

ELISABETTA POTTHOFF

RAINER MARIA RILKE, LA VITA DI MARIA

ABSTRACT - In these poems Rilke -referring to painting and sculpture- describes, according to the biblical legend, the lost and the reconquest of Faith. This religious experience -as the 'Duineser Elegien' show- is essential for the achievement of the lyrical melody.

KEY WORDS - Despair, Faith, Lyrical Melody.

RIASSUNTO - In queste poesie Rilke analizza nella vicenda biblica, con molteplici riferimenti all'arte figurativa, la complessa tematica relativa a perdita e riacquisizione della fede quale premessa a quel canto armonioso perseguito anche nelle 'Duineser Elegien'.

PAROLE CHIAVE - Disperazione, Fede, Canto.

Nell'opera del tardo Rilke sono state a tal punto enfatizzate le 'Elegie Duinesi' – anche in ragione della centralità conferita loro dalle ripetute testimonianze del poeta – da oscurare due importanti lavori che già da un punto di vista meramente cronologico le anticipano e le concludono così da rivestire carattere di preludio e di eco finale; ovvero la raccolta di poesie 'Das Marien-Leben', scritta nel gennaio 1912 a Duino pochi giorni prima delle 'Duinesi', e 'Der Brief des jungen Arbeiters', ultima prosa scritta dal poeta nel gennaio del 1922 a Muzot mentre stava concludendo le elegie. Anche in questo ultimo scritto Rilke riprende il tema evangelico analizzando la figura di Cristo, così come un giovane operaio la percepisce nella società contemporanea, e quindi possiamo affermare che le elegie, inserendosi tra le polarità evangeliche di Maria e Cristo, appaiono quasi incastonate entro la tematica religiosa.

Spetta soprattutto al 'Marien-Leben' un fondamentale ruolo di preludio al ciclo elegiaco e questa sua importanza, più che attraverso occasionali e rari commenti, è stata sottolineata dall'autore con un gesto

assai eloquente. Infatti, nella famosa lettera scritta alla Salomè il 24 gennaio 1912, il poeta dichiarando di rinunciare alla terapia psicoanalitica, per la quale già erano intercorsi contatti col dottor Gebattel, afferma di voler trovare unicamente nell'atto poetico la risoluzione di ogni interiore contrasto ⁽¹⁾. E quindi, come riconferma ultimativa della propria vocazione poetica, Rilke invia alla Salomè due liriche tratte dalla 'Vita di Maria', ovvero: 'Visitazione di Maria' e 'Prima della Passione'. Il percorso di dolore e di purificazione delineato nella vicenda evangelica evoca l'itinerario della santità che viene qui messo in parallelo con la vocazione poetica. Proprio con queste poesie Rilke intende dimostrare alla Salomè, una delle prime e maggiormente apprezzate allieve di Freud, la funzione introspettiva e terapeutica della poesia.

E non stupisce che questa dimostrazione si palesi attraverso poesie di ispirazione biblica; infatti, il valore del passato, della sua millenaria tradizione, va riacquisito e rivissuto soprattutto quando ci si predispone a percorrere un cammino di innovazione sganciato dalle regole comuni.

Nella cultura tedesca di primo Novecento questo solitario cammino di sovvertimento di ogni valore si inaugura in tutta evidenza con Friedrich Nietzsche. Fin dalla sua poesia giovanile dedicata al dio sconosciuto, il filosofo delinea nei versi iniziali il momento in cui si varca la pericolante soglia che divide il retaggio del passato dalla proiezione nel futuro: 'Una volta ancora prima che il mio cammino prosegua, innanzi lo sguardo volgendo/ solitario, a te levo le palme, incontro a te fuggendo' ⁽²⁾. Proprio questa fuga in avanti, dove il 'via da' si capovolge in un 'fuggire incontro', riscopre con un'ottica nuova quel dio, divenuto emblema di una istanza da superare ma anche da riacquisire in funzione del proprio progetto evolutivo.

Certamente Rilke conosceva l'opera di Nietzsche come dimostrano le sue postille alla 'Nascita della tragedia'. Significativamente queste note sono state ritrovate nel lascito di Lou Salomè, che del filosofo non fu solo compagna ma anche, come dimostra un suo approfondito saggio, attenta studiosa ⁽³⁾. Così, il 'mito dell'eterno ritorno' si inverte anche

⁽¹⁾ R. M. RILKE und L. A. SALOMÉ. Briefwechsel. Zürich u. Wiesbaden. Hrsg; von E. Pfeiffer. Neue erweiterte Ausgabe, 1975. RILKE-SALOMÉ. Epistolario, 1897-1926, trad. di C. Groff e P. M. Filippi, Milano 1984, pp. 168-70;

⁽²⁾ 'Noch einmal ehe ich weiterziehe/ und meine Blicke vorwärtssende/ heb ich vereinsamt meine Hände / zu dir empor, zu dem ich fliehe...' F. NIETZSCHE, Gedichte. Hrg. von J. Hermand, Stuttgart, 1987, p. 17.

⁽³⁾ L. A. SALOMÉ, Friedrich Nietzsche in seinen Werken, Wien 1894.

nella poesia di Rilke, dove sempre solo la grande tradizione del passato predispone alla conquista di nuove dimensioni. Un passato che ritorna sia attraverso la leggenda religiosa che mediante il mito pagano e così come la 'Vita di Maria' costituisce il preludio delle 'Duinesi', similmente la favola orfica e la sua cantabilità espressa nei 'Sonetti a Orfeo' rappresenta l'antichissimo motivo di eterna rinascita che consente di superare un silenzio ormai decennale che minacciava di rendere inconcludibili le elegie. Infatti, proprio il canto, quello biblico dell'angelo annunziante così come quello mitico del dio con la lira, accompagnano le elegie consentendone la trasposizione sul piano dell'inno.

