

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi
Dottorato di Ricerca in Estetica e Teoria delle Arti - XXI Ciclo
Coordinatore: Prof. Luigi Russo
SSD: M-Fil/04

L'INFLUENZA DEL PENSIERO ORIENTALE
IN RAINER MARIA RILKE

di Daniela Liguori

Tutor: Chiar.ma Prof.ssa Pina De Luca
Co-tutor: Chiar.ma Prof.ssa Maria Barbara Ponti

A mia madre

*C'est notre extrême labeur:
de trouver une écriture
qui résiste aux pleurs.*

R. M. RILKE

INDICE

INTRODUZIONE	p. 4
I HOKUSAI, IL PAZZO PER I PESCI	p. 16
I.1 <i>Sul paesaggio</i>	p. 20
I.2 <i>Ritratti da vecchi solitari e pazienti lavoratori</i>	p. 36
I.3 <i>L'esperienza Hokusai: una questione di sguardo</i>	p. 48
I.4 <i>Uno sguardo al di là dell'amore</i>	p. 61
I.5 <i>Interferenze</i>	p. 71
II BUDDHA, IL CENTRO DEI CENTRI	p. 80
II.1 <i>Schopenhauer: La profonda quiete del Buddha. Dal samsāra al nirvāna.</i>	p. 86
II.2 <i>Attraversamenti: Köppen, Taine, Neumann, Oldenberg</i>	p. 103
II.3 <i>Dal nirvāna al samsāra, da Schopenhauer a Nietzsche</i>	p. 118
II. 4 <i>Kassner: Buddha, figura e ritmo del mondo</i>	p. 136
II. 5 <i>Rilke: Buddha, il centro dei centri</i>	p. 147
III VERSO LA VIBRAZIONE-SUONO	p. 160
III.1 <i>La lingua che parlerebbero i pesci</i>	p. 160
III.2 <i>La lettura degli haiku</i>	p. 164
III.3 <i>Effetto haiku</i>	p. 180
III.4 <i>Verso la vibrazione-suono: il "Gong" come dire estremo</i>	p. 189
BIBLIOGRAFIA	p. 195

INTRODUZIONE

Das Buch der Bilder di Rilke si apre con la lirica “Eingang”, scritta il 24 febbraio del 1900. L’“esordio” è qui anche l’esordio di un gesto che costituirà la questione centrale della poesia di Rilke: esteriorizzazione dell’interiorità ed interiorizzazione dell’esterno. Il senso di tale gesto è costruire un rapporto di equilibrio e di parità tra io e cose che escluda il dominio come la fusione.

«Chiunque tu sia: esci la sera
dalla tua stanza ove sai ogni cosa;
ultima prima della lontananza è la tua casa:
chiunque tu sia.
Con i tuoi occhi stanchi che a fatica
si staccano dalla soglia consunta,
sollevi lentamente un albero nero
e lo metti davanti al cielo: snello, solo.
E hai fatto il mondo. E il mondo è grande
e come una parola che matura ancora nel silenzio.
E appena la tua volontà ne intende il senso,
dolcemente lo lasciano i tuoi occhi». ¹

La questione che la lirica pone è *come* io e mondo entrino in rapporto fra loro, da qui la necessità per Rilke di interrogarsi sullo statuto delle cose e dell’io. Tale interrogazione attraverserà l’intero arco dell’opera rilkiana e troverà compimento nella figura del *Gegengewicht*:

«Spazio puro del mondo, col nostro essere
scambiato senza sosta. *Contrappeso*
in cui s’attua il mio ritmo». ²

¹ R. M. RILKE, “Das Buch der Bilder”, in *Werke in sechs bänden*, hrsg. v. Rilke-Archiv mit R. Sieber-Rilke und E. Zinn, Frankfurt a. M., Insel-Verlag, 1984, Bd. I – 1, p. 127, trad. it. a cura di G. Baioni, R. M. RILKE, “Il Libro delle immagini”, in *Poesie (1895-1926)*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, vol. I, p. 297 (D’ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione). A. Valtolina sottolinea come già in questa poesia sia rintracciabile un “rinnovato sguardo sulle cose”: «Nel rischio di una visione liberata dall’intralcio dell’io (“Chiunque tu sia”) sorge una parola orfica: l’albero – lo stesso che si eleverà nel primo dei *Sonetti a Orfeo*»: A. VALTOLINA, “Metamorfosi”, in *Blu e poesia*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 70-71.

Per giungere a simile risultato Rilke dovrà lavorare al superamento della contrapposizione soggetto/oggetto sia dal punto di vista teoretico che poetologico. Si tratterà di mettere radicalmente in questione la posizione del soggetto nel mondo così come si è determinato nel Moderno³ rompendo il *cerchio metafisico della soggettività* e realizzando una coincidenza di aperture tra l'io ed il mondo che mantenga intatte le differenze e attivi tra queste uno scambio puro ed ininterrotto nello spazio del canto poetico.⁴ Quello che è da sperimentare è un inedito movimento nel quale il *contro* subisce un'interna torsione e si converte in un *con* che mai però diviene fusione. Perché ciò sia possibile è necessario un soggetto capace di coniugare la massima flessibilità e la massima durezza, la massima fluidità e la massima resistenza. Un soggetto capace di fare di sé il paradosso della *passività attiva*: una passività che non è pura ricettività, ma sa accogliere in sé la vita delle cose senza fondersi con esse. Solo per tale via l'io potrà esperire il mondo come indecidibile *tendere verso*, ossia come contatto di tutto con tutto.⁵ Contatto che Rilke intende nel senso dell'equilibrio e di una equità che non nega le differenze.

La questione del soggetto è problema che Rilke affronta da poeta, cioè *in* poesia e *come* poesia. Ciò implica il ricorso a *figure* che diventano laboratori di questo esercizio di riduzione del soggetto. Esercizio che troverà il suo estremo compimento nella figura della rosa come "nessuno" divenuto.⁶ L'*io-nessuno* è l'io perfettamente *vuoto* che nell'esserlo è perfettamente in sé. Ad appartenergli è una diversa qualità

² R. M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, II-1, in *Werke in sechs bänden*, cit., Bd. I – 2, p. 507, trad. it. a cura di G. Baioni, R. M. RILKE, "I Sonetti a Orfeo", in *Poesie*, cit., vol. II, p. 139 (D'ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione).

³ Cfr. M. HEIDEGGER, "L'epoca dell'immagine del mondo", in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 85. Riguardo all'interpretazione heideggeriana di Rilke rinvio a C. JAMME, "Der Verlust der Dinge. Cézanne-Rilke-Heidegger", in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 40, 1992, pp. 385-397; M. HAAR, "Rilke o l'interiorità della terra", in *Aut Aut* n. 235, gennaio-febbraio 1990, pp. 73-96; V. VITIELLO, "Heidegger/Rilke: un incontro sul luogo del linguaggio", in *Aut Aut* n. 235, gennaio-febbraio 1990, pp. 97-120.

⁴ Nel suo saggio su Rilke K. Hamburger sottolinea come la ricerca di uno spazio che accolga in sé, alla pari, l'io ed il mondo, riveli delle sorprendenti coincidenze tra il pensiero del poeta e quello della fenomenologia di Husserl. Cfr. K. HAMBURGER, "Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes", in *Philosophie der Dichter. Novalis-Schiller-Rilke*, Stuttgart-Berlin, 1966, pp. 179-275. In proposito si veda anche: W. G. MÜLLER, "Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne", in *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. v. M. Engel und D. Lamping, Düsseldorf/Zürich, Artemis & Winkler Verlag, 1999, pp. 214-235.

⁵ Cfr. R. M. RILKE, "Quasi ogni cosa a un contatto si tende", in *Poesie*, cit., vol. II, p. 235.

⁶ Cfr. «Rosa, oh contraddizione pura, piacere d'essere / il sonno di nessuno sotto tante / palpebre». R. M. RILKE, "Rosa, oh contraddizione pura", in *Poesie*, cit., vol. II, p. 316. I tre versi, che Rilke destinò alla sua pietra tombale, sono contenuti nel testamento scritto a Muzot la sera del 27 ottobre 1925, riprodotto per intero nell'appendice 12 del secondo volume delle lettere a Nanny Wunderly-Volkart: R. M. RILKE, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, hrsg. v. Schweizerische Landesbibliothek mit R. Luck, Frankfurt a. M., Insel-Verlag, 1977, Bd. II, pp. 1193-1194.

della forza: una forza che è tensione senza intenzioni, forza pura che non vuole e non chiede.

Se il problema che il lavoro affronta è la ricerca rilkeana di un rapporto io-mondo nel segno dell'equilibrio e della reciproca dignità, ciò che si intende mostrare è l'influenza esercitata dal buddhismo nello strutturarsi di tale rapporto. Tale influenza è determinata dal contesto storico-culturale di quegli anni, durante i quali continuava a diffondersi l'interesse per il pensiero orientale e la moda dell'Orientalismo. Sia l'uno che l'altro si erano affermati in Europa a partire dalla fine del Settecento grazie alla proliferazione di studi e riviste e ad importanti collezioni private e museali. L'intento della ricerca non è individuare i luoghi in cui Rilke valuta il buddhismo o l'arte orientale, né di cogliere le sparse coincidenze ed analogie teoriche tra la poetica rilkeana ed il pensiero buddhista. Manca, infatti, in Rilke sia un'attenzione scientifica sia una prospettiva saggistica o filosofica.⁷ Si tratta piuttosto di ritrovare i *segn*i e le *pieghe* che il mondo orientale ha impresso alla sua poetica sia divenendo uno strumento essenziale della critica alla soggettività, sia costituendosi come materia di ispirazione e creazione autonoma che di sé informa determinate figure. Data la magmaticità della ricezione da parte di Rilke di un vasto repertorio di temi ed immagini di matrice sia strettamente "orientale" sia più genericamente "orientalista", si è cercato di ricostruire con cautela fonti e modelli di Rilke, documentandoli di volta in volta, ed evidenziando analogie e differenze tra questi ultimi e le figurazioni e ri-semantizzazioni che essi hanno subito all'interno della poesia rilkeana.

E' qui necessario sottolineare come la ricezione rilkeana del buddhismo avviene incrociando due importanti filoni: l'uno sviluppatosi in area tedesca, l'altro in area francese. In area tedesca l'interesse per l'Oriente trova terreno fertile già nella Goethezeit,⁸ traducendosi da un lato in un fervore di studi specialistici, dall'altro

⁷ E' lo stesso Rilke a riferire, in una lettera a Lou Andreas Salomé del 26 giugno 1914, come i libri che legge siano sempre assimilati/mangiati senza alcuna possibilità di rinvenire le tracce che lasciano in lui: «Frenato dinanzi a ogni foglio di carta e a qualsiasi libro come una capra saldamente legata e, consapevole del laccio, mi avviluppo in modo così maldestro che di solito non dispongo neppure di tutta la lunghezza della corda. In questo cerchio, mastico senza voglia libri lasciati e ripresi cento volte, ora a destra ora a sinistra, riconoscendo a stento le singole erbe; perché anche questo ho in comune con la capra, che di quanto un tempo ho mangiato non resta assolutamente nulla di documentabile a cui potersi rifare: diventa per l'appunto capra, e questo non le è di sollievo una volta che comincia ad avvertire la propria goffaggine». R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *Briefwechsel*, hrsg. von E. Pfeiffer, Frankfurt a. M. - Leipzig, Insel, 1989, p. 338, trad. it. a cura di E. Pfeiffer, R. M. RILKE - L. ANDREAS SALOME', *Epistolario*, Milano, La Tartaruga Edizioni, 1992, p. 225. (D'ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione).

⁸ In proposito rinvio a: V. KADE-LUTHRA, *Sehnsucht nach Indien. Literarische Annäherungen von Goethe bis Günther Grass*, Beck, München, 2006; R.-P. DROIT, *Le Culte du néant. Le philosophe et*

nello sfondo orientaleggiante di molta letteratura e poesia. Basti pensare a *Il Divano occidentale orientale*⁹ di Goethe – Rilke ne fu assiduo lettore – e a *La fiaba della 672° notte* di Hofmannsthal,¹⁰ con il quale Rilke mantenne uno stretto rapporto di amicizia per l'intero arco della sua vita.¹¹ Altrettanto stretto fu il rapporto con Rudolf Kassner, che nel 1903 scrisse il saggio *Der indische Idealismus*.¹² Per quanto riguarda più specificamente la storia della ricezione del buddhismo in Germania, occupa un ruolo centrale Schopenhauer, che si interessò sin dalla prima gioventù al pensiero ed alla religiosità indiane. Attraverso lui passarono la ricezione e lo sviluppo del pensiero critico e del lavoro scientifico intorno al buddhismo: lettori di Schopenhauer furono Karl Eugen Neumann, tra i più importanti traduttori dei testi del

le Bouddha, Seuil, Paris, 1950; P. D'ANGELO, "La riscoperta del Medioevo e dell'Oriente", in *L'estetica del Romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 53-58. L'Orientalismo tedesco nell'Età di Goethe sembra tuttavia concentrarsi, come sottolinea C. Miglio, soprattutto intorno ad aspetti linguistici, culturali e filologici connessi allo studio ed alla scoperta del persiano, del sanscrito e dell'indologia: cfr. C. MIGLIO, "Estetica ed Etica: percorsi buddhisti nella cultura tedesca tra Otto e Novecento", in *L'innesto del buddhismo nella cultura tedesca*, a cura di F. Sferra, Roma, Carocci (in corso di stampa). Basti pensare agli studi di Herder, autore di *Ancora una filosofia della storia* (1774), di Friedrich Schlegel, autore di *Sulla lingua e la sapienza dell'India* (1808) e del fratello August Wilhelm, promotore della rivista "Indische Bibliothek" e di edizioni dei *Bhagavadgītā* e *Rāmāyana*. Nel 1810 escono, inoltre, la *Storia dei miti del mondo asiatico* di Johann Joseph Görres e *Simbolica e mitologia dei popoli antichi* di Friedrich Creuzer, che contiene un'ampia trattazione delle mitologie dei popoli dell'Asia. Alla cultura indiana guardano con favore anche Lessing, Paul, Novalis, accomunati dall'idea che l'India costituisca la patria originaria – dunque la futura patria spirituale – dell'umanità. Sulla scoperta dell'India da parte dell'Europa cfr.: R. SCHAB, *La renaissance orientale*, préface de L. Renou, Payot, Paris, 1950.

⁹ J. W. GOETHE, *Il Divano occidentale orientale*, trad. it. a cura di L. Koch, I. Porena e F. Borio, Milano, Rizzoli, 1997. Cfr. in proposito "Goethe et l'Orient – Le Divan occidental-oriental", in *Études germaniques*, n. 2, 2005, Paris, Editeur Klincksieck.

¹⁰ H. von HOFMANNSTHAL, *La fiaba della 672° notte*, trad. it. a cura di G. Bemporad, H. von HOFMANNSTHAL, *La mela d'oro e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1978. La storia attinge al classico *Le Mille e una notte*. E' riconducibile alle atmosfere orientali anche *La donna senz'ombra*, uscito in libretto nel 1916 ed edito come racconto nel 1919. H. von HOFMANNSTHAL, *La donna senz'ombra*, trad. it. a cura di E. Potthoff, Milano, Se, 2008.

¹¹ Cfr. in proposito R. M. RILKE – H. von HOFMANNSTHAL, *Briefwechsel 1899-1925*, hrsg. von R. Hirsch e I. Schnack, Insel Verlag, 1978. Una traduzione parziale dell'epistolario, limitata alle lettere scritte da Hofmannsthal a Rilke, è proposta dalla casa editrice Via del vento: H. von HOFMANNSTHAL, *Lettere a Rilke 1902-1925*, trad. it. a cura di S. Mati, Pistoia, Via del vento edizioni, 2000.

¹² R. KASSNER, *Der indische Idealismus. Eine Studie*, München, Bruckmann, 1903. Nel 1913 Kassner pubblicò inoltre *Der indische Gedanke*. R. KASSNER, *Der indische Gedanke*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. von E. Zinn und K. E. Bohnenkamp im Auftrag der Rudolf Kassner Gesellschaft, Erlench-Zürich, Neske, 1969-91, Bd. III, pp. 105-138. Rilke cita il "vecchio" libro di Kassner sull'idealismo indiano in una lettera a Lou scritta il 7 febbraio del 1912, in cui fa riferimento a Buddha: R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, p. 257 (pp. 173-174). Su Rilke e Kassner rinvio a: R. M. RILKE - R. KASSNER, *Freunde im Gespräch*, hrsg. v. K. E. Bohnenkamp, Frankfurt a. M. - Leipzig, Insel, 1997; R. KASSNER, *Rilke*, hrsg. von K. E. Bohnenkamp, Tübingen, Neske Verlag Pfullingen, 1976; A. DESTRO, "Kassner und Rilke", in *Studia Austriaca VII*, a cura di F. Cercignani, Milano, Cuem, 1999, pp. 45-56; E. C. MASON, "Kassner und Rilke", in *Worte in der Zeit*, hrsg. von R. Henz, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, n. 11, November 1963, pp. 22-32; G. MATTENKLOTT, "Der geistige Osten bei Rilke und Kassner", in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 15, 1988, pp. 21-34; G. MAYER, *Rilke und Kassner. Eine geistige Begegnung*, Bonn, H. Bouvier u. Co. Verlag, 1960; E. SIEBEL, "Rilke und Kassner", in *Dichtung und Volkstum. Neue Folge des Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte*, hrsg. von J. Peterson und H. Pongs, Stuttgart, Metzler, n. 37, 1936, pp. 22-35.

Canone Pali,¹³ Friedrich Zimmermann, autore di *Buddhistischer Katechismus*, e Wagner, che aveva progettato un'opera su Buddha intitolata *Die Sieger* poi rimasta incompiuta. Essenziale fu poi il ruolo giocato da Nietzsche, a cui Rilke si avvicinò per il tramite di Lou Andreas Salomè.¹⁴

Viatico essenziale all'incontro di Rilke con il filone francese dell'orientalismo fu invece Rodin, con cui Rilke entrò in contatto nel 1902 e di cui fu segretario dal 1905 al 1906 presso l'atelier di Villa Maubert. Centro di un vasto impero coloniale, la Francia era in quegli anni importante tappa di un cammino che muoveva da Oriente verso Occidente. Romanzi, saggi, mostre, aste e soprattutto le Esposizioni Universali, che si susseguivano a partire dalla seconda metà dell'Ottocento a Parigi, contribuirono a rafforzare l'interesse per l'Oriente, in particolare il Giappone.¹⁵ Tra le molteplici occasioni che, agli inizi del Novecento, consentirono agli artisti europei di scoprire il mondo orientale vi furono balletti e spettacoli teatrali¹⁶ che si susseguirono in tutte le capitali europee riscuotendo un enorme successo.¹⁷ Molte le compagnie di

¹³ Tra le sue traduzioni cfr. in particolare: *Reden Gotthamo Buddho's aus der längeren Sammlung Dīghanikāyo des Pāli-Kanons übersetzt*, hrsg. v. K. E. NEUMANN, München, Piper, 1907-18. Inizialmente pubblicati nell'edizione Barth di Lipsia, i *Reden* passarono nel 1907 alla casa editrice Piper. Come testimonia una lettera alla moglie Clara, scritta l'8 settembre del 1908, in cui Rilke ringrazia lei e Anna Janecke per i *Reden Gotthamo Buddhos* che gli hanno inviato a Parigi, Rilke lesse il primo volume – uscito nel 1907 – nel 1908: R. M. RILKE, *Briefe in zwei Bänden (1896-1919)*, hrsg. v. H. Nalewski, Bd. I, Frankfurt a. M., Insel-Verlag, 1991, pp. 314-315. Sulla ricezione delle traduzioni di Neumann tra studiosi e intellettuali tedeschi fino agli anni Trenta cfr. H. HECHER, *Karl Eugen Neumann: Erstübersetzer der Reden des Buddha, Anreger zu abendländischer Spiritualität*, Hamburg, 1986. Cfr. anche: G. DE LORENZO, *India e Buddismo antico*, Laterza, Bari, 1911. Nel testo De Lorenzo si sofferma più volte su Neumann e traduce diversi dei suoi saggi pubblicati agli inizi del Novecento.

¹⁴ Risalgono al 1900, ad esempio, le postille riportate a margine di *La nascita della tragedia*, ritrovate poi tra le carte postume di Lou Salomè. R. M. RILKE, "Postille in margine a 'La nascita della tragedia' di Friedrich Nietzsche", trad. it. a cura di U. Artioli e C. Grazioli con postfazione di F. Trebbi, in R. M. RILKE, *Scritti sul teatro*, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp. 95-106. Cfr. in proposito: F. JESI, "Le postille di Rilke a «Die Geburt der Tragödie» di Nietzsche, in *Esoterismo e linguaggio mitologico*, Messina – Firenze, G. D'Anna, 1976, pp. 170-196. Su Nietzsche come uno dei referenti filosofici della poesia di Rilke rinvio a: F. DEHN, "Rilke und Nietzsche: Ein Versuch", in *Euphorion*, n. 37, 1936, pp. 1-22; W. KAUFMANN, "Nietzsche and Rilke", in *The Kenyon Review*, vol. XVII, n. 1, 1955, pp. 1-22; W. SEIFERT, "Der Ich-Zerfall und seine Kompensation bei Nietzsche und Rilke", in *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjectkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, hrsg. von M. Pfister, Passau, Rothe, 1989, pp. 229-239; R. DETSCH, *Rilke's connection to Nietzsche*, Lanham, University Press of America, 2003.

¹⁵ Sul giapponismo rinvio a: S. WICHMANN, *Giapponismo. Oriente-Europa: Contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, trad. it. a cura di E. Canali, Milano, Fabbri Editori, 1981; F. ARZENI, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987.

¹⁶ Celebri le tournèe americane ed europee dell'ex-geisha giapponese Sada Yacco e di suo marito Kawakami Otojirō, interpreti non di una forma teatrale tradizionale, bensì d'una sorta di teatro di rottura, in Giappone definito la "nuova onda" (shinpa), frammentaria sintesi di Kabuki e d'esotismo occidentale.

¹⁷ Savarese sottolinea in proposito come «a tal punto era arrivata la sete del diverso che all'Esposizione Universale del 1900 a Parigi, mentre Sada Yacco debuttava dopo i successi cambogiani, Cléo De Mérode danzatrice francese, di buona formazione accademica, dovette esordire in una serie di "danze cambogiane" che poi divennero il suo cavallo di battaglia per molti anni»; aggiunge poi come, in

attori e danzatori cinesi e giapponesi, più spesso giocolieri e acrobati, che giravano regolarmente nei circuiti dei teatri, per lo più in occasione delle grandi esposizioni universali. Tra le danzatrici giapponesi va ricordata, in particolare, Ota Hisa – in arte Hanako – arrivata a Londra nel 1901 con una delle tante compagnie di artisti importate dall'Oriente e divenuta modella di Rodin.¹⁸ Come la maggior parte degli artisti dell'epoca, anche Rodin era affascinato dall'arte giapponese,¹⁹ come testimonia la sua collezione di stampe, tra cui numerosi esemplari di *shunga*. Risale al 1906 anche l'arrivo in Francia delle danzatrici cambogiane invitate a partecipare all'Esposizione Coloniale di Marsiglia. Dirette dalla figlia del re di Cambogia Sisowath, la principessa Symphady, misero in scena due drammi: *Zingoro* e *La vendetta della Geisha*. Tale evento spinse Rodin a realizzare un'ampia serie di disegni ed acquarelli che furono esposti l'anno successivo presso la Galleria Bernheim (ottobre 1907).²⁰ Ed è significativo che Rilke, parlando degli acquarelli

realtà, presso il Teatro Asiatico dell'Esposizione «vi si alternavano molti spettacoli ma pochissime compagnie erano orientali o africane: per lo più, come Cléo De Mérode, gli artisti erano occidentali, anzi parigini». N. SAVARESE, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 315.

¹⁸ Amica di Rodin e impresaria di Hanako, Loie Fuller li fece conoscere all'Esposizione Coloniale di Marsiglia del 1906. Qui lo scultore si era recato per ritrarre i movimenti e le pose di una compagnia di autentiche danzatrici cambogiane. Durante l'incontro Rodin invitò la danzatrice a visitarlo nel suo studio di Parigi per fargli da modella. Nel 1896, la Fuller aveva già fatto conoscere a Rodin il balletto di corte giavanesi a Parigi. In una lettera a Baladine Klossowska, scritta il 20 febbraio 1921, Rilke fa riferimento ad una lettera di M. Dauthendey, pubblicata nel *Literarische Echo*, in cui c'è la descrizione delle danze giavanesi: «Cara, leggete, ve ne prego (nel *Literarische Echo*) la lettera di Dauthendey, - non tanto per mostrarvi il suo stato d'animo, difficile per noi da capire, ma infinitamente tragico [...], non tanto per questo, ma perchè possiate leggermi la descrizione delle danze giavanesi, soprattutto quella del re con le tre favorite... Come è bella! Perché, mio Dio, si passa la propria vita in costumi che ci avvolgono come uno stretto travestimento e che ci impediscono di realizzare l'anima invisibile, questa danzatrice tra le stelle!» R. M. RILKE, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, Bologna, Pendragon, 1999, p. 90.

¹⁹ Su Rodin e l'oriente si veda: *Rodin et l'Extrême Orient*, Paris Musée Rodin, 1974; *Rodin. Le rêve japonais*, préface de D. Viéville, Paris, Éditions du musée Rodin / Flammarion, 2007.

²⁰ Savarese scrive come la predominanza di questi disegni cambogiani nel suo archivio fu tale che furono classificati come cambogiani anche tutti gli altri disegni ispirati alle danze asiatiche, compresi quelli dedicati invece alle danzatrici giavanesi che Rodin aveva visto nel 1896. N. SAVARESE, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, pp. 301-305. Durante il soggiorno a Marsiglia, Rodin rilasciò un'intervista a Georges Bois sulle danze cambogiane, soffermandosi in particolare sul movimento che le caratterizza: le danzatrici cambogiane – affermò durante l'intervista – «hanno anche scoperto un nuovo movimento che non conoscevo; si tratta di una serie di vibrazioni che nascono dal corpo per ridiscendere in esso. E hanno poi una grande risorsa: le loro gambe rimangono sempre piegate, il che permette loro di alzarsi e abbassarsi a piacimento in una serie di guizzi serpentini. Vi è poi un movimento che è loro proprio, sconosciuto sia a noi che agli antichi: stendono le braccia come in croce, e imprimono ad esse un movimento che serpeggia da una mano all'altra passando attraverso le scapole. E' un movimento che appartiene all'Estremo Oriente, ed è qualcosa di sconosciuto, di mai visto prima: quando il braccio sinistro descrive un arco convesso, le danzatrici ci giocano su e il movimento passa nelle scapole. Dalle ginocchia piegate nasce un movimento che è loro proprio e queste stesse ginocchia piegate costituiscono una sorta di riserva di espressioni atte a modificare l'atteggiamento del corpo, secondo il ritmo della musica. E quelle articolazioni delle dita molto flessibili, che sembrano quasi allungarsi, e quel volontario tremolio! Ogni dito ha un movimento particolare. I legamenti delle articolazioni si sviluppano di più a causa dei movimenti ripetuti. Essi

cambogiani di Rodin in una lettera alla moglie Clara, faccia riferimento ad un elemento fondamentale delle danze asiatiche: le «mani di Buddha»,²¹ ovvero i *mudra*, le posizioni delle mani in uso in tutta l'area di cultura buddhista (India, Cina, Giappone).

Figura importante per la diffusione dell'orientalismo fu il commerciante Samuel Bing,²² di origine amburghese, che aprì una bottega d'arte orientale in rue de Provence e, a partire dal 1888, promosse la rivista "Le Japon Artistique".²³ Negli stessi anni furono poste le basi degli studi sul giapponismo: trattarono il tema dell'arte dell'Estremo Oriente Louis Gonse con la sua opera *L'art japonais* (1883)²⁴ e Richard Muther, che dedicò all'argomento un capitolo del suo libro *Geschichte der malerei im XIX Jahrhundert* (1893).²⁵ La scoperta dell'arte giapponese della silografia e la sua introduzione in Europa – un evento centrale per la pittura e la letteratura europee alla fine del XIX secolo – fu invece opera soprattutto dei fratelli de Goncourt. Il libro *Hokusai* di Edmond de Goncourt (1896)²⁶ – pubblicato lo stesso

vengono infatti sollecitati a ciò fin dalla prima giovinezza. Queste sono danze religiose...». Cfr: G. BOIS, "Le sculpteur Rodin et les danseuses cambodgiennes", in *L'illustration*, 28 luglio 1906.

²¹ «Eccole, queste piccole fragili ballerine, come mutate in gazzelle; entrambe le braccia lunghe, sottili, come tracciate in una sola linea, attraverso le spalle, attraverso il torso snello e insieme massiccio (con la snellezza piena delle immagini di Buddha), come in una sola linea a lungo lavorata al martello, fino ai polsi, sui quali le mani entrano in scena come attori, mobili e autonome nel loro agire. E quali mani: mani di Buddha che fanno dormire, che, alla fine di tutto, si posano lisce, dita accostate a dita, per indugiare accanto a grembi, giacendo, il palmo volto in alto, oppure erte sul polso, in una infinita richiesta di silenzio. [...] Si pensa a dei fiori, a piccole foglie di erbario dove l'atteggiamento è meno volontario di un fiore, isolato e fissato soltanto dall'essiccazione. Fiori secchi. Naturalmente, appena pensai questo, trovai annotato da qualche parte con la sua [di Rodin] felice scrittura "*Fleurs humaines*".». R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, hrsg. v. R. Sieber- Rilke und C. Sieber, Leipzig, Insel-Verlag, 1929, pp. 380-381. Nella stessa lettera Rilke scrive che conosceva già molti dei disegni di Rodin esposti alla Galleria Bernheim. Soltanto una quindicina di fogli gli erano ignoti, «tutti del tempo in cui Rodin era al seguito delle ballerine del re Sisowath, per ammirarle più a lungo e meglio. (Ti ricordi, che ne abbiamo letto?)» *Ibidem*. Sul *mystere des Dances Cambodgiennes* Rilke scrive anche in due lettere a Rodin, l'una dell'11 novembre 1907, l'altra del 21 ottobre 1908: R. M. RILKE, *Lettres a Rodin*, préface de G. Grappe, Paris, La Bartavelle Editeur, 1998, p. 78 e p. 121.

