

Documenti

DALL'ESTETISMO ALLO SPERIMENTALISMO RAINER MARIA RILKE NEL I CENTENARIO DELLA NASCITA

di

Claudio Magris

(dal « Terzo Programma » del 27 Febbraio 1975)

« Stavolta — dice il protagonista dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* ⁽¹⁾ — sarò io a essere scritto: sarò io l'impressione che si trasformerà ». Nel suo grande romanzo pubblicato nel 1910 Rainer Maria Rilke denuncia esplicitamente l'ambigua essenza della letteratura, di ogni letteratura: la scrittura è insieme salvezza e reificazione, salvataggio dell'esperienza effimera nella durata della parola e irrigidimento della vita mobile e viva nella fissità mortuaria dei segni immobili e quasi imbalsamati, nell'esangue scheletro della pagina scritta. Il protagonista del *Malte* è un giovane aristocratico minato da un senso d'irreparabile crisi e smarrimento della propria persona: Rilke immagina che il romanzo sia appunto il diario, il quaderno in cui Malte annota la sua esistenza; Rilke finge cioè che a scrivere il romanzo sia l'eroe stesso. Il giovane Malte dunque scrive, cerca di portare ordine con la parola nel caotico e indistinto fluire vitale nel quale sente altrimenti di sciogliersi e di perdersi; la parola è un confine, una distinzione, un argine che differenzia l'io dall'informe realtà che minaccia d'inghiottirlo e quindi lo salva dal mare dell'indifferenziato, lo costituisce come realtà indipendente ed autonoma. Ma traducendosi nel segno l'io si aliena, trasforma la sua palpitante soggettività in un oggetto opaco e morto, uccide la sua vita vibrante d'infinita possibilità nella pietrificata costruzione del linguaggio, nella frase e nella pagina che non son più suscettibili di mutamento e di trasformazione e che assomigliano perciò a un

⁽¹⁾ R. M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. di Giorgio Zampa, ed. Bompiani, Milano, 1943, pag. 67.

monumento funebre, splendido e duraturo ma antitetico alla pulsante potenzialità del vivere. Malte è un individuo che scrive per conservare la propria identità minacciata dal fluttuante proliferare dei fenomeni, ma finisce per trovarsi scritto sulla pagina, per diventare un oggetto fra oggetti, una cosa immobile. Nella scrittura l'io si dà una consistenza ma al contempo si aliena e si sclerotizza.

È questa problematica della scrittura, dei suoi valori e dei suoi mali, che conferisce oggi a Rilke, nel centenario della sua nascita, un'attualità la quale trascende sia gli esaltati fervori sia le sdegnose ripulse che hanno preso di mira negli scorsi decenni l'arte rilkeana. La poesia, scriveva Rilke in una delle sue tarde lettere, è una cauta misura del gesto; proprio a questo riserbo finale così teso verso l'essenziale e così prossimo al silenzio si rivolge ora un rinnovato interesse per Rilke che cerca di scoprire, al di là degli arcani incensi con i quali il poeta affascinò un'Europa esangue e declinante, la duratura profondità e quindi anche la contemporaneità della parola rilkeana. Dispensiere — ai suoi esordi — di morbide ed estenuate malie, Rilke sembra aver poco da dire a uomini che non possono evadere dalle tragedie odierne nella bellezza di maniere e di parole; d'altro canto proprio l'ignoto, la desolazione esistenziale e la notte orfica che si celano nella perfezione, sempre più irta e scarna, delle sue ultime poesie possono fare di lui un interprete dell'assenza umana e un capostipite della frantumazione stilistica. La fortuna critica di Rilke è estremamente indicativa, nelle sue varie fasi, di questo molteplice significato presente nella sua opera. Dapprima, negli anni di Rilke e in quelli immediatamente successivi alla sua morte, c'è stato il culto estetizzante per il maestro di raffinatezze decadenti; a questo ossequio è seguito, per reazione, il rifiuto etico-politico di quei gesti sacrali e narcisisti e infine è venuta la riscoperta, in quei gesti medesimi, di una lucidità dolorosamente rivelatrice della barbarie e della disumanità. Anche le diverse traduzioni documentano, specialmente in Italia, le diverse chiavi di lettura possibili del testo rilkeano, da quella dannunziana di Vincenzo Errante a quella orfico-ermetica di Leone Traverso che influi sulla generazione dell'ermetismo italiano a quella umanistica e impegnata di Giaime Pintor, sorta nel clima morale dell'antifascismo e della Resistenza. L'arduo sperimentalismo formale dell'ultimo Rilke si protende verso i più arditi tentativi dell'attuale avanguardia, mentre oltre ogni caduco belletto misticheggiante si profila sempre più chiaramente l'immagine di un Rilke che addita la fragilità delle cose, la lontananza e l'inumano mistero degli oggetti, il vuoto pauroso su cui s'affaccia per contrasto l'esigenza dell'utopia e della speranza. Scrostata di ogni orpello mistificante e di ogni falsa coscienza, l'interiorità rilkeana mostra anche un volto rivoluzionario e si rivela un argine contro l'uniforme totalitarismo delle pressioni sociali. Il borghese Rilke, che amava camuffarsi da aristocratico, riesce ad esprimere il deserto dell'alienazione; egli insegna il commiato, il congedo dalle cose, la capacità di dire addio e di diventare poveri.

