la Biblioteca di via Senato
Milano

MENSILE, ANNO XV

n. 5 – MAGGIO 2023

BvS

Rainer Maria Rilke e le *Elegie duinesi*
DI MASSIMO CARLONI

Le *Duineser Elegien* di Rainer Maria Rilke
DI MOIRA PALEARI

Omaggio alla tomba di Rilke a Raron
DI ROSA MATTEUCCI

L'ordine come maschera dell'angoscia
DI CESARE GIACOBAZZI

Lo sguardo, il corpo, l'emozione
DI GRAZIA PULVIRENTI

***Il Libro d'ore* di Rainer Maria Rilke**
DI DANIELA LIGUORI

Le *Elegie duinesi* e Romano Guardini
DI LUCIA MOR

Vita e morte di un alfiere
DI MARIO BERNARDI GUARDI

Passeggiata pubblicistica con Rilke
DI ANTONIO CASTRONUOVO

La «svolta» verso gli «abissi dell'anima»
DI ELENA POLLEDRI

ISSN 2036-1394

SPECIALE CENTENARIO "ELEGIE DUINESI" (1923-2023)

DAL 1877

Barilla®

UN GESTO D'AMORE

Ringraziamo le Aziende che ci sostengono con la loro comunicazione

Biblioteca di via Senato
FONDAZIONE

Biblioteca di via Senato

Via Senato 14 - 20121 Milano
Tel. 02 76215318
segreteria@bibliotecadiviasenato.it
www.bibliotecadiviasenato.it

Presidente
Marcello Dell'Utri

Servizi Generali
Gaudio Saracino

Archivio Malaparte

Consulente scientifica e ricercatrice
Carla Maria Giacobbe

Consulente scientifico e archivista
Federico Oneta

«*la* Biblioteca di via Senato»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (*vicedirettore*)

Comitato scientifico
Gian Mario Anselmi, Francesco Bausi, Claudio Bonvecchio, Antonio Castronuovo, Gianfranco Dioguardi, Massimo Gatta, Piero Innocenti, Giorgio Montecchi, Gianluca Montinaro, Francesca Nepori, Giorgio Nonni, Giancarlo Petrella, Giovanni Puglisi, Ugo Rozzo (†), Fiammetta Sabba, Piero Scapecchi, Giuseppe Scaraffia

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Rainer Maria Rilke (1875-1926) e alcune pagine del manoscritto delle *Elegie duinesi* (Trieste, Archivio di Stato)

Stampato in Italia

© 2023 – Biblioteca di via Senato Edizioni
Tutti i diritti riservati

Reg. Trib. di Milano n. 104 del 11/03/2009

Abbonamento
Italia: 50 euro, annuale (undici numeri)
Estero: 60 euro, annuale (undici numeri)

Il pagamento può essere effettuato tramite bonifico bancario, sul conto corrente **BancoPostaImpresa**
IT67G 07601 01600 00103 1448721
intestato a Fondazione Biblioteca di via Senato. Una volta effettuato il pagamento comunicare i propri dati, comprensivi di indirizzo e codice fiscale, a:
segreteria@bibliotecadiviasenato.it

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali diritti per immagini o testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte

Tutti i contributi, prima di essere pubblicati, sono rivisti in forma anonima. «*la* Biblioteca di via Senato» è un mensile che adotta i principali criteri valutativi riconosciuti dalla comunità scientifica internazionale, a partire dalla *double-blind peer review*.

essencemediacom

Info.italy@essencemediacom.com

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

anno XV – n.5/149 – Milano, maggio 2023

Sommario | SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

6 RAINER MARIA RILKE
E LE *ELEGIE DUINESI*
'L'ape dell'invisibile'
di Massimo Carloni

20 LE *DUINESER ELEGIEN*
DI RAINER MARIA RILKE
Paesaggi dell'esistenza
di Moira Paleari

30 OMAGGIO ALLA TOMBA
DI RILKE A RARON
Tu non sei più vicina a Dio di noi, siamo lontani tutti
di Rosa Matteucci

36 L'ORDINE COME MASCHERA
DELL'ANGOSCIA
I Quaderni di Malte Laurids Brigge
di Cesare Giacobazzi

42 LO SGUARDO, IL CORPO,
L'EMOZIONE
Visibile, invisibile
di Grazia Pulvirenti

48 *IL LIBRO D'ORE*
DI RAINER MARIA RILKE
Pregare con miscredenza
di Daniela Liguori

54 LE *ELEGIE DUINESI*
E ROMANO GUARDINI
Fra apprezzamento e dissenso
di Lucia Mor

64 VITA E MORTE
DI UN ALFIERE
Rainer Maria e Christoph
di Mario Bernardi Guardi

70 PASSEGGIATA
PUBBLICISTICA CON RILKE
Il poeta negli articoli di Magris, Chiusano e Montale
di Antonio Castronuovo

76 LA «SVOLTA» VERSO
GLI «ABISSI DELL'ANIMA»
Rilke a Duino
di Elena Polledri

85 ***IN DODICESIMO – Le rubriche***
GRAFICA – ANDAR PER
MOSTRE – IL LIBRO D'ARTE –
L'OZIO DEL BIBLIOFILO
di Gianfranco Schialvino, Lorenzo Fiorucci, Luca Pietro Nicoletti e Antonio Castronuovo

96 HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO

iVISION eyewear

FABBRICA DI OCCHIALI MADE IN ITALY

Realizziamo il tuo modello. Dal design all'occhiale finito.

1.2 MIL
DI OCCHIALI IN ACETATO PRODOTTI ALL'ANNO

+150
OPERATORI DEL SETTORE SPECIALIZZATI

+4.000
CAPACITÀ PRODUTTIVA GIORNALIERA DI OCCHIALI IN ACETATO

www.ivisioneyewear.it

IVISION EYEWEAR a division of IVISION TECH SpA - Via Spilimbergo, 154 - Martignacco (UD) - Tel. 0432 1483803

Editoriale

Quando, nel 1923, Rainer Maria Rilke (1875-1926) pubblica, a Lipsia, presso le edizioni Insel, le sue Elegie duinesi, *chiude un 'travaglio' creativo durato più di dieci anni. Si trovava nel castello di Duino, fascinosa fortezza a strapiombo sul mare Adriatico, ospite della principessa Marie von Thurn und Taxis, quando ne aveva intrapreso la stesura, agli inizi del 1912. Salvo poi arrestarsi quasi subito, senza riuscire a procedere oltre la prime due composizioni. L'opera giacque incompiuta per molto tempo, probabilmente 'tormentando' nell'animo il suo autore. Fintantoché, nel 1922, come in preda a un impeto di ispirazione, Rilke ne terminò la stesura in poche settimane.*

I temi che Rilke in esse affronta, a volte in modo sibillino e con largo uso di 'simboli', sono riconducibili a una riflessione 'totale' – una sorta di arcana 'ricerca introspettiva' condotta fra il visibile e l'invisibile – sulla vacuità dell'esistenza, sull'incombere della morte e sul significato delle percezioni.

Ma, al di là delle 'spiegazioni' e delle interpretazioni (le più varie) che la critica propone di quest'opera (senza dubbio una delle più complesse del Novecento), ci sono due dati più 'concreti' che vanno considerati. Due elementi che ogni attento lettore può facilmente cogliere e che rendono le Elegie duinesi *un testo poetico affascinante, anche per coloro che, con la legittima curiosità di chi vuole 'cimentarsi', lo affrontano 'in traduzione'. Il primo: le* Elegie *hanno una potenza suggestiva straordinaria: le immagini che Rilke utilizza – o meglio – evoca (l'angelo, gli amanti, l'eroe...) rimangono impresse come poche, in una successione di 'quadri' chiaroscurali che non possono non lasciare indifferenti. Il secondo riguarda invece ciò che nelle* Elegie *pare essere la 'sorte dell'uomo'. Quella prospettiva che 'ci' attende, e che ci dovrebbe far osservare con più (sano) distacco ciò che ci circonda. Non per una specie di forzata atarassia. Ma perché, in fondo, e più semplicemente, «non c'è luogo ove restare». Perché, in fondo, il destino di tutto è di essere «dissolto nello spazio».*

Ecco allora perché leggere e rileggere le Elegie duinesi. *Non come speranzoso antidoto. Ma come consapevole viatico. Di quell'unico grande 'fato ultimo' che ci aspetta.*

Gianluca Montinaro

SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

RAINER MARIA RILKE E LE *ELEGIE DUINESI*

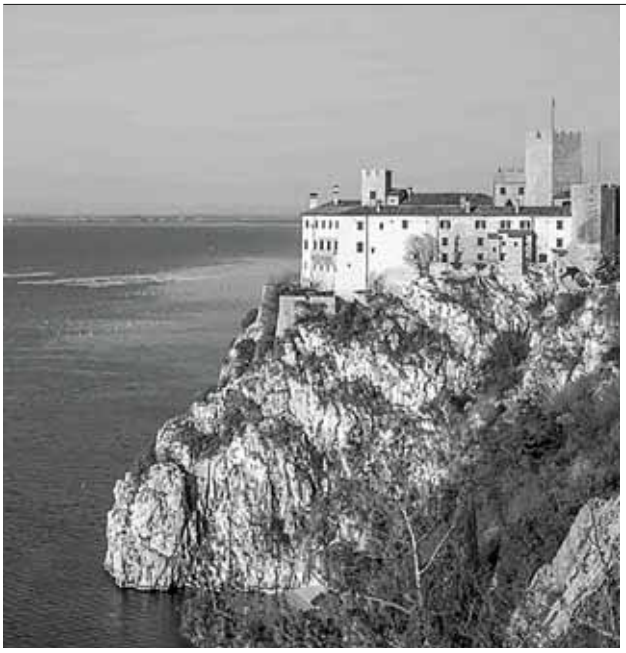
'L'ape dell'invisibile'

di MASSIMO CARLONI

A volte i gesti sono più rivelatori ed eloquenti delle parole, fossero pure le lambiccate esegesi di un Heidegger, tanto per fare un nome, soprattutto se rivolte a una figura di un'integrità artistica assoluta, che sfiora la santità, come Rilke, il quale, ricorda l'amico Rudolf Kassner, «era poeta anche quando si lavava le mani»… Siamo a Parigi, nel 1906, Rainer Maria Rilke passeggia in compagnia di un'amica al Jardin du Luxembourg. Nei pressi della cancellata vedono spesso elemosinare un'anziana signora dalla schiena ricurva, avvolta in uno scialle nero. Il suo sguardo è sempre abbassato e non osa mai incrociare quello dei passanti; dalle sue labbra non esce alcuna implorazione. La mendicante, infatti, non è solita ringraziare i benefattori che le lasciano qualche moneta accanto alle ginocchia, subito raccolta e intascata, al punto che una volta l'amica del poeta si era lasciata sfuggire: «Magari è ricca, e possiede un cofanetto come Arpagone». Al che Rilke l'aveva fulminata coi suoi grandi occhi chiari, gravi di rimprovero. Quella mattina, a ogni modo, la ciotola della questuante è mestamente vuota. Il poeta allora le si avvicina e, chinandosi rispettosamente, depone una bella rosa sulle ginocchia dell'umile vecchina, che stavolta alza gli occhi azzurro veronica, afferra prontamente la mano di Rilke e la copre di baci. Poi si solleva e se ne va, stringendo a sé la rosa, senza mendicare più quel giorno e nei seguenti. Riapparirà solo tempo dopo. Di cosa avrà vissuto in quel periodo di assenza? Del profumo della rosa, senz'altro, – «l'immensa rosa della Povertà» recita un verso del *Libro d'ore* di Rilke – riscaldata dalla ritrovata onorabilità di donna, che il poeta le aveva riconosciuto e donato come un invisibile mantello regale, e che nessuna moneta, per quanto lauta, poteva eguagliare in bellezza. Il denaro, infatti, non avrebbe fatto altro che confermare la sua vergognosa condizione di paria, salvando la buona coscienza dei generosi passanti, sui quali perciò non osava mai alzare lo sguardo e ringraziare.

Quel nobile e salvifico gesto contiene distillata l'essenza della poetica rilkiana, è poesia in atto, parola magica che da cuore a cuore trasfigura gli esseri e le cose, affrancandole dalle incrostazioni dell'utile, dalle prigioni sociali in cui sono segregati, come la pantera al Jardin des Plantes, cantata in una sua celebre composizione, che gira sfiancata e stordita in una vana danza attorno al centro invisibile della gabbia. Nei *Sonetti a Orfeo*, evocando il potere onnipervasivo e corruttore del denaro, Rilke non mancherà di celebrare proprio la figura del mendicante, la cui indigenza s'inserisce come una silente pausa nel vorticoso circolo monetario: «Come chiudersi a notte vorrebbe questa mano / sempre aperta! Al mattino la riaf-

Nella pagina accanto: Rainer Maria Rilke (1875-1926), in una foto che lo ritrae nell'amata regione svizzera del Vallese



ferra il destino / e tutto il dì la stende: chiara, grama, indifesa. // Se un veggente alfine quella costanza compresa / stupito celebrasse! Chi possiede sovrano / afflato, solo può dirla e udirla solo il divino» (*SO*, II, XIX).

Che il poeta fosse investito di una qualche missione redentrice, è una visione che aleggiava da tempo nell'opera di Rilke, ma è solo nelle *Elegie duinesi* che riuscirà a darle una forma in versi, compiuta, definitiva, insuperabile. Ospite della principessa Maria von Thurn und Taxis-Hohenlohe, nel suo castello arroccato sulle falesie di Duino, a picco sul mare Adriatico, Rilke inizia la stesura delle *Elegie* nell'inverno 1911-1912. La loro gestazione travagliata, sofferta, si protrarrà per ben dieci anni. Immerso in una completa solitudine il poeta compone a Duino soltanto le prime due e l'inizio della *Decima*, salvo proseguire l'opera in maniera frammentaria durante i soggiorni in Spagna e a Parigi, sino allo scoppio della Guerra Mondiale. Probabilmente la *Quarta Elegia* è abbozzata in Germania nel 1915, durante il conflitto, ma nulla più.

Rilke attraversa una profonda crisi esistenziale e creativa che lo attanaglia sin dalla pubblicazione de *I Quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910), vera e propria discesa agli inferi, monologo deso-

A sinistra dall'alto: castello di Duino, qui, nel fragore di una tempesta, ricorda la principessa von Thurn und Taxis-Hohenlohe, a Rilke parve di sentire una voce che gli dettava l'*incipit* della *Prima Elegia*: «Chi, se io gridassi, mi udrebbe mai dalle sfere degli angeli?»; la stradina che conduce al castelletto di Muzot a forma di torre, risalente al XIII secolo; veduta del piccolo maniero di Muzot, affittato e poi acquistato dal commerciante e mecenate svizzero Werner Reinhart, e lasciato in usufrutto a Rilke per il resto dei suoi giorni. Nella pagina accanto dall'alto: *L'Ange du Méridien* (Cattedrale di Chartres), è un componimento di Rilke raccolto nelle *Nuove poesie*: «Tu, di pietra, che sai dell'esser nostro?»; la figura dell'angelo ritorna come motivo ispiratore nelle *Elegie duinesi;* interno dello studio di Rilke a Muzot, l'abitazione era priva di energia elettrica

lante che dà voce alla solitudine, allo smarrimento, all'angoscia dell'uomo contemporaneo, vieppiù isolato in un mondo totalmente estraneo e sconsacrato, perduto nella frenesia massificata e mortifera delle metropoli. Soltanto sul finire del 1921 riuscirà a superare lo sconforto e a riprendere il lavoro quando trova rifugio nel piccolo maniero medioevale di Muzot, nella Svizzera Vallese, affittato per lui da un amico. Presago del suo destino nel 1903, da Viareggio, Rilke aveva scritto al giovane poeta Franz Xaver Kappus: «Qui non si misura il tempo, qui non vale alcun termine e dieci anni son nulla. Essere artisti vuol dire: non calcolare e contare; maturare come l'albero, che non incalza i suoi succhi e sta sereno nelle tempeste di primavera senz'apprensione che l'estate non possa venire. Ché l'estate viene. Ma viene solo ai pazienti, che attendono e stanno come se l'eternità giacesse avanti a loro, tanto sono tranquilli e vasti e sgombri d'ogni ansia. Io l'imparo ogni giorno, l'imparo tra dolori, cui sono riconoscente: pazienza è tutto!».[1]

Dopo un decennio, puntualmente, «l'estate» dell'ispirazione arriva… in pieno inverno. Nel romitaggio monacale di Muzot, in un accesso di fervore creativo, nel febbraio del 1922 Rilke termina le *Duineser Elegien*, precedute di qualche giorno dai 55 *Sonette an Orpheus*, non previsti inizialmente e ispirati dalla morte precoce di una giovane Euridice, la danzatrice Wera Ouckama Knoop, alla cui memoria sono dedicati quale «monumento funebre». Dal novembre 1921, peraltro, campeggia nel suo studio un'illustrazione di *Orfeo* disegnata da Cima da Conegliano, regalo dell'amica Baladine Klossowska (Merline). Le due opere poetiche, d'altronde, si sostengono e si richiamano a vicenda, essendo nate da uno stesso afflato: «e vedo qui una grazia infinita nel fatto che io, con lo stesso soffio, potei gonfiare entrambe le vele: la piccola vela rugginosa dei *Sonetti* e la gigantesca bianca vela stendardo delle *Elegie*».[2] Il lieto annuncio della ritrovata vena artistica non poteva che rivolgersi

Sopra da sinistra: *Orfeo* in un disegno di Cima da Conegliano (1459-1517), regalo dell'amica Baladine Klossowka (Merline) che lo appese nello studio di Rilke a Muzot; Wera Ouckama Knoop, la giovane danzatrice amica della figlia di Rilke, morta prematuramente di leucemia a soli 19 anni. Alla sua memoria sono dedicati i *Sonetti a Orfeo* come «monumento funebre». Nella pagina accanto: Rilke in compagnia di Baladine Klossowska nel terrazzino del maniero di Muzot

alla principessa von Thurn und Taxis, madrina dell'opera. «Ora, sabato, l'11, alle sei di sera, è finita! Tutto in pochissimi giorni, fu una tempesta senza nome, un uragano nello spirito (come un tempo a Duino), tutte le mie fibre e i miei tessuti scricchiolavano – al cibo non fu possibile mai pensare, Dio sa chi m'ha nutrito»[3].

Non diversamente dalla coeva *Recherche* proustiana, la struttura, l'andamento, il dramma, a un tempo interiore e universale, che innerva le *Elegie duinesi*, ricorda la storia di un apprendistato poetico, di una iniziazione orfica, con tanto di catabasi e di redenzione finale. Le prime otto composizioni sono altrettante tappe di un'odissea attraverso la miseria della condizione umana, costellata d'immagini indelebili, d'interrogativi strazianti, espressi in un lirismo sublime e mai patetico. Il profilo dell'uomo del nostro tempo viene delineato per contrasto, in opposizione a una serie di figure emblematiche e di temi ricorrenti lungo tutta l'opera, presentati *en passant* nella *Prima Elegia* come in una sorta di *ouverture* (l'immagine è di Peter Szondi), compresa la salvezza invisibile della poesia, simbolizzata dalla musica e dal cantore Lino, a testimoniare che il piano era già tracciato sin dal 1912.

La strofa iniziale si apre con un'umana invocazione d'aiuto. Ma a chi rivolgerla, «di chi sappiamo giovarci?», si chiede il poeta. In assenza di Dio, la prima a essere evocata è la figura, insieme bella e tremenda, dell'Angelo, giacché «del terri-

bile il bello non è che il principio». L'immagine non è mutuata dalla tradizione cristiana, ma dall'Islam, dove il messaggero divino è una figura colossale e portentosa, la cui testa tocca il cielo e i piedi sfiorano la terra. L'uomo, tuttavia, non osa nemmeno implorarne l'aiuto, il contatto con questi «uccelli quasi mortali dell'anima», infatti, sarebbe per lui fatale, non potendone sopportare l'incommensurabile potenza che lo schiaccerebbe senza nemmeno accorgersene.

Scartati gli altri uomini, che versano nella sua stessa deplorevole condizione, il poeta si rivolge agli animali, alle piante, ai luoghi conosciuti, in cerca di una risposta. Ma i primi sentono istintivamente che, a differenza loro, noi non siamo di casa, al sicuro nel nostro «mondo esplicato» (*gedeuteten Welt*) che ci siamo costruiti. In strofe dal sapore autobiografico Rilke rievoca quindi il tempo in cui la natura reclamava il suo canto: le primavere, le stelle, un'onda, la melodia di un violino che si concedeva da una finestra aperta… Ma, s'interroga il poeta, egli è stato all'altezza di quella vocazione, di quel compito (*Auftrag*) – una parola chiave delle *Elegie* – o, piuttosto, la sua attenzione è stata distolta dalla fremente attesa di una donna da amare? In intimo dialogo con sé stesso, Rilke arriva a consigliarsi, qualora avesse ancora nostalgia dell'amore, di cantare le donne addolorate, neglette, il cui amore non ricambiato si mantenne puro, ardente e, soprattutto, artisticamente fecondo. La monaca portoghese Mariana Alcoforado, la contessa di Die, Clara d'Anduze, Louise Labbé e, su tutte, la prediletta Gaspara Stampa, poetessa infelice del Rinascimento italiano, prima sedotta e poi respinta dal conte veneziano Collaltino di Collalto. «Arsi, piansi, cantai; piango, ardo e canto; piangerò, arderò, canterò sempre», recita una delle sue *Rime d'amore*. Da quel dolore lancinante spuntò il fiore della poesia e maturò il frutto della morte. Sul suo esempio, Rilke invita paradossalmente ad amare resistendo all'amato, a differenza degli amanti che si corrispondono, i quali, dopo

un primo slancio di genuina apertura alla totalità della vita, non fanno che occultarla, chiudendosi sull'oggetto esclusivo del loro amore, in una vertiginosa ansia di possesso che porterà alla segregazione o alla fuga come in Proust.

Altre sono le voci, i destini a cui il poeta presta ascolto: l'eroe, il cui tramonto coincide con «la sua ultima nascita»; i giovani defunti, che lo invitano a meditare sul senso della morte. Per loro il distacco dalla terra è stato lieve, perché da poco avvezzi alla vita, ma per noi, che commettiamo «l'errore» (*Fehler*) di distinguere troppo fortemente (*zu stark unterscheiden*), esser morti «è faticoso»: abbandonare il proprio nome «come un giocattolo rotto… non aver più desiderio dei desideri». Mentre gli angeli, che sovrastano indistintamente i due regni, trascinati dall'eterna corrente non si avvedono di volare tra i vivi o tra i morti. Noialtri, al contrario, abbiamo bisogno di questo arcano dialogo con i defunti, giacché è solo dal

Rilke assieme a Paul Valéry ad Anthy, nel settembre 1926. Del poeta francese Rilke aveva tradotto *Cimitero marino*, la raccolta *Charmes*, i dialoghi *L'anima e la danza* e *Eupalinos*

cordoglio che scaturisce un «progresso beato» (*seliger Fortschritt*), verso la totalità infinita della vita. Ed è proprio dal lamento per la morte del giovane cantore Lino che la musica primordiale si diffuse, e dal vuoto scaturì una «vibrazione che ora ci rapisce e aiuta e consola».

Nella *Seconda Elegia* viene delineata con maggior risalto la natura tremenda dell'Angelo di contro all'evanescenza dell'esistenza umana. «Opera prima felice… polline di fioritura divina», l'Angelo appare una creatura perfetta, in sé stessa conchiusa, uno specchio che riassorbe la bellezza effluita dal proprio volto, una sorta di Narciso compiuto e beato. Mentre tutto quanto è umano (sentimento, sguardo, sorriso, bellezza) svanisce «come rugiada dalla tenera erba […] come il calore da una calda vivanda». Persino le case, gli alberi sembrano più duraturi di noi, eppure niente pare serbare traccia del nostro passaggio, a meno che il loro silenzio non celi una «speranza indicibile» (*unsägliche Hoffnung*), mistero che verrà svelato solo nella *Nona Elegia*.

Se l'uomo ha bisogno dell'altro, nella speranza di ricevere in ritorno quanto fuoriesce da lui, chi meglio degli amanti può renderne conto? Eppure gli ardenti abbracci che sembrano sfidare l'eternità, i baci con cui si abbeverano, le delicate carezze che si scambiano riescono a trattenere qualcosa? Il loro fugace 'sentire' equivale forse a 'essere', si chiede il poeta. Non erano forse più saggi gli antichi, quando nelle stele attiche raffiguravano il gesto umano misurato, lieve, insieme di «amore e

commiato», non già per mancanza di forza o di passione, ma perché i Greci, maestri della temperanza, erano «padroni di sé» (*Beherrschten*) e sapevano che l'afferrare, lo stringere più forte attiene agli dèi. Memore di quel virtuoso modello, Rilke reclama anche per i nostri tempi «un puro, discreto, sottile lembo umano, una nostra fertile riva tra pietra e corrente», tra chiusura e dissipazione, un nuovo modo equilibrato di stare al mondo, in grado di arrestare la traboccante emorragia d'essere del nostro cuore, che più non si rispecchia nelle immagini esemplari dell'arte e nei corpi divini.

Nella *Terza Elegia* viene sfatato il mito dell'amore romantico e cantato il «dio fluviale del sangue» (*Fluß-Gott des Bluts*), «Nettuno del sangue» (*Blutes Neptun*), il «Signore del piacere» (*Herren der Lust*), figura mitica dell'eredità atavica, biologica, del caos magmatico degli istinti che presiede alla riproduzione della specie, già all'opera quando appare la prima fanciulla adorata. Nell'amore sembrano quindi confluire due tendenze opposte: l'una, presieduta dalle stelle, a simbolizzare la purezza e la perfezione che ci fanno desiderare il volto luminoso dell'amata; l'altra è sospinta da una «linfa immemorabile» (*unvordenklicher Saft*), da una ferina brama di caccia, di possesso. Rilke affida quindi alla donna il compito di umanizzare l'amore, bilanciando le due opposte inclinazioni, accompagnando l'uomo nel «giardino», cifra della natura addomesticata e mai negata, tanto nelle sue opere diurne che nei suoi eccessi notturni, trattenendolo affinché non si perda.

Isoliamo alcune immagini dalle *Elegie* successive. Nella *Quarta* vengono evocate le ore beate dell'infanzia, «tra balocco e mondo», uno spazio dove il tempo è dilatato, il presente duraturo, non gravato dal passato né rosicchiato dal futuro. Avvolto in un'aura magica in cui gli oggetti gli recano infinito diletto, il fanciullo è pronto ad accogliere l'«evento puro» (*reinen Vorgang*). La *Sesta Elegia* si apre con l'albero di fico, che nasconde un pregnante significato poetico per Rilke. La sua bizzarria botanica consiste infatti nel dare il frutto senza transitare per il fiore, o meglio, nel far coincidere in una infiorescenza carnosa lo splendore della giovinezza (il fiore) e la maturazione del declino (il frutto): «che tu, quasi spregiando metter fiori, / schivo di gloria, il tuo puro mistero / nel frutto infondi maturato in punto». Diversamente dal fico noi «ci attardiamo... È nostro vanto, fiorire. E penetriamo, allora, delusi, ahimè, nella tardiva polpa del nostro frutto estremo». L'uomo del nostro tempo brama un'insensata, eterna fioritura, disdegna il frutto finale (*endlichen Frucht*), non lascia maturare la morte che porta dentro di sé. Solo gli eroi e i giovani defunti, «a chi il vivere presto al trapasso destina / e giardiniera, la morte altrimenti flette delle vene il corso», sembrano condividere l'urgenza del fico di arrivare allo splendore della maturazione e si precipitano all'appuntamento col destino.

Nella *Settima Elegia* si manifestano i primi segni prodromici del capovolgimento interiore finale. Stavolta il monito del poeta è rivolto a sé stesso, alla «voce matura»: il tempo delle suppliche, delle invocazioni agli angeli o alle amate è finito, egli deve diventare adulto e farsi carico della responsabilità di testimoniare, di cantare la stupefacenza del creato, giacché, dopotutto, «essere qui è magnifico» (*Hiersein ist herrlich*). Ma non da una banale adesione all'esistente, al mondo così come ci è dato può nascere la felicità, essa «ci si rivela soltanto se dentro la trasformiamo». Anche perché la realtà esterna si fa via via più inconsistente, trasmuta a un ritmo sempre più incalzante, scandito dallo spirito del tempo. Le costruzioni moderne assumono forme strampalate, sono un'aberrazione della razionalità funzionale e non un'opera del cuore. Il mefistofelico *Zeitgeist* «templi più non conosce», e le poche cose venerabili che ancora sopravvivono reclamano, a chi ancora sa discernerne la mirabile forma (*Gestalt*), una salvezza nell'invisibile (*Unsichtbare*), affinché siano ricostruite nell'intimo (*innerlich*) con statue e piloni incrolla-

bili, come un tempo venivano innalzati la Sfinge, la cattedrale di Chartres, il duomo. «In nessun luogo, amata, mondo sarà se non dentro», ammonisce il poeta.

L'*Ottava Elegia*, dedicata a Rudolf Kassner, mette a confronto la natura animale e l'umana, che in tal modo riceve una connotazione unica e definitiva. Il discrimine fondamentale è il diverso rapporto con la morte. Entrambi, è vero, sono destinati a morire, ma l'animale (*die Kreatur*) è «libero da morte» (*Frei von Tod*) giacché non ne ha coscienza (*Bewusstheit*), non distinguendo tra l'essere presente che le è proprio e la possibilità di non esser più. «Il libero animale / ha sempre dietro sé il suo tramonto / e a sé dinanzi Dio, e quando va, va / nell'eterno, come le fonti vanno». In un certo senso la creatura muore una volta sola, mentre l'uomo non fa che morire, essendo l'esistenza costellata di tante piccole morti, «così viviamo, in un continuo prendere congedo». L'orizzonte temporale umano è sbarrato dalla consapevolezza della fine, «*questa* solo noi vediamo», che imprime una curvatura allo spazio della sua esistenza, ripiegandolo ansiosamente su sé stesso. Per sfuggire alla minaccia della morte l'uomo è costretto ad anticiparla col pensiero, a protendersi verso il futuro, mentre l'animale si muove in un eterno presente, in un perenne fluire. La vitalità sgombra da morte della creatura è resa da Rilke con una pregnante espressione poetica: l'Aperto (*das Offene*). L'animale vede sempre questo spazio puro, senza dimensioni né forma, che non gli si contrappone, ma lo ingloba come sua parte integrante; ed è solo attraverso lo specchio del suo sguardo vigile che noi lo vediamo di riflesso. Giacché ciò che per la creatura è l'Aperto, per noi è mondo strutturato, delimitato, che ci sta di fronte (*gegenüber*) come un'alterità separata, composto di entità che si rivelano utili o minacciose alla nostra sopravvivenza. L'incombere della morte, intesa quale negazione della vita, getta insomma un'ombra amara sull'intera esistenza umana, anzi, è proprio grazie a essa che la negazione entra nel mondo e si fa linguaggio, mentre l'animale vive in una muta positività senza falla, in uno spazio «senza non» (*ohne Nicht*).

A ben guardare, tuttavia, anche sugli animali a sangue caldo grava una soffusa malinconia (*Schwermut*), una sorta di coscienza ancora sognante, una nostalgia di una condizione primigenia, retaggio e memoria di quell'intimità e tenerezza garantita un tempo dal grembo materno. Il nutrimento era allora sicuro e a portata di mano, mentre oggi è lontano e conquistato solo con aspra lotta e pericolo. Per questo il volo notturno del pipistrello, bizzarro mammifero alato, è incerto, sgomento, e solca l'aria «come un'incrinatura che traversa una tazza». Il poeta celebra quindi la beatitudine dell'insetto minuscolo, del moscerino, che rimane ancora adulto nel grembo che l'ha generato, «giacché grembo è tutto».

Nella *Nona Elegia* lo scenario si ribalta completamente. L'amara consapevolezza della morte, il linguaggio, la percezione delle forme, da stimmate della miseria umana, che separavano inesorabilmente l'uomo dalla totalità della natura, diventano ora segni di distinzione, il punto di Archimede che consente al poeta di risollevare, cantare e salvare il mondo. Tutto evapora in questa vita, è vero, ma proprio il venir meno delle cose, «che del morire vivono», sembra invocare la nostra testimonianza, «di noi, i più effimeri», i soli nella natura a patire per questa universale transitorietà e a comprendere che «essere stati *una* volta, seppure solo *una* volta: / essere stati *terreni*, non pare sia revocabile». È proprio la singolarità, la precarietà di ogni apparenza a fare della vita un bene inestimabile, se fossimo eterni, infatti, l'essere sarebbe scontato, inflazionato, i fenomeni perderebbero il carattere di unicità potendo ripetersi all'infinito. Da cui il verso «esser qui è molto» (*Hiersein vie list*), che richiama l'«essere qui è magnifico» (*Hiersein ist herrlich*) della *Settima Elegia*.

Come fissare e salvare allora questo fugace vissuto? Il sentimento muto, lo sguardo – le due

Sopra da sinistra: come luogo della propria sepoltura Rilke scelse il cimitero attiguo alla chiesetta sulla roccia di Raron, dove per la prima volta gli si erano rivelati il vento e la luce del Vallese, paesaggio romito che contribuì al compimento della sua opera poetica; epitaffio in versi inciso sulla lapide di Rilke: «Rose, oh reiner Widerspruch. / Lust, / Niemandes Schlaf zu sein / unter soviel /Lidern»; infiorescenza maschile del nocciolo, gli amenti penduli sono evocati nell'ultimo verso delle *Elegie* come allegoria di «una cosa felice che cade»

fasi dell'apprendistato poetico rilkiano, il primo ascrivibile alla Russia (*Il Libro d'ore*), il secondo alla frequentazione di Rodin (*Nuove poesie*) – da soli non bastano a trattenerlo, essendo esperienze indicibili (*unsäglich*) e incomunicabili. Non rimane che affidarsi a quanto è propriamente umano, e passare dall'«opera della vista» (*Werk des Gesichts*) al *medium* della parola, al 'dire' (*sagen*): «Siamo qui forse per dire: casa, / ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutto, finestra, / al più: colonna,

torre… ma per dire, comprendilo, / per dire così come persino le cose intimamente mai / credettero di essere». A ogni modo, non si tratta per Rilke di nominare semplicemente le cose, ma in un certo senso di trasfigurarle, di magnificarle grazie all'«opera del cuore» (*Herz-Werk*). Sottratto così alla opaca indifferenza dell'utilità mercantile e della riproducibilità tecnica, ciò che appare è raccolto in una metafora, in un simbolo, in un'immagine verbale in grado di coniugare visibile e invisibile, esteriorità e interiorità, vita e morte. Il poeta è l'«agente» per eccellenza di questa continua metamorfosi (*Verwandlung*), in cui le cose e gli esseri perdono la loro estraneità, per riacquistare un valore domestico, «larico», entrando in un rapporto di intimità con la nostra persona: «Noi siamo le api dell'invisibile. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible».[4]

È una fedeltà alla Terra, intesa come nostra patria (*Heimat*), quella a cui ci richiama il poeta. «Terra, non è questo che vuoi: invisibile! / sorgere in noi? […] Che cosa, se non metamorfosi, è il compito a cui ci solleciti?» Se in passato la religione ci aveva abituato a una beatitudine salvifica ascensionale verso il cielo, Rilke, che ripugna ogni fuga nell'aldilà, riabilita la fecondità di un moto discendente verso la Terra. Per celebrare la felicità caduca, ma florida, delle creature mortali, il poeta mutua due immagini dalla natura, che chiudono il ciclo delle *Elegie*: i penduli amenti del nocciolo che affidano al vento la loro impollinazione, e la pioggia cadente che rianima la terra scura a primavera. Questa commozione (*Rührung*) che ci sgomenta nel contemplare una cosa serena nel suo declinare, richiama un concetto chiave della sensibilità giapponese, condensato nell'espressione *mono no aware*, ovvero quel pathos (*aware*) delle cose (*mono*) che avvicina l'uomo al resto della natura, uniti da un medesimo, fugace destino. Di fronte all'evanescente splendore dei fenomeni naturali, come la fioritura del ciliegio, l'osservatore è spinto a meditare sulla transitorietà di tutte le cose, e l'incanto estetico che ne prova è reso ancor più intenso e piccante da una soffusa, dolce malinconia.