²² Oltre a commerciare silografie giapponesi e litografie cinesi, Bing organizzava anche mostre nei suoi locali e nella École des Beaux-Arts. La sua galleria era frequentata, tra gli altri, da Vincent Van Gogh, che fu tra i collezionisti di opere giapponesi. Col fratello Theo organizzò anche un'esposizione della sua raccolta nel "Cafè de Tambourin" di Parigi. Cfr. V. van GOGH, *Lettere a Theo*, a cura di M. Cescon, trad. it. di M. Donvito e B. Casavecchia, Parma, Guanda Editore, 2006.

²³ La rivista fu pubblicata a Parigi dall'editore Marpon et Flammarion dal 1888 al 1891.

²⁴ LOUIS GONSE, *L'art japonais*, Paris, Éditions You-Feng, 2004.

²⁵ R. MUTHER, "Die Japaner", in *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München, Hirth's Kunstverlag, 1893, Bd. II, pp. 583-609.

²⁶ E. DE GONCOURT, *Hokusai, il pittore del mondo fluttuante*, trad. it. a cura di V. Pazzi con aggiornamento dei termini giapponesi a cura di R. Tresoldi, Firenze-Milano, Luni Editrice, 2006. Cfr. in proposito B. KOYAMA-RICHARD, *Japon rêvé: Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, L'Harmattan, 2001. Rilke lesse sicuramente *Hokusai* di De Goncourt nell'ottobre del 1907, quindi dopo la stesura della poesia "Der Berg" e poco dopo l'inaugurazione della retrospettiva dedicata a Cézanne. In una lettera a Mathilde Vollmoeller del 31 ottobre 1907, Rilke scrive infatti di avere sempre a portata di mano la monografia: R. M. RILKE – M. VOLLMOELLER, *Briefwechsel*, hrsg. v. B. Glauert-Hesse, Frankfurt a. M. und Leipzig, Insel Verlag, 2005, p. 19. E' tuttavia verosimile

anno di *Étude sur Hokusai* di Revon²⁷ – divenne l'opera normativa sulla vita e l'arte del maestro giapponese, seguito, anni dopo, dalle monografie di Friedrich Perzynski (1904)²⁸ e Henry Focillon (1914).²⁹

Diverse sono le lettere in cui Rilke fa riferimento a Hokusai e alle sue opere, in particolare ai volumi dei Manga (l'album degli schizzi di Hokusai)³⁰ e ai due cicli di silografie dedicati al monte sacro Fujiyama,³¹ che ispireranno la lirica “Der Berg”,³² dedicata appunto all'artista giapponese.³³

L'incontro di Rilke con l'opera di Hokusai diviene per il poeta occasione per riflettere sul senso dell'arte e sul compito dell'artista. In particolare la lezione di Hokusai, ibridandosi con quella di Rodin e di Cézanne, diviene momento essenziale del suo “apprendistato” allo sguardo, ossia ad un vedere che non invade la cosa proiettando su questa l'ombra opprimente dell'io ma consente l'affermarsi della cosa nella sua pienezza ed irriducibile alterità. Il conseguimento di questa *neutralità dello*

pensare che Rilke conoscesse il libro di de Goncourt già agli inizi del Novecento, sia perché Rodin ne possedeva una copia regalatagli dallo scrittore francese, sia perché durante il primo soggiorno parigino Rilke trascorse molte giornate a leggere nella Nationalbibliothek di Parigi e, tra gli autori di suo interesse, cita anche i de Goncourt. Cfr. R. M. RILKE, *Brief an A. Holitscher* (17.10.1902), in R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, hrsg. von R. Sieber-Rilke und C. Sieber, Leipzig, Insel Verlag, 1930, p. 53.

²⁷ M. REVON, *Étude sur Hokusai*, Paris, Lecene, Oudin et Cie. Éditeurs, 1896.

²⁸ FR. PERZINSKI, *Hokusai*, Viefelfeld und Leipzig, Velhagen & Klasing, 1908 (seconda edizione).

²⁹ H. FOCILLON, *Hokusai*, trad. it. a cura di G. Guglielmi, Milano, Abscondita, 2003.

³⁰ In una lettera a Lou Salomè, scritta il 3 luglio del 1904, Rilke ricorda «una giornata in casa di un collezionista di cose giapponesi [Georg Oeder], con le incisioni e le stampe di Utámara, Kionaga, Hokusai» e «una giornata con i tredici volumi delle Mangwa (l'album degli schizzi di Hokusai)». R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, p. 177-178 (p. 119). In realtà i Mangwa furono pubblicati, a partire dal 1814, in quindici volumi, gli ultimi due usciti postumi all'incirca nel 1878. Ai Mangwa Rilke fa riferimento anche in una lettera alla moglie Clara, scritta il 29 luglio 1904. R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., pp. 206-207. Nella collezione di Georg Oeder si trovavano anche le due serie di Hokusai dedicate al monte Fuji. Non è, invece, possibile stabilire quali siano le “molte cose belle”, che Emil Orlik – un pittore tedesco che egli conobbe nel 1895 – ha portato dal Giappone e che Rilke vide a Praga nel 1901. Cfr. I. SCHNACK, *Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1975, Bd. I, p. 125.

³¹ Cfr. R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., p. 82; R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, pp. 108-109 (p. 76).

³² In R. M. RILKE, “Der Neuen Gedichte anderer Teil”, in *Werke in sechs bänden*, cit., Bd. I – 2, pp. 394-395, trad. it. a cura di G. Baioni, R. M. RILKE, “Nuove Poesie seconda parte”, in *Poesie*, cit. (pp. 691-693).

³³ Oltre ad Hokusai si trovano nelle lettere alla moglie Clara molteplici riferimenti all'arte giapponese, posta significativamente in relazione all'opera di Manet e di van Gogh. In particolare, Rilke pone in relazione l'utilizzo del colore nero da parte di Monet con l'arte giapponese. Cfr. R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, hrsg. v. C. Rilke, besorgt und mit einem Nachwort versehen von H. W. Petzet, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1983, p. 28, trad. it. a cura di F. Rella, R. M. RILKE, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, cit., p. 47 (D'ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione). Su van Gogh Rilke scrive che l'artista «dipingeva quadri sul piano di un'unica contraddizione, pensando anche per di più alla semplificazione giapponese dei colori, che pone una superficie sul prossimo gradiente tonale più alto o più basso, e la somma in un unico valore complessivo; cosa che riconduce al contorno continuo e esplicito (vale a dire inventato) dei giapponesi in quanto cornice di superfici equivalenti: al massimo di intenzionalità e di arbitrio, in una parola, alla decorazione». *Ivi*, p. 56 (p. 65).

sguardo implica inoltre la capacità di vedere l'eccedenza inoggettivabile della natura – l'*invisibile movimento originario* che le è *proprio* – e di *darle forma* nell'opera d'arte. In ciò il lavoro di Hokusai gioca un ruolo decisivo: l'artista giapponese, ricorrendo ad un particolare gioco di *pieno* e di *vuoto*, dà figura al *movimento ritmico* della natura, a quel flusso di "ascesa" e di "ricaduta" che, nell'ottica rilkiana, è inscritto in tutte le cose in quanto *forme di vita che procedono dalla morte e ad essa ritornano*.

Durante il suo soggiorno presso Rodin, Rilke ha modo di contemplare a lungo anche l'opera il *Buddha* realizzata dallo scultore.³⁴ La scultura del Buddha non ritorna utile a Rilke soltanto nella definizione di "oggetto-arte" [*Kunst-Ding*],³⁵ come accade per le altre opere di Rodin,³⁶ ma è modello di un *modo* di essere nel mondo e di intrattenere un rapporto con lo spazio estetico del soggetto. Nelle poesie che Rilke dedica al Buddha³⁷, questo è in uno stato di "quiete" differente dall'*abituale* condizione umana, *riposa* come un «corpo che ha in sé stesso il corpo del mondo ed è al tempo stesso dentro il corpo del mondo».³⁸ Ciò rivela come Rilke abbia sperimentato attraverso tale figura un *modo d'essere* del soggetto, in cui il conservarsi della singolarità ed intransitività – l'esser *chiuso* del corpo – è al contempo l'instaurarsi di una relazione con il mondo, i cui tratti essenziali sono *l'equilibrio* e *la parità*.

Ad una simile esperienza del Buddha mediata da Rodin, si affianca l'influsso esercitato dagli studi che circolavano in quegli anni sul buddhismo e sulla figura del Buddha. Al di là delle notevoli discordanze riscontrabili in questi studi, Buddha era

³⁴ Rilke vedeva quest'opera dalla finestra della stanza che lo scultore gli aveva assegnato nel parco della villa di Meudon nel 1905-1906. Cfr. R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., pp. 262-263; R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, p. 211 (p. 141).

³⁵ Sulla questione si veda: B. L. BRADLEY, "Rilkes Buddha-Gedichte von 1905 und 1906", in *Rilke heute*, hrsg. v. I. H. Solbrig und J. W. Stork, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1975, pp. 27-35.

³⁶ La "Kunst-Ding" è difatti teorizzata nel saggio *Rodin*. R. M. RILKE, *Rodin* (1902), in *Werke in sechs bänden*, hrsg. v. Rilke-Archiv mit R. Sieber-Rilke und E. Zinn, Frankfurt a. M., Insel-Verlag, 1984, Bd. III – 2, pp. 351-411, trad. it. a cura di C. Groff, *Rodin*, Milano, Se, 1985. (D'ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione). All'artista francese Rilke dedicherà anche una conferenza: R. M. RILKE, *Rodin. Ein Vortrag* (1907), in *Werke in sechs bänden*, cit., Bd. III – 2, pp. 415-452, trad. it. a cura di V. Errante, in R. M. RILKE, *Liriche e prose*, Firenze, Sansoni Editore, 1990, pp. 919-954. (D'ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione).

³⁷ Le prime due, intitolate entrambe *Buddha* (1905 e 1906), rientrano nella prima parte di *Neue Gedichte*: R. M. RILKE, "Neue Gedichte", in *Werke in sechs bänden*, cit., Bd. I – 2, p. 205 e p. 284 (p. 477 e p. 525). D'ora in poi si indicheranno le due poesie rispettivamente come "Buddha I" e "Buddha II". La terza, intitolata *Buddha in der Glorie* (1907) chiude il ciclo *Neue Gedichte anderer Teil*. R. M. RILKE, "Buddha in der Glorie", in *Neue Gedichte anderer Teil*, cit., p. 398 (697). Sull'importanza della collocazione delle poesie dedicate al Buddha nei due cicli si è soffermato J. P. Strelka nel capitolo "Buddhistische Religiosität in der österreichischen Literatur von 1848 bis 1955". In: J. P. STRELKA, *Mitte, Maß und Mitgefühl*, Wien – Köln – Weimar, Böhlau Verlag, 1997, p. 64.

³⁸ G. BAIONI, "Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria", cit., pp. XL-XLI.

visto come *esempio* di una *passività pura – differente* quindi dalla posizione contrastiva caratteristica del soggettivismo occidentale – e tale passività era riconosciuta come espressione di una più profonda conoscenza del mondo e di un più stretto rapporto con l'altro e con le cose. Se è stato tale aspetto del Buddha ad interessare in particolare Rilke, si è prestata attenzione a quei lavori che, a partire da Schopenhauer, ne hanno fatto oggetto di riflessione tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. In particolare si è guardato all'opera, oltre che di Schopenhauer, di Nietzsche e Kassner, non solo perché fonti dirette di Rilke, ma anche perché il loro pensiero – data l'influenza che esercitavano sulla cultura dell'epoca – era assorbito dal poeta attraverso molteplici e complesse mediazioni.

La critica al soggetto è per Rilke inscindibile dalla critica al linguaggio rappresentativo-denotativo: come vi è la ricerca di un modo di essere del soggetto che si ponga oltre dominio e fusione, così vi è la ricerca di una lingua che dia ragione dell'alterità delle cose, della loro irriducibilità.³⁹ Essenziale si rivelerà in questa prospettiva la lettura degli haiku – conosciuti tramite il dossier «*Haï-Kaï*» de *La Nouvelle Revue Française* (Parigi, settembre, 1920),⁴⁰ e, soprattutto, tramite il volume di Paul-Louis Couchoud, *Sages et Poètes d'Asie* (1916)⁴¹ – che Rilke legge e colleziona a partire dal 1920, ovvero due anni prima di completare il ciclo delle *Duineser Elegien* e di scrivere *Die Sonette an Orpheus*. Sono queste le opere in cui inizia a maturare il progetto rilkeiano di una lingua capace di “dire le cose” senza violarne l'alterità, ma esponendole *così come sono* senza alcuna interferenza da parte del soggetto. L'influenza esercitata dagli haiku si intreccerà con quella della musica

³⁹ La questione del linguaggio, che ritorna come un pensiero ossessivo nella poesia di Rilke, riguarda tanto la critica della “parola degli uomini” intesa appunto come parola denotativa – «Io temo tanto la parola degli uomini. / Dicono sempre così chiaro: / questo si chiama cane e quello casa, / e qui è l'inizio e là è la fine» (R. M. RILKE, “Io temo tanto”, in *Poesie*, cit., vol. I, p. 93) – tanto la riflessione sulla separatezza dal mondo e dalle cose come tratto essenziale del linguaggio: «*Noi* con parole e segni delle dita / a poco a poco ci appropriamo il mondo, / forse la sua più debole, pericolosa parte. / Chi indica un odore mostrandolo col dito?». R. M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, I-16, cit., p. 497 (p. 127). Si veda in proposito: V. VITIELLO, “Heidegger/Rilke: un incontro sul luogo del linguaggio”, cit.; H. BRUNNER, *Auf der Suche nach der gewaltlosen Sprache – Ein Diskurs entlang an Texten Rainer Maria Rilkes*, Bern, Peter Lang, 1987.

⁴⁰ La rivista fu fondata nel 1908 con il patronato dello scrittore André Gide, con cui Rilke ebbe un intenso scambio epistolare: R. M. RILKE – A. GIDE, *Correspondence 1909-1926*, par R. Lang, Paris, Éditions Corrèa, 1952. Una selezione ridotta dell'epistolario è pubblicata in italiano in R. M. RILKE, *Quella segreta lentezza. Lettere a André Gide*, a cura di S. Mati, Pistoia, Via del Vento Edizioni, 1999.

⁴¹ P.-L. COUCHOUD, *Sages et Poètes d'Asie*, Paris, Calmann-Lévy, 1919. Appassionato del mondo giapponese, Couchoud introdusse gli haiku in Francia con il libro *Au fil de l'eau* (1903), scritto in collaborazione con lo scultore Albert Poncin ed il pittore André Faure. Nel 1906 pubblicò *Les Épigrammes lyriques du Japon*, ristampato in versione ampliata con il titolo di *Sages et poètes d'Asie* nel 1916. Una copia del volume originale posseduto da Rilke è conservata presso lo Schweizerisches Rilke-Archiv di Berna.

cinese antica – essenziale è il ruolo che vi gioca il suono base “gong” – conosciuta nel 1912 attraverso il libro dell’esoterista francese Fabre d’Olivet: *La musique expliquée comme Science et comme Art, et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l’histoire de la terre* (1896).⁴² Rilke lesse il volume di d’Olivet in un periodo di transizione: dal timore della musica – essa è vista da Rilke come forza pericolosa che inebria e seduce, che invita a disperdersi⁴³ – al progressivo avvicinamento alla musica⁴⁴ che lo porterà a considerare questa come capace di evocare quella “musica” che è *prima* di ogni musica,⁴⁵ ossia l’*inizio sonoro* da cui tutto proviene e a cui tutto tende.

Se in questione per Rilke è un modo di essere della soggettività non invasivo, ma prosciugato e flessibile, in grado perciò di intrattenere con le cose e con l’altro un rapporto che non sia né dominio né fusione, si è trattato di rilevare come elementi propri del pensiero e della cultura buddhista siano penetrati all’interno di tale progetto lavorandolo dall’interno e imprimendogli una particolarissima piegatura. Il ricorso a questa *differente* tradizione funziona così per Rilke da *correttivo* di quei concetti e apparati categoriali della tradizione occidentale legati alla questione della soggettività e del rapporto di questa con il mondo. L’idea di soggetto che ha in vari modi attraversato il pensiero occidentale – il suo essere “centro del mondo”⁴⁶ – viene inquinata dalla tradizione buddhista, che offre a Rilke elementi utili a ridefinirla consentendogli di ripensare il rapporto io/mondo secondo una diversa e più

⁴² F. d’OLIVET, *La musica spiegata come scienza e come arte*, Torino, Arktos, 1981.

⁴³ In una lettera a Lou Salomè, scritta l’8 agosto del 1903, Rilke definisce la musica il “contrario dell’arte”: «Questo non-con-densare, questa tentazione al fluire ha così tanti amici e ascoltatori e schiavi, non-liberi e legati al piacere, non cresciuti oltre se stessi e inebriati da quanto proviene dall’esterno». R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME’, *op.cit.*, p. 94 (p. 67). E Lou, nella lettera di risposta, non mancherà di fargli notare quanto egli sia *ingiusto* verso di essa: la musica “quest’arte da cui la parola è assente” – scrive – «tuttavia offre una realtà altrettanto rigorosa, facendo risuonare immaterialmente le ritmiche leggi delle cose». *Ivi*, p. 100 (p. 70).

⁴⁴ Rilke parla del suo progressivo avvicinamento alla musica alla pianista Magda von Hattingberg in una lettera scritta il 22 gennaio 1914: «Una volta qualcuno ha suonato nel piccolo albergo, io non lo vedevo, e, seduto nella stanza accanto, avvertivo quanto il mondo passasse in modo più delicato e sciolto attraverso questo elemento meraviglioso (lo conosco appena, ha sempre ecceduto le mie forze), e ciò mi ha procurato la felicità, traboccante eppur leggera, di accoglierlo intimamente in questo modo nuovo – poiché nuovo è il mio orecchio, come la pianta del piede di un bambino che non ha ancora mai camminato». R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, con introduzione di P. De Luca e postfazione di E. Lisciani Petrini, trad. it. di M. Russo, Milano, Mimesis, 2006, p. 29.

⁴⁵ Cfr. in proposito quanto Rilke annota, già nel 1900, nelle postille in margine a *La nascita della tragedia* di Nietzsche: «Non si dovrebbe intendere davvero per musica quell’*oscura scaturigine prima della musica* e, con essa, la scaturigine prima di ogni arte, libera forza messa in moto, sovrabbondanza di dio?». R. M. RILKE, “Postille in margine a ‘La nascita della tragedia’ di Friedrich Nietzsche, cit., p. 104. Cfr. P. DE LUCA, “Per un’erotica dell’opera”, in R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, cit., pp. 20-26.

⁴⁶ R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpsswede>”, in *Werke in sechs bänden*, cit., Bd. VI, p. 479, trad. it. di N. Saito in R. M. RILKE, *Del poeta*, Torino, Einaudi, 1955, p. 66 (D’ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione).

equilibrata “misura”. Si tratta di pensare un’*altra* posizione del soggetto: non “di fronte” alle cose, ma “intessuto” nella trama del mondo, inscritto in una rete di *infinite relazioni* e coinvolto nella processualità incessante della natura. L’immersione senza fusione che il soggetto così esperisce è anche accesso ad un *sentire altro – Gefühl mehr* – da cui sono eliminati i tratti intenzionali e volitivi. A prendere corpo è una “poetica dei sensi” che sostituisce al primato della vista quello dell’udito. La parola poetica dovrà mostrare non la *cosa vista*, ma la *cosa udita* e ad essere udito è il respiro della cosa. Respiro che è un *respirarsi reciproco*, di cui la parola poetica deve essere diagramma.

I

HOKUSAI, IL PAZZO PER I PESCI

All'età di settantatre anni ho più o meno capito la struttura autentica della natura, degli animali, delle erbe, degli alberi, degli uccelli, dei pesci e degli insetti. [...]
Scritto all'età di settantacinque anni da me,
già Hokusai, ora Gakyo Rojin,
il vecchio pazzo per il disegno.

HOKUSAI

Quando questo grande artista, in più tarda età,
intese comprendere la bellezza dei pesci, lasciò
il nome "Hokusai" semplicemente e si firmò:
il-pazzo-per-i-pesci,
che in giapponese sembra essere reso con un
più ridotto, più pronunciabile ideogramma.

RILKE

Nel saggio "Rilkes Cézanne-Erlebnis" H. Meyer nota come tra gli artisti citati da Rilke compaia Hokusai, accostato significativamente a Rodin e, soprattutto, a Cézanne.⁴⁷

⁴⁷ H. MEYER, "Rilkes Cézanne-Erlebnis", in *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 1963, pp. 273-280. La tesi di Meyer è che Rilke abbia completamente frainteso l'essenza dell'arte di Hokusai, poiché ha osservato nelle opere dell'artista giapponese non la "serena sovranità" che le anima, quanto piuttosto la "lotta disperata ed appassionata" che segna il fare dell'artista, la sua ricerca per conseguire la "realizzazione" dell'oggetto artistico. Le notazioni in cui Rilke fa riferimento al pittore giapponese e soprattutto la poesia *Der Berg*, a lui dedicata, sarebbero in altre parole riconducibili all'ossessione per la *réalisation*, che afferisce piuttosto alla pittura di Cézanne. La questione è stata ripresa come tema di ulteriore attenzione e approfondimento in studi successivi che sulla scia di Meyer hanno focalizzato l'attenzione sul confronto, istituito da Rilke, tra Rodin, Cézanne e Hokusai. Cfr. M. WILKENS, "Etappen einer Genieästhetik. Lebensstationen und Kunsterfahrungen Rilkes", in *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst*, hrsg. von G. Götte und J. Birnie Danzker, München, Prestel, 1996, pp. 19-22; M. MOTOYOSHI, "Rilke in Japan und Japan in Rilke", in *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. von M. Engel und D. Lamping, Düsseldorf – Zürich, Artemis und Winkler, 1999, pp. 299-319. Diversa la prospettiva proposta da Lee, che ha rilevato come la lettura rilkeana di Hokusai riveli una profonda comprensione dell'artista giapponese e di alcuni aspetti del mondo orientale: Y. LEE, *Rainer Maria Rilke jenseits der reflektierten Gedanken. Ein Beitrag zur Poetik Rilkes aus interkulturelle Perspektive: Taoismus, Zen-Buddhismus*, Osnabrück, Der Andere Verlag, 2002, pp. 43-54. Sulla poesia *Der Berg* in relazione alla questione del paesaggio cfr: M. KRIESSBACH-THOMASBERGER, "Ein Walliser Landschafts-Gedicht Rilkes", in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 15, 1988, pp. 63-78.

Se su Rodin e Cézanne Rilke ha riflettuto a lungo,⁴⁸ le note su Hokusai non sono frequenti: al pittore giapponese Rilke non dedicò un lavoro specifico, né la sua opera fu oggetto di un'analisi sistematica come invece accade per quella degli altri due artisti.⁴⁹ Rilke si limitò a qualche osservazione e commento o ad evocare l'esemplarità del suo essere artista. Si tratta comunque di citazioni che sono sempre relative a due periodi: il 1903-1904 – periodo fortemente segnato dalla figura di Rodin – ed il 1907, anno in cui assume un ruolo centrale Cézanne e durante il quale è documentata la lettura assidua della monografia di Edmond de Goncourt su Hokusai.⁵⁰ Tra i due periodi vi è poi la lirica dedicata all'artista giapponese, “Der Berg”, la cui stesura Rilke inizia nel 1906 e conclude il 31 luglio del 1907.

In entrambi i momenti il ricorso ad Hokusai più che muovere da un interesse specifico per quest'ultimo appare piuttosto *suggerito* da Rodin e Cézanne, quasi un *modo* per chiarire e approfondire questioni che Rilke individua nei due artisti e a cui Hokusai imprime un *tono* e una *piega* capaci di spingere verso le più mature acquisizioni della poetica rilkeana. Anche nei saggi e nelle lettere in cui Rilke cita opere dell'artista giapponese si tratta di riferimenti provocati dall'oggetto stesso della riflessione: è il caso di un'opera chiamata *Geistererscheinung*, che Rilke cita nell'Introduzione al saggio *Worpswede*⁵¹ all'interno di considerazioni sulla pittura di paesaggio, e dei volumi dei *Manga*,⁵² cui Rilke accenna mentre descrive un parco immerso in un'atmosfera notturna.⁵³ Ancora accade che una frase di Hokusai, tratta dalla prefazione al primo dei tre volumi delle *Cento vedute del Monte Fuji*, sia citata da Rilke a proposito dell'arte di Rodin.⁵⁴ Altrove, Hokusai è inserito

⁴⁸ Per quanto riguarda Rodin si vedano in particolare: R. M. RILKE, *Rodin*, cit.; R. M. RILKE, *Rodin. Ein Vortrag*, cit.; R. M. RILKE, *Lettres a Rodin* (1902-1913), préface de G. Grappe, Paris, La Bartavelle Editeur, 1998. Un'edizione del carteggio tra Rilke e Rodin è stata recentemente riproposta, in traduzione tedesca, dalla Insel con documenti rilevanti per comprendere il legame di Rilke con Rodin: R. M. RILKE – A. RODIN, *Der Briefwechsel. Und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin*, hrsg. von R. Luck, Frankfurt a. M. und Leipzig, Insel Verlag, 2001. Su Cézanne cfr. in particolare: R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit.

⁴⁹ Va tuttavia sottolineato come l'interesse di Rilke nei confronti dell'arte non sia mai quello del critico, come sottolinea più volte egli stesso. A proposito del suo interesse verso Cézanne Rilke scriverà, ad esempio, in una lettera alla moglie Clara del 18 ottobre 1907: «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). E' 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». *Ivi*, pp. 48-49 (p. 60).

⁵⁰ R. M. RILKE – M. VOLLMOELLER, *op. cit.*, p. 19.

⁵¹ R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpswede>” (1902), cit., p. 472, (p. 61).

⁵² Cfr. HOKUSAI, *Manga*, a cura di J. Bouquillard, Milano, L'Ippocampo, 2007.

⁵³ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, hrsg. von R. Sieber-Rilke und C. Sieber, Leipzig, Insel Verlag, 1930, pp. 206-207. Rilke vide i *Manga* nel luglio del 1904: R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, (119).

⁵⁴ *Ivi*, pp. 108-109, (p. 76); R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., p. 82.

“semplicemente” all’interno dell’ampio elenco dei suoi artisti “eletti”, di cui rubrica le qualità.⁵⁵

Se rapidi e apparentemente casuali sono i riferimenti a Hokusai, ciò non significa che Rilke abbia una conoscenza superficiale dell’artista giapponese intorno al quale il giapponismo dell’epoca aveva contribuito a creare grande interesse e ammirazione.⁵⁶

Le sue opere comparivano sia in collezioni di privati – tra i quali figura anche Rodin⁵⁷ – che di musei. L’interesse di Rilke per il pittore giapponese è da far risalire al suo primo soggiorno a Parigi,⁵⁸ quindi al periodo in cui il poeta instaura un rapporto molto stretto con Rodin, cosa che gli consente di accedere alla sua biblioteca ed alla sua collezione; trascorre inoltre intere giornate nei musei parigini,⁵⁹ in particolare al Musée Guimet,⁶⁰ e nella Biblioteca Nazionale⁶¹ dove legge alcune

⁵⁵ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, hrsg. v. R. Sieber- Rilke und C. Sieber, Leipzig, Insel-Verlag, 1929, p. 394; R. M. RILKE – S. NÁDHERNÝ VON BORUTIN, *Briefwechsel 1906-1926*, hrsg. v. J. W. Storck unter Mitarbeit v. Waltraud und Friedrich Pfäfflin, Göttingen, Wallstein Verlag, 2007, p. 57.

⁵⁶ Oltre alle già citate monografie su Hokusai di de Goncourt, Revon e Perzynski, contribuirono in maniera decisiva a diffondere l’interesse per l’artista giapponese le riviste pubblicate in quegli anni. Tra queste si distinse “Le Japon artistique” di Samuel Bing, che presentava una quantità considerevole di opere di Hokusai proponendo sull’argomento numerosi saggi scritti da alcuni tra i più importanti studiosi dell’epoca, quali Louis Gonse, Théodore Duret, Ary Renan, Gustave Geffroy. Ampio spazio ad Hokusai era dato anche da Gonse (LOUIS GONSE, “Hokousai”, in *op. cit.*, pp. 269-292) e da Muther (R. MUTHER, “Die Japaner”, in *op. cit.*, pp. 583-609). Data la molteplicità di studi, articoli, cataloghi di mostre su Hokusai, che hanno avuto ampia circolazione in Europa tra fine Ottocento e primo Novecento, ci occuperemo solo di quelli che possono essere considerati fonti certe o altamente probabili di Rilke.

⁵⁷ La collezione di Rodin comprendeva, in particolare, stampe di Kunisada, Kunyoshi e di Hiroshige, ma anche di Utamaro e Hokusai. Una serie di trenta stampe di artisti giapponesi, tra cui una delle *Trentasei vedute del Monte Fuji*, gli furono regalate nel 1911 dai membri della rivista giapponese “Shirakaba”. Cfr. in proposito: *Rodin. Le rêve japonais*, pref. de D. Viéville, Paris, Éditions du musée Rodin / Flammarion, 2007.

⁵⁸ Il soggiorno parigino, iniziato il 28 agosto del 1902, si protrarrà fino alla fine di giugno del 1903. Cfr. in proposito: I. SCHNACK, *Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, Insel Verlag, 1975, Bd. I, pp. 148-166. Sulla centralità del soggiorno parigino per l’incontro con il filone francese dell’Orientalismo cfr. J. PARK, *Rainer Maria Rilkes Selbstwerdung in buddhistischer Sicht*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1990, in particolare il capitolo “Pariser-Erlebnisse Rilkes”, pp. 63-72.

⁵⁹ Il motivo di una così intensa frequentazione delle arti figurative durante il soggiorno parigino è spiegata dallo stesso Rilke nel *Worpsweder Tagebuch* (1900) in cui, raccontando la sua visita alla pinacoteca privata del banchiere Behren, afferma la necessità di andare a Parigi per confrontarsi con l’arte pittorica e con la scultura di Rodin, confronto interpretato come un “apprendistato dello sguardo”: «Devo assolutamente andare a Parigi, vedere dei quadri, fare visita a Rodin e recuperare tutto ciò che ho allontanato da me nei momenti di solitudine. Il viaggio in Russia, con le sue perdite quotidiane, è la terribile dimostrazione del fatto che i miei occhi non sono ancora maturi per percepire, trattenere e per restituire». R. M. RILKE, *Diari (1898-1900)*, a cura di A. Dacrema, Milano, Mursia, 1994, p. 194.

