



RAINER MARIA RILKE E L'ARTE DEL PRIMO RINASCIMENTO ITALIANO IL PRIMO PASSO VERSO IL PRIMITIVISMO

LUCIA LIGNINI – *Università degli Studi di Trento*

Questo articolo individua nell'incontro con l'arte del Primo Rinascimento italiano le origini di quel gusto per il primitivo che caratterizza l'opera di Rainer Maria Rilke. Attraverso l'analisi dei passi più significativi di *Das Florenzer Tagebuch*, lo studio intende restituire alle considerazioni sull'arte rinascimentale italiana contenute in questo scritto la centralità che esse meritano all'interno dell'attività critica e poetica dell'autore. Scardinando la metafora biologica vasariana che collocava l'Alto Rinascimento all'apice della produzione artistica della sua epoca, Rilke elabora una propria visione del processo creativo, concepito come un ciclo vitale sprovvisto di qualsiasi possibile completamento. Il poeta attribuisce la colpa del deperimento dell'arte rinascimentale alla superbia di Raffaello e Michelangelo e si proclama erede dei maestri quattrocenteschi. Sono proprio questi artisti infelicitemente denominati Primitivi a suscitare in Rilke la necessità di riconoscersi in un'arte semplice e vera, che promuova l'onestà nei confronti delle cose del mondo.

This article identifies the origins of Rainer Maria Rilke's taste for the primitive in his encounter with the art of the Early Italian Renaissance. Through the analysis of the most significant passages of *Das Florenzer Tagebuch*, this study aims at restoring the importance that the observations on the art of the Italian Renaissance provided in this diary deserve within the author's critical and poetical work. By dismantling Vasari's organic metaphor, which positioned the High Renaissance at the top of the artistic production of his time, Rilke elaborates his own vision of the artistic creative process, conceived as a life cycle lacking any possible culmination. The poet blames Raphael and Michelangelo's pride for the decline of the Renaissance art and proclaims himself successor of the fifteenth-century masters. It is these artists – sadly named Primitives – that arouse in Rilke the necessity to identify with a simple and authentic art supporting honesty towards things.

I LA CENTRALITÀ DEL DIARIO FIORENTINO

Per quanto le esperienze russe e l'amicizia con lo scultore Auguste Rodin rappresentino un indiscutibile perno per la sua maturazione, l'origine della parabola ascendente con cui si tende a delineare la vicenda poetica di Rainer Maria Rilke risale all'anno 1898. Attorno a tale data gravitano infatti i germogli di quelle che al lettore si rivelano come acute e affascinanti considerazioni circa l'arte poetica, che Rilke coltiva e rifinisce in un moto incessante, compiutosi con le raccolte *Duineser Elegien* e *Sonette an Orpheus*. Tra i vari scritti sull'arte e sulla letteratura che costellano quel particolare periodo della vita del poeta, ricco di stimoli creativi e iniziato ormai sul finire del 1896,¹ si vuole portare l'attenzione su uno scritto in particolare, cominciato durante la sua prima permanenza a Firenze, più precisamente il 15 aprile del 1898: *Das Florenzer Tagebuch*. L'articolo non ha come scopo l'analisi formale del diario, né pretende di elencare in modo minuzioso le vicissitudini toscane della primavera del 1898 per rintracciarne l'itinerario: la letteratura a riguardo fornisce già una conoscenza esaustiva. La presente indagine, invece, intende attingere alla vera natura dello scritto in questione, che non è quella, come spesso erro-

¹ Per una rassegna completa sulla vita del poeta cfr. INGEBORG SCHNACK, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1990.

neamente si crede, di un resoconto sistematico e cronologico delle esperienze del poeta, e neanche quella di uno scritto redatto con l'intento di istruire il prossimo viaggiatore. Nel suo essere una bozza non destinata alla pubblicazione, e quindi molto più simile a una raccolta aforistica di pensieri, impressioni e descrizioni evocative, risultato di una graduale interiorizzazione degli eventi e degli oggetti osservati,² esso è piuttosto sintomo di un più intimo movimento, che spinge il poeta a potenziare idee di fondo di un discorso poetologico, già presenti, solo *in nuce*, prima del viaggio. Nella piena convinzione della centralità di questo scritto spesso trascurato dalla critica, poiché relegato a una fase poetica immatura e dal sapore ancora romantico e misticizzante, l'articolo non dimostra solo come nel resoconto toscano di Rilke affiorino già i germi delle sue prime riflessioni sull'artista, sul Dio rilkiano, sulle cose e sull'arte. Queste considerazioni embrionali che il diario condivide in parte con gli altri scritti cui sopra si è accennato,³ e che costituiscono quei nuclei tematici tipicamente rilkiani e riscontrabili per tutto il percorso della sua attività critica e poetica, sono già state ampiamente discusse. Ciò che tuttavia pare sfuggire frequentemente, perfino quando ci si rivolge a questo scritto come a un programma estetico – cosa che è a tutti gli effetti –, è che tali cardini concettuali e le riflessioni poetologiche ad essi collegate scaturiscono dal contatto con un altro *medium*: l'arte del Rinascimento italiano. Più nello specifico, è proprio in questo contatto intermediale dispiegato nel *Diario Fiorentino* che l'articolo individua l'origine di una certa tendenza, che all'interno dell'intera poetica rilkiana è tanto palpabile quanto mai effettivamente chiamata col proprio nome dalla critica annessa. Eppure la particolare inclinazione per il primitivo in quanto gusto artistico, e quindi la propensione verso un legame primordiale, onesto, e sincero con le cose del mondo, che rifiuta l'impazienza, la superbia, e qualsiasi atteggiamento di sfida e ostentazione nel processo dell'atto creativo, si rileva chiaramente anche nel momento in cui il poeta entra in contatto con il primitivismo dell'arte delle icone russe, con quello dell'arte ascetica di Cézanne, e, infine, con quello dell'arte scabra di Rodin. Ma l'interesse di Rilke per queste successive esperienze estetiche altro non è che la riaffermazione di convinzioni che il poeta elabora già per la prima volta all'incontro con l'arte del Rinascimento italiano. Seppure ancora giovanili, queste riflessioni, che sono anche la rielaborazione personale di discussioni in merito all'arte rinascimentale appartenenti al suo secolo e non solo, evidenziano già distintamente la necessità da parte sua di avvicinarsi, con fare cauto e rispettoso, alle cose del mondo. Campo d'indagine dell'articolo è in particolar modo il rapporto che Rilke intrattiene con l'arte del Primo Rinascimento, le cui descrizioni, talvolta influenzate dai suoi studi sul Rinascimento,⁴ riempiono le pagine più coinvolgenti del diario. Affiancan-

² Il diario fu iniziato solo il 15 aprile e terminato ben due mesi dopo il ritorno del poeta, mentre sappiamo che Rilke arrivò a Firenze nei primi giorni di aprile e rimase in Toscana fino al 10 maggio.

³ Tra gli scritti si ricordano quello immediatamente precedente, ovvero *Moderne Lyrik*, del febbraio 1898, il quale coincide con gli studi sul Rinascimento in preparazione al viaggio in Toscana, e quelli immediatamente successivi: *Aufzeichnungen über Kunst* e *Über Kunst*, entrambi dell'estate del 1898. È soprattutto *Moderne Lyrik* a condividere con il *Diario Fiorentino* elementi significativi, tra i quali il richiamo al Rinascimento.

⁴ Rilke frequenta il corso di arti figurative e rinascimentali tenuto dal Prof. Berthold Riehl durante il semestre invernale del 1896-1897 presso l'Università di Monaco. Un grande contributo è dato però da Lou Andreas Salomé e August Endell, che durante la permanenza a Wolfratshausen lo spingono ad approfondire le sue conoscenze sul Rinascimento.

dole alle considerazioni del poeta sull'arte dell'Alto Rinascimento italiano di Raffaello e Michelangelo, il presente studio dimostra come i maestri preraffaelleschi, infelicemente appellati dalla critica con il termine Primitivi – termine che Rilke usa più volte e consapevolmente all'interno del diario –, si fanno portavoce di convinzioni poetiche che esaltano la necessità di riconoscersi in un'arte giovane e ardita, ma soprattutto semplice e vera, che promuova l'onestà nei confronti delle cose del mondo, e che sia priva del gigantismo e dell'ostentazione michelangioteschi.

Al fine di dimostrare l'effettiva presenza del primitivismo nell'opera di Rilke, ma soprattutto di illustrare come questo affiori per la prima volta in relazione all'arte dei Primitivi quattrocenteschi, il diario si presenta come inevitabile punto di partenza. Esso si fa contenitore di nuove consapevolezze estetiche e poetiche, enucleate in parte da quei cardini concettuali cui prima si accennava, tra i quali il binomio artista-cose sembra ricoprire un ruolo essenziale. Sebbene all'inizio, e quindi nella fase poetica che ingloba anche il viaggio fiorentino, la relazione con le cose dipenda quasi totalmente dall'impressione dell'artista, per cui ogni cosa si concede come «Vorwand zu bestimmten tief intimen Geständnissen»,⁵ già nel diario questa fiducia in sé lascia spazio a una consapevolezza di fondo che ammette l'indicibilità del segreto sotteso alle cose. Quest'ultima, se trattata congiuntamente a un altro nucleo concettuale, quello del Dio rilkiano, si rivela essenziale per comprendere le premesse di quella poetica non investigativa, taciturna, paziente, e rispettosa del silenzio delle cose che segue l'incontro con l'arte delle icone russe, e si riconferma poi dopo il contatto con l'arte di Cézanne e Rodin. Il Dio rilkiano, figura che si profila e si specifica anche e soprattutto in *Das Stunden-Buch*, non è un'istanza trascendente il mondo, ma si identifica con quella sostanza immanente e ignota che permea tutte le cose: egli è il loro motivo, la loro causa, la loro origine. In altre parole: il Dio rilkiano rappresenta la forza creativa stessa.⁶ Nelle congetture poetologiche rilkiane, quindi, l'artista non potrebbe fare altro se non accettarne umilmente il segreto, cercarlo eternamente per mai trovarlo,⁷ e rapportarsi con esso in nessun altro modo se non in termini di inesauribile e remissiva creatività, in quanto, qualora l'artista pensasse davve-

⁵ «[...] pretesto per determinate, intime e gelose confessioni». RAINER MARIA RILKE, *Diario Fiorentino*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2017 (d'ora in poi, nel testo, FT e numero arabo indicante la pagina), pp. 100-101. Tutte le altre opere di Rilke sono citate in riferimento alla seguente edizione: R-M RILKE, *Sämtliche Werke*, 6 voll., hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit RUTH SIEBER-RILKE besorgt durch ERNST ZINN, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1962-1966 (d'ora in poi, nel testo, con la seguente abbreviazione: SW e numero romano indicante il volume, seguiti da numero arabo indicante la pagina).