RAINER MARIA RILKE

DUINESER ELEGIEN

1923

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

Copertina della prima edizione delle *Elegie duinesi* di Rainer Maria Rilke, stampata a Lipsia, da Insel, nel 1923

Celebrare di fronte all'Angelo gli esseri viventi e le cose che si offrono a noi nella loro schiettezza, e di cui noi, i più effimeri, ci prendiamo cura, ecco la missione del poeta. Allora la creatura celeste si stupirà, come si stupì Rilke osservando il lavoro umile e devoto del cordaio a Roma e del vasaio sul Nilo. «Una cosa, perché essa vi parli, dovete prenderla per un certo tempo *come la sola che esiste*, come l'apparenza unica che, attraverso il vostro amore laborioso ed esclusivo, si trova posta al centro dell'universo e che, in quel luogo incomparabile, quel giorno è servita dagli angeli».[5] L'opera di redenzione degli esseri diventa ancora più urgente per il poeta che si trova a vivere in un epoca minacciata dal «fare senza immagine» (*Tun ohne Bild*) della macchina (*Maschine*), che produce in serie «cose vuote indifferenti, cose-apparenza, imitazioni di vita» provenienti dall'America.

In un componimento del 1914 Rilke chiama «spazio interiore del mondo» (*Weltinnenraum*) questa nuova dimensione dell'essere; nei *Sonetti a Orfeo* è il «puro rapporto» (*reinen Bezug*), mentre nelle *Elegie* diventa «l'altro rapporto» (*andern Be-*

zug), «l'Aperto» (*das Offene*). Questi termini designano la grande unità di comunione con il Tutto, alimentata da un movimento circolare che va dall'interiore all'esteriore, e dall'esteriore ritorna all'interiore, in un interscambio continuo ben simbolizzato nei *Sonetti a Orfeo* (II, I) dal ritmo del respiro, «invisibile poesia» (*unsichtbares Gedicht*). Per accedervi, tuttavia, l'umanità deve abbattere uno dei più inveterati tabù che gli impediscono di vivere nell'Aperto, addomesticare la morte, toglierle la sua aura fosca, negativa, e reintegrarla al centro della vita dove è sempre stata, prima che ne fosse espunta dal pensiero. In altre parole, l'uomo deve aprirsi alla «più grande coscienza della nostra esistenza»[6], dove vita e morte più non si distinguono. In un verso della *Nona Elegia*, rivolgendosi alla Terra, Rilke la chiama «l'idea tua santa / è la morte intima e confidenziale».

È una visione questa che viene da lontano, maturata dal poeta ai tempi de *Il Libro della povertà e della morte* (1905). Essa nasce dall'angoscia, dall'orrore che attanagliò Rilke dinanzi alla morte anonima, seriale, industrializzata, vista negli ospedali delle grandi metropoli, in particolare all'Hôtel-Dieu parigino: «Vanno fra mille triboli. Nell'urlo che li aggredisce allo scoccar d'ogni ora, si aggiran soli intorno agli ospedali, trepidi in fin che giunga il loro turno». Questa è «la morte grama», piccola, accidentale, simile a un frutto acerbo, tanto più orrenda in quanto ci è estranea, è non-nostra. A differenza della «grande morte», autentica nel senso di propria, che ciascuno ha cresciuto lentamente in sé come un frutto, il quale, giunto a maturazione, si stacca infine dall'albero della vita. Alla morte abortita, che tra le doglie del parto ci fa crepare «come sgualdrine», fa da contraltare la morte esemplare di Francesco d'Assisi: «lieve, lieve, ché non pesava in Lui neppure il nome». Il santo assurge a figura orfica: «si disciolse in grembo agli elementi. Dentro i rivi, il suo polline fluì; con gli alberi cantò; guardò sereno dalle corolle vivide dei fiori. Morì, cantando…»

Sulle orme di Orfeo e iniziato alla «condizione del Non Essere», il poeta gusta con i defunti il loro amaro «papavero» e vive in intimità con la morte, accolta francescanamente come «amica». Abitatori del «doppio regno» (*Doppelbereich*) dell'ombra e della luce, i poeti soltanto conoscono l'inestimabile unicità dell'immagine (*Wisse das Bild*) e possono quindi cantare «l'esorbitante esistenza» che prorompe loro dal cuore, come «un cristallo che suona, e nel suono già s'infranse». Ma il più bel simbolo dell'«infinito accoglimento» del poeta, è l'anemone che Rilke osservò una volta in un giardino romano. Durante il giorno, «sopraffatto da pienezza», quel solitario e delicato fiore si era totalmente aperto, tanto che al crepuscolo non riuscì più a richiudersi, e rimase così per tutta la notte, a ricevere nel proprio grembo «la luminosa polifonia dell'alto cielo».

Come l'anemone Rilke resterà poeta sino in fondo, anche quando le tenebre inghiottiranno i suoi ultimi giorni. Colpito da una rara e virulenta forma di leucemia mieloide, che dall'intestino si è propagata a livello epidermico, provocandogli dolorose eruzioni cutanee sulle mucose della bocca e del naso, Rilke è preda di atroci sofferenze che gli

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Rainer Maria Rilke, *Poesie*, tr. it. di P. De Nicola, L. Traverso, R. Prati, Edipem, Novara, 1973.
- Rainer Maria Rilke, *I sonetti a Orfeo*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano 1991.
- Rainer Maria Rilke, *Lettere da Muzot*, tr. it. di M. Doriguzzi e L. Traverso, Cederna, Milano, 1947.
- Rainer Maria Rilke, *Verso l'estremo: lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di F. Rella, Pendragon, Bologna, 2007.
- Peter Szondi, *Le Elegie Duinesi di Rilke*, a cura di E. Lagazzi, SE, Milano 1997.
- Wolfgang Leppmann, *Rilke: la vita e l'opera*, tr. it. D. Frediani, Longanesi, Milano, 1989.

impediscono finanche il bere e lo costringono dal 1924 a vari soggiorni nel sanatorio di Val-Mont. Per diverso tempo si rifiuta di conoscere la malattia che lo affligge e la sua letalità, così almeno assicura il dottor Haemmerli che lo aveva in cura, e chiede espressamente che gli siano risparmiati i conforti religiosi. Il poeta teme sopra ogni altra cosa che la religione e la medicina possano defraudarlo della propria morte. All'amica Nanny Wunderly-Volkart Rilke rivolge queste strazianti parole: «Aiutami a morire – non voglio la morte medicalizzata – voglio la mia libertà». Esecrata un tempo dalla macabra iconografia cristiana e oggettivata poi dalla nosologia, la morte è diventata una cosa mostruosa, aliena, che a un certo punto aggredisce la vita annientandola. Per Rilke, al contrario, essa non si oppone alla vita ma ne è il naturale complemento, il lato oscuro «rivolto altrove da noi, non illuminato da noi», come scrive mirabilmente al suo traduttore polacco Heulewicz. Espungendo la morte dalla vita si finisce per negare la vita stessa nella sua più genuina essenza, cosicché l'esistenza umana viene a perdere ogni senso, ogni sapore e, persino, ogni struggente bellezza. Essa si trasforma in quella gigantesca impostura tratteggiata nella *Decima Elegia*: un'immensa fiera, una grottesca «città del dolore» (*Leid-Stadt*), che, tra illusori conforti e dorati frastuoni (*vergoldete Lärm*), intrattiene gli adoratori del dio «fallo denaro» (*Geschlechtsteil des Gelds*), ebbri bevitori di una birra dall'ingannevole etichetta: *Todlos* [*Sine morte*], il cui sapore amaro appare dolce se accompagnata da sempre nuovi svaghi.

A metà dicembre 1926 nell'ultima poesia vergata sul suo inseparabile taccuino, con la consueta, impeccabile grafia, Rilke ha la lucidità e l'ispirazione di forgiare questi versi ignifughi, tra le fiamme del male che lo stanno divorando: «Vieni, tu, l'ultimo che io riconosca, / iniquo dolore in corporea veste: / come in spirito arsi, ecco, ardo in te... Del tutto puro, scevro di progetti e di futuro salii / sul rogo confuso del dolore… Sono ancora io quello che lì brucia, irriconoscibile? Ricordi non ne porto con me. / O vita: esser fuori. / E io nella vampa. Nessuno che mi conosce». Alle 3:30 del 29 dicembre 1926, nei suoi ultimi istanti di vita, il poeta spalanca i suoi ampi occhi cerulei, le pupille si dilatano, fissano 'fuori', rapito dall'immensità dell'Aperto, «forse con sguardo grande d'animale»...

Secondo le sue ultime volontà Rilke viene sepolto a Raron, nel cimitero accanto alla chiesa di San Romano, costruita su una roccia sovrastante il villaggio, dove per la prima volta gli si erano rivelati il vento e la luce del Vallese, paesaggio quanto mai propizio per l'adempimento della sua opera. Sulla lapide aveva disposto che fosse scolpito, accanto al nome e allo stemma di famiglia, questo insondabile epitaffio dedicato al suo fiore prediletto:

> «Rosa, oh pura contraddizione, piacere
> d'essere il sonno di nessuno, sotto tante
> palpebre».

NOTE

[1] Lettera a Franz Xaver Kappus del 23 aprile 1903.

[2] Lettera a Witold von Heulewicz del 13 novembre 1925.

[3] Lettera alla principessa von Thurn und Taxis dell'11 febbraio 1922

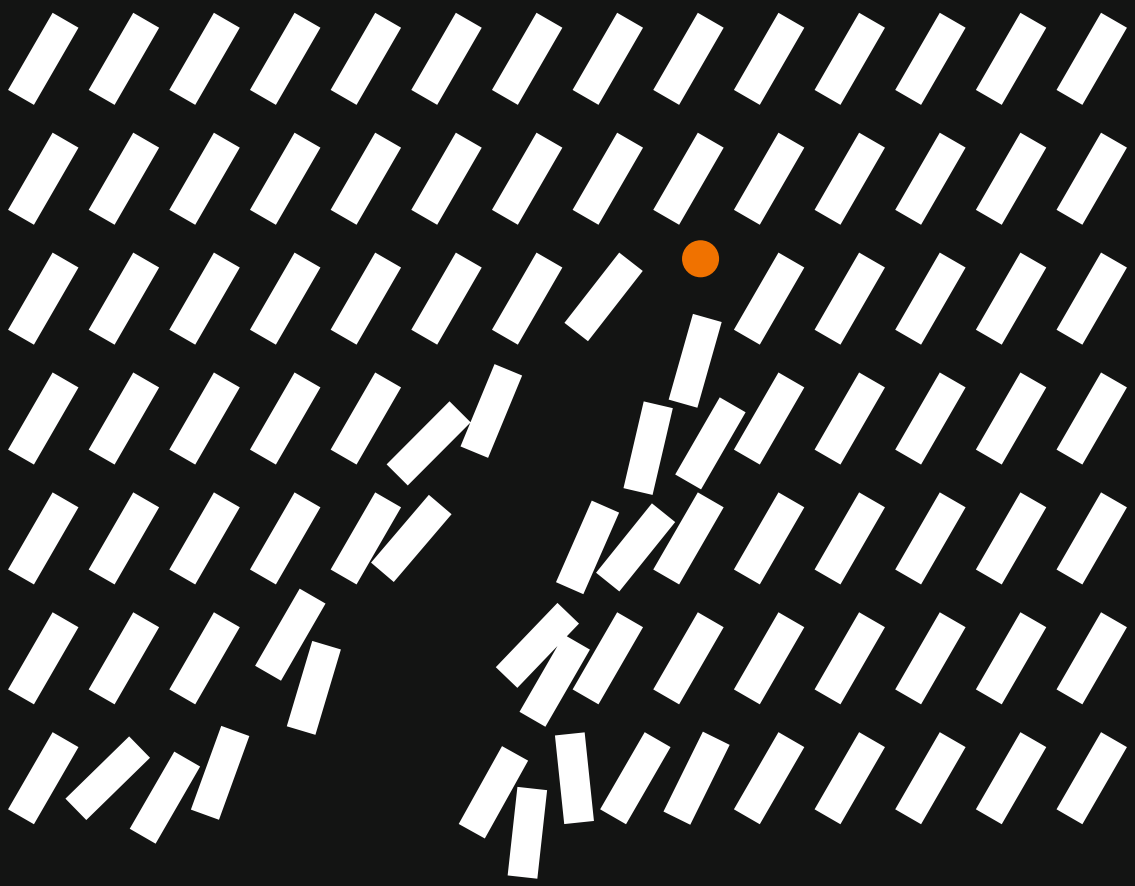
[4] Lettera a Witold von Hulewicz del 13 novembre 1925; in francese nel testo: «Noi bottiniamo perdutamente il miele del visibile, per accumularlo nel grande alveare d'oro dell'Invisibile».

[5] Lettera a Baladine Klossowska del 16 dicembre 1920.

[6] Lettera a Witold von Hulewicz del 13 novembre 1925.

Siamo l'agenzia della Positive Provocation

Sfidiamo noi stessi e i nostri clienti
a trovare nuovi modi per crescere
utilizzando media, content e technology.



Grow fearless
wavemakerglobal.com/it
WPP Campus, Via Morimondo, 26
20143 Milano MI, Italy

Wavemaker

SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

LE *DUINESER ELEGIEN* DI RAINER MARIA RILKE

Paesaggi dell'esistenza

di MOIRA PALEARI

L'11 febbraio 1922 Rilke annuncia con entusiastica esaltazione a Lou Andreas-Salomé da Muzot, nel Vallese, di aver concluso le *Duineser Elegien* la cui stesura era iniziata nel gennaio 1912 nel castello di Duino, dove il poeta aveva soggiornato, ospite della principessa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, la prima volta nell'aprile del 1910, per tornarvi dall'ottobre 1911 al maggio 1912.

Nella sua produzione letteraria nessun'altra opera ha avuto una gestazione così lunga e sofferta, per poi essere portata a termine in pochi giorni di prorompente creatività. Mai prima di allora il poeta avrebbe sentito tanto intensamente la sua ispirazione e attraversato tempeste di emozioni così forti (lettera a Claire Goll, 11 aprile 1923) come nella fase di conclusione delle *Elegie*, momenti di straordinaria fecondità, frutto di un irresistibile dettato interiore indipendente dalla volontà dello scrivente (lettera alla contessa Sizzo, 12 aprile 1923).

Al di là dell'indubbia autostilizzazione di Rilke, non si può negare che le *Duineser Elegien* rappresentino la summa poetica dell'autore, che abbiano segnato la fine di una paralisi creativa – iniziata proprio dopo l'inizio della stesura delle *Elegie* nel 1912 e interrotta da importanti componimenti di riflessione poetologica come *Wendung* (*Svolta*, 1914)[1] – e che, più di ogni altra raccolta precedente, si concentrino su riflessioni e motivi centrali per l'intera opera rilkiana, garantendo così una forte continuità tematica con la lirica precedente.

Dello *Stunden-Buch* (*Libro d'ore*, 1899-1905) nelle *Elegie* è presente l'approccio metapoetico, asse portante di tutta la lirica del poeta praghese, oltre alla tematizzazione, più o meno diretta, della figura dell'artista (ispirata al monaco russo pittore di icone del primo libro della silloge, *Das Buch vom mönchischen Leben – Il libro della vita monastica*, 1899) e alla continua ricerca di un fedele interlocutore (nello *Stunden-Buch* Dio, nelle *Elegie* figure mitopoetiche fra cui l'angelo). Altrettanto imprescindibili per il ciclo di Duino sono i *Neue Gedichte* (*Poesie nuove*, 1907-1908), testi nati dall'incontro parigino con lo scultore Auguste Rodin e la pittura di Paul Cézanne in cui il poeta, attraverso l'oggettivazione per immagini di singole 'cose' (naturali, artistiche e relative alla visione della realtà), allarga lo sguardo alla totalità dell'esperienza umana. Allo stesso modo le *Elegie*, pur sostituendo alla rappresentazione del singolo oggetto un continuo gioco di ripresa di figurazioni e rimandi tematici e al 'dire oggettivo' dichiarazioni di un io e un noi poetanti molto pronunciati, riaffermano la riflessione sull'esistenza (dell'uomo, dell'artista, del mondo animale e naturale), rifles-

Nella pagina accanto: ritratto fotografico del giovane Rainer Maria Rilke (1875-1926)

sione che permea i versi e diviene sostrato imprescindibile per comprendere il significato complessivo del ciclo.

Le *Elegie*, canto del lamento, sono in grado di mostrare e interpretare esperienze di travaglio esistenziale e crisi tipiche della cultura della modernità classica, esperienze impossibili da superare se non grazie alla mediazione del poeta, che è ora alla ricerca di spiegazioni sulla realtà che lo circonda, e di figure mitopoetiche, prime fra tutte l'angelo, garante di quella solida relazione fra mondo esteriore e mondo interiore, fra visibile e invisibile, che l'uomo ha perso per il venir meno di validi valori di riferimento. Esse offrono un affresco universale della *conditio humana*, della precarietà e dell'insufficienza del sentire dinanzi ai compiti della vita: all'amore, al dolore e alla morte. Trovano infine, sostituendo al lamento elogio e celebrazione e grazie a uno stile innovativo, la possibilità di raffigurare le differenti modalità di relazione fra mondo esteriore e mondo interiore e di offrirne solidi modelli esplicativi.[2]

Fulcro portante di tale impianto tematico è la costruzione di paesaggi esistenziali, di luoghi, spesso concreti, in cui l'io lirico si muove esperendone le peculiarità, luoghi in cui il soggetto compie lo sforzo di vivere la completezza della sua esistenza e che si trasformano in luoghi-metafora, luoghi di ricerca individuale, collettiva ma, soprattutto, estetica, grazie al canto del poeta.

Fra i paesaggi esistenziali spicca, nella *Prima Elegia*, *in primis* quello legato alla sfera degli angeli, perfetti e forti della loro esistenza, che l'io lirico, imperfetto, non riesce a raggiungere e invoca con una domanda che non è solo lamento, ma anche e soprattutto 'grido', una richiesta d'aiuto che non viene soddisfatta e che dovrà essere cercata nell'arte, l'unica a rendere possibile un confronto con la realtà, anche quella apparentemente insopportabile per l'uomo. A questo paesaggio si associa, per contrapposizione, quello della *gedeutete Welt* (mondo esplicato), che la voce poetante percepisce nella sua inconsistenza e inautenticità e dunque non anela a raggiungere. È ancora lontano il riconoscimento di quella dimensione interiore ed estetica che permette all'individuo di dare un senso alla propria realtà, al proprio sussistere – solo alla fine dell'*Elegia* si scorge la possibilità di una nuova esistenza nel luogo-metafora della poesia, che 'trapassa il vuoto attraverso la vibrazione', appella alla partecipazione, rapisce e consola; il riferimento è al mito di Lino, ritenuto inventore della melodia e del ritmo, ucciso, secondo una leggenda, da Apollo per aver modificato la lira che gli aveva donato:

> Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage von [Linos
> wagende erste Musik dürre Erstarrung [durchdrang;
> daß erst im erschrockenen Raum, dem ein [beinah göttlicher Jüngling
> plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
> Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und [tröstet und hilft. (vv. 91-95)[3]

Dopo aver approfondito nella *Seconda* e *Terza Elegia* l'esperienza della fuggevolezza dell'esistenza umana, contrapposta all'assoluta autosufficienza dell'angelo, «terribile nella sua compiutezza»

(«Jeder Engel ist schrecklich» – «Ogni angelo è tremendo», v. 1) e aver demolito il mito dell'amore erotico, il misterioso e oscuro «signore del piacere» (v. 4) che allontana il soggetto dal volto puro dell'amata, nella *Quarta Elegia* il poeta torna a interrogarsi, con un *excursus* di carattere associativo, sulla consistenza della vita umana, focalizzando l'attenzione sui poli opposti natura-animale-uomo. Mentre l'uomo, legato al ricordo del passato e consapevole della fuggevolezza del tempo («Blühn und verdorrn ist uns zugleich bewußt» – «Fioritura e secchezza ci sono insieme note», v. 6), si chiede quando arriverà l'inverno, il momento della morte («O Bäume Lebens, o wann winterlich?» – «Alberi della vita, o quand'è inverno?», v. 1), l'animale (i leoni, v. 7) ignora l'impotenza della fine e vive il presente in pienezza.

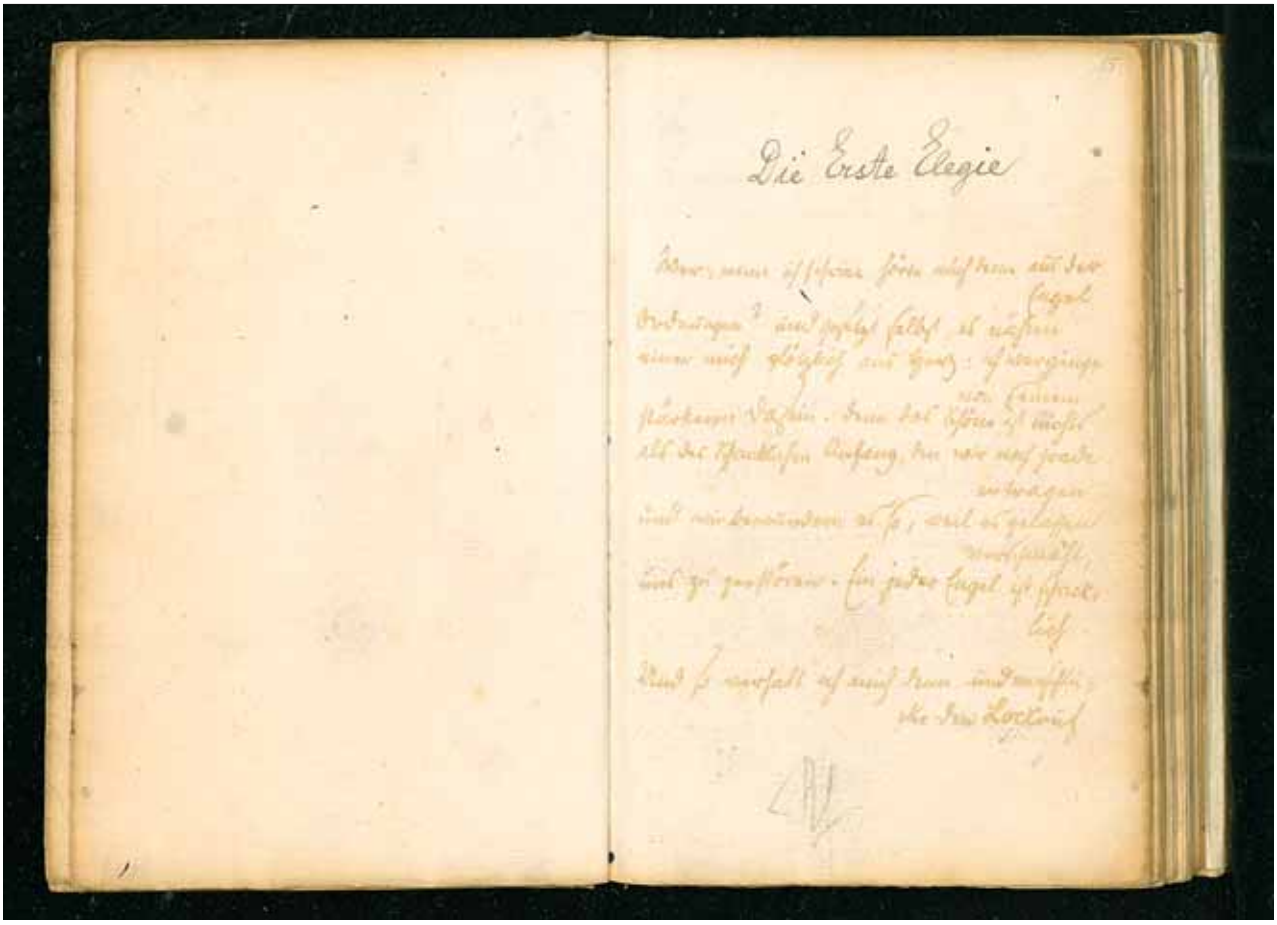
Una pienezza che si raggiunge solo nell'infanzia – quando ancora nulla è finalizzato, tutto è libertà e persino la morte è accettata – e attraverso l'arte, in grado di liberarci dalla contingenza. È su questa funzione salvifica dell'arte che il poeta ritorna nella *Quinta Elegia*, centrale per il ciclo. Prendendo spunto da Parigi, egli insiste ancora una volta sulla precarietà della vita e, allo stesso tempo, sulla necessità di un suo salvataggio *in extremis* attraverso l'arte, per certi versi ancora effimera. Lo spazio parigino si fa paesaggio esistenziale: non è soltanto lo spazio desolato e anonimo della metropoli, ispirato dalle immobili e tristi figure del quadro di Picasso *La famille des saltimbanques* (1905), che Rilke conosceva dal 1907 e che aveva potuto ammirare nell'estate del 1915 a Monaco di Baviera da Hertha König, o la città del ricordo dei saltimbanchi di Père Rollin che il poeta aveva visto nel 1907 nel Jardin du Luxembourg. È soprattutto lo spazio-metafora degli acrobati, simbolo dell'estrema instabilità dell'esistenza umana:

Wer aber *sind* sie, sag mir, die Fahrenden, diese [ein wenig

Sopra: Lou Andreas-Salomé (1861-1937) in uno dei suoi più celebri fotoritratti. Nella pagina accanto: Rainer Maria Rilke in uno scatto del 1913

Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von [früh an
wringt ein *wem*, *wem* zu Liebe
niemals zufriedener Wille? Sondern er wringt sie,
biegt sie, schlingt sie und schwingt sie,
wirft sie und fängt sie zurück; wie aus geölter,
glatter Luft kommen sie nieder
auf dem verzehrten, von ihrem ewigen
Aufsprung dünneren Teppich, diesem verlorenen
Teppich im Weltall.
Aufgelegt wie ein Pflaster, als hätte der Vorstadt-
Himmel der Erde dort wehe getan. (vv. 1-12)[4]

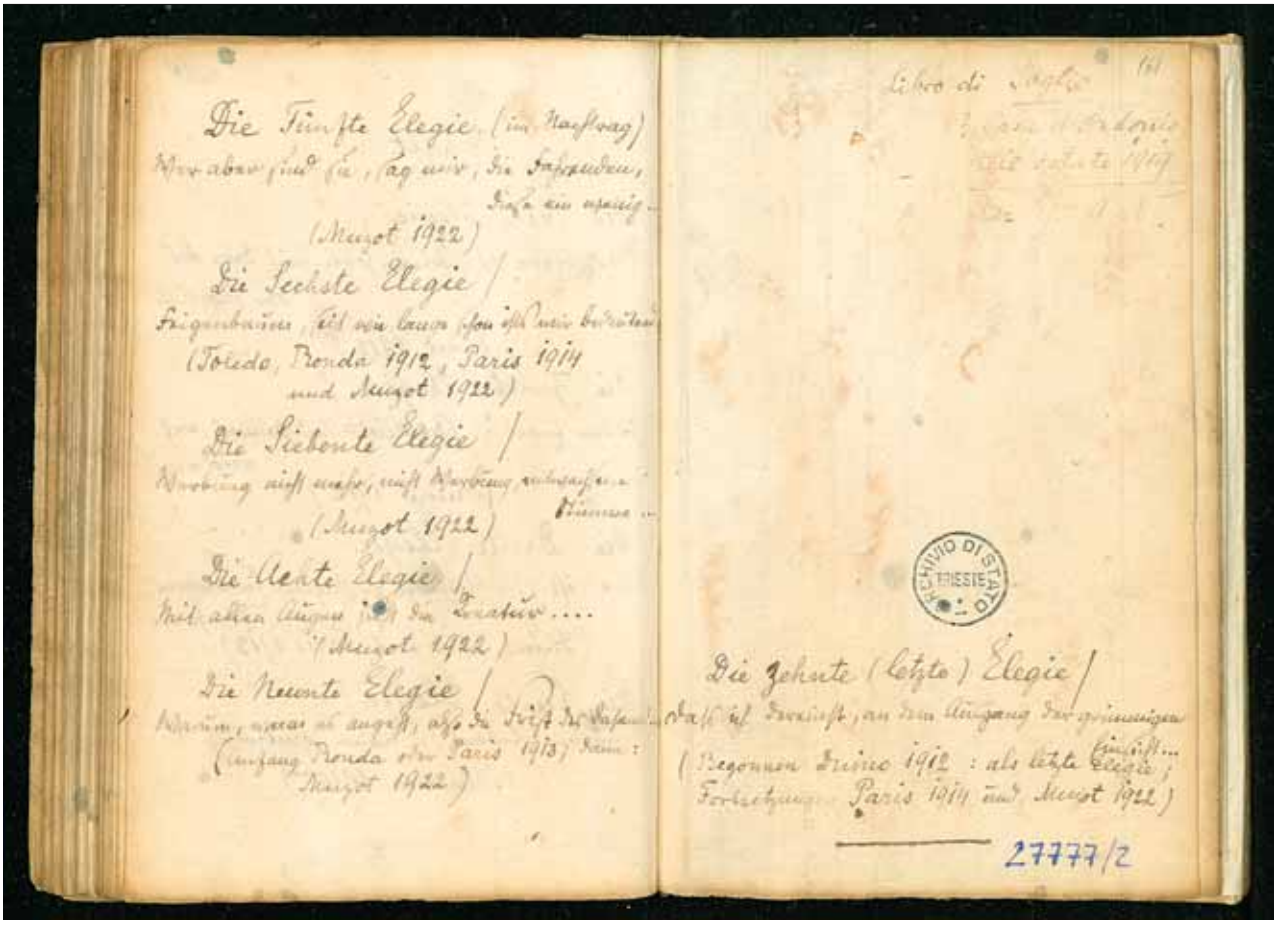
Il perpetuarsi delle acrobazie nel tempo rimanda allo scorrere della vita. Il tappeto, luogo metafora, sottolinea nuovamente la precarietà della condizione umana. È infatti sdrucito e steso a



Sopra e nella pagina accanto: due immagini del manoscritto autografo delle *Elegie duinesi* donato da Rilke alla principessa Marie von Thurn und Taxis nell'agosto 1922 (Trieste, Archivio di Stato)

terra come un cerotto, un chiaro segno della lacerazione interiore dei saltimbanchi, e, allo stesso tempo, è perso nella volta dei mondi, in uno spazio indefinito e indefinibile, associabile alla condizione di fragilità dell'artista nella società. Non è casuale che per raffigurare gli artisti girovaghi Rilke si serva di una domanda, cui non dà immediatamente una risposta. Solo nell'ultima strofa dell'elegia sembra rispondere alla stessa, proponendo il modello di vita degli amanti che, con i loro esercizi d'amore, le «alte figure loro ardite dello slancio del cuore» (vv. 97-98), realizzate su «un tappeto indicibile» (v. 96), dunque in un luogo u-topico, offrono l'esempio di una vita compiuta. Dietro alle figure degli acrobati, così come degli amanti, si cela il poeta, che, consapevole della caducità dell'esistenza e con irrequieto anelito, trova nell'indicibilità il luogo di compimento della propria poesia.

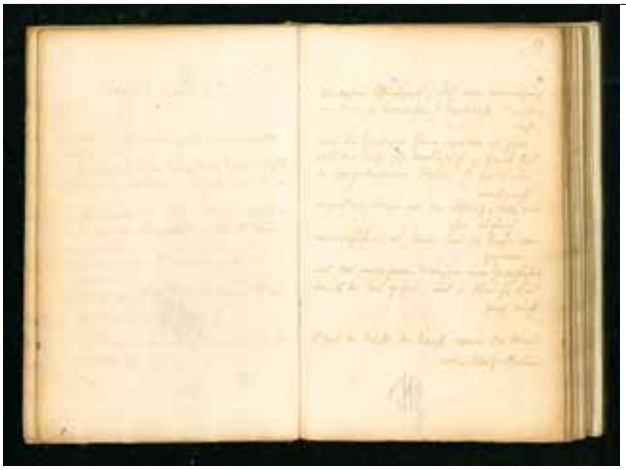
Costante rimane ancora l'oscillazione tra certezza e sconforto: la *Sesta Elegia*, con la quale il lamento lascia il posto all'elogio, propone un'altra figura – dopo i bambini e gli amanti – di esistenza compiuta: quella dell'eroe, che unisce in sé una forte volontà di agire, libertà d'azione e consapevolezza che vita e morte siano due lati inscindibili dell'esistenza umana. Sull'onda positiva di questo componimento procede anche la *Settima Elegia*,



dal carattere poetologico, in cui lo spazio interiore è affermato nella sua positività e diviene nucleo dell'immaginazione poetica («erdachtes Gebilde», v. 53), l'unica in grado di penetrarlo:

> Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. [Unser
> Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer [geringer
> schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes [Haus war,
> schlägt sich erdachtes Gebilde vor, quer, zu [Erdenklichem
> völlig gehörig, als stände es noch ganz im [Gehirne. (vv. 50-54)[5]

L'*Ottava Elegia*, dedicata all'amico e poeta Rudolf Kassner, determina in maniera più precisa quanto già affrontato nella *Quarta*, il confronto fra mondo animale, rappresentato da mammiferi, uccelli e insetti, e mondo umano, così come il loro porsi più o meno cosciente nei confronti della vita, soprattutto dinanzi a *das Offene*, lo spazio aperto, libero e illimitato, cui hanno accesso gli angeli e i morti, ma non l'uomo, che non riesce a distaccarsi dalla comprensione intellettuale. Ritorna il lamento elegiaco, una sorta di retrocessione rispetto all'elegia precedente, ma anche una presa di congedo definitiva da questo tono per concludere il ciclo con il *Rühmen*, l'elogio innico, lo «*steigendes* Glück» (felicità in ascesa) degli ultimi versi del ciclo. Nella *Nona Elegia*, come nella *Settima*, il paesaggio esistenziale è ormai solo uno e definito: quello della poesia e del suo nuovo compito, l'affidarsi all'opera del cuore per percepire (qui nel senso di *fühlen*) il mondo con



Sopra e nella pagina accanto: altre due immagini del manoscritto autografo delle *Elegie duinesi* (Trieste, Archivio di Stato)

una maggiore intensità. L'unica maniera di concretizzare il luogo del sentire è cantarlo, convertendo il vuoto in pienezza, l'indicibile nel dicibile, cogliendo il 'qui e ora':

> [...] Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
> Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –
> Höchstens: Säule, Turm .... aber zu *sagen*,
> [verstehs,
> oh zu sagen *so*, wie selber die Dinge niemals
> innig meinten zu sein. [...]
> *Hier* ist des *Säglichen* Zeit, *hier* seine Heimat. (vv. 31-35, 42)[6]

Gli oggetti citati non sono casuali, né da considerare nel loro semplice valore di oggetti d'uso, bensì principalmente nel loro valore simbolico e poetologico: la casa come centro dell'esistenza umana, il ponte come congiunzione di luoghi distinti, la porta e la finestra come collegamento fra esteriorità e interiorità, le colonne e la torre come cifra culturale del lavoro umano.