⁶⁰ Si tratta del Museo Nazionale delle Arti Asiatiche fondato dal collezionista lionese Émile Guimet (1838-1919) con sede a Lione fino al 1888, quando fu trasferito a Parigi, dove si trova attualmente in place de Iéna, 6. Rilke accenna al Musée Guimet, visitato i primi di novembre del 1902, nel *Diario di Parigi*: R. M. RILKE, *Diario di Parigi* (1902), a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2003, pp. 21-22.

⁶¹ La Biblioteca Nazionale possedeva già un’ampia collezione di libri illustrati giapponesi dell’epoca di Edo (1600-1868), donata nel 1899 da Théodore Duret. Di questa collezione fanno parte molte opere di Hokusai, tra cui i *Manga*.

opere dei de Goncourt.⁶² Va però osservato che già in *Von der Landschaft*⁶³ e nell'Introduzione al saggio *Worpswede*⁶⁴, entrambi dedicati al paesaggio, compaiono già brevi riferimenti all'artista giapponese ed è dunque da qui che conviene muovere per cogliere il senso del ricorso di Rilke a Hokusai.

⁶² Cfr. R. M. RILKE, "Brief an A. Holitscher" (17.10.1902), in *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., p. 53.

⁶³ R. M. RILKE, "Von der Landschaft" (1902), in *Gesammelte Werke in fünf bänden*, hrsg. v. M. Engel, U. Fülleborn, H. Nalewski, A. Stahl, Frankfurt a. M. und Leipzig, Insel-Verlag, 2003, Bd. V, pp. 84-90, trad. it. di N. Saito in R. M. RILKE, *Del poeta*, cit., pp. 3-10 (D'ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione). Tale saggio è in realtà uno studio preliminare al libro *Worpswede*.

⁶⁴ R. M. RILKE, "Einleitung <zu Worpswede>", cit., pp. 471-496 (pp. 57-82).

Sul paesaggio

«Chi dovesse scrivere la storia del paesaggio si troverebbe subito senza soccorso, in balia di una cosa che a lui è incomprendibile, estranea, lontana. Ché noi siamo abituati alle forme umane, e il paesaggio non ne ha una; noi siamo abituati a pensare dietro ogni gesto un atto di volontà, e il paesaggio non *vuole*, anche se si muove. Le acque scorrono, e in esse ondeggiando e tremando le immagini delle cose e nel vento che anima le fronde dei vecchi alberi crescono a poco a poco i giovani boschi: crescono verso un futuro che noi non vivremo mai. Con gli uomini siamo abituati a intuire molto dalle loro mani, moltissimo poi dal viso nel quale come su un quadrante sono visibili le ore che reggono e pesano nel tempo della loro anima. Il paesaggio invece non ha mani, non ha faccia – oppure è solo faccia, e appunto per questa sua grandiosità, per la incommensurabilità delle linee del suo volto, impressiona e avvilito l'uomo quasi come quella “apparizione di spiriti” [*Geistererscheinung*] che si vede in un noto disegno del pittore giapponese Hokusai».⁶⁵

Non è possibile stabilire con certezza quale sia l'opera in questione, né in quale occasione Rilke possa averla conosciuta. Un'opera di Hokusai così intitolata è riprodotta nel capitolo dedicato ai Giapponesi della *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* di Muther,⁶⁶ che Rilke stava leggendo nel periodo della stesura di questo saggio⁶⁷ e che fu probabilmente tra le prime fonti che ebbe a disposizione su Hokusai e sull'arte giapponese. Si tratti o meno della stessa opera, ciò che deve essere sottolineato è come le riflessioni di Rilke sul paesaggio trovino un termine di riferimento in un lavoro di Hokusai dedicato al tema degli spettri. Su questo tema, ricorrente nella produzione di Hokusai,⁶⁸ Muther non si sofferma affatto⁶⁹ e poiché

⁶⁵ *Ivi*, p. 472 (pp. 60-61).

⁶⁶ R. MUTHER, *op. cit.*, p. 586. La stessa opera compare anche in numero della rivista *Le Japon artistique* di Bing: *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*, Paris, Marpon et Flammarion, octobre 1890, n. 30, p. 68. Nell'opera in questione è raffigurato un guerriero giapponese che agita la sua spada contro uno spettro, di cui è visibile soltanto il viso, enorme ed indifferente.

⁶⁷ Al libro di Muther Rilke fa esplicito riferimento nel saggio in questione: R. M. RILKE, *Worpswede*, trad. it. di A. Iadicicco con commento di E. Tadini, Milano, Claudio Gallone Editore, 1998, p. 50. Con lo storico dell'arte Rilke aveva, inoltre, una personale frequentazione. Cfr. I. SCHNACK, *op. cit.*, Bd. I, p. 94. Da segnalare, ai fini del discorso, il viaggio che Muther e Rilke fecero proprio a Worpswede nel novembre del 1901. *Ivi*, p. 129. Sull'influsso dell'opera di Muther su Rilke rinvio a: M. WILKENS, “»...ein Stück Kunstgeschichte gesehen durch ein Temperament«. Rilke und die Kunstgeschichte”, in *op. cit.*, pp. 113-118.

⁶⁸ Basti pensare, ad esempio, alle illustrazioni per la *Storia naturale dei mostri giapponesi* di Kyoden, pubblicata nel 1798, e, soprattutto, alla serie dei *Cento racconti [di fantasmi]*, pubblicata nel 1830, che comprende stampe legate all'iconografia e mitologia tradizionali del Giappone. Cfr. in proposito: E. DE GONCOURT, *op. cit.*, pp. 110-111; H. FOCILLON, *op. cit.*, pp. 110-114. Sul culto giapponese

non risulta che Rilke avesse ancora letto altri testi sull'artista è verosimile pensare che la scelta di citare proprio quest'opera sia piuttosto da inscrivere nella centralità che le figure degli spettri hanno nella sua produzione poetica.⁷⁰ Ci sono tuttavia nel saggio di Muther delle considerazioni sull'arte giapponese che possono aiutare a comprendere le motivazioni profonde dell'interesse di Rilke per Hokusai ed è in questa prospettiva che tali considerazioni vanno poste a confronto con le riflessioni di Rilke sulla pittura di paesaggio contenute nell'Introduzione a *Worpswede*.

Muther si sofferma soprattutto sul rapporto che i giapponesi hanno con la natura e su come tale rapporto determini le peculiarità della loro arte:

«L'artista giapponese vive *nella e con* la natura, come nessun popolo ha mai fatto. La vita all'aperto causa un rousseauiano stato naturale delle usanze; fa in modo che la terra, l'acqua ed il cielo diventino familiari all'uomo come le creature, che in essi si muovono».⁷¹

In Giappone non vi è quindi alcuna forma di dominio sulla natura, né si è sviluppata quel tipo di arte che in Occidente è stato definito realismo, poiché questo implica la presenza di un soggetto che ponendosi al di fuori della natura voglia darne una rappresentazione oggettiva, miri cioè alla “riproduzione fotografica”, alla “piatta descrizione della realtà”.⁷² L'arte giapponese mostra piuttosto “l'essenziale di ogni cosa” cogliendo con pochi e decisi tratti il movimento della natura, il “ritmo dell'universo”:

degli spiriti rinvio a: S. WICHMANN, “Il culto giapponese degli spiriti e la pittura simbolista europea nel 1900”, in *op. cit.*, p. 269; L. HEARN, *Nel Giappone spettrale* (1899), trad. it. a cura di G. Rovagnati, con una selezione di racconti di Hearn ed saggio introduttivo di H. v. Hofmannsthal, Milano, Tranchida Editori, 1991.

⁶⁹ Nel saggio di Muther troviamo, infatti, soltanto un breve cenno alla fantasia di Hokusai: «La sua fantasia si leva oltre il quotidiano, vola sulle ali della chimera, forma una nuova vita, crea mostri, racconta visioni dalla terribile poesia». R. MUTHER, *op. cit.*, p. 602.

⁷⁰ Cfr. in proposito: F. JESI, “Rilke romanziere: l'alchimista, lo spettro”, in *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1976, pp. 68-169.

⁷¹ R. MUTHER, *op. cit.*, p. 591 (trad. it. mia). Cfr. in proposito: G. C. CALZA, “Sentimento della natura”, in *Stile Giappone*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 69-105.

⁷² Focillon sottolinea come nell'arte giapponese il paesaggio non sia mai rappresentato attraverso la prospettiva lineare: «Sino alla fine del XVIII secolo, i pittori giapponesi si sono limitati nella prospettiva ad alcune convenzioni caute e abili. Soltanto allora un artista secondario, Shiba Kokan, introdusse nell'arte giapponese gli elementi della prospettiva così come è nota e utilizzata dagli europei. Può sembrare singolare che artisti da tempo così abili [...] abbiano potuto ignorare per secoli una scienza la cui pratica è indispensabile, a nostro giudizio, nella pittura di paesaggio». H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 18. L'assenza della prospettiva lineare deriva, secondo Focillon, dal fatto che l'arte giapponese «non mira a riprodurre la terza dimensione dello spazio ma solo a suggerirla», a differenza di quella europea, che «risponde ad esigenze realistiche, come provano la nostra concezione dello spazio, la nostra avidità di immagini “vere”». *Ivi*, p. 34.

«Come tutto conserva la freschezza della vita, come l'incomprensibile movimento delle cose è reso attraverso una semplice e decisiva linea. Un paio di macchie di colore e tratti rigorosi si combinano agevolmente in un sentiero tra i monti, in un fiume di montagna, che scorre impetuoso sopra alberi e rocce. O è raffigurato il rostro di una nave. Non si vede nulla dall'acqua e tuttavia è lì, come cullato dalle forti onde. L'onda si gonfia, si solleva e si abbassa dall'ampio mare, richiamando il ritmo dell'universo».⁷³

I tratti essenziali collegati tra loro e l'interazione di luce e ombra restituiscono la "tessitura" delle cose, mostrano il loro essere legate da un *movimento ritmico* che le fa apparire e scomparire. Questa essenzialità conferisce visibilità allo sfondo stesso senza separarlo dalle cose:

«I Giapponesi – afferma Muther – sono maestri nell'arte di dilatare la stretta cornice dell'immagine che diviene una grande superficie e di marcare con pochi tratti la distanza tra il primo piano e l'orizzonte. Spesso non si trova niente o quasi niente nel profondo spazio, ma vicinanza e lontananza sono così strettamente legate l'una all'altra che diventa chiara l'intera geologia».⁷⁴

Pochi essenziali tratti agiscono nel "vuoto" e a mostrarsi è un movimento ininterrotto che, attraversando tutte le cose e stabilendo tra loro una relazione dinamica, continuamente genera mondo. L'opera si fa così testimonianza dell'*energia formante* della natura e del suo operare nella molteplicità delle *forme visibili*. Quest'arte, precisa Muther, non richiede all'artista alcuno studio; essa è il risultato di un'osservazione spontanea, senza pregiudizi, quale possono praticare "persone vicine alla natura".⁷⁵ Da questo punto di vista l'arte giapponese – "prodotto di un popolo immediato" – è quindi del tutto diversa da quella europea, che è invece il "risultato di una nazione intellettuale".⁷⁶

⁷³ R. MUTHER, *op. cit.*, p. 594. Non diversamente Geffroy sottolinea la capacità di Hokusai di restituire "l'essenza delle cose e la forza dei fenomeni": «Una sua onda si gonfia, si eleva, si inabissa, e fa pensare a tutto il mare, al ritmo dell'universo». G. GEFROY, "Les paysagistes japonais". In *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*, cit., janvier 1891, n. 33, p. 111. (trad. it. mia).

⁷⁴ R. MUTHER, *op. cit.*, p. 595.

⁷⁵ Il termine utilizzato da Muther è "Naturkind". *Ivi*, p. 592.

⁷⁶ *Ivi*, p. 607. Muther sottolinea la contrapposizione tra l'arte giapponese e quella europea facendo riferimento sia alle differenze tra i Giapponesi e gli Europei (i primi sono un "popolo sensuale", i secondi una "nazione intellettuale"), sia alle differenti finalità della pratica artistica. Gli europei mirano alla realizzazione di un'opera intesa come "risultato" [*Erzeugniss*] di un processo artistico; i

Tali caratteri, peculiari dell'arte giapponese, appartengono secondo Muther nel più alto grado ad Hokusai.⁷⁷

Al contrario di ciò che avviene nella cultura giapponese, in quella occidentale – è il rilievo di Rilke – il rapporto tra l'uomo ed il paesaggio appare privo di familiarità. Al paesaggio appartiene, infatti, una *dismisura* che lo rende estraneo all'uomo e che l'uomo tenta di addomesticare riducendolo a una sua propria misura. Si affaccia qui una questione cruciale della poetica rilkeana: il rapporto io-mondo. L'interesse per la pittura di paesaggio è difatti determinato dalla necessità di analizzare, all'interno di una riflessione sull'arte e sulla natura, i modi dello strutturarsi del rapporto io-mondo che si sono avvicinati nel corso della storia della pittura. Rilke muove dalla constatazione che la maniera abituale di rapportarsi al mondo del soggetto fa di questo un «ospite casuale e imbarazzato che parla un linguaggio straniero».⁷⁸ Il soggetto si rapporta, infatti, alla natura utilizzando una rete di concetti e categorie, di definizioni e di leggi matematico-geometriche che risultano estranee alla natura e che sono pertanto da considerarsi “forme umane” piuttosto che realtà della natura stessa.⁷⁹ Ciò comporta la contemporanea assunzione da parte del soggetto di un atteggiamento trasformativo nei confronti della natura, che diviene oggetto da utilizzare e manipolare in funzione di fini e bisogni umani, ovvero da asservire ad una *volontà finalizzata* al raggiungimento di determinati scopi. Ad essere messo in discussione da Rilke è tale gesto oggettivante, in virtù del quale il mondo è ciò che il soggetto decide possa essere. E' questo gesto, con il quale il soggetto si pone “di fronte”⁸⁰ al mondo e quindi, in un certo senso, *fuori e al di sopra* di esso, a determinare un misconoscimento del rapporto che lega l'uomo alla natura:

«L'uomo comune, che vive con gli altri uomini, e che conosce la natura solo per quel tanto che è collegato ai suoi interessi, di rado si accorge dell'esistenza di questo strano e misterioso rapporto. Guarda piuttosto all'esteriorità delle cose che egli, con

giapponesi focalizzano l'attenzione sull'esercizio del fare arte, per cui le loro opere sono “prodotti” [*Product*].

⁷⁷ «In lui – scrive Muther – tutte le qualità dell'arte giapponese sono riunite come in un punto focale». *Ivi*, p. 601.

⁷⁸ R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpsswede>”, cit., pp. 472-473 (p. 61). (trad. leggermente modificata).

⁷⁹ La critica investe naturalmente anche il linguaggio rappresentativo-denotativo: Il linguaggio – scrive Rilke – «non ha più nulla in comune con le cose alle quali esso ha dato i nomi». *Ivi*, p. (p. 69).

⁸⁰ Il riferimento è all'ottava delle *Duineser Elegien*: «Questo è destino: esser di fronte / e poi null'altro e di fronte sempre». R. M. RILKE, “Duineser Elegien”, in *Werke in sechs bänden*, cit., Bd. I – 2, p. 471, trad. it. a cura di G. Baioni, in R. M. RILKE, “Le Elegie Duinesi”, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 91 (D'ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione).

l'aiuto dei suoi simili, ha messo insieme col lavoro di secoli; ed è portato pertanto a credere che la terra, in quanto è possibile coltivare un campo, diradare un bosco, rendere navigabile un fiume, partecipi in qualche maniera a questo lavoro. Il suo occhio, fisso quasi esclusivamente sugli uomini, guarda alla natura senza soffermarvisi, come a qualcosa di sottinteso e di già esistente che va sfruttato il più possibile». ⁸¹

Al tentativo del soggetto di oggettivare la natura rendendola *definibile e misurabile*, questa oppone la sua incomprensibile alterità, il suo essere *inoggettivabile*.⁸² La natura appare, infatti, in virtù di una propria incommensurabilità irriducibile a tali forme oggettivanti: «noi siamo abituati alle forme umane, – sottolinea Rilke – e il paesaggio non ne ha una; noi siamo abituati a pensare dietro ogni gesto un atto di volontà, e il paesaggio non vuole, anche se si muove». ⁸³ Di fronte al paesaggio l'uomo è, in altri termini, esposto alla realtà smisurata della natura che eccede qualsiasi forma intenda significarla, definirla, *oggettivarla*; l'uomo osserva inoltre nella natura un movimento, che è indipendente da lui e, soprattutto, che non è riconducibile ad una *volontà* determinata da una causa o finalizzata ad uno scopo, ma accade *spontaneamente* in virtù di “forze oscure”, «il cui potere sorpassa di gran lunga qualunque nome si dia ad esse». ⁸⁴

⁸¹ R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpswede>”, cit., p. 475 (p. 63). È interessante rilevare come il diverso atteggiamento nei confronti della natura si traduca anche in un diverso modo di *abitare*. Rilke rileva in proposito come “l'esigente e nervoso abitatore delle città” viva talmente lontano dalla natura da ritenere «che si siano costruite solo città per non veder più la natura in quella sua sublime indifferenza (bellezza), nella speranza di consolarci con il paesaggio illusorio di quel mare di case edificate dagli uomini, quasi un'altra natura che specchia se stessa, e ripete all'infinito l'immagine dell'uomo». *Ivi*, p. 483 (p. 70). Cfr. con quanto Muther scrive, invece, a proposito della cultura giapponese: «ogni appartamento, anche nel centro delle città, ha il suo giardino, che se organizzato in modo intelligente, riunisce tutte le casualità del terreno, fiori, alberi e cascate». R. MUTHER, *op. cit.*, p. 591. (trad. it. mia).

⁸² Qui Rilke è molto vicino a Nietzsche: «La natura non conosce nessuna forma [*Form*] o concetto [*Begriff*], nè genere alcuno, bensì soltanto una X per noi inaccessibile e indefinibile». F. NIETZSCHE, “Su verità e menzogna in senso extramurale”, in *Su verità e menzogna*, trad. it. a cura di F. Tomatis, Milano, Bompiani, 2006, p. 93.

⁸³ R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpswede>”, p. 472 (p. 60).

⁸⁴ *Ivi*, p. 474 (p. 62). Nelle “Postille in margine a *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche”, Rilke identifica tali forze con la forza di creazione connaturata al divino: «La musica (il grande ritmo dello sfondo) si dovrebbe dunque concepire come una *forza vergine* libera e fluttuante, della quale percepiamo con terrore che non cresce entro le nostre opere per riconoscersi in un'immagine ma si libra sopra le nostre teste incurante, come se non ci fossimo. Ma dal momento che noi non siamo in grado di sopportare una forza mai utilizzata (e cioè Dio stesso), la poniamo in relazione ad immagini, a destini, a figure; e poiché essa, come un vincitore orgoglioso, lascia dietro di sé tali immagini, continuiamo a porre sulla sua via nuovi termini di confronto». R. M. RILKE, “Postille in margine a *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche”, cit., pp. 95-96. Va qui precisato come il riferimento a Dio nel testo non possa in alcun modo essere interpretato in senso cristiano. «Per me Dio non è altro che lei, la Natura, colei che ci accompagna, colei che possiede e dona la vita...». R. M. RILKE, *Diari*,

Tale movimento, *visibile* nelle innumerevoli cose che nascono e scompaiono trasformandosi in un processo continuo, rinvia quindi ad un'*eccedenza*, che non è visibile se non nel movimento stesso. Questa eccedenza non è estranea al paesaggio, ma ne è l'intimo movimento. Il paesaggio, afferma Rilke, «non ha faccia – oppure è solo faccia»,⁸⁵ perché suo è un movimento che non si fissa in una forma definitiva (la "faccia" intesa come forma statica), eppure è *quel* movimento (la "faccia" intesa come forma visibile). In altre parole, il paesaggio non rinvia a null'altro che alla esibizione di sé ed è esibizione di un movimento. Questo movimento, rinviano ad un'*eccedenza* che rende "incommensurabili" le "linee del volto" del paesaggio, "impressiona e avvilisce l'uomo" perché comprendiamo che ciò che contempliamo del paesaggio "non è l'intero". Ciò non significa che vi sia un "al di là" del mondo, differente e contrapposto ad un "al di qua" terreno.⁸⁶ Le forze *invisibili* della natura che *fanno essere* tutte le cose non sono, infatti, esterne ad esse, ma sono ciò che le costituisce e, costituendole, fa sì che esse affiorino *visibilmente*.

Il paesaggio risulta essere così una esigua *porzione visibile* prodotta ed attraversata dalle *forze invisibili* della natura in esso operanti. La *dismisura* che appartiene al paesaggio altro non è che questo movimento spontaneo ed ininterrotto che lo attraversa. Ed è questo movimento ciò che l'artista deve "imparare a vedere". Si comincia così a chiarire a partire da quali questioni muoverà l'interesse di Rilke per Hokusai che, come i più grandi pittori giapponesi, è capace – lo sottolinea Muther – di mostrare il "ritmo della natura".⁸⁷

cit., p. 217. Sulla meditazione poetica rilkiana intorno a Dio cfr. A. DESTRO, *Rilke. Il Dio oscuro di un giovane poeta*, Padova, Edizioni Messaggero, 2003.

⁸⁵ R. M. RILKE, "Einleitung <zu Worpsswede>", cit., p. 472 (p. 60).

⁸⁶ «Non vi è né un al di qua né un al di là, ma solo una unità immensa» – scriverà Rilke a Witold von Hulewicz il 13 novembre del 1925 – e pertanto «con un sentimento puramente, profondamente, beatamente terrestre bisogna introdurre le cose viste e toccate quaggiù in un cerchio più ampio, nel più ampio di tutti. Non in un al di là, la cui ombra oscuri la terra, ma in un tutto, nel *Tutto*». R. M. RILKE, "An Witold von Hulewicz" (12 novembre 1925), in *Briefe aus Muzot*, Leipzig, Insel, 1937, pp. 372-373, trad. it. a cura di N. Saito, in R. M. RILKE, *Del poeta*, cit., pp. 98-99. (d'ora in poi in parentesi tonda le pagine di edizione). Si tratta pertanto, come ha sottolineato Blanchot di «essere fedele alla terra, alla pienezza e alla sovrabbondanza dell'esistenza terrestre, quando essa sgorga oltre i limiti, nella sua forza eccedente e superatrice di ogni calcolo». M. BLANCHOT, "Rilke e l'esigenza della morte", in *Lo spazio letterario*, trad. it. di G. Zanobetti, con un saggio di J. Pfeiffer e una nota di G. Neri, Torino, Einaudi, 1967, p. 117. Qui Rilke è molto vicino a Nietzsche, in particolare alla sua critica ai "dietromondisti" [*Hinterweltler*]. Cfr. ad esempio: F. NIETZSCHE, "Di coloro che sognano l'aldilà", in *Così parlò Zarathustra*, trad. it. a cura di M. Costa con presentazione di R. Cantoni, Milano, Mursia, 1965, pp. 35-37. In questo "sentimento della più grande unità", in virtù del quale «uomini, cose e processi appaiono non in rapporto ad un "unico" che si estende, ma ad una "totalità" terrena, per cui «ogni singola apparizione trascende nell'al di qua, richiama l'attenzione sulla grande relazione del mondo, nella quale è implicata», Lee rileva uno dei tratti fondamentali dell'epocalità della poesia di Rilke, che la accomuna allo spirito asiatico, in particolare al taoismo. Y. LEE, *op. cit.*, pp. 23-42.

⁸⁷ R. MUTHER, *op. cit.*, pp. 593-594.

La questione di “imparare a vedere” la natura mette a sua volta in *questione* il modo in cui il soggetto si rapporta ad essa. Se il rapporto abituale tra l’uomo e la natura ripete la dicotomia soggetto/oggetto, il compito dell’artista deve essere, secondo Rilke, quello di “comprendere la natura”,⁸⁸ ossia quello di superare la contrapposizione tra soggetto e oggetto per ristabilire “l’equilibrio tra il singolo ed il tutto”.⁸⁹ Come sia da intendersi questo equilibrio è da Rilke esplicitato in un altro passo dell’Introduzione a *Worpswede*, in cui il poeta, precisando come il tema ed il fine di ogni arte sia quello di ristabilire questo equilibrio, aggiunge che:

«il momento del superamento, cioè il momento artisticamente importante, è quello in cui i piatti della bilancia sono alla stessa altezza. E sarebbe interessante mettere in luce questo rapporto in vari casi: ad esempio, mostrare come una sinfonia fonda le voci di una giornata di tempesta con il ritmo pulsante del nostro sangue; come un’architettura possa essere ad un tempo l’immagine nostra e quella di un bosco».⁹⁰

Si tratta, per Rilke, di far incontrare la natura “dentro” con la natura “fuori” dall’uomo portando così “i piatti della bilancia alla stessa altezza”. Ciò richiede innanzitutto uno *spostamento di peso*, vale a dire un esercizio di riduzione dell’io spinto fino all’estremo, spinto fino al punto in cui «l’uomo non è più il compagno che cammina in equilibrio tra i suoi simili e nemmeno più quello per il quale si avvicendano e sera e mattino e cose vicine e lontane», ma «è collocato come una cosa tra le cose».⁹¹ Il soggetto non deve più considerarsi “centro del mondo”⁹² e suo non

⁸⁸ Gli artisti «non potendo convincere la natura a partecipare a loro, vedono in questo il loro compito: comprendere la natura per poter penetrare in qualche modo nel vivo del suo essere grandioso. E sono questi solitari ad avvicinare gli altri uomini alla natura». R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpswede>”, cit., pp. 476-477 (p. 64).

⁸⁹ *Ivi*, cit., p. 477 (p. 65).

⁹⁰ *Ibidem*. E’ noto, a questo proposito, come al centro delle pratiche artistiche giapponesi vi sia un’“intima percezione” della realtà, in virtù della quale «un albero imponente, una roccia, una cascata di forma particolare, uno spazio, un ambiente, un panorama diventano carichi di significato in quanto in essi si può avvertire la natura divina di cui l’uomo stesso è impastato non solo nello spirito, ma anche nel corpo». G. C. CALZA, *Stile Giappone*, cit., p. 74. Per “natura divina” si intende qui, come sottolinea Calza, il “senso del numinoso”, quindi qualcosa di sostanzialmente diverso dalla tradizione culturale occidentale. Se, infatti, «nel mondo dell’*Antico Testamento* i limiti della natura sono stabiliti assai chiaramente: esistono un Creatore e un creato passivo che subisce l’atto della creazione» per cui il «creato è materiale, privo di anima, inerte», la tradizione culturale giapponese «pone alle proprie origini una condizione di unità tra il materiale e lo spirituale tale da rendere pressoché impossibile la distinzione tra essi». *Ivi*, pp. 72-73.

⁹¹ R. M. RILKE, “Von der Landschaft”, cit., pp. 89-90 (pp. 8-9).

⁹² R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpswede>”, cit., p. 479 (p. 66).

deve più essere lo “sguardo prevenuto di chi riferisce tutto a sé e ai propri bisogni.”⁹³
In luogo di ciò è necessario far maturare una “più giusta e tranquilla misura”.

«Si cominciò infatti a capire la natura proprio quando non la si capì più. Quando cioè si sentì che essa era una *cosa*, indifferente, che non aveva modo alcuno di assorbirci: in quell’attimo già si era fuori di essa; soli, usciti da un mondo solitario. E a questo si doveva arrivare per divenire artisti rispetto alla natura: non si doveva sentirla più contenutisticamente, guidati dal significato che essa poteva avere per noi, ma accettarla oggettivamente come una grande realtà presente».⁹⁴

Per superare la mancanza di familiarità nel rapporto con il paesaggio è necessario incominciare a riconoscerne l’estraneità, poiché solo riconoscendo la natura come estranea è possibile stabilire una *relazione* con essa, che non neghi la sua alterità, ma lasci che questa sia compiutamente. Ciò pone la necessità di una pratica artistica capace di assumere l’alterità della natura senza costringerla in forme e figure che la negano anziché mostrarla:

«Il valore non ultimo, anzi forse specifico dell’arte, pare essere quello d’essere essa il punto di mezzo dove l’uomo e il paesaggio, la forma e il mondo s’incontrano e si trovano».⁹⁵

L’esigenza di costruire un diverso rapporto io-mondo è pertanto legato all’esigenza di una *forma* capace di dire il mondo e sarà perciò essenziale, per Rilke, riflettere sulla storia della pittura di paesaggio per rintracciare qui i modi dello strutturarsi di tale rapporto. Nel saggio *Vor der Landschaft* il poeta rileva in proposito come la pittura di paesaggio sia stata segnata per secoli da una concezione dell’arte intesa come prodotto di una soggettività, che proietta sul paesaggio le sue ombre invadenti trasformandolo in una metafora per significare qualcos’altro – è il caso dell’arte cristiana –⁹⁶ o in un pretesto per esprimere sentimenti – è il caso della pittura italiana

⁹³ R. M. RILKE, “Von der Landschaft”, cit., p. 89 (p. 9). (trad. leggermente modificata).

⁹⁴ *Ivi*, pp. 88-89 (p. 9).

⁹⁵ *Ibidem*. (trad. leggermente modificata).

