

VANESSA PIETRANTONIO

IMPARARE A VEDERE*Rilke interprete di Cézanne*

ABSTRACT: The essay intends to consider the letters written by Rilke to his wife Clara Westhoff on the occasion of the two rooms dedicated to Cézanne in the Salon d'Automne exhibition held in Paris (where Rilke was staying at the time) in 1907. These letters are a sort of account of Rilke's almost daily visits to the exhibition. The encounter with Cézanne's painting has the value, for Rilke, of a real event which, in absolute harmony with the painter, allows him to become definitively aware of the metamorphosis that had been taking place for some time in his literary creation. The call, made by Cézanne, to represent the sensitive universe starting from the modalities through which it appears crosses, in fact, with the apprenticeship towards a new way of seeing "things" chosen by Rilke – in the *New Poems* and in the *Notebooks of Malte* – as the privileged epicenter of his poetics, which will find, then, in the *Duino Elegies* its summit.

KEYWORDS: Representation, things, appearance, objectivity, color.

Con tutti gli occhi vede la creatura
l'aperto. Gli occhi nostri soltanto
son come rivoltati e tesi intorno a lei,
trappole per il libero suo uscire.

...

Noi non abbiamo mai, neppure un giorno
lo spazio puro innanzi, nel quale in infinito
si dischiudono i fiori. È sempre mondo
e mai non-luogo senza non: il puro,
incustodito, che si respira,
si sa infinitamente e non si brama. (Rilke 1995, 91, vv. 1-19)

Con questi versi Rilke ricapitola, nella *Ottava Elegia*, il percorso intrapreso nel 1912 cominciando il lungo, per lui estenuante, ciclo delle *Elegie duinesi*. Un tragitto che, iniziato nella *Prima Elegia* con l'esortazione a non varcare gli "spazi che respiriamo," a non sfidare il potere degli Angeli, custodi dell'invisibile, si conclude esemplarmente con la "commozione" "per una cosa felice che *cade*" evocata nell'ultimo verso della *Decima elegia* quale conclusione dell'intero ciclo (*ivi*, 107, v. 113). Siamo di fronte a una caduta che non coincide con una resa, ma con la tenace rivendicazione dei tratti singolari, inalienabili, di ciascuna creatura indicati nei versi citati in apertura, dove risuona perentoriamente l'invito a rimanere del "mondo," a custodire "il semplice" (*das*

Einfache), come aveva detto nella *Nona Elegia*, che rimane, nelle sue illimitate metamorfosi, il vero mistero da decifrare.

Un approdo del genere segna l'epilogo di un itinerario conoscitivo, di un apprendistato intellettuale avviato da tempo, prima che Rilke si dedicasse alle *Elegie duinesi*. La tappa cruciale di questo cammino porta la data del 1910, anno della pubblicazione dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, la cui stesura era iniziata nel 1904. È qui, in questo epicentro nevralgico del percorso intellettuale di Rilke, che lo sguardo si orienta definitivamente – come scriverà nella *Nona Elegia* – verso la tutela, sempre stupefatta, del “semplice, di generazione in generazione formato, /che come nostro vive, presso la mano e nello sguardo.”

Non a caso, nelle prime pagine dei *Quaderni di Malte*, il protagonista afferma: “Imparo a vedere. Non so perché, tutto mi penetra più a fondo e non rimane dove prima sempre finiva. Ho in me recessi che ignoravo” (Rilke 1992, 11). Malte sta imparando che nulla è già dato una volta per tutte ai suoi occhi. Lo conferma l'incipit del romanzo:

Bene, è dunque qui che la gente viene per vivere, ma io penso che si muoia, qui, invece. Sono uscito. Ho veduto: ospedali. Ho veduto un uomo vacillare e cadere... Ho veduto una donna incinta... Poi ho veduto una casa stranamente cieca, sulla mappa non la trovai, ma sopra la porta era ancora abbastanza leggibile: *Asyle de nuit*. Di fianco all'ingresso, le tariffe... Che altro? Dentro una carrozzina, ferma, un bambino; era grasso, verdastro, con un'eruzione vistosa sulla fronte. Si vedeva che stava guarendo, e non faceva male. Il bambino dormiva, la bocca era aperta, respirava jododoformio, pommes frites, paura. Era così, ecco. Essenziale era vivere. Questo era l'essenziale. (*ivi*, 9-10)

Il tono dimesso di Malte, conforme alla straniata identità che lo caratterizza, costituisce la spia più evidente della semplicità (*das Einfache*, appunto) verso la quale Rilke si sta faticosamente incamminando. Vedere, per Malte, equivale alla perlustrazione di una realtà fenomenica che gli appare in continuo mutamento. Tutto gli appare strano, insolito, come se si offrisse al suo sguardo la prima volta. I visi anonimi dei passanti acquistano una particolarità che li rende un enigma irripetibile, data la loro fisionomia instabile:

L'ho già detto? Imparo a vedere... Sì, comincio. Va ancora male. Ma voglio profittare del mio tempo. Che non mi sono mai reso conto, per esempio, di quanti visi ci sono. Di uomini ce n'è una quantità, ma di visi molti di più. perché ogni uomo ne ha parecchi. Ci sono persone che portano un viso per anni, è naturale che lo logorino, diventa sporco, cede nelle pieghe, si sforma come un guanto calzato in viaggio. Persone economie, semplici; non lo cambiano, non lo fanno neppure pulire. “Va abbastanza bene” affermano, e chi può loro provare il contrario? Certo ci si domanda, poiché hanno parecchi visi, che ne fanno degli altri. Li mettono da parte. Li porteranno i loro figli. Ma accade pure che con quei visi escano i loro cani. Perché no? Un viso è un viso. (*ivi*, 11)

Ma come si è indirizzato Rilke verso questo apprendistato alla visione (tenendo conto dell'ispirazione in parte autobiografica dei *Quaderni di Malte*)? Il rilievo attribuito a una svolta del genere rinvia a un'elaborazione frastagliata, che non si lascia circoscrivere nel

perimetro di qualche singola opera o nel transito che va dall'una all'altra. Malte, per esempio, si presenta sulla scena del romanzo già proteso verso l'acquisizione di una capacità visiva che associa all'estensione verso l'intero spettro della realtà una concentrazione in grado di avvolgere ogni particolare, anche il più trascurabile, nell'aura di una meravigliata unicità. Deve esserci, dunque, una complessa gestazione alle spalle della *Bildung* visiva di Rilke, della quale *I quaderni di Malte* non costituiscono il prologo, ma una diramazione già nitidamente tratteggiata. La medesima, d'altronde, riscontrabile nelle *Nuove poesie*, la raccolta pubblicata tra il 1907 e il 1908 – gli anni in cui la stesura dei *Quaderni di Malte* è pienamente avviata –, con la quale inizia la stagione davvero innovativa dell'attività poetica di Rilke.¹ Anche le *Nuove Poesie*, come *I quaderni di Malte*, ruotano intorno alle potenzialità conoscitive possedute dallo sguardo, che si rivolge alle “cose” (*die Dinge*, un termine fin da ora assimilabile, per Rilke, all'intero mondo sensibile) per scorgerne le metamorfosi inesauribili da cui sono animate.² Non potrebbe essere altrimenti, dato che le “cose” non circoscrivono più il correlato esterno di una soggettività ripiegata in se stessa – come ancora avveniva nelle precedenti raccolte di Rilke –, ma occupano oramai uno spazio autonomo, sempre più ampio. Proprio intorno alla ricerca di un ordine spaziale entro cui il visibile acquista una sua forma – anche se in divenire, non compiuta – la riflessione di Rilke gravita con intensità crescente a partire dal trasferimento a Parigi nel 1902.

Sarà Rodin, contrastato protagonista dell'arte francese tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, a rivelargli le moltiplicazioni di piani in cui, fuori dai canoni tradizionali, è possibile ripartire lo spazio, senza perdere quella “compattezza delle forme,” quell’“incredibile legame tra le figure” sottolineati da Rilke nel saggio su Rodin pubblicato nel 1903 (Rilke 2008, 675)³:

Sia quando il primo impulso viene da un soggetto – osserva Rilke – sia quando l'ispirazione creativa è un'antica leggenda, il passo di una poesia, una scena storica o una persona reale, nel momento in cui Rodin inizia il lavoro il soggetto si traduce in qualcosa di oggettivo e anonimo; tradotte nel linguaggio delle mani tutte le esigenze che emergono acquisiscono un significato nuovo, rivolto totalmente alla realizzazione plastica. (Rilke 2008, 691)

Rilke si accorge anche che la ricognizione delle risorse contenute nello spazio, compiuta da Rodin, non si arresta a questi esiti. Con il tempo va oltre, fino a rilevare nello spazio una potenzialità centripeta. Lo testimoniano, secondo Rilke, opere quali i *Borghesi di Calais*, *Il figliol prodigo* e, soprattutto, il monumento a Balzac:

¹ Sulle *Nuove poesie* cfr. soprattutto Bradley 1967; Hamburger 1971; Müller 1971; Corrado 1986. Anche per le *Nuove poesie* risulta prezioso l'ampio commento di A. Lavagetto in Rilke 1994.