La *Decima Elegia* si concentra sul tema della miseria dell'esistenza umana, rivisitandolo attraverso il motivo del significato del dolore, della morte e della paura della sofferenza, che l'uomo cerca di rimuovere dedicandosi al divertimento e inseguendo denaro e successo. Nel componimento si concretizza la topografia del *Leidland*, il paese del dolore. Riferimento concreto è l'Egitto, che Rilke visitò nel 1910 durante il suo viaggio nell'Africa del Nord e che, come la Parigi della *Quinta Elegia*, gli permette di ritrarre la superficialità della realtà umana contrapponendovi la profondità di quella poetica. Le piazze false della morte parigina, personificata da Madame Lamorte, ritornano sotto forma delle vie estranee e indifferenti della città del dolore, meta di una passeggiata allegorica in cui il poeta ci conduce:

> Freilich, wehe, wie fremd sind die Gassen der
> [Leid-Stadt,
> wo in der falschen, aus Übertönung gemachten
> Stille, stark, aus der Gußform des Leeren der
> [Ausguß
> prahlt: der vergoldete Lärm, das platzende
> [Denkmal.
> O, wie spurlos zerträte ein Engel ihnen den
> [Trostmarkt,
> den die Kirche begrenzt, ihre fertig gekaufte:
> reinlich und zu und enttäuscht wie ein Postamt
> [am Sonntag.
> Draußen aber kräuseln sich immer die Ränder
> [von Jahrmarkt. (vv. 16-23)[7]

Strade in cui vige un falso e rumoroso silen-

zio, una chiesa desolata e regolata da riti esteriori e superati, «un mercato consolatorio» per la sofferenza, simile a una fiera annuale. Tutte consolazioni apparenti per i delusi visitatori (v. 22), cui si oppone l'angelo, che, in quanto garante della mediazione con l'unico spazio autentico, quello dell'interiorità, distruggerebbe ogni apparenza senza lasciare traccia. È infatti al di là dell'apparenza che inizia la vera vita, nel paese del dolore inteso come il luogo in cui si impara l'assenso al dolore, in cui morte e affanni sono accettati come parte integrante dell'esistenza; dell'esistenza vera, che è attingibile solamente da figure 'elette', prima fra tutte l'artista, che individua l'insufficienza umana, la rende esperienza fruttuosa trasformandola in parola poetica e la raffigura al di là della sua dimensione dicibile e concettuale per mezzo delle sue acrobazie estetiche.

Sono trascorsi cento anni dalla pubblicazione delle *Duineser Elegien*. Eppure il ciclo, anche nel XXI secolo, continua a manifestare la sua modernità e offrire un'ampia e sfaccettata molteplicità di letture: gli interrogativi e le risposte sulla *conditio humana*, sui grandi compiti dell'esistenza – l'esperienza dell'amore, l'accettazione del dolore e dell'annichilente scorrere del tempo, l'assenso alla morte come parte integrante della vita – si rivelano più che mai attuali in periodi di cambiamenti

NOTA BIBLIOGRAFICA

Testi di Rainer Maria Rilke

- Rilke, Rainer Maria, *Werke,* Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel, 1996. (Band 2: *Gedichte 1910-1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn).
- Rilke, Rainer Maria, *Poesie 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 2000.

Letteratura critica

- Destro, Alberto, *Le* Duineser Elegien *e la poesia di Rainer Maria Rilke*, Roma, M. Bulzoni, 1970.
- Engel, Manfred, *Rilkes* Duineser Elegien *und die moderne Lyrik: Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart, Metzler, 1986.
- Fülleborn, Ulrich, Engel, Manfred (Hrsg.), *Materialien zu Rainer Maria Rilkes* Duineser Elegien (3 Bände, 1: *Selbstzeugnisse*; 2: *Forschungsgeschichte*; 3: *Rezeptionsgeschichte*), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980-1982.
- Hamburger, Käte, *Rilke: eine Einführung*, Stuttgart, Klett, 1976, pp. 86-166.
- Paulin, Roger and Hutchinson, Peter: *Rilke's* Duino Elegies. Cambridge Readings, London, Duckworth & Ariadne Press, 1996.
- Por, Peter, «Als wärst du ein Zeichen». Band 1: *Das elegische Werk*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016.
- Stephens, Anthony, *Duineser Elegien*, in: *Rilke Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. von Manfred Engel, Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 2004, S. 365-383.

NOTE

[1] Rainer Maria Rilke, *Werke* 2: *Gedichte 1910 bis 1926*, Kommentierte Ausgabe, pp. 101-102: « [...] Denn des Anschauns, siehe, ist eine Grenze. / Und die geschaute Welt / will in der Liebe gedeihn. // Werk des Gesichts ist getan, / tue nun das Herz-Werk / an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du / überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht. [...] ». Trad. it.: Id., *Poesie 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 2000, p. 465: «Perché, ecco, c'è un limite al guardare, / e il mondo lungamente misurato dalla sguardo / vuol prosperare nell'amore. // Opera della vista è compiuta, / compi ora l'opera del cuore / sulle immagini prigioniere in te, perché tu / le hai sopraffatte ma non le conosci ancora».

[2] Per un approfondimento critico della raccolta cfr. Nota bibliografica.

[3] Rainer Maria Rilke, *Werke* 2: *Gedichte 1910 bis 1926*, cit., pp. 203-204. Trad. it.: Id., *Poesie 1907-1926*, cit., p. 283: «È la leggenda invano che una volta nel lamento per Lino / la prima musica, osando, penetrò nei sensi impietriti, / che solo nello spazio atterrito, privo d'un tratto e per sempre / d'un giovane quasi divino, il vuoto trapassò / in vibrazione che ora ra-

Un'immagine del castello di Duino, nei pressi di Trieste, ove Rilke iniziò la stesura delle *Elegie duinesi*

e crisi. Nelle *Elegie* l'individuo sembra fallire dinanzi a tali compiti; il poeta tuttavia gli viene in soccorso, con il suo canto che non è solo lamento, ma celebra anche l'esistenza e si fa speranza in prospettiva futura – «quel che l'uomo può fare è *dire*, *cantare*, *mostrare* all'angelo la magnificenza dell'essere qui»[8] nonostante la difficoltà e il disagio di vivere e assimilare la realtà circostante.

Come afferma Rilke nella famosa lettera del 13 novembre 1925 a Witold von Hulewicz, traduttore polacco del ciclo duinese: «Nelle *Elegie*, partendo dagli stessi dati, la vita torna a essere possibile, anzi ottiene quell'assenso definitivo a cui il giovane *Malte* [...] non era riuscito ad arrivare. [...] La natura, le cose che tocchiamo e usiamo, sono transitorie e caduche; ma, fintanto che siamo qui, sono il nostro possesso e la nostra amicizia, sanno della nostra miseria e gioia, come già furono confidenti dei nostri avi. [...] Sì, perché è nostro compito imprimere in noi questa terra provvisoria e caduca con tanta profondità, sofferenza e passione, che il suo essere risorga 'invisibile' in noi. Siamo le api dell'invisibile. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible».[9]

pisce e aiuta e consola».

[4] Id., *Werke* 2: *Gedichte 1910 bis 1926*, cit., p. 214. Trad. it.: Id., *Poesie 1907-1926*, cit., p. 299: «Ma chi *sono*, dimmi, i girovaghi che, più effimeri ancora / di noi un poco, fin dagli anni primi / torce e preme per amore di *chi*, dimmi, di *chi* / una volontà mai paga? Li torce e piega, / li intreccia e li brandisce, / li lancia e li riafferra; come da un aere oliato, / più liscio, calano giù / sul tappeto consunto, liso e sottile / per il balzo che sempre si ripete, su un tappeto / perso nella volta dei mondi. / Steso come un cerotto, come se il cielo della periferia / alla terra in quel punto avesse fatto male».

[5] Id., *Werke* 2: *Gedichte 1910 bis 1926*, cit., p. 221. Trad. it.: Id., *Poesie 1907-1926*, cit., p. 313: «In nessun luogo, amata, mondo sarà, se non dentro. La vita / nostra trascorre in trasformazione. E sempre più si riduce / e scompare l'esterno. Dove una volta era una durevole casa / si propone escogitata una forma, sbieca, che interamente /appartiene al pensabile, quasi si ergesse tutta nella mente ancora».

[6] Id., *Werke* 2: *Gedichte 1910 bis 1926*, cit., p. 228. Trad. it.: Id., *Poesie 1907-1926*, cit., p. 321, p. 323: «Siamo *qui* forse per dire: casa, / ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutto, finestra, - / al più: colonna, torre... ma per dire, comprendilo / per dire *così* come persino le cose intimamente mai / credettero d'essere. // [...] *Qui* del *dicibile* è il tempo, *qui* la sua patria».

[7] Id., *Werke* 2: *Gedichte 1910 bis 1926*, cit., p. 230. Trad. it.: Id., *Poesie 1907-1926*, cit., p. 326: «Certo, ahi, quanto estranee sono le vie della città del dolore, / dove nel falso silenzio, fatto di soverchio rintrono, / forte, dallo stampo del vuoto, fa pompa di sé / la colata: il chiasso dorato, il monumento che esplode. / O, come un angelo calpesterebbe, senza lasciarne traccia, il / loro consolatorio mercato / che la chiesa delimita, la loro comprata già fatta: / linda, chiusa e delusa, come un ufficio postale alla domenica. / Ma fuori si raggrinzano sempre gli orli della fiera annuale».

[8] Id., *Poesie 1907-1926*, cit., p. 642.

[9] Ivi, pp. 644-645.

Testa e Cuore
RISO Scotti
Venere®
*HA SCELTO
RISO SCOTTI
IN ESCLUSIVA
PER CONQUISTARE
GLI ITALIANI
WWW.RISOSCOTTI.IT
VENERERISOSCOTTI.IT
VENERE L'ORIGINALE ITALIANO
FILIERA RISO VENERE
SOLO FILIERA ITALIANA
GUSTO AUTENTICO
BENESSERE VERO
ESPERIENZA UNICA
INQUADRAMI
* Venere Riso Scotti: in commercio dal 1° Agosto 2021 e in esclusiva dal 1° Gennaio 2022.

SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

OMAGGIO ALLA TOMBA DI RILKE A RARON

Tu non sei più vicina a Dio di noi, siamo lontani tutti

di ROSA MATTEUCCI

Sul finire degli anni Dieci, in tempo di Quaresima, vagabondavo marcando le tappe di un *tour* promozionale delle mie opere letterarie per la Svizzera germanofona e francofona. Nel presagire i rigori meteorologici del cantone tedesco, dove effettivamente a onta della stagione primaverile nevischiava se non piovigginava, mi ero equipaggiata stile capitano Shackleton: maxipiumino rossiccio pietra del sole con immenso cappuccio bordato di pelliccia sintetica, che all'occorrenza poteva trasformarsi in cappa o mantiglia di fortuna, scarponcini di cuoio idrorepellenti, ciascuno del peso di circa un chilo e seicento grammi. A ogni presentazione mi erano stati appioppati doni commemorativi del mio transito elvetico, alla fine delle peregrinazioni occultavo nella valigia, provvista di ruotini necessitanti di convergenza, un pesante tomo illustrato sulla storia della fabbricazione degli orologi *ab origine* ai giorni nostri edito dalla municipalità di Chaux de Fonds con il contributo della gilda degli orologiai di stirpe ugonotta, un secondo volume patinato dimensioni circa quarantacinque centimetri per cinquanta sull'idrografia cantonale opera di un ex funzionario del Tribunale delle Acque, un delizioso librone fotografico sulla vita di Le Corbusier, di cui visitai la casa natale nei pressi di Neuchâtel, una scatola gigantesca di cioccolatini al latte forgiati come conchiglie di mare della stazza di un parallelepipedo tipo ottanta per quaranta e infine un bouquet di fresie gialle. Così conciata, piumino evocante una tenda *sioux* scampata alla battaglia di Little Big Horn, scarponcini da minatrice nonché il bagaglio di cui sopra, a cui si aggiungano tre uova sode con il guscio colorato di celeste, che avevo ghermito nell'albergo ove soggiornai l'ultima notte, allo scopo di sostentarmi per il viaggio di ritorno, prima di rientrare in Italia ho fatto tappa nel borgo di Raron per rendere omaggio al poeta Rilke.

Unica passeggera a sbarcare dal treno mi sono ritrovata su un marciapiedi talmente risicato, che a stento conteneva i miei scarponi figurarsi le ridicole salmerie, tale da farmi sospettare di essere scesa in aperta campagna e non in un centro abitato; la stazione come la si immagina di norma non esisteva, c'era soltanto il binario, mi sono sentita talmente spaesata che non ero più nemmeno sicura di aver letto il cartello ferroviario, ma il cartello blu c'era e quella landa era indubitabilmente Raron.

Sotto un cielo sfolgorante di un numinoso azzurro mai visto prima, il disco del sole splendeva inatteso, una giornata magnifica mi accoglieva a Raron. Erano almeno quindici gradi, ma non potevo certo spogliarmi impegnata come ero a trascinare la valigia piena di libri lontano dal binario. Mentre annaspavo alla ricerca di un deposito bagagli, ma se non c'era nemmeno la stazione stessa, era utopistico immaginare il deposito, in lontananza

Nella pagina accanto: la lapide della tomba di Rilke, a Raron, con l'incisione

Raron è un borgo svizzero del cantone Vallese dominato da un promontorio roccioso sul quale nel Cinquecento fu edificata la chiesa di San Romano inglobando le mura del vecchio castello. La chiesa e gli affreschi godono di notorietà soprattutto grazie al fatto che Rainer Maria Rilke chiese di essere qui sepolto e oggi riposa nel piccolo cimitero a fianco della chiesa. Da allora il pellegrinaggio degli ammiratori del poeta non si è più fermato.

avvistai oltre un ponticello un familiare edificio che poteva essere un ristorante, marciai indomita verso quell'ostello ristoratorio dove avrei abbandonato la biblioteca ambulante e i cioccolatini per salire sulla cima della roccia ove svetta la chiesuola di San Romano circondata dal mini cimitero dove *requiescit* Rilke. Avrei portato con me soltanto le fresie e le uova. Ma il favoleggiato ristorante, se mai si fosse fregiato del titolo, era abbandonato da tempo, vetrate polverose, brutte sedie impilate sul fondo della sala; mi volsi allora con sguardo speranzoso verso un grappolo di abitazioni civili che si stringono sotto lo sperone di roccia su cui s'erge la chiesa. Man mano che mi avvicinavo le casupole certamente abitate sembravano deserte, non una voce, un suono, il fruscio di una radio, un colpetto di tosse, niente. Non si percepiva la presenza di esseri umani. Se avessi incontrato un indigeno gli avrei chiesto la gentilezza di tenermi la valigia, almeno quella. Sempre più scoraggiata e sudata, marciavo con il piumino dall'assurdo cappuccio, gli scarponcini, la gigantesca scatola dei cioccolatini a forma di conchiglia a ogni passo mi sbatteva contro gli stinchi, la valigia si impuntava prossima al cappottamento sull'asfalto e sulla nuda terra. Giunta ai piedi di una primitiva scala mi sono fermata. Le fresie pendevano dal *bouquet* come fanciulle prematuramente stroncate da un morbo fatale nel pieno della giovinezza, sono rimasta in vigile attesa, magari qualcuno si affacciava a una finestrina, la valigia trascinata sull'asfalto aveva prodotto uno stridio talmente acuto, che qualcuno mi avrebbe potuta udire, attesi invano ma nessuno mi soccorse. Mi feci coraggio e cominciai l'ascesa. Non avevo molto tempo prima di riprendere l'unico treno disponibile. Il piumino color pietra del sole mi gravava addosso come una gualdrappa ormai incandescente, per ascendere le scale la valigia andava sollevata, la scatola dei cioccolatini ondeggiava come il batacchio di una lugubre campana, le fresie boccheggiavano inerti. I gradini della scala fatta di rustiche assi di legno marcio inframezzato da terra battuta avevano altezze diver-

se come si usava nel medioevo, ripida all'inverosimile la rozza scalea prima aggirava il grappolo di case senza presenza umana visibile, ma si vedeva che erano abitate, quindi dopo un curvone di sola terra battuta s'innalzava con minuscoli scalini inadatti a contenere la lunghezza del mio piede se non di sbieco, con una pendenza di almeno il trenta per cento in un ultima definitiva fatale giravolta che conduceva sul piccolo piazzale di lato alla chiesa. Non saprò mai né intendo investigare a proposito grazie a quale forza ultraterrena, a quale Potestà, Trono o Dominazione io sia riuscita a raggiungere la cima, con la soma dei libroni, i cioccolatini d'ispirazione marina, le fresie e tre uova sode colorate di celeste senza precipitare in uno degli orridi che circondano cimitero e chiesa. Abbandonato l'incongruo bagaglio mi sono precipitata davanti alla tomba del poeta. Il cimitero era deserto. Oltre al mazzo di fresie gli ho fatto omaggio anche di un uovo. Le altre due le ho mangiate io. Mentre ne sbucciavo uno ho letto il curioso epitaffio che orna la lapide funeraria: «Rose, oh Reiner Widerspruch, Lust Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern...» La prima parola il mio nome! Poco importa se in tedesco o in inglese,

Rose! Come se lui mi avesse chiamato da sempre. L'ovetto mi è andato di traverso e non mi fu possibile reprimere uno stranguglione nel leggere il mio nome scritto sulla tomba di Rilke. «Rosa o pura contraddizione». La faccenda si complicava, troppi segni ambigui, c'era qualcosa che avrei dovuto intuire e non capivo.

Il povero Rainer Maria era morto a soli cinquantun anni fra Natale e Capodanno del 1926 nel castello di Muzot a una ventina di chilometri da lì. Quando ancora stava benino il poeta aveva visitato la chiesa di San Romano e camminato sulla ghiaia del minuscolo cimitero, nel precipitare del suo stato di salute, quando «nessuno più lo udiva fra le schiere celesti per quanto egli gridasse», aveva deciso di essere seppellito sulla roccia di Raron. In una sorta di lettera testamento egli dispose che venisse usata una lapide di seconda mano, esecutrice delle volon-

Sopra dall'alto: una vista del castello e della adiacente chiesa di San Romano, a Raron; il castello di Muzot, come appare oggi; una immagine d'epoca della tomba di Rilke a Raron, tratta da una pubblicazione svizzera degli anni Sessanta. Nella pagina accanto: due immagini della tomba di Rilke, di fianco alla chiesa di San Romano, a Raron (canton Vallese, Svizzera)

Rilke sul balcone del castello di Muzot

tà ultime del poeta fu Nanny Wunderly sua amica valdese, l'incarico non era semplice. La storia della lapide di Rilke è curiosa e nell'interpretare la vicenda secondo la regola della sincronicità junghiana si possono fare molte simpatiche elucubrazioni postume. L'esecutrice testamentaria vantava delle conoscenze boeme a Parigi, la lapide di seconda mano infatti fu procacciata dalla madre di Balthus in un cimitero sconsacrato nei pressi dell'ippodromo di Longchamp, sembra appartenesse a una sciagurata clarissa trucidata dai rivoluzionari. Per riprendermi dallo *choc* di aver letto il mio nome sulla lapide che aveva tumulato le spoglie della suora assassinata a Parigi mi sono ricoverata nella chiesa di San Romano, troppe emozioni tutte insieme, avevo bisogno di riflettere. Sulle pareti è affrescato il Giudizio Universale. Difficile rendere l'idea della bruttezza degli affreschi datati millecinquecentodiciotto a dire una ventina di anni dopo la realizzazione della magnifica cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, i ruspanti affreschi di Raron sono coevi al *Giudizio* di Michelangelo nella Sistina. Il pittore di campagna Hans Rinischer nell'opera di San Romano si era arrangiato, aveva fatto a modo suo, secondo un gusto primitivo e rozzo, al pari del Beato Angelico e del Signorelli si era ispirato alle Scritture con esiti piuttosto mediocri. Da un lato sono raffigurati i peccatori in marcia verso l'inferno, dall'altro i fortunati defunti destinati alla resurrezione dei corpi, in alto troneggia il Cristo Giudice.

I peccatori sono degli sgorbi incalzati dai demoni, tragiche lingue di fuoco nei toni del rosso e del giallo zabajone fiammeggiano dalle loro pudenda, Satana li attende al capolinea della sventurata marcia infernale. Al contrario i risorti sono rappresentati come una massa indecifrabile di pallide sagome intisichite, evocano la frittura di bianchetti, anche loro sono in marcia verso il Cristo Giudice, che intronizzato sull'arcobaleno è mezzo cancellato pertanto mostra giusto un piede e una mano. Atterrita dalla sciatteria di tali affreschi, mossa da un gramo sentire di *pietas*, ho abbandonato la scatola di cioccolatini a forma di conchiglia marina su di una panca, come obolo per il sacerdote che era costretto a dir messa circondato da quelle brutture. Fuori dalla chiesa l'aria vibrava, il cielo era ancora di un azzurro straziante, un raggio di sole illuminava la lapide di Rainer Maria con su inciso il mio nome, delle minuscole margherite la contornavano, non senza timidezza e pudore ho deposto le defunte fresie, lanciato un bacio: addio, addio, addio. Ripresa la valigia mi sono avventurata in discesa. Nel passare di nuovo a lato del grappolo delle casette strette sotto alla roccia queste tutte fervevano di vita, finestre spalancate, panni stesi a asciugare al sole, querule massaie sull'uscio, un papà giocava a palla con il suo bambino. Dagli ordini degli angeli, se mai avessi gridato, nessuno mi avrebbe udito.

Molti si chiedono: ha senso essere digitali in un mercato analogico?

Probabilmente questa pubblicità sarà fotografata e mandata ad amici e conoscenti attraverso Whatsapp.

Sarà quindi Whatsappata anche se il lettore è un appassionato di libri antichi.

Mindshare crede che si possa essere digitali anche rimanendo innamorati della carta: se hai bisogno di un punto di vista diverso, forse noi possiamo offrirtelo.

www.mindshareworld.com

Rainer Maria Rilke

DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE

IM INSEL-VERLAG

SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

L'ORDINE COME MASCHERA DELL'ANGOSCIA

I Quaderni di Malte Laurids Brigge

di CESARE GIACOBAZZI

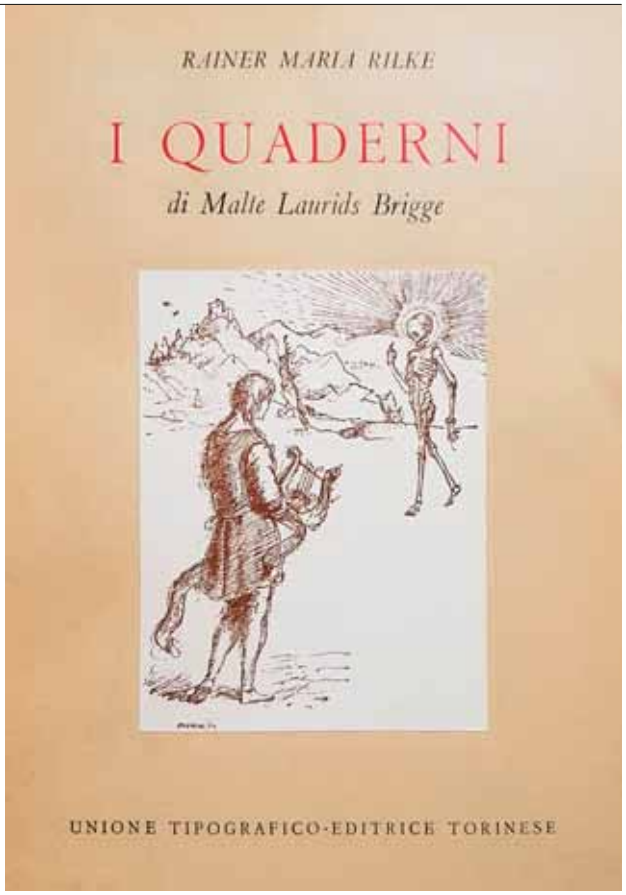
Nell'accingersi al racconto della propria biografia Malte, il narratore dei *Quaderni*, fa una scoperta oltremodo inquietante: estranea non è solo Parigi con gli ospedali gravidi di sofferenze e di morte, con le cupe miserie e le infinite solitudini dei derelitti che vi vivono, con le strade e le case che trasudano afrori e disperazione al pari degli esseri che la popolano. L'estraneo è anche dove meno avrebbe potuto prevederlo: è dentro di sé, non solo fuori nella realtà che lo circonda. Lo sforzo di definire con esattezza e contorni della realtà attraverso il riferimento alla data, la concretezza delle descrizioni, l'affinamento dello sguardo si rivelano allora del tutto vani perché Malte non riesce a stabilire i confini tra se stesso e la realtà della città. Steso sul letto avverte quanto siano confusi in un groviglio inestricabile percezioni soggettive e realtà oggettiva, i suoi sogni angosciosi e la notte parigina. L'estraneità, il disordine e l'angoscia con cui percepisce la città straniera sono in realtà tutt'uno con l'estraneità il disordine e l'angoscia che si porta dentro. La narrazione biografica si genera allora da condizioni che a prima vista possono apparire paradossali: Malte avverte la necessità di affrontare il tentativo di ricostruire narrativamente la propria vita, di definire se stesso, solo grazie alla consapevolezza di quanto gli sia confuso, indeterminato e incerto il mondo interiore di cui intende raggiungere consapevolezza attraverso il racconto autobiografico. Questo dato, ridefinendo l'evento originario della narrazione, vale a dire la ricerca di una storia esemplare di formazione una volta conclusa, ridefinisce il fondamento da cui trae origine il *Bildungsroman*. La necessità di scrivere la propria biografia non trae origine dalla familiarità di una realtà che si è compresa, ma al contrario dall'estraneità di una realtà ancora da comprendere. Malte non si accinge dunque a scrivere di sé perché si è ritrovato, perché ha raggiunto una meta. Al contrario lo fa per ritrovarsi e definirsi. La trasparenza della propria identità non è per lui il presupposto del discorso biografico ma al contrario questo trova origine proprio nell'assenza di tale trasparenza. Il fatto che Rilke rediga i *Quaderni di Malte Laurids Brigge* a Parigi dopo diverse esperienze di viaggio può essere poi considerato una testimonianza biografica di come il rispecchiarsi nell'estraneità della realtà esteriore sia un presupposto per avvertire la necessità di definirsi. Si evidenzia in tal modo quanto vi sia di paradossale nelle prime pagine dei *Quaderni*: il narratore può cominciare a parlare di sé solo rappresentando ciò che non è, ciò che non gli appartiene. In tal senso si può individuare nel romanzo una struttura narrativa fondata sul principio della complementarità: non ciò che è uguale può essere accomunato ma ciò che si respinge e si contraddice. Se da un lato avverte dunque l'estraneità di Parigi per-

Nella pagina accanto: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* nell'edizione Insel-Verlag del 1958

cependola come un incomprensibile intreccio di voci e movimento caotici e insensati, dall'altro scopre di avere qualcosa in comune con gli uomini che la abitano: è tanto smarrito, solo e privo di memoria quanto lo sono loro. Non può allora stupire se proprio l'esperienza di solitudine per eccellenza, quella appunto della morte, dia a Malte l'opportunità di sentirsi come gli estranei che popolano le strade, gli ospedali e le solitarie abitazioni cittadine. Nella morte ognuno vive la stessa sua esperienza dell'abbandono, dell'anonimato, della perdita di memoria. La morte è un evento isolato non solo rispetto agli altri cittadini ma anche rispetto alla vita del morente, giacché chi non ha nome e memoria non ha nemmeno una storia a cui dare fine. Proprio questa solitudine, questa frammentarietà della sua esistenza è, si può ben dire paradossalmente, ciò che gli fa sentire vicini gli estranei da cui è circondato. In modo coerente con l'impossibilità di concepire una narrazione biografica in uno sviluppo lineare e logicamente concatenato, i *Quaderni* si aprono con l'esperienza della morte come evento isolato, separato dalla vita passata. Di nuovo sulla scorta del principio della complementarità proprio l'oblio che caratterizza la morte nella metropoli parigina richiama in modo chiaro un modo di morire contrapposto: quello del nonno paterno Brigge a Ulsgaard, la sontuosa dimora di famiglia in Danimarca. Come tutti quelli della sua stirpe sapeva dare alla sua agonia la rilevanza di un avvenimento autenticamente conclusivo, la rendevano una esperienza che esprimeva grande consapevolezza di sé e del proprio percorso individuale. La sua morte infatti si presentava come l'evento che dava completezza alla sua vita, che ne rappresentava l'apice e la racchiudeva in una totalità organica e significativa. Era il risultato di uno sviluppo lineare, concluso in modo perfettamente consequenziale. Il fatto poi che sapesse portare la morte dentro di sé esprimeva sì l'ordine temporale che caratterizzava la sua vita e l'intima unità che la sorreggeva. Era tuttavia anche testimonianza della struttura del dominio alla quale soggiaceva: la morte era un momento pervasivo della sua esistenza, gerarchicamente superiore agli altri perché tutti i momenti della sua esistenza confluivano verso di essa ed esercitavano la loro funzione essenzialmente come preparazione all'evento conclusivo. L'annotazione disordinata di impressioni casuali e disomogenee che costituiscono la prima parte del romanzo ha invece la propria ragione nell'incapacità di Malte di fare ordine nel tempo e nello spazio. Tutto si sovrappone in un groviglio libero da qualsiasi principio ordinatore, in un intreccio confuso che dissolve il senso della continuità, della linearità e della gerarchia. Proprio nel

nonno paterno, dunque in una persona vicina per un legame di sangue, trova in tal senso ciò che gli è più distante. Al contrario riscopre se stesso nei derelitti che lo circondano, per esempio nella donna senza volto, nell'ortolano cieco che deve affidarsi a una orrenda figura femminile, nei malati già segnati dalla decomposizione della morte. Come loro non si percepisce come un essere in movimento proteso verso una meta perché ha perso il senso della continuità, dello sviluppo lineare del tempo ed è così che scopre come sia proprio l'angosciosa esperienza di una temporalità frantumata in innumerevoli e caotiche contemporaneità a segnare la sua distanza da nonno Brigge e a impedirgli di concepire e narrare la propria biografia in modo coerente, coeso e lineare.

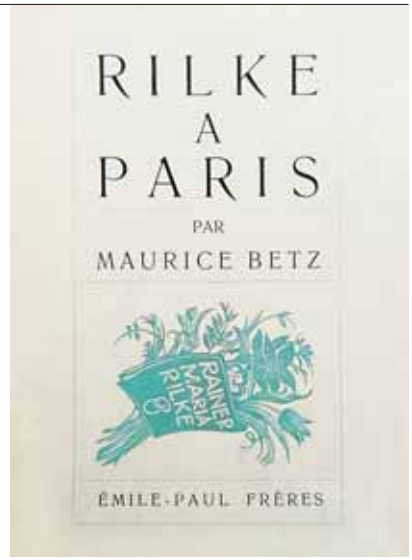
Il principio della complementarità però non permette la polarizzazione su una esperienza esemplare di morte e l'acquietarsi su un corrispondente modello narrativo. Se la morte anonima, solitaria e silenziosa in città richiama per opposizione la morte del nonno paterno come eclatante evento conclusivo di un processo lineare, quest'ultima richiama a sua volta modello opposto: la morte così come veniva vissuta a Urnekloster, la residenza dei Brahe, dalla famiglia materna. Tanto aveva valore a Ulsgaard la distinzione di diversi piani temporali e la determinazione di precise individualità – le quali si neutralizzavano nella totalità pervasiva e autoritaria dell'ambito familiare – quanto sono indifferenti le limitazioni, le specificazioni e le caratterizzazioni individuali a Urnekloster. Di Urnekloster infatti Malte non ricorda una figura sola, una individualità su cui polarizzavano il destino e le vicende familiari, ma un insieme indefinito di personaggi che si sovrappongono e vanno a comporsi in una atmosfera indistinta, in sensazioni impalpabili del tutto inafferrabili attraverso il modello narrativo lineare e consequenziale. Dai Brahe non si faceva alcuna distinzione tra il passato, il presente e il futuro; tra persone morte e persone ancora vive; tra genitori e figli. Da loro ogni confine era flessibile e dinamico,



Sopra: l'edizione del 1957 dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di Vincenzo Errante, presso la Unione Tipografico-Editrice Torinese. Nella pagina accanto dall'alto: il Café du Dôme di Parigi nel 1925; *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, prima edizione pubblicata a Lipsia, presso la Insel Verlag nel 1910

erano del tutto escluse le caratterizzazioni individuali, le specificazioni temporali e sviluppi coerenti di personalità e di eventi.

L'ambiguità del rapporto tra familiare ed estraneo si riproduce dunque in Malte come ricordo e come compresenza ed eredità della famiglia materna e di quella paterna. Benché senta ora quanto sia distante e inconcepibile per lui la dimensione corale e il carattere di evento logico e consequenziale della morte di nonno Brigge, aveva trovato inizialmente motivo di grande conforto in essa. Il ricordo gli aveva offerto ciò di cui a Parigi avverte



Sopra da sinistra: la prima edizione italiana dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, traduzione di Vincenzo Errante, Milano, Alpes, 1929; Rainer Maria Rilke (1875-1926), in una foto degli inizi del Novecento; il saggio di Maurice Betz, *Rilke à Paris and les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Parigi, Emile-Paul, 1941

maggiormente l'assenza: il fondamento rassicurante di una precisa identità, l'ordine di uno sviluppo coerente e sensato della propria esistenza, la certezza della consistenza e dell'individualità del passato con la relativa percezione del presente, la prefigurazione del futuro. Al contrario, nel mondo senza confini dei Brahe trova tanto un rispecchiamento della propria situazione esistenziale, quanto angoscia e orrore. L'identificazione con i Brahe gli appare infatti inizialmente come riflesso angosciante della propria esistenza, del vuoto e della solitudine che la circonda. L'inadeguatezza a fare ordine, a differenziare tempi e identità è vissuta infatti in un primo tempo da Malte esclusivamente come il frutto di inettitudine, decadenza morale e intellettuale perché dirige ancora l'attenzione esclusivamente su ciò che nella famiglia materna era assente, su ciò che si negava e si perdeva. Tuttavia l'applicazione del principio della complementarità lo induce a scoprire una salda correlazione tra l'armonia dell'ordine, la completezza di una individualità da un lato e la disarmonia, la lacerazione dell'angoscia di fronte al caos e all'assenza di identità dall'altro. Ciò che a Ulsgaard si presenta con l'aspetto della linearità, della completezza e della sensatezza gli si svela successivamente soltanto come un modo per mascherare la paura di scoprirsi incompiuti, lacerati e indefiniti nella propria identità, barcollanti in un movimento affatto lineare, affatto assennato. Malte avverte così la necessità di trovare nel modello opposto rappresentato dai Brahe una nuova prospettiva conoscitiva che possa trasformare in arricchimento ciò che a prima vista si presenta solo come decadenza, come assenza e come perdita. In particolare l'incapacità di racchiudere la propria biografia in uno schema razionale contiene l'opportunità di dischiudersi a nuove possibilità di comprendersi e di narrarsi. La rinuncia a fare ricorso alla sicurezza di un fondamento certo e unitario della propria esistenza, alla rassicurante rielaborazione concettuale di un coeso progetto biografico, acquisisce lentamente in lui il valore di una liberazione per nuove possibilità della memoria e del racconto.

La figura del poeta felice in una stanza in cui i vetri della libreria riflettono una *liebe, einsame Weite* (cara, solitaria vastità) e che sa di ragazze vissute cent'anni prima, dà a Malte la possibilità di concepire l'accesso a uno spazio di libertà fuori dallo sche-

ma del tempo e dai confini dello spazio. Il poeta gode dell'attualità di ciò che è passato, sa preservarsi in un mondo che non conosce tempo e sviluppo, in cui al contrario ciò che è decaduto – i caratteri desueti con cui sono scritti i nomi delle ragazze nelle loro lettere ingiallite – acquisisce nuova vita grazie all'attenzione che il poeta rivolge loro. Tale figura che gli fornisce l'opportunità di riconoscersi nel mondo senza confini dei Brahe, appare anch'essa trarre la propria origine da un legame complementare, in particolare dalla sua contrapposizione al poeta solitario delle prime pagine del romanzo che nella notte parigina in una stanza d'albergo scrive soltanto per combattere l'angoscia procuratagli dal disperdersi delle cose più care, come la vecchia casa dei Brigge ora abitata da altri. Mentre la felicità dei Brahe è legata alla consapevolezza che il passato è sempre accessibile, l'angoscia dei Brigge si genera dalla sensazione di aver perso tutto, di dovere girovagare per il mondo con una valigia piena di libri nei quali nulla più lo interessa.