Solo dopo aver delineato l'armonioso porsi in relazione dell'angelo nelle poesie mariane, Rilke poteva affrontare la disperata contrapposizione alle sfere celesti che si delinea nel ciclo elegiaco. Mentre infatti la 'Vita di Maria' inizia proprio con 'L'Annunciazione' che vede sottoporsi Maria devota e remissiva al messaggio dell'angelo, la prima elegia esordisce invece con una aperta sfida agli esseri celesti: 'Chi mai se io gridassi udirmi potrebbe tra le schiere/ celesti? E posto anche che d'improvviso qualcuno di me cura si prendesse: soggiacere dovrei innanzi al suo preponderante esistere' ⁽⁴⁾. Qui l'uomo, travagliato nel proprio animo non può che rapportarsi all'istanza trascendente adottando una modalità di sfida, che gli impedisce di pervenire a quel contatto cui per altro anela. Il grido di dolore non è richiamo adeguato per gli esseri divini, i quali, si presentano in schiere ordinate, mentre l'io nella propria solitudine appare svincolato da ogni legame e incapace di stabilirlo. Se frutto della disperazione, la ricerca di contatto diviene momento annientante; e così mentre nel poema mariano l'apparizione dell'angelo – ad eccezione delle storie di Giuseppe e dell'apostolo Tommaso che in seguito vedremo – culminano in un canto di lode; nelle elegie diversamente il dolore dell'uomo renderà più severo l'angelo, addirittura paragonato ai 'terribili uccelli dell'animo' ⁽⁵⁾, tanto che Rilke nella lettera al suo traduttore polacco von Hulewicz vorrà descriverli più simili agli angeli vendicatori dell'Islam che non a quelli della tradizione cristiana. Tuttavia, l'armonia evocata dall'angelo nel poema mariano, costituisce

⁽⁴⁾ Le opere di Rilke sono citate in riferimento all'edizione *Sämtliche Werke* in 6 voll. a cura di E. Zinn, Fr/M., 1897, con la seguente abbreviazione SW, numero romano indicante il volume, numero arabo indicante la pagina. 'Wer, wenn ich schrie hörte mich denn aus der Engel/ Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme/ einer mich plötzlich ans Herz; ich Verginge vor seinem/ stärkeren Dasein...'. Rilke, SW, I, 685.

⁽⁵⁾ L'espressione 'fast tödliche Vögel der Seele' ricorre nella II elegia. Rilke, SW, I, 689.

l'obiettivo segreto delle elegie, che nel finale recuperando un 'noi' di appartenenza e comunanza, conquistano il tono di una laica preghiera e attingono, riprendendo le ambizioni di Hölderlin, la dimensione dell'inno: 'E noi che a felicità in continua ascesa /pensiamo, sentire potremmo la commozione/ che ci travolge quasi/ quando felicità decade' (6). La commozione, la partecipazione divengono così i moti interiori che compensano caduta e caducità; l'animo deprivato di aggressività consente di rivolgere quella simpatia alle sorti umane che trasforma il funebre compianto elegiaco in un inno di accettazione, laudatorio canto che già l'angelo della vita di Maria invita a intonare reverenti.

Ma l'importanza del 'Marien-Leben' non si esaurisce comunque solo per la funzione che riveste riguardo alle elegie, in quanto queste liriche recuperano uno dei motivi centrali dell'opera rilkeana, ovvero funzione e valore dell'arte figurativa nella creazione letteraria.

Infatti, non solo il poema è dedicato al pittore Heinrich Vogeler, che Rilke conobbe nella tarda estate del 1900 dopo averlo fugacemente incontrato a Firenze, ma evocano anche precise suggestioni figurative dell'arte veneta, ovvero Tiziano e Tintoretto, come pure una scultura gotica del XV secolo ammirata nella cattedrale di Aquileia, una località che al pari della città lagunare, dove ripetutamente il poeta ha soggiornato, rappresenta una sorta di avamposto dell'impero di Bisanzio. E proprio gli echi della cultura bizantina con le sue tipiche icone, che Rilke doveva avere attentamente osservato nel corso dei suoi due viaggi in Russia guidato dalla Salomè, si riflettono nelle liriche del 'Marien-Leben' che con una seconda dedica tratta dal 'Libro di pittura del monte Athos': *zàlen éndothern ékon*, vuole appunto citare il mondo della figuratività ortodossa.

