

GIUSEPPE D'ACUNTO
La parola di Orfeo

C'è una notte nella notte*

1. *Il canto come origine e l'origine del canto*

«Scrivere, incomincia con lo sguardo di Orfeo», afferma Maurice Blanchot ne *Lo spazio letterario*. E così prosegue:

Questo sguardo è l'impulso del desiderio che spezza il destino e la preoccupazione del canto e, in questa determinazione ispirata e incurante, esso raggiunge l'origine, consacra il canto¹.

Gli fa eco Michelstaedter, per il quale Orfeo incarna la figura di un “falso movimento”, nel senso che la sua impazienza nel riavere Euridice è il solo modo che egli ha di obbedire all'esigenza profonda stessa del suo canto.

Euridice che gli dei infernali concessero ad Orfeo, era il fiore del suo canto, del suo animo sicuro. Quando egli nell'aspra via e oscura verso la vita si volse, vinto dalla trepida cura, già Euridice non era più².

Per tale impazienza, egli è, infatti, risospinto nella «notte infernale»³, consegnato a ripercorrere sì la via dall'oscurità alla luce, ma col bagaglio di una consapevolezza nuova. Con essa, egli spezza quella dipendenza magica da Euridice che faceva di lui solo un'ombra⁴ e, liberando il canto dal “peso” della «trepida cura» e della preoccupazione, dischiude – nella parola – lo spazio etico per l'operosa azione infinita e per l'esperienza autentica della prossimità.

E sentii la mia vita fiammeggiare / ed il deserto farsi popoloso, / credetti fosse giunto il luminoso / mio giorno nella notte e consumare / quella fiamma mi parve la mia vita. / Ma

* J. BOUSQUET, *Tradotto dal silenzio*, tr. it. di A. Marchetti, Marietti, Genova 1987, p. 1.

¹ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario* (1955), tr. it. di G. Zanobetti, Einaudi, Torino 1975, p. 151.

² C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica. Appendici critiche* (1910), a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1995, p. 64.

³ C. MICHELSTAEDTER, *Poesie* (1905-1910), a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1987, p. 86 (*A Senia*, II).

⁴ Questa idea per cui Orfeo, voltandosi, spezzerebbe l'incantesimo della sua dipendenza magica da Euridice, la si ritrova anche in Pavese, laddove, nel suo dialogo «L'inconsolabile», egli fa dire al cantore tracio: «Vale la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi “Sia finita” e mi voltai». Cfr. C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, A. Mondadori, Milano 1972, p. 107. Su questo punto, cfr. E. CORSINI, *Orfeo senza Euridice. I Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», 1964, n. 3-4, pp. 121-46. Nonché A. CANNAS, *Orfeo inconsolabile nei Dialoghi con Leucò*, in ID., *Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle variazioni del mito*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 23-48. Qui, leggiamo: «Lo sguardo di Orfeo [...] ha deliberatamente spento e dissolto, dopo [...] aver scoperto la vacua essenza di Euridice morta alle sue spalle» (p. 25). M. DI SIMONE, *Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente*, Libri Liberi, Firenze 2003, coglie una reminiscenza di questo mito, «pur se filtrata attraverso echi petrarcheschi e leopardiani», anche nella celebre poesia di Pavese: *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, la prima dell'«omonima raccolta di dieci liriche composte tra il marzo e l'aprile del 1950» (p. 67).

per più lunga strada il mio destino / mi volse a far cammino: [...] / in te concreta vidi la mia fiamma, / in te il mio sogno fatto era vicino / e la mia vita più certa: ogni ritorno, / ogni vile riposo, ogni timore / era morto per me⁵.

La parola che si accende nel nome di Orfeo è attraversata, così, da una «ambiguità essenziale», caratteristica che è presente anche nel modo in cui la concepisce Rilke, laddove egli si propone il compito di dissolvere «la sostanza e la realtà della morte». Cosa che aveva provato a fare, in precedenza, con la figura dell'Angelo, dove una tale dissoluzione era stata già portata a compimento. Orfeo non è, infatti, colui che ha vinto la morte, ma colui che «muore sempre»: è l'angoscia della sparizione che si fa canto, la parola che si fa nudo «Rapporto (*Bezug*)»⁷, «puro movimento di morire».