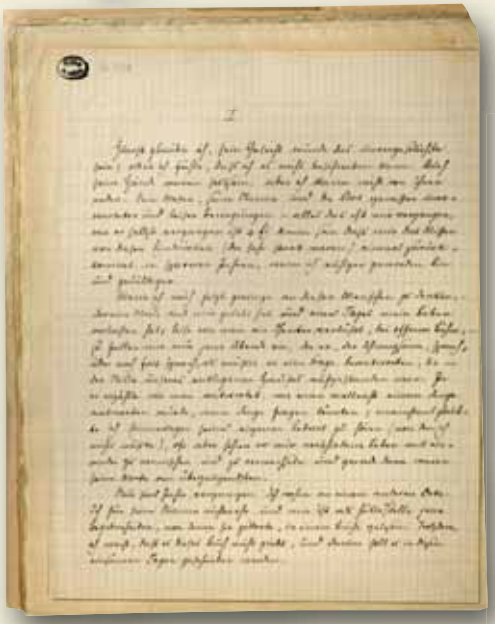
Non è affatto un caso se proprio alla scrittura Malte chiede di sconfiggere l'angoscia del divenire e se un poeta riesce a dischiudergli la possibilità di una liberazione dalla violenza distruttrice del tempo, a preservarlo dalla solitudine e dal decomporsi delle cose che gli appartengono: il dramma esistenziale del giovane straniero nella Parigi decadente e angosciante appare intimamente connesso al declino della memoria e alla consunzione degli strumenti per richiamarla e restituirla in immagini. Lo sfaldarsi dei legami con la famiglia e col passato è essenzialmente frutto dell'oblio che inibisce la facoltà di richiamare a nuova vita il passato attraverso una sua rappresentazione. La felicità del poeta non dipenda tuttavia dal potere della poesia di restituirgli semplicemente ciò che è andato perduto. Nel suo cogliere i segni lasciati dal tempo nel loro effetto sul presente la poesia non sostituisce semplicemente il presente con la rappresentazione del passato ma dà nuova vita al tempo trascorso. Grazie alla poesia si sprigionano dunque nel poeta potenzialità dell'esperienza attuale proprio mentre rivolge la sua attenzione alle ragazze morte più di cento anni prima e a tutto ciò che viene sbiadito dal tempo.

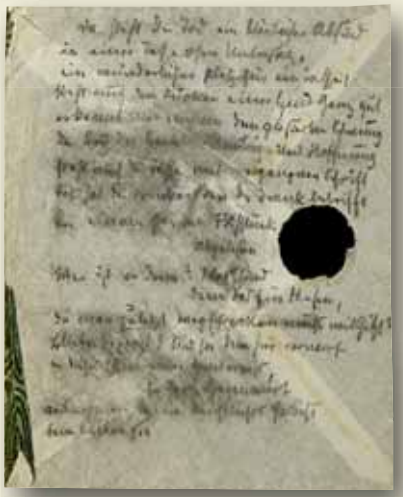
Ora può risultare chiaro perché il mondo richiamato dal nonno Christoph Detlev Brigge gli si riveli poetologicamente inadeguato ad arginare l'angoscia di fronte alla decomposizione dei legami familiari e delle cose che li rinsaldano. La rappresentazione di sé in una precisa identità, in una esistenza segnata da un ordine coerente e da un senso preciso, se ha come causa il tentativo di nascondere la paura del caos e della insensatezza, ha come effetto il costituirsi di una storia con il carattere di maschera rigida che imprigiona il presente negli schemi del passato, una maschera che si riproduce sempre uguale soffocando le istanze di una vita altra, in un altro tempo e in un altro luogo. Il passaggio in Malte dall'angoscia della perdita del passato alla felicità della sua conquista poetica può venire allora attraverso forme narrative che liberano la rappresentazione dalla rigidità di ferrei schemi consequenziali, dalla pervasività dell'identità familiare e dall'autorità del senso che da essa si tramanda. La chiusura, la definitività e la prepotenza del modello narrativo richiamato dai Brigge non permettono di sfuggire all'angoscia della morte nell'estranea Parigi, ma al contrario la alimentano.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Renate Breuninger, *Wirklichkeit in der Dichtung Rilkes*, Frankfurt a.M., 1991.
- Walter H. Sockel, *Zwischen Existenz und Weltinnenraum: zum Prozeß der Ent-Ichung*, in *Interpretationen zu Rainer Maria Rilke*, hrsg. von Egon Schwarz, Stuttgart, 1969.
- Ulrich Fülleborn, *Form und Sinn der 'Aufzeichnungen des Malte Lauridsbrigge*, in *Deutsche Romantheorie*, hrsg. von Reinhold Grimm, Frankfurt a. M., 1969.
- Charles Dédéyan, *Rilke et la France*, Paris, 1963.
- Helmut Naumann, *Gesammelte Malte-Studien*, Rheinfelden und Berlin, 1993.

Einschreiben
Herrn Rainer Maria Rilke
Berlin





SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

LO SGUARDO, IL CORPO, L'EMOZIONE

Visibile, invisibile

di GRAZIA PULVIRENTI

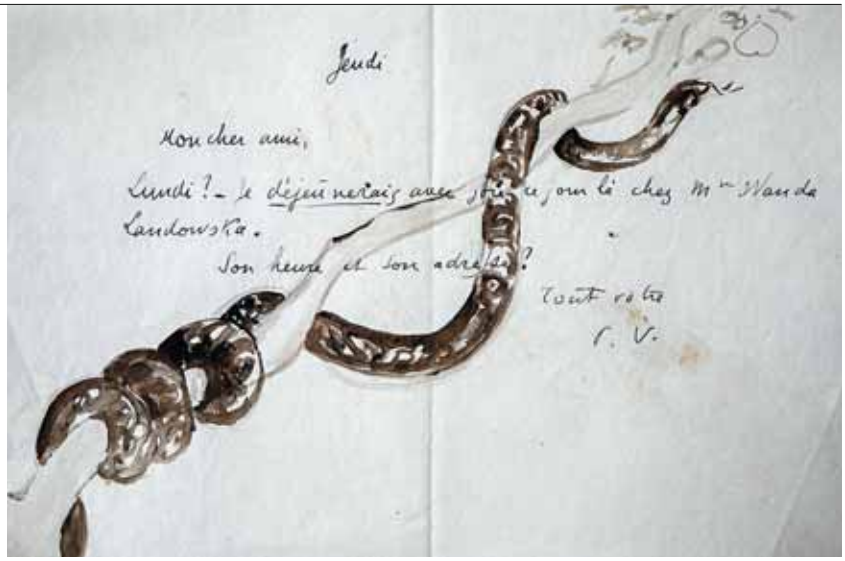
Il prossimo futuro ci riserverà non poche scoperte in merito all'opera e alla biografia intima di Rainer Maria Rilke, per via dell'acquisizione, da parte del Deutsches Literatur Archiv di Marbach, dell'archivio di famiglia, sino al 2022 conservato a Gernsbach in Svizzera. Più di diecimila pagine manoscritte, fra cui poesie non edite, varianti di opere celebri, schizzi, appunti, annotazioni diaristiche, 2.500 lettere autografe, 6.300 lettere a lui destinate da scrittori e intellettuali amici, fra cui quelle di Lou Andreas-Salomé e di Paul Valéry. Come anche di tanti artisti figurativi, quali, primo fra tutti, Auguste Rodin. Inoltre sono presenti scambi epistolari con Paul Klee, Oskar Kokoschka, Paula Modersohn-Becker, oltre che con la moglie Clara Westhoff Rilke. E ancora circa 360 fotografie, la biblioteca di 456 volumi per lo più minuziosamente annotati.

E 131 disegni. Non era noto che Rilke disegnasse, né conosciamo ancora i suoi lavori, il periodo in cui furono realizzati, dal momento che i materiali sono in fase di archiviazione e digitalizzazione. Eppure, nonostante la loro probabile natura di schizzi occasionali, costituiranno un utile tassello per meglio comprendere come le arti figurative siano state per il poeta non solo ispirazione per la sua riflessione estetica e riferimento poietico per la sua scrittura, come è noto dagli studi sinora condotti e riportati nella nota bibliografica, ma esperienza del corpo, dei sensi e delle emozioni. Gesto dello sguardo, della mente, del cuore. E proprio la dimensione della risonanza corporea, emotiva e immaginativa, cui le arti figurative hanno dato origine è l'oggetto di queste brevi riflessioni.

È una costante della vita rilkiana la passione per la pittura e la scultura, molto intensa sin dai suoi primi studi giovanili a Praga, fino al culmine della riflessione raggiunta negli anni della stesura delle due monografie *Worpswede* (1903) e *Auguste Rodin* (1902; 1907). Dopo questo momento essa permane come fermento invisibile, ma costante della ricerca poetica, per riaffiorare prepotentemente nell'ultimo periodo della sua vita, a partire dagli anni della guerra.

L'interesse di Rilke per le arti figurative è insaziabile, nessuna epoca, nessuno stile restano esclusi: dall'arte antica a quella del rinascimento italiano, dalle icone russe alle incisioni giapponesi, da Hokusai ai contemporanei tedeschi. Senza escludere l'arte nata dalla patologia, che lo interessa giacché rivela, anch'essa, i misteri della creatività. A proposito dell'artista Adolf Wölfi, paziente schizofrenico internato nel manicomio di Waldau, così

Le immagini che illustrano l'articolo mostrano una piccolissima parte dei documenti acquisiti dal Deutsches Literatur Archiv di Marbach dagli eredi Rilke: si tratta di una mole immensa di documenti, fra cui opere inedite, carteggi, abbozzi, quaderni di appunti, schizzi e disegni dello scrittore Rainer Maria Rilke



In alto a sinistra: Rainer Maria Rilke insieme alla moglie, in una foto scattata a Roma

scrive a Lou Andreas-Salomé nel 1921:

> Apparentemente, l'impulso all'ordine, la più implacabile tra le forze creative, è suscitato più energicamente da due tipi di stati interiori: da un sentimento di sovrabbondanza interiore e dal totale collasso interiore di una persona, che a sua volta genera anche una sovrabbondanza. [...] Il caso Wölfli potrà un giorno essere d'aiuto per fornire nuovi chiarimenti sulle origini della forza creativa e ribadisce la singolare e sempre più autorevole opinione che molti sintomi di malattia sarebbero da incoraggiare (come "suppone" Morgenthaler), in quanto suscitano il ritmo tramite cui la natura tenta di riconquistarsi quanto le è diventato alieno e di strumentarlo in una nuova melodia. (LAS 450)

Se queste frasi costituiscono l'espressione matura della riflessione rilkiana, è d'obbligo riprendere le fila dall'inizio e domandarsi cosa sia stato all'origine delle prime operazioni alchemiche di trasmutazione del linguaggio figurativo in parola. Negli anni di fine secolo la fiducia nella parola, come strumento gnoseologico e di dicibilità del mondo e dell'io subisce un drammatico tracollo, sancito dal celebre *Ein Brief* (*Una lettera*, 1901-1902) di Hugo von Hofmannsthal: le parole sono funghi marcescenti, vortici impazziti di una significazione sconquassata. La parola non regge al tracollo dell'io che si scopre atomo insensato in mezzo a una prolificazione di cellule impazzite. Hofmannsthal dirà addio al suo passato, attraverserà il tunnel della perdita della parola, affonderà lo sguardo nel buio, lo riaccenderà alla luce dei colori di van Gogh, nei quali rinverrà un nuovo orizzonte di dicibilità.

Rilke non è indenne da un simile tracollo e si aggrapperà alla dimensione del visibile come zattera per salvarsi dal naufragio delle parole. La visibilità non rappresenterà solo la dimensione alla quale misurare nuove dinamiche conoscitive, ma una tensione verso la forma, la plasmabilità dell'immateriale, unico argine contro la consunzione della parola, contro lo smarrimento di senso dell'esistente, contro la perdita del radicamento nel corpo, nella natura, nel mondo. Si pensi solo ai *Neue Gedichte* (*Nuove Poesie*) (1908).

L'arte figurativa vive della capacità di plasmare la materia. Glielo ha insegnato il lungo apprendistato con Rodin. La domanda che lo ossessiona maggiormente riguarda l'appropriazione di questo principio nel materiale caotico e caduco della parola, mai conosciuta abbastanza, mai posseduta fino in

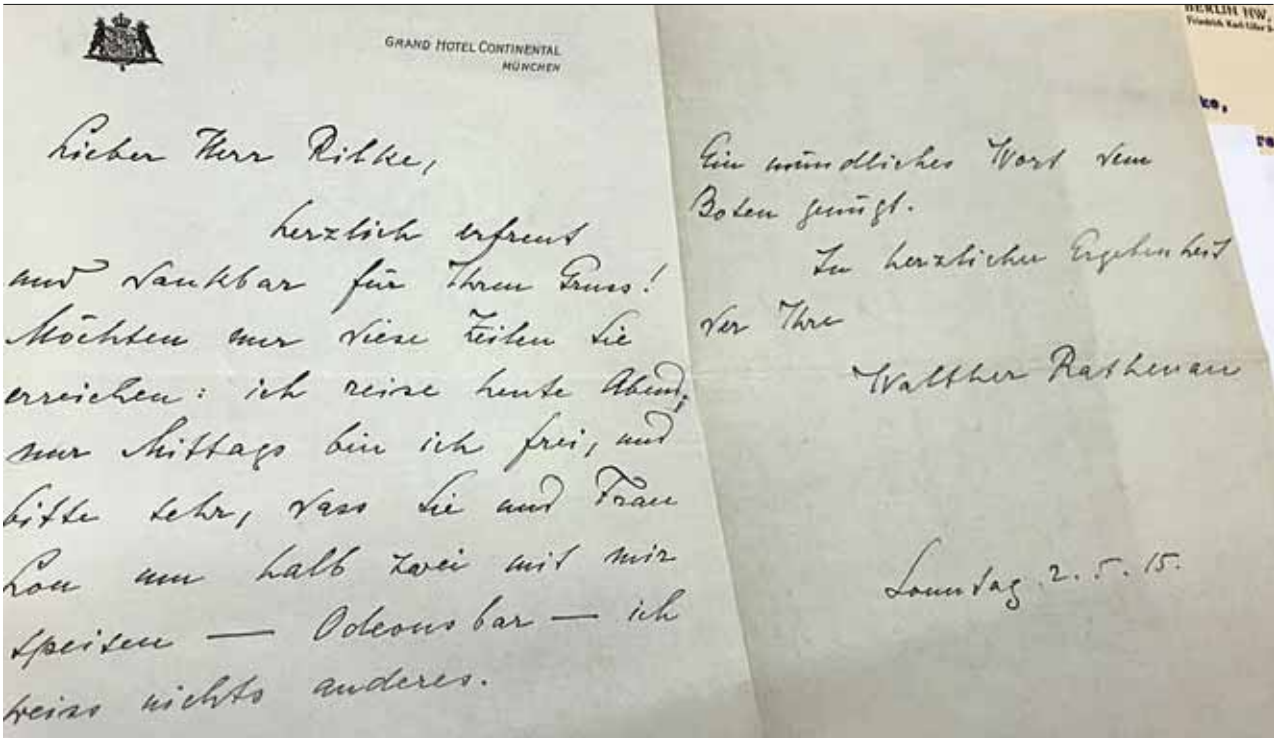
fondo. La ricerca di un nuovo linguaggio passa attraverso la cruna dell'ago di questa esplorazione dell'orizzonte del visibile: «Per questa ragione mi riprometto di vedere meglio, di guardare con più pazienza, con più profondità.» (LAS 106). Da qui il significato del celebre brano delle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*I quaderni di Malte Laurids Brigge*, 1910): «Imparo a vedere. Inizio adesso. Ancora va male. Ma mi prenderò tutto il tempo necessario per farlo» (KA 3, 457).

Vedere è un processo di interiorizzazione del mondo esterno, di risonanza emozionale della percezione, di sua trasformazione nell'incandescenza del linguaggio. Tale esperienza è vissuta in prima persona, sul piano prettamente biografico, negli scambi con artiste e artisti – recente è la pubblicazione del ritrovato epistolario con Edith von Bonin, attraverso il quale si ha il polso e la temperatura dei legami intessuti da Rilke con gli artisti a Parigi negli anni del suo soggiorno, che costituisce la fase più intensa del suo apprendistato a una nuova visione. Tale esperienza, oltre che nelle interessantissime lettere sopracitate e in varie annotazioni, trova la sua cassa di risonanza proprio nei *Quaderni*, al cui centro è Parigi intesa come cronotopo di una modernità che attraversa l'orrore, la malattia, la lordura per trasformarla in esperienza potenziata del proprio io: «Parigi è per me [...] un apprendistato immenso: le realtà più remote, estreme, inafferrabili dell'esperienza emotiva vengono condensate e rese visibili, anche a distanze siderali, al mio sguardo, al mio sentimento» (Lettera a Karl von der Heydt, del 21.2.1907, KEH, 114).

Vedere è imparare a sentire la vita in tutta la sua palpitante immensità emozionale, superare i limiti dei noti paradigmi conoscitivi, della razionalità occidentale, delle categorie culturali ereditarie, abbandonare l'orizzonte del noto, naufragare nell'ignoto accolto con sensi acuiti e con uno sguardo che trapassa la coltre delle abitudini. Non diversamente che per il Chandos hofmannsthaliano, questa esperienza produce in Rilke sconcerto, disorientamento, vertigine. Ma questo sguardo nuovo, conquistato attra-

verso la riflessione sui valori della pura visibilità dell'opera d'arte figurativa, corrisponde a una percezione liberata da categorie di giudizio stantie, a una nuova profondità di penetrazione della realtà attraverso i sensi che divengono lo strumento di una inedita percezione del mondo, in cui il tempo e lo spazio si incontrano e si curvano a vicenda, rendendo il passato presente nella folgorazione della visione. La celebre lirica *Archaischer Torso Apollos* (*Torso arcaico di Apollo*, 1908) è la celebrazione di questa nuova sensibilità, in cui i sensi trasformano in esperienza emotiva il vissuto e conducono a un potenziamento dell'io, a una nuova frontiera per l'immaginazione. E l'immaginazione, guidata da questo nuovo sguardo, è in grado di attingere al potere metamorfico della realtà, che rinasce, rinnovata, nella parola, dove avviene l'epifania di senso. Mondo esterno e interiorità coincidono, la realtà si palesa nella forma della parola che si fa materia plasmata e plasmante – a ciò si alimenta la ricerca del *Dinggedicht*, la poesia cosa – che manifesta nelle sue dinamiche plastiche le leggi che plasmano la vita.

Per giungere a questa alchimia in grado di restituire alla parola la concretezza, la perentorietà, la dinamicità dell'esistente, Rilke ha frequentato intimamente le arti a lui contemporanee, in primo luogo quelle praticate dalla colonia degli artisti di Worpswede, cui dedica il celebre scritto *Worpswede*, ap-


GRAND HOTEL CONTINENTAL
MÜNCHEN

Lieber Herr Rilke,

herzlich erfreut und dankbar für Ihren Gruss! Möchten nur diese Zeilen Sie erreichen: ich reise heute Abend, nur Mittags bin ich frei, und bitte sehr, dass Sie und Frau Lou um halb zwei mit mir speisen — Odeonsbar — ich weiss nichts anderes.

Ein mündlicher Wort vom Boden genügt.

In herzlicher Ergebenheit
Ihr Ihre
Walther Rathenau

Sonntag 2. 5. 15.

prendendo il linguaggio del paesaggio (KA 4, 351); ha studiato il linguaggio della corporeità, delle mani, dei gesti nello studio dell'arte plastica di Rodin, consegnando questa nuova conoscenza alla monografia *Auguste Rodin*; ha scoperto la lingua potentissima dei colori nella lunga contemplazione dei dipinti di Cézanne, affidata alle *Lettere su Cézanne* (*Briefe über Cézanne*), concepite intorno al 1907 e pubblicate postume nel 1952.

«Come se mi fossero recise le palpebre...»

Eppure lo sforzo dello sguardo porta alla paralisi della visione. La metafora di Heinrich von Kleist «Come se mi fossero recise le palpebre» tratta da *Emozioni innanzi al paesaggio marino di Friedrich (Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft)* anticipa e rende in maniera efficacemente poetica l'esperienza che Rilke descrive in una lettera a Lou Andreas Salomé del 19 dicembre 1912: «[...] e adesso sono qui, sto seduto e guardo e guardo fino a quando gli occhi mi fanno male [...] come se dovessi imparare a memoria e non ci riuscissi, e non ne sono in grado...».

Da tale esperienza nasce il processo dello *Umschlag*, del capovolgimento, ovvero della trasformazione della visione sensoriale in una più profonda esperienza interiore della pura emozione, come attesta la lirica *Wendung* (1914):

> Perché lo sguardo, vedi, ha un limite.
> E il mondo che hai guardato
> vuole accrescersi nell'amore.
> L'opera dello sguardo è compiuta
> adesso compi l'opera del cuore
> sulle immagini che hai catturato,
> [...] ché non le consoci affatto.
> (KA 2, S. 101 f.)

Il mondo vero, autentico, che si sottrae alla corruzione della materia, non è più quello catturato con l'intensità dello sguardo che non si arresta all'apparenza del visibile, ma è quello che lo sguardo riesce a far affiorare da uno spazio di pura interiorità, ove l'intensità delle emozione lo accresce, lo potenzia, conferendogli la durata e la forma che altri-

menti non possiederebbe.

Rilke ha sempre cercato di dare forma visibile all'impalpabile, all'indicibile, all'invisibile, e, come aveva scritto in *Worpswede*, è sempre stato teso a «rendere visibile ai sensi, in tutte le possibili sfumature, ciò che è più intimo, proprio, personale, fino alle sue sfumature più sottili» (KA 4, 351).

Tale ricerca si estremizza e depersonalizza negli anni della maturità, soprattutto dopo la guerra, quando la tensione muterà ulteriormente e si affermerà la necessità interiore di dare forma non più all'oggetto della visione, ma all'invisibile, l'unica realtà che possa liberare l'uomo dalla caducità e dall'orrore di esistere. Quel principio di salvezza celebrato nella Nona delle *Duineser Elegien*:

> E queste cose, viventi del declino,
> capiscono che tu le lodi; caduchi
> ci credono capaci di una salvezza, noi i più caduchi.
> Vogliono che noi del tutto
> le tramutiamo nell'invisibile cuore
> in – oh senza fine – in noi! Chiunque alla fine noi
> siamo.
>
> Terra, non è questo che vuoi: invisibile
> sorgere in noi? – Non è il tuo sogno
> di essere una volta invisibile? – Terra! Invisibile!
> Se non mutazione, qual è il tuo urgente comando?
> Sì, terra, tu cara, io voglio. Oh credimi,
> non ci sarebbe bisogno più delle tue primavere per
> vincermi – una,
> ah, una sola, è già troppo per il sangue.
> Non ha nome
> la mia decisione per te, da lungi.
> Sempre eri nel giusto, e la tua santa idea ispirata
> è la morte confidente. (ED, 62)

La poesia tarda trasforma la percezione sensoriale del mondo in visione dell'invisibile, da cui emerge ciò che la parola non può dire, ma che solo lo sguardo sa metamorfizzare, come accade in ogni grande opera d'arte figurativa.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Il rapporto di Rainer Maria Rilke con le arti figurative è stato oggetto di numerosi studi, che hanno prediletto ora l'aspetto della ricezione, ora quello della intermedialità. Si rimanda per brevità solo alle seguenti opere:

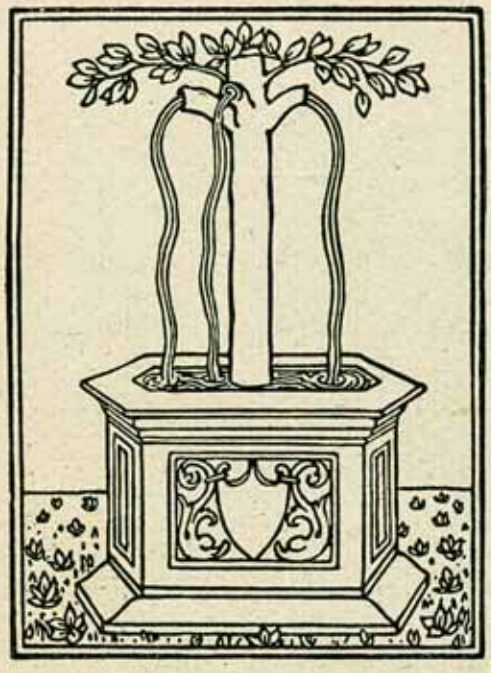
- *R.M. Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*, a cura di Gisela Götte, Jo-Anne Birnie Danzker, München, Prestel, 1996.
- Claudia Öhlschläger, *‚Sagen können, wie es hier ist, werd ich ja nie.' Bildlekturen des Unbeschreiblichen in Rainer Maria Rilkes Briefen aus Spanien (1912/13)*, «Hofmannsthal-Jahrbuch» 4, 1996, pp. 367-392.
- Ralph Köhnen, *Im Grenzverkehr der Künste. Rilke, Rodin und Cezanne*, in *Grenzüberschreitungen um 1900*, a cura di Thomas Eicher, Oberhausen, Athena, 2000, pp. 193-227.
- Gottfried Boehm, *Rilke und die bildende Kunst*, Frankfurt/M, Insel, 2012.
- Antje Bussgen, *Bildende Kunst*, in Manfred Engel, Dorothea Lauterbach, *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2013, pp. 130-150.
- Corbett, Rachel, *Rilke und Rodin. Die Geschichte einer Freundschaft*, Berlin, Aufbau Verlag, 2017.

Per l'edizione italiana delle opere di Rilke dedicate alle arti figurative si veda:

- Rainer Maria Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Elena Polledri, Milano, Bompiani, 2008.

Opere di Rainer Maria Rilke citate in questo studio con abbreviazioni:

- *Werke. Kommentierte Ausgabe*, a cura di Manfred Engel, Ulrich Fulleborn, August Stahl, Horst Nalewski, Frankfurt/M., Leipzig, Insel, 1996. KA.
- *Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905–1922*, a cura di Ingeborg Schnack, Renate Scharffenberg, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986. KEH.
- *Elegie duinesi*, traduzione di Michele Ranchetti, Jutta Leskien, Milano, Feltrinelli, 2006. ED
- Rainer Maria Rilke - Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, Zürich-Wiesbaden, Insel, 1952. LAS.



Rainer Maria Rilke

Das Stunden-Buch

enthaltend die drei Bücher:
Vom mœnchischen Leben/
Von der Pilgerschaft/
Von der Armut
und vom Tode

SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

IL LIBRO D'ORE DI RAINER MARIA RILKE

Pregare con miscredenza

di DANIELA LIGUORI

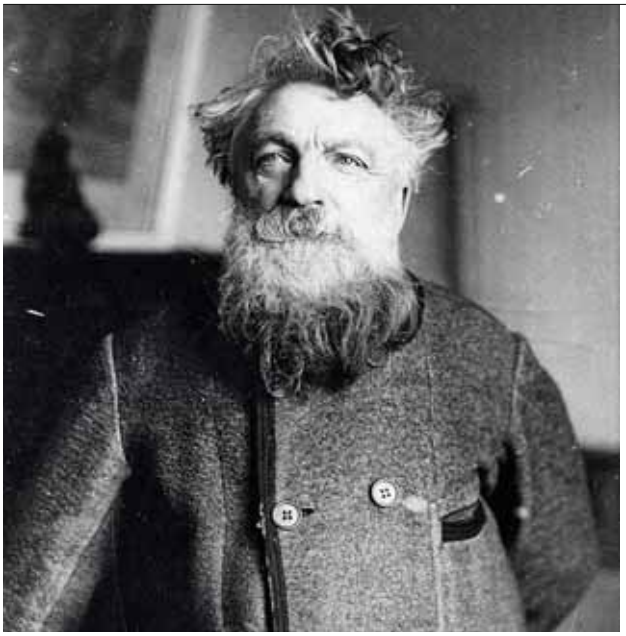
Nell'apertura del quinto e ultimo libro della *Gaia scienza* di Friedrich Nietzsche il drammatico annuncio della 'morte di Dio' viene messo in secondo piano per sottolinearne il suo significato liberatorio. Se «pare appunto che un qualche sole sia tramontato, che una qualche antica, profonda fiducia si sia capovolta in dubbio», questo tramonto, questo capovolgersi della fiducia in dubbio ha conseguenze che «non sono per nulla tristi e rabbuianti»; sono piuttosto «come un nuovo genere, difficili a descriversi, di luce, di felicità, di ristoro, di rasserenamento, d'incoraggiamento, di aurora» perché nuove – non divine, ma terrene – prospettive di conoscenza e interpretazione del mondo si distendono dinanzi allo sguardo dello spirito libero, a patto che il suo pensiero sia disposto ad affidarsi ad una condizione incerta, assumendo uno statuto sperimentale.[1]

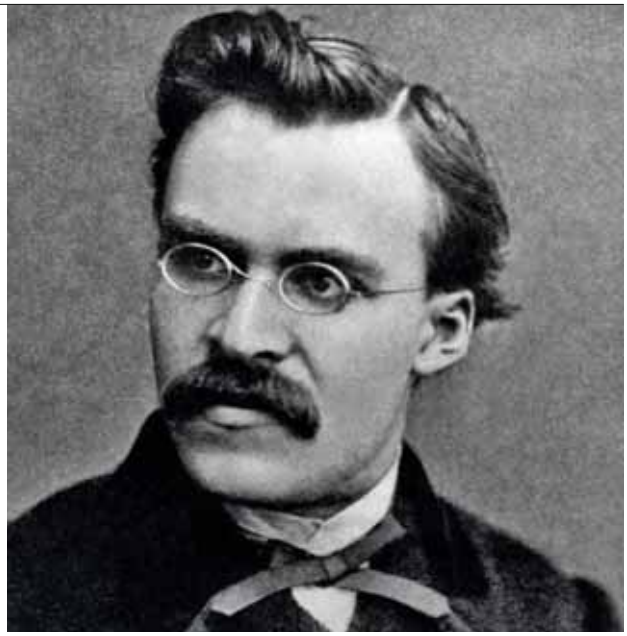
> In realtà, noi filosofi e spiriti liberi, alla notizia che «il vecchio Dio è morto», ci sentiamo come illuminati dai raggi di una nuova aurora; il nostro cuore ne straripa di riconoscenza, di meraviglia, di presagio, d'attesa – finalmente l'orizzonte torna ad apparirci libero, anche ammettendo che non è sereno, finalmente possiamo di nuovo sciogliere le vele alle nostre navi, muovere incontro a ogni pericolo, ogni rischio dell'uomo della conoscenza è di nuovo permesso; il mare, il *nostro* mare, ci sta ancora aperto dinanzi, forse non vi è ancora mai stato un mare così «aperto».[2]

Ripensando 'poeticamente' il significato liberatorio dell'annuncio nietzschiano della 'morte di Dio', il poeta asburgico Rainer Maria Rilke (1875-1926) non ha potuto non interrogarsi sul senso del gesto della preghiera per coloro che sono, e vogliono restare, 'naviganti' fedeli alla terra. È rintracciabile anche qui il nocciolo della raccolta *Il Libro d'ore* [*Das Stunden-Buch*], pubblicato a fine dicembre del 1905 per le edizioni Insel e il cui frontespizio presenta una fontana in tre getti, interpretabile come figura dello *Stunden-Buch* e dei tre libri che lo compongono, ossia *Il libro della vita monastica* [*Das Buch vom mönchischen Leben*], *Il libro del pellegrinaggio* [*Das Buch von der Pilgerschaft*] e *Il libro della povertà e della morte* [*Das Buch von der Armut und vom Tode*]. I cicli lirici che lo compongono – scrive a riguardo Andreina Lavagetto – «sono i versi appassionati con cui un monaco russo, pittore di icone, parla a Dio»: «Il giovane monaco del *Buch vom mönchischen Leben* attraversa una vicenda artistica e spirituale che lo porta al tema del *pellegrinaggio* e poi alle considerazioni sulla *povertà e la morte*».[3] L'interrogazione sul senso del gesto della preghiera è contemporaneamente reinvenzione di un genere nato come ausilio

Nella pagina accanto: frontespizio di *Das Stunden-Buch* di Rainer Maria Rilke, nell'edizione stampata da Insel, a Wiesbaden, nel 1905

devozionale privato: quello dei cosiddetti Libri d'ore. «Il termine 'ora' indica la più comune tra le scansioni cronometriche impiegate a dividere la giornata e per Libro d'ore si intende appunto la sequenza di preghiere che corrisponde a determinate ore. Il termine Ora è tuttavia anche sinonimo di *Ufficio Divino*, cioè quell'insieme di preghiere e di inni da recitare in coro o singolarmente da tutti i religiosi in determinate ore del giorno e della notte».[4] Diffusi in Europa a partire dalla metà del XIII secolo, i Libri d'ore nascono come libri di preghiere per consentire, soprattutto ai laici, la preghiera personale e la meditazione individuale. Nel tardo Medioevo e nel Rinascimento erano perlopiù piccoli libri concepiti per essere tenuti in mano e trasportati agevolmente durante le passeggiate o durante i viaggi; spesso erano decorati con miniature che, oltre ad abbellire il libro, ricoprivano l'importante funzione di spiegare il contenuto dei testi più importanti attraverso le immagini. «Le miniature, oltre a decorare il libro, avevano lo scopo di coadiuvare la meditazione e la preghiera. Soprattutto gli analfabeti si affidavano





Sopra da sinistra: lo scultore francese Auguste Rodin (1840-1917); il filosofo tedesco Friedrich Nietzsche (1844-1900). Nella pagina accanto, a sinistra e in basso: frontespizio, prima pagina e pagine interne di *Das Stunden-Buch* di Rilke, nell'edizione Insel datata 1920. A destra in alto: frontespizio della prima edizione di *La gaia scienza* di Friedrich Nietzsche (Chemnitz, 1882). In basso a destra: Rainer Maria Rilke ritratto a villa Strohl-Fern (Roma), 1904

alle immagini per favorire la recita di preghiere altrimenti ripetute solo a memoria: non va dimenticato il fatto che persino tra i facoltosi proprietari di Libri d'ore persistette […] un altissimo tasso di analfabetismo».[5] Va anche sottolineato come la sezione finale del Libro d'ore fosse solitamente dedicata al *Suffragio dei Santi*, ai quali erano anche destinate delle litanie all'interno del libro.