² Destro individua proprio nel *Dinggedicht* l'epicentro concettuale delle *Nuove poesie* (Destro 1979, 55-67). Ma già Jesi aveva parlato, per le *Nuove poesie*, di un’“animazione delle cose” (Jesi 1971, 58-73). Cfr. anche Jesi, 2020.

³ Su Rilke e Rodin cfr. soprattutto Kriessbach 1984; Kopp 1997.

Per Rodin il ruolo dell'aria è stato di grande importanza. Egli ha adattato allo spazio tutti i suoi oggetti, superficie per superficie, e ciò ha conferito loro grandezza, autonomia, e quella indescrivibile maturità che li distingue da tutti gli altri. Ma ora che, interpretando la natura, era lentamente giunto a rafforzare un'espressione, si delineava al contempo anche un rapporto sempre maggiore tra la sua opera e l'atmosfera, che circondava le superfici compatte in modo più mosso, quasi passionale. Se prima erano i suoi oggetti a stare nello spazio, ora era come se fosse lo spazio ad attirarli a sé. (*ivi*, 715)

Rilke, però, è lontano, molto lontano, dal ricondurre Rodin all'interno di una rinnovata tensione naturalistica, fondata su una sorta di oggettivazione dello spazio. Rodin, infatti – ha osservato Rilke nel passo appena richiamato –, non ritrae una natura già data nel suo assetto formale, ma, ogni volta, la crea, la “interpreta,” per riprendere le sue parole. In una conferenza tenuta nel novembre del 1907, poi pubblicata nello stesso anno come seconda parte del saggio apparso nel 1903, Rilke ribadisce ulteriormente l'imprescindibile apporto interpretativo che sostiene, in ogni opera di Rodin, la sua organizzazione spaziale. Se essa non ha niente dell'arbitrio soggettivo, si sottrae, comunque, a qualsiasi criterio programmatico:

Con la sottomissione della luce iniziò anche la successiva grande vittoria, a cui le sue cose devono la loro forma, la loro grandezza indipendente da ogni misura, vale a dire la conquista dello spazio... I particolari esistenti vengono raccolti in maniera sempre più energica e sicura in singole superfici solide; essi infine si dispongono in alcuni grandi piani, come se fossero sotto l'influenza di forze di rotazione, per così dire si allineano e si crede di vedere che questi piani siano parte del cosmo e si prolunghino all'infinito. (*ivi*, 749-751)

Non c'è da meravigliarsi, allora, che l'incontro con la pittura di Cézanne, avvenuto proprio nel 1907 – in occasione di una mostra del pittore francese tenutasi, nell'ambito del Salon d'Automne al Grand Palais di Parigi –, sia salutato da Rilke all'insegna di un “evento” (*Ereignis*), come scrive il 12 ottobre dello stesso anno alla moglie Clara Westhoff (Rilke 1999, 53). Non c'è da meravigliarsi perché, nella pittura di Cézanne, Rilke trova la *réalisation* – così egli la definisce, nella lettera a Clara del 9 ottobre, prendendo in prestito un termine dello stesso Cézanne (*ivi*, 48) –, il compimento di tutte le potenzialità espresse dalla grande arte moderna, compreso Rodin.⁴

La riconfigurazione del rapporto tra profondità e superficie operata da Cézanne non dipende più solo dalla nuova “idea di composizione,” dalla inedita “disposizione ritmica delle forme” elaborata da Rodin – secondo le autorevoli indicazioni di Rosalind Krauss (1998, 29), in accordo con l'interpretazione di Rilke –, ma corrisponde a un preciso principio ottico, a un modo di “vedere” che si è lasciato alle spalle l'intera tradizione precedente. A dichiararlo è Cézanne in persona in una lettera del 23 ottobre 1905 al

⁴ Tra i lavori più recenti, e anche più puntuali, che si sono soffermati sul rapporto tra Rilke e Cézanne cfr. Köhnen 1995; Kurz 2003; ma cfr. anche Lavagetto 2001, 55-73, che arriva a esiti quasi opposti ai nostri.

pittore Émile Bernard, diventato negli ultimi due anni di vita uno dei suoi interlocutori privilegiati:

Le vostre lettere mi sono care per due motivi, il primo del tutto egoista, perché mi sottraggono alla monotonia generata dalla ricerca incessante di un solo e unico scopo, il che porta, nei momenti di fatica fisica, a una sorta di spossatezza intellettuale; il secondo perché mi permette di ribadire, anche troppo, l'ostinazione con cui perseguo la realizzazione di quella parte della natura che, cadendo sotto i nostri occhi, ci dona il quadro. Ora, la tesi da sviluppare è – qualsiasi sia il nostro temperamento o la nostra energia di fronte alla natura – rendere l'immagine ciò che vediamo, dimenticando tutto ciò che è apparso prima di noi. (Cézanne 1985, 139-140)