Orfeo muore un po' più che noi, egli è noi stessi, e porta il sapere anticipato della nostra morte, è l'intimità della dispersione⁸.

Ma Orfeo è anche colui che, pur creandosi «nell'oscurità [...] da sé la [propria] vita»⁹ e guardando in faccia la morte, scopre l'insufficienza dell'asceti solitaria quale via verso l'assoluto. Ed è proprio qui che si volge verso Euridice, desidera vederla, possederla¹⁰, mentre il suo unico destino sarebbe, appunto, cantarla. In tal senso, egli simboleggia, piuttosto che la pienezza del poema compiuto, un qualcosa di più misterioso e più radicale: il gesto sacrificale che sta all'origine stessa del canto e del poema, l'abisso del dio perduto, la traccia infinita di un'assenza. La Parte Prima dei *Sonetti a Orfeo* di Rilke, termina, infatti, con i seguenti versi:

O Dio perduto! Tu traccia infinita! / Solo perché smembrandoti i Nemici ti sparsero (*verteilte*), noi ora / siamo orecchie che ascoltano, bocche della Natura¹¹.

⁵ C. MICHELSTAEDTER, *Poesie*, cit., p. 93 (*A Senia*, V). A proposito del mito di Orfeo, in Michestaedter, cfr. G. LONARDI, *Mito e accecamento in Michelstaedter*, in ID., *Alcibiade e il suo demone*, Essedue, Verona 1988, pp. 97-135, il quale scrive quanto segue: «Le pagine più intense della meditazione di Michelstaedter, la sua stessa lirica attingono metafore, simboli, insistenze iconografiche da questo grande mito» (p. 111).

⁶ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 121.

⁷ R. M. RILKE, *Sonetti a Orfeo* (1923), in *Poesie. 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, tr. it. di G. Cacciapaglia, A. L. Giavotto Künkler e A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000, pp. 348-9 (P. I, Sonetto XII).

⁸ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 121. A proposito del rapporto che corre fra gli angeli e Orfeo, nella poesia di Rilke, nella *Premessa* alla sua edizione dei *Sonetti a Orfeo* (Feltrinelli, Milano 1991), F. Rella scrive che, mentre nelle *Elegie Duinesi*, «campeggiano gli angeli, terribili per la loro troppo forte esistenza», quando, invece, compare Orfeo, «come figura del sovrumano, gli angeli spariscono» (p. 8). E ciò perché, rispetto all'angelo, «inaccessibile e terribile nella sua bellezza», Orfeo appare, ora, come «il mite dio dell'intimità di ogni cosa con tutto il creato». Cfr. A. DESTRO, *Invito alla lettura di Rilke*, Mursia, Milano 1979, p. 103.

⁹ C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 33.

¹⁰ Sulle affinità che corrono fra la carezza erotica e il tocco di chi, come Orfeo, suona la cetra, cfr. J.-M. MAULPOIX, *La voce di Orfeo. Saggio sul lirismo*, tr. it. di P. Tomaselli, Hestia, Cernusco L. (Co) 1994, il quale scrive che Rilke, avendo osservato il gesto della carezza a Napoli, su alcune stele funerarie antiche, «se ne ricordò quando scrisse la sua *Seconda Elegia*» (p. 66). «Lo so, / così beato voi vi toccate perché la carezza (*Liebkosung*) trattiene (*verhält*), / [...] perché sotto le mani sentite la pura / durata (*Dauern*)». Cfr. R. M. RILKE, *Elegie Duinesi* (1923), in *Poesie. 1907-1926*, cit., pp. 286-75 (II, vv. 55-58).

¹¹ *Sonetti a Orfeo*, cit., pp. 364-5 (P. I, Sonetto XXVI). A proposito della lacerazione del corpo di Orfeo, dissoltosi come cosa fra cose, F. Rella nel *Commento* alla sua ed., già citata, dei *Sonetti a Orfeo*, richiama la

Se ne può concludere, così, che il Dio che per noi è perduto lo è nel senso che si è fatto «dono di ascolto, è divenuto la nostra voce stessa che canta le cose»¹².

Orfeo [è] sempre. E l'una e l'altra voce / altro non è che la sua metamorfosi. / [...] Ovunque quando / la voce canta, è Orfeo. Egli va e viene¹³.