È proprio «in ricordo» di simili libri di preghiere che Rilke scrive *Il Libro d'ore*, un ciclo di liriche che egli stesso definisce come «una serie di elevazioni e preghiere».[6] Rievocando in una lettera a Marlise Gerding del 14 maggio 1911 la nascita de *Il Libro d'ore*, Rilke racconta come il primo volume della raccolta sia nato dal «tendere l'orecchio a un'acustica interiore» che prendeva via via la forma di qualcosa di affine ad una preghiera:

> È passato tanto tempo, abitavo allora nei pressi di Berlino, quasi in campagna, ed ero alle prese con altri lavori. Già da qualche tempo, la mattina al risveglio o nelle sere in cui si udiva il silenzio, si facevano sentire delle parole, che uscivano da me e parevano essere nel giusto. Preghiere, se si vuole – così le considerai, anzi, neppure questo: le recitavo e mi regolavo su di loro per le incognite del sonno o del giorno che iniziava. Ma alla fine mi accorsi della forza e del ripetersi di quelle imposizioni interiori, e un giorno cominciai ad annotarne qualche verso; l'atto stesso dell'annotare rafforzava e attirava l'ispirazione; alla gioia spontanea dell'eccitazione interiore si aggiunse il piacere di ciò che era ormai lavoro.[7]

Preghiere, dunque, come quelle presenti nei Libri d'ore e tuttavia differenti perché 'incuranti' non solo di essere accolte da Dio, ma anche di avere un proprio spazio nel mondo. Non diversamente Rilke parlerà delle sculture di Auguste Rodin come opere «prive di un tetto» nate 'solo' dall'amore per la pratica artistica, ossia da un desiderio smisurato di spendersi in un «lavoro infinito»

***L'incoronazione della Vergine*, dal Libro d'ore attribuito al Maestro di Jean Rolin (Mantova, Palazzo d'Arco)**

che crea cose senza altro fine o scopo che il fare esperienza di simile lavorare.[8]

Di qui la «vanità» delle preghiere de *Il Libro d'ore*:

> Quel libro è dunque un libro sincero nel senso più autentico, con tutti i segni del non-poter-fare altro: i segni del grido che, trattenuto, si strappa d'improvviso dal petto, incurante se nel mondo affollato vi sia posto per lui, o no. D'altra parte, visto sotto il profilo del lavoro, quel libro ha il piacere che ogni arte prova per se stessa, ed è quindi diverso dalla preghiera, ha una vanità che manca alla preghiera. Ma che cos'è la preghiera, lo sappiamo?[9]

È qui sottolineata da Rilke l'intransitività della pratica artistica che esiste per se stessa, perché scaturisce sì da un impulso irrefrenabile dell'uomo – è 'come' un grido – ma non è finalizzata ad alcuno scopo, essendo viceversa esercizio alla 'passività' per attuare la 'sospensione' di soggetto che vuole e per divenire 'strumento impersonale' che lavora 'per niente'. Altrettanto intransitive sono le preghiere del libro di Rilke che non cercano, dunque, il conforto metafisico di un Dio, né il consenso altrui, ma esistono perché dettate dal «non-poter-fare altro» che comporle. Se è questa la loro «vanità», è una vanità che ha le sue radici nel voler virilmente fronteggiare la mancanza di orizzonti di senso lasciati vuoti dalla nietzschiana 'morte di Dio'. Lungi dall'essere il frutto della ricerca di una risposta rassicurante da parte di Dio e, quindi, saldezza per l'uomo, il gesto del pregare ha qui piuttosto un'attitudine profetica, sperimentale: è volta alla creazione di un 'dio futuro' cui l'artista lavora instancabile. Nella stessa lettera a Marlise Gerding del 14 maggio 1911 Rilke, scrive, infatti, che gli è «incomprensibile o indifferente ogni religiosità che non inventi, che ripeta, che si metta

comoda entro l'esistente con speranze e rinunce»:

> Il rapporto con Dio, così come credo di comprenderlo, presuppone produttività, anzi un genio dell'innovazione, un genio, direi, almeno privato, che non persuade gli altri; e questo genio lo immagino spinto al punto di non comprendere più, d'improvviso, cosa s'intenda col nome di Dio; al punto di farselo ripetere, di farselo pronunciare dieci volte, senza capire, solo per andarlo a cercare daccapo, da qualche parte alle sue origini, alla sua sorgente. Questa è la dose di miscredenza che è nello *Stunden-Buch*.[10]

Non si tratta, dunque, di ripetere preghiere già note e consolidate nella tradizione e, soprattutto, colme di rassicurazione perché legate alla fede in Dio – è quanto avveniva per i Libri d'ore –, ma di creare nuovi versi che celebrino l'esistenza come ricerca incessante – pellegrinaggio – di nuovi sensi terreni rinunciando al bisogno umano di trascendenza. Se in ciò è implicita la rinuncia a forme consolidate di preghiera che vivano nella certezza dell'esistenza rassicurante di un Dio, è una rinuncia che toglie al poeta ogni sicurezza per lasciarlo 'navigare' in una vita che sia raccolta nell'arte e, in questo, sia creazione di un dio futuro. Si tratta, appunto, di trasformare il bisogno umano di trascendenza – che, con Nietzsche, si è rivelato un residuo antiquario sotto il quale si nasconde un atteggiamento di svalutazione del mondo terreno – in creazione di forme che celebrino il mondo, le cose, l'esistenza. Alla navigazione nel 'mare aperto' di nietzschiana memoria si sostituisce qui un pellegrinaggio terreno che non è volto alla ricerca di Dio, ma è creazione di modi nuovi di celebrare il mondo e le sue forme nella loro alterità, celebrandone anche gli aspetti più inquietanti e angosciosi per l'uomo, come la presenza del dolore e della morte. Il compito dell'arte diviene così quello di riscattare, celebrandolo, il mondo orfano delle certezze dell'etica e della gnoseologia dopo la nietzschiana 'morte di Dio'. Se per Nietzsche l'aspetto tragico di questo evento veniva sopravanzato dal suo significato liberatorio, dischiudendosi prospettive inusitate di conoscenza e interpretazione del mondo, a dischiudersi qui per Rilke è una nuova prospettiva dell'arte come 'forma miscredente' di preghiera. Il monaco-artista del *Libro d'ore* reinventa nuovi versi-preghiere affidandosi alla condizione incerta del pellegrinaggio, in un mondo in cui la morte è strettamente intrecciata alla vita – ne è il volto nascosto – e bisogna farsi poveri e porsi di un atteggiamento pienamente affermativo verso la vita e cantare l'esistente come san Francesco, «l'amante più sincero».[11] Non diversamente da quanto accadeva nei Libri d'ore, che solitamente si chiudevano con il *Suffragio dei Santi*, Rilke chiude il volume del suo *Libro d'ore* con una lirica dedicata a san Francesco, un uomo che scelse la povertà come stile di vita e un poeta che celebrava l'esistente essendo «pieno di piacere, di meraviglia / e ardore per la terra».[12]

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, *La Gaia scienza e Idilli di Messina*, a cura di F. Masini con nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 2007, pp. 251-252.

[2] Ivi, p. 252.

[3] Andreina Lavagetto, *Introduzione e commento* a *Il Libro d'ore*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, vol. I, p. 728.

[4] *Il Libro d'ore. Un'introduzione*, a cura di Daniela Villani, Giuseppe Solmi, Alessandro Balistrieri, Padova, Nova Charta, 2017, p. 11.

[5] Ivi, p. 35.

[6] Cfr. la lettera di Rilke a Carl Ernst Poeschel del 13 aprile 1905 (cit. in A. Lavagetto, *Introduzione e commento* a *Il Libro d'ore*, cit., p. 727).

[7] Ivi, p. 729.

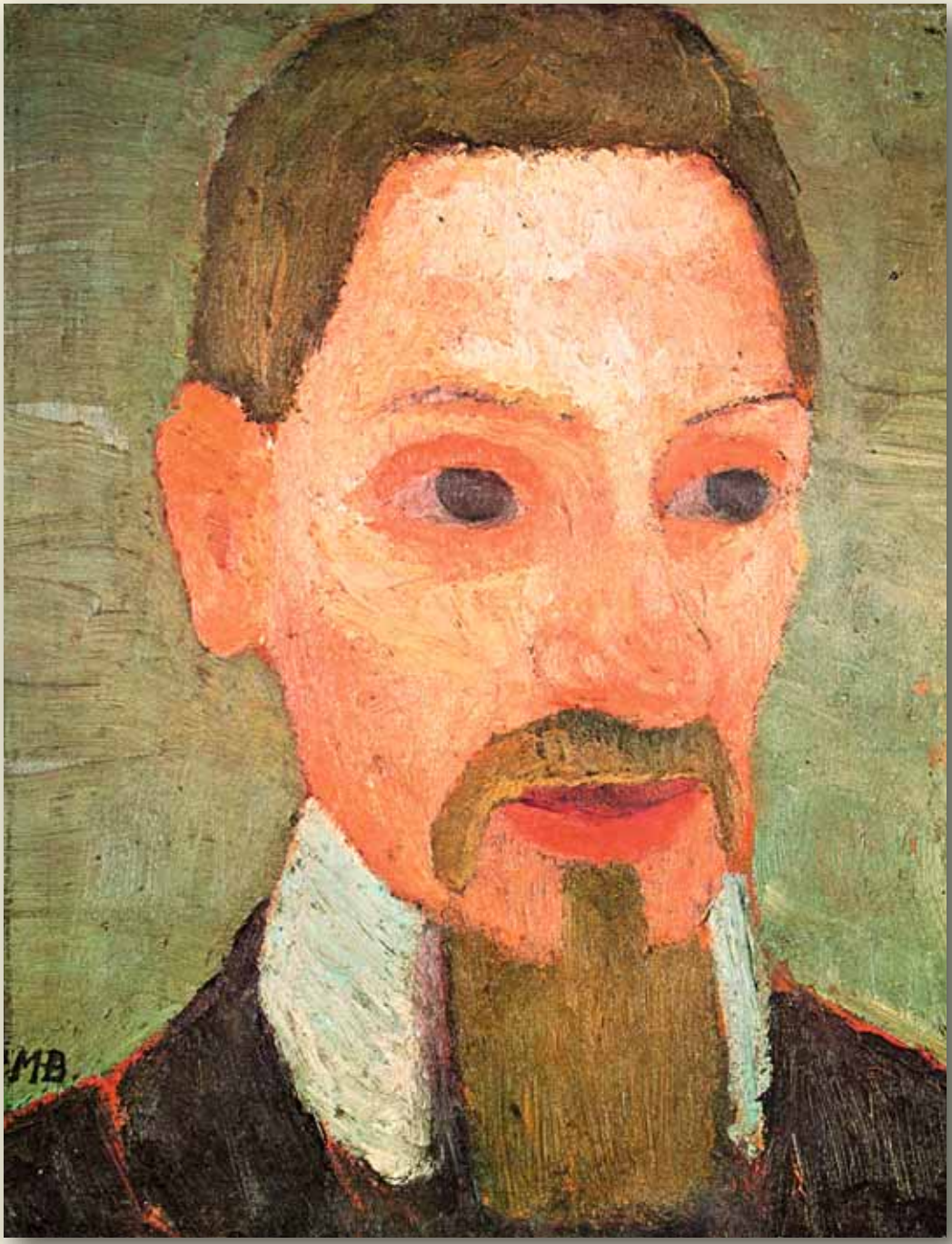
[8] Il riferimento è alla conferenza di Rilke dedicata a Rodin. Rainer Maria Rilke, *Rodin* (1907), in Id., *Su Rodin*, a cura di E. Potthoff, trad. it. di C. Groff e O. Sartorelli, Milano, Abscondita, 2009, pp. 57-84.

[9] Cit. in A. Lavagetto, *Introduzione e commento* a *Il Libro d'ore*, cit., pp. 729-730.

[10] Ivi, p. 730.

[11] Rainer Maria Rilke, *Il Libro d'Ore*, in Id., *Poesie*, cit., vol. I, p. 271.

[12] *Ibidem.*


MB.

SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

LE *ELEGIE DUINESI* E ROMANO GUARDINI

Fra apprezzamento e dissenso

di LUCIA MOR

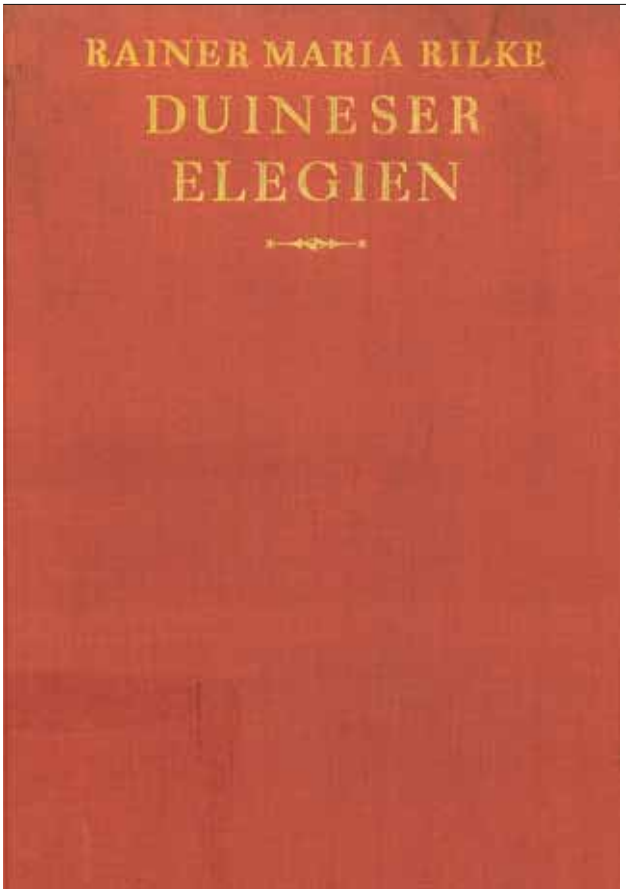
Subito dopo la fine del secondo conflitto mondiale, nei semestri invernale ed estivo del 1947 e 1948, presso la facoltà di Filosofia dell'università di Tubinga, il teologo e filosofo italo-tedesco Romano Guardini dedica due corsi universitari all'interpretazione integrale delle dieci *Elegie duinesi* di Rainer Maria Rilke. Riproporrà i due corsi l'anno successivo, una volta chiamato all'università di Monaco di Baviera, nel semestre estivo del 1949 e in quello invernale del 1949/50. Tre anni dopo, presso l'editore Kösel di Monaco uscirà il volume *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien* esito di un lavoro durato più di vent'anni.

La scelta di occuparsi di uno dei cicli poetici più complessi, misteriosi e al contempo più affascinanti della lirica del Novecento va letta innanzitutto nel contesto della cattedra di cui Guardini era titolare. Nel suo diario ricorda infatti di avere incominciato a interessarsi alle *Elegie duinesi* di Rilke a Berlino verso la metà degli anni Trenta, dove nel 1923 era divenuto titolare della neoistituita cattedra di *Filosofia della religione e visione del mondo cattolica*, docenza revocata nel 1939; finita la guerra, nell'autunno del 1945, la facoltà di Filosofia di Tübingen aveva creato una cattedra *ad personam* di *Christliche Weltanschauung* e tre anni dopo la facoltà di Filosofia di Monaco di Baviera fece lo stesso. Sebbene a Berlino Rilke sia stato oggetto di conversazioni seminariali e non di corsi ufficiali – bisogna attendere Tubinga e Monaco –, è evidente che l'avventura ermeneutica di Guardini è nata per interlocutori concreti ed è espressione di una visione del mondo chiaramente connotata.

L'interesse per la poesia di Rilke, e dunque per un'opera letteraria, non è un'eccezione nel contesto della docenza di Guardini. Sin dai primi momenti dell'attività accademica, il filosofo e teologo si era dedicato, con molto successo per le presenze in aula, anche all'interpretazione di testi letterari. Oltre a Rilke, anche Hölderlin, Dante e Dostoeskij lo avrebbero accompagnato per molti anni e questo grazie a un suggerimento del filosofo Max Scheler, che lo aiutò a 'inventare' una cattedra fino a quel momento mai esistita:

> In una conversazione per me gravida di conseguenze egli mi disse «lei deve attuare ciò che è contenuto nella parola stessa *Weltanschauung* ossia contemplare il mondo, le cose, l'uomo, le opere ma fare tutto questo come un cristiano cosciente della propria responsabilità e tradurre sul piano scientifico ciò che lei vede [...] esamini per esempio i romanzi di Dostoevskij e prenda posizione

Nella pagina accanto: Paula Modersohn-Becker (1876-1907), *Ritratto di Rainer Maria Rilke*, Brema, Museo Modersohn-Becker



DIE ERSTE ELEGIE

WER, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunkelen Schluchzens. Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgendein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich
wiedersähen; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.
O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
uns am Angesicht zehrt—, wem bliebe sie nicht, die ersehnte,
sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
mühsam bevorsteht. Ist sie den Liebenden leichter?
Ach, sie verdecken sich nur miteinander ihr Los.
Weißt du's noch nicht? Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.

Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche
Sterne dir zu, daß du sie spürtest. Es hob

7

Sopra da sinistra: R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, Leipzig, Insel Verlag, 1923 (Fondo Grünanger-550, "Raccolte storiche" dell'Università Cattolica di Brescia); testo della *Erste Elegie* dall'edizione Insel, 1923 delle *Duineser Elegie* (Fondo Grünanger-550, "Raccolte storiche" dell'Università Cattolica di Brescia)

> su di essi dal punto di vista cristiano: metterà in luce così da una parte l'opera presa in considerazione dall'altra lo stesso punto di partenza».

Il consiglio di Max Scheler fu accolto, con la consapevolezza di chi sa che sarebbe andato incontro a molte critiche. Nel commento alla *Settima Elegia* di Rilke si legge infatti:

> Per l'autore di questo saggio non occorre molta fantasia per immaginare in che modo la sua critica a Rilke verrà percepita da coloro che venerano il poeta come un messaggero religioso; o da coloro che sono dell'opinione che una poesia si debba comprendere solo per se stessa o dai suoi presupposti storici, ma non può essere giudicata in funzione del suo carattere di verità. Ora, nel nostro tempo, la capacità di distinguere è indebolita a tal punto, perfino in chi è impegnato spiritualmente, che qualcuno si deve pur assumere l'ingrato compito di distinguere; anche a rischio di essere denunciato come non oggettivo dagli uni, come non dotato di sensibilità artistica dagli altri e soprattutto come "dogmaticamente vincolato".

Guardini prende molto sul serio il ruolo dell'interprete di testi letterari, in un passo riferito a Hölderlin si legge: «il primo assioma di ogni interpretazione: che fino alla prova del contrario la parola di un uomo onesto significa ciò che dice, tanto

più quando è un grande a parlare». L'opera di un vero scrittore non è dunque mai un gioco estetico fine a se stesso:

> Le *Elegie di Duino* non solo si fondano su esperienze d'una natura più fine, profonda, remota, di quante sono comunemente disponibili, bensì anche su quelle che recano in sé, almeno in parte, il carattere dello straordinario. [...] Quanto [...] al contenuto stesso [...], Rilke ha manifestato con chiarezza la pretesa di aver espresso con esse cose nuove e profonde, un messaggio metafisico, o più esattamente religioso, il quale esige un'esegesi accurata.

E allora l'interpretazione seria comporta prendere posizione sulla verità annunciata, dal punto di vista di chi ha una *Weltanschauung* precisa e per questo nella piena consapevolezza che sarebbero arrivate critiche. Nella sua recensione al volume del '53, Hans Georg Gadamer, pur contestando diversi aspetti dell'interpretazione guardiniana, osserva che il volume «guadagna [...] un valore specifico perché prende Rilke sul serio senza presupporre alcuna tacita identificazione dell'opinione dell'interprete con quella del poeta, bensì al contrario una consapevole distanza critica». Ma lo stesso Gadamer, pur nella distanza delle posizioni di fondo, scrive anche che Guardini «non ha pari per sensibilità poetica e arte dell'interpretazione».

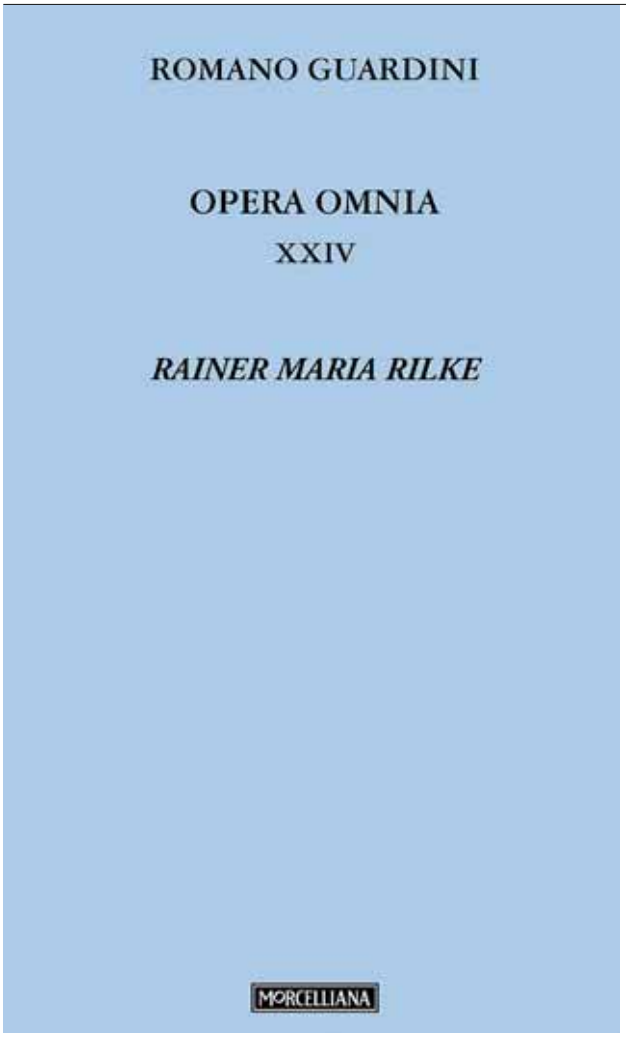
Nello spazio qui consentito è possibile accennare sinteticamente solo ad alcuni dei molti nuclei tematici intorno ai quali si sviluppa l'interpretazione guardiniana delle *Duinesi*, che oscilla fra un convinto dissenso, decisamente controcorrente rispetto al generale entusiasmo del tempo per Rilke, e alcune condivisioni.

Il filo rosso che secondo Guardini attraversa tutte le *Elegie* e che spiega anche perché, come vedremo in conclusione, nell'immediato dopoguerra proprio a quest'opera siano stati dedicati i corsi universitari, è il tema della frammentazione della persona. Il «sentimento rilkiano della vita» che si manifesta nelle *Elegie duinesi* consiste nell'assenza di legami con altri esseri umani e luoghi, una solitudine che annienta e che va intesa come l'esito tragico di un processo avviato alla fine del Medioevo. Autonomia e individualismo avrebbero caricato la persona di una tensione che l'ha schiacciata, per questo l'uomo contemporaneo vive una crisi fatale: «l'essenza della persona sta dissolvendosi». L'idea rilkiana dell'amore rappresenterebbe l'espressione più drammatica di questa solitudine, messa a fuoco sin dall'interpretazione della prima *Elegia*. Il vero amore sarebbe per Rilke l'amore non corrisposto poiché solo nel non pretendere appagamento si mantiene intatto e si compie il vero amore. Guardini trova sconcertante quest'idea dell'amore che mina l'essenza stessa dell'io «giacché un'esistenza in cui non ci sia più il rapporto dell''io' e del 'tu' come punti focali dell'ellissi esistenziale non è più sé stessa».

L'uomo di Rilke è un essere che svanisce e si dissolve, il suo «movimento vitale è uno sgorgare senza ritorno», un perenne consumarsi, Guardini riprende spesso il verso della *Nona Elegia*, in cui è definito come il più 'evanescente' degli esseri.

Debolezza e dissoluzione della persona emergono ancora più evidenti di fronte a un problema cui Guardini attribuisce un ruolo centrale nell'esistenza e proprio per questo cifra significativa dell'inconciliabilità fra interprete e poeta: la natura del male e il rapporto con esso dell'uomo, tema attorno al quale è costruita la *Terza Elegia*. «L'ordine dell'esistenza e la dignità della persona» dipendono per Guardini dalla sua capacità di decidere fra il bene e il male e non dalla passiva e indifferente convivenza con essi presente nei versi rilkiani:

> La lotta autentica, quella onorevole e chiara, esiste là dove c'è una aut-aut. Ma se questo non c'è, in quanto bene e male non vengono assunti per quello che sono, cioè per elementi tra loro con-



> traddittori, ma vengono assunti come poli fra i quali gioca l'esistenza, come elementi costitutivi che affiorano in ogni fenomeno dell'esistenza, allora non esiste più serietà alcuna d'una lotta per il bene contro il male, e tutto si mischia in un intrico che dà il raccapriccio.

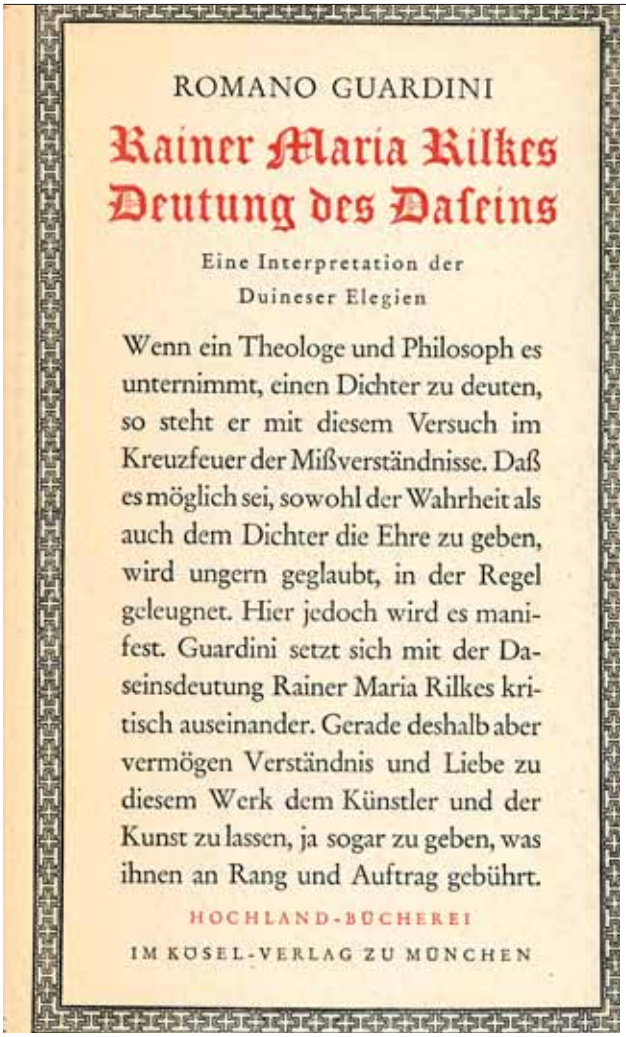
L'uomo di Rilke rinuncia, secondo Guardini, alla responsabilità di decidere e la rappresentazione del vuoto che ne deriva raggiungerebbe la sua drammaticità più intensa nella *Quarta Elegia*, dove si parla dello spettatore che a teatro osserva la marionetta sul palcoscenico e la preferisce all'attore, il quale è solo a metà un artista, perché comunque un gretto e banale borghese, mentre la marionetta è «pura forma». Ciò che viene guardato «non ha sostanza, non ha centro vitale non ha personalità, maschera e marionetta. E chi guarda non può egualmente essere di più, può essere soltanto il guardare, l'azione di guardare. Occhio senza nessuno che guarda».

La maschera vuota della persona è in balia di una entità superiore che ne fa quello che vuole. Ed ecco allora il secondo nucleo tematico centrale nell'interpretazione di Guardini. La persona svuotata è in balia di una forza superiore che ne dispone, ma nella più assoluta indifferenza.

Nelle *Elegie* vengono individuate diverse varianti di questa figura. Come la marionetta non muove sé stessa in modo autonomo, ma è mossa da un burattinaio, nella *Quinta Elegia* si dice che una «volontà mai sazia» manovra gli esseri umani, qui rappresentati da una compagnia di saltimbanchi, le cui giravolte e acrobazie sarebbero l'esito non di una scelta, ma di una manipolazione che li piega e li torce a proprio piacimento e alla quale non è possibile sottrarsi. L'interprete commenta: «Un'altra volta sparisce la persona – ma questa volta per esprimere un che di assurdo e spettrale – e ciò che domina è un *es*, qualcosa di neutro». E proprio qui, dove viene a delinearsi con evidenza la distanza fra interprete e poeta – sullo sfondo, è chiaro, dell'assenza di Dio – Guardini ribadisce il tema cruciale dell'*ethos* dell'interprete:

> Noi prendiamo Rilke sul serio, come egli pure voleva essere preso. [...] E prendere questa verità sul serio significa chiedersi: essa è davvero così? [...] Nella linea di tale interrogativo noi dobbiamo dire: l'esistenza non è come Rilke ce la indica. Egli ha cancellato da essa ciò che ne costituisce il centro: la persona, la sua responsabilità, il suo amore, il suo destino.

Diverse figure incarnano questo essere che manovra indifferente: il burattinaio della *Quarta Elegia*, oppure nella *Quinta Elegia* una grottesca


ROMANO GUARDINI

Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins

Eine Interpretation der Duineser Elegien

Wenn ein Theologe und Philosoph es unternimmt, einen Dichter zu deuten, so steht er mit diesem Versuch im Kreuzfeuer der Mißverständnisse. Daß es möglich sei, sowohl der Wahrheit als auch dem Dichter die Ehre zu geben, wird ungern geglaubt, in der Regel geleugnet. Hier jedoch wird es manifest. Guardini setzt sich mit der Daseinsdeutung Rainer Maria Rilkes kritisch auseinander. Gerade deshalb aber vermögen Verständnis und Liebe zu diesem Werk dem Künstler und der Kunst zu lassen, ja sogar zu geben, was ihnen an Rang und Auftrag gebührt.

HOCHLAND-BÜCHEREI

IM KÖSEL-VERLAG ZU MÜNCHEN

Sopra da sinistra: copertina della prima edizione del volume di Romano Guardini, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*, Monaco di Baviera, Kösel, 1953; Romano Guardini (1885-1968). Nella pagina accanto: Romano Guardini, *Rilke*, a cura di Lucia Mor, Morcelliana, Brescia 2020 (Opera Omnia di Romano Guardini, volume XXIV)

modista parigina dal nome significativo di «Madame Lamort» che «con gli affanni e i dolori degli uomini intesse sciocchezze e follie». E così, osserva Guardini, «ciò che resta è l'impressione di fondo, ed è che gli uomini si troverebbero in balìa di potenze che si prendono gioco di essi», potenze lunaticamente crudeli come la spettrale modista o «sublimi e indifferenti come l'angelo». Nell'angelo rilkiano è rappresentata la tragica indifferenza di esseri numinosi verso l'esistenza umana perché l'angelo delle *Elegie* non è più il messo inviato da Dio nella storia, ma un essere del tutto disinteressato alle cose terrene, che con «olimpicità cosmica» vibra «con il tutto cosmico, non con la vita umana».

Se su molti aspetti la distanza fra poeta e interprete è incolmabile, la grandezza delle *Duinesi* viene però riconosciuta quando è celebrata la bellezza della terra, in versi che Guardini trova potenti e meravigliosi, soprattutto nella *Settima* e nella

Nona, la sua preferita, dove sono evocate la pienezza della primavera e dell'estate nonché l'incanto delle notti estive. Il verso «Esser qui è magnifico» è «una delle formule fondamentali delle Elegie», in quanto alla domanda perché la vita sia significativa Rilke risponde: «'perché è molto esser qui' [...] lo stesso esserci [*Da-Sein*], essere qui, sulla terra, nello spazio e nel tempo, è già quintessenza».

Su altri due pensieri l'interprete si sofferma a lungo: la riflessione sul ruolo fatale che la tecnica ha assunto nell'esistenza umana e il compito che l'uomo assolve per contrastarlo. A causa della tecnica il fare dell'uomo è divenuto per Rilke un «fare privo di immagine». Questo significa che le cose vengono solo «usate e messe a profitto» e non sono più accolte nell'interiorità perché il rapporto con esse è solo celebrale: «Il pensiero puramente funzionale, l'intelletto calcolatore, non ha interiorità» dice Guardini, condividendo i pensieri di Rilke. Alla domanda posta nella *Nona Elegia* «perché l'uomo?» la risposta non si esaurisce allora solo nell'apprezzamento dell'esserci, dell'essere parte dell'esistenza, ma si arricchisce di un elemento ulteriore: «perché, come sembra, / tutto ciò che è qui ha bisogno di noi, tutta questa realtà evanescente / che stranamente ci concerne. Di noi, i più evanescenti di tutti gli esseri». Ma l'uomo 'evanescente' realizza un compito fondamentale: egli afferra ciò che è qui ovvero 'dice' le cose, e in questo modo conferisce loro un significato ontologico che altrimenti non avrebbero. L'anima dell'uomo dona alle cose senso. Si rivela così l'unità dell'esistenza dietro la frammentazione apparente: «Tutto ciò può avvenire perché dentro alla separazione del mondo immediato sta il regno interiore del 'profondo essere', lo 'spazio interiore del mondo' (*Weltinnenraum*), nel quale tutto si connette». In un mondo vuoto e smarrito a causa della tecnica, l'uomo, il cui intelletto e la cui volontà pianificatrice sono all'origine della tecnica stessa, rappresenta al contempo l'istanza salvifica, *das Rettende*, che trasferisce le cose dal mondo visibile dello spazio-tempo, dove esse stanno divise e distinte l'una dall'altra, nell'invisibilità della sfera interiore del cuore, lo spazio dello spirito.

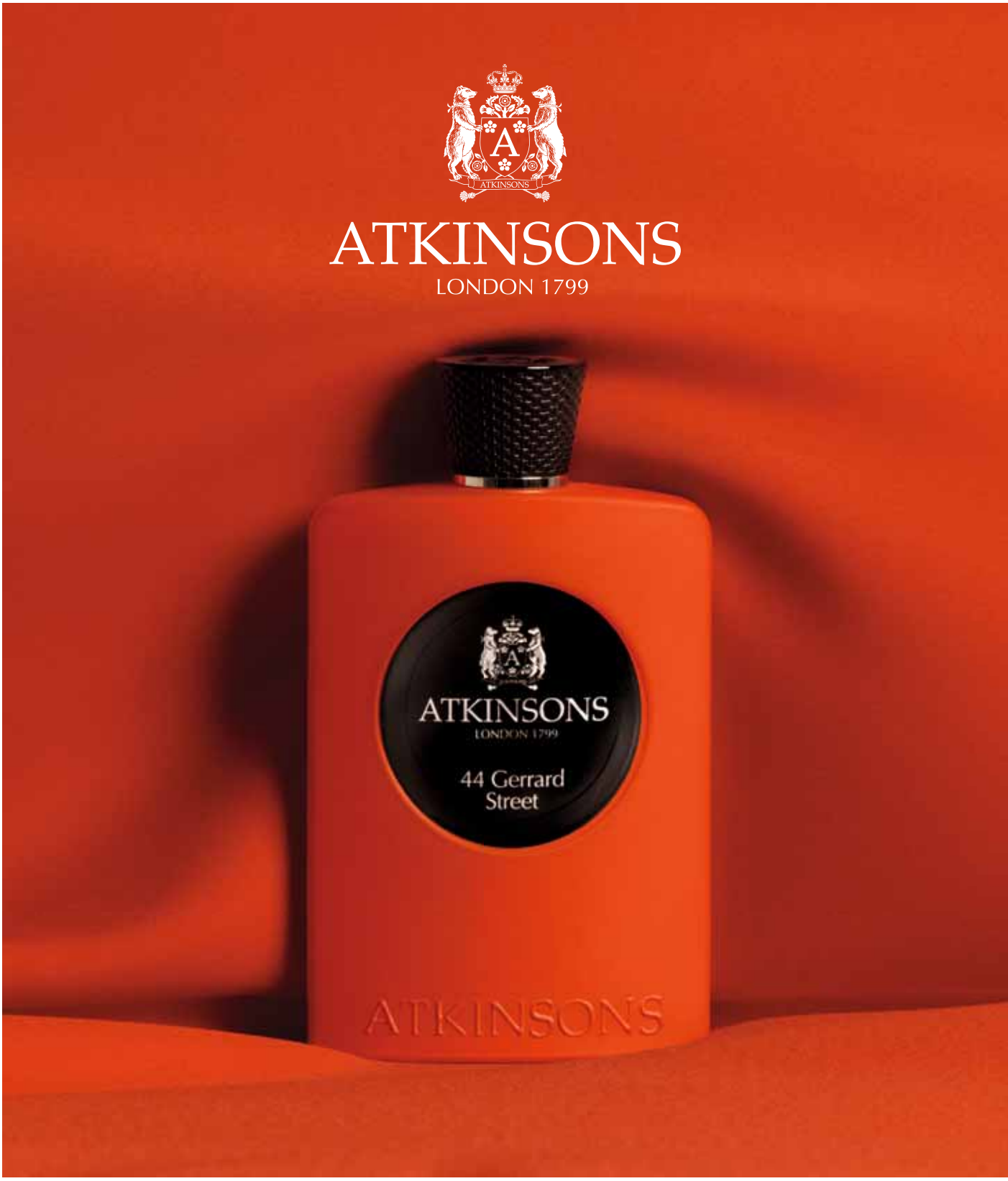
Nella pagina accanto: miscellanea di opere di Rainer Maria Rilke pubblicate nella storica collana *Insel-Bücherei* di Lipsia: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (Fondo Grünanger-754), *Das Marienleben* (Fondo Grünanger-613), *Die Sonette an Orpheus* (Fondo Grünanger-598), *Ausgewählten Gedichte* (Fondo Grünanger- 614), *Der ausgewählten Gedichte erster Teil* (Fondo Grünanger- 615). ("Raccolte storiche" dell'Università Cattolica di Brescia)

Perché, per concludere, una così lunga frequentazione con l'opera di un autore più criticato che apprezzato. Innanzitutto Guardini riconosce, nonostante la distanza delle posizioni, la genialità poetica straordinaria dell'autore delle *Duinesi*. Ma un'altra pare essere la ragione principale, che spiega anche la ragione dei corsi universitari nell'immediato dopoguerra. La poesia di Rilke riflette per Guardini uno snodo decisivo della storia europea, ovvero quel groviglio di inquietudini da cui fu originata la catastrofe della Prima Guerra Mondiale e la fine del 'mondo di ieri', nonché i presentimenti altrettanto inquietanti di ciò che sarebbe avvenuto: «attraverso la problematica che era viva in lui [...] trapelava qualcosa del segreto stato interiore dell'epoca». La persona si è dissolta perché ha rifiutato «l'impegno della dignità e della responsabilità, l'austerità del dovere e la grandezza della libertà» e così facendo si è privata della consapevolezza di sé e della coscienza. In questo modo è venuto meno il «nucleo che tiene insieme l'esistenza, la sorgente da cui scaturiscono gli atti del giudizio, della valutazione, della decisione» e la conseguenza funesta di questo processo è che altre forze si sono impossessate della persona, che così facendo si è gettata tragicamente in balia del totalitarismo. Nell'interpretazione di Guardini le *Elegie duinesi* sono una chiave di lettura preziosa per riflettere sulle ragioni profonde delle tragedie che hanno insanguinato la prima metà del Novecento.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- I testi citati sono tutti tratti dal volume curato da chi scrive: Romano Guardini, *Rilke*, a cura di Lucia Mor, Morcelliana, Brescia 2020 (Opera Omnia di Romano Guardini, volume XXIV).