⁹⁶ Nell’arte cristiana, sottolinea Rilke, «raro che la terra fosse il paesaggio. Quasi sempre essa, ove fosse amena, doveva significare il cielo; ove inospitale e selvaggia e incutesse spavento, appariva quale il luogo degli scacciati e dei dannati in eterno. Non che non si vedesse; che gli uomini erano diventati sottili e trasparenti; ma era proprio del suo modo di sentire, concepire in egual maniera il paesaggio, come una striscia di tombe ricoperte di verde, sotto alle quali c’è l’abisso dell’inferno, mentre, sopra, il cielo si schiude maestoso come l’unica, profonda realtà voluta da tutte le cose». *Ivi*, p. 85 (p. 6).

del primo Rinascimento.⁹⁷ Per quanto riguarda l'arte cristiana, ad essere messo in discussione è il suo carattere allegorico, in forza del quale il paesaggio, visibile e concreto, è forzato a significare qualcosa di incorporeo ed intelligibile. Tale carattere allegorico, sostituendo la visione *diretta* del paesaggio con la visione di *qualcosa di diverso* dal paesaggio stesso, è da Rilke interpretato come una di quelle "forme umane" che l'uomo proietta sul paesaggio, misconoscendone la concretezza e l'inesauribilità. Nel caso della pittura italiana del primo Rinascimento lo schermo della soggettività è invece individuato nel carattere "sentimentale" di quest'arte, in cui il paesaggio è *oscurato* dallo stato emotivo che esso suscita. In entrambi i casi Rilke riscontra una incapacità di guardare realmente al paesaggio, poiché questo è filtrato attraverso uno sguardo "soggettivo".⁹⁸

Rilke individua tuttavia nello sviluppo della pittura di paesaggio una "svolta" per la quale si è passati da una concezione soggettivistica ad una concezione che muove dalla *natura*, lasciando che questa si dispieghi nella sua essenzialità senza essere oscurata dalla soggettività dell'artista. Rilke riconosce le premesse di questa svolta nell'opera di Leonardo.

Il paesaggio che si apre dietro la *Monna Lisa* «non è l'immagine di un'impressione, non è l'opinione di un uomo sulle cose immobili; è natura, che è sorta, mondo, che è divenuto, ma all'uomo estranei come la foresta vergine di un'isola sconosciuta».⁹⁹

Ciò che interessa Rilke in questa svolta pittorica è la *riduzione* dell'artista,¹⁰⁰ poiché il senso del passaggio dall'"artisticità" della pittura del paesaggio al "divenire paesaggio del mondo"¹⁰¹ è l'affrancarsi del paesaggio dai limiti che l'artista impone

⁹⁷ Secondo Rilke, i pittori italiani del primo Rinascimento, pur interessandosi al paesaggio "reale" senza implicazioni di tipo "religioso", non furono tuttavia capaci di guardarlo senza frapporre lo schermo della propria soggettività: «Si era compiuto con questo un grande passo: si dipinse il paesaggio, tuttavia dipingendo non si guardò ad esso, ma a se stessi. Il paesaggio divenne un pretesto per un sentimento umano, una metafora di una letizia semplicità e devozione umane: divenne cioè arte». *Ivi*, p. 87 (pp. 7-8).

⁹⁸ Come ha sottolineato G. Carchia, Rilke rileva la «debolezza fondamentale di una posizione puramente sentimentale, riflessiva, soggettiva, dunque improduttiva, incapace veramente di far sentire che cosa è paesaggio, che cosa vuol dire aprire nella natura lo spazio del paesaggio, in termini di poiesi, di chiasma fecondo tra arte e natura». G. CARCHIA, "Il paesaggio e l'enigma", in *Da Cézanne a Mondrian. Impressionismo espressionismo cubismo e il paesaggio del nuovo secolo in Europa*, a cura di M. Golden, Treviso, Linea d'ombra, 1999, p. 326.

⁹⁹ R. M. RILKE, "Von der Landschaft", cit., p. 87 (p. 8). (trad. leggermente modificata).

¹⁰⁰ Lee ha rilevato in proposito come la questione del soggetto, così come è posta da Rilke, riveli delle coincidenze con il pensiero orientale, in particolare con il buddismo. Cfr.: Y. LEE, *op. cit.*

¹⁰¹ Per comprendere la contrapposizione tra *Landschaft-Kunst* e *Landschaft-Werden der Welt* cfr. quanto Rilke scrive nel precedente passo riferito all'arte rinascimentale del paesaggio: «Il paesaggio divenne un pretesto per un sentimento umano, una metafora di una letizia semplicità e devozioni

con i suoi segni e le sue forme.¹⁰² I medesimi motivi che hanno portato Rilke ad interessarsi della pittura di paesaggio, in particolare di Leonardo, lo porteranno ad interessarsi anche di Hokusai, nella cui arte avrebbe riconosciuto una “attenzione” verso la natura senza eguali nell’arte occidentale, almeno fino a Cézanne.¹⁰³ Ed è proprio questa “attenzione” nei confronti della natura che spiega il motivo per cui Rilke citerà spesso insieme Leonardo ed Hokusai sottolineando l’esemplarità della loro opera.¹⁰⁴

Questa svolta mostra naturalmente i suoi effetti in pittura anche attraverso il cambiamento iconografico dell’essere umano.

«L’uomo perdette così la sua importanza, e di fronte a quella realtà grandiosa, semplice e inesorabile, che lo superava e gli sopravviveva, dovette indietreggiare. Non per questo si rinunziò a rappresentarlo, anzi: occupandosi con coscienza e radicalmente della natura si era imparato a guardare più giustamente e anche meglio l’uomo. Era divenuto più piccolo però: non più centro del mondo. Ma anche più grande: perché guardato con gli stessi occhi con cui si guardava ora la natura».¹⁰⁵

Rilke rileva in proposito come nelle opere pittoriche segnate da questa “svolta” l’uomo non è raffigurato in modo diverso rispetto alle altre creature che lo circondano: sono queste, ad esempio, le opere del paesista olandese Jacob Ruysdael, in cui, essendo la natura “un tutto unico”, l’uomo è sì raffigurato, ma non “vale più di un albero”: «valeva cioè molto, perché un albero valeva anch’esso molto».¹⁰⁶ E’ questo un aspetto proprio anche all’opera di Hokusai. Il pittore giapponese – lo

umane: divenne cioè arte [*Kunst*]». R. M. RILKE, “Von der Landschaft”, p. 87 (p. 8). Tale contrapposizione è quindi da riferirsi alla contrapposizione tra un modo di rapportarsi alla natura soggettivo e un modo di rapportarsi alla natura che ne rispetta l’estraneità, senza cioè rinchiuderla in un *mondo*, ovvero in una griglia di concetti e forme. La parola *mondo* avrebbe pertanto qui un significato analogo all’espressione “mondo esplicito” [*gedeuteten Welt*], che Rilke utilizzerà nella prima delle *Duineser Elegien*. R. M. RILKE, “Duineser Elegien”, cit., p. 441 (p. 55).

¹⁰² E’ questo un aspetto che trova una forte rispondenza nella pratica artistica giapponese, in cui «la soggettività dell’artista non viene giudicata tanto più *grande* quanto più *potenti* sono i segni che è capace di imprimere *sulla* realtà, ma, al contrario, viene considerata tanto più *profonda* quanto più capace di fare emergere i segni *della* realtà». G. PASQUALOTTO, *Yohaku. Forme di asceti nell’esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra Editrice, 2001, p. 11.

¹⁰³ Parlando dell’incontro con la pittura di Cézanne, un incontro che egli definisce “colmo di conferma e di rapporti”, Rilke scriverà alla moglie Clara il 18 ottobre del 1907: «E’ 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 tempo probabilmente preparato a quest’unica cosa, da cui così tanto dipende». R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 49 (p. 60).

¹⁰⁴ R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME’, *op. cit.*, pp. 108-109 (p. 76); R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 52 (p. 62); R. M. RILKE – S. NÁDHERNÝ VON BORUTIN, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁵ R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpswede>”, cit., p. 479 (p. 66).

¹⁰⁶ *Ibidem*.

sottolinea Calza – ha infatti attuato una “rivoluzione del paesaggio” attribuendo nelle sue opere pari dignità agli elementi della natura, all’uomo, alle cose.¹⁰⁷ Quanto gli europei fossero stati scossi da questo aspetto della sua opera, in particolare dal ridimensionamento delle proporzioni dell’essere umano, si evince da quanto già Théodore Duret sottolineava nel suo *Livres et albums illustrés du Japon* a proposito dei disegni contenuti nel *Dizionario pittorico di rapida consultazione* di Hokusai:

«i personaggi, in effetti, sono tenuti nella dimensioni di semplici versi o insetti. Io non conosco alcun altro esempio di rimpicciolimento della forma umana a così piccole proporzioni».¹⁰⁸

Nelle riflessioni di Rilke sull’arte del paesaggio punto di partenza è, dunque, la necessità per l’artista di raffigurare il paesaggio senza frapporre tra questo e sé riflessioni o sentimenti. Si tratta tuttavia soltanto di un punto di partenza. L’estraneità del paesaggio – marcata nel passo da cui siamo partiti proprio attraverso il ricorso all’opera *Geistererscheinung* di Hokusai – rivela come per Rilke fare arte presupponga una *comprensione* radicale della natura. Non si tratta, infatti, soltanto di “imparare a vedere” il movimento spontaneo ed ininterrotto delle forze della natura, ma di riconoscere questo movimento come l’agire di quella *remota matrice* che a tutto si estende e tutto pervade.

«Certo qualcuno, giunto a questo punto, si potrebbe richiamare alla parentela che abbiamo con la natura da cui in fondo proveniamo, quali ultimi frutti di un grande e gagliardo albero genealogico. Ma chi facesse ciò, non potrebbe nemmeno negare che questo albero, se noi, a cominciare da noi stessi, fronda per fronda, ramo per ramo, tentassimo di risalirlo fino alle radici, presto di perderebbe nel buio: in un buio popolato di animali giganteschi e fossilizzati, di mostri preistorici, carichi di ostilità,

¹⁰⁷ «Prima della sua rivoluzione, ché così si può certo chiamarla, il paesaggio nell’*ukiyo*e era soprattutto utilizzato come ambiente di eventi o sfondo per personaggi, in pochissimi casi assurgendo all’importanza di genere autonomo. Hokusai diede al paesaggio e alle immagini della natura dignità pari a quella della rappresentazione dell’uomo, e lo fece usando la più popolare e diffusa delle forme d’arte, l’*ukiyo*e e le silografie. Se in precedenza la sua analisi delle forze che regolano la vita lo aveva portato soprattutto ad indagare la gente delle strade popolate, i quartieri di piacere, i teatri, la profondità dei miti, ora egli s’inoltrava nella natura per scoprirvi le stesse leggi, lo stesso movimento universale che governa l’esistenza umana, nonché le manifestazioni degli dei ovunque presenti: nelle rocce come negli alberi, nelle acque come sui monti, nei suoni della natura, ma anche negli oggetti fabbricati ritualmente dall’uomo». G. C. CALZA, “La rivoluzione del paesaggio: il periodo Iitsu”, in *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, catalogo a cura di G. C. CALZA, Milano, Mondadori Electa, 1999, p. 243.

¹⁰⁸ T. DURET, *Livres et albums illustrés du Japon*, Paris, Ernst Leroux Éditeur, 1900, p. 193 (trad. it. mia).

di odio; e procedendo a ritroso, troveremmo esseri sempre più strani ed orrendi tanto da essere costretti a pensare che all'ultimo, in fondo, ci sia la natura in persona come la cosa per noi più estranea ed orrenda».¹⁰⁹

Tutte le cose che sono, e l'uomo con loro, sono quindi in *relazione* ed è relazione che affonda in un *inizio mostruoso* che è la natura stessa. Non vi è da parte di Rilke il tentativo di definire tale *inizio* come *presenza* ontologicamente determinata,¹¹⁰ quanto piuttosto di indicare l'*eccesso di forza* connaturato alla natura che agisce nell'*intimo* di tutti gli esseri. Rilke chiama tale *eccesso di forza* "origine antica" oppure "forre dei padri",¹¹¹ o ancora "gioco di forze pure",¹¹² ma non gli attribuisce mai determinazioni specifiche, poiché "senza fine i nomi si sprecano per dirlo: perché è il Centro".¹¹³ Non è neppure indicato come *niente*, come *non essere*, perché da questo "centro" tutte le cose non smettono mai di procedere e dal suo eccesso di forza esse continuano ad essere attraversate. E' piuttosto "mélange di essere e niente del tutto confuso e mescolato,"¹¹⁴ da cui tutte le cose continuano a scaturire e a cui continuamente ritornano, in quell'unico e incessante flusso vitale di "ascesa" e "ricaduta", di vita e di morte, che Rilke chiama "il più ampio cerchio".¹¹⁵ Il continuo movimento della natura è dunque inscritto in ogni cosa in quanto *forma di vita che procede dalla morte e ad essa ritorna*:

«Fiorisce un albero, e la morte fiorisce in esso altrettanto come la vita, e il campo, si vede dalla sua faccia distesa, è a un tempo raggianti di vita e di morte, e dall'una all'altra pazientemente gli animali trapassano – la morte è dappertutto a suo agio intorno a noi, e ci guarda con i suoi occhi dalle fessure delle cose».¹¹⁶

¹⁰⁹ R. M. RILKE, "Einleitung <zu Worpsswede>", cit., p. 473 (p. 61).

¹¹⁰ E' significativo, in tal senso, il fatto che Rilke costruisca la frase utilizzando il congiuntivo.

¹¹¹ R. M. RILKE, "Duineser Elegien", cit., p. 451 (p. 69).

¹¹² R. M. RILKE, "Die Sonette an Orpheus", II 10, cit., p. 513 (p. 149).

¹¹³ R. M. RILKE, "Scialle" (1923), in *Poesie*, cit., vol. II, p. 277.

¹¹⁴ R. M. RILKE, "Le Rose" (1924), in *Poesie*, cit., vol. II, p. 447.

¹¹⁵ «La morte è quel lato della vita non volto verso di noi, e che noi perciò non possiamo illuminare. Bisogna tentare di realizzare la più vasta coscienza possibile della nostra esistenza, che è completa nei due regni illimitati e si nutre inesauribilmente in tutti e due... perché la vera forma della vita si estende attraverso i due campi, il sangue del circuito più grande circola attraverso tutti e due: non vi è né un al di qua né un al di là, ma solo una unità immensa [...] Non già quindi nel senso cristiano (dal quale ogni giorno più appassionatamente mi allontano), bensì con un sentimento puramente, profondamente, beatamente terrestre bisogna introdurre le cose viste e toccate quaggiù in un cerchio più ampio, nel più ampio di tutti. Non in un al di là, la cui ombra oscuri la terra, ma in un tutto, nel *Tutto*». R. M. RILKE, "An Witold von Hulewicz" (12 novembre 1925), cit., pp. 371-373 (pp. 98-99). (trad. leggermente modificata).

¹¹⁶ R. M. RILKE, "Della morte e di Dio", in *Del poeta*, cit., p. 35.

In questa prospettiva non è difficile immaginare cosa significò per Rilke l'incontro con le opere di Hokusai sul tema degli spettri, in cui oggetti comuni, come una lanterna o uno specchio, e paesaggi quotidiani veicolano le apparizioni inquietanti dell'estraneo nel familiare. Hokusai ha dipinto – come aveva notato già Renan – “mostri quasi umani”, “paesaggi caotici” attraverso “combinazioni spaventose di elementi verosimiglianti e di elementi forgiati in un delirio sconosciuto alla nostra civiltà”:

«Ha dipinto sogni, visioni, incubi. L'oppio è estraneo a tali evocazioni. Qui e là incontriamo nei *Mangua* dei così strani disegni che, se non conoscessimo la temperanza dei Giapponesi, li avremmo attribuiti a ricordi di una immaginazione offuscata. Tutto ciò che l'ebbrezza rivela alle menti tormentate, tutte le forme che il fumo può prendere attraverso una pupilla impressionata dai vapori del veleno, tutti gli stati sovranaturali, tutti i “paradisi artificiali”, di cui Quincey, Poe e il nostro Baudelaire si sono istituiti come custodi, si sviluppano in volute insensate, piene di grazia o cariche di terrore. Non è notevole trovare in un artista dell'Estremo Oriente la realizzazione plastica di queste visioni dell'“oltre”, di questi sogni nostalgici, che la scuola più avanzata della letteratura inglese e francese ha creduto di essere la sola ad intravedere? Qual è l'artista europeo, chiediamo, che ha intrapreso un simile viaggio nel mondo irreali, o meglio dovremmo dire nel mondo che lo stesso mondo reale ci suggerisce?»¹¹⁷

Se i lavori di Hokusai siano da ascrivere ad un gusto per il sovranaturale, come ha proposto de Goncourt, o ad un'osservazione attenta a tutti gli aspetti della natura, come proporrà invece Focillon,¹¹⁸ non è una questione che può essere qui discussa.

¹¹⁷ A. RENAN, “La »Mangua« de Hokusai”, in *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*, cit., janvier 1889, n. 9, pp. 110-111. Cfr. quanto scrive anche G. GEFFROY, “Les paysagistes japonais”, in *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*, cit., décembre 1890/janvier 1891, n. 32 e n. 33, pp. 91-111.

¹¹⁸ Va qui evidenziata la divergenza di interpretazioni proposta da de Goncourt e Focillon. «L'artista definito là “il pittore dei fantasmi” – scrive de Goncourt, commentando le illustrazioni di Hokusai dei romanzi giapponesi – doveva essere ben contento di tradurre, con le visioni della sua arte, le immagini oniriche a tinte forti dei letterati del suo Paese». (E. DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 51). Se de Goncourt sottolinea la dimensione onirica e orrida delle opere di Hokusai dedicate al tema degli spettri, Focillon ne evidenzia l'aspetto ironico, che considera un elemento essenziale per capire l'arte e lo spirito giapponesi: «Sono mirabili fantasie, prodigiosi spauracchi. Ricordano quei giocattoli straordinari e macabri fatti di stoffa dipinta montata su pochi cerchi di bambù, quegli scheletri che saltano premendo il dito lungo un trapezio di fili. Come il drago gigante coi lampioncini, portato in processione, sono fantasie di carte, spaventevoli più di qualsiasi nostra invenzione occidentale, ma non senza una punta di ironia. Rispondono ad abitudini morali che stentiamo a comprendere, a una sorta di *credulità accettata*, toccante, sottile e gaia, che dopotutto è forse l'ultima parola della saggezza». H. FOCILLON, *op. cit.*, pp. 110-112. Ne deriva, secondo Focillon, la difficoltà di attribuire al mondo

Agli occhi di Rilke Hokusai è l'artista che ha compreso la *dismisura spettrale* della natura e ha saputo mostrarla nelle forme stesse dell'arte.

Se *dare forma* a tale *dismisura* è il compito dell'arte, ciò mette ancora una volta in questione il soggetto che si assume simile compito, poiché questo implica il riconoscimento e l'accettazione della complementarità di vita e morte.

«La sua immensa comunione con la natura (non saprei indicare infatti un altro uomo che sia vissuto in essa in così intimo e appassionato abbandono) – scrive, ad esempio, Rilke a proposito di Tolstoj – lo poneva mirabilmente nella condizione di pensare e di scrivere quasi dal centro di un tutto in cui egli era immerso, con un sentimento della vita così compenetrato ad un tempo della morte più sottile che questa, nel forte sapore della vita medesima, si avvertiva dovunque quale un caratteristico aroma».¹¹⁹

Se gli uomini sono soliti respingere ed escludere la morte come “estraneità incomprensibile”, l'artista deve riconoscerla come parte integrante della vita.¹²⁰ La sua “comunione con la natura” implica necessariamente un “sentimento della vita”, che non escluda la morte, ma sia da questa compenetrato.

In questa prospettiva gli spettri sono figure che segnano nell'opera di Rilke una frattura tra il modo abituale di rapportarsi al “mistero” che porta ad escludere tutto ciò che è estraneo¹²¹ e quello che deve esser fatto proprio dall'artista. Ciò risulta evidente da quanto Rilke scrive in una lettera a Franz Xaver Kappus:

giapponese e allo stesso Hokusai un gusto per il “sovrannaturale” nel senso attribuitogli dalla tradizione occidentale di scollegato dal mondo “reale” e visibile. Un senso quindi che implica una separazione tra reale e sovrannaturale, visibile ed invisibile, mentre «il prodigioso soffio che anima tante realtà e finzioni» nell'opera di Hokusai «sembra sgorgare dalle fonti stesse dell'esistenza». *Ivi*, pp. 113-114. L'interpretazione di Focillon, che vede le opere di Hokusai “sgorgare dalle fonti stesse dell'esistenza” ci sembra tuttavia più vicina alla posizione di Rilke. Il poeta ammetteva del resto la possibilità dell'apparizione degli spettri, come egli stesso scrive in una lettera a H. Pongs il 21 ottobre del 1924: «Gli avvenimenti occulti nel *Malte*: in parte, esperienze della mia infanzia a Praga, narrate fedelmente, in parte cose vissute e sentite in Svezia. Del resto fu questa una delle ragioni per cui la figura inventata di M. L. Brigge divenne danese: perché solo nell'atmosfera dei paesi scandinavi lo spettro appare inserito e ammesso tra gli avvenimenti possibili (ciò che è conforme al mio modo d'intendere)». R. M. RILKE, *Briefe aus Muzot*, cit., p. 323.

¹¹⁹ R. M. RILKE, “Della morte e di Dio”, cit., pp. 36-37.

¹²⁰ Il riferimento è a quanto scrive Blanchot in “Rilke e l'esigenza della morte”: Rilke «pensa anche alla morte, all'esperienza suprema che essa rappresenta, esperienza tremenda da cui lo spavento ci allontana, mentre essa si impoverisce per questo allontanamento. Gli uomini hanno indietreggiato di fronte alla loro parte oscura, l'hanno respinta ed esclusa, e così essa si è fatta loro estranea, è per loro una nemica, una potenza malvagia a cui si sottraggono in una continua distrazione, che snaturano con la paura che li tiene lontani da essa. Ciò è desolante, fa della nostra vita una regione che è un deserto di paura, doppiamente impoverita: impoverita della povertà di questa paura che è una cattiva paura, e, da questa povera paura, impoverita della morte che essa rigetta ostinatamente fuori di noi». M. BLANCHOT, *op. cit.*, p. 108.

¹²¹ Il tema è centrale in tutta l'opera di Rilke. Mi limito a segnalare per la sua esemplarità quanto Rilke scrive in “Della morte e di Dio”: La morte «che forse ci è così incredibilmente vicina, da non poter

«Dobbiamo immaginare la nostra esistenza quanto più vasta possibile; tutto, anche l'inaudito, deve trovarvi spazio. E' questo in fondo l'unico coraggio che si richiede a noi: essere coraggiosi verso quanto di più strano, prodigioso e inesplicabile ci possa accadere. Che gli uomini in tal senso siano stati vili, ha arrecato alla vita infinito danno; le esperienze che vengono chiamate "apparizioni", tutto il cosiddetto "mondo degli spiriti", la morte, tutte queste cose a noi tanto affini, la quotidiana resistenza le ha tanto rimosse dalla vita che i sensi, che le potrebbero afferrare, si sono atrofizzati [...] Quanto è più umana quella insicurezza irta di pericoli, che spinge i prigionieri nelle storie di Poe a esplorare a tentoni le forme delle loro atroci carceri e a non essere estranei agli indicibili orrori di quel loro stare. Noi però non siamo prigionieri. Non trappole e lacci sono tesi intorno a noi, e non vi è nulla che ci debba angosciare o tormentare. Siamo posti nella vita come nell'elemento cui più siamo conformi, e inoltre, per millenario adattamento, ci siamo fatti così simili a questa vita che, se rimaniamo quieti, per un felice mimetismo, ci distinguiamo appena da tutto ciò che ci sta intorno».¹²²

Se nell'Introduzione a *Worpswede* Rilke sottolinea come la *dismisura* del paesaggio "impressioni" e "avvilisca" l'uomo, incapace di "comprendere" il paesaggio nella sua alterità, «quasi come quella "apparizione di spiriti" [*Geistererscheinung*] che si vede in un noto disegno del pittore giapponese Hokusai»;¹²³ nella lettera appare chiaro come il compito dell'artista sia riconoscere quanto appare come estraneo – la morte, gli spettri – come parte integrante della vita. All'artista "tocca *amare* il mistero" perché l'arte è "amore che si riversa sul mistero".¹²⁴

La trama fin qui delineata ha inteso evidenziare alcuni nuclei tematici della poesia e della poetica di Rilke necessari per contestualizzare il suo interesse per Hokusai. Si tratta a questo punto di mostrare come tra le influenze che hanno concorso alla definizione della complessa questione del soggetto e del suo modo di rapportarsi al mondo vi sia l'opera di Hokusai, portando alla luce le tracce che l'artista giapponese

misurare la distanza che la separa dal centro della nostra vita, divenne in tal modo qualcosa di esteriore, di costantemente tenuto lontano, in qualche luogo, in agguato, nel vuoto, pronta ad assalire questo o quello dopo perfida scelta: tanto più crebbe il sospetto che essa fosse l'eterna nemica, la rivale invisibile». R. M. RILKE, "Della morte e di Dio", cit., p. 34. Anche qui Rilke sottolinea come sia un errore ritenere la morte qualcosa di "non terreno", qualcosa che appartiene ad un "al di là". *Ibidem*.

¹²² R. M. RILKE, *Briefe an einen jungen Dichter*, hrsg. von akademischen Maler Kaler Hruška, Vitalis, 2007, pp. 69-72, trad. it a cura di M. Bistolfi, in R. M. RILKE, *Lettere a un giovane poeta*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 91-93. (d'ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione).

¹²³ R. M. RILKE, "Einleitung <zu Worpswede>", p. 472 (pp. 60-61).

¹²⁴ *Ivi*, p. 495 (p. 81).

ha lasciato nella poetica rilkiana, costituendosi come materia di riflessione, di ispirazione e di creazione autonoma. Figura apparentemente marginale, Hokusai si rivela ad un'attenta analisi presenza decisiva per la messa a punto di tali questioni, contribuendo a determinare quella svolta cruciale che, in Rilke, ha segnato il distacco da Rodin ed il decisivo incontro con la pittura di Cézanne.

Ritratti da vecchi solitari e pazienti lavoratori

In Hokusai Rilke rinviene, in maniera esemplare, i *tratti* per i quali, e solo per i quali, si è artista. Di ciò Rilke scrive a Lou Andreas Salomè in una lettera dell'11 agosto del 1903, in cui cita un'affermazione di Hokusai tratta dalla prefazione al primo dei tre volumi delle *Cento vedute del Monte Fuji*:¹²⁵

«L'arte è una cosa troppo grande, troppo pesante e troppo lunga per una vita, e rispetto a essa anche coloro che sono avanti negli anni sono solo dei principianti. *C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la forme et la nature vraie des oiseaux, des poissons et des plantes* – scrisse Hokusai, e Rodin ha il medesimo sentire, e anche a Leonardo si può pensare, che diventò molto vecchio. E hanno sempre vissuto nella loro arte e, raccolti, intorno a quell'Uno, hanno lasciato inselvaticchire tutto il resto. Ma come può non spaventarsi uno che solo di rado entra nel suo sacrario, perché fuori, nella vita che si ribella, cade in tutte le trappole e urta ciecamente contro tutto gli ostacoli. Per questo con tanto ardore e con tanta impazienza voglio trovare un lavoro, il giorno del lavoro, perché soltanto se prima diventa lavoro, la mia vita potrà diventare arte. So di non poter ritagliare la mia vita dai destini ai quali è legata; ma devo trovare la forza di elevarla interamente, così com'è, con tutto, a una tranquillità, a una solitudine, al silenzio di profondi giorni di lavoro».¹²⁶

Per comprendere di quale senso si carichi la citazione di Hokusai, che rimanda a temi e problemi che andavano maturando all'interno della poetica rilkiana, è necessario analizzare il significato attribuito da Rilke alla vecchiaia¹²⁷ relativamente al processo

¹²⁵ Questa affermazione di Hokusai è riportata nella maggior parte degli scritti dell'epoca dedicati all'artista: LOUIS GONSE, *op. cit.*, pp. 286-287; E. DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 153; R. MUTHER, *op. cit.*, p. 603. Sarà ripresa, in seguito anche da Perzinski e Focillon: FR. PERZINSKI, *op. cit.*, pp. 34-35; H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 99. Compariva altrettanto spesso nelle riviste, come *Le Japon artistique* di Bing: E' ad esempio citata da Renan nel suo articolo "La «Mangua» de Hokusai". In *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*, cit., décembre 1888, n. 8, p. 95. B. Garnier ha rilevato come questa affermazione di Hokusai fosse ben nota allo stesso Rodin: «Rodin non ha voluto a sua volta diventare questo "vecchio folle del disegno"? Sembra rispondere lui stesso: "Ma sì, quando si segue la natura, si segue tutto. Quando ho un bel corpo di donna per modello, i disegni che ne ricavo mi danno immagini di insetti, di uccelli, di pesci». B. GARNIER, "Une collection de rêve", in *Rodin. Le rêve japonais*, cit., p. 24.

¹²⁶ R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, pp. 108-109, (p. 76). In francese nel testo.

¹²⁷ La vecchiaia è una delle qualità costanti che Rilke attribuisce ai grandi artisti, innanzi tutto a Rodin: «Che uomo è mai? – si chiede Rilke nello scritto dedicato allo scultore – E' un vecchio. E la sua vita è una vita che non si lascia narrare. Ha avuto un inizio e procede, procede addentrandosi sempre più profondamente in una grande vecchiaia, e per noi è come se fosse trascorsa da molte centinaia di anni». R. M. RILKE, "Rodin", cit., p. 351 (p. 14). Sarà attribuita anche a Cézanne: «Posso già comprendere il

artistico.¹²⁸ *Fare arte* implica, secondo Rilke, un modo di essere di colui che a ciò si dedica: si è artisti solo sottoponendosi ad un lungo e rigoroso esercizio che è innanzitutto *riduzione* dell'io. Se l'artista deve eliminare qualsiasi ostacolo possa frapporsi tra l'io ed il mondo, il primo e più consistente ostacolo da rimuovere è l'io stesso.¹²⁹

Da qui la critica radicale ad un certo modo di rapportarsi dell'io al mondo, critica che investe innanzitutto le conoscenze attraverso cui il soggetto esperisce il mondo e che, oscurandolo, ne impediscono la *comprensione pura*.¹³⁰ Perché si dia tale comprensione è pertanto necessario liberarsi da tutto un patrimonio consolidato di opinioni e conoscenze:

«Forse il mestiere si trova nella lingua stessa, in una migliore conoscenza della sua vita interiore e della sua volontà, del suo sviluppo e del suo passato? (Il grande dizionario dei fratelli Grimm, che ho visto una volta a Parigi, mi ha fatto pensare a questa possibilità...) Si trova forse in qualche disciplina precisa? Nella conoscenza più esatta di *una* materia? (Per molti è certamente così, senza che lo sappiano, e questa materia è il loro quotidiano, il loro mestiere). Oppure si trova in una certa cultura ben ereditata e ben accresciuta? (Hofmannsthal lo sosterebbe; [...] è bello, del bel mestiere che appartiene alla sua bella arte)».¹³¹

Alla constatazione che la creazione artistica non è l'esito di determinate conoscenze della lingua, né dello studio approfondito di qualche disciplina o di una cultura "ben ereditata e accresciuta", Rilke fa seguire un'affermazione ancora più decisa:

«Ma per me è diverso; nei confronti di tutto ciò che ho ereditato devo essere ostile e ciò che ho acquisito è talmente poco; sono quasi senza cultura. I miei continui tentativi di iniziare un determinato studio si interrompono miseramente; per cause esterne e per la strana sensazione che mi ha sempre colto in queste occasioni; come se dovessi

vecchio [Cézanne], che è andato così lontano, solitario, con solo i bambini dietro di lui a scagliarsi contro sassi». R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 40 (p. 54).