Cézanne è ancora più radicale di Rodin. Non esistono più, per lui, soggetti o moduli figurativi selezionati in base a un'opzione stilistica o secondo una gerarchia tematica. L'immagine pittorica deve sempre coincidere con l'impronta sensibile di "ciò che vediamo," accantonando (con una drastica cesura intellettuale, molto vicina all'*epoché* teorizzata alcuni anni dopo da Husserl nelle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*) non solo quanto si conosce prima dell'oggetto raffigurato, ma, addirittura, tutte le modalità attraverso cui esso è apparso in precedenza agli occhi dell'artista. In calce alla lettera inviata a Bernard il 23 ottobre 1905 Cézanne ricorda, infatti, che "l'ottica, se la sviluppiamo con lo studio, ci aiuta a vedere" (*ivi*, p.140).

Rilke, negli stessi anni, è in assoluta sintonia con queste affermazioni di Cézanne: impegnato, quanto il pittore, in quell'addestramento visivo che dovrebbe condurlo al cuore delle cose, là dove esse appaiono, ogni volta, un evento unico, irripetibile. "Gli occhi dietro le palpebre/si sono rovesciati e ora guardano dentro," così egli riepiloga, nei versi finali di *Morgue* (un componimento raccolto, con la data del 1906, nella prima parte delle *Nuove poesie*, Rilke 1994, 487, vv. 13-14), il percorso lungo il quale si è incamminato. Comincia a guardare dentro (*hinein*), dentro ciò che il suo sguardo vigile, attento, incontra, ma è necessario ancora qualche anno, però – conclusi *I quaderni di Malte* –, per scorgere

cosa non può una piccola luna. Ecco giorni in cui tutto intorno mi è luce, leggero, appena accennato nell'aria luminosa, e tuttavia nitido. Quello che è più vicino ha già una tonalità remota, è sottratto o soltanto indicato, non offerto; e quanto ha rapporto con lo spazio: il fiume, i ponti, le vie lunghe e le piazze che si spendono prodighe, tutto questo lo spazio l'ha preso dietro di sé, è dipinto su di esso come su seta. Non è possibile dire, allora, cosa può essere una carrozza verdechiaro sul Pont-Neuf o un rosso infrenabile o anche soltanto un manifesto sul muro spartifuoco d'un gruppo di case grigioperla. (Rilke 1992, 20)

Guidato dalla luce di Cézanne, la percezione visiva di Rilke sta dilatandosi, fino a riconoscere il carattere formativo posseduto dallo spazio, che gli si spalanca come un fondale nel quale tutto quello che appare risalta nella sua unicità. Ecco perché, nell'esposizione parigina del 1907, trovandosi di fronte ai quadri di Cézanne, a Rilke

sembra di trovarsi in cospetto della più compiuta *réalisation* della metamorfosi creativa verso cui si sta autonomamente dirigendo.



Paul, Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire vue de Bibémus*, 1897, Baltimora, The Baltimore Museum of Art.*

Consegnando ogni giorno a Clara, per l'intera durata della mostra, il diario delle sue visite quasi quotidiane alle due sale dedicate a Cézanne, Rilke ricostruisce minuziosamente la rete di affinità che lo legano al pittore, che sta subentrando a Rodin come bussola del proprio percorso poetico, anche se il rispetto intellettuale per colui che era stato fino ad allora la sua guida artistica non viene meno, come dichiara a Clara in una lettera scritta il 28 giugno 1907:⁵

Devo trattenere ancora un poco l'inquietudine finché la seconda parte del mio libro-Rodin non è ancora scritta. [...] Naturalmente questa seconda parte sarà la conferenza che già c'è, poco o nulla cambiata – perché non è in alcun modo il momento di dire qualcosa di nuovo su Rodin. Ma devo

⁵ Una prima traduzione italiana di queste lettere (proposte per la prima volta in tedesco nel 1952, a cura della moglie Clara Westhoff) è pubblicata, a cura di G. Zampa, nel 1984. Successivamente, nel 1999, è apparsa una nuova edizione a cura di F. Rella (alla quale qui ci riferiamo), comprendente ulteriori lettere di Rilke, che, pur non riguardando l'esposizione del 1907, ne costituiscono un'interessante integrazione. Questa stessa edizione, limitatamente alle lettere scritte da Rilke in occasione dell'esposizione, è stata poi ripresa nel 2018, insieme ad altri materiali, in una sorta di "catalogo" della mostra, pubblicato con il titolo *Cézanne-Rilke, Quadri da un'esposizione. Parigi 1907*.