Rainer — o meglio, secondo il suo vero nome, René-Maria Rilke nasce a Praga il 4 dicembre 1875 da una famiglia cattolica e piccolo borghese. L'estrazione sociale e soprattutto la città natale non sono soltanto un dato anagrafico, bensì una componente spirituale e culturale di straordinaria importanza. La vecchia Praga slavo-tedesco-ebraica era un

crogiolo di popoli e di culture, un inquieto punto d'incontro e di scontro fra civiltà diverse, un mondo di ombre e di fantasmi nel quale si avvertiva il presagio della fine dell'impero asburgico e nel quale soprattutto lo scrittore di lingua tedesca era costretto a sentire l'incertezza del proprio strumento linguistico e la labilità del proprio lavoro. In una lettera ad August Sauer, celebre germanista di Praga, Rilke parla di questa sensazione della problematicità della propria lingua, che egli ebbe sin dai suoi esordi letterari di scrittore di lingua tedesca che doveva esprimere un mondo di affetti e di valori estranei o ostili alla cultura tedesca. Una delle prime raccolte di versi rilkeiani, che s'intitola *Sacrificio ai Lari* (1896), è tutta permeata di questa presenza di una Praga misteriosa e umbratile, declinante nella vecchiezza e greve di passato, vicina ma inafferrabile nel suo enigma: contemplata come oltre un vetro opaco e avvolta nel crepuscolo che inghiotte le sue vecchie torri. L'atmosfera delle prime poesie rilkeiane è caratterizzata da insistenti ombre di crepuscolo e di autunno, da fiori reclinati, da notte del cielo e delle anime, da campane vespertine, da abbandoni sfiniti al pianto e alla tenebra, da uno spegnersi di ogni oggettività, distinzione, chiarezza. La suggestione slava, recepita con un senso di abbandono e insieme di colpa da parte del poeta che appartiene al mondo austro-tedesco dei dominatori, diviene la cifra di questo infinito e indefinito struggimento sentimentale incapace di darsi un oggetto, come dice la lirica *Canto popolare*:

*Come mi tocca l'anima
la popolare melodia boema!
Penetra lieve il cuore,
che ne trabocca e pesa.
Quando sommerso un bimbo
canta sarchiando i campi,
dopo, la sua canzone
torna a echeggiarmi in sogno.
Pur se tu sia lontano,
in terra ignota e solo,
spesso attraverso gli anni
ricorderai quel canto ⁽¹⁾.*