⁶ Per un approfondimento sulla figura di Dio nella poetica di Rainer Maria Rilke rinvio ad ALBERTO DESTRO, *Il Dio oscuro di un giovane poeta*, Padova, EMP, 2003.

⁷ Cfr. una delle poesie iniziali di *Das Stunden-Buch*: «Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen, | die sich über die Dinge ziehn. | Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen, | aber versuchen will ich ihn. || Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, | und ich kreise jahrtausendlang; | und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm oder ein großer Gesang ||». R-M RILKE, *Das Stunden-Buch*, in ID., *Sämtliche Werke*, vol. 1, cit., p. 253. («Vivo la mia vita in cerchi che si allargano, | che passano sopra le cose. | L'ultimo forse, non potrò portarlo a compimento, | ma voglio protendermi, tentare. || Giro attorno a Dio, alla torre antica dell'inizio, | le giro attorno da migliaia d'anni: | e ancora non so: sono un falco, o una tempesta, | o un canto, forse – e grande ||»). R-M RILKE, *Il libro d'ore*, a cura di LORENZO GOBBI, Milano, Servitium, 2012, p. 27). La ricchezza stilistica e la musicalità di *Das Stunden-Buch*, che si tende a interpretare come sintomi di una poetica ancora immatura, altro non sono che strategie di evasione, un clamore di allitterazioni e assonanze che rivestono un silenzio premeditato da parte del poeta, dietro cui la figura di Dio rimane preservata in quanto essenzialmente impenetrabile.

ro di aver trovato Dio, e quindi la perfezione, verrebbe meno il senso stesso del creare. Le premesse di questo discorso sono rintracciabili nel *Diario Fiorentino*, in cui si delinea per la prima volta l'idea di un ciclo artistico sottoposto a infinita rigenerazione, ove ogni artista si pone come inizio di un completamento in perpetuo sviluppo e come progenitore di un Dio, il cui compimento si protrae necessariamente nel futuro. A tal proposito, significative sono le ultime parole del diario: «Ich fühle also: daß wir die Ahnen eines Gottes sind und mit unseren tiefsten Einsamkeiten durch die Jahrtausende vorwärtsreichen bis zu seinem Beginn. Das fühle ich!» (FT 320).⁸ Per mezzo di questo e di altri passaggi che l'articolo si accinge ad analizzare, Rilke ci mette in guardia di fronte al pericolo che si celerebbe dietro il tentativo di impo- nenza e di presunzione nell'atto di misurarsi con l'ermeticità della cosa e dietro qualsiasi allontanamento dalla fedele e riverente riproduzione della stessa. Questi atteggiamenti condurrebbero infatti a nient'altro che all'inaridimento e alla futilità del processo creativo stesso, il quale, nonostante qualsiasi sforzo da parte dell'artista, è destinato a rimanere per sua natura incompleto.

2 RILKE E VASARI: UNA NUOVA VISIONE ORGANICISTICA DELL'ARTE

Nel *Diario Fiorentino* i fondamenti poetologici rilkeiani sono efficacemente veicolati da riflessioni sull'effettiva compiutezza del ciclo artistico del Rinascimento, che la critica d'arte, fin da Vasari, faceva tradizionalmente coincidere con la terza e ultima fase, quella dell'Alto Rinascimento, per il suo spiccato ripristino del bello classico, e, più nello specifico, con la figura del divino Michelangelo. La metafora organica con cui lo storiografo delinea un'età dell'infanzia, una della giovinezza, e una della maturità⁹ all'interno del ciclo vitale delle arti della sua epoca, subisce nelle considerazioni rilkeiane un'alterazione che ne blocca irreversibilmente il compimento. Servendosi della stessa metafora del fiore e del frutto utilizzata da Vasari per riferirsi alle acerbe arti quattrocentesche – «ancora ridotte nel fiore della lor gioventù, e da sperare quel frutto che intervenne di poi, e che in breve elle avessino a venire a la loro perfetta età»¹⁰ –, Rilke formula una propria visione organicistica del ciclo artistico rinascimentale con lo scopo di promuovere una nuova visione del processo creativo stesso, concepito come un ciclo vitale sprovvisto di qualsiasi possibile completamento. A tal fine, il poeta contesta che la *perfezione* di cui parla Vasari sia stata raggiunta, e individua nell'arte di Raffaello e Michelangelo non la maturazione della primavera quattrocentesca in una prolifica estate, bensì l'inizio del suo deperimento, rilevando in essi quell'indole distruttiva tipica degli impazienti, che nulla può nel tentativo di misurarsi con il segreto ultimo delle cose:

⁸ «Perché io sento che noi siamo gli avi di un Dio e che con le nostre solitudini più profonde avanziamo attraverso i millenni verso il Suo inizio. È questo che sento» (R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 321).

⁹ La prima si riferisce agli artisti del tardo Duecento e del Trecento, tramite cui l'arte rinascimentale inizia a staccarsi dalle forme rigide e predefinite della maniera greca; la seconda include il Quattrocento e il suo interesse per il naturalismo; la terza è l'Alto Rinascimento in cui il naturalismo quattrocentesco sfocia nel grande classicismo del Cinquecento.

¹⁰ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di LUCIANO BELLOSI e ALDO ROSSI, Torino, Einaudi, 1986, p. 238.

Die in die Renaissance bekamen auch eine wachsende Kraft, die schon fast Sommer sein wollte: Michelangelo wuchs, Raffael stand in Blüten. Aber es wurde nicht Frucht [...].

Sie waren so kühn geworden nach der ersten Angst des Anfangs. Sie hätten bald alles in einem Atem gelebt bis ans Ende. Aber die liebevolle Ordnung hemmte ihr Ungestüm. Die Blüten krankten und starben, die, welche Frucht werden wollten nämlich (FT 176).¹¹

La causa dell'incompletezza della maturazione artistica della Rinascenza è espressa chiaramente nel passaggio sopra riportato. Non è casuale, infatti, l'enfasi posta sulla fretta – «Sie hätten bald alles in einem Atem gelebt bis ans Ende» – e sulla volontà di questi artisti di spingersi dove non è dato arrivare – «Sommer sein», «Frucht werden» –, volontà che Rilke interpreta come impazienza, come una forzatura, e come quell'irriverenza e «Schamlosigkeit» che, ricorda poco più avanti nel diario, è «wie ein Sturm, der das Unreife von den Zweigen reißt» (FT 182).¹² Come si illustrerà più attentamente in seguito, il poeta si distacca dall'arte raffaellesca e, ancor di più, dalla linea «unruhig regsam» (FT 258)¹³ del gigantismo michelangiotesco, ovvero da quegli artisti che, «heftig und hastig» (FT 164)¹⁴ e «wild und trotzig» (FT 178),¹⁵ rappresentano l'opposto di un primitivismo dallo «stille[r] und strenge[r] Willen» (FT 164),¹⁶ il quale caratterizza invece il primo periodo del Rinascimento. Negli artisti preraffaelleschi, infatti, Rilke riconosce l'unica condotta che si possa adottare come compromesso di fronte alla consapevole impossibilità di raggiungere il frutto, che, in altre parole, corrisponde alla perfezione: la realtà ultima dietro le cose, e quindi, in termini rilkeiani, Dio. In essi trova quella vicinanza alla realtà e alle cose che Raffaello aveva abbandonato per spingersi oltre, verso una bellezza ideale ma artificiosa; percepisce anche quella devota, seppur ingenua, fiducia verso il raggiungimento del frutto, che Michelangelo aveva sostituito con rabbia e rancore, segni evidenti dell'intima consapevolezza dell'impossibilità. Il poeta sembra quindi dimostrare una preferenza per i maestri del Primo Rinascimento, ovvero quelli che la storia dell'arte, influenzata dal giudizio di Vasari – il quale, stando a Rilke, avrebbe

¹¹ «Anche quelli del Rinascimento possedettero una forza crescente, che voleva essere quasi estate: Michelangelo crebbe, Raffaello rimase in fiore. Ma non seguì alcun frutto [...]. Erano diventati così arditi, dopo la paura iniziale. Avrebbero voluto vivere tutto, sino alla fine, in un respiro. Ma l'amorevole ordine frenò il loro impeto. I fiori ammalarono e morirono, specie quelli che volevano diventare frutti» (R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 177).

¹² «Non troverà alcun frutto chi non è riverente. Perché l'impudenza è come una tempesta che strappa dai rami frutta immature» (Ivi, p. 183).

¹³ «[...] mossa e inquieta» (Ivi, p. 259).

¹⁴ «[...] affrettati e violenti» (Ivi, p. 165).

¹⁵ «[...] selvaggi e orgogliosi» (Ivi, p. 179).

¹⁶ «[...] tacita e austera volontà» (Ivi, p. 165).

non poche «Ungerechtigkeiten [...] auf dem Gewissen» (FT 142)¹⁷ – aveva per molto tempo trascurato, poiché, secondo una concezione evolucionistica dell'arte, erano associati a un'età ancora infantile, e quindi immatura, dai prodotti troppo semplici, disadorni e rudimentali nelle loro forme, e che appunto per questo motivo fu marchiata dalla critica con l'appellativo di Primitiva.