¹²⁸ «Non voglio certamente separare di netto arte e vita; – scrive Rilke a Lou Salomè l'11 agosto del 1903 – so che a un certo punto e in un certo luogo si trovano in accordo». R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, p. 108, (p. 75).

¹²⁹ Park ha rilevato in proposito come la necessità di una "riduzione dell'io", così come è posta da Rilke, riveli delle affinità con il buddismo. J. PARK, *op. cit.*, pp. 75-83.

¹³⁰ "Puro" è aggettivo che ritorna spesso nelle riflessioni di Rilke associato in particolare alla questione del vedere e del sentire. Cfr. O. F. BOLLNOW, "Der reife Rilke", in *Doitsu Bungaku*, hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, Tokyo, Ikubundo Verlag, November 1959, n. 23, pp. 114-126.

¹³¹ R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, p. 106, (pp. 74-75).

tornare indietro da un sapere innato per una strada faticosa, che con mille svolte mi ci riconduce di nuovo. Forse erano scienze troppo astratte quelle in cui mi sono cimentato, e forse da altre giungono cose nuove...? Ma per tutto mi mancano i libri e per i libri le guide. – Il fatto di sapere così poco dei fiori e degli animali e dei semplici processi in cui la vita sale come un canto popolare. Mi propongo sempre di guardare meglio, di osservare, con maggior pazienza, di pormi davanti al poco, accanto a cui sono spesso passato, con maggior immersione, come davanti a uno spettacolo».¹³²

Poiché la creazione artistica deve essere l'esito di un più *profondo* rapporto con la "natura",¹³³ ossia di un rapporto scevro di ogni preconetto o pregiudizio, come pure di ogni investimento culturale, è necessario "tornare indietro" verso quello che Rilke definisce un "sapere innato".¹³⁴ Ciò significa innanzi tutto abbandonare le forme consolidate del sapere,¹³⁵ per "imparare a vedere" la natura in modo inedito, come la vedrebbe "il primo uomo".¹³⁶

¹³² *Ibidem*. Si confronti quanto Rilke scrive a proposito dei semplici processi della natura, "in cui la vita sale come un canto popolare", con quanto aveva scritto nelle "Postille in margine a *La nascita della tragedia* di Nietzsche": «Nella fattispecie le strofe del canto popolare si possono paragonare a coppe accostate alla sorgente che sgorga limpida. Rapida e abbondante essa riempie quei primordiali recipienti cerimoniali appositamente preparati. Ma il suo flusso non si esaurisce in loro». R. M. RILKE, "Postille in margine a *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche", cit., p. 95.

¹³³ La necessità di comprendere la vita, i suoi processi, è ribadita frequentemente nelle lettere scritte tra il 1903 ed il 1904. «Ci sono i cieli stellati, né io so ciò che gli uomini già sanno di essi, non conosco neppure la disposizione degli astri – scrive ancora a Lou Salomé il 12 maggio 1904 – E così è con i fiori, con gli animali, con le semplici leggi che vigono e qui e là e in poche mosse percorrono il mondo dal principio alla fine. Come nasce la vita, come opera nei piccoli esseri, come si ramifica e si espande, come fiorisce, come sorregge: desidero imparare tutto questo. E, partecipando a tutto questo, legarmi ancora più saldamente alla realtà, che tanto spesso mi smentisce, - *qui* - *esserci*, non solo col sentimento, ma anche col sapere, sempre e sempre più. [...] Non la storia dell'arte e altre storie, non l'essenza di sistemi filosofici vorrei imparare, ma soltanto alcune grandi e semplici certezze alla portata di tutti, vorrei prenderle con me e potermele guadagnare». R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOMÉ', *op. cit.*, p. 162 (pp. 110-111).

¹³⁴ Kuniyo Takayasu sottolinea in proposito come l'"intuitiva comprensione della natura" sia uno degli aspetti che fa risultare Rilke un "poeta familiare" ai Giapponesi; ne critica tuttavia la riflessione riscontrabile in un quasi tutte le sue opere, visto come indizio della presenza di una "forte soggettività" dell'artista. K. TAKAYASU, "Rilke und die Japaner", in *Doitsu Bungaku*, hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, Tokyo, Ikubundo Verlag, märz 1964, n. 32, pp. 5-13.

¹³⁵ Ciò spiegherebbe l'avversione, tanto spesso dichiarata da Rilke non senza una certa retorica, nei confronti dei libri. «I libri sono vuoti», gridava il conte con un gesto furioso contro le pareti, "il sangue, è questo che conta, ecco quello in cui bisogna sapere leggere». R. M. RILKE, "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", in *Gesammelte Werke in fünf bänden*, cit., p. 235, trad. it. a cura di F. Jesi, R. M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti, 2000, p. 121 (d'ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione). Un'avversione con cui Rilke marca l'esigenza di un diverso contatto con la realtà. Cfr. la poesia "Con occhi" scritta a Parigi nel settembre del 1907: «Con occhi che attraverso i libri guardano, / sono abituati a bere ben diluita / ogni cosa, e a non masticare il nerbo / della realtà». in R. M. RILKE, *Poesie*, cit., vol. II, p. 179.

¹³⁶ «Si avvicini alla natura – scrive Rilke a Franz Xaver Kappus – cerchi, come un primo uomo, di dire ciò che vede e vive e ama e perde». R. M. RILKE, *Briefe an einen jungen Dichter*, cit., p. 13 (p. 39). Essenziali per la centralità della natura, tanto spesso ribadita da Rilke nei saggi e nelle lettere, le figure di Jacobsen e Rodin: «Jacobsen e Rodin, questi sono per me i due artisti inesauribili, i maestri. Coloro che sanno fare ciò che un giorno vorrei saper fare. Entrambi hanno lo sguardo penetrante e pieno di

Questo modo di vedere la natura è ciò che Rilke scorge nelle opere di Hokusai e che lo stesso Hokusai teorizza, oltre che nella prefazione alle *Cento vedute del Monte Fuji*, nella maggior parte dei manuali di disegno da lui pubblicati.¹³⁷ Si tratta di un elemento su cui si sofferma, oltre Muther, la maggior parte degli studi sull'artista giapponese pubblicati in Europa a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

Revon lo ha mostrato con una straordinaria immagine:

«Vedete, in una delle sue migliori pagine, questo sacerdote in gran costume, in ginocchio davanti ad un fiore reciso che egli tiene con le sue mani tremanti e che vuole far rivivere nella sua composizione: non è l'immagine del vecchio Giappone, innamorato folle della natura e dell'arte, prosternato davanti al fiore che adora, e non è anche uno degli aspetti sotto i quali appare il genio di Hokusai?»¹³⁸

Questa dedizione alla natura – è ciò che per Rilke è rilevante – è “disinteresse” per ogni forma di intellettualismo, essendo l'arte giapponese «felicitemente estranea a ogni preoccupazione intellettuale», al contrario di quella europea che «non ha cessato di sovraccaricare la natura di significati culturali o sentimentali, per cui l'arte sarebbe apparsa vuota di ogni contenuto se non avesse avuto il compito di rappresentarli».¹³⁹

dedizione per la natura». R. M. RILKE, *Briefwechsel mit Ellen Key*, Frankfurt a. M. und Leipzig, Insel Verlag, 1993, p. 190. (trad. it. mia).

¹³⁷ «Ci sono uccelli che non volano molto in alto, alberi fioriti che non danno frutti, e tutti questi aspetti della vita intorno a noi meritano di essere studiati a fondo: – scrive ad esempio nel *Libro illustrato sul colore* – se riesco a convincere gli artisti di questa verità, sarò stato il primo a “trascinare il bastone” lungo il cammino». In E. DE GOUNCOURT, *op. cit.*, p. 146. Cfr. in proposito: J. M. Rosenfield, “«Il Creato è maestro» Hokusai l'individualista in due suoi manuali di pittura”, in *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, cit., pp. 46-63. Si tratta del resto di uno dei capisaldi della tradizione culturale ed artistica giapponese: Cfr. in proposito quanto scrive Cladel: «I Giapponesi sono grandi ammiratori della natura. Essi l'hanno studiata e compresa in una maniera meravigliosa. Perché voi sapete, l'arte non è che uno studio della natura. E' uno studio che ha fatto la grandezza degli antichi e dei gotici.. La natura, tutto è là. Noi non inventiamo niente, non creiamo niente». C. CLADEL, *August Rodin pris sur la vie*, Paris, Éditions de La Plume, 1903, pp. 26-27.

¹³⁸ M. REVON, *op. cit.*, p. 180 (trad. it. mia). Anche Van Gogh, appassionato collezionista di opere giapponesi e ammiratore di Hokusai, si è più volte soffermato sul modo di porsi dei pittori giapponesi nei confronti della natura: «Studiando l'arte giapponese – scrive al fratello Theo nel settembre del 1888 – si vede un uomo indiscutibilmente saggio, filosofo e intelligente, che passa il suo tempo a far che? A studiare la distanza fra la terra e la luna? No. A studiare la politica di Bismarck? No. A studiare un unico filo d'erba. Ma quest'unico filo d'erba lo conduce a disegnare tutte le piante, e poi le stagioni, e le grandi vie del paesaggio, e infine gli animali, e poi la figura umana. Così passa la sua vita e la sua vita è troppo breve per arrivare a tutto. Ma insomma, non è quasi una vera religione quella che ci insegnano questi giapponesi così semplici e che vivono in mezzo alla natura come se fossero essi stessi dei fiori?» V. V. GOGH, *Lettere a Theo*, a cura di M. Cescon, Parma, Guanda, 2006, p. 305. Rilke lesse le lettere di van Gogh nel 1907.

¹³⁹ H. FOCILLON, *op. cit.*, pp. 50-51 (34-35).

L'insistere di Rilke sulla necessità di un lungo esercizio di osservazione della natura¹⁴⁰ si presenta pertanto strettamente legato alla critica di ogni forma di intellettualismo, interpretata come una presenza invadente dell'io che impedisce di guardare *realmente* la natura. Rilke mette quindi in discussione i consolidati criteri di conoscenza della natura, perché visti come pertinenti alla sfera soggettiva. Attraverso tali criteri, che il soggetto considera *oggettivi* ma che poco hanno a che fare con la realtà della natura, si è infatti distolti da questa perché ci si rivolge a qualcosa di esterno e di *soggettivo*. Rilke insiste pertanto sulla necessità di rimuovere le barriere poste dai nostri apparati categoriali e intellettuali quale condizione per una conoscenza "intima" della natura.

«Se lei si attiene alla natura, a quanto in essa vi è di semplice, di piccolo, che è invisibile ai più e può d'un tratto farsi grande e incommensurabile: se prova questo amore per le umili cose, e con semplicità, da servitore cerca di conquistare la fiducia di ciò che sembra povero: allora tutto le diverrà più facile, più uniforme, quasi più conciliante; forse non nell'intelletto [*Verstande*], che stupito indugia, ma nella sua più intima e vigile coscienza e conoscenza [*Bewußtsein, Wachsein und Wissen*]». ¹⁴¹

Tale conoscenza, di cui l'intelletto resta "stupito", non muove da un'*idea* di natura, ma si acquisisce pervenendo ad un intimo accordo con essa.¹⁴² Accordo che, secondo Rilke, Hokusai ha raggiunto consumando il *peso* del soggetto e lasciando così emergere la "forma e la natura vera degli uccelli, dei pesci e delle piante".

In una lettera alla moglie Clara dell'8 aprile del 1903, citando ancora una volta l'artista giapponese, Rilke definisce questo atteggiamento come il "guardare lontano da se stessi":

«C'è in questo una specie di purezza e verginità, in questo guardare lontano da se stessi; lo sguardo è legato alla cosa, come quando si disegna, intessuto con la natura, e la mano, da qualche parte sotto, segue da sola il suo cammino, va e va, diventa paurosa, insicura, diventa di nuovo allegra, va e va profondamente sotto il volto, che come una stella sta sopra di lei, che non osserva, soltanto risplende. Mi pare di aver

¹⁴⁰ Il tema ritorna spesso nelle lettere scritte da Rilke in questi anni. Cfr. R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit.

¹⁴¹ R. M. RILKE, *Briefe an einen jungen Dichter*, cit., p. 32 (p. 56).

¹⁴² Lee scrive in proposito come, per Rilke, si tratti di realizzare un accordo con la natura, che è conoscenza della natura attraverso la "connaturalità": «Questo particolare modo di conoscere attraverso la connaturalità si fonda sul *sentire*». Y. LEE, *op. cit.*, p. 176. (trad. it. mia).

sempre creato così: il volto nella contemplazione di cose lontane, le mani sole. E così deve certamente essere. Così voglio di nuovo diventare col tempo... oggi... è arrivata una cara lettera di Rodin (dettata), molto cordiale e piena di complicità... sono così felice all'idea di vedere le sue nuove cose! Come cresce e cresce! (Hokusai, il grande pittore giapponese, ha detto una volta da qualche parte, parlando delle cento vedute del monte Fujiyama, da lui dipinte: *C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la forme et la nature vraie des oiseaux, des poissons et des plantes*).¹⁴³

A Rodin e Hokusai è quindi *proprio* quel *saper vedere* che è un “guardare lontano da se stessi” per acquisire la *neutralità dello sguardo*, cioè uno sguardo libero dal peso dell'io e perciò capace di cogliere le cose nella loro “nuda” forma. La *neutralità* è così una rispettosa *attenzione* e l'attenzione è prossimità e, al tempo stesso, riconoscimento dell'alterità delle cose. Rilke definisce questo *paradossale legame* – fatto di prossimità e distanza – come un essere “intessuto” nella trama della *natura*, richiamando così, ancora una volta, l'attenzione sulla “relazione del mondo” nella quale io e cose si intrecciano senza sovrapporsi.¹⁴⁴ Per raggiungere questa *neutralità dello sguardo* non è tuttavia sufficiente sbarazzarsi delle mediazioni intellettuali, ma è necessario, come suggerisce a Rilke l'affermazione di Hokusai, un apprendistato alla solitudine, alla pazienza e all'etica del lavoro. *Solitudine, pazienza* ed etica del *lavoro* mettono in gioco non solo un *modo* di fare arte, ma anche il modo d'essere di colui che la pratica.

La solitudine – tema che attraversa come un filo rosso l'intera poetica rilkiana¹⁴⁵ – non è chiusura o isolamento, ma “raccolgimento” ed il raccolgimento è *rinuncia* alla maniera quotidiana di intrattenere rapporti con gli altri e con le cose. Rilke contrappone, infatti, una vita quotidiana, segnata dalla logica del possesso e dell'utilizzo delle cose, ad una “vita raccolta nell'arte”, in cui a consumarsi è proprio il gesto con cui asserviamo le cose per possederle ed utilizzarle:

¹⁴³ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., pp. 83-84. (trad. it. mia). In francese nel testo.

¹⁴⁴ L'immagine della trama della “natura” nella quale io e cose sono intessute ritorna nei *Sonette an Orpheus*: «Filo di seta fosti, intessuto nella trama. / Sappi, a qualunque immagine sei unito al suo interno / (se anche fosse un momento della pena di vivere) che essa appartiene al Tutto, al radioso disegno». R. M. RILKE, “Die Sonette an Orpheus”, II 21, cit., p. 521 (p. 163).

¹⁴⁵ La stessa solitudine sarà attribuita a Cézanne: «Cézanne lo capiva bene quando, negli ultimi trent'anni della sua vita, si allontanava da tutto ciò che avrebbe potuto “venire ad accalparvi”, come egli si esprimeva, e quando, pur credente e devoto alle tradizioni, rifiutava tuttavia di andare al funerale della madre per non perdere una giornata di lavoro». R. M. RILKE, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, cit., p. 85.

«Questa è *una* vita, e l'altra è una vita diversa e non siamo fatti per avere due vite; sempre, quando ho desiderato una realtà, una casa, persone che visibilmente mi appartenessero, il quotidiano, come mi sbagliavo».¹⁴⁶

Se il rapporto quotidiano intrattenuto con tutto ciò che è *altro* – mondo, persone, oggetti – è segnato dalla volontà di possesso e dal criterio dell'utile, e quindi dalla "vicinanza eccessiva" del soggetto che riferisce tutto a sé e ai propri bisogni, la solitudine-raccoglimento consente all'artista di stabilire una più giusta distanza verso l'*altro* sciogliendo tale autoreferenzialità. L'arte si presenta, da questo punto di vista, come un *fare* essenzialmente diverso da qualsiasi altra attività umana: è un fare che non ha alcuno scopo, che non si rivolge alle cose come oggetti da utilizzare e possedere. Mentre «nel mondo le cose sono *trasformate* in oggetti al fine di essere prese, utilizzate, rese più sicure, nella fermezza distinta dei loro limiti e nell'affermazione di uno spazio omogeneo e divisibile», nello "spazio immaginario" sono «*trasformate* nell'irraggiungibile, fuori dell'uso e dell'usura, non nostro possesso ma movimento per spossessare».¹⁴⁷

La "misura" con cui l'artista si rapporta alle cose non è, dunque, la misura soggettiva di chi mira al loro possesso e al loro impiego, ma è la "tranquilla misura" di chi le sottrae al valore e all'uso per riconoscerne l'estraneità. Volgersi verso le cose con tale misura è quindi attuare un *rivolgimento* delle prospettive soggettive abituali per introdurre nel rapporto con le cose la consapevolezza della loro inesauribilità e alterità. E' questa un'esperienza che toglie al soggetto qualsiasi sicurezza perché lo costringe a rinunciare a qualsivoglia forma di preminenza o dominio:

«Tutti i punti sui quali il nostro sguardo soleva riposare ci sono tolti, non vi è più nulla di vicino, e ogni lontananza sfuma nell'infinito. Chi dalla sua stanza, quasi senza preparazione e progressione, venisse posto sulla cima di un'alta montagna, dovrebbe provare un sentimento affine; una insicurezza senza pari, un senso di abbandono all'indicibile quasi lo annienterebbe. Gli parrebbe di cadere o si crederebbe scagliato nello spazio e dilaniato in mille pezzi: quale enorme menzogna dovrebbe inventare la

¹⁴⁶ R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, p. 96 (p. 68).

¹⁴⁷ M. BLANCHOT, *op. cit.*, p. 120. Sul concetto di immaginario in Blanchot rinvio al saggio "La passione dell'immaginario" di J. Pfeiffer, che introduce il volume. *Ivi*, pp. IX-XVI.

sua mente per ritrovare e chiarire lo stato dei suoi sensi. Così muta per colui che diviene solitario, ogni distanza, ogni misura». ¹⁴⁸

Questo inaudito esercizio di estraneità verso le cose maturato nella solitudine consente all'artista di mostrare le cose come *intatte*: se nel quotidiano esse sono quasi costrette a “trattenere il fiato” il gesto con cui il solitario le porta “da lontano” le consegna alla loro “gran patria natia”. ¹⁴⁹

La solitudine non è, però, solo la condizione che consente all'artista di mostrare le cose nella loro “nuda” forma; è anche ciò che gli consente di avvicinarsi alle “leggi profonde” della vita trasformando le forme stesse del vivere e dell'esperire il mondo:

«Necessaria è una cosa sola: solitudine, grande solitudine interiore. Volgere lo sguardo dentro sé e per ore non incontrare nessuno: questo bisogna saper ottenere. Essere soli come eravamo soli da bambini, quando gli adulti andavano e venivano, compresi di cose che parevano importanti e grandi perché i grandi sembravano tanto affaccendati, e perché del loro agire non capivamo nulla. E quando un giorno ci si accorge che le loro occupazioni sono misere, le loro professioni impietrite e senza più legami con la vita, perché allora non continuare a guardarli con occhi di bambino, come estranei, dalla profondità del proprio mondo, dalla vastità della propria solitudine, che è anch'essa lavoro e rango e mestiere? [...] Nessuna condizione è in sé vasta e spaziosa e in relazione con le grandi cose di cui è fatta la vera vita. Solo il singolo, che è solitario, obbedisce come una cosa alle leggi profonde». ¹⁵⁰

La solitudine-raccoglimento non è quindi una chiusura nei confronti dell'esterno posta da una coscienza autofondata ed autoreferenziale, bensì una più *profonda* apertura nei confronti del mondo e delle cose. Se, infatti, gli artisti (Rodin, in particolare) sono spesso paragonati ad *alberi* – circondati da una “antica corteccia” che li separa dall'esterno – questa chiusura non impedisce loro di essere “completamente aperti”, ma è al contrario ciò che lo rende possibile. La massima concentrazione è così anche massima apertura, l'essere in sé è anche svuotamento e

¹⁴⁸ R. M. RILKE, *Briefe an einen jungen Dichter*, cit., p. 69 (pp. 90-91).

¹⁴⁹ «Le cose che con me ho portato da lontano, / come sembrano strane a confronto delle loro -: / nella loro gran patria natia sono animali, / qui per vergogna trattengono il fiato». R. M. RILKE, “Der Einsame”, in *Der Buch der Bilder*, cit., p. 149 (pp. 330-331).

¹⁵⁰ R. M. RILKE, *Briefe an einen jungen Dichter*, cit., pp. 45- 47 (pp. 68-69). (trad. leggermente modificata). La contrapposizione tra gli adulti “affaccendati” in occupazioni che hanno perso ogni legame con la “vera vita” ed i bambini che non comprendono il loro agire perché vivono nella “vastità” della loro solitudine è presente anche nell'Introduzione a *Worpswede*. R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpswede>”, cit., pp. 475-476 (pp. 63-64).

capacità di accoglienza: «Si spalanca all'essenziale, ed è completamente aperto quando è vicino alle cose, o dove uomini e animali lo colpiscono silenziosamente e come cose – scrive Rilke a proposito di Rodin – Allora è apprendista e principiante».¹⁵¹ Essere artisti, come lo sono Rodin, Leonardo e Hokusai, significa allora «vivere raccolti nella propria arte, lasciando non maturare tutto il resto».¹⁵² Nella solitudine-raccoglimento la volontà stessa del soggetto subisce una torsione e si fa pazienza:¹⁵³

«Essere artisti significa: non calcolare o contare; maturare come l'albero, che non incalza i suoi succhi e fiducioso sta nelle tempeste di primavera, senza l'ansia che dopo possa non giungere l'estate. L'estate giunge. Ma giunge solo a chi è paziente e vive come se l'eternità gli stesse innanzi, così sereno e spensierato e vasto. Lo imparo ogni giorno, lo imparo a prezzo di dolori ai quali sono grato: la *pazienza* è tutto».¹⁵⁴

Il tema della pazienza collegato all'immagine della maturazione è, in Rilke, denso di implicazioni relativamente alla pratica artistica.¹⁵⁵ Il rimando alla pazienza evidenzia, infatti, come l'apprendistato all'arte implichi una critica alla *volontà* che caratterizza abitualmente l'agire dell'uomo. Questo presuppone sempre la volontà di raggiungere un risultato, uno scopo; la volontà vi appare pertanto *finalizzata*. Al contrario, la pazienza – lo sottolinea Blanchot – «dice un altro tempo, un altro lavoro, di cui non si vede la fine, che non assegna scopo alcuno verso il quale muoversi di slancio in un rapido progetto».¹⁵⁶

¹⁵¹ R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, cit., p. 96 (p. 68).

¹⁵² *Ivi*, pp. 108-109, (p. 76). (trad. leggermente modificata).

¹⁵³ Sul tema della pazienza in Rilke si veda M. COMETA, *Gli dei della lentezza. Metaforiche della "pazienza" nella letteratura tedesca*, Milano, Guerini e Associati, 1990, pp. 66-74.

¹⁵⁴ R. M. RILKE, *Briefe an einen jungen Dichter*, cit., p. 26 (p. 50).

¹⁵⁵ Sul nesso pazienza-maturazione e creazione artistica cfr.: M. COMETA, *op. cit.*, pp. 68-72; F. JESI, *Rilke*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 36-39.

¹⁵⁶ M. BLANCHOT, *op. cit.*, pp. 106-107. In Rilke, al contrario, l'impazienza è «uno sbaglio contro la maturità profonda, che si oppone all'azione brutale del mondo moderno come affaccendamento che corre all'azione e si agita nell'urgenza vuota delle cose da fare» (*Ivi*, p. 100), è «una colpa contro l'indefinito, in quanto ci conduce verso ciò che vogliamo raggiungere senza farci raggiungere ciò che sorpassa ogni volere» (*Ivi*, p. 106). Per quanto riguarda l'interpretazione di Blanchot, si tenga presente la sua diagnosi del mondo moderno: La nostra è «cattiva coscienza» perché in essa «regnano gli oggetti, la preoccupazione dei risultati, il desiderio di avere, l'avidità che ci lega al possesso, il bisogno di sicurezza e di stabilità, la tendenza a sapere per essere sicuri, tendenza a "rendersi conto" che diviene necessariamente tendenza a contare e a ridurre tutto a un computo; tale è il destino del mondo moderno». (*Ivi*, p. 116).

La volontà come pazienza è ciò che l'artista deve apprendere dalla natura,¹⁵⁷ deve cioè apprendere la *pazienza delle cose e della natura*,¹⁵⁸ la quieta indifferenza di questa, quella «sublime, grandiosa indifferenza che impronta ogni suo gesto».¹⁵⁹ Se l'agire degli uomini è un *atto di volontà*, il paesaggio, invece, «non vuole anche se si muove».¹⁶⁰

In tal modo la pazienza diviene capacità di cogliere e di partecipare dei «processi e metamorfosi che si compiono nel buio, come nei ventricoli del cuore», e di parteciparvi con “umiltà, forza e misura”.¹⁶¹ La pazienza è, dunque, un atteggiamento *umile* che consente all'artista di stabilire un rapporto *misurato* con la “natura” e con le cose, e qui *misura* è attenzione per le cose, è non volerle, ma volere che siano.

La pazienza che l'artista apprende dalla natura imprime al suo *fare* il ritmo lento della *maturazione* vegetale. Ciò significa che la pratica artistica nell'essere lavoro “senza fretta” non è “febbre dei compiti” ma un lavoro che si realizza nella comprensione delle leggi profonde della natura e nell'assunzione del suo ritmo. Il movimento *proprio* alla natura, il suo far generare dall'*invisibile* la molteplicità delle *forme visibili*,¹⁶² è così il modello al quale l'artista deve aspirare. La pratica artistica non deve pertanto adeguarsi a norme e precetti esterni, né è intesa come mimesi o rappresentazione della natura, e non è neanche invenzione di un mondo immaginario; è piuttosto un “movimento puro” che l'artista apprende *a contatto* con la natura.

¹⁵⁷ «C'è in lui [Rodin] una misteriosa pazienza che lo rende pressoché anonimo, una silenziosa, superiore longanimità, come un riflesso della grande pazienza e bontà della natura che si origina dal quasi invisibile per procedere, assorta e severa, nel suo lungo cammino verso la profusione». R. M. RILKE, *Rodin*, cit., p. 357 (p. 19). M. Cometa ha sottolineato, in proposito, come il saggio su Rodin sia incentrato sulla metaforica della pazienza. M. COMETA, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁸ Il riferimento è alla poesia *Du mußt nicht bange, Gott*, – compresa nella raccolta *Das Stunden Buch* – dove Rilke contrappone la pazienza di Dio e delle cose alla volontà di possesso insensato degli uomini: «Non angosciarti, Signore. Essi dicono mio / a tutto ciò che è paziente. / Sono come il vento che accarezza i rami / e dice: albero sei mio. / Notano appena / che tutto quel che toccano brucia / e che senza scottarsi non possono tenerlo / in mano neppure per l'orlo estremo? [...] E dicono: la mia vita, la mia donna, / il mio cane, il mio bimbo e sanno bene / che ogni cosa: vita, donna, cane e bimbo / sono immagini estranee / contro cui sbattono ciechi e a mani tese». R. M. RILKE, “Das Stunden Buch”, in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. I, pp. 93-94, trad. it. a cura di G. Baioni, R. M. RILKE, “Il libro d'ore”, in *Poesie*, cit., vol. I, pp. 233-235). Cfr. G. MARCEL, *Rilke testimone dello spirituale*, in *Homo viator*, a cura di L. Castiglioni e M. Rettori, Roma, Borla, 1980, pp. 243-294.

¹⁵⁹ R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpsswede>”, cit., p. 474 (p. 62). E' per la «sublime, grandiosa indifferenza, che impronta ogni suo gesto» che, talvolta, le forze della natura insorgono «come una classe oppressa contro i suoi piccoli padroni, anzi nemmeno *contro* qualcuno – si sollevano semplicemente, e le civiltà cadono giù dalle spalle della terra ch'è di nuovo grande ed immensa, sola con i suoi mari, i suoi alberi, le sue stelle». *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 472 (p. 60).

¹⁶¹ R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, p. 79 (p. 57).

¹⁶² Nel suo saggio “Rilkes Partnerschaft mit der Natur” Mislin sottolinea come «il concetto rilkeiano di “natura vivente” sia fondato sulla fusione della comprensione del movimento e della comprensione dell'immagine», per cui «energetica e forma non accadono mai senza rapportarsi l'una all'altra». H. MISLIN, “Rilkes Partnerschaft mit der Natur”, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 3, 1974, p. 48.