Ispirato ma anche oppresso dal retaggio della città natale, Rilke l'abbandonò nel 1896 per trasferirsi a Monaco, allora sede di un vivacissimo movimento culturale. Il racconto *Ewald Tragy*, scritto nel 1897 e pubblicato appena nel 1927, è la parabola di questo distacco di un giovane poeta dal tortuoso mondo praghese, affascinante e insieme inquietante, e del primo contatto dell'artista ancor acerbo con gli ambienti letterari di Monaco. Il racconto è tenue e lieve, ma il palpito di quel vuoto sentimentale che s'affida a pallide speranze di poesia contiene già quella precisione di sfumature che riapparirà grandiosamente nel *Malte* e contiene soprattutto quell'indistinta e opaca fluidità che farà della Mitteleuropa una realtà

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, scelte e tradotte da V. Errante, ed. Sansoni, Firenze, 1947, pag. 21.

conca e frolla, plasmabile in tutte le direzioni possibili, grembo del marcio ma anche dell'incerto, dell'imprevedibile, del futuro. Nel volto fuggitivo di Ewald c'è già il ritratto di quella civiltà che periva in virtù degli stessi rimedi ch'essa escogitava contro la morte, dei suoi medicinali poetici sapientemente distillati ma sorbiti in dosi abnormi e venefiche. Analoga atmosfera caratterizza i brevi racconti giovanili, composti fra il 1896 e il 1903 e più tardi rifiutati dal poeta, vibranti di impressioni sfumate e di ipertesa sensibilità, presaghi di morte e di declino, affascinati da un'oscura — e oscuramente compresa — inquietudine del mondo slavo degli oppressi e dei derelitti.

Dopo un breve soggiorno a Monaco nel quale si interessò soprattutto al dibattito sul contrasto fra arte e vita e alla narrativa del danese Jacobsen, Rilke si recò in Italia e in particolare a Firenze, dove la pittura italiana e specialmente quella angelicata e malinconica di Botticelli accentuò il suo itinerario verso un estetismo imperniato sulla solitudine umana dell'artista e sulla santità dell'arte. Dalla religione della sua infanzia Rilke giunge così a un rituale di pure forme, a un'armonia di gesti fondati sulla bellezza, a un'asceti iniziatica che scorge nell'arte il culmine dei valori. Ma è un estetismo intriso di tristezza come le primavere di Botticelli che languiscono in una fioritura senza frutti. Questo culto della bellezza si riscatta tuttavia per una profonda tensione all'oggettività. Già nel saggio *Sul paesaggio*, pubblicato nel 1902, Rilke celebra l'arte quale capacità di spogliarsi d'ogni superbia soggettiva per divenire una cosa fra le cose, oggettiva e indifferente come le presenze materiali esterne all'uomo. Il poeta deve uscire da sé, esasperare la propria reattività sensitiva sino a considerarla come una manifestazione oggettiva, come un fenomeno impersonale da osservare e registrare con scrupolo imparziale; l'asceti del poeta deve giungere a una spersonalizzazione, a una liberazione da tutte le scorie private. Il poeta sarà lo strumento di una poesia che lo trascende, la canna docile e anonima attraverso la quale canta la voce dell'Essere, il linguaggio esorbitante da ogni dimensione individuale. La lirica di Rilke non sarà così mai confessione emotiva, stato d'animo, effusione sentimentale, ma sarà invece canto oggettivo e sovraperonale, trascrizione del ritmo dell'Essere e del fluire delle cose.