3 RILKE PRERAFFAELLESKO

Laddove grandi storici come Burckhardt, che pure fu un importante promotore del Rinascimento, congedano artisti come Botticelli con poche e non del tutto entusiastiche parole, tese a evidenziarne l'incompiutezza, la maniera rozza e la corruzione nella resa realistica,¹⁸ Rilke abbraccia quest'arte ancora infeconda e proclama sé stesso e l'arte moderna di cui si fa annunciatore eredi di quella primavera del Quattrocento che non vide mai l'estate: «[...] vielleicht», dice, «darf unsere Zeit den Sommer beginnen, der zu diesem fernen und festlichen Frühling gehört, und langsam zur Frucht entfalten, was sich damals in der weißen Blüte schon vollendete» (FT 166).¹⁹ I ragionamenti addotti a rifiuto dell'arte dell'Alto Rinascimento, così come quelli a difesa dei Primitivi, emergono dalle pagine del diario in modo tutt'altro che sistematico. Il misurarsi del poeta con l'oggetto artistico, sulla scia del languore nostalgico di fine secolo, sembra uniformarsi a quei dettami tracciati dalla pubblicazione nel 1873 di *The Renaissance*, di Walter Pater, il quale non solo aprì la strada all'entusiasmo per l'arte rinascimentale e per la figura malinconica di Sandro Botticelli, ma utilizzò un modo di scrivere d'arte piuttosto suggestivo, sentimentale e poco fattuale, che si focalizzava sulla personalità dell'artista più che sulla sua qualità tecnico-figurativa.²⁰ Tra le appassionante interpretazioni di Rilke, che risultano evocative proprio perché inevitabilmente filtrate dalle necessità poetologiche dell'autore di promuovere un particolare tipo di arte giovane, ardita, dirompente, e allo stesso tempo ingenuamente fiduciosa di poter un giorno arrivare al suo compimento, più che la perizia tecnica dell'arte quattrocentesca si elogia infatti l'assenza di quella «stille [...] Dankbar-

¹⁷ «Quanti torti ha sulla coscienza il padre della critica d'arte, il Vasari!» (Ivi, p. 143). Anche in *Ein Buch von der Renaissance* Rilke rivolge allo storiografo aspre parole: «Wir wissen so wenig von der Renaissance, die unermüdliche Forschung hat uns freilich manche Wege aufgetan, hat vor allem mit falschen Überlieferungen aufgeräumt und uns hinter den phantastischen Erfindungen des Vasari und der anderen eine Wirklichkeit ahnen lassen, die noch um vieles phantastischer war». R-M RILKE, *Ein Buch von der Renaissance*, in ID., *Sämtliche Werke*, vol. 5, cit., pp. 600-601. («Sappiamo così poco del Rinascimento. L'instancabile ricerca artistica ci ha aperto molte strade, ma soprattutto ci ha accomodato con false tradizioni e ci ha fatto percepire dietro le invenzioni fantasiose del Vasari e degli altri una sorta di verità, che, tuttavia, era di gran lunga più fantasiosa' mia trad.).

¹⁸ Cfr. JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1855, p. 801.

¹⁹ «[...] forse il nostro tempo potrà dare inizio all'estate che appartiene a quella lontana e solenne primavera, portando lentamente a frutto quanto allora si realizzò in candidi fiori» (R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 167).

²⁰ Si ignora quando Rilke abbia letto per la prima volta Walter Pater, ma sappiamo che nel 1902 scrisse *Ein neues Buch von der Renaissance*: una recensione alla traduzione tedesca della raccolta di Pater. Ad ogni modo, nel vivace ambiente culturale in cui si trovava, nel 1897 non doveva essere difficile, se non leggere l'originale, quantomeno trovarne commenti o recensioni.

keit» (FT 82)²¹ che caratterizza invece la condotta di un'altra generazione, quella di Raffaello e Michelangelo, i cui sforzi erano stati attenuati da presupposti già tracciati dai loro predecessori. Al contrario, nell'arte preraffaellistica Rilke vede «[...] Merksteine eines ernsten und dunklen Weges» (FT 82),²² «einen Kampf» (FT 102),²³ e una «*Sehnsucht nach sich selbst*» (FT 102),²⁴ tipiche di chi è ancora alla ricerca di sé stesso. In quelle nostalgie riconosce le proprie, e ammette:

«[...] Vielleicht bin ich noch nicht bestimmt, den Sommer zu sehen, von dem ich weiß, daß er kommen wird. Vielleicht hab ich selber nur Frühlingskraft trotz allem und allem. Aber den Mut zum Sommer hab ich und den Glauben der Seligkeit» (FT 176).²⁵

Consapevole dell'incompletezza di qualsiasi processo artistico, il poeta non può far altro che auspicare per sé la stessa forza di quella generazione, poiché, come anticipa in *Moderne Lyrik*, «[...] nur junges Beginnen hat etwas zu bekennen und nur der Anfang ist auch vertrauensvoll genug, um aufrichtig, ohne Falsch zu verraten, wie ihm zumute ist» (SW V 368).²⁶ È nel cammino, nelle premesse, e quindi nell'annuncio del compimento, e non nel compimento stesso, che giace il vero senso della creazione, poiché, come sottolinea limpidamente, «Die Zeit [...], welche klare Kunstregeln besitzt», e quindi fundamenta già tracciate dai predecessori, «ist stets schon eine Verfallsperiode und – was noch ärger scheint – eine Epoche der Nachahmung» (FT 140);²⁷ è per questo che, stando alle sue parole, «Das Versöhnte und Liebliche, welches man an den Werken Raffaels schätzt und bewundert, ist ein seltener Triumph; es bedeutet eine Höhe der Kunst, aber keine Höhe des Künstlers» (FT 84).²⁸ Quest'ultima appartiene piuttosto, secondo Rilke, alla generazione che «Gott wieder suchen muß» (FT 84),²⁹ e quindi ad artisti

²¹ «[...] tacita gratitudine» (R·M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 83).

²² «[...] pietre miliari di un grave e buio cammino» (*Ibid.*).

²³ «[...] una lotta» (Ivi, p. 103).

²⁴ C.vo in originale. «[...] nostalgia di sé stessi» (*Ibid.*).

²⁵ «Forse non sono ancora destinato a vedere l'estate che sono sicuro verrà. Forse anch'io possiedo solo la forza per la primavera, nonostante tutto. Ma possiedo il coraggio per l'estate e la fede della beatitudine» (Ivi, p. 177).

²⁶ «[...] solo un giovane inizio ha qualcosa da confessare e solo l'inizio è abbastanza fiducioso per svelare sinceramente, senza falsità come si sente» (R·M RILKE, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di ELENA POLLEDRI, Milano, Bompiani, 2008, p. 113).

²⁷ «Ma l'epoca che possiede chiare regole artistiche è sempre un'epoca di decadenza, e, cosa ancora peggiore, un'epoca di imitazione» (R·M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 141).

²⁸ «La conciliazione e la gentilezza che si apprezzano e si ammirano nelle opere di Raffaello costituiscono un trionfo singolare: esse esprimono un'altezza dell'arte, ma non un'altezza dell'artista» (Ivi, p. 85).

²⁹ «[...] deve di nuovo cercare il Dio» (*Ibid.*).

come Botticelli, o Fra' Bartolomeo, il quale infatti viene anteposto all'Urbinate:

Fra Bartolome [Bartolommeo] steht mir höher als Raffael; denn der junge Raffael hat von seiner Zeit nicht nur Kultur empfangen, sondern auch Kunst [...].

Künstler wie Raffael sind immer Höhepunkte, da aber der Weg nicht zu Ende ist, muß es immer ein Bergab geben hernach und ein großes Irren und eine tiefe Entmutigung (FT 110).³⁰

Anche Rilke riconosce in Raffaello la vetta dell'arte rinascimentale – il momento in cui, a dir suo, «Weg und Ziel», crescita e maturità, «dasselbe schien» (FT 110)³¹ –, ma è proprio perché l'arte raffaellesca gli si offre in tutta la sua totalità e impeccabilità, e senza un cenno della lotta che i suoi predecessori hanno dovuto affrontare, che il poeta non percepisce quella conciliazione che contraddistingue invece il primo godimento di un quadro preraffaellesco: qui la stessa lotta si ripropone nel momento in cui tocca allo spettatore dare il suo giudizio sull'opera:

[...] nur bei der Antike ist dieser erste Eindruck der klarste und bedeutendste und ebenso wieder bei jenem Gipfel der Renaissance, wie er durch Raffael und einige andere Künstler bezeichnet wird [...] Den Werken der vorraffaelischen Zeit gegenüber gibt es kein erstes Wort – ich glaube, ebenso für den einfachen wie für den richtenden Schauer –, es gibt da nur ein erstes Schweigen. Deshalb geschieht das Seltsame: das Verhältnis von Bild und Gast bleibt kein einseitiges, wie zum Beispiel bei einer der Madonnen des Urbinaten, die in teilnahmsloser Ruhe die mehr oder weniger aufrichtige Bewunderung des Fremden hinnimmt; es entsteht im ersten Augenblick ein Verkehr zwischen beiden, stille Zwiegespräche reißen die Brücken zwischen ihnen nieder, und ein versöhnendes Schweigen richtet sie wieder auf [...] Wir stehen mit einem Male dem Menschen gegenüber, der ein Stück seines Glaubens und seiner Sehnsucht in dem dauernden Werke mit hastigen oder mit zärtlich zagenden Händen geformt hat (FT 78-80).³²

³⁰ «A mio giudizio, fra' Bartolomeo è più in alto di Raffaello; perché il giovane Raffaello prese dal suo secolo non solo cultura, ma anche arte [...]. Artisti come Raffaello sono sempre delle vette, ma poiché il cammino non è alla fine, dopo di loro sarà sempre una china, e grande confusione, e scoraggiamento profondo» (Ivi, p. III).

³¹ «[...] strada e meta, quindi, per un certo periodo parvero identificarsi» (*Ibid.*).