anche tenere ancora del tutto valida la conferenza mentre la elaboro per la stampa. La posso ancora comprendere tutta, mi pare, anche se comincio a capire che molto di quanto vi si riconosce appartiene forse alle esigenze che Rodin ci ha insegnato ad avanzare, non a quelle che la sua opera caso per caso adempie. Ma di questo non so ancora nulla, e che Rodin non “medita”, ma rimane sempre dentro il lavoro: all’interno di ciò che è raggiungibile. (Rilke 1999, 36-37)

Mentre Rodin sta sfumando via via verso il passato, Cézanne immediatamente lo “chiama a sé con la forza dei suoi quadri ... Tutta la realtà è lì, dalla sua parte:” per rendersene conto, gli basta solo la seconda visita all’esposizione che si tiene al Grand c, come dichiara il 7 ottobre 1907 a Clara in un’altra delle sue “lettere su Cézanne,” così definite dallo stesso Rilke (*ivi*, 48).

La “realtà” spalancata da Cézanne è talmente semplice, essenziale, da risultare quasi inafferrabile, perché formata da “cose” che, una volta sottratte alla deperibilità inerente al possesso e al consumo, hanno solo in se stesse la propria ragione di essere: “indistruttibile nella loro ostinata presenza.” Con queste parole Rilke si esprime, alla sua terza visita dell’esposizione, in una lettera a Clara dell’8 ottobre:

Si potrebbe immaginare che qualcuno scrivesse una monografia sull’azzurro, dal cereo denso azzurro degli affreschi pompeiani fino a Chardin e oltre, fino a Cézanne: che biografia! Perché il particolarissimo azzurro ha questa origine, viene dall’azzurro del XVIII secolo, che Chardin ha spogliato della sua pretenziosità e che ora in Cézanne non ha più alcun secondo significato. In questo Chardin è stato un mediatore: i suoi frutti non pensano più alla tavola da pranzo, stanno sparsi sul tavolo da cucina, e non si preoccupano di essere mangiati belli. In Cézanne cessa del tutto la loro mangiabilità, tanto sono diventati davvero cose, tanto sono diventati semplicemente indistruttibili nella loro ostinata presenza. (*ivi*, 48)



Paul Cézanne, *Nature morte*,
1892-94, Philadelphia, Pennsylvania, The Barnes Foundation.*

Le cose si offrono a Cézanne senza che egli le manipoli, se ne appropri rendendole un oggetto del suo fare artistico, anzi le lascia esistere nella loro irrevocabile autonomia rispetto alle pretese di qualsiasi soggetto. Cézanne, spogliandosi della sua individualità, si limita a trasporre sulla tela solo ciò che di volta in volta entra nel perimetro del suo sguardo, al di là di ogni procedimento intenzionale. Da analoghe considerazioni, che sembrano discendere dall'interpretazione di Rilke, muoverà Merleau-Ponty nel suo celebre saggio del 1942, *Il dubbio di Cézanne*:

Cézanne non ha creduto di dover scegliere tra sensazione e pensiero come tra caos e ordine. Non vuole separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e la loro labile maniera di apparire, vuole dipingere la materia che si sta dando una forma, l'ordine nascente attraverso un'organizzazione spontanea. Non introduce la frattura tra i "sensi" e l'"intelligenza," ma tra l'ordine spontaneo delle cose percepite e l'ordine umano delle idee e delle scienze... Cézanne ha voluto dipingere questo mondo primordiale, ed ecco perché i suoi quadri danno l'impressione della natura alla sua origine. (Merleau-Ponty 1974, 32)

Nessuno meglio di Rilke si accorge del valore attribuito da Cézanne alle apparenze. Se ne accorge con tale precisione da individuare nell'"assunzione visuale" (*schauenden Übernehmen*) il procedimento basilare della creazione artistica da lui perseguita con un rigore e una coerenza così assoluti da rendere, successivamente, la composizione materiale (non la riproduzione, gravata da inevitabili mimetismi) una sorta di tradimento di ciò che era stato assunto dal suo sguardo nella purezza originaria della visione:

Nei paesaggi o nella natura morta – scrive Rilke a Clara il 9 ottobre –, attardandosi coscienziosamente davanti all’oggetto, egli lo assumeva dunque solo dopo diversioni infinitamente complicate. Cominciando con i colori più scuri copriva la loro profondità con una superficie di colore che si levava di una tonalità appena un poco superiore ad essa, e così via, seguitando colore dopo colore, giungeva progressivamente ad un altro elemento del quadro contrastante, su cui egli, a partire da un nuovo centro, proseguiva in modo analogo. Penso che i due procedimenti, quello dell’assunzione visuale e sicura e quello dell’appropriarsi e dell’uso personale di ciò che era stato assunto, fossero, forse per l’affiorare alla coscienza, in lui in contrasto, che cominciassero per così dire a parlare nello stesso tempo, togliendosi l’un l’altro la parola, che si scindessero continuamente. (Rilke 1999, 49)