I viaggi di Rilke spesso divengono una assidua ricerca di spazialità paesaggistiche e di figure plastiche e pittoriche che consentano di conferire un visibile profilo alla sua metafora poetica, di collocarla entro un paesaggio dell'anima. Sembra quasi che la sua poesia, interamente fondata sull'invisibile, senta intimamente la necessità di rapportarsi a una immagine, per non disperdersi ma anzi per fissarsi e se possibile espandersi oltre la pagina scritta. Così tutti i capolavori rilkeiani si alimentano di questi imprestiti figurativi. Pensiamo ad esempio ai 'Quaderni di Malte Laurids Brigge', non solo vi troviamo l'incisivo ritratto di Cézanne, nucleo di quelle lettere alla moglie, la scultrice Clara Westhoff, che nel

(6) 'Und wir, die an steigendes Glück/ denken, empfänden die Rührung, / die uns beinah bestürzt, / wenn ein Glückliches fällt'. Rilke, SW, I, 726.

loro insieme formano una delle prime e più significative monografie del pittore di Aix-en-Provence, ma vi rinveniamo continui riferimenti figurativi al punto che la storia avita dell'autore danese dei 'Quaderni' viene rievocata attraverso un libro di ritratti: 'Danske Malede Portraeter'. Agli emblematici ritratti citati nella prima parte del romanzo fanno simmetricamente riscontro, nella seconda parte, le simboliche raffigurazioni degli arazzi, dove per la prima volta sarà citato l'unicorno, mitico animale immaginario che per Rilke diverrà simbolo di pura fede. Come tale ritorna nella 'Vita di Maria', dove viene ricordato come 'animale inesistente, il puro animale' per culminare poi nei 'Sonetti a Orfeo' come simbolo di pura fede divenuto ormai mitico nell'immaginario collettivo: 'Non fu il grano a dargli nutrimento/ ma solo la possibilità di esistenza' (7). Da ultimo anche nelle 'Elegie' i moti alterni dell'animo sono costellati di figure; oltre alla grande citazione centrale dei 'Saltimbanchi' di Picasso, simbolo di un equilibrio precario da conquistare sempre di nuovo, sono menzionate le classiche steli funerarie dell'Attica, la chiesa veneziana di Santa Maria Formosa, l'imponente cattedrale di Chartres ed infine la desertica sfinge, quintessenza di ogni monumentale enigmaticità dell'animo.

Tornando ora alle complesse istanze figurative del 'Marien-Leben', sarà opportuno inquadrare con maggiore precisione la figura del pittore Heinrich Vogeler citato con gratitudine nella dedica. Rilke ne fece approfondita conoscenza arrivando a Worpswede sul finire del mese di agosto del 1900, al ritorno dal suo secondo viaggio in Russia. In questa località nei pressi di Brema si era riunita una colonia di artisti che, lontano dalla convulsa vita cittadina, mirava a ritrovare negli orizzonti sgombri della campagna nuovo vigore creativo. Allontanarsi dalla città per conferire slancio alla propria inventiva è una tendenza manifestata da molti artisti del fine secolo: pensiamo alla scuola di Barbizon e anche al ritiro a Meudon di Rodin, artista al quale Rilke dedicherà una monografia. Questa 'strategia del ritiro' sembra però anche studiata in modo da non trascurare del tutto le ragioni di mercato, infatti le località prescelte non sono mai tanto distanti dalle grandi città e consentono così di mantenere vivi i contatti con i centri di diffusione delle arti figurative. Worpswede, ad esempio, è vicina sia a Brema che ad Amburgo, e sarà per Rilke momento di esperienza molto rilevante anche sul piano personale. Qui infatti conosce la giovane pittrice Paula Modersohn Becker, alla quale dedicherà un intenso 'Requiem', ove si denuncia la sua fatale

(7) RILKE, Sonetti a Orfeo, Milano, 1986. Trad. di C. Groff e E. Pthhoff, p. 79.

morte al momento del parto ; meglio sarebbe stato per questa pittrice esprimersi solo nella dimensione della creatività artistica. Sempre qui conosce l'amica di Paula, Clara Westhoff, in seguito sua moglie; Clara, divenuta poi allieva di Rodin, fece conoscere il maestro al poeta. Allo scultore Rilke dedicherà non solo la già ricordata monografia, ma anche la seconda parte delle 'Nuove Poesie', denominate 'nuove' proprio perché una attenta scuola dello sguardo, sviluppata attraverso la cultura figurativa, aveva consentito al poeta di superare le sfumature, talora vaghe e inconsistenti, della sua lirica giovanile. Il periodo di Worpswede è dunque di notevole importanza per la sua formazione intellettuale e Rilke ne fornisce diretta testimonianza con le annotazioni diaristiche del 'Worpsweder Tagebuch'.

Nella monografia 'Worpswede' (1903) invece Rilke esamina l'arte di vari pittori riuniti in quella colonia e principalmente le opere del loro maestro Heinrich Vogeler. L'artista, già conosciuto come illustratore di eleganti edizioni liberty, proponeva ora a Rilke di comporre una serie di liriche che accompagnassero i suoi disegni illustranti la vita della Vergine. Nella monografia l'attenzione di Rilke si sofferma proprio sui disegni che illustrano la vita della Vergine e in particolare sull' Annunciazione: «L'angelo latore dell' Annunzio non la spaventa. È l'ospite che lei attendeva e nelle sue parole la Madonna si presenta come una porta aperta pronta a lieta accoglienza... Si percepisce come questo artista sia pervenuto con un proprio percorso a raffigurare il tema biblico, ne pronuncia le parole, quando le dipinge, non come miracoli, bensì come lieti e fortunati accadimenti che arricchiscono e conferiscono importanza all'esistenza... Non ha raffigurato Maria in ginocchio perché non ha pensato al cielo, bensì al suo giardino che è cielo e terra e terra e cielo»⁽⁸⁾. Proprio le stesse caratteristiche ritroveremo nella Maria delle liriche rilkiane, dove terra e cielo appaiono fuse in una aurea, dove la sacralità armoniosamente collude con la familiarità. Anche in un ulteriore saggio del 1902 dedicato al pittore, Rilke torna a citare l'Annunciazione: «Allora dipinse questa impareggiabile 'Annunciazione' come primo disegno di una 'Vita di Maria', che divenne realtà e trovò silenziosa e prodigiosa realizzazione». Ma più profetiche ancora – per il tema che trattiamo – ci appaiono le parole che chiudono questo saggio proiettando nel futuro l'elaborazione degli stimoli suscitati da queste immagini; infatti, la conclusione del saggio suona come una confessione sovrapposta, dove il poeta, parlando del pittore, fa trasparire il proprio progetto: '... la vita