E, ancora, che lo spazio interiore del mondo «esige il contenimento della parola umana per affermarsi»: esso può dirsi vero e puro solo nel segno del «fermo limite di questa parola»¹⁴. Motivo per cui Blanchot cita una poesia di Rilke del ciclo di Muzot, datata giugno 1924.

Lo spazio che attraversa l'impeto degli uccelli non è / lo spazio familiare (*vertraute Raum*) che t'esalta (*dir steigert*) la figura. / [...] Lo spazio estrae da noi (*greift aus uns*) e traduce le cose: / perché ti riesca l'esistenza (*Dasein*) di un albero, / gettagli intorno parte di quell'intimo spazio (*Innenraum*) / che abita in te (*in dir west*). Da ogni lato contienilo (*Verhaltung*). / Da sé non si delimita. Solo se gli dà forma / la tua rinuncia (*Verzichten*) si fa vero albero¹⁵.

Orfeo è, perciò, la cifra del poeta che appronta l'«opera del cuore»¹⁶, che dischiude lo spazio libero della pura interiorità, che attinge la parola giusta e compiuta, convertendo in essa l'erompere silenzioso e sorgivo dell'onda ritmica del respiro.

Vero canto è un altro alito (*Hauch*).

tesi di Hölderlin secondo cui il giudizio nascerebbe «dalla divisione, dalla lacerazione: *verteilen* è l'operazione che ha diviso e disseminato il dio; *Ur-teilung* è il giudizio» (p. 148).

¹² *Ibid.* Del «dono di ascoltare», cui Orfeo «destò [la Natura] col canto», Rilke parla nel Sonetto XXVIII della Parte Seconda. Cfr. *Sonetti a Orfeo*, cit., pp. 396-7.

¹³ Ivi, pp. 340-1 (P. I, Sonetto V). In merito all'incidenza della figura di Orfeo sulla poesia di Rilke, cfr. S. MORI CARMIGNANI, *Soglia e metamorfosi. Orfeo ed Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*, Artemide, Roma 2008, opera che contiene anche una tr. it. dei *Sonetti a Orfeo* (pp. 150-207), uscita in ed. a se stante da Passigli, Firenze 2006.

¹⁴ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 121.

¹⁵ *Sonetti a Orfeo*, cit., pp. 528-9. L'albero di cui qui si parla fa venire in mente quello del primo dei *Sonetti a Orfeo*. Esso è l'icona del canto orfico: si erge libero e sovrano (è «puro trascendere»), è pervaso di interiorità («nell'orecchio sorge») e si traduce in una parola la cui sostanza è un quieto e ricettivo silenzio. Su questo silenzio, eretto a «tempio dell'udito, [...] nell'orecchio degli esseri che abitano la terra», come luogo non di un'assenza di parola, ma in quanto è «esso stesso parola e più che parola», cfr. F. RELLA, *Il silenzio e il canto di Orfeo*, in AA. VV., *La retorica del silenzio*, a cura di C. A. Augieri, Milella, Lecce 1994, pp. 15-21: p. 18.

¹⁶ Poiché il mito ha come momento cruciale il volgersi indietro di Orfeo, il pensiero corre spontaneamente alla poesia «Svolta (*Wendung*)», del 1914. Qui, si dice che, compiuta l'«opera della vista», ciò che resta da compiere è l'«opera del cuore (*Herz-Werk*)». Nel senso che, dove l'una è una «forma di possesso, prima ancora che di conoscenza», l'altra allude, invece, a un «contatto più fragile e profondo dove lo sguardo si muta in ascolto», dove il verso è il *medium* di quest'ultimo, «il suo passo, forse il suo stesso cammino». Cfr. S. MORI CARMIGNANI, *Soglia e metamorfosi*, cit., pp. 42 e 52. A conferma di tutto ciò, A. DESTRO, *Invito alla lettura di Rilke*, cit., afferma che è proprio in una «grammatica del cuore» che va rinvenuta l'unità strutturale dei *Sonetti a Orfeo*: «Il vero punto unificante dell'opera sarà allora proprio il cuore, [...] orficamente travestito, quale centro dell'attività di percezione e trasformazione delle cose» (pp. 105-6).