L'esperienza determinante del soggiorno monacense fu l'incontro e l'amore con Lou Andreas-Salomé, la celebre scrittrice che fu pure amica di Nietzsche e di Freud e che visse direttamente, nella sua esistenza passionale e geniale, la grande rivoluzione del pensiero e della poesia moderna. Con lei Rilke si recò in Russia, nel 1899-1900, in un viaggio che lasciò un'impronta indelebile nella sua vita e nella sua opera. Confondendosi con la devota folla della Pasqua russa a Mosca, Rilke credette di superare la propria finitezza personale nella vertiginosa ebbrezza di un « buio divino » inteso quale perenne e perennemente incompiuta maturazione di un Dio che abbracciava la totalità degli uomini e delle cose in un mistico divenire, al cui compimento erano chiamati a cooperare tutti e soprattutto i poeti. Buio di Dio era la mistica unione, l'oscura fraternità con tutto il creato, il vibrare all'unisono con ogni palpito di vita. Da questa illuminazione nasce il *Libro d'ore* (1899-1903), pellegrinaggio lirico attraverso la contemplazione claustrale, le distese della terra e gli orrori

dell'alienata vita moderna. *Il libro d'ore* è il canto dell'illimitato e dell'informe, della panica fusione dell'individuo col tutto, della cancellazione d'ogni illusoria distinzione individuale e di ogni presuntuoso nome personale. Già nelle *Poesie giovanili* (1899) Rilke aveva cercato di allargare gli angusti limiti della parola, del segno linguistico codificato e rigido come una prigioniera, per ritrovare l'ininterrotto mormorio dell'infinita potenzialità preverbale, del senso inesauribile. Così egli si esprimeva nella lirica intitolata appunto *Le parole*:

*Le parole non sono che muri,
dietro i quali, in sempre più puri
e azzurri picchi lontani,
i loro arcani
sensi mi brillano.
Io non so di una sola
parola
i confini...
Ma tendo l'orecchio ai divini
echi dei loro dominii.
Odo, allora, frusciare
per ogni prato i rastrelli,
odo l'acqua bagnare,
cullando, i battelli...
odo il silenzio finanche, che vive
lunghe le trepide rive ⁽¹⁾.*

In quest'atmosfera, che il poeta definiva la sua « tenebra canora », le cose confondevano i loro contorni trascolorando l'una nell'altra e la stessa vita dell'artista fluiva nello stormire dell'uragano o nello scorrere delle acque o nel tremulo biancore della betulla. *Il libro d'ore* anela al naufragio, all'indistinzione, all'informe che inalza a statura gigantesca « anche il minimo nulla ». L'io si effonde in onde che s'allungano e si sperdono senza fine, si sprofonda nell'intrico interiore di quelle radici che sono il tenebroso volto di Dio; l'io è un fiato in un grande vento, l'estuario di un fiume, una tenebra, un'immensa pianura, una creatura e insieme l'umile ma necessario artefice del creatore, in quanto inscindibile da esso:

*Signore, che farai, se avvien ch'io muoia?
Sono l'anfora tua... Ma se m'infrango?
Il tuo pane son io... Se mi corroppo?
Ti son veste e strumento, alla bisogna...
Più senso non avrai, se avvien ch'io muoia... ⁽²⁾.*

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 72.

⁽²⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 179.

Il simbolo per eccellenza di questo panteismo mistico e indifferenziato è la pianura, l'immensa pianura russa senza confini, la Russia che « confina con Dio », come si dice nelle *Storie del buon Dio*, novelle religiose ispirate anch'esse dal viaggio in Russia. Innamorato dell'infinita e divina molteplicità delle cose, il devoto rilkiano si appaga di contemplarle senza pretenderle per sé, perché sa che non si può possedere la vita divina: la povertà rilkiana è questa capacità di rinunciare alla superbia e alla vanità del possesso. L'intensità religiosa si manifesta soprattutto nell'accettazione della vera morte, della grande morte che matura entro l'individuo, concresce con lui e viene da lui vissuta e accettata come la consapevole legge del suo divenire e della sua persona, come espressione dell'armonia fra l'individualità e il Tutto in cui essa fiorisce:

*Da', Signore, a ciascuno la sua morte!
La morte che fiorì da quella vita,
in cui ciascuno amò, pensò, soffersè.
Ché noi siam solo scorza e solo foglia.
La morte grande, che ciascuno ha in sé,
è il frutto attorno a cui si volge il mondo ⁽¹⁾.*