⁽⁸⁾ RILKE, SW, V, 133.

che potrebbe derivare da un'arte di questo tipo ancora non può essere vissuta. È una esistenza che si proietta nel futuro e l'arte, l'arte vera è un brano di questo futuro e chi ora la possiede e la crea non ha ancora una esistenza adatta a lei e vive nel tempo senza patria e straniero»⁽⁹⁾.

Questa dilazione sarà decennale soprattutto perché la poesia di Rilke pur alimentandosi di suggestioni figurative non voleva aderire troppo direttamente all'immagine divenendo quasi la sua didascalia, infatti l'ardita ambizione del suo progetto poetico mirava a evocare dal profondo la figura per poi poterla liberamente trasfigurare.

Così 'Das Marien-Leben', pur ricordando nella dedica Heinrich Vogeler, verrà scritta in una nuova dimensione rispetto a quelle lontane impressioni. Del resto, nelle lettere al suo editore Kippenberg Rilke, quando il pittore attorno al 1911/12 propose di riprendere il progetto di Worpswede, mostra un certo scetticismo di fronte alla sua arte che trova un po' troppo di maniera⁽¹⁰⁾.

Questa 'Vita di Maria' andava tutta ricostruita e rivissuta e la occasione propizia per questa rielaborazione, come sappiamo, si presenterà nell'inverno duinese che prelude alla stesura delle elegie. Per ricostruire l'articolato percorso delle poesie mariane sarà importante anche analizzare il motto greco che, come un sottotitolo, indica la loro intima valenza: *zàlen èndothern èkon*, ovvero 'avendo entro di sé una tempesta', citazione che Rilke rinvenne in un libro di pittura – ecco qui ripresentarsi la connessione al mondo figurativo – vale a dire il già citato 'Libro di pittura del Monte Athos', un manuale che riporta norme e regole della pittura bizantina conservato nella biblioteca del castello di Duino e proprio lì direttamente consultato dall'autore.

La pittura bizantina è dominata da un canone immutabile che rappresenta la saldezza della fede, eppure nelle parole citate dal motto, che si riferiscono alla condizione dell'animo di Giuseppe, incredulo e contrariato di fronte alle parole angeliche, proprio questa fede vacilla scatenando la tempesta del dubbio, quindi 'Das Marien-Leben' proprio perché ripropone non solo la fermezza, ma anche le oscillazioni della fede si ricollega alle contigue 'Elegie'.

Il mondo figurativo bizantino si riflette anche in un'altra importante raccolta rilkeana, ovvero 'Il libro d'Ore', che il poeta compose nel settembre del 1989 quando era appena rientrato dal suo primo viaggio

⁽⁹⁾ RILKE, *ivi*, 576.

⁽¹⁰⁾ Le lettere del 6 e del 15 gennaio 1912 all'editore Kippenberg si trovano in Rilke, *Briefe an seinen Verleger, 1906-1926*, Wiesbaden 1949.

in Russia. Si tratta di una raccolta di liriche devozionali fittivamente attribuite proprio a un monaco ortodosso pittore di icone e, non a caso, l'ultimo lavoro di revisione prima della stampa di questo libro fu compiuto a Worpsswede.

Fin nelle prime poesie della sezione introduttiva, 'Della vita monastica' affiora evidente il contrasto tra norme vincolanti del canone e libertà individuale e proprio riferendosi al ritratto della Vergine il monaco afferma l'impossibilità di poterla ritrarre liberamente come invece accade in altre culture figurative, ovvero quelle del rinascimento, momento che nella ricerca dell'individualismo si pone agli antipodi rispetto alla iconografia bizantina ⁽¹¹⁾. Infatti, i suoi confratelli con la tonaca e potremmo qui pensare alla figura di Beato Angelico - hanno piena libertà nel ritrarre le Madonne senza privarle della loro caratteristica umana. Infine, il monaco conclude la lirica sognando Tiziano, che nei suoi dipinti raffigura il dio tra focosi bagliori, che possono indicare sia ardore che consunzione di fede. La citazione di Tiziano riveste particolare importanza per il 'Marien-Leben' in quanto proprio a un dipinto del maestro cadorino, eseguito nel chiostro dell'Accademia di Venezia, si ispira la lirica 'Presentazione di Maria al tempio'.

Significativamente in una lettera alla contessa Sizzo nel gennaio del 1922 ⁽¹²⁾, Rilke parlando delle fonti che hanno ispirato il 'Marien-Leben' ricorda sia Tiziano e la pittura veneziana come pure il manuale del Monte Athos, ovvero Bisanzio e la sua propaggine italiana di Venezia con la sua personalissima evoluzione del rinascimento pittorico come momenti che rappresentano il tortuoso cammino dalla inderogabile regola del canone alla irrinunciabile libertà dell'individuo. In questa libertà le certezze possono anche infrangersi e quindi l'incredulità di Giuseppe del ciclo mariano costituisce il momento di raccordo con le 'Elegie Duinesi', dove l'animo esacerbato dell'uomo formulerà nei confronti dell'angelo un richiamo tanto disperato da rendere la creatura celeste terribile e inattingibile. Solo dopo un faticoso percorso di recupero della propria identità sarà possibile riottenere possibilità di armonioso accordo e formulare quel 'noi' che indicando coralità e comunanza suona come possibile ultima laica preghiera.