Respiro (*Atmen*), tu invisibile poema (*Gedicht*)! / Spazio puro del mondo (*rein Weltraum*), col nostro (*eigne*) essere / scambiato senza sosta. Contrappeso / in cui s'attua (*ereigne*) il mio ritmo. / Onda unica di cui / io volta a volta sono il mare; / [...] spazio che si conquista (*Raumgewinn*). / Quante parti (*Stellen*) di questi spazi furono / già entro (*innen*) di me¹⁷.

E, a conferma del fatto che la verità del poema è un compimento inteso come rinuncia¹⁸, dopo il primo dei due versi appena citati, dell'«alito» di cui si parla si dice che esso «tende / a nulla (*um nichts*)», che è uno «spirare (*Wehn*) nel Dio (*im Gott*)», il soffiare di un vento¹⁹: un salvare sì le cose, rendendole invisibili, «ma perché esse resuscitino nella loro invisibilità»²⁰.

Si è detto di Orfeo come di una potenza che fende la notte e l'oscurità: la notte come il punto massimamente oscuro verso cui, con la sua discesa, l'arte, il desiderio e la morte sembrano tendere. Il suo desiderio, in particolare, è indice del fatto che la separazione stessa è ciò che lo attrae, per cui, quando tutto è sparito, nel fondo della notte, «la sparizione diventa [...] lo spessore dell'ombra che rende la carne più presente, la presenza [...] più estranea, senza nome e senza forma»²¹.

Orfeo può tutto, fuorché guardare proprio nel punto in questione:

il centro della notte nella notte.

Può attirarlo verso di sé, ma solo distogliendosene, nel senso che, per lui, volgere indietro il capo, è il solo modo che egli ha di avvicinarvisi. Colui che si volge indietro (*respicit*), infatti, «da un lato tenta di stabilire un contatto con chi è oggetto dello sguardo, e dall'altro manifesta con questo atto la disposizione a prendersi cura

¹⁷ *Sonetti a Orfeo*, cit., pp. 336-6 e 364-5 (P. I, Sonetto III e P. II, Sonetto I). A proposito del termine «alito (*Hauch*)», S. MORI CARMIGNANI, *Soglia e metamorfosi*, cit., sente risuonare in esso l'analogo ebraico “*rùach*”, allusione «a un respiro (che è anche soffio [...] che genera la vita) in cui la bellezza delle forme, infinitamente effimere, trova il suo inizio e la sua fine» (p. 112).

¹⁸ «Non somiglia al respiro quest'assidua / vicenda (*Wechselspiel*) di rinuncia (*Verzicht*) [...] ?», leggiamo in una delle *Poesie sparse*, datata 1924. Cfr. *Poesie.1907-1926*, cit., pp. 530-1.

¹⁹ Su questo «alito» che «tende a nulla» come figura del canto che ritorna al suo «irrappresentabile *da dove*», alla «sua stessa provenienza: al “centro inaudito”», cfr. P. DE LUCA, *La parola che porta tempesta. Sinestesia e puro sentire nella poesia di Rilke*, in AA. VV., *Estetiche della percezione*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 178-84: p. 183. Inoltre, a proposito del riferimento al vento, ricordiamo che, secondo la cosmogonia orfica, sarebbe stato proprio un vento ad aver generato l'uovo cosmico. Cfr. S. JACQUEMARD – J. BROUSSE, *Orfeo o l'iniziazione mistica*, tr. it. di D. Tessore, Borla, Roma 2001, p. 28. Infine, per una ricostruzione complessiva del mito di Orfeo, dalle sue origini greche e latine, attraverso il Medioevo, l'Umanesimo, il melodramma seicentesco e il Settecento, fino alla contemporaneità, cfr. S. FERRARESE, *Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito*, ETS, Pisa 2010.

²⁰ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 124.