Ritroviamo così, nella poetica rilkiana, quella “scuola della natura” che anche Rodin recuperava dall’arte orientale: l’armonia e la semplicità delle loro opere deriva, infatti, secondo lo scultore dall’insegnamento della natura, perché questa è «eternamente la stessa e l’artista, qualunque sia, ponendosi alla sua scuola, sa meglio di altri vederla e comprenderla».¹⁶³ Tale comprensione è “attenzione” alle «più piccole cose e alle più grandi: il mare, le nuvole, l’albero, l’insetto, etc.».¹⁶⁴ Ed è questo il motivo per cui Rodin – scrive Rilke – “ha tempo come la natura” e “produce come la natura”, «osserva tutto ciò che incontra per via, e ne gioisce. Raccoglie un fungo e, rapito, lo mostra alla signora Rodin che, come lui, non ha saputo rinunciare a quel vagabondaggio mattiniero. “Guarda!”, le dice tremante di commozione. “A un simile prodigio, per *farsi*, è bastata una notte. In una notte sono nate tutte queste lamelle! Ecco che cosa si chiama *lavorare!*».¹⁶⁵

La pazienza non è quindi inattività¹⁶⁶ – “il faut toujours travailler, toujours toujours”¹⁶⁷ – ma il saldarsi insieme della dimensione *estatica* e di quella *poietica*. Non è infatti sufficiente “imparare a vedere” la natura; occorre anche che il *movimento della natura* sia compreso così intimamente da diventare “gesto naturale” dell’artista.¹⁶⁸ Ciò significa che l’artista deve imparare a condividere la *spontaneità* con cui agisce la natura. Tale spontaneità non è qualcosa di dato, ma è il frutto di un

¹⁶³ Questa frase fu proferita da Rodin in occasione della presentazione dei suoi disegni, esposti al padiglione dell’Alma dell’Esposizione Universale di Parigi del 1900. Cfr. *Rodin. Le rêve japonais*, cit., p. 8.

¹⁶⁴ La frase di Rodin compariva come dedica a Arishima nella rivista *Shirakaba* il 14 novembre 1912. Cfr. *Rodin. Le rêve japonais*, cit., p. 11.

¹⁶⁵ Cfr. R. M. RILKE, *Rodin. Ein Vortrag*, cit., p. 446 (p. 948).

¹⁶⁶ «Questa pazienza, se ci allontana da tutte le forme dell’azione quotidiana, non è inattiva. – scrive Blanchot – Ma la sua maniera di agire è misteriosa». Misteriosa perché «sembra che noi dobbiamo fare qualcosa che non possiamo tuttavia fare, che non dipende da noi, da cui dipendiamo, da cui anzi non dipendiamo neppure, poiché è cosa che ci sfugge e a cui noi sfuggiamo». M. BLANCHOT, *op. cit.*, pp. 106-107.

¹⁶⁷ Essenziale per l’etica del lavoro, tanto spesso e a lungo illustrata da Rilke nelle lettere e nei saggi, l’insegnamento di Rodin: «Come bisogna vivere? Voi mi avete risposto: lavorando. – scrive Rilke a Rodin l’11 settembre 1902 – E io lo capisco bene. Io sento che lavorare è vivere senza morire. Sono pieno di riconoscenza e di gioia. Perché dopo la mia prima giovinezza io non ho voluto che questo». R. M. RILKE, *Lettres a Rodin*, cit., pp. 16-17 (trad. it. mia). Più precisamente, quanto Rodin gli ha insegnato è la necessità di “perseveranza e lavoro giornaliero davanti alla natura”. A. RODIN, “A Rainer Maria Rilke” (2-VII-1902), in *Correspondance de Rodin (1900-1907)*, teste classés et annotés par A. Beausire et F. Cadouot, Paris, Editions du musée Rodin, 1986, vol. I, p. 65.

¹⁶⁸ «La sua memoria [*Erinnerung*] è vasta e spaziosa – scrive Rilke di Rodin – le impressioni [*Eindrücke*] non vi subiscono metamorfosi; ma si assuefanno alla loro dimora e quando da lì salgono lungo le mani è come se fossero *gesti naturali* di quelle mani. E’ un processo creativo che porta a possenti riepiloghi di cento e cento momenti di vita». R. M. RILKE, “Rodin”, cit., p. 394 (p. 52). Cfr. con quanto Rilke scrive ne *I quaderni di Malte Laurids Brigge*: «Avere ricordi [*Erinnerungen*] non basta. Si deve poterli dimenticare, quando sono molti, e si deve avere la grande pazienza di aspettare che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi ancora non *sono*. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso». R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 116 (p. 14).

lavoro assiduo che fa sì che anche l'abilità necessaria all'artista non costituisca più un ostacolo al movimento di creazione.¹⁶⁹ *Fare arte* richiede pertanto sia un apprendistato alla *passività* sia un'*attività* incessante da parte dell'artista. Rilke utilizza, infatti, spesso in riferimento all'arte il termine *Werkzeug* – ovvero “strumento” nel senso di “arnese”, “utensile” – sottolineando così come l'arte non dipenda dall'abilità dell'artista, dal suo virtuosismo, ma dalla sua riduzione a “strumento puro”, come scriverà a Nora Purtscher-Wydenbruck l'11 agosto del 1924:

«Chi, nel seno del lavoro poetico, è iniziato ai miracoli inauditi delle nostre profondità o almeno usato da essi in qualche maniera *come cieco e puro strumento*, doveva giungere a svilupparsi nella meraviglia una delle più essenziali applicazioni del suo animo. Del resto appartiene alle inclinazioni originarie della mia costituzione di accogliere il mistero come tale, non come qualcosa da svelare, ma come il mistero, che è così segreto fin nel suo centro più intimo e dappertutto, come una zolla di zucchero è zucchero in ogni particella».¹⁷⁰

Di qui la necessità di compiere un lavoro costante e paziente come quello che, giorno per giorno, vede compiere dall'*artigiano* Rodin¹⁷¹ e che trova confermato nello stesso Hokusai,¹⁷² nella prefazione alle *Cento vedute del Monte Fuji*, e soprattutto nei suoi “migliaia di fogli”.¹⁷³

¹⁶⁹ Sul rapporto tra l'etica del lavoro e la comprensione della natura rinvio a J. PARK, “Die Maxime ‚Arbeit’”, in *op. cit.*, pp. 86-91.

¹⁷⁰ R.M. RILKE, *Briefe*, Einleitung v. K. Altheim, Insel, Frankfurt a. M., 1966, p. 872. Già in un articolo scritto nel 1897 e pubblicato sulla “Wiener Rundschau” il 1 gennaio del 1898 Rilke scriveva che al poeta il più delle volte manca “il necessario impulso” che lo spinge ad “abbassarsi a strumento”, «la sottomissione senza riguardo ad una volontà estranea». R. M. RILKE, “Prossimamente e ieri”, in *Scritti sul teatro*, cit., p. 60.

¹⁷¹ «Un giorno si capirà ciò che ha reso grande questo grande artista: – scrive Rilke a proposito di Rodin – il suo essere un lavoratore con l'unico desiderio di penetrare totalmente, con tutte le forze, nell'essenza umile e severa del suo strumento. C'era, in questo, una sorta di rinuncia alla vita; Rodin riuscì invece a conquistarla proprio in virtù della sua grande pazienza: perché a quello strumento *venne* il mondo». R. M. RILKE, *Rodin*, cit., p. 357 (pp. 66-67). (trad. leggermente modificata).

¹⁷² Tale tesi trova riscontro nei saggi su Hokusai che circolavano in Europa dalla seconda metà dell'Ottocento. Già L. Gonse sottolineava come Hokusai fosse un *artiste industriel*. LOUIS GONSE, *op. cit.*, p. 272. Un tema ripreso anche da E. de Goncourt, che nel suo saggio sottolinea spesso la *perseveranza di un lavoro assiduo* dell'artista Hokusai. E. DE GONCOURT, *op. cit.*

¹⁷³ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., p. 206.

L'esperienza Hokusai: una questione di sguardo

Rodin – scrive Rilke – è «l'attento cui nulla sfugge, l'amante che costantemente accoglie, il paziente che non conta il suo tempo e non pensa a volere ciò che subito gli si offre. Quello che egli guarda e circonda con lo sguardo è per lui sempre l'unico, il mondo in cui tutto accade».¹⁷⁴

Prima dell'incontro con l'arte di Hokusai, Rilke aspira già *da poeta* ad uno sguardo che colga la singolarità delle cose sapendole però comprese in un'"unica dimensione terrena". E' questo il motivo per cui Rilke sottolinea come ciò che Rodin guarda non è mai un *particolare* tagliato fuori dal sistema relazionale in cui è iscritto, ma una *porzione* in cui si rende *visibile* quest'unica dimensione. La questione della "grande relazione del mondo", su cui Rilke si era soffermato nelle sue riflessioni sul paesaggio, si ripropone così anche nella questione dell'apprendistato al vedere, che l'artista deve assumere come compito. Si tratta di uno sguardo che osserva le cose nel loro esporsi come superfici, uno sguardo che osserva il *reale* nei suoi segni concreti, plastici. E' uno sguardo che non vede né oggetti – un vedere che comporterebbe inevitabilmente la delimitazione delle cose all'interno di quella prospettiva esclusivamente soggettivistica che Rilke condanna – né cose *in genere* – un vedere che presupporrebbe la possibilità di vedere *al di là* delle cose stesse, *al di là* della loro concretezza. Possibilità, quest'ultima, che Rilke esclude poiché – come affermerà nella conferenza dedicata a Rodin del 1907 – la cosa "in genere" non esiste¹⁷⁵ e tutto ciò che cade sotto i sensi dell'uomo è soltanto *superficie*, "un'unica superficie mossa e mutevole".¹⁷⁶

In questa prospettiva l'etica del lavoro assume un più ampio significato:

«Pensate come e quanto dovè lavorare quest'uomo [Rodin], risoluto a impadronirsi di tutte le superfici, posto che nessuna cosa è simile all'altra. Quest'uomo, che non si

¹⁷⁴ R. M. RILKE, "Rodin", cit., p. 93 (p. 66).

¹⁷⁵ Cfr. R. M. RILKE, *Rodin. Ein Vortrag*, cit., p. 426 (p. 928).

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 422-423 (p. 925). Cfr. quanto Ken-ichi Sasaki scrive a proposito della "visione del mondo" dei Giapponesi, soffermandosi sulla traduzione occidentale del concetto giapponese di *ukiyo* (che diviene mondo fluttuante): «Trovo in questa traduzione letterale di *ukiyo* un fattore basilare della *Weltanschauung* giapponese, che consiste nel non cercare nessuna entità sostanziale che fondi e sostenga il mondo dall'esterno del mondo stesso. Da ciò la visione del mondo come superficie». KEN-ICHI SASAKI, "Il mondo come superficie", in *Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica*, n. 6, Roma, Meltemi, settembre 2003, p. 17. Da ciò la sua definizione della cultura giapponese come *cultura della superficie*.

proponeva, no, d'imparare a conoscere il corpo in genere, la mano in genere (ciò non esiste, d'altronde!) – ma tutti i corpi, tutti i volti, tutte le mani! [...] Un “mestiere” ne deriva e si forma. Ma un mestiere che parrebbe fatto per Immortali: tanto è vasto, imprevedibile, infinito».¹⁷⁷

La necessità di vedere *tutti* i corpi, *tutte* le cose nella loro concretezza rende *infinito* il compito dell'artista, non soltanto perché nessuna cosa è uguale all'altra, nessuna superficie è uguale all'altra, ma anche perché ogni cosa e ogni superficie ha innumerevoli profili. Cosicché creare significò, per Rodin, «conoscere, ad uno ad uno, i suoi cento profili; dall'alto e dal basso, le sue prospettive infinite; ad una ad una, le intersezioni dei suoi innumerevoli piani».¹⁷⁸

Se tale è per Rilke il compito dell'artista non è difficile immaginare cosa significò per lui l'incontro con le due serie di *silografie* di Hokusai dedicate al Monte Fuji, nelle quali l'artista giapponese riprende centinaia di volte lo stesso soggetto, visto da prospettive sempre differenti e posto a confronto con una molteplicità di altre forme, sia rassomiglianti sia contrastanti.¹⁷⁹ Un aspetto, questo, su cui si era soffermato particolarmente de Goncourt¹⁸⁰ e che Rilke sottolinea nell'unica poesia che ha dedicato all'artista giapponese, intitolata *Der Berg*.

«Trentasei volte e ancora cento ha scritto
il pittore quel monte,
strappato via, nuovamente sospinto
(trentasei volte e ancora cento)
verso l'incomprensibile vulcano,
felice, fortemente tentato, sconcertato –
mentre l'Altro, abbozzato appena nei contorni,

¹⁷⁷ R. M. RILKE, *Rodin. Ein Vortrag*, pp. 426-427 (p. 928). (trad. leggermente modificata).

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 427 (p. 929).

¹⁷⁹ Cfr. in proposito quanto Butor scrive a proposito degli accostamenti e dei confronti che Hokusai stabilisce tra il monte Fuji e altri oggetti. M. BUTOR, “Trentasei e dieci vedute del Fuji”, in *Saggi sulla pittura. Holbein, Caravaggio, Hokusai, Picasso, Mondrian, Rothko*, trad. it. di M. Porfido, Milano, Abscondita, 2001, pp. 56-57.

¹⁸⁰ «Ed ecco il Fujiyama visto attraverso il fogliame sottile dei salici piangenti – il Fujiyama intravisto una volta dal piccolo balcone che si trova sul tetto di tutte le abitazioni di Edo, allo scopo di osservare gli incendi, intravisto in mezzo a un cielo interrotto dagli striscioni della festa delle Stelle; intravisto, un'altra volta, da una strada di Edo, invasa dalla passeggiata gioiosa del Manzai durante un Capodanno; il Fujiyama visto da Omori, dalla baia di Edo, sopra le canne del Sumida; il Fujiyama visto da una baracca di campagna per sorvegliare e allontanare gli uccelli; il Fujiyama visto al tramonto, i cui raggi riempiono il cielo; il Fujiyama visto in mezzo a ciliegi in fiori, in primavera. [...] Tutte le immagini di tutte queste tavole mostrano il Fujiyama visto da ogni angolazione, attraverso reti, grate, una ragnatela, e non solo in tutta la sua altezza, ma anche capovolto». Cfr. E. DE GONCOURT, *op. cit.*, pp. 125-126.

serbava intatta la sua magnificenza:
mille volte emergendo dalla folla dei giorni,
lasciando, come cosa troppo esigua, cadere
da sé notti su notti incomparabili;
consumando ogni immagine nell'attimo,
crescendo da una forma ad altra forma,
lontano ed impassibile e immune da opinione –
ma capace ad un tratto, dietro ogni spiraglio
di levarsi, come un'apparizione». ¹⁸¹

La lirica, scritta il 31 luglio 1907, si riferisce alla due serie di silografie dedicate da Hokusai al Monte Fuji, delle quali una comprendeva trentasei tavole, l'altra cento.¹⁸² In entrambe le serie il Fuji è restituito attraverso una molteplicità di punti di vista: Hokusai ritrae, infatti, il monte partendo da luoghi di osservazione sempre diversi, differenziando di volta in volta anche le condizioni climatiche, le stagioni, i momenti della giornata, le luci, i personaggi che si muovono nel paesaggio intenti alle più svariate attività umane. La pluralità di prospettive attraverso la quale il Fuji è restituito – vi trova posto, tra le altre, anche la prospettiva lineare occidentale¹⁸³ – consente all'artista di mostrare come la montagna cambi forma e colore a seconda dei momenti e dei punti di osservazione. Tali cambiamenti sono, inoltre, sempre posti in relazione a qualcos'altro:

«Hokusai – scrive Butor – studia la forma del Fuji avvicinandola a verticali che si concretizzeranno nei pali d'atelier di un carpentiere a Tatekawa, a orizzontali, le strisce di nebbia che invadono gli stagni a Ōno Shinden, a un cerchio, la botte lavorata dal bottaio a Fujihimara, a un semicerchio verticale, il mulino sul fiume che egli immagina ad Onden, nei pressi di Tokyo, a un semicerchio orizzontale, il ponte di Mannenbashi, a un rettangolo, la finestra della casa da tè a Yoshida, ecc. Ancora più istruttive di queste forme contrastanti saranno le forme rassomiglianti, che ci permetteranno di dire con precisione come appare il Fuji; la ripetizione di una curva

¹⁸¹ R. M. RILKE, "Der Berg", in *Der Neue Gedichte anderer Teil*, cit., pp. 394-395 (691-693).

¹⁸² Sulle *Vedute* dedicate da Hokusai al Monte Fuji rinvio in particolare a: *Hokusai's Mount Fuji*, by J. Bouquillard, New York, Abrams Books, 2007; HOKUSAI, *Le trentasei vedute del Monte Fuji*, con testi di J. Bouquillard, Milano, L'Ippocampo, 2007. Sul Monte Fuji nell'arte giapponese cfr. M. MOLENAAR- C. UHLENBECK, *Mount Fuji. Sacred Mountain of Japan*, Leida, Hotei Publishing, 2000. Cfr. inoltre. G. PASQUALOTTO, "Idea e asceti della montagna nelle culture orientali", in *Yohaku. Forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*, cit., pp. 37-56.

¹⁸³ Si veda, ad esempio, la tavola *Sotto il ponte Mannen a Fukagawa* (HOKUSAI, *Le trentasei vedute del Monte Fuji*, cit., pp. 4-5) o *Il ponte di Nihon-bashi a Edo* (Ivi, pp. 31-32).

o di un colore, intorno a cui si organizzerà la composizione, enuncerà il confronto». ¹⁸⁴

Il monte non è quindi considerato come irrelato, come separato da altri elementi del tutto diversi, ma è visto nell'interrelazione che lega tutti gli elementi della realtà in una trama unitaria. L'artista ci invita così ad una sorta di "pellegrinaggio", attraverso il quale sono mostrati i molteplici aspetti che può assumere il Fuji: «ogni nuova sfumatura è un altro modo di vedere, un altro collegamento del Fuji con una parte del paese». ¹⁸⁵ In quest'ottica, le tavole che compongono le due serie di *Vedute* costituiscono un'opera, poiché ognuna contribuisce a rivelare un *modo di apparire* del Fuji senza tuttavia affermarlo come unico, definitivo. Il monte è così mostrato nella sua irriducibilità ad un unico punto di osservazione, ad una sola forma, ad una immagine che possa dirsi *compiuta*.

La molteplicità dei fogli e le variazioni con cui Hokusai ripropone lo stesso tema è un aspetto che aveva colpito particolarmente Rilke, che riscontrava in essi un *lavoro perseverante* da parte dell'artista per dipingere lo *stesso monte* nei suoi *innumerevoli profili*. A confermare Rilke in questa lettura contribuiva del resto la celebre frase di Hokusai, che il poeta cita più volte ritenendola erroneamente un commento alle *Cento Vedute del Monte Fujiyama*. ¹⁸⁶

Rilke riconosce quindi nei due cicli di *Vedute* il *lavoro paziente* di un artista impegnato a vedere e dipingere "quel monte" nella sua unicità concreta. Quel monte si presenta tuttavia nella sua "incomprensibile", "lontana" ed "impassibile" presenza di cosa, che non trova posto in alcuna forma definitiva, per cui di esso è possibile soltanto "abbozzare i contorni". Le forme utilizzate dall'artista si "consumano nell'attimo" senza *poter* definire, delimitare il monte in quanto tale, che pur essendo *visibile* si rivela appunto qualcosa che dà continuamente scacco a qualsiasi *gesto* che cerchi di tracciarlo una volta per tutte. Non è affatto un caso che Rilke utilizzi qui, in

¹⁸⁴ M. BUTOR, *op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 56.

¹⁸⁶ «Hokusai, il grande pittore giapponese, ha detto una volta da qualche parte, parlando delle cento vedute del monte Fujiyama, da lui dipinte: *C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la forme et la nature vraie des oiseaux, des poissons et des plantes*». R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., pp. 83-84. (trad. it. mia). La celebre frase di Hokusai è, in realtà, riportata nella prefazione al primo dei tre volumi delle *Cento vedute del Monte Fuji* e non è, come ha sottolineato Meyer, «in relazione alle sue cento vedute del Fujiyama», ma «in un contesto, dove Hokusai parla soprattutto del suo sviluppo artistico». H. MEYER, "Rilkes Cézanne-Erlebnis", p. 275.

riferimento all'arte di Hokusai, la parola "scrittura",¹⁸⁷ sottolineando come l'impossibilità di restituire *interamente* le cose sia una questione che non afferisce esclusivamente alla pittura, ma all'arte in quanto tale.¹⁸⁸

In questa prospettiva, le espressioni con cui Rilke qualifica l'esperienza creativa di Hokusai come uno "stato di tensione dolorosa" – Hokusai è "strappato via" e "nuovamente sospinto" "fortemente tentato" e "sconcertato" – possono sì apparire indicative di uno *sforzo* che risulterebbe estraneo alla sua pratica artistica,¹⁸⁹ ma sono altrettanto necessarie per marcare la questione dell'eccedenza delle cose ed il compito *infinito* dell'arte. Da questo punto di vista lo *sforzo* dell'artista è quello di chi *sopporta* questa eccedenza e si assume il compito, con la *pazienza* e l'*umiltà* di un *lavoratore*, di darvi immagine. Fin qui Hokusai è, come Rodin, un artista che «segue la sua strada umile e paziente indirizzata verso la realtà».¹⁹⁰ E' questo un aspetto che sarà rafforzato anche dall'insegnamento di Cézanne:¹⁹¹ nella serie di dipinti dedicati alla Sainte-Victoire – montagna "indescrivibile con tutte le sue migliaia di compiti"¹⁹² – Rilke trova, infatti, una conferma all'idea che la pratica artistica sia necessariamente un *lavoro paziente* in virtù di una "interna inesauribilità" della natura.¹⁹³

¹⁸⁷ Lee sottolinea in proposito come l'uso del verbo "schreiben" in riferimento alla pittura di Hokusai potrebbe indicare la conoscenza da parte di Rilke del particolare modo di dipingere dei giapponesi, in quanto in Giappone, a differenza che in Europa, scrittura e pittura sono due tecniche intrinsecamente connesse. Y. LEE, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁸⁸ «Al fondo di tutte le arti – scriverà Rilke ad Alfred Schaer nel 1924 – agisce una sola e medesima esigenza». R. M. RILKE, *Briefe aus Muzot*, cit., p. 254. Cfr. quanto Rilke scrive nelle "Postille in margine a *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche" a proposito della "sorgente" da cui derivano tutte le arti. R. M. RILKE, "Postille in margine a *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche", cit., p. 104.

¹⁸⁹ Questa la tesi di Meyer e di Motoyoshi. H. MEYER, "Rilkes Cézanne-Erlebnis", pp. 273-280; M. MOTOYOSHI, *op. cit.*, pp. 299-319.

¹⁹⁰ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, cit., p. 291, trad. it. a cura di F. Rella in R.M. RILKE, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, cit. p. 37. La parola „realtà“ traduce qui „das Wirkliche“.

¹⁹¹ Nelle riflessioni di Rilke la questione della pazienza di Cézanne si presenta in realtà molto problematica. Talvolta, parafrasando Bernard di cui aveva letto in quei giorni i *Souvenir sur Paul Cézanne* pubblicati nel "Mercure de France" (ottobre 1907), Rilke sottolinea la "rabbia senza tregua" che sembra caratterizzare il modo di lavorare dell'artista francese; talaltra mette in discussione questa stessa fonte proprio in rapporto alla questione del lavoro. Cfr. in particolare la lettera alla moglie Clara del 9 novembre 1907, in R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., pp. 30-31 (pp. 48-49). Va tuttavia rilevato come Rilke sembri propendere più per un'interpretazione del lavoro di Cézanne come apprendistato della pazienza: «Pensa al mio stupore quando la signorina V. [Mathilde Vollmoeller], che ha formazione e sguardo da pittore, ha detto: "[Cézanne] si è seduto là davanti come un cane e ha semplicemente guardato, senza alcuna nervosità, senza preoccuparsi di altro"». *Ivi*, p. 38 (p. 53). Sulla questione rinvio a: M. COMETA, *op. cit.*, pp. 72-74. Sulla complessa dialettica pazienza/impazienza nella poetica rilkiana cfr. M. BLANCHOT, "La pazienza", in *op. cit.*, pp. 106-107.

¹⁹² R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 33 (p. 50).

¹⁹³ «Sono stato anche molto colpito come essi [i quadri di Cézanne] siano senza alcun manierismo differenti, senza assolutamente preoccupazioni di originalità, sicuri di non perdersi ogni volta che si

C'è tuttavia nella lirica *Der Berg* un elemento che rivela come Rilke stesse già maturando un nuovo sguardo, che avrebbe segnato il distacco da Rodin e aperto la strada all'incontro decisivo con la pittura di Cézanne. Questo elemento è il “vuoto” che Rilke osserva nelle *Vedute* di Hokusai¹⁹⁴ e che lega al carattere di “apparizione” del monte Fuji. Nella lirica il monte Fuji resta, infatti, “lontano ed impassibile” e tuttavia – è questione fondamentale – nel *vuoto* tra un'immagine e l'altra, tra una forma e l'altra *si* crea quello “spiraglio” in cui il monte può levarsi “come un'apparizione”.¹⁹⁵ Rilke individua quindi come, nelle opere di Hokusai, la montagna non sia restituita attraverso la plasticità dei suoi “contorni” ma attraverso il “vuoto” nel quale essa si solleva. Ora, un'arte che si affida alla plasticità dei contorni non sfugge al tentativo di dare una rappresentazione oggettiva delle cose, poiché restituisce volumi concreti ritagliandoli arbitrariamente nello spazio ed imponendoli con un'evidenza, che è misconoscimento dello *sfondo* dal quale ogni cosa prende forma.¹⁹⁶ Rilke osserva significativamente come Hokusai, mostrando la montagna nel suo sollevarsi dal vuoto con pochi e decisivi tratti, dia forma anche allo sfondo *grazie al quale e nel quale* cresce ogni “cosa di qui”. Rilke rileva quindi come l'artista giapponese sfugga ad ogni rappresentazione definita del paesaggio per confondere la presenza e l'assenza, abbozzando appena i tratti delle cose, che si trattengono addirittura dall'apparire o che già si stanno disfacendo, e riconosce in questa pratica artistica la capacità di dare figura allo sfondo originario nella sua abissale e “mostruosa” estraneità. Ciò significa che Rilke, prima dell'incontro con l'opera di Cézanne nell'autunno del 1907, ha già raggiunto la consapevolezza che il pittore per dare visibilità al *movimento originario* deve mostrarne «soglie e passaggi

avvicinano ai mille diversi aspetti della natura, anzi sicuri di scoprire, seri e coscienti, in quella molteplicità esteriore la sua interna inesauribilità». *Ivi*, pp. 38-39 (pp. 53-54).

¹⁹⁴ Nell'Introduzione a *Worpswede* Rilke aveva scritto che ciò che l'artista deve saper vedere è l'“aria” o “atmosfera” che “avviluppa” uomini e cose, anticipando in un certo senso la questione del “vuoto”: i pittori di Worpswede, cui è dedicato il saggio, «come in un solo respiro guardano gli uomini e le cose e, come l'aria variopinta di quei cieli non distingue, e avviluppa tutto ciò che in essa nasce e riposa con la medesima luce di bontà, parimenti ad essi pare di compiere un certo qual ingenuo atto di giustizia se guardano ora agli uomini e alle cose, tranquillamente vicini gli uni alle altre, senza pensarci su, come ad apparizioni della stessa atmosfera impregnate di quei colori che le rendono luminose». R. M. RILKE, “Einleitung <zu Worpswede>”, cit., p. 494 (p. 80).

¹⁹⁵ Sulle implicazioni della definizione di “apparizione” in rapporto alla questione del rapporto io/mondo nella poetica rilkeana rinvio: a M. KRIESSBACH-THOMASBERGER, “Ein Walliser Landschafts-Gedicht Rilkes”, cit., pp. 63-78.

¹⁹⁶ Si veda in proposito la riflessione di Focillon sulle differenze tra arte occidentale e arte orientale: la prima è caratterizzata dalla solidità dei volumi e dall'evidenza delle immagini, due elementi attraverso i quali è restituita una “natura più audacemente concreta e più possente di quella vera”; la seconda tratteggia invece, attraverso lo sfumato e l'uso del chiaroscuro, la lontananza e l'atmosfera: «Mentre l'arte europea impone *evidenze*, l'arte giapponese presenta riquadri ove il nostro senso dello spazio inserisce automaticamente la terza dimensione». H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 18.

in oscillazione»,¹⁹⁷ deve cioè lasciare nelle immagini degli spazi in cui forma ed informe, pieno e vuoto si incontrino e siano quasi sul punto di convertirsi l'uno nell'altro.¹⁹⁸

La centralità di Hokusai per la messa a punto di tali questioni è testimoniata da una lettera di Rilke alla moglie Clara scritta nel 1904:

«Poi è salita di nuovo la luna e ho attraversato ancora una volta il parco, sopra il quale il grande silenzio era interrotto da stormi di cornacchie. Io proseguì e mi fermai soltanto al margine del parco davanti agli oscuri prati da pascolo, dai quali arriva attraverso la grande quiete la digrignante masticazione e la calda dissimulata frantumazione. E potente profumo, ampiezza, assenza umana. – ... Ogni attimo io vedo qualcosa. Anche io ho imparato una quantità di cose da Hokusai, sfogliando i *Mangwa*. Un sentiero, scuro dal fondo, ritmicamente costellato di frutti gemelli di un acero: questo sarebbe diventato uno dei suoi migliaia di fogli. Il cespuglio di citiso con i suoi baccelli, che sono sospesi come orecchini fuori moda, il gelsomino, che non vuole cessare di fiorire e le cui stelle formano intere vie lattee nel verde imbrunito; e gli alberi di frutta, loro più di tutti, con la loro crescita dei rami del lavoro, dai quali si comprende la sovraccaricata esistenza e la faticosa estate; e i prati, sui quali le loro ombre si rappresentano come drammi con molti travestimenti. E ancora i fiori dell'aiuola, che non hanno nulla da portare, che sono illuminate per un intervallo di tempo soltanto come candele e bruciano... (mi viene in mente, che le farfalle notturne non credano le luci dei fiori?). E gli alberi decorativi, che sono sempre e sempre cresciuti, i castagni che hanno sotto di loro lo spazio di intere sale, ed il vecchio tiglio fiorito di fronte all'entrata, la cui cima rotonda è l'ultima cosa dorata di sera, quando tutto scurisce».¹⁹⁹

La lettera rivela come l'impressione suscitata dai volumi dei *Manga* di Hokusai, che Rilke aveva avuto modo di visionare il 3 luglio 1904,²⁰⁰ fosse stata così forte da lasciare un segno proprio sul suo modo di esercitare lo sguardo. Davanti alla

¹⁹⁷ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 32 (p. 50).