- Il volume del 1953 (Romano Guardini, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien,* Kösel, München) era stato preceduto da altre pubblicazioni che scandiscono nel tempo l'impresa ermeneutica di Guardini sui testi rilkiani: Romano Guardini, *Zu Rainer Maria Rilkes Erster Elegie*, «*Die Schildgenossen*», 17, 1938, p. 170; Romano Guardini, *Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der zweiten, achten und neunten Duineser Elegien*, Verlag Helmut Küpper, Berlin 1941 (*Schriften für die geistige Überlieferung*, hrsg. von Ernesto Grassi, 4. Schrift); Romano Guardini, *Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der zweiten, achten und neunten Duineser Elegien,* 2. Auflage, Verlag. A. Francke AG., Bern 1946 (Sammlung Überlieferung und Auftrag. In Verbindung mit Wilhelm Szilasi, hrsg. von Ernesto Grassi. Reihe Probleme und Hinweise, Bd. 2); Romano Guardini, *Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der zweiten, achten und neunten Duineser Elegien* 3. durchges. Auflage, Verlag Helmut Küpper (vormals Georg Bondi), [Bad Godesberg] 1948. Successivo al volume del 1953 fu un saggio dedicato a un frammento delle *Elegie*: Romano Guardini, *"Kindheit". Interpretation eines Elegienfragments von Rainer Maria Rilke,* «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», Neue Folge 1, 1960, Berlin 1961, pp. 185-210.


ATKINSONS
LONDON 1799
ATKINSONS
LONDON 1799
44 Gerrard
Street
ATKINSONS

PERFUMER IN LONDON SINCE 1799

SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

VITA E MORTE DI UN ALFIERE

Rainer Maria e Christoph

di MARIO BERNARDI GUARDI

È una notte d'autunno del 1899. Ed è una di quelle notti che sembrano fatte apposta per propiziare suggestioni romantiche: le tenebre impenetrabili come una porta di ferro dalle grosse serrature; il vento lasciato libero di soffiare nelle antiche stanze della natura; le folte nubi che imprigionano quel poco che, a tratti, svela argenti lunari; il silenzio che regna sovrano tanto che il suono più impercettibile si ingigantisce e si esalta in quella vasta assenza di voci. Ed ecco che lo vediamo: un poeta, seduto al proprio scrittoio, nella parca luce della stanza,mentre cerca ispirazioni e insegue sogni.

Ma Rainer Maria Rilke – perché è lui il giovane artista che fruga con impeto nel cuore e nelle visioni – ha già una traccia che può essere una trama: qualche giorno prima, tuffandosi nelle carte di famiglia ed esplorandole con la trepida commozione di chi accoglie un universo, ha trovato qualcosa di potentemente evocativo. Tanto che le parole con cui trasformare le emozioni in forme e figure stanno arrivando, anzi premono da vicino e chiedono attento ascolto e acconcia veste.

Il giovane Rainer – non ha ancora compiuto ventiquattro anni ma già prevede che la poesia è il suo destino – ha interrogato il passato racchiuso nei vecchi documenti ed ha scoperto qualcosa di molto importante: un'origine. L'origine della sua famiglia.

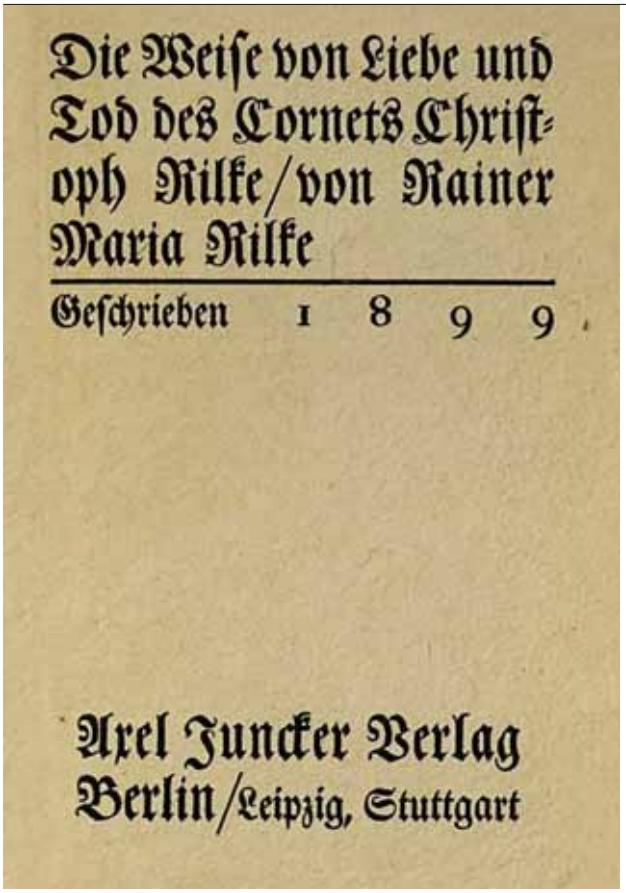
Lui, tedesco di Praga, isolato in una città già soffocata dall'elemento slavo, tenace custode di una lingua troppo preziosa per poter essere competitiva, si è posto di fronte alle ingiallite memorie come a un oracolo: e i *maiores* hanno preso corpo, fuggendo per un attimo dai fantasmi dell'Ade. Hanno volti fieri e profili netti e fini, quegli antenati. La Carinzia è stata la loro prima sede, poi un ramo si è trasferito in Sassonia verso la fine del XV secolo. E da esso è disceso l'alfiere Christoph Rilke, caduto in Ungheria nel 1663 mentre combatteva contro i turchi nella compagnia comandata dal barone di Pirovano.

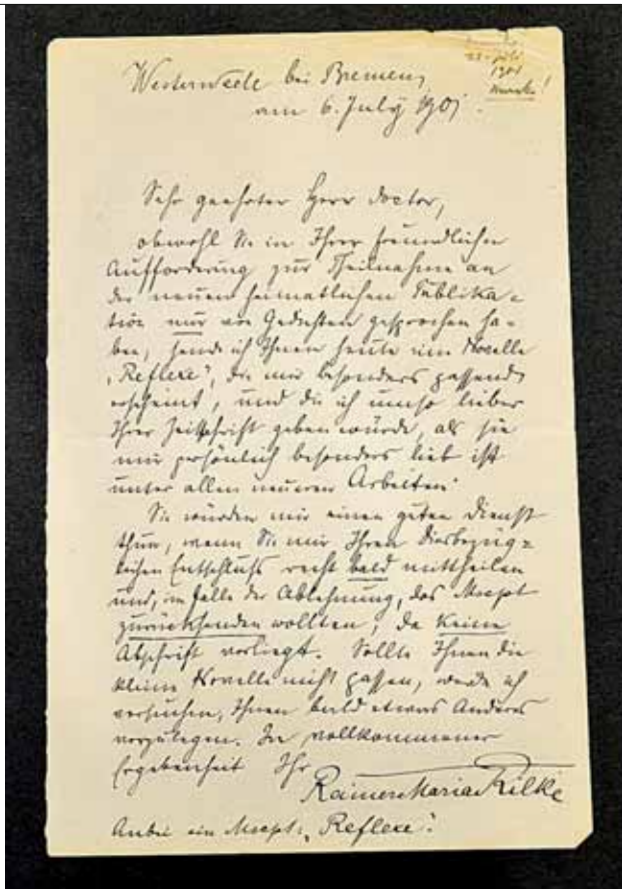
Vita breve e gloriosa è toccata in sorte a quell'alfiere di diciotto anni, «caro agli dei» come un precoce guerriero disposto al sacrificio.

E adesso Rainer Maria è impegnato a sottrarre quella memoria familiare all'assalto della polvere e dell'ombra, più temibili del turco spietato e della sua «sciabola circolare», per consacrarla ed eternarla con la poesia. Che da sempre, grazie al suo respiro fatale, gareggia con l'oblio: e vince.

Nasce così la ballata *Die Weise von Liebe und Todt des Cornets Christoph Rilke – Il canto d'amore e morte dell'alfiere Christoph Rilke* – che vedrà le stampe nel 1906. E che noi leggiamo nella traduzione di Maria Teresa Ferrari, in una sobria edizione della Studio Tesi, datata 1988, con introduzione di Sere-

Nella pagina accanto: Leonid Pasternak (1862-1945), ***Bozzetto preparato per il ritratto di Rainer Maria Rilke***





Sopra a sinistra: frontespizio della prima edizione de *Die Weise von Liebe und Todt des Cornets Christoph Rilke* di Rainer Maria Rilke (Berlino, Tunder, 1906). Sopra a destra e nella pagina accanto in alto: immagini di due lettere autografe di Rilke. Nella pagina accanto in basso: Frederic Reverte (1962), *Ritratto di Rainer Maria Rilke* (2018), collezione privata

na Burgher Scarpa e Adriana Sulli.

Varco aperto sulle emozioni, da subito. Le prime immagini, i primi suoni:

> Cavalcare, cavalcare, cavalcare, attraverso il giorno, attraverso la notte. Cavalcare, cavalcare, cavalcare. E l'animo si è fatto così stanco, e la nostalgia così grande. Non ci sono più monti, a malapena un albero. Nulla osa alzarsi. Capanne sconosciute siedono assetate accanto a fonti pantanose. Da nessuna parte torri. E sempre lo stesso quadro. Si hanno due occhi di troppo. Solo di notte si crede qualche volta di conoscere la via. Di notte ripercorriamo forse sempre all'indietro lo stesso tratto che abbiamo guadagnato con fatica sotto il sole straniero? Può essere. Il sole è opprimente, come da noi in piena estate. Ma noi ce ne siamo andati in estate. Gli abiti delle donne brillarono a lungo sul verde. E noi cavalchiamo da molto. Deve quindi essere autunno. Per lo meno là dove donne tristi sanno di noi.

«Là dove donne tristi sanno di noi». In guerra. La Carinzia, l'Austria, la Turchia. L'Islam, la Cristianità. Contrastanti ardori e furori. Dentro, i giovani. Questo alfiere che combatte, tra passioni e nostalgie. Per Rilke, l'innocenza e la nobiltà della memoria. Il nome, la genealogia. Le origini. Non siamo ancora di fronte al Rilke della solitudine e dello straniamento. Quello di cui parla Ladislao

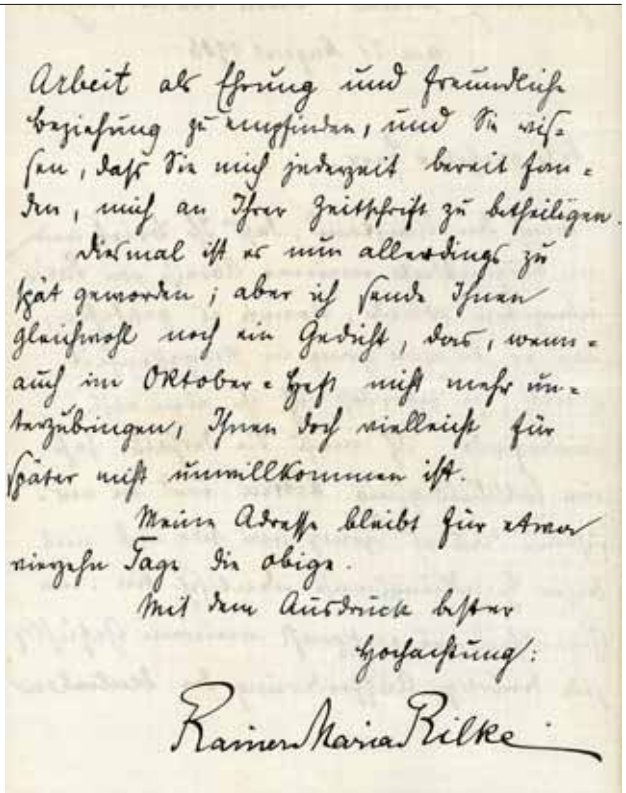
Mittner nella *Storia della letteratura tedesca* (Einaudi, 1971, volume III, tomo I, pp. 1119 e sgg.), mettendo in evidenza il suo «frenetico bisogno di elaborare in unità nuova tutta la cultura della sua epoca, quell'europeismo» che «vive nel segno della decadenza». Non è il Rilke che, dopo la Grande Guerra, si svelava come «poeta della disperazione, trascendente ogni confine e inerente alla condizione umana». Non siamo ancora di fronte a un 'uomo senza casa', ma a un giovane che cerca la 'casa degli avi' attraverso una testimonianza fatta di poche carte e molte emozioni. Su questo opera la sua ricreazione il poeta dell'*Alfiere*, anche grazie ai consigli di una amante dai frastagliati amori come Lou Andreas-Salomé, che prima ha invaso e squassato lo spazio emotivo di Friedrich Nietzsche (il padre di *Zarathustra* morirà nell'agosto del 1900) e adesso è l'innamorata di Rilke. Il quale, proprio su suggerimento di Lou, ha modificato il nome di battesimo René in Rainer.

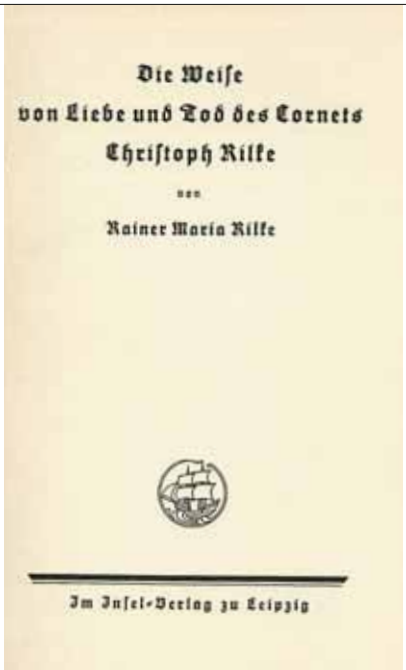
Insomma, poco ci importa se Rilke avesse sufficienti ragioni per rivendicare illustri antenati carinziani e sassoni: sappiamo, e questo ci basta, che di quella eredità di affetti e di memorie aveva un bisogno estetico ed esistenziale, che quel mondo ritrovato in mezzo a polverose carte e ancor più nell'onda vaga dei sogni e degli echi indefinibili gli prospettava una identità, gli offriva in qualche modo un radicamento.

La Boemia era un crocevia torbido: i cechi e gli ebrei gli sembravano in sintonia con quel paesaggio dalle molte frontiere, ma lui si sentiva a disagio, avvertiva un senso di sgomento e di non appartenenza, lo *status* della fluidità permanente, del continuo, incessante perdersi e rimescolarsi.

Gli avi forti e fieri, il giovane Christoph Rilke con la sua stella dal vivido bagliore – ed era l'ingenuità a segnalarla, insieme all'innocenza di chi va perché deve andare e sa dove – garantivano una storia non promiscua né marginale.

Per un attimo Rilke ne fu conquistato. Negli anni a venire il mito dell'Austria *felix* avrebbe poi


Arbeit als Sprung und freundliche Beziehung zu empfinden, und Sie wissen, daß Sie mich jederzeit bereit finden, mich an Ihrer Zeitschrift zu beteiligen.
Diesmal ist es nun allerdings zu spät geworden; aber ich sende Ihnen gleichwohl noch ein Gedicht, das, wenn auch im Oktober-Heft nicht mehr unzubringen, Ihnen doch vielleicht für später nicht unwillkommen ist.
Meine Adresse bleibt für etwa einige Tage die obige.
Mit den Ausdrücke bester Hochachtung:
Rainer Maria Rilke


Die Weise
von Liebe und Tod des Cornets
Christoph Rilke
von
Rainer Maria Rilke
Im Insel-Verlag zu Leipzig

bussato alle sue porte, insieme all'immagine di un'Europa sodale e plurale che la guerra e la guerriglia delle patrie rendevano niente più che fumo nostalgico.

Ma, in quella notte d'autunno del 1899, Rilke indossò i panni del suo Alfiere. E scrisse per lui, a Schmargendorf presso Berlino, «al lume di due candele agitate dal vento notturno», un elogio funebre pieno di intenerito *pathos* ma anche regolato da uno stile che fosse, a un tempo, evocativo e musicale. L'operetta sarebbe comparsa rimaneggiata dapprima nell'agosto del 1904 sulla rivista praghese «Deutsche Arbeit» e successivamente pubblicata in edizione definitiva, e in un numero di copie molto limitato, a Berlino nel 1906. Che Rilke l'abbia scritta con amore, meglio ancora, con devozione, lo si avverte dalla atmosfera dove l'attesa della prova è una speciale attenzione. Verso ciò che urge, sempre più imminente e minaccioso – lo scontro col nemico – e verso ciò che sfugge, la vita, che ha visto appena sbocciare i diciott'anni e già appare precaria. Come un amore che neppure ha fatto in tempo a dichiararsi.

Ma l'Alfiere può confidare in un altro amore: la bandiera. La porta in braccio nel momento estremo «come una bianca donna svenuta» tra cavalli furiosi, preghiere, urla, maledizioni. Alla fine, la bandiera «ritorna in sé, e non è mai stata così regale».

L'Alfiere – «in quel di Langenau» – è circondato dal nemico mentre la bandiera «brucia lentamente avvampando». È assorto, pensa. Immagini variopinte; addirittura giardini. Ma poi si scaglia col proprio cavallo addosso al nemico: «le sedici sciabole circolari che lo assalgono, raggio dopo raggio, sono una festa. Un ridente gioco d'acqua».

Che dire? Siamo in presenza di un turbinio romantico: e l'epilogo, con un corriere che arriva a Langenau per portare il ferale annuncio, è il rintocco scontato di una campana funebre, insieme a una povera vecchia che piange. Ebbene, questo ricettario è il contrassegno di una stagione storica e culturale.

Infatti il successo travolgente dell'*Alfiere* che passa attraverso l'amore per incontrare la morte fu dovuto anche a una particolare temperie epocale: l'attesa della prova, del battesimo di fuoco per le generazioni che sarebbero state protagoniste della Grande Guerra. Molti giovani tedeschi andarono al fronte col *Cornet* nello zaino perché un libro può ben essere un compagno nella ventura e nella sventura: lo si cerca come un confidente, lo si interroga come un oracolo, lo si mette nella divisa, dalla parte del cuore, quando ci si lancia all'assalto. E vien da dire che questo è un singolare destino degli alfieri del Novecento: perché molti dei ragazzi di Salò avevano caro come un talismano *Lo stendardo* di Alexander Lernet-Holenia (1934) che ha come protagonista l'alfiere austriaco Herbet Menis, e il suo vessillo asburgico nel cuore di fuoco della Grande Guerra; e altri fecero in tempo a leggere *L'Alfiere* di Carlo Alianello, uscito nel pieno del Secondo Conflitto Mondiale (1942), che ha il suo eroe in Pino Lancia, combattente nel Reale Esercito delle Due Sicilie durante la spedizione dei Mille.

È vero che Rilke, che aveva ordito una magia romantica, decadente e impressionista, ben presto, con i suoi viaggi e la sua ricerca di una casa nell'Europa dei nazionalismi e delle ideologie, ben presto si sarebbe sottratto al fascino dell'etica guerresca e delle sue sirene.

Ed è vero che per lui l'arte costituirà il solo

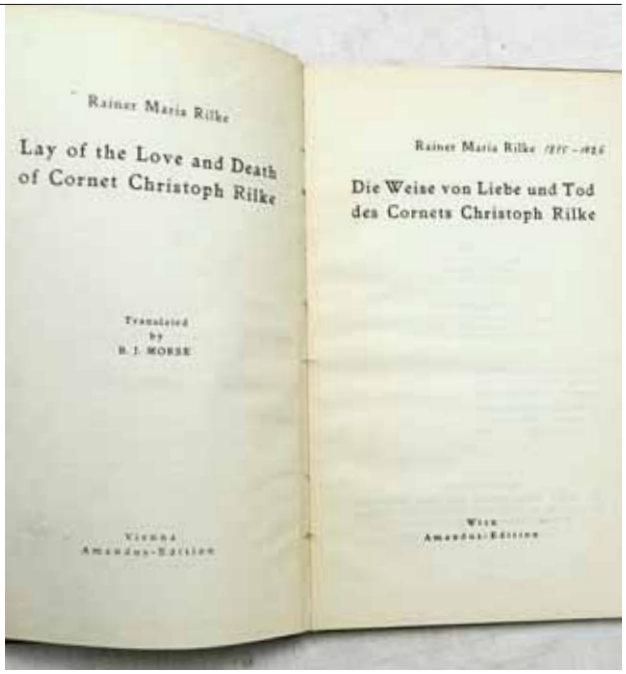
punto fermo in una esistenza dove, appunto, non si sa più dove andare, e si vaga dunque da un orizzonte all'altro in un cammino inesausto che ha il sé al proprio centro e che si rivela un disordine di sequenze cui non sono stati assegnati confini.

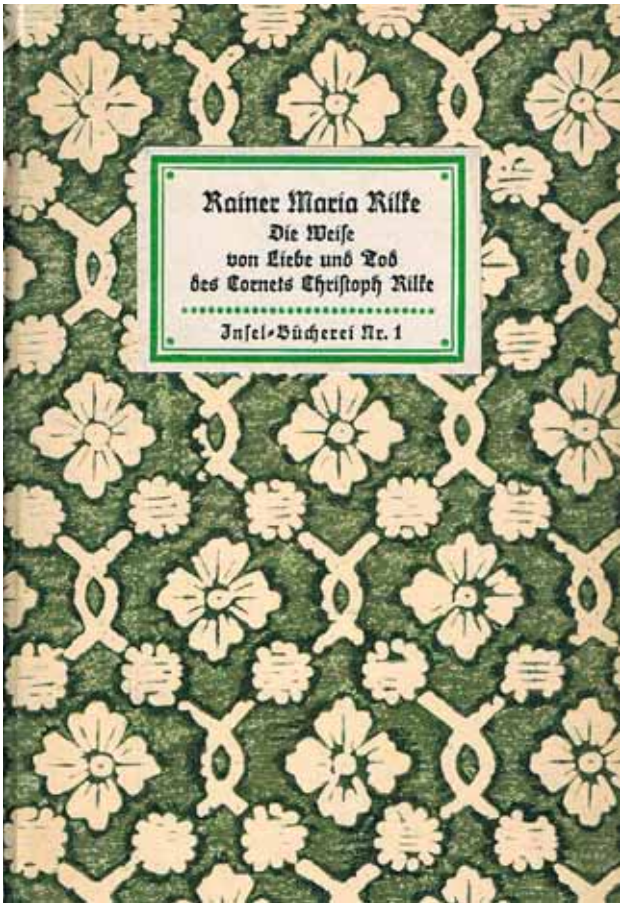
Ci sarà il tempo per capire che la meta è figura esattamente sovrapponibile a quella dei ritorno?

Vagabondo nell'anima, tra i più vari paesaggi – da Praga a Monaco, poi a Berlino, e in Russia, a Parigi, in Spagna, in Italia, in Svizzera, in Egitto – Rainer Maria volle prendere le distanze dal suo giovanile *Alfiere* cui finì col rimproverare ingenuità di invenzione e carenze stilistiche. Si convinse che per scrivere «un solo verso» si debbono vedere molte città, uomini e cose.

Eppure il *Cornet* è ben più che una prova d'autore alle prime armi. La melodia del testo, la potenza emozionale della parola, naturalmente simbolica e tramata di magia evocativa e allusiva, la purezza della storia- che è fiaba e fiamma di attimi ed eterno racconto di iniziazione, quindi contiene la totalità di un'esperienza nello spazio di un respiro- serbano intatto il valore di un messaggio. Dappertutto suggerito, e di cristallina evidenza in questo dialogo:

> Il piccolo marchese (un commilitone – n.d.r.) dice: «Siete molto giovane, signore». E quel di Langenau, un po' afflitto e un po' indispettito: «Diciotto». Poi tacciono. Più tardi il marchese chiede. «Avete anche voi una fidanzata a casa, nobile signore?». «Voi?», replica Langenau. «È bionda come voi!». E tacciono di nuovo finché il tedesco urla: «Ma perché diavolo state seduto in sella e cavalcate in questa terra velenosa incontro ai cani turchi?». Il marchese sorride: «Per ritornare».





In queste due pagine: *L'alfiere* di Rilke continuò a riscuotere successo e venne ristampato e tradotto durante tutto il Novecento: qui il frontespizio di una traduzione in inglese (impressa a Vienna nel 1945) e due delle tante ristampe in tedesco (Lipsia, 1927; Lipsia, 1929)

SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

PASSEGGIATA PUBBLICISTICA CON RILKE

Il poeta negli articoli di Magris, Chiusano e Montale

di ANTONIO CASTRONUOVO

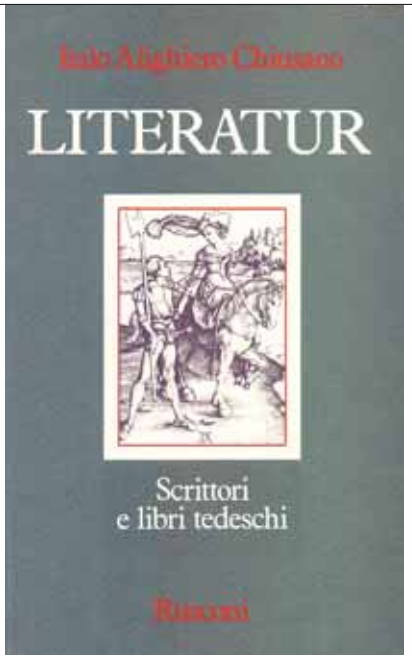
Come non celebrare un autore che nel 1899 pubblicò la sua prima opera – *Il canto di amore e di morte dell'alfiere Christoph Rilke* – e nell'arco di un secolo vendette un milione di copie? La novella lirica si dipana lungo versi esteticamente raffinati che fondono eroismo ed erotismo; comprensibile allora che molti soldati asburgici al fronte della prima guerra mondiale ne tenessero una copia nella sacca, per leggerne ogni tanto una pagina. Rainer Maria Rilke fu insomma autore di successo immediato, anche inatteso. E fu scrittore il cui stile virò nel tempo – attorno al fulcro delle *Elegie duinesi* iniziate nel 1912 e pubblicate nell'ottobre del 1923 da Insel a Lipsia – dall'originario neo-romanticismo fiabesco al plasticismo di una poesia che descrive un oggetto più che una sensazione, complice la conoscenza della scultura di Rodin.

La sua fama resse per decenni: la stessa traduzione italiana dei versi, realizzata in quattro volumi da Vincenzo Errante nel 1929-1930 per la Casa editrice Alpes, ebbe notevole risonanza e quei volumi si esaurirono rapidamente. Stesso destino per la raccolta di opere in due volumi (*Liriche* e *Prose*, più una monografia biografico-critica di Errante) pubblicata da Sansoni nel 1941: lungo gli anni Quaranta ebbe quattro ristampe. Sansoni approntò nel 1951 una nuova edizione in unico volume che nel 1967 era all'ottava ristampa. Poi il declino: la schiera degli entusiasti devoti alla lirica di Rilke e al suo sguardo altero cominciò ad assottigliarsi. Oggi gli ammiratori delle *Elegie duinesi* o dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* si sono ridotti ma non sono scomparsi, tanto che il romanzo di Malte ha visto la luce in Italia negli ultimi tempi per ben due volte (Adelphi, 1992; Edizioni Clandestine, 2012).

La presenza di Rilke nell'interesse pubblico italiano si è comunque sensibilmente contratta rispetto a un secolo fa, e se anche esiste una buona saggistica accademica, il piacere che Rilke poteva donare nel primo quarto del Novecento – epoca guidata da un gusto estetico oggi offuscato – si è dissolto. Resta un piacere 'laterale': i buoni ritratti saggistici sul poeta realizzati da accademici germanisti (primo fra tutti Ladislao Mittner e la sua tersa prosa critica) e la pubblicistica di critici e recensori non necessariamente specialisti di letteratura di lingua tedesca. Si tratta di articoli che in virtù del soggetto 'estetizzante' sembrano a volte indotti a calarsi nello stile della prosa d'arte, e quando sono ben fatti riescono a condurre il lettore nel cuore della figura e della poetica di Rilke.

Tra i critici un po' trascurati sta Italo Alighiero Chiusano che, nato nel 1926, fu traduttore e saggista di rango, tanto da meritarsi in Germania nel 1979 il premio Inter Nationes, considerato una sorta di Nobel della germanistica. È scompar-

Nella pagina accanto: Leonid Pasternak (1862-1945), *Rilke a Mosca*, 1928 (collezione privata)



Sopra da sinistra: l'edizione Sansoni delle *Liriche e prose* di Rilke, tradotte da Vincenzo Errante in unico volume (ottava ristampa del 1967); Italo Alighiero Chiusano, *Literatur. Scrittori e libri tedeschi*, Milano, Rusconi, 1984; Claudio Magris, *Dietro le Parole*, nell'edizione Garzanti, collana "Elefanti", del 2022 (prima edizione: Garzanti, 1978). Nella pagina accanto: Claudio Magris, *L'anello di Clarisse*, nell'edizione Einaudi, collana "Tascabili", del 1999 (prima edizione: Einaudi, 1984)

so nel 1995, lasciandoci una buona quantità di scritti dedicati alla cultura letteraria e drammaturgica tedesca, tema su cui pubblicò nel 1984 da Rusconi *Literatur. Scrittori e libri tedeschi*, volume che contiene quasi duecento articoli provenienti dall'attività di fecondo collaboratore a «Tuttolibri» de «La Stampa», «L'Osservatore Romano» e «la Repubblica».

E proprio questo volume contiene alcuni limpidi contributi su Rilke, precisamente sul racconto *Ewald Tragy*, sul *Diario fiorentino* e sulle *Elegie duinesi*, pezzo che vale rileggere per come Chiusano riesce a calarci nel senso dell'opera, colpendo subito l'immaginazione con la lucentezza dell'*incipit*, bel quadretto sul poeta e sull'irritazione che solleva in parecchi lettori. Ne osserva l'aspetto fisico di uomo magro, dinoccolato, con occhi chiari e sporgenti, baffetti slavati, caratteri che ne fanno una sorta di spettro. Nato a Praga nel 1875, ben presto Rilke diventò «vergognoso della sua origine 'provinciale' e borghese, e perciò affannato, per tutta la vita, a farsi passare per nobile, con antenati corruschi d'armi e coperti di velluti. La sua frequentazione sarà perciò prevalentemente di nobili, specie nobildonne ingioiellate, con levrieri, parchi e castelli, dove trascorrere lunghi periodi vezzeggiato, coccolato, idolatrato». Si appiccicò alla dominante Lou Andreas-Salomé come a una madre-amante, ma da ragazzo viziato fu presto licenziato:

> Insomma, diciamola schietta: questo terribile snob, questo profumato e serico cagnolino da salotto, questo *dandy* triste dà francamente ai nervi, lo si vorrebbe volgarmente 'mandare a lavorare'. Ma in fondo non è giusto. I poeti, quasi in ogni società, hanno goduto una specie di tacita licenza di essere anche dei personaggi insopportabili, dei fannulloni e dei blasé, forse perché si sente, sotto sotto, che quelle loro arie, quei loro dorati vagabondaggi essi li pagano a salatissimo prezzo, du-

rando tormenti più sottili ma non meno lancinanti dell'uomo della strada, e soprattutto sacrificando quasi ogni ora della loro esistenza al rovello sordo dell'opera da concepire, da maturare, da scrivere, da limare, e di cui, alla fin fine, restare delusi e scontenti.

Ebbene – continua Chiusano – anche chi non ama Rilke deve ammettere che è poeta dalla testa ai piedi, un tale che traduce in poesia tutto quel che gli capita a tiro. Sia che si attardi in una geografia mistica e sia che produca figurazioni visive, Rilke è superbo poeta che «rovescia sulla cultura europea una stupefacente quantità di musica verbale, di cifrature arcane in forma letteraria, di visioni limpide e insieme misteriose come un rebus». E il suo vertice, il punto in cui anche chi non l'ama deve fare *chapeau*, sono le dieci *Elegie duinesi*, iniziate nel 1912 a Duino nella dimora gentilizia dei principi Thurn und Taxis, condotte a rilento fino al 1915, bloccate dalla guerra e risorte infine in Svizzera, nel paesino di Muzot, dove in pochi giorni del 1922 il torrente creativo riprese a scorrere e le *Elegie* furono portate a termine. Non basta: nelle stesse settimane sorsero come fungo notturno ben cinquantacinque *Sonetti a Orfeo*. Chiosa il nostro critico: «Davvero memorabile febbraio 1922! Quattro anni dopo Rilke poteva morire: il culmine delle sue possibilità lo aveva raggiunto». Il poeta scomparve infatti il 29 dicembre 1926 di leucemia, e se ne andò da scrittore di immensa fama. Oggi la dimora di Muzot, lungo la Rue du Moulin a nord del paesino svizzero, è un triste torrione che sembra semiabbandonato (ma non lo è: l'impressione nasce dallo stile rustico di recupero dei privati che lo abitano) e ci si chiede come ha potuto compiersi là dentro uno dei miracoli della poesia novecentesca.

L'occasione del pezzo era stata per Chiusano una nuova traduzione presso Einaudi delle *Elegie*, dopo quelle 'storiche' di Vincenzo Errante e Leone Traverso, una buona prova che riusciva ancora una volta a esprimere la mitologia del poeta e svelare perché il pezzo s'intitolava *Splendore e miseria dell'uomo solitario*:

> La maledizione del possesso, anche in amore, e perciò il culto delle amanti abbandonate e non più possessive; la condanna della civiltà moderna, astrattamente mortuaria, non vivibile, non usurata dall'amore paziente delle cose e per le cose; la Morte, frutto che matura in noi e che dev'essere accettato come un intimo dono; la salvezza che viene dall'individualità più solitaria, anzi elitaria, anzi poetica, anzi rilkiana (Rilke, in fondo, come unico in grado di salvarsi); la parola, l'arte che spiritualizza il mondo, lo eternizza, lo porge agli Angeli e a un Dio che sembra morto ma è onnipresente.

Negli stessi anni stese su Rilke signorili prose brevi anche Claudio Magris, notissimo accademico triestino che dalle colonne del «Corriere della Sera» si è parecchio dedicato al genere dell'elzeviro. Il nome del poeta praghese, anche solo in mera citazione, è presente in molti suoi pezzi di critica letteraria. In particolare, Magris si sofferma su Rilke nel saggio *Dietro le parole*, che dona il titolo omonimo a un volume uscito da Garzanti nel 1978; concetto in certo modo ripreso nel capitolo «"Quando è il presente?": Rilke di fronte e dietro le parole» raccolto ne *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pubblicato da Einaudi nel 1984. Lo spirito divulgativo è maggiormente presente nel primo pezzo, sul quale

Helmuth Westhoff (1891-1977), *Ritratto di Rilke*, 1901 (collezione privata)

ci soffermiamo.