Questa morte grande viene contrapposta alla piccola morte anonima e insensata, subita e non accettata dagli alienati abitanti delle città sradicati dalla totalità religiosa: una morte che non costituisce il compimento e l'organica maturazione dell'esistenza ma la sua assurda negazione. Al tema della morte è anche dedicata *La ballata dell'amore e della morte dell'alfiere Cristoforo Rilke*, composta in una sola notte nel 1899. Scritta in una prosa ritmica e cadenzata che s'avvicina alla poesia, la *Ballata* celebra con toni estetizzanti la mistica fusione di amore e morte nella trasognata tensione all'invisibile ed esprime altresì le segrete nostalgie blasonate di Rilke, in un manierismo aristocratico che destò un enorme entusiasmo fra i lettori dell'epoca.

Nomade privilegiato, spesso e volentieri ospite di squisiti castelli nobiliari o di eccentrici gruppi di artisti, Rilke fu a Schmargendorf presso Berlino nel 1899-1900, e poi nella colonia di artisti di Worpswede nel 1901, anno nel quale sposò la scultrice Clara Westhoff, allieva di Rodin. Nel 1902 Rilke si recò a Parigi, dove rimase — a parte le numerosissime interruzioni, dovute ai suoi viaggi — fino al 1914. La grande esperienza di Parigi fu l'incontro con Rodin, sul quale Rilke si propose di scrivere una monografia e del quale fu per qualche tempo una specie di segretario. Da Rodin Rilke trasse una suggestione antitetica a quella del viaggio in Russia: la suggestione della forma, del nitido rigore plastico, del limite, del disegno chiaro e distinto, del profilo dell'oggetto. Già il titolo della raccolta *Il libro delle immagini* (1902) indica questa nuova predilezione per la figura plastica e chiusa, che domina specialmente la famosa silloge delle *Nuove poesie* (1907-1908) cui è legata la fama europea di Rilke. Il poeta celebra le cose, le forme distinte e individue nelle quali

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pagg. 211-12.

si avverte la presenza concreta della vita divina: teste e torsì di Apollo e di altri dei della forza e della forma, figure bibliche, immagini di una brutale realtà parigina come la Morgue, flessuose pantere e altri animali enigmatici, cigni regali, corpi femminili, statue di fontane come le coppe scolpite nella lirica intitolata *Fontana di Roma*:

*Due coppe: e l'una che sovrasta l'altra,
erette entrambe sulla tonda vasca
di pietra, — antica. Defluisce l'acqua
pacatamente, dal superno labbro,
sull'acqua che, di sotto, attende e posa.
E questa tace, mentre l'altra parla
un chioccolio sommesso, e guarda il cielo
che con dischiusa mano, in gran mistero,
quella le svela, di tra 'l verde e il buio,
come una occulta, sconosciuta cosa.*

*Entro la coppa, placida si espande,
cerchio da cerchio, senza nostalgia.
Solo, a volte, trasogna; e si abbandona
lungo i penduli muschi, a goccia a goccia.*

*Sino all'infimo specchio che tranquillo
svaria d'ombre e di luci, e risorride ⁽¹⁾.*

Questo senso plastico delle cose del mondo non sminuisce, bensì intensifica l'ispirazione religiosa rilkeana. Il poeta si protende verso le cose per diventare una cosa egli stesso, impersonale e docile strumento dell'Essere e del suo linguaggio; questo nitido mondo di oggetti è pervaso da un misterioso palpito di vita divina, come quello che vibra nel celebre *Canto marino* composto a Capri:

*Vento dal mare, a notte,
effluvio primigenio di salsedine...*

*Per donarti, qui giungi:
e nuno ti raccoglie.*

*Ché se qualcuno veglia
in questa solitudine notturna,
non regge a sostenerti...*

*Vento dal mare, a notte,
effluvio primigenio di salsedine,
che soffi solamente
per queste rocce antiche,*

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 263.