¹⁹⁸ Cfr. in proposito quanto C. Miglio scrive a proposito del rapporto tra figura e ritmo nella poesia di Rilke: «La forma, contrariamente a quanto sosteneva Nietzsche, per Rilke non è menzognera. Lungi dal dissimulare l'informe dietro una maschera apollinea, essa è ciò che rende alla materia la possibilità di essere visibile, udibile, sensibile. La forma prende la propria verità dallo scambio con ciò che essa non è: le masse informi. [...] Essa procede dal ritmo, dalla respirazione che fa affiorare l'informe». C. MIGLIO, "Figura e ritmo. Le oscillazioni del Buddha di Rainer Maria Rilke", in *Scritture dell'immagine*, a cura di A. d'Amelia, F. de Giovanni, L. Perrone Capano, Napoli, Liguori Editore, 2007, p. 244.

¹⁹⁹ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., pp. 206-207. (trad. it. mia).

²⁰⁰ Cfr. R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, p. 177-178, (p. 119).

smisurata produzione di Hokusai, Rilke ha riconosciuto lo sguardo di un artista che sa posarsi sulle cose sopportandone il loro *insondabile molto di più*. Si tratta per Rilke di apprendere questo sguardo, di imparare a vedere come lui vede; non è perciò necessario soffermarsi sulla sua opera ma, passeggiando,²⁰¹ guardare le cose come le avrebbe guardate Hokusai fino ad affermare «questo sarebbe diventato uno dei suoi migliaia di fogli». Conviene pertanto analizzare il racconto della passeggiata: il parco descritto è immerso in un'atmosfera notturna illuminata dalla luna e ciò ha una particolare rilevanza poiché l'interazione di luce e buio crea dei punti d'ombra,²⁰² dei vuoti, nella visione, restituendo la *presenza* – in forma di *assenza* – di uno sfondo indistinto *dal* quale le singole cose sembrano emergere e *al* quale sembrano ritornare con un movimento incessante.²⁰³ Un aspetto, quest'ultimo, centrale nella pratica pittorica giapponese, in cui troviamo un particolare gioco di chiari e di scuri, di *pieni* e di *vuoti*, con il quale si creano delle interruzioni nella visione.²⁰⁴ Il gioco di vuoti e di pieni – legato ad aspetti centrali della cultura giapponese – ha in pittura l'effetto di

²⁰¹ Il racconto di tale passeggiata è il tema della poesia *In einem fremden Park* (1906). R. M. RILKE, *Neue Gedichte*, cit., p. 273 (pp. 507-509).

²⁰² Va rilevato in proposito come la cultura giapponese ha fatto proprio, per parafrasare un celebre saggio di Tanizaki, un *elogio della penombra*: «Ma perché poi piace tanto, a noi Orientali, la bellezza che nasce dall'ombra? – si chiede Tanizaki nel libro – Anche gli Occidentali sono vissuti per lunghi secoli senza elettricità, senza gas, senza petrolio. Non credo, però, che abbiano mai amato l'ombra come noi. Persino i loro fantasmi sono diversi dai nostri. Da sempre, i nostri non hanno gambe; sembra invece che i loro siano generalmente provvisti di arti inferiori, che dimostrino una certa inettitudine nel fluttuare e, soprattutto, che siano diafani. La nostra immaginazione indugia su ogni raggrumarsi dell'ombra; gli Occidentali conferiscono, persino ai fantasmi, la trasparenza del vetro. I colori che amiamo, negli oggetti della vita quotidiana, sembrano il risultato di molti strati d'oscurità; gli Occidentali amano ciò che brilla, come per luce diurna. [...] Quale l'origine di gusti tanto dissimili? V'è, forse, in noi Orientali, un'inclinazione ad accettare i limiti, e le circostanze della vita. Ci rassegniamo all'ombra così com'è, e senza repulsione. La luce è fiavole? Lasciamo che le tenebre ci inghiottano, e scopriamo loro una beltà. Al contrario, l'Occidentale crede nel progresso e vuol mutare di stato. E' passato dalla candela al petrolio, dal petrolio al gas, dal gas all'elettricità, inseguendo una chiarezza che snidasse sino all'ultima particella d'ombra». J. TANIZAKI, *Libro d'ombra*, trad. it. a cura di A. Ricca Suga con introduzione di G. Mariotti, Milano, Bompiani, 1995, pp. 67-68. Cfr. in proposito: G. C. CALZA, «I colori dell'oscurità», in *Stile Giappone*, cit., pp. 57-61.

²⁰³ L'uso dei vuoti e dei pieni è, come ha rilevato David, riscontrabile nella poesia di Rilke, in particolare nei due volumi dei *Neue Gedichte*, le cui poesie furono scritte per la maggior parte tra il 1906 ed il 1908: si trovano, infatti, case affollate intorno a piazze vuote (*Der Platz*), strade di campagna che conducono al vuoto dei cimiteri (*Römische Campagna*), case che, incendiate, hanno creato «un nuovo spazio, vuoto», «un luogo in più» (*Die Brandstätte*). Da ciò David ne deduce che il tentativo di Rilke sia quello di mostrare le cose «ordinariamente mascherate dall'abitudine» – «per eccesso di luce» o per «apparente funzionalità» – mostrando anche il loro *lato in ombra*, il vuoto che c'è nel loro pieno. C. DAVID, «Le Vide et le Plein. Sur une métaphore du lyrisme de R. M. Rilke», in: *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horste Rudiger*, hrsg. von B. Allemann und E. Kopper, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1975, pp. 453-464.

²⁰⁴ Come ha sottolineato Calza in proposito «un preciso racconto visivo s'interrompe per l'inframmezzarsi di una zona di nebbia vuota e monocorde; più oltre la scena riprende con un'immagine staccata eppure riferibile alla precedente», per cui «la seconda immagine, più lontana e misteriosa, diventa il polo d'attrazione, la chiave per comprendere la prima a cui si torna con rinnovato interesse e sensi più attenti. A questo effetto si perviene attraverso un'organizzazione dello spazio in cui il vuoto svolge una funzione catalizzatrice delle parti e sostanzialmente differente che in Occidente». G. C. CALZA, *Stile Giappone*, cit., p. 18.

sottolineare alcuni caratteri fondamentali della sua visione della natura, quali la struttura relazionale e l'impermanenza di tutte le cose, il movimento operante in natura.²⁰⁵ Ciò che qui è importante rilevare è che questo gioco di chiari e di scuri allude al *movimento invisibile* che percorre le cose lasciandole apparire e consumandole. Questo movimento si palesa sia nella crescita degli alberi, i cui rami rivelano una sovraccaricata esistenza, sia nel paesaggio notturno. In entrambi troviamo, infatti, operante un movimento che lega insieme visibile e invisibile, chiaro e scuro, pieno e vuoto. Rilke osserva l'uso dei pieni e dei vuoti nei disegni di Hokusai e lo pone in relazione proprio a questo movimento eccedente:

«C'è a sufficienza da guardare, perché è ancora molto di più. Così è il mondo, ma qui e là ci sono pittori che cercano motivi, pittori che scavano cinque piccole pietre dal grande mosaico per comporle in un'armonia. E forse non sono soltanto i pittori ad essere così (poiché altrimenti loro dovrebbero essere i *gottverlassensten* rispetto a tutte le altre esistenze, forse sono proprio gli uomini ad essere così; non hanno fatto anche la vita di piccoli motivi, non sono le loro gioie e le loro tristezze, le loro attività e le loro ricchezze soltanto motivi? Ah! E la vita reale è come il mondo reale. E giace come un prato da pascolo, da cui perviene un caldo respirare e profumo e assenza umana...»²⁰⁶

Ciò che è da guardare è “molto di più” ed è un movimento che, senza intaccare la singolarità delle cose, le unisce tra loro coinvolgendole in una continua metamorfosi. E se la “grande quiete” del parco è attraversata dal suono della “digrignante masticazione” e della “calda dissimulata frantumazione”, – “das große Geräusch” lo chiama senza qualificarlo in un'altra lettera alla moglie Clara²⁰⁷ – è questo il segno di una *provenienza mostruosa*, di forze “che si tramandano e resistono”, che accomunano creature e cose attraversandole con un movimento “ritmico”,²⁰⁸ che le lascia apparire e scomparire.

²⁰⁵ Cfr. in proposito: G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 1992; si veda in particolare il capitolo “Il vuoto nel *sumie*”, pp. 90-106.

²⁰⁶ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., pp. 206-207. (trad. it. mia).

²⁰⁷ *Ivi*, p. 82.

²⁰⁸ Sulla “rythmique universelle” che emerge dai paesaggi di Hokusai si era soffermato Geffroy: G. GEFROY, “Les paysagistes japonais”, cit. p. 111. Sul significato della ritmica nella poetica rilkeana, in particolare relativamente alla questione dell'immagine”, rinvio a C. MIGLIO, “Figura e ritmo. Le oscillazioni del Buddha di Rainer Maria Rilke”, cit.

«Incontenibili emergono i parchi
dal lento, morbido sfacelo;
carichi di cieli, di forze
che si tramandano e resistono,
per espandersi sulla chiara erba
delle aiuole e ritrarsi,
sempre con il medesimo
sovrano fasto che sembra proteggerli,
e ancor più la messe inesauribile
accrescendo della regia grandezza,
da sé sgorgando, in sé ritornando:
ricchi, benigni, pomposi e purpurei».²⁰⁹

Nell'indirizzare lo sguardo di Rilke, Hokusai incide nella lettura che il poeta dà della pittura di Cézanne.²¹⁰ Nel giugno del 1907 Rilke aveva già scritto alla moglie Clara a proposito di alcuni acquerelli di Cézanne esposti presso la galleria Bernheim-Jeune di Parigi:

«I suoi paesaggi sono leggerissimi contorni a matita, sui quali solo qua e là come un accento, quasi come una conferma, cade un evento di colore, una serie di macchie, meravigliosamente ordinate e di una grande sicurezza di tocco».²¹¹

Al disegno, che traccia nettamente i contorni delle cose, si sostituisce in Cézanne il movimento delle macchie. Queste non si riducono alla propria superficie visibile, ma si rapportano ad un fondo d'invisibilità in virtù del quale risultano ordinate in una composizione, nella quale è "come se" «si specchiasse una melodia».²¹²

Ma è soprattutto nelle numerose lettere, scritte in occasione della retrospettiva inaugurata al Salon d'Automne del Grand Palais di Parigi ad ottobre del 1907 – periodo durante il quale è documentata la lettura assidua della monografia di Edmond

²⁰⁹ R. M. RILKE, "Die Parke" I-VII (1907), in *Neue Gedichte anderer Teil*, cit., p. 359 (636-637).

²¹⁰ Sul costruttivismo del colore nell'opera di Cézanne in rapporto all'interpretazione rilkeana rinvio a: A. LAVAGETTO, "Rilke: le lettere su Cézanne", in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*, a cura di G. Cianci, E. Franzini e A. Negri, Milano, Bocca, 2001, pp. 55-74.

²¹¹ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, cit., p. 289, trad. it. a cura di F. Rella in R. M. RILKE, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, cit., p. 38. Gli acquerelli, cui Rilke fa qui riferimento, furono esposti a Parigi presso la galleria Bernheim-Jeune dal 17 al 29 giugno 1907.

²¹² *Ibidem*.

de Goncourt su Hokusai²¹³ – che il poeta si sofferma sul particolare uso dei colori che contraddistingue la pittura di Cézanne:

«Tutto è divenuto una questione di colori in rapporto reciproco: uno si concentra contro l'altro, si accentua rispetto ad esso, si riflette su se stesso. Come nella bocca di un cane all'approssimarsi di cose diverse si formano diverse secrezioni e si tengono pronte: consenzienti, tese solo alla trasformazione digestiva, altre correttive, che vogliono neutralizzare: così all'interno di ogni colore si generano intensificazioni o alleggerimenti, in virtù delle quali ognuno sopravvive al contatto con un altro. Accanto a questa azione ghiandolare all'interno dell'intensità dei colori giocano un grandissimo ruolo le rifrazioni (la cui presenza nella natura mi ha sempre molto colpito: scoprire il rosso crepuscolare dell'acqua come tonalità che persiste nel verde crudo delle foglie esterne delle ninfee –): colori locali più deboli cedono completamente e si accontentano solo di riflettere la presenza di quello più forte. In questo avanti e indietro di un influsso reciproco e moltiplicato, l'interiorità del quadro vibra, si leva e ricade dentro se stessa».²¹⁴

Di fronte alle opere esposte al Salon, Rilke scopre come Cézanne tracci i contorni degli oggetti seguendo un principio dinamico di intensificazione e rarefazione dei colori,²¹⁵ in cui si riverberano le stesse rifrazioni osservabili in natura, e lasciando dei “punti vuoti”: è il vuoto *visibile* nelle mele,²¹⁶ o il “centro vuoto” dei motivi ripetuti

²¹³ R. M. RILKE – M. VOLLMOELLER, *op. cit.*, p. 19.

²¹⁴ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., pp. 59-60 (p. 67). Fimiani ha sottolineato come in questo passo Rilke, paragonando la tecnica pittorica alla masticazione canina, schizzi “una sorta di *mito dell'origine materiale della pittura*”: «E qui la trasformazione dei materiali c'interessa non tanto perché comporta un mutamento degli strumenti, possibile oggetto d'una fenomenologia delle tecniche artistiche, quanto perché rimanda a una dimensione biologica e naturale del corpo dell'artista e dell'opera, immediatamente inscritti e indentati nel mondo della vita, e da questo a sua volta addentati e assimilati. La dimensione della tecnica e della materia dell'opera ci suggeriscono così, indirettamente, il chiasma tra soggetto, opera (d'arte) e mondo». F. FIMIANI, “La pittura mangiata”, in *Forme informi. Studi di poetiche del visuale*, Genova, Il Melangolo, 2006, pp. 91-92.

²¹⁵ Sulla rarefazione nella pittura di Cézanne si sofferma in modo particolare Maldiney a proposito della *Sainte-Victoire* di Leningrado: «Quadro spoglio, quasi privo d'immagini e di materia, rarefatto fino al vuoto, dove il pittore sembrava aver dimenticato di dipingere le cose e di usare i colori. E' proprio in questa dimenticanza, in quest'assenza che, secondo le parole di J. K. Huysmans, “verità omesse fino ad allora si avvertono”... una sola, in realtà: quella del mondo». H. MALDINEY, “Cézanne e Sainte-Victoire. Pittura e verità”, in E. STRAUS e H. MALDINEY, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis, 2005, p. 87.

²¹⁶ «“Qui”, disse indicando un punto, “questo egli ha saputo, e questo soltanto egli dice (un punto in una mela); lì vicino è ancora vuoto [*frei*]». R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 38 (p. 53). Questa frase, che Rilke considera chiarificatrice, è detta dalla pittrice Mathilde Vollmoeller.

sulla parete del ritratto *Madame Cézanne*,²¹⁷ o ancora il particolare uso del bianco e del nero:

«L'uso del bianco come colore gli è stato fin dal principio naturale: rappresentava con il nero entrambi i limiti estremi della sua tavolozza, e nel bellissimo insieme di una mensola di caminetto di pietra nero, con la sua pendola, il nero e il bianco [...] si comportano del tutto da colori accanto agli altri colori, con gli stessi diritti, e come da tempo acclimatati».²¹⁸

E' significativo rilevare in proposito come, negli stessi giorni, Rilke ponga in relazione Manet e la pittura giapponese per quanto riguarda l'utilizzo del colore nero: «Manet è il primo a porlo a pieno diritto tra tutti gli altri, d'altronde incoraggiato a questo dai giapponesi».²¹⁹ Ma se nella pittura di Manet «il nero agisce come un'interruzione di corrente e si contrappone agli altri colori, come se venisse da un altrove»²²⁰ è nelle opere di Cézanne che il nero «è trattato del tutto come colore, non come contrasto».²²¹

Rilke nota, inoltre, come nelle opere dell'artista francese i colori – pur discontinui, plurali, in tensione tra loro²²² – si *accordino* e siano come legati da una sottile rete di parentele:

«E' come se ogni punto sapesse di tutti gli altri. Tanta è la sua partecipazione; tanto si combinano in esso adattamento e rifiuto; tanto ognuno di essi si prende cura a suo modo dell'equilibrio e lo stabilisce».²²³

²¹⁷ «Davanti a una parete di terra verde, in cui raramente si ripete un motivo blu cobalto (una croce con il centro vuoto [*ein Kreuz mit ausgesparter Mitte*] 卩), è spinta una bassa poltrona rossa capitonata». *Ivi*, p. 58 (p. 66). Anche nella sua descrizione di *Il caffè di notte* di Van Gogh, Rilke si soffermerà sul “vuoto” [*Leere*], che osserva in alcuni specchi raffigurati nel quadro. *Ivi*, p. 47 (p. 59).

²¹⁸ *Ivi*, p. 64 (p. 69). Il riferimento è al dipinto *La pendule noire* (1869/1870).

²¹⁹ *Ivi*, p. 28 (p. 47).

²²⁰ *Ivi*, p. 64 (p. 70).

²²¹ *Ivi*, p. 68 (p. 72). Sul colore nero si sofferma Hokusai nel *Libro illustrato del colore* in un passo citato da de Goncourt: «Il nero gli fa affermare: “C'è il nero antico e il nero fresco, il nero brillante e il nero opaco, il nero alla luce e il nero nell'ombra. Per il nero antico, bisogna unire del rosso; per il nero fresco, del blu, per il nero opaco, del bianco; per il nero brillante, bisogna aggiungere un po' di colla; per il nero alla luce, bisogna fare riflessi di grigio». E. DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 147. Cfr. in proposito: H. FOCILLON, “Hokusai colorista”, in *op. cit.*, pp. 135-147.

²²² «Nei paesaggi o nella natura morta, attardandosi coscienziosamente davanti all'oggetto, egli [Cézanne] 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». R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, p. 31 (p. 49).

²²³ *Ivi*, p. 59 (pp. 66-67).

E' a partire dai "punti vuoti", con il gioco ed il movimento dei colori ed il contrasto del bianco e del nero, che Cézanne dipinge in modo tale da far sì che il colore non abbia il "sopravvento sull'oggetto". Il colore non si sovrappone all'oggetto, ma è il suo stesso apparire. Ciò significa che il colore non occupa lo spazio dell'oggetto dipinto, bensì rende visibile il *movimento interno* che lo attraversa. In virtù di un *ritmo dei colori* l'oggetto appare «compiutamente trasposto nel suo equivalente pittorico»,²²⁴ restituito nella sua "ostinata presenza",²²⁵ nella sua "cosalità illimitata".

Cézanne «riduceva al loro contenuto cromatico esistenze incorruttibili, tanto che in un al di là del colore esse iniziavano una nuova esistenza, senza precedenti ricordi. E' questa cosalità illimitata, che rifiuta ogni mescolanza in una unità estranea, che rende alla gente i ritratti di Cézanne così urtanti e comici. La tollerano senza aver capito che egli restituiva mele, cipolle e arance con il puro colore».²²⁶

La "cosalità illimitata" degli oggetti è così il mostrarsi insieme del *movimento ritmico* che li attraversa. Rilke traduce significativamente il cézanniano "réalisation" con "Dingwerdung", il "farsi cosa".²²⁷ La "réalisation" di Cézanne è quindi interpretata come il lavoro di un artista volto a lasciar apparire le cose nel loro essere segnate dall'*invisibile movimento originario*. Da qui l'affiancarsi per Rilke di Cézanne e Hokusai:²²⁸ entrambi gli artisti, ricorrendo a colpi di pennello discontinui che perforano l'immagine, lasciano apparire quegli "spiragli" in cui *forma e informe, pieno e vuoto* si incontrano e sono quasi sul punto di convertirsi l'uno nell'altro; entrambi danno così figura al flusso di "ascesa" e di "ricaduta", di vita e di morte inscritto nelle cose.

In questo modo di *fare arte* Rilke riconosce l'"estrema possibilità dell'amore".

²²⁴ *Ivi*, p. 59 (p. 67).

²²⁵ *Ivi*, p. 29 (p. 48).

²²⁶ *Ivi*, pp. 49-50 (pp. 60-61). (trad. leggermente modificata).

²²⁷ *Ivi*, p. 30 (p. 49).

²²⁸ Va rilevato come Maldiney sottolineerà il rapporto tra Cézanne e l'arte orientale, facendo però riferimento al pittore cinese Shi tao: «Gli ultimi dipinti di Cézanne sono la massima espressione occidentale della strada del paesaggio secondo Shi t'ao». H. MALDINEY, *op. cit.*, p. 91.

«Puoi pensare quanto mi commuova leggere che Cézanne sapeva ancora a memoria tutta questa poesia – *Charogne* di Baudelaire – anche nei suoi ultimi anni e la recitava parola per parola. Certo si potrebbero trovare tra i suoi primi lavori alcuni in cui egli si superò potentemente verso l'estrema possibilità dell'amore. Dietro questa dedizione inizia, con ciò che è minuscolo dapprima, la santità: la semplice vita dell'amore che ha saputo persistere, che senza mai gloriarsene procede verso il tutto, solitario, inapparso, muto. Il lavoro vero, la folla degli impegni, tutto inizia a partire da questa persistenza, e chi non ha potuto arrivare fino a quel punto potrà vedere in cielo la Vergine Maria, singoli santi e piccoli profeti, il re Saul e Carlo il Temerario –: ma di Hokusai, di Leonardo, di Li Tai Po e Villon, di Verhaeren, Rodin, Cézanne – per non parlare del buon dio, non potrà, anche lassù, che ascoltare racconti. E d'un tratto (e per la prima volta) capisco il destino di Malte Laurids». ²²⁹

La necessità per l'artista di vedere la connivenza di vita e morte *propria* a tutte le cose è qui mostrata nel suo aspetto estremo, come necessità di vedere la consunzione operata dalla morte e di riconoscerla come vita. Di qui il riferimento alla poesia di Baudelaire la *Charogne*.²³⁰ Lo "sguardo giusto" col quale "vedere ciò che è",²³¹ che l'artista deve far proprio, è dunque uno sguardo "senza scelta né rifiuto"²³², capace di «vedere l'esistente anche nell'orribile, [...] che *vale* insieme a tutto l'altro

²²⁹ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, pp. 51-52 (pp. 61-62). Il riferimento a *La Charogne* è nei *Souvenir sur Paul Cézanne* di E. Bernard. Rilke conosceva Li Tai Po probabilmente attraverso Richard Dehmel che aveva tradotto una lirica del poeta cinese, intitolata *Chinesisches Trinklied*. Tale lirica è ripresa anche da Mahler, che utilizza la traduzione di Bethge (sotto il titolo *das Trinklied vom Jammer der Erde*) per il movimento di apertura del *Das Lied von der Erde*. Cfr. D. NEWLIN, *Bruckner - Mahler - Schoenberg*, New York, King's Crown Press, 1947, p. 219.

²³⁰ La carogna "sboccia", infatti, nella poesia di Baudelaire come un fiore, come se «il corpo gonfio d'un vuoto soffio visse moltiplicandosi», ed esala una «strana musica, simile all'acqua corrente o al vento, o al grano che il vagliatore con ritmico movimento ritmicamente agita e volge nel vaglio». C. BAUDELAIRE, "La carogna", in *I fiori del male*, trad. it. di A. Bertolucci, con un'introduzione di G. Macchia ed una nota di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1999, pp. 54-55. Questa poesia di Baudelaire è citata anche nel romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: «Ti ricordi l'incredibile poesia di Baudelaire *Une Charogne*? Può darsi che ora io la capisca. A parte l'ultima strofa, egli aveva ragione». R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 164 (p. 55). Rilke rifiuta significativamente di questa poesia l'ultima strofa, dove Baudelaire scrive che ciò che muore è "conservato" nella forma. Il compito che Rilke affida al poeta non è, infatti, quello di "conservare" la forma dell'effimero rendendolo così eterno, ma di mostrare il movimento dall'informe alla forma *proprio* a tutte le cose.

²³¹ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 36 (p. 52).

²³² «Tanto poco è concessa una scelta a chi crea, che non gli è consentito distogliersi da una qualsiasi esistenza: un solo, un qualsiasi rifiuto, lo costringe fuori dallo stato di grazia, lo rende completamente e assolutamente colpevole». *Ivi*, p. 51 (p. 61).

esistente».²³³ E' lo sguardo di chi – avendo appreso la lezione baudelairiana della *Charogne* come Cézanne o vedendo nella natura il “fremito” e l'energia della vita come Hokusai²³⁴ – è capace di accettare la morte come “altro lato della vita”²³⁵ in virtù della consapevolezza che in natura niente è allo stato di inerzia e immobilità, ma tutto è movimento, anche la morte.²³⁶ E' questa la lezione di Hokusai, l'artista che ha “messo alla prova il suo pennello su tutto”,²³⁷ il pittore dei paesaggi e degli spettri, della vita quotidiana e dei mostri, dei fiori e dei cadaveri. E di Cézanne che «senza alcuna predilezione o inclinazione né alcuna pretenziosa viziata abitudine»²³⁸ spinge lo sguardo nelle pieghe del reale e sopporta quel “reticolo degli influssi e delle forze” che rende la terra “chiara e oscura e tutta nello spazio”.²³⁹ Entrambi, secondo Rilke, non distolgono lo sguardo dal terribile, ma lo sopportano senza lamentazioni,²⁴⁰ lo

²³³ *Ivi*, pp. 51-52 (pp. 61-62). Lo sguardo “senza scelta né rifiuto” cui Rilke fa riferimento è, significativamente, da far risalire non soltanto alla scuola di Baudelaire, che lo ha guidato «nell'orrore di tutto ciò che, in una sorte di indicibile disordine si chiama vita» [R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, p. 65 (p. 49)] ma anche alla lezione di Hofmannsthal. Il poeta – scrive Hofmannsthal nella conferenza “Il poeta e il nostro tempo” (1907) - «non può omettere nulla. Non gli è lecito chiudere gli occhi sopra alcun essere, alcuna fantasma, alcuna larva di cervello umano. Come se i suoi occhi non avessero palpebre. Nessun pensiero che lo investe egli può allontanare da sé, come se egli appartenesse a un altro ordine di cose: nell'ordine di cose suo proprio deve trovare posto ogni cosa». H. von HOFMANNSTHAL, “Il poeta e questo tempo”, in *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, trad. it. a cura di G. Bemporad, Milano, Adelphi, 1991, p. 259.

²³⁴ Cfr. H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 150.

²³⁵ Cfr. R. M. RILKE, “An Witold von Hulewicz” (12 novembre 1925), *cit.*, p. 371 (p. 97).

²³⁶ «Non esisteva dunque immobilità, neppure nella morte; - aveva già scritto Rilke nel saggio *Rodin* – perché pur nella dissoluzione, che è anch'essa movimento, la cosa morta era ancora sottomessa alla vita. In natura esisteva soltanto il movimento; e un'arte che tendesse a un'interpretazione coscienziosa e veritiera della vita non poteva eleggere a suo ideale un'immobilità inesistente». R. M. RILKE, *Rodin*, *cit.*, p. 367 (p. 28).

²³⁷ La frase di Hokusai è riportata da de Goncourt: E. DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 10. Significativo, in proposito, il giudizio di Revon che, pur riconoscendo ad Hokusai l'amore per la verità, la capacità di osservazione e la pazienza, non ne apprezza lo stile volgare. Per comprendere il giudizio negativo di Revon occorre però tenere presente la sua concezione dell'arte, strettamente legata alla bellezza: «Questione di educazione e di gusto ma anche questione seria dell'arte, perché in definitiva il bello è il fine dell'arte. Che si persegua la verità pura nella scienza, niente di meglio; in pittura bisogna cercare la verità bella. La natura, con le sue bestie e le sue piante, l'umanità presa nei rari momenti in cui è grande attraverso l'eroismo o il sogno, per le nobili azioni e per i puri slanci verso un mondo divino che lo supera, ecco il vero campo dell'artista. Se ne esce per scavare realtà banali e per copiare i visi qualunque che si incontrano per strada può divertire, interessarci, fornire al bisogno delle indicazioni preziose su un paese e su un'epoca, ma la missione dell'arte non è più quella di istruire che di predicare: il ruolo dell'artista è di fare bellezza, niente di più. Per quanto possano essere grandi i meriti di osservatore ed esecutore se non affascina i nostri occhi, se offre immagini spiacevoli, se espone cose laide, la sua pittura è condannata». M. REVON, *op. cit.*, p. 330 (trad. it. mia).

²³⁸ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, p. 49 (p. 60).

²³⁹ *Ivi*, p. 52 (p. 62).

²⁴⁰ Il riferimento è al *Requiem* scritto per il barone *Wolf Graf von Kalckreuth*, morto suicida, nel quale Rilke condanna i poeti che, invece di dire il dolore, si lamentano: «Maledizione antica dei poeti / che invece di parlare si lamentano, / che sempre giudicano il loro sentimento / invece di formarlo; e si ostinano a pensare / che quanto in loro è lieto o triste sappiano / e spetti a loro deplorare o celebrare / nella poesia. Come gli infermi, usano / una lingua di gemiti a descrivere / ogni punto che loro duole, invece / di mutarsi in parole dure come / lo scalpellino della cattedrale / si tramuta accanito nella pietra impassibile». R. M. RILKE, “Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth”, in *Werke in sechs bänden*, *cit.*, Bd. I – 2, p. 419, trad. it. a cura di G. Baioni, R. M. RILKE, “Per il conte Wolf von Kalckreuth”, in

“abbracciano” come il santo della *Légende de Saint-Julien l’Hospitalier* di Flaubert abbraccia il lebbroso e *partecipa* di “tutto il suo calore fino al calore intimo delle sue notti d’amore”.²⁴¹ Ed è in questa partecipazione che Rilke riconosce l’“estrema possibilità dell’amore”.