Magris procura un ritratto d'insieme della figura creativa di Rilke, iniziando dall'ermetico *Malte Laurids Brigge* che, pubblicato nel 1910, «è una delle grandi opere in cui la poesia moderna prende coscienza della propria precarietà e denuncia la propria lontananza dalla vita, cercando l'unica salvezza nella temeraria e spassionata rappresentazione di questa medesima crisi». Siamo già dentro il senso del romanzo (famoso? ne dubito: di ardua lettura, è probabile che il *Malte* raggiunga una quantità esigua di ammiratori), essenziale autobiografia del protagonista redatta «per dare una consistenza, un'unità e una durata a quell'oscuro e iperteso fluire di sensazioni e stati d'animo che costituisce la mutevole realtà della sua persona e che egli teme di veder svanire nel più vasto gorgo della Vita indifferenziata». Consistenza che viene trovata nella parola, «nella nitida articolazione della scrittura». Ed ecco come Magris sbozza in una frase il senso del poeta e nel contempo ci getta nel dubbio che Rilke andrebbe letto solo in lingua originale, non in traduzione:

> Artefice finissimo di parole, dispensiere di morbide ed estenuate malìe verbali e di arcani incensi lirici, Rilke si rivela un grande poeta proprio per la radicale coerenza con la quale ha vissuto ed espresso il tormentoso dubbio sulle reali possibilità della parola e dunque la perplessità nei confronti di quello stesso strumento ch'egli sapeva adoperare con tanta perfezione e con una perizia tecnica talora fin troppo disinvolta.

Era dal composito crogiolo slavo-tedesco-ebraico della nativa Praga che Rilke aveva ricevuto fin dall'infanzia quella ineffabile profondità del sentimento che dimora nell'oscurità dell'anima e risulta irriducibile al potere della parola. Per il giovane poeta la parola non era dunque un ponte di collegamento ma un muro sollevato contro lo sfocato e inesausto brusio della vita universale (come non rammentare i famosi versi giovanili *Alla solitudine*?: «Solitudine mia beata e santa! / Tieni sbarrate le tue porte d'oro, / sì che attenda di fuori, ogni altra cosa»), anche una prigione per il cuore che mira a spargersi nell'illimitato.

Eppure il regno in cui Rilke visse fu quello immenso e friabile delle parole, che traversò sperimentandone le potenzialità espressive, come quando a Parigi, avendo appunto conosciuto Rodin, si diede a una forma scultorea del verso. «Attraverso la febbrile e instancabile perlustrazione del territorio della parola, scavato senza sosta, Rilke penetrava in fratture e scissure ancora più profonde, nelle crepe che incrinano la fragile e provvisoria unità dell'io individuale». E nasceva su questa falsariga il *Malte*, capolavoro che «s'immerge a fondo in quelle fessure, nella pluralità e molteplicità dei nuclei psichici celata dalla superficie apparentemente unitaria dell'io, in quello

strato nel quale il soggetto conscio appare solo un momento di una più grande unità, di un inconscio che si dilata sino a includere la famiglia, la società, la civiltà intera».

E alla fine del tragitto creativo Rilke riuscì anche a portare a termine il tentativo di «far della poesia sulla poesia», tracciare il «poema della propria concezione poetica», e furono le *Elegie duinesi*:

> complessa costruzione concettuale che da una parte vuol celebrare poeticamente un pensiero e dall'altra vuol ridurre il pensiero e il mondo a poesia, scarnificando la vita per riassumerla nel puro gesto poetico e nel mero atto di dire, bruciando ogni scoria dell'esistenza affinché rimanga solo la sua essenza incorruttibile, la parola. Ricche di mirabili momenti lirici e precarie come ogni disegno di chiedere alla poesia la giustificazione della vita e il surrogato della religione, le *Elegie* vogliono aprire l'individuo alla conoscenza dello sterminato ordito di relazioni e rapporti che lo inseriscono nel cosmo.

Anni prima un buon divulgatore come Montale aveva stilato – in occasione dell'uscita delle *Lettere da Muzot* presso Cederna – un *Ritratto in piedi di Rainer Maria Rilke*. E anche Montale individua subito il fulcro della questione, affermando che Rilke «è stato forse con d'Annunzio l'ultimo poeta europeo che abbia condotto dal principio alla fine, senza compromessi, una vera e propria vita di poeta», ma mentre d'Annunzio visse prigioniero di sé e degli altri, ingabbiato tra sbarre d'oro, eternamente diviso fra l'opera da scrivere e quella da vivere, Rilke «profittò invece largamente di una virtù e di una abitudine che non era allora infrequente nella *haute* internazionale: il mecenatismo privato». E vede bene, Montale, che gli ammiratori di Rilke furono «più pazienti dei lettori d'oggi» e tacevano «senza lesinargli la fiducia».

Le lettere scritte da Muzot sono rilevanti perché appartengono all'epoca dell'ultimo miracolo creativo di Rilke, il compimento nel febbraio 1922 delle *Elegie duinesi*, della nascita dei *Sonetti a Orfeo* e di alcune traduzioni da Valéry. E dunque

> chi trova difficili le sue ultime poesie può farsi un'idea di lui dalle lettere di questi quattro anni, indirizzate per lo più a donne dell'alta società, a *bas-bleus*, ad aspiranti traduttrici, a ospiti passati o futuri, a seccatori colti e squisiti. Grande scrittore di lettere, confidente e cavalier servente nato, invitato perenne e insostituibile, senza ombra di pacchianeria e senza alcun sospetto di *humour*, sapeva Rilke, quando le compose, di dar vita a un'opera durevole? Si può dubitarne, per quanto egli amasse spedirle raccomandate e attribuisse grande importanza alla sua fatica di corrispondente.

Alla fine, Montale delimita il valore di quelle lettere mediante un monito che secondo lui si sarebbe sollevato, ancora in futuro, dalla solitaria torre di Muzot: «La poesia non è un fiore di serra ma neppure un cardo selvatico». E Rilke, che lo sapeva, morì nel momento più opportuno, lasciando la stagione dei cardi ai sopravvissuti, Montale compreso, che ha comunque saputo donarci un gradevole episodio della pubblicistica su un grande, ancorché trascurato poeta.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Italo Alighiero Chiusano, *Splendore e miseria dell'uomo solitario («Elegie Duinesi» di Rilke)*, in *Literatur. Scrittori e libri tedeschi*, Milano, Rusconi, 1984, pp. 268-270.
- Claudio Magris, *Dietro le parole*, «Corriere della Sera», 5 dicembre 1975; ripreso in *Dietro le parole*, che leggo nella ristampa Garzanti del 2022, pp. 185-189.
- Eugenio Montale, *Ritratto in piedi di Rainer Maria Rilke*, «Corriere d'Informazione», 31 dicembre 1947 - 1 gennaio 1948, ripreso in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 532-534 e ne *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 722-725.

München, Finkenstr. 2 IV

am 10. Juny 1915

CASTELLO
DI DUINO
ARCHIVIO

Meine liebe Fürstin,

acht oder zehn Tage hab ich keine Zeitung gesehen, gestern wurde mir eine gebracht, in der die Namen Monfalcone, Sagrado, Duino standen; ich weiß nicht, wie weit zutrifft, was dort an Vernichtung berichtet war. Aber alles, was Zerstörung heißt, ist ja jetzt möglich, wahrscheinlich, sozusagen von vorn, herein zugegeben. Zum ersten Mal seit Krieg ist, hat mich, mit diesen Namen,

SPECIALE CENTENARIO *ELEGIE DUINESI* (1923-2023)

LA «SVOLTA» VERSO GLI «ABISSI DELL'ANIMA»

Rilke a Duino

di ELENA POLLEDRI

Quando Rilke, nel 1911, accoglie l'invito della principessa Marie von Thurn und Taxis e giunge a Duino si trova in un momento di intensa crisi creativa ed esistenziale; la 'poetica dello sguardo' che aveva fecondato le *Nuove poesie* si è esaurita; il *Malte*, che esce in quell'anno, con l'inesistente traccia romanzesca, la contaminazione di generi e forme, unificati dalla sola trama interiore dell'io narrativo, rivela l'impossibilità di trovare un corrispettivo esteriore al caos dell'interiorità. La ricerca di un nuovo linguaggio corrisponde, peraltro, a una grande irrequietezza, che si riflette in numerosi viaggi, in Italia, Spagna, Egitto. Solo a Duino, nel silenzio del castello, attorniato dal mare e dall'asperità del paesaggio carsico, si compirà quella *Svolta* (così il titolo della poesia di seguito) che condurrà il poeta dal mondo visibile delle *Nuove poesie* a quello invisibile e interiore delle *Elegie*, dal paesaggio all'«uomo interiore»:

> Opera della vista è compiuta,
> compi ora l'opera del cuore
> sulle immagini prigioniere in te, perché tu
> le hai sopraffatte ma non le conosci ancora.
> Vedi, uomo interiore, la fanciulla in te racchiusa
> che da mille nature
> hai estratta, questa
> finora soltanto conquistata, mai ancora
> amata creatura.[1]

A essa contribuirono numerosi fattori; in questo breve contributo ci si limiterà a individuarne alcuni, riconducibili specificamente al soggiorno a Duino.

Duino, luogo sublime

La Duino di Rilke non era solo luogo di confine, crocevia tra lingue e culture, tra l'Italia e l'Impero austro-ungarico, di cui era estrema propaggine e sbocco al mare; il paesaggio, in cui le rocce del Carso sono lambite dall'immensità del Mediterraneo, ha tratti sublimi, di cui il poeta si accorse fin dal suo arrivo. Così scriveva all'amica Hedwig Fischer:

> un castello immensamente arroccato sul mare, che come un promontorio di esistenza umana guarda con alcune finestre, anche le mie, su una distesa marina smisuratamente aperta, direttamente sul Tutto, verrebbe da dire, e nei suoi spettacoli generosi, che sopravanzano ogni altro spettacolo. […] Ma dietro, quando si esce da tutti i portali sicuri, s'innalza, non più accessibile del mare, il Carso deserto; e l'occhio, sgombro da tutte le cose piccole, prova una commozione par-

Nella pagina accanto: una lettera, del 1915, di Rilke alla principessa Marie von Thurn und Taxis (Trieste, Archivio di Stato)

Dall'alto: il castello di Duino, di proprietà della famiglia von Thurn und Taxis, dove Rilke nel 1911 intraprese la scrittura delle *Elegie duinesi*; il castello di Duino, con le antiche rovine sulla falesia a strapiombo sul golfo di Trieste. Nella pagina accanto dall'alto: l'ingresso del castello; Rainer Maria Rilke, in una foto della metà degli anni Dieci

> ticolare per il giardinetto della rocca, che si avventura in basso, come la risacca, là dove il castello non occupa tutto il pendio; e acquista rilievo il parco, che copre il successivo promontorio della costa. Su quel parco, sbrecciata e cava, guarda la rocca più antica, che fu costruita prima di questo castello già antichissimo, e sui cui contrafforti, così vuole la tradizione, sostò Dante.[2]

Quel «Carso deserto» e il mare inaccessibile, smisuratamente aperto, si rivelarono subito spaesanti; l'asprezza della natura e l'infinitezza del mare, acuite dalla solitudine, incutevano timore e provocavano sgomento; di fronte alla incommensurabilità Rilke intendeva però «restare, resistere, stare fermo», trovare una protezione:

> Dall'altro ieri sono davvero solo fra queste mura antiche, fuori il mare, fuori il Carso, fuori la pioggia, forse domani la tempesta; che si mostri, ora, quel che in me può fare da contrappeso a cose tanto grandi e solide. Dunque, se non interviene nulla di inaspettato, restare, resistere, stare fermo, con una sorta di curiosità per se stessi: che sia la cosa giusta?[3]

Il castello sembrava volgersi con la sua possenza verso l'interno, e così era indotto anche a fa-

re il poeta, che definì il suo soggiorno «severo» come le rocce e il verde rado del Carso; e che percepiva la natura e lo spazio nella loro «forma negativa» e il castello come un luogo di una «solitudine di dimensioni infinite»:

> Il castello è un immenso corpo senza molta anima; ossessionato dall'idea della sua solidità, ti tiene prigioniero con la sua forza di gravità rivolta verso l'interno; è un soggiorno severo il mio. Sulla roccia scoscesa, salendo dal mare, si arrampica un giardino sempreverde; altrimenti il verde è raro, siamo nel Carso, e i monti temprati rinunciano alla mollezza della vegetazione.[4]

> [Duino] è stata una solitudine di dimensioni infinite, anche perché non c'era natura; anche lo spazio sopra l'insenatura poco mossa era solo una forma negativa, in cui i venti si rovesciano fermandosi per un istante nella figura del loro impeto.[5]

L'infinito del mare e l'imponenza delle rocce carsiche lo indussero ad andare oltre la natura

inaccessibile e imperscrutabile per scoprire la forza interiore del suo animo. È così che, di fronte all'infinito e allo spaventoso, Rilke scoprì che il bello e il terribile sono indissolubilmente legati; qui compose la prima elegia in cui l'io pronuncia il suo grido inaudito e pone il bello all'origine del terribile:

> Chi, s'io gridassi, mi udrebbe mai dalle sfere
> degli angeli? E se pure d'un tratto
> uno mi stringesse al suo cuore: perirei della sua
> più forte esistenza. Poiché del terribile il bello

Dall'alto: tre immagini degli interni del castello di Duino: uno dei salotti, la sala della musica e la biblioteca del castello

non è che il principio, che ancora noi
[sopportiamo,
e lo ammiriamo così, ché quieto disdegna
di annientarci. Ogni angelo è tremendo.[6]

Agostino, Petrarca
e la scoperta della «vetta» nell'interiorità

Nel settembre del 1912 il poeta si reca da Duino ad Arquà, sulla tomba di Petrarca; la principessa gli ricorderà nelle sue lettere quel pellegrinaggio (cfr. Rilke, von Thurn und Taxis-Hohenlohe, 1912; Polledri, 2010). Nell'agosto del 1911, poco prima dell'arrivo a Duino, il poeta annota sul retro di un telegramma a Marie von Thurn und Taxis un passo della nota lettera di Petrarca a Dionigi di Borgo San Sepolcro (*Fam.*, IV, 1, 26.4.1336) e, probabilmente poco prima del suo arrivo al castello, comincia a tradurla; di essa ci è pervenuto solo un frammento. I contenuti della lettera come, pure, le scelte traduttive preannunciano la 'svolta' (cfr. Polledri, 2022; Unglaub, 2009). Petrarca descrive in essa la salita al monte Ventoso e come, all'arrivo in vetta, venga improvvisamente pervaso dal ricordo delle parole di Agostino e da esse indotto a distogliere lo sguardo dal paesaggio per rivolgerlo alla propria interiorità:

> Et eunt homines admirari alta montium ed ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos. [E gli uomini se ne vanno ad ammirare gli alti monti e i grandi flutti del mare e i larghi letti dei fiumi e l'immensità dell'oceano e il corso delle stelle; e trascurano se stessi].[7]

> Sazio oramai e soddisfatto di aver visto quel monte, volsi gli occhi della mente in me stesso, e da quel momento nessuno mi udì parlare finché non giungemmo al piano; […] Quante volte in quel giorno – credi a me – tornando e volgendomi indietro riguardai la cima del monte! che mi parve alta appena un cubito a paragone dell'altezza dell'umano pensiero.[8]

Nella traduzione Rilke pone in primo piano proprio l'animo del poeta, le sue intenzioni e sensazioni rispetto al luogo, lo fa cambiando l'ordine del-

le frasi del periodo rispetto all'originale; mette cioè all'inizio la frase che esprime la volontà dell'io rispetto alle caratteristiche oggettive del monte, nello specifico la sua altezza, e concentra la sua attenzione sull'animo del poeta rispetto al luogo meta del pellegrinaggio (cfr. Polledri, 2022, pp. 99 e ss.):

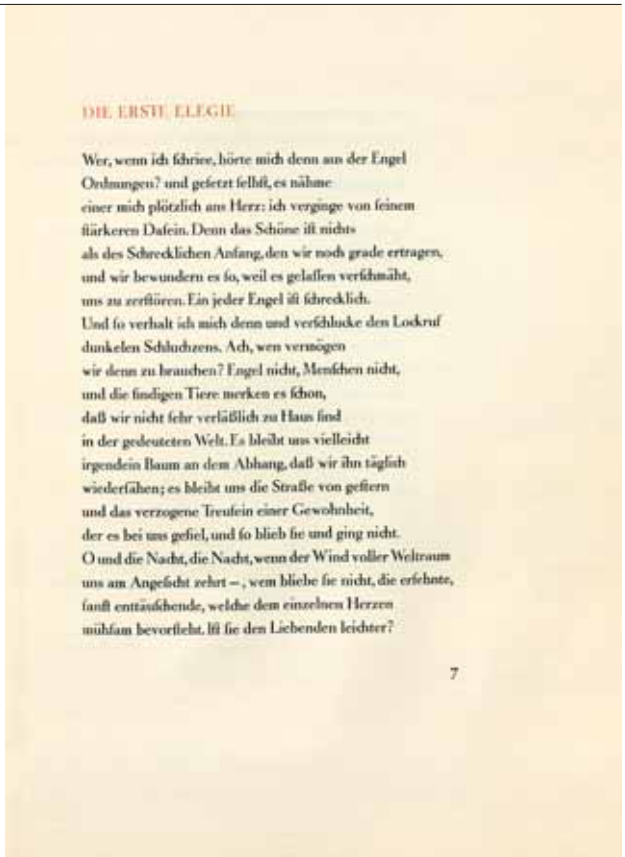
> Altissimum regionis huius montem, quem non immerito Ventosum vocant, hodierno die, sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus, ascendi. Multis iter hoc annis in animo fuerat; ab infantia enim his in locis, ut nosti, fato res hominum versante, versatus sum; mons autem hic late undique conspectus, fere semper in oculis est.[9]

> Heute habe ich, einzig in dem Antrieb, die bedeutende Höhe des Ortes zu sehen, den höchsten Berg dieser Gegend, der nicht umsonst Ventosus (Ventoux) heißt, bestiegen. Seit vielen Jahren hatte ich diesen Weg im Sinne. Denn, du weißt ja, seit meiner Kindheit schon bin ich.[10]

A Duino Rilke scoprirà il suo monte Ventoso, troverà come Petrarca la vetta nel suo animo e, distogliendo lo sguardo dal paesaggio, troverà di nuovo l'ispirazione. Nel 1913, lasciata Duino, scriverà il saggio *Del giovane poeta*, in cui citerà proprio questa lettera del Petrarca:

> E se una volta essa gli si rivelasse di fronte, nel suo sicuro e incurante splendore, allora egli dovrebbe, come Petrarca giunto alla cima del monte, dinanzi alle innumerevoli bellezze, rifugiarsi di nuovo negli abissi dell'anima, che, seppure in parte inesplorati, gli parranno tuttavia indicibilmente più vicini di quei luoghi stranieri, così poco distinguibili.[11]

Volgendosi come Petrarca dal paesaggio immenso e disorientante agli «abissi dell'anima» Rilke scopre il *Weltinnenraum* ed entra in rapporto con le «sfere degli angeli».[12] Questa ricerca interiore sarà ulteriormente approfondita dal confronto con



DIE ERSTE ELEGIE

Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunkelen Schluchzens. Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgendein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich
wiedersähen; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.
O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
uns am Angesicht zehrt – , wem bliebe sie nicht, die ersehnte,
sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
mühsam bevorsteht. Ist sie den Liebenden leichter?

7

Dall'alto: l'*incipit* della *Prima elegia*, nella prima edizione delle *Elegie duinesi* (Lipsia, Im-Insel Verlag, 1923); Rainer Maria Rilke, in una immagine del 1901

la psicanalisi, di cui proprio il saggio in questione rende conto; nel settembre del 1913, infatti, Rilke si recherà con Lou Andreas-Salomé a Monaco al congresso della psicanalisi; seppur critico, nel saggio

esprime la speranza che la psicanalisi «sia in grado di offrire a una gioventù risoluta gli strumenti più inattesi per trasformare a poco a poco le sue realtà più intime e pure in immagini».[13] Nel dicembre del 1913 scriverà quindi all'amica Pia Valmarana, che con lui aveva visitato la tomba di Petrarca: «Et en ces moments, j'ai une volonté toute droite de me tourner et de revenir en moi-même».[14]

Il «naufragio interiore» ovvero *L'Infinito* di Leopardi

A Duino, nel 1912, Rilke si avvicina anche a Leopardi e legge e traduce *L'Infinito*; la sua traduzione è una delle più note versioni tedesche della lirica leopardiana (cfr. Polledri, 2019; Ead., 2022, pp. 100-105); si tratta più che di una traduzione fedele di una *Nachdichtung*, da cui emerge la nuova poetica: l'io lirico nella versione tedesca, di fronte al limite imposto dalla siepe leopardiana, volge lo sguardo dal paesaggio alla propria interiorità; in essa si sente al sicuro, diversamente da Leopardi, «ganz ohne / Furcht» [senza alcun timore]; l'«infinito silenzio» leopardiano diventa per Rilke una «endlose Stillheit» [quiete senza fine], un silenzio tutto interiore; la parola indica nella mistica la quiete dell'animo che permette l'unione con Dio (cfr. Grimm, 1941, p. 3024). Negli ultimi versi, laddove per Leopardi il pensiero «si annega», negandosi nell'immensità, Rilke, invece, si immagina un io che si inabissa nella propria interiorità; il «naufragar» diviene un «inniger Schiffbruch», un naufragio interiore e intimo; l'io diviene capace di scrutare e creare l'infinito dentro di sé:

> Immer lieb war mir dieser einsame
> Hügel und das Gehölz, das fast ringsum
> ausschließt vom fernen Aufruhn der Himmel
> den Blick. Sitzend und schauend bild ich
> [unendliche
> Räume jenseits mir ein und mehr als
> menschliches Schweigen und Ruhe vom Grunde
> [der Ruh.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Jakob e Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, vol. 18, Leipzig, Hirzel, 1941.
- Francesco Petrarca, *Familiares*, IV, 1, 26.4.1336, in Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, 4 rist., Firenze, 1985, pp. 663-673.
- Elena Polledri, *«Finché la critica non sarà arte...». Rainer Maria Rilke e la critica come poesia*, in Rilke, *Tutti gli scritti*, cit., V-XLII.
- Elena Polledri, *«Petrarca spricht Deutsch?» Aneignung, Transformation, Metamorphose der Fremde ins Eigene*, in *Konstruierte Normalitäten – normale Abweichungen*, a cura di Elisabeth Dütschke et. al., Wiesbaden, VS, 2010, pp. 137-152.
- Elena Polledri, *Gli «Infiniti» di Leopardi in lingua tedesca: dalla traduzione alla riscrittura*, in *Traduzione letteraria e transfer italo tedesco*, a cura di Francesco Rossi, Pisa, Pisa University Press, 2019, pp. 95-121.
- Elena Polledri, *Rilkes Duineser Wendung zum «Weltinnenraum» durch Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux und Leopardis «L'Infinito»*, «Blätter der Rilke Gesellschaft», 36, 2022, pp. 93-107.
- Rainer Maria Rilke, Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, *Briefwechsel*, Zürich, Niehans & Rokitansky, 1912, 2 voll.
- Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, a cura di Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Leizpig, Insel, 1933.
- Rainer Maria Rilke, *L'infinito von Leopardi*, «Corona», 8/1, 1938, p. 26.
- Rainer Maria Rilke, *Poesie (1908-1926)*, a cura di Giuliano Baioni, commento di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.
- Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, vol. VII: *Die Übertragungen*, a cura del Rilke-Archiv, Frankfurt a.M., Leipzig, Insel, 1997.
- Rainer Maria Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, trad. e cura di Elena Polledri, Milano, Bompiani, 2008.
- Erich Unglaub, *Wallfahrten zum Mont Ventoux und zu Petrarcas Grab*, in Rainer Maria Rilke, *Les jours d'Italie. Die italienischen Tage*, a cura della Fondation Rainer Maria Rilke, Sierre, 2009, pp. 245-268.

Und über ein Kleines geht mein Herz ganz ohne
Furcht damit um. Und wenn in dem Buschwerk
aufrauscht der Wind, so überkommt es mich,
[dass ich
dieses Lautsein vergleiche mit jener endlosen
[Stillheit.
Und mir fällt das Ewige ein
und daneben die alten Jahreszeiten und diese
daseiende Zeit, die lebendige, tönende. Also
sinkt der Gedanke mir weg ins Übermaß. Untergehen in diesem Meer ist inniger Schiffbruch.[15]

Il nuovo compito del poeta: da pittore e scultore a cantore nello «spazio angusto in mezzo a due mondi»

Dopo avere composto le prime due *Elegie* e avere iniziato la terza Rilke, nel febbraio del 1912, a Duino, annota nel suo taccuino un saggio, pubblicato solo nel 1929, dal titolo *Del poeta*: la «condizione del poeta nella vita»[16] viene in esso sintetizzata in un ricordo del viaggio in Egitto compiuto nel 1911, prima dell'arrivo a Duino. Non è un caso che, solo dopo essere passato attraverso l'esperienza duinese, e avere voltato le spalle alla bellezza esteriore per guardare dentro di sé, esso riaffiori e venga scelto come metafora dell'esistenza poetica: il poeta non è più pittore come Cézanne o scultore come Rodin ma si identifica con il rematore che, a poppa di una lunga imbarcazione incita con il suo canto i marinai a remare e instaura al contempo una relazione con luoghi lontanissimi, con un'infinitezza altrimenti inaccessibile:

Dentro di lui il moto dell'imbarcazione e l'impeto della corrente trovavano di continuo un accordo; di tanto in tanto l'armonia veniva meno, allora iniziava a cantare. L'imbarcazione vinceva la resistenza della corrente, ma egli, come un mago, trasformava quanto non poteva essere domato in una sequenza di lunghi suoni vibranti nell'aria che non appartenevano a nessun luogo, ma che ognuno pretendeva di possedere. Mentre tutto quanto lo circondava era alle prese con la realtà più prossima e tangibile nel tentativo di dominarla, la sua voce entrava in relazione con luoghi lontanissimi, a cui legava anche i nostri animi trascinandoci con sé.[17]

Il poeta, sospeso tra mondi, compone ora versi che non sono più oggetti ma un canto, sostituisce ai colori e alle superfici i suoni immateriali che si fanno via verso l'invisibile. Rilke imparò a Duino a chiudere gli occhi e scoprì lo «spazio interiore del mondo» («Weltinnenraum») negli «abissi dell'anima»:[18]

In nessun luogo, amata, mondo sarà se non
[dentro. La vita
nostra trascorre in trasformazione. E sempre più
[si riduce
e scompare l'esterno. Dove una volta era una
[durevole casa
si propone escogitata una forma, sbieca, che
[interamente
appartiene al pensabile, quasi si ergesse tutta la
[mente ancora.[19]

NOTE

[1] Rilke, 1995, pp. 233-235.

[2] Lettera a Hedwig Fischer, 25 ottobre 1911, *ivi*, p. 506.

[3] Lettera a Elsa Bruckmann, 14 dicembre 1911, *ibidem*.

[4] Lettera a Emil von Gebsattel, 4 gennaio 1912, *ivi*, p. 507

[5] Lettera a Helene von Nostitz, 5 giugno 1912, *ibidem*.

[6] *Ivi*, p. 57, vv. 1-8.

[7] Augustinus, *Confessiones*, X, 8, 15.

[8] Petrarca, 1985, p. 672.

[9] *Ivi*, p. 663.

[10] Rilke, 1997, p. 783.

[11] Rilke, 2008, p. 1023.

[12] Rilke, 1995, p. 57, vv. 1-2.

[13] Rilke, 2008, p. 1027.

[14] Rilke, 1933, p. 322

[15] Rilke, 1938, p. 26.

[16] Rilke, 2008, p. 1009.

[17] *Ivi*, p. 1013.

[18] *Ivi*, p. 1023.

[19] Rilke, 1995, p. 87., vv. 50-54.

groupm

We make advertising work better for people.

MINDSHARE essencemediacom Wavemaker XAXIS

GroupM Italy
Via Morimondo 26 - 20143, Milano | +39 023057321 | www.groupm.it
Part of WPP Campus

inDODICESIMO

GRAFICA – ANDAR PER MOSTRE – IL LIBRO D'ARTE – L'OZIO DEL BIBLIOFILO

GRAFICA

DE ARTE VENANDI CUM AVIBUS

Gianni Verna e Federico II

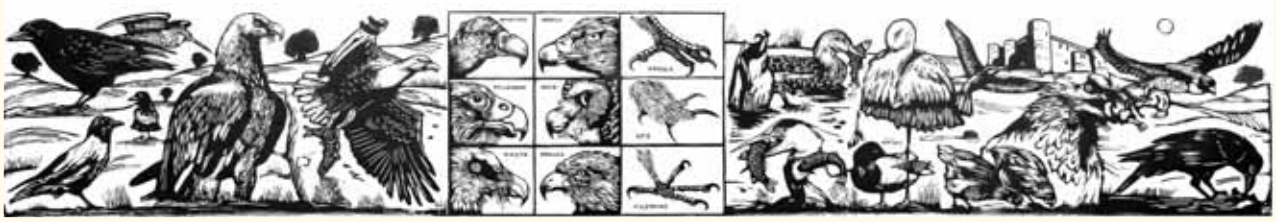
di gianfranco schialvino

I libri senza parole sono basati esclusivamente sulla sequenza delle immagini: l'assenza di testo elimina qualsiasi barriera: accompagna anzi nella formulazione del racconto, stimolando a notare i dettagli, a soffermarsi sui particolari, invitando a dare una interpretazione.

I libri senza parole rispettano una sceneggiatura ben definita, ancorché sottesa. Non sono semplici da realizzare, perché bisogna avere ben chiaro quello che si vuole raccontare; non basta una situazione, serve una narrazione completa: un principio, uno svolgimento, una conclusione.

Le immagini, ben riconoscibili, sono collegate tra di loro in una successione, i protagonisti si distinguono dagli altri personaggi e, arrivata alla fine, la storia si chiude con naturalezza, e tutto ha una logica.

Il *De arte venandi cum avibus*, opera di Federico II di Svevia sull'arte



venatoria, è uno degli scritti più importanti riguardo la falconeria, una pratica che affonda le sue radici nella nostra storia attraverso ogni continente. L'azione di caccia con il rapace si svolge in pochi secondi: si lancia il falco, poi si fa alzare la preda e il falco scende e uccide la preda.

Il testo, oggi conservato alla Biblioteca Vaticana, è una copia redatta dal figlio Manfredi, dopo il 1258, fedele al pensiero dell'autore, l'originale andò perduto durante la disfatta di Parma del 1248. Si tratta dei primi due testi di un codice più esteso, composto da sei libri e rimasto incompiuto, noto per le splendide illustrazioni e miniature che lo ornano, il cui contenuto spazia dalla classificazione degli uccelli a tutte le nozioni necessarie alla conoscenza della falconeria, fino ad approfondimenti specifici riguardo alle tecniche di caccia con una singola specie di rapace per predare un particolare uccello. Il primo contiene la classificazione di uccelli acquatici, terrestri e intermedi, rapaci e non rapaci ed è comprensivo di caratteristiche biologiche, morfologiche e comportamentali di ogni singola specie. Il secondo è incentrato sulle tecniche della falconeria e descrive le attrezzature, le modalità di cattura dei falchi, le tecniche di addestramento e le strategie di caccia, arricchite con immagini che rappresentano l'aspetto e le caratteristiche di volo di ottanta diversi volatili, oltre a un gran numero di tecniche venatorie. Non è quindi soltanto un manuale di caccia, ma anche un approfondito trattato di ornitologia, frutto dell'osservazione diretta della natura e redatto con un elevato rigore sperimentale e scientifico: una straordinaria opera naturalistica insomma.

Il *Liber mutus* di Gianni Verna apre dinanzi al lettore uno schermo su cui viene proiettato un film dove nessuna azione, dalla cattura del falco al suo addestramento alla caccia, viene dato per sottinteso: uno scenario che si apre sui vari terreni, quelli secchi e quelli umidi, inquadrati nelle varie stagioni e nelle differenti condizioni climatiche che ha come protagonisti i falchi - girifalchi, pellegrini e sacri, affiancati dai levrieri - e i falconieri, che adempiono con un rigore matematico alle operazioni necessarie ad attuare l'istante magico in cui il rapace che scende in picchiata abbatte la preda e la fa cadere a terra colpita a morte.

Con il trascorrere del tempo, a ottant'anni passati, Gianni Verna, artista per vocazione e xilografo per predilezione di linguaggio, ha affrontato il *De arte venandi cum avibus* di Federico II con il dichiarato

scopo di realizzare la sua *lectio magistralis* sia in campo artistico-interpretativo, esprimendo a largo raggio la sua istintiva abilità espressiva di pittore *animalier*, sia tecnico, come incisore, disegnando direttamente sulla tavola per sfruttare tutte le caratteristiche del legno - morbidezza, compattezza, filo, venature - per adattarla alle sue esigenze stilistiche, per cui l'incisione non si limita a essere il trasporto sulla matrice di un lavoro preesistente, ma diventa una creazione originale e diretta.

Le dimensioni dell'opera possono ben definirsi, senza eccedere nell'iperbole, imponenti: si tratta di dodici tavole di legno composito, con superficie in massello di noce del Tanganika, ciascuna lunga due metri per un'altezza di quarantaquattro centimetri, lavorate con lame d'acciaio, scalpelli, e sgorbie, intagliate per diventare le matrici di altrettanti preziosi fogli di carta, sia indigena di cotone, fogli delle cartiere Pescia di antica data, sia giapponese, Misumi, oppure cinese Wenzhou e Xuan, di bambù.

Gianni Verna ha da sempre voluto coinvolgere nella sua poetica l'universo umano e la natura che lo circonda, nell'intento di creare una visione completa. La figura umana, gli animali e il paesaggio hanno per lui un ruolo di assoluta importanza. Le sue composizioni che si sviluppano spesso attraverso cicli tematici affrontano il sogno e la realtà, il mistero e la magia, la letteratura e la storia, che si incontrano comunicando una particolare energia compositiva, tanto che ogni immagine costituisce un piccolo mondo a sé: una sorta di rappresentazione scenica dove il segno deciso e forte definisce i confini di un capitolo compiuto. La mano non ha esitazioni: la penna traccia linee nette sulla tavola, la sgorbia scava il legno con un gesto sicuro, l'inchiostro definisce in modo drastico le zone di luce e d'ombra, il contrasto dei vuoti e dei pieni. Nello stesso tempo, all'interno di questi confini vivono immagini dinamiche, dove la sovrapposizione degli elementi compositivi porta a cercare anche nei dettagli più nascosti, a primo acchito insignificanti, una possibile chiave di lettura, un messaggio da interpretare. Perché nelle sue pagine, nei suoi racconti, nei suoi muti commenti figurati, tutto ha una precisa collocazione e una ben definita ragione d'essere.

Queste di Verna sono le opere tipiche di un artista che, nella sua attiva e vivace compiuta maturità, testimoniano l'evoluzione naturale di una fase dove il disegno non ha più segreti e la tavola incisa sorprende per

la sua efficacia, accostando al tema libero della singola scena i più articolati e colti cicli narrativi, indicatori di un'attenzione a tematiche complesse: il mito, il poema, la storia. Testimonianza di una potenzialità espressiva che ha raggiunto l'apice, dove il fascino del racconto si lega istintivamente, culturalmente e indissolubilmente ai caratteri più propri dell'artista: la lettura sempre ironica o quantomeno dubitativa, l'irriverenza innata nel sottile gusto del confronto ideologico e della contestazione, il piacere di una testimonianza non solo personale, ma decisamente autartica.

È il caso, da ultimo, di riaffermare alcune caratteristiche fondamentali, diventate ormai autentici stilemi, che contraddistinguono la sua statura artistica e tecnica.