*strappando di lontano
spazii soltanto qui,
come ti avverte
quel germogliante albero di fico,
lassù nel plenilunio ⁽¹⁾.*

La religiosità rilkiana è presente molto soprattutto nelle poesie dedicate al mito di Orfeo e al mito di Alceste, nelle quali emerge il gran tema rilkiano del confronto con la morte, dell'accettazione positiva della morte grande, della rinuncia al possesso. Più ambigua appare invece la camuffata e borghesissima smania di possesso, invano sublimata sul piano del simbolo, che contrassegna lo stile di vita e la fragilissima ideologia di Rilke. Rilke è l'esule che visita i luoghi esotici e cosmopoliti dello snobismo di allora, dalla Spagna a Venezia a Parigi; è il contegnoso e spiritualeggiante corrispondente epistolare di donne sedotte e tenute a distanza, l'esteta che si panneggia in drappi serafici; l'amico di principesse e di letterati alla moda, il qualunquista politico che parla con unzione dei problemi sociali e simpatizza col fascismo, la svenevole anima bella che il poeta Georg Heym definiva « una donna tutta imbellettata », il diseredato che si atteggia a signore delle cose glorificando il possesso, il piccolo borghese che s'inventa ascendenze nobiliari, lo sradicato che non può ma soprattutto non vuole legarsi ed impegnarsi. Ma anche attraverso queste pose Rilke è giunto a divenire il poeta dell'uomo senza casa e senza focolare, prototipo della condizione d'esilio vissuta dall'umanità contemporanea.

Il grande documento di questa crisi è costituito dal romanzo *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, iniziato intorno al 1904 e pubblicato nel 1910. La tematica aristocratica diviene il mezzo per giungere a una radicale raffigurazione della disgregazione dell'io individuale, nullificato dalle martellanti aggressioni della vita moderna (la metropoli) e dissociato in un indistinto proliferare di sensazioni, retaggi atavici, memorie collettive. L'io personale si scioglie come un rivo che sfoci in un vasto fiume; Malte vive di memorie proprie ma anche e specialmente di ricordi altrui, s'identifica e si confonde col patrimonio culturale della sua civiltà, perde la nozione dell'integrità unitaria del suo corpo e dei confini della sua persona. Egli vede le sue mani che si muovono come se appartenessero a un altro, grida ai servi che lo afferrino e lo tengano affinché il suo io non trabocchi dalle sue vesti e non si disperda. Questo romanzo della frana dell'individualità è anche il romanzo dell'amore inteso quale rinuncia al possesso: il figliol prodigo non vuole tornare a casa definitivamente per non essere incatenato dall'affetto dei suoi, la cantatrice misteriosa esalta l'amore che può essere eterno solo se rimane senza oggetto, secondo un'intonazione che caratterizza pure i tre *Requiem* scritti nel 1909 e tutti imperniati sul motivo della rinuncia all'amore e alla brama di possesso, del privilegio dell'essere abbandonato rispetto a possedere o a venir posseduto.

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 308.