²¹ M. BLANCHOT, *La conversazione infinita. Scritti sull'“insensato gioco di scrivere”* (1969), tr. it. di R. Ferrara, Einaudi, Torino 2015², p. 231. Scrive CH. SEGAL, *Orfeo. Il mito del poeta*, tr. it. di D. Morante, Einaudi, Torino 1995, che ciò in cui la lettura di Blanchot si differenzia dalla versione classica del mito è nella «sua sostituzione dell'amore [...] col desiderio» (p. 260). L'interpretazione del mito di Orfeo, da parte di Blanchot, è discussa, in particolare, da W. A. STRAUSS, *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1971, pp. 251-7. Infine, circa il fatto che Orfeo si volta a guardare Euridice, perché «non era lei che desiderava, bensì la nostalgia ispirata dalla sua immagine», cfr. J. HILLMAN, «Orfeo», in ID., *Figure del mito*, tr. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano 2014, pp. 275-86: p. 285.

dell'altro»²². Istanza ultima di Orfeo è, cioè, quella di far sì che qualcuno possa stare all'altezza di questo punto, ne colga l'essenza come ciò che, dentro la notte, è essenzialmente apparenza: la dissimulazione stessa che appare. Per cui, quando Euridice, al seguito del suo gesto di impazienza, ritorna nell'ombra, «l'essenza della notte, sotto il suo sguardo, si rivela come l'inessenziale».

Così egli tradisce l'opera, Euridice e la notte²³.

Il problema, però, è che, anche qualora non si volgesse verso l'amata, egli la tradirebbe ugualmente, nel senso che sarebbe infedele al suo impulso smodato, che non la vuole nel suo volto familiare e diurno, ma nella sua estraneità e lontananza, che in realtà non desidera «farla vivere, ma avere vivente in essa la pienezza della sua morte»²⁴. Il che ci fa intuire che Orfeo «non ha mai smesso di essere rivolto verso Euridice», ossia che, vedendola invisibile e toccandola intatta, nella sua essenza d'ombra, ha avuto accesso a essa nel segno di una presenza che «non dissimulava la sua assenza», ma che era «presenza della sua assenza infinita». Assenza che abita anche il suo stesso sguardo, laddove egli «non è meno morto di lei»: morto di «quell'altra morte che è morte senza fine», «soggiorno infinito nella morte»²⁵.

Sii sempre morto in Euridice²⁶.

Ma guardare Euridice, nell'impazienza del desiderio che dimentica la legge, altro non è che una figura dell'ispirazione, ossia di ciò che non promette la riuscita dell'opera, di cui si può riconoscere solo il fallimento e la perdita, come se fallire fosse più importante che riuscire, come se perdere tutto fosse la condizione di ogni autenticità, come se preservare fosse possibile solo non-guardando. Ed è esattamente qui che si iscrive la parola di Orfeo, la quale si compie proprio nel profondo silenzio di chi si consegna a un'opera nel momento in cui essa dà prova della sua stessa impossibilità:

²² U. CURI, *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 129.

²³ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 147. Circa il fatto che lo sguardo con cui Orfeo si volta verso Euridice non è, per Blanchot, «il momento della visione dell'origine, ma il momento della dissoluzione, del rifiuto dell'origine, della perdita dell'opera», cfr. S. LO BUE, *Origine orfica della poesia*, Mursia, Milano 1983, p. 86, nota 17.

²⁴ Su Euridice come ricolma della «grande morte» o anche come colei cui la morte «la riempiva come una pienezza», cfr. la lirica, della raccolta *Nuove poesie* (1907), dal titolo *Orfeo. Euridice. Hermes* (1904), in *Poesie. 1907-1926*, cit., pp. 109-15: pp. 112-3. A proposito di questa lirica, ricordiamo che I. Brodskij, interpretandola (cfr. *Novant'anni dopo*, in ID., *Dolore e ragione*, tr. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1999, pp. 207-67) l'ha definita come «la più grande opera di questo secolo» (p. 207). Qui, leggiamo ancora: l'«intera poesia, come il mito stesso di Orfeo, è un unico verso, un lungo verso, poiché ha come momento centrale il voltarsi» (p. 234).

²⁵ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., pp. 148-9.

²⁶ *Sonetti a Orfeo*, cit., pp. 378-9 (P. II, Sonetto XIII).

quando tutto è sparito nella notte, il “tutto è sparito” appare. È l’*altra* notte. [...] Ciò che appare nella notte è la notte che appare. [...] Si entra nella notte e vi si riposa col sonno e con la morte. Ma l’*altra* notte non accoglie, non si apre. Se ne è sempre fuori²⁷.