Del resto anche le fonti ispiratrici del 'Marien-Leben' risultano essere la somma di testi canonici e testi apocrifi. Oltre al vangelo di Luca,

⁽¹¹⁾ 'Wir dürfen dich nicht eigenhändig malen', Rilke, SW, I, 254. (Non è dato a noi liberamente ritrarti).

⁽¹²⁾ La lettera del 6 gennaio alla contessa Sizzo è contenuta in Rilke. Briefe aus Muzot, Leipzig 1935.

quello più ricco di particolari relativi alla vita della Vergine, Rilke ha consultato anche i cosiddetti Vangeli dell'Infanzia, come il Proto-vangelo di Giacomo non riconosciuto dal canone. Tra le fonti figurano anche 'L e leggende dei santi' del gesuita spagnolo Ribadaneira, uno dei primi seguaci di San'Ignazio di Loyola, consultate da Rilke nella traduzione di Hornig del 1710. Infine, è probabile che Rilke abbia consultato i capitoli relativi alla nascita e all'ascensione di Maria nella 'Leggenda aurea' di Giacomo da Varagine ⁽¹³⁾.

L'alternanza fra tradizione e innovazione, tra sentimenti controllati o invece imperiosamente espressi, la ritroviamo, non a caso, anche nella musica di Paul Hindemith, che lontano dai compiacimenti espressionistici, preferisce una placata dimensione universale tanto che spesso le sue musiche sono accompagnate dal commento 'con poca espressione'. E proprio la ricerca di questa dimensione universale deve averlo spinto a musicare 'Das Marien-Leben' nel 1922/23, rappresentato per la prima volta al Festival di Donaueschingen nel giugno del 1923. Sebbene Rilke non abbia mai commentato questa composizione, tuttavia ne conservava la partitura nel castello di Muzot. Nel dopoguerra Hindemith rielaborò la sua opera accompagnandola con un commento che rivela quanto pertinente sia stata la sua lettura del testo rilkiano. Secondo il musicista nelle ultime poesie: «in una estrema astrazione regnano pure solo le idee e le forme musicali». Raggiunta la piena sublimazione ogni emotività individuale appare riduttiva e pertanto la musica che la riflette andrà eseguita 'con poca espressione' ⁽¹⁴⁾.

Vediamo ora, esaminando in successione le varie liriche, come questi diversi motivi si palesano ⁽¹⁵⁾. Nella prima composizione 'Nascita di

⁽¹³⁾ Le fonti di ispirazione del 'Marien-Leben' sono state analizzate da due importanti studi che vanno segnalati anche per interessanti spunti interpretativi: R. Exner, *Die Lust sich hinzugeben an die inneren Zeichen. Rilke und sein Zyklus 'Das Marien-Leben'*, in, *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Heft 14, 1987, pp. 91-118. J. Ferreiro Alemparte, *Das Marien-Leben von Rilke im Lichte der hagiographischen spanisch-deutschen Quellen*. P. Ribadaneira, J. Hornig/ *Der Flos Sanctorum- Die triumphierende Tugend*, in, *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 22, 1999, pp. 49-70.

⁽¹⁴⁾ P. Hindemith, *Das Marien-Leben. Einleitende Bemerkung zur neuen Fassung. Gedichte von R. M. Rilke für Sopran und Klavier von P. Hindemith. Neue Fassung der Original- Ausgabe opus 27 (1922-1923)*, Mainz. Edition Schott.

⁽¹⁵⁾ La traduzione citata in questo lavoro é quella curata dall'autore. Vd., E. POTTHOFF, R. M. RILKE, *La vita di Maria*, in, *Poesia*, Anno XII, n. 130, luglio-agosto 1999, pp. 48-59. Segnaliamo qui, in ordine cronologico, anche le altre traduzioni: RILKE, *La vita della Vergine*, trad. di Rina Virgillito, 20 litografie a colori di Alberto Martini, Editriale italiana, 8. settembre 1945, pp. 65; RILKE, *La vita di Maria*, trad. di Anna Maria Carpi in, *Lieder*, a cura di Vanna Massarotti Piazza. Prefazione di C. Magris,

Maria' l'istanza angelica appare fin dal primo verso in una situazione speculare a quella delle Duinesi. Infatti qui l'angelo deve controllare il proprio canto che nell'urgere dell'evento potrebbe dirompere in pianto mentre l'uomo nelle elegie dovrà compiere il percorso opposto e riuscire a controllare il lamento sino a trasformarlo in temperato elogio. Questa condizione di temperanza è prefigurata nel 'Marien-Leben', dove l'angelo comprime anche la propria dinamica limitandosi, tacito, a indicare la casa di Gioachino, senza tuttavia toccar terra per prender parte all'evento. Questo prodigio viene indicato con 'reine Verdichtung' nella duplice accezione di evento puro, ma anche di puro atto poetico stante il significato del termine tedesco 'Dichtung'. Così con questa definizione, per altro posta al centro di questa poesia introduttiva, si allude a un'arte poetica che si pone come obiettivo un canto temperato. Un evento, come ribadito dall'ultimo verso, mai prima accaduto, inusitato come il linguaggio poetico che deve sganciarsi dalle regole comuni e risuonare 'nuovo' proprio come la buona novella evangelica. Evento, che pur nella sua sacralità, viene vissuto con gesti quotidiani come quello del vecchio che, prudente, doma l'affanno di una scura mucca.