Nel 1912 Rilke, ospite della principessa Marie von Thurn und Taxis nel castello di Duino presso Trieste, iniziò — in un lampo d'ispirazione improvvisa — le *Elegie Duinesi*, che sarebbero state ultimate — dopo un paziente e calcolato lavoro architettonico affiancato ai momenti di folgorazione — nel 1922, nel castello svizzero di Muzot. Ardue ed esoteriche, le *Elegie* sono un canto che dice essenzialmente se stesso, la voce dell'Essere che d'altra parte è solo voce, segno, parola, canto. La poesia, nelle *Elegie*, si fa dunque struttura stessa del mondo, ritmo di un'onda vitale che trascende ogni individualità ed anzitutto quella del poeta, affondata e assorbita in un oscuro fluire atavico. Nelle *Elegie* il singolo, ogni singolo svanisce: nell'Eros che affiora in lui con una realtà infinitamente più grande della sua piccola persona, nello stesso atto di sentire e di partecipare alla vita del Tutto, nei sommovimenti del profondo prenatale, nell'accecante e tremenda apparizione della bellezza, angelo annientante e terribile. Le *Elegie* sono una continua domanda, un'interrogazione rivolta all'Essere che contiene già in sé la risposta appunto perché l'Essere è solo dire, cantare: non dire o cantare qualcosa che esista prima o al di fuori del canto, ma solo lo slancio stesso del dire e del cantare. Semplicità e complicazione, sensitività dilatata e astrazione intellettuale, ampio respiro sintattico e ritmo sincopato coesistono nelle *Elegie*, in questo mormorio totale che coincide o vuol coincidere con la totalità dell'Essere. In questa poesia ontologica l'umano quasi dispare, perché umano significa empietà e dissonanza rispetto all'ignara armonia dell'animale, come si dice nell'*Ottava elegia*:

*È l'animale, tutto, nello sguardo
 volto all'Aperto:
 fuori del tempo, nello spazio immenso.
 (...)*
*Poi che il fanciullo tenero volgiamo
 subito indietro e lo forziamo già
 a rimirare il mondo delle forme;
 ma non l'Aperto, che profondo spazia
 in ogni volto d'animale ignaro:
 e non lo sfiora il senso della morte.
 Noi non abbiamo, ahimè, dinanzi agli occhi
 se non la morte.
 L'animale ha la morte dietro sé:
 e a sé davanti, Dio.
 Quando cammina, nell'Eterno incede.
 Come incedono i fiumi ⁽¹⁾.*

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 414.

Dopo un brevissimo periodo di servizio militare nel 1915, Rilke visse a Monaco e, dal 1921, nel castello di Muzot, dove nel 1922 scrisse i *Sonetti a Orfeo*, *pendant* e complemento alle *Elegie*. I *Sonetti*, risolvono in una musicalissima, enigmatica poesia i temi che compaiono nel tortuoso dettato filosofico delle *Elegie*:

*Cantare è essere. Facile a un Iddio.
Ma noi, quando saremo? E quando, intorno,
Egli ci volgerà la terra e gli astri?
Amare, non è essere, se pure
urge alla gola l'impeto del canto.
Apprendi a moderarlo, a che non sfumi!
In verità cantare, è un altro soffio.
Spirar nel nulla. In Dio, spirare. Un vento... ⁽¹⁾.*

I *Sonetti* furono composti per Wera, una fanciulla morta giovanissima, a glorificazione del consapevole assenso alla morte e dell'infinita metamorfosi del mondo, che tutto muta in un'ebbra danza divina e non distrugge bensì salva le parvenze trascoloranti. Il canto è la voce di questa metamorfosi universale, è la metamorfosi stessa, è il canto di Orfeo che dà vita, in un unico soffio, a tutta la realtà. Con i *Sonetti* Rilke era giunto al termine del suo itinerario: dopo aver scritto ancora delle finissime liriche in tedesco e in francese, si spense, minato dalla leucemia, il 29 dicembre 1926 nel suo amato Vallese, l'ultimo volto del paesaggio in cui il mondo gli era apparso amabile eppur pronto a ritrarsi angosciosamente in una lontananza nemica, come dice una delle sue ultime poesie:

*Era nel volto dell'amata, il mondo.
Ma, d'improvviso, è rifluito via...
E, adesso, è fuori. Ostile. Inafferrabile.
Perché non bevvi da quel dolce volto
tutto ricolmo — interamente, il mondo,
che si esalava già sulle mie labbra
come un profumo?
A lungo, bevvi... Inesauribilmente.
Ma, colmo dentro anch'io di troppo mondo,
ritraboccavo fuori, ad ogni sorso ⁽²⁾.*

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 439.

⁽²⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 489.