E, a proposito di quest’«*altra* notte», Rilke la raffigura anche come una «mano / sempre aperta», tale che domani «la riprenderà il destino, la tenderà nel giorno, / chiara, misera, immensamente (*unendlich*) distruttibile», tale che, chi la contempi attonito, possa «levarsi finalmente / a intendere [...] la sua lunga pazienza (*Bestand*)»²⁸. Come a dire che, nel “fuori” della notte, noi accediamo a una morte “povera” e infinitamente fragile, in quanto purificata dal morire: una morte in cui si fa necessario sparire completamente, proprio perché essa è di chi non appartiene più a se stesso, non può dire più “io”, la cui voce, non essendo più la sua, solo a questa condizione può attuare la sua conversione in canto.

Sparire deve per farsi comprendere! / Se anche questo sparire lo atterrisca. / Poiché la sua Parola la presenza (*Hiersein*) trascende²⁹.

Orfeo ci ricorda, così, che tanto lo sparire quanto il canto appartengono alla profondità di uno stesso movimento: al movimento di chi, a partire da questa approssimazione anticipata alla morte, si consegna a una pura contraddizione, a una metamorfosi in cui la morte stessa si tramuta all’infinito, come se chi muore dovesse esperirla sempre più a fondo, smisuratamente.

2. La morte per rosa

È così che la rosa, l’«innumerabile fiore»³⁰, può essere vista come la raffigurazione sensibile stessa dello spazio orfico.

Non innalzate lapidi. La rosa / sola fiorisca ad onorarlo [Orfeo]³¹.

Essa è, infatti, la cifra della contraddizione allo stato puro, del morire come compito infinito, della caducità e della perdita, nonché di un’interiorità il cui profilo è di effondersi verso l’esterno, come un aperto calice che trabocca di intimo spazio (*Innenraum*) o di “espansa intimità”³².

Rosa, contraddizione pura (*reiner Widerspruch*), piacere d’essere / il sonno di nessuno sotto tante / palpebre (*Lidern*)³³.

²⁷ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 139.

²⁸ *Sonetti a Orfeo*, cit., pp. 386-7 (P. II, Sonetto XIX).

²⁹ Ivi, pp. 340-1 (P. I, Sonetto V).

³⁰ Ivi, pp. 370-1 (P. II, Sonetto VI).

³¹ Ivi, pp. 340-1 (P. I, Sonetto V).

³² Cfr. *L’interno delle rose (Rose-Innere)*, in *Poesie. 1907-1926*, cit., pp. 240-1.

³³ Ivi, pp. 556-7. È questa – come si sa – l’iscrizione che si trova sulla tomba del poeta, dettata da lui stesso prima di morire. Ricordiamo che, fra gli ultimi tre cicli poetici di Rilke, le cosiddette poesie francesi, uno, che

In precedenza, Rilke aveva già stretto un nesso tra la rosa e Orfeo. Ad esempio, laddove della lira del secondo aveva scritto che essa cresce alla sua sinistra «come tralci di rosa»³⁴ e aveva celebrato il profumo e il corpo luminoso della prima nella lirica II, 6 dei *Sonetti a Orfeo*, affermando, circa quest'ultimo, che è già tanto se egli sopravvive (*übersteht*) qualche giorno oltre il calice delle rose (I, 5). E, singolarmente, il poeta trova la morte proprio a causa di una rosa: una spina di essa, conficcata nella carne, gli provoca una leucemia acuta.

Contro chi, rosa, / ti sei dotata / di queste spine?³⁵

consta di 24 liriche, datato 1924-1926, è dedicato, appunto, al tema della rosa. Cfr. R. M. RILKE, *Le rose*, a cura di S. Mori Carmignani, Passigli, Firenze 2010. Infine, ricordiamo ancora che, dopo Rilke, il “paradosso della rosa” sarà riproposto da Celan, attraverso l'immagine di una «rosa di nessuno (*Niemandrose*)».

³⁴ *Orfeo. Euridice. Hermes*, cit., pp. 110-1. Rilke vede la lira di Orfeo come una fioritura, forse perché essa «non è un oggetto tecnico, costruito, fabbricato», ma è proprio lui che la «genera e procrea». Cfr. M. DETIENNE, *La scrittura di Orfeo*, tr. it. di M. P. Guidobaldi, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 109.

³⁵ *Le rose* (XII), cit., pp. 30-1.