L’impatto con l’”assunzione visuale” da cui Cézanne riceve la spinta primaria a dipingere accelera quel rapido metabolismo intellettuale già da tempo attivo nella riflessione di Rilke. La “dissoluzione impressionistica” della realtà – per riprendere una felice espressione di Giuliano Baioni (1994, ix) – sistematicamente praticata nel *Libro delle immagini*, dato alle stampe nel 1902, e nel *Libro d’ore*, il primo successo editoriale di Rilke apparso nel 1905, aveva finito per espandere l’ipertrofia di un io per il quale la realtà non è altro che il prodotto di un’inesausta proiezione soggettiva rivolta a privilegiare il sentire rispetto al vedere, come sottolinea ancora Baioni (xvii-xxii). Rilke avverte con insoddisfazione e turbamento progressivi gli esiti annichilenti con cui si sta incrociando una simile *Stimmung*. Da qui, da questo timore crescente, nasce la svolta prefigurata, nel 1906, con il primo volume delle *Nuove poesie*, nel quale la rivalutazione dell’attività visiva costituisce la principale “novità” a cui allude il titolo della raccolta. Per questo motivo l’incontro con Cézanne segna, per Rilke, uno spartiacque decisivo rispetto alla sua stessa biografia poetica. Lo conferma esplicitamente in una lettera a Clara del 13 ottobre. Riferendosi alle pianure fluviali e alle brughiere che circondano Brema e la Bassa Sassonia, dove si trova Clara, le scrive:

Se venissi su fino a voi, certo vedrei in modo nuovo e diverso lo splendore della palude e della brughiera, il verde chiaro e oscillante delle radure e le betulle; questa metamorfosi, che io ho completamente vissuto e condiviso, ha fatto emergere certo una parte del *Libro d’ore*; ma allora la natura era per me un motivo generico, una evocazione, uno strumento, sulle cui corde si ritrovavano le mie mani; non sedevo ancora davanti ad essa; mi lasciavo trascinare dall’anima che ne scaturiva; mi sommergeva con la sua vastità, con la sua grande eccessiva presenza, come il profetare sommerse Saul; proprio così. Andavo avanti e vedevo, non vedevo la natura, ma i volti che essa mi offriva. Quanto poco avrei potuto imparare allora davanti a Cézanne, davanti a Van Gogh. Da quanto ora Cézanne mi dà da fare, noto quanto io sia diventato diverso. (*ivi*, 54)

Per accennare cinque giorni dopo, il 18 ottobre, a una vera e propria “svolta” (*Wendung*) della sua concezione poetica prodotta dall’incontro con la pittura di Cézanne:

Non è la pittura che studio (perché nonostante tutto rimango rispetto ai quadri incerto e solo malamente so distinguere quelli buoni da quelli meno buoni, e di continuo scambio quelli dipinti prima con quelli più tardi). È la svolta in questa pittura ciò che vi ho riconosciuto, perché è quella che ho raggiunto nel mio lavoro o almeno quella a cui mi ero in qualche modo avvicinato, da tanto tempo

probabilmente preparato a quest'unica cosa, da cui così tanto dipende. Per questo ora devo essere cauto con il tentativo di scrivere su Cézanne, cosa che ora mi tenta molto ... Ma all'interno della mia vita questo incontro inatteso, come è avvenuto e come si è fatto spazio, è colmo di conferma e di rapporti. (*ivi*, 60).



Paul Cézanne, L'Hermitage à Pontoise,
1881, Wuppertal, Von der Heydt-Museum*

L'esistenza dell'"occhio interiore" di Cézanne, come lo definisce nella lettera del 21 ottobre, conferma a Rilke che lo sguardo, per lasciar risaltare pienamente la consistenza posseduta dalle cose, non deve spaziare lungo l'intera superficie del visibile, ma, al contrario, ritrarsi, fin quasi a interiorizzarsi. Proprio come Rilke aveva indicato l'anno prima nei versi finali di *Morgue*, un componimento compreso nella Prima parte delle *Nuove poesie*: "Gli occhi dietro le palpebre/si sono rovesciati e ora guardano dentro" (Rilke 1994, 487, vv. 13-14). "Guardano dentro," dentro la dimensione più riposta dello sguardo: là dove esso si sottrae alla percezione sensibile per diventare una compiuta visione intellettuale che si realizza attraverso la massima attenzione e cura nei confronti del mondo creaturale. Non siamo lontani dall'invito a "pensare col cuore" (*mit dem Herzen denken*) formulato da Hofmannsthal nella *Lettera a Lord Chandos* del 1902 (Hofmannsthal 1991, 144).