Nella 'Presentazione di Maria al tempio' le ardite architetture del dipinto tizianesco sono evocate per illustrare il necessario coraggio di Maria Bambina che, votata a santità, dovrà incedere sicura sfidando ogni precipizio per andare incontro a un destino che si dispiega ben oltre la scena palese; in questo moto ascensionale che si svincola dal destino comune la figura del santo si accosta a quella dell'artista. Il santo, così come il poeta, risulta isolato dalla realtà che lo circonda, entrambi si volgono a superare la scena palese per cogliere il significato che la oltrepassa. Per riuscire ad afferrare questo profondo messaggio occorre, come indicato fin nei versi iniziali, un processo di identificazione: arte e fede non possono che essere percepiti con interiore e profonda vocazione. Per comprendere la condizione di Maria che si presenta al tempio ormai votata ai valori di una nuova fede, dobbiamo ricreare in noi stessi la stessa scena e percepire che quello spazio, lo spazio dell'ascesa che vince il vertiginoso turbinio verso l'abisso, è divenuto ormai architettura, trave portante del nostro animo. In questa prospettiva ampia la meta è posta in profondità; l'incenso della cerimonia non fa che offuscare la visione e solo il 'desiderio di votarsi alle interiori premonizioni'

Testi introduttivi di G. Bevilacqua e M. Just, Milano 1982. RILKE, La vita di Maria, una scelta di poesie trad. da G. Luzzi e A. Santini, in, Poesia, Anno IV, n. 41, pp. 45-50. R.M. Rilke, Das Marien-Celser, SW, I. pp. 665-681.

consente di elevarsi così da attingere la vera fede. Santità e poesia sono entrambe vocazioni che impongono di 'sciogliersi da ogni mano' per andare al 'proprio destino incontro'.

'Evangelio' nel significato di 'buona novella' racchiude in sé anche la radice di 'angelòs', ovvero colui che di questa novella si fa latore. Così, la composizione seguente: 'Annunciazione a Maria' rappresenta quasi la quintessenza di tutto il Nuovo Testamento. La Vergine non è affatto turbata dall'angelica apparizione. Anche qui, come già per la nascita di Maria, l'angelo si trattiene, non varca la soglia, sarà sufficiente l'incrociarsi dei loro sguardi. Torna a essere citato qui, come già negli arazzi dei 'Quaderni di Malte Laurids Brigge' e nei 'Sonetti a Orfeo' l'unicorno, animale inesistente creato solo dall'immaginario collettivo, eppure vero perché vivo e amato agli uomini. E proprio questa eventualità è il registro della poesia, così come la dimensione del possibile è quel puro evento di una fede che si determina oltre la gittata della ragione.

'Visitazione di Maria' è una delle liriche già ricordate perché inviate da Rilke alla Salomè. Qui l'evento contingente si dilata oltre il reale verso dimensioni trascendenti: 'Non però la terra, ma la pienezza sua la circondava'. Fin da questo momento Maria si pone come custode di un avvenimento che la sovrasta, alberga un corpo già tanto più grande del suo: 'quell'altro corpo che tanto più vasto era'.

Dopo aver visto Maria completamente dedita all'accettazione dello evento, nel componimento successivo si assiste con la figura di Giuseppe – come prefigurato dal motto greco – a una rabbiosa reazione dinnanzi al prodigio. 'L'incredulità di Giuseppe' evidenzia come la carenza di fede determini quella 'tempesta dell'animo' che sarà il momento di esordio delle elegie. Se Maria è immagine di perfetta dedizione, Giuseppe rappresenta invece un sordo rancore, del tutto privo della serenità che distingue Maria, alla quale l'angelo non ha bisogno di fornire alcuna spiegazione. Qui invece, davanti a Giuseppe, l'angelo deve fornire argomenti per convincerlo e di fronte alla sua durezza d'animo dovrà persino alzare il tono della voce. Non capisce infatti il grande mistero della creazione, si limita a fabbricare delle travi, senza comprendere il miracolo divino che 'dallo stesso legno, foglie fa crescere e germogli spuntare'. Pensando alle elegie, si può dire che la condizione di Giuseppe ne costituisce il travagliato esordio, mentre la figura di Maria ne rappresenta l'agognata meta risolutiva. Comunque, alla fine del componimento Giuseppe riesce a intonare il suo canto di lode, ma lo fa quasi sottotono, in solitudine ormai abbandonato all'angelo.

Il terzo annuncio angelico è quello rivolto ai pastori, per altro già adusi ad un intimo rapporto col cielo per la necessità di orientarsi, nel

loro peregrinare, alla luce delle costellazioni e secondo il volo degli uccelli. Inoltre proprio il loro dedicarsi agli animali li rende silenziosi e ricettivi, disponibili e inclini al messaggio divino e dunque totalmente privi di quel rancore che logora invece la figura di Giuseppe nella precedente poesia. Ecco infatti come vengono caratterizzati: «Non trattete voi gli eventi negli interstizi del petto/ per sottoporli a tortura». Talmente sereno è il loro animo da predisporli al contatto divino, così, gaudenti accolgono il messaggio e certo non si stupirebbero se da un cespuglio udissero il verbo divino o se i cherubini passassero accanto al loro fuoco: tutto questo sarebbe per loro 'terreno accadere' e spontaneamente intonerebbero laudatorio un canto. L'armonia del canto indica la capacità di raccogliersi in preghiera. Significativamente Maria sarà l'unica a non intonare questo canto di lode, perché la sua accettazione del messaggio divino, che diviene frutto del grembo suo, è tanto intima da rendere superflua ogni altra esternazione.

