stato totalitario» suscitano il *lamento*, né «l'assalto della fisica atomica ai fenomeni della vita come tali» (Heidegger, p. 267), ma «quest'essere stati una volta, anche una volta» (Rilke, *Nona Elegia*, vv. 14-15).

Il Tempo delle *Elegie* non è l'epoca della tecnica, ma «il tempo del *dicibile*»; non «l'assalto della fisica atomica ai fenomeni della vita come tali» (Heidegger, *ibid.*), ma «il nostro cuore», «che resta tuttavia, tutto malgrado, per lodare» (Rilke, *ivi*, vv. 49 e 51). Secondo Errante, Rilke nelle *Elegie* «è approdato a una diafana landa metafisica posta fuori del tempo e dello spazio, che per scenario non ha se non il vuoto assoluto. Non colori, non profumi, non forme. Ma soltanto una musica di tonalità così eterea, che il pensiero la intuisce senza che i sensi riescano a percepirla» (1930, p. 368). Errante coglie un'atmosfera ben lontana dalla violenza heideggeriana, pur sottacendo la forza della costruzione ontologica rilkiana. Lontano dalla "violenza" come dalla "storizzazione", tuttavia l'"etereo" volge ad una "accoglienza" vigorosamente teoretica della relazione tra i "mondi nel Mondo".

In questa prospettiva ci sembra che alla parola sia affidato il compito di "dire le cose", perché "le cose" sono ciò di cui l'uomo vive, nel *dire*. E la *lode* è *atto di consenso, riconoscimento e conferma*; esso coinvolge gli abitanti del creato: «Loda all'Angelo il mondo», perché, mediante l'uomo, il mondo si fa patria, si trasfigura nella parola: «*Qui* è il tempo del *dicibile*, *qui* la sua patria» (vv. 52 e 42). Così i mondi: eroi, innamorate, casa ponte fontana, incontrano la Lamentazione, che conduce nel paese del dolore: dolore e parola sono il frutto della vita: «E noi che pensiamo la felicità / come un'ascesa, ne avremmo l'emozione / quasi sconcertante / di quando cosa ch'è felice, *cade*» (*Decima Elegia*, vv. 110-113). La Lamentazione, che conduce attraverso il «paese del dolore» indica anche «la fonte della gioia»: il tutto della vita, che non può

essere separato. E in questa molteplicità del sentire, che è propria dell'umano, s'intrecciano *corpo, esistenze, mondi*.

BIBLIOGRAFIA

- Burckhardt C.J.: *Incontro con Rilke*, trad. it. di E. Pocar. La Cisterna, Milano, 1991
- Cacciari M.: *L'Angelo necessario*. Adelphi, Milano, 1986
- Callieri B.: *Corpo Esistenze Mondi. Per una psicopatologia antropologica*. EUR, Roma, 2007
- Errante V.: *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*. Alpes, Milano, 1930
- Guardini R.: *Rainer Maria Rilke. Le Elegie duinesi come interpretazione dell'esistenza*, trad. it. di G. Somnavilla. Morcelliana, Brescia, 2003
- Heidegger M.: *Perché i poeti*, in *Sentieri interrotti*, trad. it. a cura di P. Chiodi, pp. 247-297. La Nuova Italia, Firenze, 2000
- Husserl E.: *Meditazioni Cartesiane (1931) e I discorsi parigini*, trad. it. di V. Costa. Bompiani, Milano, 1989
- ... : *La Crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di W. Biemel, trad. it. di E. Filippini. Il Saggiatore, Milano, 1961
- ... : *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, trad. it. a cura di E. Filippini. Einaudi, Torino, 1965
- ... : *Il libro dello spazio*, trad. it. a cura di V. Costa. Guerini e Associati, Milano, 2000
- ... : *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, trad. it. di A. Caputo, *Introduzione* e cura di V. Costa. Rubettino, Soveria Mannelli, 2009
- Masullo A.: *Piccolo teatro filosofico. Dialoghi su anima, verità, giustizia, tempo*. Mursia, Milano, 2012
- Papparo F.C.: *Soggetti al mondo. Cinque studi filosofici*, cap. I: *Hors-là. Il disquarto: fare cose dall'angoscia*, pp. 21-77. Filema, Napoli, 2005
- Rilke R.M.: *Sämtliche Werke*, I. Insel Verlag, Frankfurt am Mein, 1955
- ... : *Elegie duinesi*, trad. it. di Enrico e Igea De Portu, *Introduzione* di A. Destro. Einaudi, Torino, 1978
- ... : *Rodin*, trad. it. di C. Groff, *Postfazione* di E. Potthoff. SE, Milano, 1985
- ... : *Poesie 1907-1926*, trad. it a cura di A. Lavagetto. Einaudi, Torino, 2000
- Rilke R.M., Salomé L.A.: *Epistolario (1904)*, a cura di E. Pfeiffer, trad. it. di C. Groff e P.M. Filippi. La Tartaruga, Milano, 1984
- Szondi P.: *Le Elegie duinesi di Rilke*, trad. it. a cura di E. Agazzi. SE, Milano, 1997

Prof. Bianca Maria d'Ippolito
Via Girolamo Santacroce, 66
I-80129 Napoli