Se questa inedita modalità di rivolgersi all'universo fenomenico troverà nelle *Elegie duinesi* il suo vertice, l'affrancamento dalla sovranità di un io che plasma le cose secondo

il proprio arbitrio, lusingata dalla propria potenza visiva, deve, però, snodarsi attraverso una sperimentazione lunga e faticosa. Rilke lo sa bene mentre delinea questo itinerario nelle *Nuove poesie* e mentre, con piena consapevolezza, ne parla a Clara nella lettera del 18 ottobre appena evocata. Dimostra di saperlo bene soprattutto lungo *I quaderni di Malte*. Certo, sta imparando “a vedere”, come ha dichiarato nelle prime pagine, ma, nello stesso tempo, intuisce distintamente che si trova solo all’inizio di una *Bildung* priva di un compimento. Il tirocinio visivo nel quale Rilke è impegnato consiste, infatti, nel rinnovare il proprio stupore di fronte ai “nuovi significati” che egli scorge dovunque:

Sono a Parigi, chi lo sente si rallegra, i più mi invidiano. Hanno ragione. È una grande città, grande, piena di strane tentazioni. Quanto a me debbo ammettere che, in un certo senso, ho loro ceduto. Credo di non poter dire altrimenti. Ho ceduto a quelle tentazioni, e ciò ha portato alcuni cambiamenti, se non nel mio carattere, nella mia concezione del mondo, in ogni caso nella mia vita. Sotto tali influssi si è formata in me una concezione diversa delle cose, ci sono differenze che mi separano dagli uomini più che in tutto il tempo precedente. Un mondo trasformato. Una vita nuova, piena di nuovi significati. Per ora mi è un po’ difficile, tutto è troppo nuovo. Sono un esordiente nei miei stessi rapporti. (Rilke 1992, 58-59)

La proliferazione di “nuovi significati” che Malte scopre a Parigi è la medesima che Rilke aveva individuato, nelle sue ripetute visite all’esposizione del 1907. La poltrona rossa nella quale è seduta una donna (precisamente la moglie di Cézanne nel quadro indicato come *Madame Cézanne*) acquista, per esempio, agli occhi di Rilke, una pregnanza del tutto sconosciuta, grazie a un impasto cromatico diventato un nuovo principio formativo della realtà, delle “cose” che la compongono:

Se si può dire – scrive a Clara il 22 ottobre – è una poltrona rossa (ed è la prima è la più definitiva poltrona di tutta la pittura): è così solo in quanto essa ha stretta in sé una somma di colori, di cui ha fatto esperienza, e che, comunque possa essere, la fortifica e la conferma nel rosso. Per arrivare al sommo della sua espressione, essa è dipinta con grande forza intorno alla levità del ritratto, tanto da generare una sorta di strato di cera. ... Tutto è divenuto, come ho già scritto, una questione di colori in rapporto reciproco: uno si concentra contro l’altro, si accentua rispetto ad esso, si riflette su stesso. [...] In questo avanti e indietro di un influsso reciproco e moltiplicato, l’interiorità del quadro vibra, si leva e ricade dentro se stessa, e non ha un luogo stabile in cui stare. (Rilke 1999, 67)



Paul Cézanne, *Madame Cézanne à la Jupe rayée*, 1877, Boston, Museum of Fine Arts*

Solo allo sguardo di Cézanne, impegnato nell'accordarsi con straordinaria attenzione alle mutazioni incessanti di ciò che quotidianamente gli appare, l'intera fenomenologia dell'universo sensibile può presentarsi come un evento: così particolare, unico, da farne oggetto di raffigurazione innumerevoli volte. Osservando le nature morte di Cézanne – nel caso in questione il quadro dal titolo *La pendola nera* – Rilke se ne accorge con la consueta sintonia:

Le sue nature morte sono così meravigliosamente occupate con se stesse. Anzitutto il panno bianco spesso impiegato, che si intride meravigliosamente del colore locale predominante, e poi le cose che vi sono collocate, le quali ora, ognuna di tutto cuore, si esprimono e si abbandonano. (*ivi*, 69)