³² «[...] solo se riferita all'antichità questa prima impressione è più chiara e significativa, come pure a quel vertice del Rinascimento segnato da Raffaello e da alcuni artisti [...] Di fronte alle opere del periodo preraffaellesco non esiste invece una parola immediata, tanto per il semplice osservatore, ritengo, quanto per chi giudica: esiste solo un immediato silenzio. Donde il fatto singolare che il rapporto tra quadro e visitatore non resta unilaterale, come nel caso, per esempio di una Madonna dell'Urbinate, la quale accetta in una quiete distaccata l'ammirazione più o meno sincera dell'estraneo: fin dal primo istante si stabilisce una corrente tra i due, dialoghi silenziosi abbattono i ponti e un silenzio conciliante li erige di nuovo [...] D'un tratto ci troviamo di fronte all'uomo che ha dato forma, in una durevole opera, a un brano della sua fede e della sua nostalgia con mano rapida o teneramente esitante» (Ivi, pp. 79-81).

Nell'associare il maestro urbinato agli antichi e nel constatare la prevedibilità e la banalità con cui il giudizio scaturisce senza complicazioni al contatto con la bellezza classica, Rilke, pur riconoscendo l'eccezionalità dell'arte antica, rifiuta quella 'quiete distaccata' classica che sembra non offrirgli un adeguato esercizio visivo, e si proclama invece sostenitore di un'arte che appare come il frutto di profonde nostalgie e di oscure «individuelle Geständnisse» (FT 222).³³ È questa intimità, questa sorta di scavo emotivo dell'animo umano, che agli occhi di un giovane poeta alla ricerca di un criterio innovativo per cimentarsi con le cose ha permesso a quest'arte di apportare cambiamenti rivoluzionari nella figurazione. E infatti è proprio l'arte quattrocentesca che, approfondendo la secolarizzazione delle figure già iniziata nel Trecento e presentando un'immagine umanizzata della candida maternità della Vergine, elegge l'amore e la tenerezza a soggetti privilegiati, e si stacca così definitivamente dalla figurazione ieratica e austera di matrice bizantina.³⁴ Un elogio a questa specificità dell'arte del Primo Rinascimento e alla sua capacità di raffigurare le cose in modo rivoluzionario, lo stesso modo che Rilke auspica per la sua poesia, lo si trova anche in uno scritto del 1902, *Von der Landschaft*, in cui il poeta si occupa del paesaggio nell'arte:

Nun da es auf einmal drei Orte gab, drei Wohnungen, über welche viel Redens war: Himmel, Erde und Hölle, – war eine Bestimmung der Örtlichkeit dringend notwendig geworden und man mußte sich sie ansehen und sie darstellen; in den frühitalienischen Meistern wuchs diese Darstellung, über ihren eigentlichen Zweck hinaus, zu großer Vollkommenheit, und man muß sich nur der Malereien im Camposanto zu Pisa erinnern, um zu fühlen, daß die landschaftliche Auffassung damals schon etwas Selbständiges geworden war. Man meinte zwar noch einen Ort anzugeben und nichts mehr, aber man tat das mit solcher Herzlichkeit und Hingabe, man erzählte mit so hinreißender Beredsamkeit und so sehr als Liebender von den Dingen, die an der Erde hingen, an der von den Menschen verleugneten und verdächtigen Erde –: dass jene Malerei uns heute wie ein Loblied auf sie erscheint, in welches die Heiligen einstimmen. Und alle Dinge, die man sah, waren neu, so daß mit dem Schauen sich ein fortwährendes Staunen verband und eine Freude an unzähligen Funden. So kam es von selbst, daß man mit der Erde den Himmel pries und sie kennen lernte, da man Sehnsucht war, ihn zu erkennen [...] Aber damit war eine große Entwicklung geschehen: man malte die Landschaft und meinte doch nicht sie damit, sondern sich selbst; sie war Vorwand geworden für ein

³³ «[...] confessioni individuali» (Ivi, p. 223).

³⁴ Oltre allo sviluppo della terza dimensione, l'arte italiana del Trecento e del Quattrocento rielabora l'iconografia della Madonna col Bambino tramite solo apparentemente ingenui accorgimenti – come il bambino ritratto mentre tiene il dito della madre o un lembo del suo vestito, o, ancora, la madre che tiene amorevolmente il capo del figlio o un suo piede – offre una versione umanizzata, genuina, della maternità della Vergine. Per un approfondimento si guardi RONALD G. KECKS, *Madonna und Kind: das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*, Berlino, Gebr. Mann Verlag, 1988, pp. 54-55.

menschliches Gefühl, Gleichnis einer menschlichen Freude, Einfach und Frömmigkeit. Sie war Kunst geworden (SW V 518-519).³⁵

Rivestite di osservazioni improntate all'esposizione di convinzioni poetologiche, le considerazioni rilkeiane sopracitate, oltre a esaltare la presenza dello spirito dell'artista che esprime sé stesso tramite le cose, ribadiscono quanto la vicinanza alla cosa terrena e la dedizione sincera dell'artista nel raccontarla siano necessari per raccontare ciò che c'è oltre. Riferendosi implicitamente al tratto distintivo per cui l'arte del Quattrocento viene celebrata anche da Vasari³⁶ come qualcosa di miracoloso, ovvero lo spiccato senso di naturalismo che vi si rileva, Rilke non solo dimostra quanto approfonditi siano stati lo studio e l'osservazione di quei Primitivi, ma si fa erede di un ideale preraffaellesco, che fin dagli inizi dell'Ottocento si era diffuso grazie soprattutto alla mediazione di due gruppi di artisti: i Nazareni e i Preraffaelliti.³⁷ Quello pre-raffaelita è un ideale in aperta collisione con l'impostazione classicistica, volto a demistificare il primato di Raffaello, colpevole di aver rinunciato, soprattutto dopo aver preso le distanze dai precetti del Perugino, ad accuratezza e onestà in favore di maestosità e ostentazione,³⁸ e di aver causato perciò la degenerazione della purezza spirituale dell'arte rinascimentale di ascendenza medievale. L'Ottocento vede quindi la rivalse di una generazione che inizia finalmente a essere stimata senza previ accostamenti a modelli predefiniti, bensì per gli elementi che la contraddistinguono: purezza, innocenza, una figurazione minuziosa, ma ancora disadorna, evocante una semplicità attraente, che si fa reminiscenza della più remota primitività dell'uomo e della sua vicinanza alla

³⁵ «Ora, poiché vi erano tre luoghi, tre case, di cui si parlava molto, cielo, terra e inferno, una determinazione di questi luoghi era diventata urgente e necessaria e si doveva quindi vederla e rappresentarla; nei primi maestri italiani questa rappresentazione andò oltre le loro stesse intenzioni e raggiunse una grande perfezione; basti ricordare i dipinti del Campo Santo di Pisa per capire che la concezione del paesaggio allora era già diventata qualcosa di autonomo. Si intendeva ancora indicare soltanto un luogo, niente di più ma lo si faceva con tutto il cuore e con una tale dedizione, si raccontavano le cose della terra, di quella terra rinnegata e accusata dagli uomini con un'eloquenza così entusiasta, propria degli amanti che ancora oggi quella pittura ci sembra un canto di lode, intonato dalle voci dei santi. E tutte le cose che si vedevano erano nuove, tanto che uno stupore costante si univa alla visione e alla gioia per le numerose scoperte. Così venne da sé che oltre al cielo si lodasse anche la terra e che si imparò a conoscerla dal momento che si provava il desiderio di conoscere quello. [...] Ma era accaduta una grande evoluzione: si dipingeva il paesaggio e tuttavia non si intendeva rappresentare questo, ma sé stessi; esso era diventato il pretesto per esprimere il sentimento dell'uomo, il simbolo della gioia, della semplicità, della devozione umana, era cioè diventato arte» (R-M RILKE, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., pp. 413-414).

³⁶ «[...] e si conoscerà una nuova maniera di colorito, di scorci, d'attitudini naturali; e molto più espressi moti dello animo et i gesti del corpo, con cercare di appressarsi più a'l vero delle cose naturali del disegno [...] Così cercaron far quel che vedevono nel naturale e non più; e così vennono ad esser più considerate e meglio intese le cose loro, e questo diede loro ardimento di metter regola alle prospettive e farle scortar appunto, come facevano, di rilievo, naturali et in propria forma, e così andarono osservando l'ombre et i lumi, gli sbattimenti e le altre cose difficili, e le composizioni delle storie con più propria similitudine, tentarono fare i paesi più simili al vero, e li albori, l'erbe, i fiori, l'arie, i nuvoli et altre cose della natura [...]». G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, cit., p. 238.

³⁷ Punto di contatto con il gusto preraffaellesco potrebbe essere stato l'interessamento all'arte dello *Jugendstil*, che in molti aspetti ricorda lo stile del gruppo inglese. Rilke si avvicina allo *Jugendstil* nel 1897, anno in cui stringe amicizia con l'architetto August Endell. A Firenze, invece, il poeta conosce un altro esponente del movimento, Heinrich Vogeler, con cui intrattiene una lunga amicizia.

³⁸ Cfr. ERNST GOMBRICH, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of the Western Taste and Art*, London, Phaidon, 2006, p. 145.

natura. Una combinazione di naturalismo, spiritualità e quiete, dunque, che attrae anche il poeta praghese, il quale nel diario non trascura l'umiltà³⁹ di Beato Angelico, la calma e la conciliazione⁴⁰ trasmesse dai quadri di Fra' Bartolomeo, e lo splendore e l'umanità⁴¹ che popolano le opere di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa, dove l'artista avrebbe «glänzende Beweise seiner Gesinnung, seines Könnens und seines inneren Reichtums hinterlassen» (FT 240).⁴² A confronto con queste opere, quel distacco, quell'indifferenza classica che Rilke non manca di specificare nel caso di Raffaello, appare quasi artificiosa, priva della purezza e del sentimento autentico sprigionato dalle opere quattrocentesche. Queste offrivano al pubblico di estrazione preraffaellita quella pittura devozionale «vera» e «sincera»,⁴³ che il maestro urbinato aveva invece oltrepassato, modellando figure bilanciate, e conformi a una bellezza ideale ma al contempo insensibile, che non lasciava margine di spontaneità. Le opere tarde di Raffaello sarebbero esemplari di un'arte condizionata da quel pericolo che si cela dietro l'allontanamento dalla natura e dalle cose, di fronte al quale persino il padre del Classicismo, Winckelmann, ci ammonisce, sostenendo che una volta vinte le difficoltà della rappresentazione, l'arte può sì trascendere la natura e rivolgersi all'ideale, ma questo distacco non farebbe altro che condurre a corruzione e vizio.⁴⁴ «L'idealizzazione della natura e il sacrificio della realtà in nome della bellezza»⁴⁵ di Raffaello e dei maestri della Grande Maniera sono invece assenti in quei Primitivi che «facevano del loro meglio per copiare la natura»⁴⁶ e che Rilke, sul cammino verso la consapevolezza della necessità di un rapporto sincero con le cose, non può che assimilare, dirigendosi verso un'arte poetica che sarà tutt'altro che altisonante e pretenziosa.