La 'Nascita di Gesù' è descritta all'insegna della stessa sproporzione che si evidenzierà nella 'Pietà', uno dei componimenti conclusivi. La sproporzione è quella di un evento naturale che si rapporta al soprannaturale: 'Cosa è grandezza mai?' L'evento più prodigioso assume tratti consueti e familiari, eppure già si espande oltre i confini, proiettandosi lontano così come remote sono le regioni da cui provengono i magi. Gesù, appena nato, subito si proietta al di là: 'tra le pieghe del tuo manto/ come già lui ogni evento sovrasta'.

Nel seguente 'Riposo nella fuga in Egitto', il cammino della salvezza per fuggire la furia omicida di Erode diviene anche cammino di rivoluzione; infatti quello stesso albero aduso a inchinarsi sul sepolcro dei faraoni ora rende omaggio al Salvatore. Silente la natura partecipa al prodigioso evento e il peregrinare della sacra famiglia elargisce 'inavvertita grandezza'; l'episodio pur nella sua portata storica assume i toni familiari del quotidiano. Al passaggio di questa famiglia, umile all'apparenza, tutti gli dei falsi e bugiardi delle credenze antiche si annullano: 'gli idoli tutti si frangono, / come traditi e smarriscono per intero la ragione'. Tanto sconvolgimento incute persino paura ai genitori: 'solo il bimbo godeva indicibile pace'.

La stessa atmosfera che, pur nella sua naturalezza, alberga un miracoloso evento la ritroviamo nel successivo episodio 'Dalle nozze di Cana', momento in cui si compie il distacco del figlio dalla madre. È infatti Maria che prega Cristo di provvedere quando il vino si fa carente, ma questi oppone resistenza e solo più tardi vorrà intervenire. Questa esitante dilazione sottolinea il delicato momento in cui Cristo assume compiutamente il proprio salvifico destino staccandosi dalla materna

tutela: 'perché ora invero l'uomo del miracolo era/ e l'intero suo sacrificio era segnato'. Infatti qui, mentre si celebra la festa nuziale, non deve mancare quel vino che provoca ebbrezza; anzi il primo miracolo di Cristo santifica e legittima, nel quadro dell'unione matrimoniale, l'antico culto bacchico e dionisiaco. Ma questo primo miracolo, pur svolgendosi nel clima di una celebrazione gaudente, allude anche al vino della transustanziazione, il vino della cerimonia funebre che nella morte celebra, con atto di fede, l'eterna rinascita: 'la goccia della lacrima sua/quel vino già in sangue aveva trasformato'.

Così, ancora una volta, vita e morte sono il contrappunto essenziale della parabola di Cristo. Nel canzoniere questa connessione viene riproposta con evidenza perché il componimento successivo ci conduce subito verso il momento estremo: 'Prima della Passione'. Qui Maria ripropone la connessione di maternità e dolore: 'lacrime e latte a fiumi', che già anticipava nella 'Nascita di Gesù'. Si evidenzia qui anche la sproporzione tra l'umile atteggiamento materno e la sorte smisurata del figlio: 'perché educata allora fui nel gineceo/ a tessere per te, morbida, la pura veste, ove neppure la minima traccia di un cucitura/ opprimerti dovesse: così fu tutta l'esistenza mia/ e adesso, d'improvviso, sconvolgi la natura'.

La sproporzione tra una madre, tutta avvolta nel suo dolore umano, e la sorte sconvolgente di un figlio che nella grandezza del suo destino l'ha dolorosamente travolta e sovrastata affiora nella successiva lirica: 'Pietà', che già ricordavamo essere ispirata alla scultura gotica nella cattedrale di Aquileia. Anche questa plastica raffigurazione evidenzia nettamente le diverse proporzioni di una madre che pare quasi rimpicciolirsi e del figlio che tanto la sovrasta divenendo, con la sua morte, salvatore dell'intera umanità. Lo scultore, nel modellare questa figura di madre umile e dolorosa, ha voluto avvolgerla in un manto stellato così da indicare la sua celeste partecipazione a questo evento. Nella poesia la lamentazione della Vergine riprende la sproporzione caratteristica del gruppo scultoreo: 'Tu divenisti grande – e grande ancora, finché, quale troppo greve dolore, la capacità tutta del mio cuore/ hai sovrastato'.

Così come un tempo la devozione di Maria ha accettato l'annuncio affinché in lei il Verbo divenisse creatura, ora deve accettare, in nome della stessa sua fede, quella morte che solo il padre celeste può trasmutare in nuova vita e proprio alla resurrezione è dedicata la lirica seguente: 'Conciliazione di Maria con il risorto'. Dobbiamo notare quanto sia difficile la traduzione del termine tedesco 'Stillung' che qui abbiamo reso mediante 'conciliazione' rinunciando però a esprimere il significato di 'stillen' detto della madre che nutre al seno il bambino come anche più in generale utilizzato per indicare l'atto di lenire e alleviare