Il segno massiccio e corposo, all'apparenza, che passa disinvoltamente dalle grandi campiture chiaroscurali ai particolari dove diventa fitto e minuto; le zone a incastro con diversi giochi di luce; i ritmi e le sequenze geometriche che suddividono la tavola in pagine e capitoli; l'adozione della 'linea chiara' a esaltazione dei contorni; la cornice perimetrale scura contrapposta alla massa bianca, punto focale della composizione; le ricercate *texture* degli sfondi e delle parti decorative; l'intrico nervoso e apparentemente caotico, con la sgorbia che emula il tratto del pennino e del pennello; l'essenzialità del segno affiancato al ricercato virtuosismo del dettaglio; l'equilibrata adozione, nello stesso legno, di piani e registri diversi per esaltare l'aneddoto, il fulcro dell'esplicitazione nel ciclo narrativo. L'intaglio è personale e riconoscibile: per nulla accademico, affatto popolare, a volte spigoloso – con un caratteristico connotato di esperienze di lavori artigiani anche a contatto con la natura –, arricchito con bagliori di luce e macchie profonde che si fanno elemento portante di una affabulazione figurativa fedele alla rappresentazione scenica, a volte con una studiata ricerca di liricità. Cerca riferimenti ispirativi nelle fonti letterarie e programma le sue opere leggendo i classici: Virgilio, Boccaccio, Ariosto, Montale, d'Annunzio, Gozzano. Negli ultimi anni ha concentrato la propria attenzione creativa sulla *Commedia* di Dante, incidendo i *Bestiari* e i *Mostri e Demoni* incontrati nelle tre cantiche. Ma non ha disdegnato il *Pinocchio* di Collodi, e neppure le poesie di Robert Burns. Opere assai diverse tra loro, che riescono tuttavia con egual passione a emozionarlo nell'incisione di xilografie di forte presa realistico-espressionista, che esprimono la condizione delle umane vicende e vicissitudini.

ANDAR PER MOSTRE
MARGINI DI SPLENDORE NELLE CARTE DI GIULIA
In mostra al Granaio di Deruta

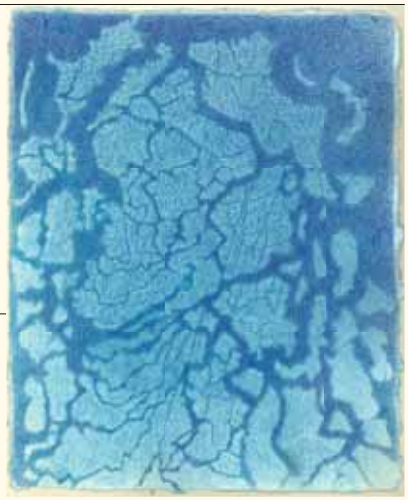
di lorenzo fiorucci

Aguardare i piccoli lavori a pastello di Giulia Napoleone, si rischia di rimanere catturati in un microcosmo di colori, fatto con intrecci di toni sovrapposti in passate multiple e stratificazioni. Il tutto condotto con una perizia chirurgica in un paziente lavoro che prosegue incessante, spesso per ore, che solo la lunga esperienza dell'artista riesce a controllare senza il minimo tentennamento. L'effetto è a dir proco sorprendete, ed esprime tutta la genuinità di una ricerca pressoché esclusiva portata avanti da decenni dell'artista abruzzese. Rosa Pierno, qualche anno fa, notava infatti come «Quella di Giulia Napoleone è una manifattura segnica che non si dissimula mai. Essa resta l'unico filo che consente l'uscita dal seducente labirinto visivo e che riconduce lo sguardo all'esterno della malìa di uno spazio altrimenti solo ideale. I segni sono le ore esistenziali di un corpo. Segni radicali, intransigenti, che non si annullano mai nella visione d'insieme. Il suo tratteggio, brevissimo, costruisce lo spazio, togliendo luce alla carta». È forse la definizione più calzante del lavoro di Giulia, uno spazio intermedio tra realtà e astrazione, sembra infatti crearsi nelle opere dell'artista. Indicativa in questo senso la piccola ma preziosa esposizione di appena undici lavori, che Giulia Napoleone ha sistemato nel cuore di Deruta (PG), presso Il Granaio, una realtà culturale gestita dall'associazione Freemocco, che da quasi dieci anni, grazie al suo promotore Attilio Quintili, cerca di rinvigorire il centro della piccola città umbra con un'accurata proposta di mostre, circa due al mese, invitando artisti affermati e giovani alle prime armi. Un programma culturale che si accompagna anche a una produzione editoriale, dedicando a ogni artista un catalogo sul proprio lavoro, nel nobile tentativo di allargare le conoscenze dell'arte contemporanea ai cittadini umbri e ai turisti, che attratti dalla tradizionale ceramica rinascimentale, si trovano a contatto con una proposta alternativa e complementare. Giulia Napoleone ha aderito con entusiasmo al progetto e ha allestito la piccola e preziosa mostra *Margini di splendore* (Deruta, Freemocco edizioni, pp. 48, 10 euro), titolo ricavato dai versi di una poesia di Roberto Rossi Precerutti che assieme a *Un innumerevole buio*, dà il titolo a due opere presenti in mostra. Le altre carte a pastello, presentate per la prima volta a Deruta, fanno parte del ciclo delle *Ombre* e nascono dalle lunghe passeggiate che l'artista fa nei boschi della Tuscia, dove con lo sguardo sensibile da fotografa qual è stata in gioventù, cattura elementi di natura. Radici affioranti dal terreno, nervature di foglie, cortecce e rami di alberi che si imprimono sulla memoria dell'artista e che restituisce in

GIULIA NAPOLEONE. MARGINI DI SPLENDORE

IL GRANAIO, PIAZZA CAVOUR, 1
DERUTA (PG)

29 aprile – 14 maggio 2023



Dall'alto: *Ombre del mattino 4*, 2022; *Ombre del mattino 8*, 2022

Da sinistra: *Un innumerevole buio*, 2022; *Margini di splendore*, 2022

un'astrazione lirica, sulla superfice di fogli ruvidi. Visione di un mondo naturale, quasi la trasfigurazione di un paesaggio dove si annida l'inconscio stesso della natura, capace di placare e inquietare allo stesso tempo gli animi più sensibili. Un territorio che Giulia Napoleone conosce bene, esplorato materialmente in ogni dettaglio in cui ama perdersi al suo interno, e registrando le sensazioni e le ambigue meraviglie del quotidiano. Su questi sentimenti opposti l'artista esercita la propria azione, restituendo uno spazio intermedio, un'intercapedine visiva dove l'ombra attenua il riflesso luminoso senza negarlo. Un po' come il suo carattere di donna silenziosa, ma attenta che dissimula con la dolcezza di uno sguardo l'affanno di un carattere inquieto. Un processo che tecnicamente si compie attraverso il pastello impiegato in costruzioni di piccole isole di solo colore lentamente allargate, con graduali e impercettibili variazioni tonali, i bruni sostanzialmente sostituiscono il disegno e restituiscono percorsi senza confini. Il risultato è una superfice dalla forte attrazione tattile, ricamata punto su punto, associabile in alcuni motivi a dei veri e propri tessuti vascolari organici, in altri a visioni di paesaggi aerei. Una tramatura densa, fatta di puro colore e di escrescenze superficiali, giocate attraverso la rugosità del foglio. Un tappeto cromatico che trasmette armonie tonali, dove tuttavia non c'è nulla di statico, ma un saliscendi continuo tra creste e avvallamenti, alternanze di oscurità ombrose e intensi punti di luce. L'impressione finale è quella di navigare l'opera nella sua completezza immergendosi in un infinitesimamente piccolo, che allo stesso tempo diviene un diverso spazio universale. Un nuovo habitat da indagare, forse ancora incontaminato allo sguardo, come la poesia appena scritta dal poeta o l'opera appena pensata dal suo autore, con la differenza che Giulia l'ha già fissata nella materia. È una pittura lirica la sua, che non a caso va in coppia con la poesia di cui l'artista si nutre, selezionando talvolta versi di amici poeti da Leonardo Sinisgalli, Biancamaria Frabotta, Fabio Merlini, Maria Cecilia Cardona e tanti altri per suggellare nel titolo un vibrante dialogo tra arte e poesia.

IL LIBRO D'ARTE
MAGNELLI E PALAZZESCHI
Lettere dal 1914 al 1971

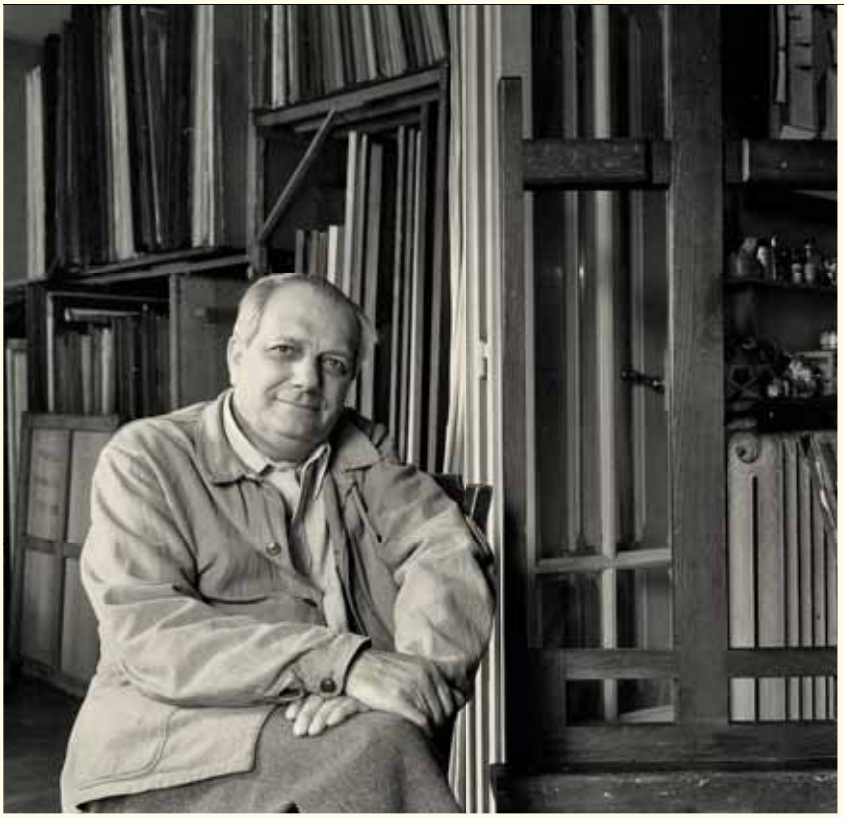
di luca pietro nicoletti

Era il marzo del 1914 quando lo scrittore Aldo Palazzeschi (1885-1975) e il pittore Alberto Magnelli (1888-1971) partirono da Firenze per Parigi. Per il primo si trattava di andare a trovare gli amici scrittori Giovanni Papini e Ardengo Soffici; per il secondo, invece, era un viaggio alla scoperta di un mondo nuovo, mitologico, di cui poco si poteva capire stando all'ombra di Santa Maria del Fiore. Mai come in quegli anni - come fu per Roma nei secoli precedenti - il viaggio a Parigi costituiva una tappa irrinunciabile per chi volesse mettersi al passo con i linguaggi dell'arte moderna.

Ad accomunare i due, in quel frangente, era stata la condivisa adesione al Futurismo intorno alla rivista "Lacerba". Magnelli, anzi, nel 1913 aveva acquistato alla prima mostra fiorentina della rivista, voluta dal libraio antiquario Gonelli, la *Galleria di Milano* di Carlo Carrà, che terrà per sé fino all'ingresso del dipinto in collezione Mattioli, molti anni più tardi.

Eppure, quando comincia il carteggio fra i due, Palazzeschi aveva appena deciso di prendere le distanze da quella temperie, scrivendo proprio a Papini una lettera con cui formalmente abbandonava il gruppo: il 9 maggio 1914, infatti, Magnelli si era proposto di tastare il polso della situazione e sondare le reazioni fra i comuni amici. È la traccia, questa, di un rapporto assiduo fra i due, forse più intenso di quanto lascino intendere le ottantotto lettere conservate (quasi tutte di Magnelli) del *Carteggio 1914-1971* curato da Ilaria Macera per le romane Edizioni di Storia e Letteratura nel 2021. Per un lungo tratto, infatti, la comunicazione epistolare soffre dell'eccessiva vicinanza fra i due corrispondenti: messaggi consegnati a mano o recapitati a stretto giro che documentano mancati incontri, passeggiate non fatte, propositi e, forse, conversazioni non avvenute. I due, del resto, nacquero a breve distanza l'uno dall'altro, a Firenze, figli di agiati commercianti cittadini, e non si può escludere anzi, come osserva la curatrice, che il nome dato a Magnelli non fosse un omaggio al padre di Palazzeschi stesso: troppo vicini, insomma, perché il carteggio potesse essere uno strumento di confessione intima. Sarà la guerra a tenerli separati, e più in generale a scompaginare i gruppi, portando elementi nuovi in questo dialogo. «La guerra» confiderà Palazzeschi il 7 ottobre 1914, «mi à ucciso moralmente». Il 24 agosto 1916, poi, lo scrittore venne aggregato al 1° Gruppo Telegrafisti, per essere poi trasferito a Tivoli ed essere congedato soltanto a dicembre del 1919. Magnelli - esentato dagli obblighi militari a causa delle continue cefalee, che al contempo però gli impedirono a lungo di dipingere – farà di tutto per tirare fuori l'amico dall'isolamento sempre più profondo in cui stava cadendo. È quasi un paradosso, in definitiva, rendersi conto di quanto poco, in queste

«Alberto Magnelli – Aldo Palazzeschi. Carteggio 1914-1971»
A cura di Ilaria Macera
Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2021, pp. 214, 19 euro



Dall'alto: Alberto Magnelli (1888-1971); Aldo Palazzeschi (1885-1974)

lettere, si parli di pittura e di letteratura, per quanto non manchino dei punti di contatto. È di Magnelli, per esempio, il ritratto dello scrittore eseguito nel 1928, che Palazzeschi riprodurrà nel 1956 pubblicando *Scherzi di gioventù*, il libro di sue prose dei tempi di "Lacerba". Il pittore, poi, nel 1961 penserà proprio all'antico amico scrittore per un ricordo su quel loro sodalizio giovanile, anche se le loro strade si erano divise nel 1932 - quando il pittore lascerà l'Italia per trasferirsi definitivamente in Francia – e non si scriveranno quasi per nulla dal 1941 – anno in cui lo scrittore si trasferì a Roma – al 1949. Palazzeschi, da par suo, tergiverserà per una decina di anni, prima di licenziare *Alla conquista di noi stessi* per accompagnare la cartella di linoleografie di Magnelli *La passeggiata* del 1971. Nel frattempo, entrambi avevano realizzato alcuni dei pezzi più importanti della loro carriera, ma la loro amicizia era rimasta cristallizzata a quella stagione iniziale della loro vita, e a quel mitico viaggio a Parigi, con la sua proverbiale baldanza giovanile. «Da parte mia e nella mia qualità di scrittore», ricoderà Palazzeschi in quel testo, «uscito dalle angustie di un ambiente accademico e provinciale solo rivolto al passato [...] mi parve di aver cambiato i polmoni e conquistato un nuovo respiro. [...] Per Magnelli invece la conoscenza di Parigi volle dire la piena coscienza di se stesso e delle proprie forze, la legittimità della propria aspirazione di artista novatore. [...] Il caso Magnelli è tutt'altro che unico e avrebbe dovuto dare a riflettere nel passato; nel presente invece dà solo da sperare ottimisticamente che nel rimescolamento contemporaneo favorito dalla facilità delle comunicazioni e da un'aspirazione di conoscenza l'uno per l'altro, cadano definitivamente questi veli che si frappongono alla felicità del nostro vivere e operare».

MAREMAGNUM
LIBRI ANTICHI, MODERNI, INTROVABILI E NOVITÀ

NEL MESTIERE DI LIBRAIO C'È SEMPRE UN LIBRO CHE NON CONOSCI E CHE È IN GRADO DI SORPRENDERTI

Sergio Malavasi

www.maremagnum.com
info@maremagnum.com

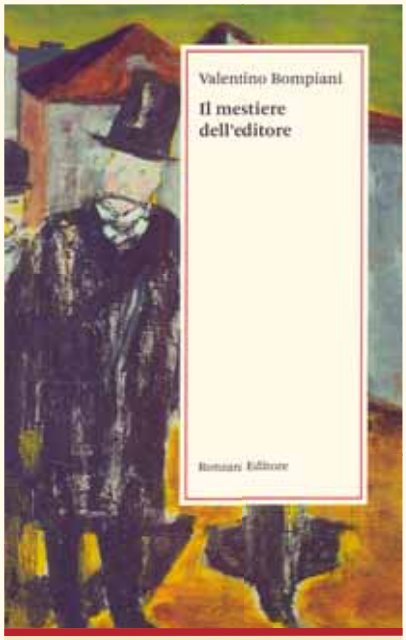
L'OZIO DEL BIBLIOFILO/1
MESTIERE DA SOSTITUTO

di antonio castronuovo

Quando risuona il nome Bompiani tutti pensiamo al grande editore italiano, ma è altamente consigliato conoscerlo anche come scrittore. E per farlo abbiamo a disposizione una trilogia di opere autobiografiche uscite tra 1973 e 1986, che ora l'editore Ronzani riprende nella sua bella collana di cultura del libro. Si tratta di *Via privata*, *Dialoghi a distanza* e *Il mestiere di editore*, libro quest'ultimo che ho appena concluso di leggere.

Strutturato in ventisei prose brevi, Bompiani vi narra quelle figure ideali d'editore che lo avevano preceduto tra Ottocento e primo Novecento: Pomba, Le Monnier, Treves, Sansoni, Laterza, Formíggini, Mondadori... Per poi passare a una seconda parte in cui sono dipinti alcuni episodi della propria vicenda di editore. Ma quel che colpisce è il suo stile: non una scrittura originale e creativa, ma di semplicità disarmante, ritmata da frequenti pause, addirittura disadorna, nel senso che Bompiani non è mai ridondante, non usa mai un aggettivo fuori luogo, anzi si sente che ama i sostantivi, che è uomo 'del fare'.

All'inizio del ritratto di *Pomba il piemontese* si resta colpiti dall'acuta definizione di editore, un tale la cui vocazione è 'sostitutiva': dare vita alle parole altrui, pubblicare i libri che si sarebbe voluto scrivere, «per fare, coi libri, un discorso, servendosi di chi lo sa far meglio di noi». E questa idea dell'editore che riconosce di scrivere 'peggio' del proprio autore, che pubblica per fargli dire le cose che vorrebbe dire lui, mi sembra grandiosa. Anche se poi la regola non è valida nel caso di Bompiani, editore che sa fare l'autore. Ma procedo e leggo: «Gli editori sono abituati a muoversi allo sbaraglio con impudenza e presunzione tra cose più grandi di loro e a prendere il genio sotto braccio come se fossero della partita. In questo impegno 'spropositato' sta il riscatto degli editori e il loro passaporto alla terra beata delle idee». Ecco: se si rispettasse l'impegno 'spropositato' dell'editore – dando valore a lui prima che a se stessi in quanto autori – tutto procederebbe con più equilibrio...

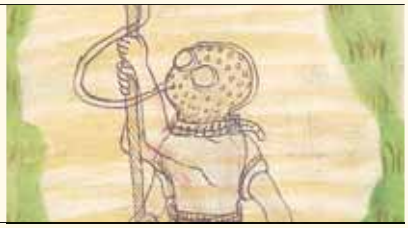


☛ **Valentino Bompiani, «Il mestiere dell'editore»,** Dueville, Ronzani Editore, 2022, pp. 180, 14 euro

Quando poi Bompiani narra delle cure infinite che Zanichelli poneva nel scegliere materiali e grafica di un libro, ecco altre magnifiche idee: la grafica ben fatta dona un senso di pace, perché «un libro è anzitutto un emblema: richiama un ordine prestabilito, pensato, misurato, e per ciò stesso umano». Nulla da aggiungere: un libro materialmente ben congegnato è cosa 'umana' che dona 'pace', una sensazione che tutti abbiamo provato, prima o poi.

Mi adagio infine sul dignitoso capitolo *Firenze '45*. Narra del ritorno nel dopoguerra nella città sfigurata, per visitare gli uffici in lungarno Guicciardini mezzo distrutti e per riaprire i contatti con gli autori. Ed ecco che Bompiani snocciola, con un'alta sensibilità editoriale, dei no e dei sì: no alle proposte di Piero Santi di tradurre cose di Martin du Gard e Stendhal, sì a opere di De Robertis, Gadda, Luzi, Pratolini. Era la vita della cultura che si riaccendeva, la luce che spazzava via l'oscurità della guerra. Era la rinascita dell'Italia. In cui Bompiani ebbe un ruolo di rango.

L'OZIO DEL BIBLIOFILO/2
UMANESIMO SUBACQUEO



di antonio castronuovo

Non sapevo che Alessandro Olschki fosse stato un subacqueo e anche studioso dei fondali marini. Lo apprendo dalla dedica che questo magnifico volume gli porge, a lui «pioniere e protagonista dei fondali, oltre che immerso negli studi umanistici e bibliografici». Mi fa piacere, e penso a che tipo di attrezzatura abbia egli indossato per immergersi, uno strumentario che ingenuamente pensiamo non esistesse fino a un secolo fa, e invece, a giudicare dalla copiosità iconografica di questo volume, già nel Quattrocento si pensava a come esplorare le profondità marine potendo respirare sott'acqua.

L'opera lo testimonia con una rigogliosa serie di disegni e miniature che in numero inatteso affollano i manoscritti tecnici di quel secolo. Da tutti si evince lo sforzo di concepire dispositivi utili a far andare l'uomo sott'acqua a lavorare sui fondali (marini, lacustri o fluviali). Ed ecco che ci imbattiamo in elmi che ricoprono la testa e sono collegati a una sacca piena d'aria (in un caso la sacca è un buffo soffietto a fisarmonica); in vesciche d'aria collegate alla bocca da un tubicino di rame; in serpentine che in maniera più acconcia vanno a pescare aria in superficie; in mute di cuoio con una conduttura che sbuca come una coda o come una proboscide e si dirige verso l'alto. Ci sono poi strutture nelle quali un uomo può essere calato nelle profondità: larghi coni di cuoio o botti con pertugi chiusi da vetri. Le cose si fanno più complesse – in un processo di perfezionamento della fantasia tecnologica – se i disegni sono quelli dei codici di Leonardo, dai quali affiora il progetto del palombaro, espressione decisiva del sogno di andare sott'acqua.

Quando sono immerse, le figure si sbracciano o camminano come nulla fosse; se sono in coppia sembra che comunichino tra loro, forse per magnificare la bellezza dei fondali. In un caso il sommozzatore appare con tanto di mazza e scudo, alludendo a un duello con un pesce aggressivo, ma forse anche come presagio delle future battaglie sottomarine. Nell'insieme immagini che esprimono lo sforzo di concepire dispositivi tecnici atti a far restare l'uomo in profondità per un tempo maggiore della semplice apnea e agire comodamente in un elemento ostile, per quanto custode di insoliti splendori. E di certo non è solo l'idea funzionale del lavoro, anche la bellezza segreta del mare a far marciare il pensiero tecnico affinché in quell'incanto ci si possa immergere.

☛ **Rossella Paternò e Faustolo Rambelli, «L'uomo subacqueo nei manoscritti del Quattrocento»,** Imola, Editrice la Mandragora, 2022, pp. 328, 60 euro

Solo alla fine ci rendiamo conto che, per riuscire nell'impresa, l'autrice 1 (guidata dal sapere tecnico dell'autore 2) ha dovuto curiosare in non pochi fondi bibliotecari (acconcia metafora marina), esaminare preziosi codici manoscritti – di quelli che vanno toccati con mani di velluto, se non proprio con guanti di cotone – in un «paziente lavoro di ricerca di archivio e analisi filologica, di spoglio sistematico dei cataloghi delle grandi biblioteche europee», come viene confidato in prefazione. Insomma: un compito arduo condotto nel cosmo di antichi codici da parte di autori che frequentano – e molto – il mare. Tanto di cappello per il risultato finale: un superbo volume che non può stare solo sugli scaffali dei subacquei, anche e soprattutto su quelli dei bibliofili.

☛ MASSIMO CARLONI
Massimo Carloni, saggista, ha curato scritti ed epistolari di Rivarol, Baudelaire, Proust, Valéry, Cioran. Ultimi volumi pubblicati: Marcel Proust, *Il visitatore della sera. Lettere a Paul Morand e a Madame Soutzo* (Aragno, 2019); E.M Cioran e Mircea Eliade, *Una segreta complicità: lettere 1933-1983* (Adelphi, 2019). Dopo aver curato l'edizione italiana del carteggio tra Proust e Montesquiou, *Il profumo imperituro del tempo. Lettere e scritti (1893-1921)* (Aragno, 2020), ha dedicato alle loro figure un libro di prossima pubblicazione.

☛ ANTONIO CASTRONUOVO
Antonio Castronuovo è saggista, traduttore e bibliofilo. Ha fondato l'opificio di *plaquette* d'autore Babbomorto Editore e dirige la collana "Settime diminuite" per l'editore Pendragon. Il suo ultimo libro è *Dizionario del bibliomane* (Sellerio, 2021). Ha curato da ultimo due opere di Bruno Barilli: *Il sorcio nel violino* (Pendragon, 2023) e *Parigi* (Quodlibet, 2023).

☛ LORENZO FIORUCCI
Lorenzo Fiorucci (1982), storico e critico dell'arte, ha studiato all'Università di Perugia e si è poi perfezionato con Enrico Crispolti. I suoi interessi si concentrano sull'arte italiana del secondo dopoguerra, con particolare attenzione per la scultura informale. Tra le iniziative più recenti ha curato: *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella contemporaneità* (Città di Castello, 2015); la Biennale di Scultura di Gubbio (Gubbio, 2016); *Epigoni e falsi di Rometti* (Umbertide, 2016); *Fausto Melotti. Trappolando* (Milano 2016); *Politics* (Gemonio, 2017); *Non in tinta con il divano* (Milano 2018).

☛ CESARE GIACOBAZZI
Cesare Giacobazzi insegna Letteratura tedesca all'Università di Modena e Reggio Emilia. Si occupa di ermeneutica letteraria, didattica e teoria della letteratura. Ha svolto attività di ricerca e di insegnamento in Germania presso l'Università di Costanza. Ha dedicato studi al Barocco, al Romanticismo, al *Bildungsroman*, all'opera di Günter Grass e alle metodologia di didattica della letteratura.

☛ DANIELA LIGUORI
Daniela Liguori ha conseguito il dottorato di ricerca in Estetica e Teoria delle arti presso l'Università degli Studi di Palermo (XXI ciclo). È docente a contratto in Letteratura tedesca 3 presso il corso di laurea triennale in Lingue, Culture e Letterature Moderne Europee dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e docente a contratto in Estetica presso il corso di laurea triennale in Lettere dell'Università degli Studi di Salerno. È autrice di *Rilke e l'Oriente* (Mimesis, 2013) e di saggi su Benjamin, Büchner, Grünbein, Kassner e Rilke.

☛ ROSA MATTEUCCI
Rosa Matteucci è una narratrice italiana. Ha esordito con *Lourdes* (Adelphi, 1998, Premio Bagutta Opera Prima e Premio Grinzane Cavour sezione Giovane Autore Esordiente). Da allora ha pubblicato vari romanzi, tra cui *Libera la Karenina che è in te* (Adelphi, 2003), *Cuore di mamma* (Adelphi, 2006), *Tutta mio padre* (Bompiani, 2010, finalista al Premio Strega), *Costellazione familiare* (Adelphi, 2016).

☛ LUCIA MOR
Lucia Mor ha studiato Lingue e letterature straniere presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore ed è oggi presso questa università (sede di Milano e Brescia) professore ordinario di Letteratura tedesca. Fa parte del Comitato editoriale dell'Editrice Morcelliana e del Comitato scientifico della rivista «Humanitas». È nel direttivo della rivista «L'Analisi Linguistica e Letteraria». Ha curato di recente *Rilke* di Romano Guardini (Morcelliana, 2020) e ha pubblicato *Introduzione alla letteratura tedesca* (Morcelliana, 2020).

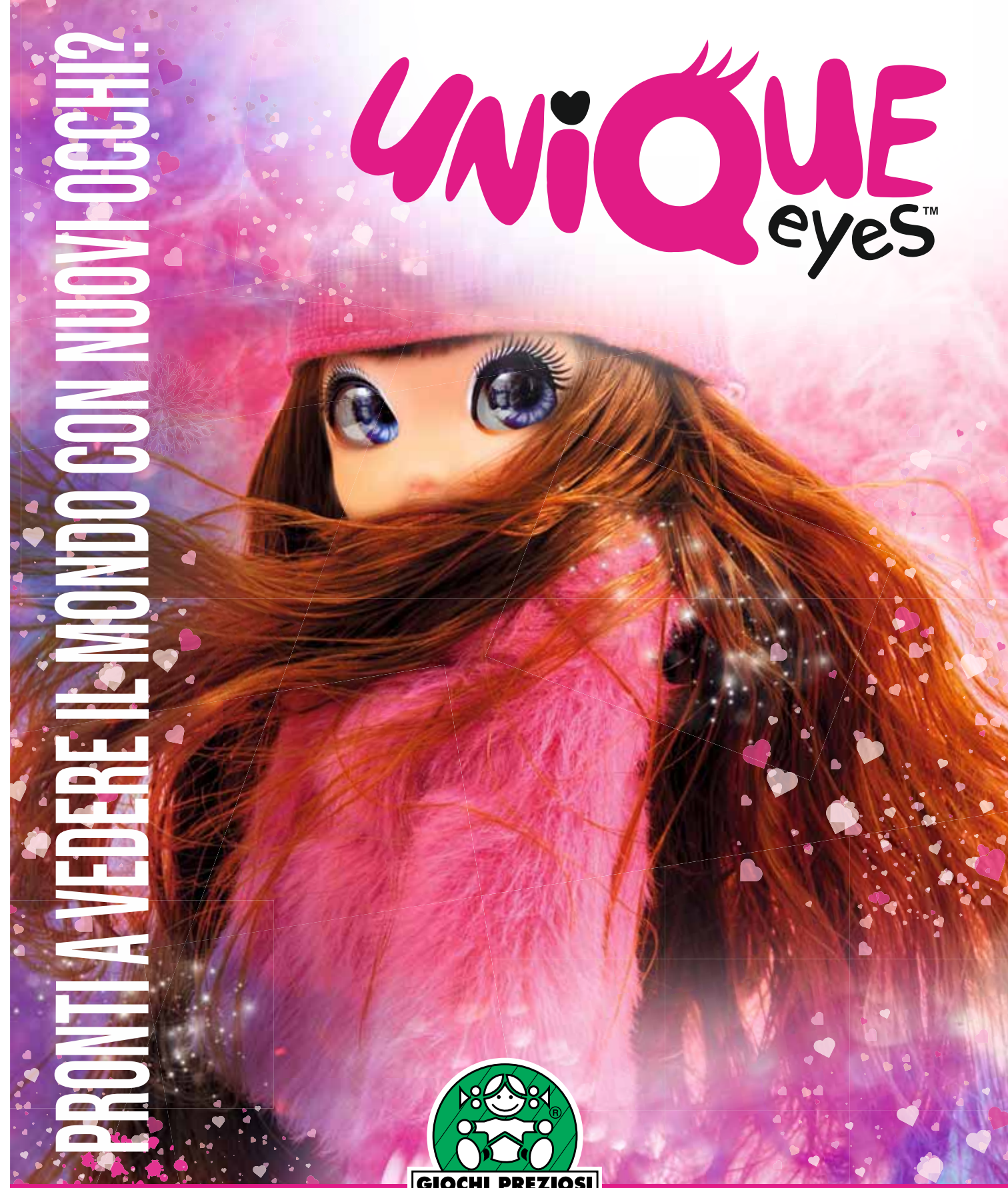
☛ LUCA PIETRO NICOLETTI
Luca Pietro Nicoletti (1984) ricercatore, insegna storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Udine. Dal 2015 dirige per Quodlibet la collana "Biblioteca Passaré. Studi di storia di arte contemporanea e arti primarie". Si è occupato di arti visive del Novecento fra Italia e Francia, di storia della scultura, della critica d'arte e di cultura editoriale. Ha collaborato con la GAM di Torino e l'Archivio Crispolti di Roma. Attualmente sta curando la redazione del catalogo ragionato di Piero Dorazio. Ha pubblicato: *Gualtieri di San Lazzaro* (2014); *Argan e l'Einaudi* (2018).

☛ MOIRA PALEARI
Moira Paleari insegna Letteratura tedesca presso il dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni dell'Università degli Studi di Milano. I suoi ambiti di ricerca sono la letteratura tedesca *Fin de siècle*, in particolare l'opera di Rainer Maria Rilke, ed Espressionismo, l'intermedialità e il genere dell'autobiografia. È membro del direttivo della Internationale Rilke-Gesellschaft.

☛ ELENA POLLEDRI
Elena Polledri insegna Letteratura tedesca e austriaca all'Università di Udine; è membro del direttivo della Hölderlin-Gesellschaft, portavoce e cofondatrice della sezione italiana, vicepresidente dell'Associazione Biblioteca Austriaca e consulente scientifica della Österreich-Bibliothek di Udine. I suoi interessi riguardano la letteratura di lingua tedesca del Settecento, dell'età classico-romantica, della *Jahrhundertwende*, del secondo dopoguerra e la contemporaneità, con particolare interesse per la poesia, il teatro e le forme brevi, il *transfer* culturale italo-tedesco, la traduzione, l'interculturalità, i rapporti con la musica e la filosofia. Di Rilke ha tradotto, introdotto e commentato *Tutti gli scritti sull'arte e la letteratura* (Bompiani, 2008) oltre ad aver pubblicato numerosi saggi sulla sua opera.

☛ GRAZIA PULVIRENTI
Grazia Pulvirenti è professore ordinario di Letteratura tedesca presso l'Università di Catania. È Visiting Professor all'University College di Londra e Visiting Fellow al Warburg Institute. È co-fondatrice dell'International Interdisciplinary Research Center NewHums – Neurocognitive and Humanities Studies, che ha diretto fino al 2022, e del *network* di studi transdisciplinari in NeuroHumanities Studies. È co-direttrice della collana di germanistica "Wunderkammer" (Milano, Mimesis) e Presidente della Fondazione Lamberto Puggelli onlus. Ha al suo attivo più di 130 pubblicazioni presso importanti riviste ed editori di rilievo internazionale e nazionale. È anche attiva come scrittrice e giornalista.

☛ GIANLUCA MONTINARO
Gianluca Montinaro (Milano, 1979) è docente a contratto presso l'Università IULM di Milano. Storico delle idee, si interessa ai rapporti fra pensiero politico e utopia legati alla nascita del mondo moderno. Collabora alle pagine culturali del quotidiano «il Giornale» e dirige la collana "Piccola Biblioteca Umanistica" presso l'editore Olschki. Fra le sue monografie si ricordano: *Lettere di Guidobaldo II della Rovere* (2000); *Il carteggio di Guidobaldo II della Rovere e Fabio Barignani* (2006); *L'epistolario di Ludovico Agostini* (2006); *Fra Urbino e Firenze: politica e diplomazia nel tramonto dei della Rovere* (2009); *Ludovico Agostini, lettere inedite* (2012); *Martin Lutero* (2013); *L'utopia di Polifilo* (2015); *Pesaro 1616: un duca, una città, un porto* (2016); *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria moderna* (2019); *Martin Lutero cinquecento anni dopo* (2019); *De Bibliotheca* (2020); *Peste e coronavirus 1576-2020* (2021); *Niccolò Machiavelli: storia e politica* (2021).



@giochi.preziosi

Unique Eyes ©Giochi Preziosi 2023

Scegliere Grana Padano significa abbracciare i valori italiani.

I luoghi dove nasce, la maestria dei casari,
le tradizioni, l'allegria a tavola, l'amore
per la cultura, il benessere e la passione.
È il gusto italiano che ha fatto
innamorare il mondo.
Un'emozione da condividere.

GRANA PADANO

Un'emozione italiana.

IL FORMAGGIO DOP PIÙ CONSUMATO AL MONDO.