³⁹ «Mag er Madonnen malen oder die Legenden irgendwelcher Heiliger [...] zum Vorwurf wählen, er spricht in ihnen immer wieder in zitternden Worten das Bekenntnis seiner eigenen Demut aus». («Dipinga Madonne o scelga come tema la leggenda di un Santo [...], esprime in essi con parole tremanti la confessione della sua umiltà». R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., pp. 238-239).

⁴⁰ «Die beiden großen Bilder dieses Meisters (im Palazzo Pubblico) ergänzen wundervoll diese kraftvolle Persönlichkeit, welcher Ruhe und Versöhnung so sehr Wesenseigenschaften waren, daß die Bilder trotz dieser Züge individuelle Geständnisse bleiben [...]». («Le due grandi tele del Maestro (nel Palazzo Pubblico) completano meravigliosamente questa personalità vigorosa, così caratterizzata dalla calma e dalla conciliazione che i quadri, nonostante tali tratti, rimangono confessioni individuali [...]» Ivi, pp. 222-223).

⁴¹ «[...] es ist bewundernswert, wie trefflich er den knappen biblischen Stoffen Herrlichkeit und Menschlichkeit abgewann». («[...] ed è meraviglioso vedere di che splendore e umanità egli rivestì le magre storie bibliche» Ivi, pp. 240-241).

⁴² «[...] lasciato prove luminose del suo sentimento, della sua capacità e della ricchezza del uso spirito» (Ivi, p. 241).

⁴³ MARIA TERESA BENEDETTI, *Nazareni e Preraffaelliti: un nodo della cultura del XIX secolo*, in «Bollettino d'Arte», VI, 14 (1982), p. 122.

⁴⁴ Cfr. E. GOMBRICH, *The Preference for the Primitive*, cit., pp. 87-88.

⁴⁵ ID., *La Storia dell'Arte*, trad. it. di MARIA LUISA SPAZIANI, London, Phaidon, 2008, p. 391.

⁴⁶ *Ibid.*

4 L'INGENUO E IL SENTIMENTALE

Più grande è la presunzione dell'artista più manifesta sarà la sua acerbità. Questo concetto risulta particolarmente chiaro nel momento in cui il poeta si confronta con l'altro grande protagonista del tempo, Michelangelo. Il gigantismo michelangiotesco, quell'esasperazione della forma che Vasari aveva posto all'apice delle arti rinascimentali, appare agli occhi del poeta come il segnale di uno scoraggiamento profondo, tipico di quegli artisti che

am Rande des Quattrocento sahen: es will Sommer werden, und wir können nur blühen, – und sie wurden abschiedsbang – und denen, welche fühlten: wir dürfen nicht in den Sommer hinein reifen, – und sie wurden wild und trotzig – und müde dabei» (FT 179).⁴⁷

L'inaridimento del ciclo artistico rinascimentale subentra quindi, nell'ottica poetologica rilkiana, non solo nel momento in cui gli artisti, ormai coscienti delle proprie capacità, si abbandonano alla fretta e alla mania di raggiungere Dio, ma anche e soprattutto quando comprendono che la loro impresa è impossibile, sprofondando perciò nella superbia, nella spudoratezza, e in quel titanismo sfrenato, che segna l'inizio del declino dell'arte:

Michelangelo kam überhaupt, weil er zum Sommer nicht fand, oft über den Sommer hinaus. Und seine Mitstreber und Nachahmer bestätigten mit aller ihrer Talentlosigkeit den Verfall, den das Genie in so verzweifelten Schreien verkündete (FT 262).⁴⁸

Pur riconoscendo il genio michelangiotesco, il giudizio rilkiano che all'inizio del diario si sofferma su quelle «michelangel[e]ske Gewaltgestalten» (FT 70),⁴⁹ non può che discostarsi da quello stesso furore che le forme del maestro esprimono, da quella potenza e violenza, da quella ostentazione, che nel contesto dell'opera risuonano più come un monito, come sintomi di una profonda debolezza d'animo, ma soprattutto di grande «Sentimentalität» (FT 256).⁵⁰

⁴⁷ «[...] sulla soglia del Quattrocento videro: verrà l'estate, e noi possiamo solo fiorire, e diventeremo paurosi del commiato; e da quelli che sentirono: noi non potremo maturare d'estate, e diventeremo selvaggi e orgogliosi e poi stanchi» (R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 179).

⁴⁸ «Poiché non trovò la via dell'estate, Michelangelo arrivò spesso al di là dell'estate. Imitatori ed emuli, con la loro mancanza d'ingegno, confermano la decadenza che il genio annunciò con grida tanto disperate» (Ivi, p. 263).

⁴⁹ «[...] gagliarde figure michelangiotesche» (Ivi, p. 71). L'accento posto sulla *Gewalt* accomuna il giudizio rilkiano e quello di Burckhardt, il quale anche si focalizza sulla sua «Gewaltigkeit», sulla violenza delle figure di Michelangelo, dotate quasi di «übermenschliche Macht», di forza sovrumana. Cfr. J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, cit., p. 871. Sui contatti tra Rilke e Burckhardt si rimanda a MOIRA PALEARI, *Kulturraum Italien. Jacob Burckhardt und Rainer Maria Rilke in Literarische Räume: Architekturen - Ordnungen - Medien*, hrsg. von MARTIN HUBER, et al., Berlin, Akademie Verlag, 2012, pp. 129-141.

⁵⁰ «[...] sentimentalismo» (R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 257).

Se si considera Rilke un critico ancor prima che un poeta, e la sua poesia come l'inevitabile risultato di profonde riflessioni sull'arte e sul senso del creare, ci si accorge anche di come il diario, tra le varie descrizioni evocative, faccia un uso non trascurabile di categorie già precedentemente utilizzate in merito a riflessioni poetologiche per descrivere due diversi modi di relazionarsi col mondo. Come è evidente, i concetti di "ingenuo" e "sentimentale" rimandano al famoso saggio di Friedrich Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* e vengono da Rilke implicitamente ripresi e applicati alle sue valutazioni sull'arte rinascimentale, al fine di offrire un'illustrazione quanto più chiara dei due opposti atteggiamenti che caratterizzerebbero rispettivamente gli artisti del Primo e dell'Alto Rinascimento. Come si sa, il modo ingenuo designa un tipo di produzione istintiva e spontanea, rappresentante di un rapporto primordiale, genuino con la natura, mentre la poesia sentimentale, consapevole della perdita dell'unione armoniosa con il mondo, può solo cercare volutamente e consapevolmente quest'ultima, riproducendola quindi solo in modo artificioso.⁵¹ Tradotto in termini rilkeiani: il sentimentalismo subentra all'ingenuità quando l'arte diventa lo sforzo estenuante di ricongiungersi con qualcosa di irraggiungibile, provocando, paradossalmente, l'effetto opposto. Se invece il rapporto col mondo si svolge in termini di candida ingenuità, la vicinanza alle cose e al segreto che esse custodiscono sarà quanto mai tangibile. Sentimentale, secondo Rilke, è qualsiasi tentativo di riempire il vuoto lasciato dalla consapevolezza di non poter mai essere estate, e allora, piuttosto che mostrarsi saldi, ci si abbandona allo «Schwammstile» (FT 256),⁵² come Bandinelli, o all'ira, – «[...] so hieben seine Fäuste ein Abbild seines Zornes in den zitternden Stein» (FT 258)⁵³ –, come Michelangelo, il quale «könnte man [...] eher sentimental nennen», afferma il poeta, «wenn man bloß von seiner Form reden wollte» (FT 258).⁵⁴ Sentimentalità è occultare una consapevole acerbità di fondo, la quale, tuttavia, si mostra con ancora più forza proprio là dove si tenta di celarla. Parlando di Michelangelo, infatti, Rilke ci ricorda come egli, dando al suo David adolescente corporatura da gigante «wies [...] uns nur immer deutlicher auf die unreife Jugendlichkeit dieser Gestalt hin» (FT 260).⁵⁵ Sentimentale è però soprattutto l'incapacità di reggere e di accettare il cammino doloroso che ogni produzione artistica richiede, proprio come Rilke sottolinea in queste righe significative, asserendo che il sentimentalismo «wird überhaupt erst in der Zeit der Ermüdung erfunden», ovvero, spiega, «als man nicht mehr den Mut zum großen Schmerz besaß und das Vertrauen zur Freude den Menschen entglitten war,

⁵¹ Cfr. FRIEDRICH SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in ID. *Sämtliche Werke*, vol. V, hrsg. von GERHARD FRICKE und HERBERT G. GÖPFERT, München, Carl Hanser Verlag, 1984, S. 712.

⁵² «[...] stile bolso» (R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 257).

⁵³ «[...] i pugni dell'altro scolpivano un'immagine della sua ira nella pietra tremante» (Ivi, p. 259).

⁵⁴ «Si potrebbe piuttosto chiamare sentimentale Michelangelo, a considerare soltanto la sua forma» (*Ibid.*).