dolore e pena. Così, le diverse accezioni di questo termine nella versione originale indicano che questo incontro non solo placa la pena di Maria per la perdita del figlio, ma, con lo stabilirsi di questo nuovo contatto, mostrano anche come la madre sia nuovamente in condizione di dare affetto e nutrimento con tipica, materna oblatività pur oltre la morte. In un periodo molto più tardo, ovvero nel già ricordato commento epistolare del 6 gennaio 1922, Rilke sottolinea come questa poesia presenti rispetto alle altre un 'tono nuovo ed attuale'; infatti non è scritta in rima e il verso presenta una lunghezza irregolare così da anticipare la III elegia, dove il rapporto madre-figlio è visto come momento determinante nella vicenda di ogni individuo. La modalità secondo la quale l'incontro si svolge, riprende un tema costante in tutta la poesia rilkeana: l'incontro che si realizza nella sua pienezza prescinde da ogni più stretto contatto: 'Si, risanarono, quello era l'evento. Non avevano / urgenza di toccarsi con vigore'. Parimenti nella II elegia, dove viene evocato l'armonioso equilibrio raggiunto dal mondo classico, l'incontro si fa lieve così da sfumare inavvertitamente nel congedo. Nelle già menzionate stele funerarie dell'Attica amore e congedo sono lievi e si compenetrano senza contrapposizione.

Qui, nel silenzio e nella intensità di una vicinanza ormai celestiale avviene l'estremo incontro tra madre e figlio: 'Iniziarono così, / come alberi silenti in primavera, e sempiterni anche, / questa loro stagione dell'incontro estremo'. L'albero qui non conosce quiescenza alcuna.

Alla morte di Maria sono dedicate tre liriche per mostrare diversi momenti del passaggio dalla residenza terrena alla gloriosa ascensione. Nella prima lirica ricompare lo stesso angelo annunziante accolto anche ora con lo stesso deferente timore. Pur già avvolta in un'aura sacra 'colei che/ misteriosamente eletta appariva nel declino' testimonia tuttavia tratti ancora schiettamente umani tanto da regalare le due ultime vesti che ancora possiede, così ancora un volta la familiarità del gesto si lega indissolubile alla sacralità dell'evento. Se nella prospettiva terrena Maria anela al cielo, nel secondo brano vediamo come specularmente il cielo avverta, prima del suo arrivo, un incolmabile vuoto: 'Chi ha pensato mai che sino alla sua ascesa/ il vasto cielo era carente?' I cieli, prima della sua assunzione, altro non sono che 'la purezza di un vuoto', l'attesa di un completamento. Poi, esitante, senza voler apparire, la vediamo accanto ai santi appena giunti, ma la sua figura irradia tale luce da far esclamare all'angelo: 'Chi è costei?'; pur assunta ai cieli i suoi tratti sono ancora legati alla vicenda terrena e, al di là del suo luore, ancora non del tutto aderenti alle celestiali impalpabilità. E poi, vedendo il figlio nell'alto dei cieli, si protende in avanti pensando: 'Sono io il suo più

greve dolore', ma questa ultima ricongiunzione sarà mediata dagli angeli; non vi è alcun moto brusco, alcuna dinamica che non sia controllata dall'angelica temperanza. Dio frena l'impeto di Cristo che vuole soccorrere la madre e parimenti anche gli angeli risparmiano alla Madonna ogni moto spontaneo si da 'guidarla in su per il tratto estremo' con 'la soavità del canto loro'.

Le armonie di questa laudatoria musicalità vengono infrante nell'ultima lirica dedicata all'apostolo Tommaso che incredulo guarda la tomba vuota. Da questa incredulità, che riprende 'la tempesta dell'animo' di Giuseppe, richiamata nel motto bizantino, dovranno esordire le 'Elegie Duinesi' iniziate solo pochi giorni dopo la conclusione delle liriche mariane. L'angelo, nell'episodio di Tommaso, è ancora presente ma non sappiamo se l'invito al canto rivolto all'uomo tormentato dal dubbio potrà essere accolto. E tuttavia, anche le luttuose elegie partono dalla consapevolezza che la dimensione del canto, di una fiduciosa concordia, vada riacquisita perché solo in questa riconquista riesce a vivere la poesia come ultima, estrema forma di 'Magnificat', laudatoria voce di una laica preghiera.

BIBLIOGRAFIA

- ALEMPARTE FERREIRO J. 1999 - Das Marien-Leben von Rainer Maria Rilke im Lichte der hagiographischen spanisch-deutschen Quelle. P. Ribadeneira; J. Hornig/ Der Flos Sanctormum/ Die triumphierende Tugend, in, *Blätter der Rilke- Gesellschaft*, Bd. 22, pp. 49-70.
- BOA E. 1984 - Rilke's 'Marien-Leben', *Modern Language Review*, LXXIX, pp. 846-858.
- CARIFI R. , R. M. RILKE, 1991 - La vita di Maria, in, *Poesia*, Anno IV, n. 41, pp. 45-46.
- EXNER R. , 1987 - Die Lust sich hinzugeben an die inneren Zeichen: R. M. Rilke und sein Zyklus Das Marien-Leben, in, *Blätter der Rilke- Gesellschaft*, Heft 14, pp. 91-118.
- POTTHOFF E. , 1999 - Icona e ritratto, R. M. Rilke, La vita di Maria, in, *Poesia*, Anno XII, n. 130, pp. 48-50.
- SCHOLZ A. , 1960 - Rilkes 'Marien-Leben', in, *German Quarterly XXXIII*, pp. 132-146.

Indirizzo dell'autore:

prof. Elisabetta Potthoff, viale Cirene 10, I-20135 Milano