Paul Cézanne, *La Pendule noire*, 1867-69, Collezione privata.*

I prodotti della natura, come gli oggetti disposti accanto, “si esprimono e si abbandonano” in assoluta autonomia. Il loro significato non dipende da alcun agente esterno. Sono lì, esistono di per sé. È un compito arduo riuscire a vederli nella loro esistenza caduca senza provare sgomento. Riesce solo a quello sguardo che abbia abdicato a ogni *hybris*, a ogni volontà di possesso. È lo sguardo di Rilke, arrivato al termine del suo tormentato, sfibrante, addestramento visivo. Senza tale tirocinio non avrebbe mai potuto scrivere, nella *Nona elegia* duinese, questi versi: “– E queste cose, che del morire/ vivono, comprendono che tu le magnifichi; fuggevole, /credon che noi, i più fuggevole, le possiamo salvare. / Vogliono che le trasformiamo del tutto, nel cuore invisibile,/ in noi – all’infinito! Chiunque infine noi siamo” (Rilke, 1995, 99, vv. 62-66).

Ecco perché “essere qui è molto” (Rilke 1995, 95, v. 10).

(*Tutte le immagini qui riprodotte, appartengono all’esposizione del 1907 al Grand Palais).

BIBLIOGRAFIA

- BAIONI, G. 1994. "Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria." In R. M. Rilke. *Poesie, I (1895-1908)*, a cura di G. Baioni. Commento di A. Lavagetto. Torino: Einaudi.
- BRADLEY, B. 1967. *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*. Bern – München: Francke.
- CÉZANNE, P. 1985. *Lettere*, a cura di E. Pontiggia. Milano: SE.
- CÉZANNE, P., RILKE, R. M. 2018. *Quadri da un'esposizione. Parigi 2007*, a cura di B. Kaufmann. Milano: Jaca Book.
- CORRADO, S. 1986. "La parola poetica nella regione delle cose. Percezione e metafora nei *Neue Gedichte* di Rilke". *Studi tedeschi* 1/3: 165-196.
- DESTRO, A. 1979. *Invito alla lettura di Rilke*. Milano: Mursia.
- FRESCHI, M. (ed.). 2017. "Rilke e l'Italia". *Cultura tedesca* 52.
- JESI, F. 1971. *Rilke*. Firenze: La Nuova Italia
- . 2020 (1976). *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, a cura di A. Cavalletti. Macerata: Quodlibet.
- GÖTTE, G., BIRNIE DANZKER, J.-A. (eds.). 1996. *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*. München – New York: Prestel.
- HAMBURGER, K. (ed.). 1971. *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart: Kohlhammer.
- HEINZ, J. 2013. "Cézanne-Erlebnisse bei Rainer Maria Rilke und Peter Handke. Ansätze zu einer literarischen Phänomenologie". *Hofmannsthal-Jahrbuch* 21: 367-389.
- HOFMANNSTHAL, H. von. 1991. *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di G. Bemporad, Milano: Adelphi.
- HUSSERL, E. 2002 (1913). *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di V. Costa. Introduzione di E. Franzini, 2 voll. Torino: Einaudi.
- KÖHNEN, R. 1995. *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld: Aisthesis.
- KOPP, M. 1997. *Rilke un Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KRAUSS, R. 1998 (1981). *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di E. Grazioli. Milano: Bruno Mondadori.
- KRIESSBACH, M. 1984. *Rilke und Rodin: Wege einer Erfahrung des Plastischen*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KURZ, M. 2003. *Bild-Verdichtungen: Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LAVAGETTO, A. 2001. "Rilke: le lettere su Cézanne". In G. Cianci, E. Franzini, A. Negri (eds.). *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*. Milano: Bocca.
- MERLEAU-PONTY, M. 1974 (1948). *Senso e non senso*. Introduzione di E. Paci. Milano: Garzanti.
- MÜLLER, W. 1971. *Rainer Maria Rilkes "Neue Gedichte"*. *Vielfältigkeit eines Gedichttypus*. Meisenheim am Glan: Hain.
- RILKE, R.M. 1955 sgg. *Sämtliche Werke*, ed. del Rilke-Archiv, a cura di E. Zinn e con la collaborazione di R. Sieber-Rilke, 6 voll. Frankfurt am Main: Insel.
- . 1983. *Briefe an Cézanne*, a cura di C. Rilke, Berlin: Insel Verlag Anton Kippenberg.
- . 1984. *Lettere su Cézanne*, a cura di G. Zampa. Milano: Electa.
- . 1992. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura e con un saggio di G. Zampa. Milano: Adelphi.
- . 1995. *Poesie, II (1908-1926)*, a cura di G. Baioni. Commento di A. Lavagetto. Torino: Einaudi-Gallimard.
- . 1999. *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte moderna*, a cura di F. Rella. Bologna: Pendragon.
- . 2008. *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di E. Polledri. Milano: Bompiani.