⁵⁵ «[...] ci mostrò soltanto con maggiore chiarezza la giovinezza acerba di questa figura» (Ivi, p. 261).

da fanden sie zwischen beiden die Sentimentalität» (FT 256).⁵⁶ La differenza tra i maestri Primitivi e la grande maturità artistica del Cinquecento sta proprio qui: nella presenza o meno di quella ingenua fiducia verso il raggiungimento del frutto, la quale rende la volontà dell'artista rigorosa, e che quindi si presenta inevitabilmente come una condizione imprescindibile affinché egli possa continuare a creare, con pazienza e devozione, senza cedere alla stanchezza e alla debolezza, «Schwäche» (FT 258), di chi, pensando di aver trovato Dio, si dispera dell'inesattezza delle proprie convinzioni.

Diverso è il discorso che Rilke riserva ai Primitivi. Se il sentimentale è carattere distintivo di Michelangelo e Bandinelli, il suo opposto, l'ingenuità, si concretizza nelle figure di Beato Angelico, di Benozzo Gozzoli e dei Della Robbia, maestri che diventano la personificazione stessa di una primavera gioiosa e fiduciosa in un futuro compimento: Beato Angelico è «zaghaft wie der allererste Frühling und gläubig wie dieser» (FT 238)⁵⁷ mentre la sua arte fiorisce e appassisce «in so vergessener Keuschheit» (FT 240);⁵⁸ all'interno del Camposanto di Pisa, il *Trionfo della Morte* di Buffalmacco non può turbare le «naiven Absichten» (FT 240)⁵⁹ di Benozzo Gozzoli, il quale, piuttosto, dipinge «Triumph des Lebens» (FT 240):⁶⁰ «Er kam und malte Leben und Lust, und der Frühling, welchen die hohen gotischen Arkaden umrahmen, baute seine heitern Rosen mitten in den Hof des Campo santo als ein Gleichgesinnter» (FT 242);⁶¹ la bottega Della Robbia avvinghia «eine Sommerahnung in buntschweren Fruchtkränzen» (FT 252).⁶²

Accanto a questi artisti, appassionati e ricchi di cieca fiducia, preme ricordarne uno che più di tutti catturò l'interesse del giovane poeta. L'esposizione dell'opera e della personalità di Sandro Botticelli ricopre le pagine più emozionanti e significative del diario, dalle quali emerge la figura di un artista, che, per la sua mancanza di ingenuità, e quindi nel suo essere cosciente tanto quanto Michelangelo dell'impossibilità di concepire il frutto, risulta profondamente diverso dagli altri primitivi. Allo stesso tempo però, per la sua tacita accettazione dell'inevitabile fallimento, egli si pone anche come il più chiaro contrasto di Michelangelo. Portavoce della differenza che intercorre tra i due è la figura della Vergine e la sua raffigurazione. Nel caso di Botticelli, in particolare, l'identificazione dell'artista con le sue Madonne, e più in generale con le figure femminili, è totale. In esse si riflettono la stessa «Traurigkeit» e la stessa «Angst» (FT, 232) di un essere che rimane povero e solitario «weil es

⁵⁶ «Sentimentalismo si troverà, in genere, solo nel periodo della stanchezza: quando non si ebbe più il coraggio per un grande dolore e la fiducia nella gioia sfuggì agli uomini, in mezzo trovarono il sentimentalismo» (Ivi, p. 257).

⁵⁷ «Timido come l'inizio della primavera e del pari fiducioso» (Ivi, p. 239).

⁵⁸ «[...] in così dimentica castità» (Ivi, p. 241).

⁵⁹ C.vo mio. «[...] ingenue intenzioni» (*Ibid.*).

⁶⁰ «[...] trionfi della vita» (*Ibid.*)

⁶¹ «Egli arrivava e dipingeva la gioia della vita, mentre la primavera, incorniciata dalle alte arcate gotiche, cresceva le sue liete rose in mezzo al Camposanto, quasi provasse i suoi stessi sentimenti» (Ivi, p. 243).

⁶² «[...] avvinghia un sentimento dell'estate in festoni di frutta intensamente colorati» (Ivi, p. 253).

keinen zum Mitwisser seiner Schätze zu weihen vermag» (FT 232).⁶³ Così come il loro artefice, queste madonne sono esseri che portano in sé le mute stelle «von denen sie keinem erzählen können» (FT 232).⁶⁴ Sono creature coscienti, in altre parole, di non poter donare quell'«unermesslichen Reichtum» (FT 232)⁶⁵ che percepiscono dietro le cose: di questa tristezza, puntualizza Rilke, si ricoprono anche la sua Venere, nella sua «Bangigkeit», e la sua Primavera, nella sua «Furcht» (FT 232).⁶⁶ Laddove le Madonne michelangeloesche, somigliando più a eroine che a vergini pudiche, «verleugnen ihren Frühling» e «sie geben vor, ganz irdisch glücklich zu sein und voll Erfüllung» (FT 260),⁶⁷ quelle di Botticelli si distinguono per la loro «müde Milde» (FT 232)⁶⁸ e per quella enigmatica espressione frammista di gioia e pianto che le rende sommesse spettatrici di un meccanismo irreversibile.

5 LA MATERNITÀ VERGINALE DEL PROCESSO ARTISTICO

Come si è visto, l'esperienza estetica dell'arte del Rinascimento si fa scaturigine di convinzioni poetologiche sull'indispensabile incompiutezza dell'arte e, di conseguenza, sulla necessità da parte dell'artista di accettare remissivo questo destino. L'unico compromesso possibile, infatti, sarebbe accostarsi rispettoso alle cose del mondo, senza la presunzione di spingersi oltre. A ulteriore disamina di questi punti nevralgici dello scritto del 1898, l'indagine vuole avvalersi di un fondamento della poetica rilkeana, quello dell'«estetica della maternità»,⁶⁹ per corroborare l'idea che Rilke sviluppa a contatto con un ciclo, quello rinascimentale, eletto a campione di ogni altro processo artistico, la cui natura si presenta come irrimediabilmente ambivalente. Produttiva, senza dubbio, ma anche necessariamente infeconda e sterile, poiché non concepisce mai il proprio frutto, il proprio compimento. Ricorrendo alle varie metafore della fertilità, evocate tramite gli accostamenti delle immagini di primavera ed estate e quelle di fiore e frutto, emerge nel diario l'idea di maternità come scopo ultimo della creazione, una logica che lo scritto si appresta a supportare dal momento in cui la figura della madre diventa il prototipo stesso dell'artista: «Die Mütter freilich sind wie die Künstler» (FT 272),⁷⁰ asserisce Rilke nelle ultime pagine. Ma la forma di maternità che l'artista è destinato a sperimentare è tutto fuorché compiuta: «Darum», specifica, «ist das Weib um so vieles reicher, weil es die Erfüllung, welcher der Künstler nur

⁶³ Rispettivamente: «[...] tristezza»; «[...] paura»; «[...] perché non può consacrare nessuno come partecipe dei suoi tesori» (Ivi, 233).

⁶⁴ «[...] di cui non possono parlare con nessuno» (*Ibid.*).

⁶⁵ «[...] ricchezza smisurata» (*Ibid.*).

⁶⁶ Rispettivamente: «[...] peritosità» e «[...] paura» (*Ibid.*).

⁶⁷ «[...] rinnegano la loro primavera. Mostrano di essere felici in senso terreno e piene di sentimento» (Ivi, p. 261).

⁶⁸ «[...] stanca dolcezza» (Ivi, p. 233).

⁶⁹ GIORGIO ZAMPA, *Prefazione*, in R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit. p. 25.

⁷⁰ «Le madri, certo, sono come gli artisti» (R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 273).

zureifen darf, wirklich erreicht» (FT 272);⁷¹ essa è, piuttosto, una maternità verginale. Non a caso, infatti, il resoconto fiorentino presenta al lettore una convergenza tra la maternità del ciclo artistico del Rinascimento e quella della sua effigie, la Madonna, o, come la definisce Rilke, «Frühlingsfrau» (FT 76).⁷² Maria, nella sua condizione ambivalente di madre e vergine si fa araldo di un periodo artistico, la cui incompiuta maturazione è riflesso di quella «seltsame Mutterschaft»⁷³ cui la Madonna si sottopone. Punto d'incontro tra l'ambigua maternità dell'arte del Rinascimento e quella della sua *imago* privilegiata è senz'altro la fretta con cui essa avviene. Nel diario ciò si fa chiaro al lettore nel momento in cui Rilke si cimenta con le madonne di Botticelli nel tentativo di decodificarne l'espressione enigmatica:

Wie eine Schuld fühlen alle diese Madonnen ihr Unverwundetsein. Sie können es nicht vergessen, daß sie ohne Leiden geboren haben, wie sie ohne Glut empfangen. Es ist eine Scham über ihnen, [...] daß sie Mütter wurden ohne den Mut der Mutter. Daß die Frucht ihnen so in die Arme fiel, in diese sehnsüchtigen Mädchenarme, denen sie unverdient und schwer wird (FT 232-234).⁷⁴

L'improvvisa maternità che coglie quell'essere ancora acerbo, «viel zu hilflos und primitiv» (FT 232),⁷⁵ quale è Maria, non permettendole quindi di maturare lentamente e di assaporare i piaceri e i dolori della propria femminilità, è un privilegio precoce per cui essa stessa si rimprovera, e che «überschattet» (FT 234)⁷⁶ la sua gioia. La precipitazione con cui questa creatura immatura concepisce, allude a quella stessa impazienza, a quella smania, che secondo Rilke colse gli artisti del Rinascimento, i quali non seppero più sopportare con costanza e fiducia quel cammino doloroso di eterna maturazione che ogni artista deve compiere, e si abbandonarono alla furia di cimentarsi con l'irraggiungibile. Ma ciò che si prefigge il poeta non potrebbe essere più distante. Rifiutando implicitamente quell'impetuosità che portò Raffaello e

⁷¹ «La donna è tanto più ricca, perché raggiunge davvero quell'adempimento verso cui l'artista può soltanto maturare» (*Ibid.*).

⁷² Letteralmente: 'signora della primavera' (trad. mia).

⁷³ 'Maternità insolita' (trad. mia): così ne parla in una lettera a Frieda von Bülow del 1897, mentre è intento a descrivere le madonne di Botticelli. Cfr. R-M RILKE, *Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904*, hrsg. von RUTH SIEBER-RILKE und CARL SIEBER, Leipzig, Insel Verlag, 1939, S. 46.

⁷⁴ «Tutte queste Madonne sentono come una colpa il loro essere illese. Non possono dimenticare di avere partorito senza dolore e concepito senza ardore. Aleggja su di esse la vergogna [...] di essere diventate madri senza il coraggio della madre. Che il frutto cadde loro nelle braccia, in quelle nostalgiche braccia di adolescenti, per le quali diventa immeritato e pesante» (R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., pp. 233-235).

⁷⁵ «[...] troppo inerme e primitivo» (Ivi, p. 233).

⁷⁶ «[...] copre d'ombra» (Ivi, p. 235). Vale la pena ricordare come la terminologia che circonda la figura mariana nella poetica di Rilke sia fortemente influenzata dalle descrizioni delle madonne botticelliane compiute da altri critici e storici dell'arte, quali Walter Pater, Ernst Steinmann, e Richard Muther. Per un approfondimento della ricezione del Rinascimento del poeta praghese si guardi AUGUST STAHL, *Rilkes Rezeption der Renaissance*, in *Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von HELMUT KOOPMAN und FRANK BARON, Münster, Mentis, 2013, S. 161-180.

Michelangelo a sfidare l'incommensurabile, e quindi quella primavera che voleva a tutti i costi essere estate, annuncia in tono profetico la nascita di un'arte più consapevole, i cui soggetti non saranno più vergini che si affrettano ad essere madri, e i cui frutti inevitabilmente avvizziranno, ma madri che saranno fertili proprio perché coscienti della loro perpetua infertilità, e afferma: «Damals habt ihr die Madonnen als mütterliche Jungfrauen geschaffen; unsere Geliebten werden jungfräuliche Mütter sein» (FT 172).⁷⁷

Per quanto concerne le considerazioni attorno all'infeccondità dell'arte rinascimentale e attorno alle figure di Michelangelo e Botticelli, si rende inoltre indispensabile in questa sede una disamina dell'elaborazione poetica dei concetti contenuti nel diario. Centro dell'interesse è una sequenza di sei poesie incluse nel primo libro della raccolta, frutto dell'immediatamente successivo viaggio russo, *Das Stunden-Buch*;⁷⁸ raccolta che segna il passaggio dal primitivismo quattrocentesco a quello dell'arte delle icone. Queste composizioni, confrontandosi con gli stessi soggetti che nel diario ricoprono una posizione di rilievo, poetizzano il cuore concettuale formulato durante la primavera-estate del 1898, e qui, l'incapacità della primavera del Rinascimento di portare i suoi frutti si ripropone come il perno attorno cui ruotano considerazioni estetiche e poetologiche sotto forma di poesia: «Der Ast vom Baume Gott, der über Italien reicht, | hat schon geblüht. | Er hatte vielleicht | Sich schon gerne, mit Früchten gefüllt, verfrüht, | doch er wurde mitten im Blühen müd, | und er wird keine Frucht haben ||» (SW I 271).⁷⁹ Fulcro è, anche in questa raccolta, l'influenza distruttiva che esercitano impazienza e spudoratezza nei confronti di un processo artistico destinato a rimanere incompleto, la cui pienezza – e quindi, l'estate – nell'universo simbolico rilkeiano di *Das Stunden-Buch* coincide con l'irraggiungibilità di Dio: «Nur der Frühling Gottes war dort, | nur sein Sohn, das Wort, | vollendete sich |» (SW I 271).⁸⁰ L'idea di avventatezza torna in concomitanza con un'esposizione in chiave poetica della superbia rinascimentale, e si approfondisce nel momento in cui il monaco pittore di icone riflette sull'efficacia concreta dell'arte del Rinascimento, mettendola a confronto con il primitivismo dell'arte delle icone russe, cui Rilke si appassiona durante il viaggio del 1899, e che diviene il nuovo paradigma estetico della sua poetica. Ai fini di questa indagine è però fondamentale precisare che il primitivismo russo non suscita in Rilke considerazioni categoricamente opposte a quelle già concepite a contatto con l'arte rinascimentale. Usando le parole dello stesso autore, l'esperienza russa è piuttosto

⁷⁷ «Allora creaste le Madonne come vergini materne; le nostre amate saranno madri verginali» (R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 173).

⁷⁸ Inserite in *Das Buch vom Mönchischen Leben*, queste sono: *So viele Engel suchen dich im Lichte; Das waren Tage Michelangelo's; Der Ast vom Baume Gott, der über Italien reicht; Da ward auch die zur Frucht Erweckte; Aber als hätte die Last der Fruchtgehänge; So hat man sie gemalt; vor allem Einer*. Tutte sono state scritte nel 1899, tranne due, (*Da ward auch die zur Frucht Erweckte; Aber als hätte die Last der Fruchtgehänge*), dedicate alla figura della Vergine, scritte attorno al 1 maggio 1905.

⁷⁹ «Si dirama l'albero di Dio, si sporge sull'Italia: | ha dato già i suoi fiori. | Avrebbe forse, e volentieri, | sé ancora di frutti ricoperto, nella pienezza della primavera, | ma nel maturo fiorire s'è sfiancato, | e non avrà più frutto di sorta ||» (R-M RILKE, *Il libro d'ore*, cit. p. 85).

⁸⁰ «La primavera di Dio fu là, soltanto essa, | il suo Figlio solo, la Parola, | ha portato sé stesso a compimento |» (*Ibid.*).

sto una «Ergänzung jenes Florentiner Frühlings»:⁸¹ un rafforzamento e un'eventuale maturazione delle idee sviluppate a contatto con l'arte rinascimentale. Questa, dal canto suo, si propone come il presupposto indispensabile per il concepimento di tutte le successive riflessioni estetico-poetologiche. A contatto con le norme artistiche di questo primitivismo, cresce in Rilke la necessità di affidarsi a una tradizione artistica che appare essere la naturale prosecuzione dell'arte paziente e dalla volontà sacerdotale dei primitivi quattrocenteschi, ossia un'arte che abbandoni volutamente ogni intenzione e presunzione di narrare, di dire il divino, e quindi, implicitamente, ogni velleità di spingersi dove non è dato arrivare. Le icone, infatti, non lasciano nulla all'arbitrio dell'artista e si rifiutano di esibire una figurazione precisa del divino e di interpretarlo nelle sue innumerevoli contraddizioni. Nella loro ieraticità esse ne accettano piuttosto l'irrappresentabilità e ne conservano il segreto. Ciò avviene attraverso alcuni espedienti: la conformità a norme fisse e invariabili; la spiccata stilizzazione delle figure; l'uso della prospettiva rovesciata. Eliminando così qualsiasi intervento soggettivo da parte dell'artista e impedendo che questi imponga la propria prospettiva sulla scena dipinta, l'icona si fa cosa tra le cose e semplice ricezione dell'Eterno, che non può essere rappresentato se non nel silenzio di qualsiasi intento da parte del soggetto di proiettare un senso su di esso.⁸² Il Dio rilkiano è un dio che non chiede di essere spiegato, poiché esso è oscurità, «Dunkelheit» (SW I 258), e «Wald der Widersprüche» (SW I 283).⁸³ Al contrario il Rinascimento, con la sua perizia, e promuovendo l'uso di una prospettiva lineare, intende entrare nel divino, raccontarlo, e, dice il monaco, lo cerca nella luce, «im Lichte», e nello splendore, «Glanze» (SW I 270), ma Rilke è chiaro a riguardo: «Du Dunkelheit, aus der ich stamme, | ich liebe dich mehr als die Flamme, | welche die Welt begrenzt, || [...]» (SW I 258).⁸⁴ Dipingere Dio nella luce significherebbe, simbolicamente, credere con alterigia di poterlo misurare, ovvero rinchiudere l'Eterno in forme finite, nel tempo e nello spazio, poiché la luce definirebbe i confini della sua forma.⁸⁵ La superbia si ripropone quindi nella raccolta come l'errore più grave commesso da quest'epoca, e anche qui, come nel diario, è Michelangelo a risponderne nelle vesti di più alto rappresentante di quest'arte, colui «[...] der über einem Maß, | gigantengroß, | die Unermesslichkeit vergaß ||» (SW I 270-271).⁸⁶ Il maestro dell'Alto Rinascimento, nel suo gigantismo, è capace di ogni cosa, ma è altresì cosciente della propria fallibilità,

⁸¹ 'Un completamento di quella primavera fiorentina' (trad. mia): così il poeta si riferisce alla sua esperienza russa in una lettera a Frieda von Bülow del 7 giugno 1899, in R-M RILKE, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von MANFRED ENGEL, et. al., Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1996, p. 726.

⁸² Cfr. VITTORIO MATHIEU, *Dio nel «Libro d'Ore» di Rainer Maria Rilke*, Firenze, Olschki, 1968, p. 17.

⁸³ «[...] la foresta dei contrari» (R-M RILKE, *Il libro d'ore*, cit. p. 117).

⁸⁴ Tu, Oscurità, – da te provengo – | amo te più che la fiamma | che dà confine al mondo, ||» (Ivi, p. 45).

⁸⁵ Per un'analisi più approfondita della simbologia nella raccolta *Das Stunden-Buch*, si rimanda a V. MATHIEU, *Dio nel «Libro d'Ore» di Rainer Maria Rilke*, cit.

⁸⁶ «[...] che oltre ogni misura – grande, gigantesco – dimenticò che esiste l'impossibilità di misurare» (R-M RILKE, *Il libro d'ore*, cit. p. 83).

poiché «nur Gott bleibt über seinem Willen weit: | da liebt er ihn mit seinem hohen Hasse | für diese Unerreichbarkeit ||» (SW I 271).⁸⁷ L'ostentazione, lo splendore, appunto, in cui è sfociato il Rinascimento, contribuiscono, come sostiene il monaco in *Ehrwürdiger Vater und Metropolit*,⁸⁸ a rendere il Dio dell'arte occidentale effimero – «wie einen Festtag, einen Sommer, der | vorüberfließt, wie alle Dinge fließen» (SW III 362)⁸⁹ –, e un'arte che consuma i propri presupposti è un'arte destinata a sfiancarsi. Al fine di insistere ancora su questo concetto, Rilke rielabora la tipica iconografia della Madonna col Bambino e presenta una Vergine profondamente afflitta, con le mani che giacciono sul grembo, vuote: «Ihre Hände, die sich lautlos lösten, | liegen leer. | Wehe, sie gebar noch nicht den Größten. | Und die Engel, die nicht trösten, | stehen fremd und fruchtbar um sie her ||» (SW I 273).⁹⁰ Solo un artista, secondo il monaco, l'ha ritratta in questa sua miseria e afflizione.⁹¹ Laddove gli altri dipingono Madonne trionfanti, infatti, Botticelli, il più triste dei pittori – «de[r] traurigste[...] der Maler» (SW III 331) –, è l'unico a raffigurare la maternità verginale del processo artistico nell'arte stessa, quell'eterna nostalgia dell'artista verso il frutto che non verrà mai soddisfatta. E lo fa dipingendola proprio sul volto della Vergine, di un tipo femminile sempre uguale e dotato di un'espressione quanto mai enigmatica, frammista di gioia e pianto. In tal modo, egli non tenta di profanare il segreto che si cela dietro il risultato ultimo della creazione, ma, ponendosi quasi sullo stesso livello del primitivismo russo, accetta quella maternità verginale e le restituisce il suo «Geheimnis» (SW I 274), il suo mistero.

6 CONCLUSIONI

Per tirare le fila del discorso nel suo complesso e dimostrare come il diario rappresenti l'esordio del primitivismo nella poetica rilkiana, non serve altro se non riprendere da quanto detto su Sandro Botticelli. Rilke non sceglie di dedicare le pagine più toccanti dell'opera alla descrizione delle sue madonne per pura preferenza estetica. Incaricata di comunicare un messaggio poetologico, la Vergine botticelliana incarna il destino della creazione stessa: la maternità verginale, la premessa e la promessa di una completezza per sempre inafferrabile. Soprattutto, però, essa rappresenta la tacita accettazione di questo destino. È tale atteggiamento, infatti, che fa del suo artefice, il più conosciuto dei maestri primitivi, anche il meno ingenuo di questi, avvicinandolo a un primitivismo che risulta più maturo e cosciente, come quello che Rilke può ap-

⁸⁷ «Dio solo resta oltre il suo volere: | ed egli lo ama con un intimo rancore | perché non può raggiungerlo ||» (*Ibid.*).

⁸⁸ Poesia contenuta nella prima versione del *Libro d'Ore*, nominata *Gebete*.

⁸⁹ '[...] come un giorno di festa, un'estate, che passa, così come tutte le cose passano' (trad. mia).

⁹⁰ «Le sue mani, che senza suono si protendevano, | giacciono svuotate. Ah, non ancora ha partorito lei l'Immenso. | E gli angeli, che non rendono conforto, | le stanno intorno, terribili e ignoti ||» (R-M RILKE, *Il libro d'ore*, cit. p. 89).

⁹¹ «So hat man sie gemalt; vor allem Einer, | der seine Sehnsucht aus der Sonne trug. | Ihm reifte sie aus allen Rätseln reiner | [...]» R-M RILKE, *Das Stunden-Buch*, in Id., *Sämtliche Werke*, vol. I., cit., p. 273 («Così l'hanno ritratta: uno tra tutti, | che dal sole trasse il suo anelare. | Per lui, più pura giunse a compimento lei dai molti enigmi» (R-M RILKE, *Il libro d'ore*, cit. p. 91).

prezzare successivamente in Russia, ma che lui stesso preannuncia già nel *Diario Fiorentino*, quando, lungimirante, esclama:

Wir sind nicht mehr Naive; aber wir müssen uns befehlen, primitiv zu werden, damit wir bei jenen beginnen können, die es von Herzen waren. Wir müssen Frühlingsmenschen werden, um in den Sommer zu finden, dessen hohe Herrlichkeit wir verkünden sollen (FT 168).⁹²

Evidentemente attento ai dibattiti artistici dell'epoca e testimone di un rinnovato gusto preraffaellita, non solo Rilke utilizza il termine 'primitivo' in modo adeguato e consapevole, ma se ne serve sapientemente per proclamare a sé stesso un'arte poetica nuova, che ricalchi lo spirito di Botticelli: una poetica moderna, e quindi necessariamente priva di quell'ingenua speranza nella propria pienezza e compiutezza, che, qualora delusa, avrebbe senz'altro condotto a uno sfrenato e pericoloso sentimentalismo; ma anche una poetica che si pone come allieva di quello stesso ardimento e quella rigosità che avevano caratterizzato i maestri quattrocenteschi. Sono queste riflessioni a rendere il passaggio sopracitato la chiave per poter affermare che il diario rappresenta a tutti gli effetti un vero e proprio manifesto del primitivismo nell'opera rilkeana. Un primitivismo che si apre con un rimprovero alla presunzione raffaelliana e alla superbia michelangiolesca e con un elogio alla necessità di accostarsi alle cose; un atteggiamento che, sempre ripudiando l'ostentazione, persino nell'opera più tarda – quando ogni individualismo è messo da parte, e la *Dinggedicht* delle *Neue Gedichte* viene superata a favore di una poesia rivolta alle cose intangibili –, non potrebbe essere più fedele a quello che era già nelle sue premesse: «Preise dem Engel die Welt», suggerisce Rilke nella *Nona elegia*, «nicht die unsägliche, ihm | kannst du nicht großtun mit herrlich Erfülhlem; im Weltall | wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig | ihm das Einfache, das von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet, | als Unsri- ges lebt, neben der Hand und im Blick. | Sag ihm die Dinge» (SW I 719).⁹³

⁹² «Non siamo più ingenui: ma ci dobbiamo imporre di diventare primitivi, per essere in grado di cominciare da quelli che lo erano davvero. Ci è forza diventare creature della primavera per raggiungere l'estate da annunciare nel suo alto splendore» (R-M RILKE, *Diario Fiorentino*, cit., p. 169).

⁹³ «Loda all'angelo il mondo, non l'indicibilità, con lui | vantarti non puoi d'avere superbamente sentito, nell'universo | dove sente sentendo di più, sei inesperto. Mostragli | allora il semplice, di generazione in generazione formato, | che come nostro vive, presso la mano e nello sguardo. | Digli le cose» (R-M RILKE, *Poesie 1907-1926*, a cura di ANDREINA LAVAGETTO, Torino, Einaudi, 2014, p. 323).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENEDETTI, MARIA TERESA, *Nazareni e Preraffaelliti: un nodo della cultura del XIX secolo*, in «Bollettino d'Arte» 14, (1982), pp. 121-144.
- BURCKHARDT, JACOB, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1855.
- DESTRO, ALBERTO, *Il Dio oscuro di un giovane poeta*, Padova, EMP, 2003.
- GOMBRICH, ERNST, *La Storia dell'Arte*, trad. it. di MARIA LUISA SPAZIANI, London, Phaidon, 2008.
- ID., *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of the Western Taste and Art*, London, Phaidon, 2006.
- KECKS, RONALD, *Madonna und Kind: das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*, Berlino, Gebr. Mann Verlag, 1988.
- MATHIEU, VITTORIO, *Dio nel «Libro d'Ore» di Rainer Maria Rilke*, Firenze, Olschki, 1968.
- MEIER, ALBERT, «Per raggiungere l'estate». *Rainer Maria Rilke nella primavera di Firenze*, in *Rilke e l'Italia*, a cura di MARINO FRESCHI, in «Cultura Tedesca» 52, 2017, pp. 15-33.
- PALEARI, MOIRA, *Kulturraum Italien. Jacob Burckhardt und Rainer Maria Rilke in Literarische Räume: Architekturen – Ordnungen – Medien*, hrsg. von MARTIN HUBER, CHRISTINE LUBKOLL, STEFFEN MARTUS und YVONNE WÜBBEN, Berlin, Akademie Verlag 2012, pp. 129-141.
- PATER, WALTER, *Studies in the History of the Renaissance*, London, Macmillan, 1873.
- RILKE, RAINER MARIA, *Diario Fiorentino*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2017.
- ID., *Il libro d'ore*, a cura di LORENZO GOBBI, Milano, Servitium, 2012.
- ID., *Poesie 1907-1926*, a cura di ANDREINA LAVAGETTO, Torino, Einaudi, 2014.
- ID., *Sämtliche Werke*, 6. voll., hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit RUTH SIEBER-RILKE besorgt durch ERNST ZINN, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1962-1966.
- ID., *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di ELENA POLLEDRI, Milano, Bompiani, 2008.
- ID., *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von MANFRED ENGEL, ULRICH FÜLLEBORN, HORST NALEWSKI und AUGUST STAHL, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1996.
- SCHILLER, FRIEDRICH, *Sämtliche Werke*, vol. V, hrsg. von GERHARD FRICKE und HERBERT GÖPFERT, München, Carl Hanser Verlag, 1984.
- SCHNACK, INGEBORG, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1990.
- VASARI, GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di LUCIANO BELLOSI e ALDO ROSSI, Torino, Einaudi, 1986.



PAROLE CHIAVE

Rainer Maria Rilke; Poesia; Arte; Rinascimento; Primitivismo



NOTIZIE DELL'AUTORE

Lucia Lignini (Ancona, 1996) ha conseguito una laurea magistrale in Letterature euroamericane, traduzione e critica letteraria presso l'Università degli Studi di Trento nel 2021, con una tesi dedicata all'approfondimento del rapporto tra l'opera di Rainer Maria Rilke e l'arte del Rinascimento italiano attraverso l'analisi della figura della Vergine. Attualmente insegna lingua e letteratura straniera nella scuola secondaria di secondo grado.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LUCIA LIGNINI, *Rainer Maria Rilke e l'arte del Primo Rinascimento italiano. Il primo passo verso il Primitivismo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.