L’“estrema possibilità dell’amore”, che Rilke individua in Cézanne e Hokusai, non è quindi soltanto la loro capacità di “non distogliersi” dal *tremendo* inscritto nelle cose, ma anche quella di rafforzare a tal punto l’intimità con esso da *parteciparvi* e da darvi figura nello spazio dell’opera. Da questo punto di vista lo sguardo “senza scelta né rifiuto” è accesso ad una modalità di *partecipazione intima* dell’esistenza dell’altro. Tale partecipazione, che l’artista deve far maturare, si presenta strettamente connessa nella poetica rilkiana sia alla questione del *sentire*, sia all’esercizio di *riduzione* del soggetto. Si tratta di questioni che vanno di pari passo poiché, da un lato, è la capacità dello sguardo di vedere il *tremendo* come *comune legame* a consentire all’artista di vedersi come *cosa tra cose*, dall’altro, è l’esercizio di riduzione a consentire all’artista di raggiungere la *neutralità di sguardo* nei confronti di qualsiasi esistenza e di accedere così ad un determinato modo di *sentire*. Ciò significa che lo sguardo capace di cogliere il *tremendo* che “occhieggia” in tutte le cose fa tutt’uno con la capacità di ridurre il proprio sé, e tutto ciò è accesso ad un determinato modo di *sentire* le cose. «Vedere una cosa [*Ding*] – sottolinea Tashiro – è in Rilke contemporaneamente essere una cosa». ²⁴² Ed è in questa *cosalizzazione dell’io*, strettamente legata nella poetica rilkiana all’affermazione della vita e della morte, che Tashiro riconosce l’epocalità di Rilke rispetto alla storia della civiltà occidentale ed il suo legame con la cultura orientale.

Per quel che riguarda il primo punto, la *partecipazione* all’esistenza dell’altro – uomini, animali, cose – è contatto *intimo* con l’assolutamente *estraneo* – la morte altrui e la propria – perché ad essere *sentita* è la “remota matrice” che vibra *dentro* tutti gli esseri. Ciò risulta evidente dal riferimento a Malte Laurids Brigge, che compare nella lettera da cui siamo partiti:

Poesie., cit., vol. II, p. 23. La “maledizione antica dei poeti” è quella di “lamentare” il dolore. Compito del poeta è, invece, “formare” il proprio sentimento, farne una forma, una figura che sopravviva.

²⁴¹ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, p. 51 (p. 61). Il riferimento alla *Légende de Saint-Julien l’Hospitalier* di Flaubert compare anche nel romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 165 (pp. 55-56).

²⁴² T. TASHIRO, “Rainer Maria Rilke und der asiatische Geist”, in *Doitsu Bungaku*, hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, Tokyo, Ikubundo Verlag, Mai 1957, n. 18, p. 72.

«E d'un tratto (e per la prima volta) capisco il destino di Malte Laurids. Non è che questa prova lo abbia travolto, che egli non abbia saputo superarla nel reale, anche se egli era convinto dell'idea della sua necessità. [...] Forse anche lui seppe *persistere*: perché ha scritto *La morte del ciambellano*; ma come un Raskolnikov è rimasto indietro, esausto dalla sua azione, cessando di agire nel momento stesso in cui l'agire doveva cominciare, così che la libertà appena conquistata gli si rivolse contro, e lo straziò, lui senza difesa».²⁴³

Nel corso del romanzo, Malte vive continuamente l'esperienza di un contatto con la morte altrui – è l'incontro con un uomo “paralizzato dall'orrore” in una delle *crémeries* di Parigi²⁴⁴ o ancora l'incontro con il paralitico alla Salpêtrière²⁴⁵ – e la vive come angoscia di una “grande cosa” senza nome che cresce anche dentro il suo corpo.²⁴⁶ Malte avverte dunque come la sua esistenza affondi nella stessa morte dell'altro, *sente* nel suo corpo il segno della *comune* origine mostruosa. Di fronte a questo sa “persistere” – è riuscito, infatti, a scrivere *La morte del Ciambellano* – e tuttavia l'angoscia ha preso il sopravvento e lui è rimasto “straziato” da questa esperienza. Per questo non ha saputo proseguire il compito dell'artista, ciò che è invece riuscito a Hokusai e Cézanne. Non soltanto entrambi gli artisti non vivono l'esperienza di *partecipazione alla morte* inscritta nelle cose come angoscia, ma hanno trasformato questa esperienza in *lavoro*. Nei paesaggi e nature morte di entrambi gli artisti, Rilke nota, infatti, come la *partecipazione al tremendo* che essi hanno maturato al cospetto delle cose si sia mutata nell'atto di dipingere le cose – celebrandole – nel loro essere sospese *tra* la vita e la morte, nel loro apparire in un attimo di visibilità da un vuoto che continua a circondarle. E' qui evidente l'humus dal quale deriveranno le *Duineser Elegien* e *Die Sonette an Orpheus*, dove l'inseparabilità di vita e morte diviene il canto che celebra l'esistenza di “tutto quello che è qui”, *das Hiesige*.²⁴⁷

«Se io sia progredito in quella familiarità con la morte di cui Lei mi scrive, si mostrerà solo in quelle grandi opere [le *Duineser Elegien*]. – scriverà Rilke a Reinhold von

²⁴³ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 52 (p. 62).

²⁴⁴ R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 144-145 (pp. 38-39).

²⁴⁵ *Ivi*, pp. 152-153 (pp. 45-46).

²⁴⁶ «Cresceva da me come un tumore, come una seconda testa, ed era una parte di me, anche se non poteva certo appartenere a me, grossa com'era. C'era, come un grosso animale morto che una volta, quando ancora viveva, era stato la mia mano o il mio braccio. E il mio sangue scorreva attraverso me e attraverso lei, come un solo ed unico corpo». *Ivi*, p. 154 (p. 47).

²⁴⁷ R. M. RILKE, “*Duineser Elegien*”, cit., p. 473 (p. 95).

Walter nel giugno del 1921 – Lei ha ragione, nessun compito ci è affidato più incondizionatamente del quotidiano imparare a morire ma non è rinunciando alla vita che si arricchisce la nostra sapienza della morte. Solo il frutto di ciò che è qui, afferrato e morso, diffonde in noi l’indescrivibile sapore della morte».²⁴⁸

Per assentire al compito dell’arte, inoltre, Hokusai e Cézanne si sono sottoposti ad un esercizio di *riduzione* del soggetto in virtù del quale il loro *estremo* “andare al di là dell’amore” si è trasformato in un lavoro “anonimo”:

«Si nota anche, via via sempre meglio, come fosse necessario andare ancora al di là dell’amore; è naturale che si ami ognuna di queste cose, se le si fa; ma se lo si mostra, lo si fa meno bene; le si *giudica* invece di *dirle*. Si cessa di essere imparziali; e il meglio, l’amore, rimane estraneo al lavoro, non entra in esso, resta lì a lato non tradotto: così è nata la pittura d’impressione [...] Si dipingeva: amo questa cosa qui; invece di dipingere: qui essa è. E in essa ciascuno deve poter ben vedere se io l’ho amata. Questo non è per nulla mostrato, e qualcuno potrà affermare che non si parla affatto d’amore. Così l’amore è investito senza residui nell’atto del fare. Questo investimento dell’amore in un lavoro anonimo, dove si generano cose tanto pure, a nessuno è forse riuscito così pienamente come al vecchio [Cézanne]».²⁴⁹

La necessità per l’artista di compiere un “lavoro anonimo” implica non soltanto che egli non interferisca facendo agire la sua riflessione, la sua abilità, le sue inclinazioni.

«Mai si era visto quanto la pittura sia questione dei colori tra loro, come occorra lasciarli completamente soli, affinché si spieghino tra loro. I loro rapporti interni: qui sta tutta la pittura. Chi interferisca, metta ordine, faccia agire la sua umana riflessione, la sua arguzia, la sua capacità avvocatessa, la sua agilità spirituale, disturba e confonde la loro azione».²⁵⁰

Implica anche che l’artista rinunci a qualsiasi scopo e a qualsiasi forma di attaccamento o possesso nei confronti delle cose²⁵¹ per raggiungere l’imparzialità di uno sguardo disinteressato.

²⁴⁸ R. M. RILKE, *Briefe zur Politik*, hrsg. von Joachim W. Storck, Insel, Frankfurt a.M. und Leipzig, 1992, p. 349.

²⁴⁹ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., pp. 40-41 (p. 55).

²⁵⁰ *Ivi*, pp. 55-56 (p. 64). (trad. leggermente modificata).

²⁵¹ «Perché possesso significa povertà e angoscia». R. M. RILKE, *Diari 1898-1900*, cit., p. 94. Nell’*Uomo senza qualità*, Musil scrive che «la grande “vita d’amore” in fondo non ha nulla a che fare

«Ci si deve spingere così a fondo nell'imparzialità, da respingere anche l'interpretazione di vaghe reminiscenze sentimentali, di tradizioni derivate da ereditate predilezioni e di pregiudizi, per volgere in modo anonimo e nuovo ai propri compiti ciò che dalla forza, dall'ammirazione e dalla volontà emerge insieme a loro. Bisogna essere un povero fino alla decima generazione».²⁵²

Ciò significa non soltanto volgersi a tutte le cose senza operare alcuna distinzione di valore tra di esse, cioè senza scegliere, né rifiutare nulla, ma significa soprattutto rinunciare a qualsiasi sovrapposizione e predominio dell'io per apprendere una diversa forma d'amore, priva di ogni volontà di possesso. Da questo punto di vista la povertà²⁵³ che Rilke attribuisce sia a Cézanne che a Hokusai acquista un più ampio significato. E' la povertà di chi non fa valere nei confronti del reale nessuna inclinazione o desiderio e semplicemente raffigura le cose nella loro "oggettività". Ciò significa non oscurare le cose con il proprio sentimento; significa non sottrarre all'altro la sua alterità, ma lasciarla essere compiutamente; significa amare *spontaneamente*, senza aspettarsi nulla.

In questa prospettiva è interessante rilevare come la "superba sottomissione" che Rilke vede in Hokusai sia stata anche un momento di riflessione di un'altra questione chiave della sua poetica: la teoria dell'amore intransitivo. Ciò si evince da una lettera incentrata sulle *grandi amanti*, in cui Rilke cita l'artista giapponese:

«Io leggo, non so come mai, nel mezzo della preparazione di un nuovo lavoro, le lettere di Bettine Arnim a Goethe; nomino soltanto loro, poiché le tristi e confuse risposte di lui mi portano pena e affanno. Come era imbarazzato come uomo, come era distratto e convenzionale come amante, poiché egli alimentava malvolentieri questo magnificente fuoco, con residui di così poco valore! A Lei posso dire in confidenza, che io non ho tenuto mai a lui e non ho avuto bisogno di lui per crescere finora. Sono troppo slavo per avere gioia dalla sua consapevolezza, che da un certo punto in poi rimase immobile nella sua grandezza; se fosse rimasta fluida, questa avrebbe dovuto

con il possesso e con il desiderio "sii mia", che appartengono alla sfera del risparmio, dell'appropriazione e della voracità». R. MUSIL, *L'Uomo senza qualità*, trad. it. a cura di A. Rho, Torino, Einaudi, 1972, vol. I, p. 119.

²⁵² R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 55 (p. 64).

²⁵³ Sulla significato della povertà nella poetica rilkeana e sulle affinità con il buddhismo cfr.: J. PARK, "Ablehnung der Apotheose - Armut", in *op. cit.*, pp. 75-80.

diventare, al di là di questo momento, di nuovo umiltà e superba sottomissione. Come per Leonardo, Hokusai, Gogol, Dostoewskij». ²⁵⁴

Rilke fa riferimento alle lettere di Bettine Arnim anche in un passo del romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in cui l'amore di Bettine è detto un "elemento della natura", ²⁵⁵ un "grido" d'uccello che Goethe avrebbe dovuto scrivere come sotto dettatura, "in ginocchio", "umiliandosi con tutta la sua grandezza". In una lettera precedente, in cui fa riferimento alla monografia *Hokusai* di de Goncourt che porta con sé, Rilke scrive a proposito delle lettere di Marianna Alcoforado che «si nota quanto poco quelle lettere d'amore siano invenzione letteraria, quanto siano reali nel loro essere spietate, senza premeditazione». ²⁵⁶ Anche in queste lettere – scrive Rilke sempre nel *Malte* – è riconoscibile un "grido d'uccello". ²⁵⁷ L'amore intransitivo proprio delle amanti rilkiane e la *spontaneità naturale* presente nelle loro lettere (cui si contrappone la *consapevolezza* di Goethe nel caso delle lettere di Bettine) chiarisce così il senso che Rilke attribuisce alla capacità di Hokusai e Cézanne di compiere un "lavoro anonimo" e di creare "cose tanto pure". L'amore deve essere, secondo Rilke, "investito senza residui nell'atto del fare". ²⁵⁸ deve cioè entrare nell'opera e tradursi in un "lavoro anonimo", in un "disegno innato". E' questo il compito "estremo" che l'artista deve far proprio:

«Noi siamo dunque per certo chiamati a sondarci e misurarci con l'estremo, ma anche probabilmente vincolati a non esprimere questo estremo, a non dividerlo, a non dividerlo prima del suo ingresso nell'opera d'arte: allora, in quanto unicità, che nessun altro dovrebbe o potrebbe capire, in quanto, per così dire, delirio personale, esso deve entrare nell'opera, per diventare valido in sé e per segnare la legge, come un "disegno innato" [*angeborene Zeichnung*], che diventa visibile per la prima volta nella trasparenza dell'artistico». ²⁵⁹

²⁵⁴ R. M. RILKE – S. NÁDHERNÝ VON BORUTIN, *op. cit.*, p. 57. (trad. it. mia). La lettera è stata scritta il 5 settembre del 1908.

²⁵⁵ «Tu stessa sapesti il valore del tuo amore, tu lo dicesti al suo altissimo poeta, affinché egli lo rendesse umano; poiché il tuo amore era ancora un elemento della natura. Ma ne ha dissuaso la gente, scrivendoti. Tutti hanno letto quelle risposte e credono più ad esse, poiché per loro il poeta è più chiaro della natura». R: M: RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 282 (p. 164).

²⁵⁶ R. M. RILKE – M. VOLLMOELLER, *op. cit.*, p. 18. (trad. it. mia).

²⁵⁷ R: M: RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 283 (p. 166).

²⁵⁸ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., pp. 40-41 (p. 55). (trad. leggermente modificata).

²⁵⁹ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, cit., p. 280, trad. it. a cura di F. Rella in R. M. RILKE, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, cit., p. 35.

L'estrema possibilità dell'amore comporta quindi che la pratica artistica acquisti anche la spontaneità e la naturalezza di un "movimento puro".²⁶⁰ Ed è questo aspetto che decide del definitivo distacco di Rilke dall'insegnamento di Rodin. Nelle sue opere Rilke riscontra un eccesso di "interpretabilità". Di fronte ai disegni dello scultore francese, esposti nell'ottobre del 1907 nella galleria Bernheim-Jeune, Rilke scrive, infatti, alla moglie Clara:

«Li conoscevo: sì, li conoscevo davvero? Quanto mi parve diverso da allora (è Cézanne? è il tempo?), quello che ne avevo scritto due mesi fa retrocesse fino ai confini della validità. In qualche luogo era ancora valido; ma come sempre, quando cado nell'errore di scrivere d'arte, la sua validità sta più in una prospettiva provvisoria e personale, che in un fatto derivato oggettivamente dalla presenza dei fogli. La loro interpretazione, la loro interpretabilità mi disturbava, mi limitava proprio nella misura in cui in passato sembrava aprirmi spazi in ogni dove. Così li avrei voluti, senza alcuna asserzione, più discreti, più oggettivi [*tatsächlicher*], lasciati soltanto a se stessi».²⁶¹

Pochi mesi prima Rilke aveva sostenuto, nella conferenza su Rodin, che i disegni realizzati dallo scultore negli ultimi dieci anni erano il risultato di una "esperienza lunga ed ininterrotta", che non traspariva in essi, perché era racchiusa "in un nulla", "in un tracciato veloce", come "deposto" dalla natura stessa. Non era quindi riscontrabile in essi alcuna "interferenza" da parte dell'artista e la loro intensità espressiva era tale da superare i migliori disegni giapponesi:

«Mai linee raggiunsero, neppur nei più rari disegni giapponesi, una simile intensità espressiva, pur restando ingenua e irriflesse. Perché qui nulla si dimostra rappresentato, nulla previsto e voluto; e non v'è traccia di titolo; non possibilità di denominazione».²⁶²

²⁶⁰ La poesia *Der Ball*, in cui il movimento della palla è figura del movimento puro, è stata significativamente scritta lo stesso giorno della poesia *Der Berg*. R. M. RILKE, "Der Ball", in *Der Neue Gedichte anderer teil*, cit., pp. 395-396, (p. 693).

²⁶¹ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 42 (p. 56).

²⁶² R. M. RILKE, *Rodin. Ein Vortrag*, cit., p. 431 (p. 933). I primi dubbi su quanto egli aveva qui scritto a proposito di Rodin sono riscontrabili già in una lettera alla moglie Clara, scritta nel giugno del 1907: «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 niente, e che Rodin non "medita", ma rimane sempre dentro il lavoro: all'interno di ciò che è raggiungibile, ciò che abbiamo già sentito come una sua prerogativa, come la sua strada umile e paziente verso la realtà: non ho ancora un'altra fede da porre in luogo di questa fede». R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, cit., p. 291, trad. it.

Nelle opere di Rodin Rilke riconosce quindi un'eccessiva presenza dell'artista, che egli interpreta come una certa resistenza nei confronti dell'*insondabile*. Perciò, scrive, che avrebbe voluto che i suoi disegni fossero "più oggettivi", "lasciati soltanto a se stessi". Anche se Rodin continuerà ad essere citato tra gli artisti eletti in virtù del suo lavoro costante e paziente e del suo esercizio di osservazione della natura, Cézanne è divenuto il "più forte dei modelli".²⁶³

«E' la svolta in questa pittura, ciò che vi ho riconosciuto, perché è quella che vi 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».²⁶⁴

La svolta, preparata dall'incontro decisivo con l'arte di Hokusai e riconosciuta nella pittura di Cézanne, prelude alla crisi creativa di Rilke, che passando per il *Malte* e per un decennio di silenzio, si chiuderà soltanto molti anni dopo con la stesura delle *Duineser Elegien* e *Die Sonette an Orpheus*. Individuato il compito dell'arte attraverso l'educazione dello sguardo ricevuta dal confronto con le arti figurative, Rilke vivrà uno stato di prostrazione, testimoniato dalle numerose lettere e dagli appunti di lavoro e segnato da una intensa riflessione sul fare dell'arte e sulla lingua poetica.

Nell'arco di questo decennio di crisi Rilke non nomina più Hokusai. E' soltanto nel 1920 che troviamo un riferimento all'artista in una lettera a Sidie Nádherný:

«Eventualmente ha qualcosa di libero e ardito cominciare un nuovo periodo della vita anche sotto il simbolo ed il riparo di un nuovo nome. Quando io cambiai il mio nome di battesimo da René in Rainer, ciò mi sostenne molto nella consapevolezza di un periodo nuovo, e ancora oggi, mi sarebbe offerta una particolare serenità se io potessi, alla maniera di Hok'sai, per ciascun cambiamento della mia natura darmi come unico nome quella denominazione che corrispondesse nel miglior modo all'istantanea pienezza o ossessione. Quando questo grande artista, in più tarda età, intese comprendere la bellezza dei pesci, lasciò il nome "Hok'sai" semplicemente e si firmò:

a cura di F. Rella in R.M. RILKE, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, cit. p. 37.

²⁶³ R. M. RILKE, *Briefe aus Muzot*, cit., p. 255.

²⁶⁴ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., pp. 48-49 (p. 60).

il-pazzo-per-i-pesci, che in giapponese sembra essere reso con un più ridotto, ben più pronunciabile ideogramma!»²⁶⁵

La firma, che Hokusai aveva utilizzato per un determinato periodo del suo percorso artistico e che compariva anche nella prefazione delle *Cento vedute del monta Fuji* (“il vecchio pazzo per il disegno”), restò nella memoria di Rilke in maniera inesatta (“il-pazzo-per-i-pesci”). Un segno, questo, che ribadisce come l’interesse per l’artista giapponese fosse scaturito proprio da quell’*attenzione* nei confronti della natura, che abbiamo in precedenza analizzato.

C’è tuttavia una singolare coincidenza che deve essere rilevata. Il compito, che Rilke ha individuato come *proprio* dell’arte e che *da poeta* assume, comporterà la ricerca di una lingua che dia ragione dell’alterità delle cose, della loro irriducibilità. Ricerca che si spinge fino – sono gli esiti estremi della poesia di Rilke – a voler dire di esse l’essere segno di quell’inizio mostruoso da cui tutto proviene e a cui tutto tende. Sarà questa la parola che a Rilke si offrirà attraverso la lettura degli haiku.²⁶⁶

«Oh! Libertà, la bella libertà
quando si va nei campi estivi
per lasciarvi il nostro corpo perituro».
Hokusai²⁶⁷

²⁶⁵ R. M. RILKE – S. NÁDHERNÝ VON BORUTIN, *op. cit.*, p. 57. (trad. it. mia).

²⁶⁶ Alla lettura degli haiku si affianca significativamente quella di alcuni testi sull’arte giapponese, quali *L’estampe japonais* di Aubert. L. AUBERT, *L’estampe japonais*, Paris, Librairie Armand Colin, 1914. Rilke ha ricopiato alcuni passi del testo di Aubert e aggiunto alcune considerazioni in un taccuino, conservato presso lo Schweizerisches Rilke-Archiv di Berna (R.M.R. Ms D. 61).

²⁶⁷ In E. DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 11. Su questo haiku di Hokusai si sofferma brevemente anche Focillon: H. FOCILLON, *op. cit.*, pp. 107-109.

Interferenze

L'interpretazione che Rilke dà dell'arte di Hokusai sottende, come si è visto, una visione organicistica della natura strettamente connessa con l'idea dell'accettazione della morte come "altro lato della vita" e con l'idea della relazione che unisce ogni esistenza in una trama unitaria.²⁶⁸ Questa trama, per Rilke, non soltanto lega insieme – si potrebbe dire *spazialmente* – tutti gli esseri, ma si estende – *temporalmente* – a tutti coloro che furono e che saranno. E' in questo senso, difatti, che già nel *Schmargendorfer Tagebuch* il poeta faceva riferimento agli antenati:

«Ogni spirito autentico deve sentirsi uno spirito primo; perché nel mondo, che ha inizio con lui, non c'è storia; i suoi padri e antenati, dai quali riceve cultura e forza e maniera e attitudine, sono contemporanei della sua anima e agiscono *in* lui, non *prima* di lui».²⁶⁹

Ciò che Rilke afferma a proposito della "contemporaneità" degli antenati ritorna nella figura delle "forre dei padri" della terza delle *Duineser Elegien*.²⁷⁰ Qui l'"origine antica" da cui provengono tutte le cose è ciò da cui si dipana quel groviglio di forze primordiali che agiscono nell'*intimo* di tutti gli esseri, passando per il corpo, per il sangue; è l'"immensità vuota", il "regno di cui noi illimitatamente, insieme con i morti e i futuri, subiamo la profondità e l'influsso", cui Rilke fa riferimento nella lettera a Witold von Hulevicz del 13 novembre 1925:

«Noi, uomini d'oggi e di questa terra, non rimaniamo un solo istante paghi nel mondo del tempo, né ci sentiamo prigionieri in esso, ma piuttosto sciamiamo, continuamente, verso i nostri predecessori, verso il luogo della nostra origine, verso coloro che forse

²⁶⁸ Rilke aveva già affermato in "Appunti sulla melodia delle cose", un breve scritto sull'arte figurativa in ambito teatrale, che «i ponti che mettono in comunicazione gli uomini tra loro e sui quali si può camminare bene e con solennità non sono *in* noi, ma dietro di noi, proprio come nei paesaggi di Fra Bartolomeo o di Leonardo»: R. M. RILKE, "Appunti sulla melodia delle cose" (1898 ca), in *Scritti sul teatro*, cit., p. 77. E si realizzano, in particolare, quando vi è tra gli uomini un dolore *comune*: «Se non vi è un grave dolore che rende gli uomini uguali nel silenzio, l'uno sente di più, l'altro di meno la potente melodia dello sfondo. Molti non la sentono proprio più. Sono come alberi dimentichi delle loro radici: essi pensano che la propria vita e la propria forza siano nel frusciare dei loro rami». *Ivi*, p. 78. In questo scritto prevale tuttavia una visione del mondo "monistico-panteista" che risente, in particolare, dell'influsso di Maeterlinck. U. SPÖRL, "Rainer Maria Rilke als Dichter von Alleinheit und neomystischem Erleben", in *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, Schönigh, Paderborn, 1997, pp. 317-320.

²⁶⁹ R. M. RILKE, *Diari (1898-1900)*, cit., p. 91.

²⁷⁰ R. M. RILKE, "Duineser Elegien", cit., p. 451 (p. 69).

dall'altra parte ci vengono incontro; e lì, in quel grandissimo mondo "aperto", tutti sono, e non si può dire *a un medesimo tempo*, perché appunto l'annullamento del tempo vuole che tutti *siano*. La caducità precipita dovunque nell'essere più profondo».²⁷¹

L'idea dell'accettazione della morte come "altro lato della vita", connessa con l'idea della relazione – nello spazio e nel tempo – tra tutti gli esseri, non soltanto rivela l'influsso subito da Rilke dalla lettura del *Tao Tê Ching*, di cui possedeva una copia tradotta da Alexander Ular,²⁷² ma conferma anche un influsso del pensiero buddhista. Qui troviamo, infatti, una dottrina dell'impermanenza (*anicca*) strettamente connessa con l'accettazione della morte. Nelle scritture buddhiste è più volte ribadito come ogni elemento dell'esistenza sia un evento transitorio, per cui non esistono "dati", ma solo eventi e movimenti.

«La realtà – sottolinea in proposito Pasqualotto – non è costituita da *cose* che essenzialmente sono e solo accidentalmente divengono, ma da *processi*, ossia da un essenziale divenire. In altri termini, le cose non sono *nel* tempo, ma *sono* tempo».²⁷³

Questa visione ha effetti sul modo di rapportarsi alla morte:

«Una volta compreso che l'unica permanenza è quella dell'impermanenza, possono esservi conseguenze di notevole portata anche per quanto riguarda la vita quotidiana: la morte, per esempio, fa paura finché si pensa che si potrebbe anche non morire, e avvilisce finché si crede che vi sia qualcosa che non muore mai; ma quando si capisce che la scansionata nascita-sviluppo-morte accomuna *tutto* ciò che esiste, dagli astri ai minerali, dalle idee alle azioni, dagli dei alle foglie, allora la "maledetta" vede indebolito il suo potere terrifico, perché appare come una modalità naturale di un'impermanenza che non risparmia niente e nessuno».²⁷⁴

Nel pensiero buddhista troviamo, inoltre, l'idea della relazionalità universale, che coinvolge tutti gli esseri viventi sia sul piano spaziale sia sul piano temporale: "Sangha" indica, infatti, la comunità in quanto «comunità di *esseri viventi* interrelati

²⁷¹ R. M. RILKE, "An Witold von Hulewicz" (12 novembre 1925), cit., pp. 372-373 (98-99).

²⁷² LAO-TSE, *Die Bahn und der rechte Weg*, übersetzt von A. Ular, Leipzig, 1903. Cfr. H. JANSSEN, "Rilkes Bibliothek", cit., p. 308. Su Rilke e il taoismo rinvio a: Y. LEE, *op. cit.*

²⁷³ G. PASQUALOTTO, *Illuminismo e illuminazione. La Ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, Roma, Donzelli Editore, 1999, p. 55.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 65.

nello spazio e nel tempo; e anche, addirittura, in quanto comunità di *tutti* gli esseri, compresi quelli semplici come le amebe o quelli inerti come le rocce». ²⁷⁵

Muovendo dalla “parentela spirituale” tra Cézanne e Schopenhauer, ²⁷⁶ Park ha ipotizzato che quanto Rilke scrive sulla necessità di comprendere la natura e, per questo, di non distogliersi dalla morte risenta effettivamente di un’influenza del pensiero buddista avvenuta per il tramite Schopenhauer-Cézanne. ²⁷⁷ E’ d’altra parte noto che gli unici libri di filosofia che Rilke ammetterà di aver letto – sebbene soltanto alcune pagine – siano proprio quelli di Schopenhauer. ²⁷⁸

Il filosofo, muovendo dall’assunto che «la morte è solo qualcosa che appartiene alla vita, che ha il suo polo opposto nella creazione», afferma già nei *Manoscritti giovanili* che «è insensato indietreggiare per lo spavento quando ci si vede di fronte in forma complessiva ciò che quotidianamente, nella particolarità dei dettagli, si sperimenta e si sopporta con indifferenza». ²⁷⁹ Ciò che avviene quotidianamente nel “dettaglio” ed è guardato con indifferenza è l’operare continuo della morte nella vita, per cui «chi ha conosciuto l’essenza del mondo vede la vita nella morte, ma anche la morte della vita» ²⁸⁰ ed è in grado di operare quella “conversione” che gli consente di accettare la morte come parte dell’esistenza ²⁸¹ e di riconoscere che «la distinzione tra lui e gli altri è solo apparente, e la volontà di vivere, che egli stesso è, costituisce l’in sé della propria come dell’altrui apparenza, ed essa è quel che vive in tutti, che anzi ciò si estende agli animali e a tutta quanta la natura». ²⁸² Un’idea che è posta da Schopenhauer stesso in relazione al pensiero orientale. ²⁸³ Questa necessità di vedere

²⁷⁵ *Ivi*, p. 108.

²⁷⁶ Cfr. in proposito: H. MARHOLD, “Schopenhauer und Cézanne”, I Teil in *Schopenhauer-Jahrbuch*, 1985, n. 66, pp. 201-213; II Teil in *Schopenhauer-Jahrbuch*, 1987, n. 68, pp. 109-121.

²⁷⁷ J. PARK, “Cézanne-Erlebnis Rilkes”, in *op. cit.*, pp. 104-107.

²⁷⁸ R. M. RILKE, *Briefe aus Muzot*, cit., p. 323.

²⁷⁹ A. SCHOPENHAUER, *I manoscritti giovanili*, (1804-1818), trad. it. a cura di S. Barbera, Milano, Adelphi, 1996, p. 220.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 426.

²⁸¹ *Ivi*, pp. 451-453.

²⁸² *Ivi*, p. 471.

²⁸³ Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. a cura di P. Savy Lopez e G. Di Lorenzo, Bari, 2008, l. 4, § 68. Cfr. inoltre quanto Schopenhauer scrive nei *Supplementi* sulla confidenza con la morte tipica dei seguaci del brahmanesimo e del buddhismo: «Il brahmanesimo ed il buddhismo, che insegnano agli uomini di considerarsi come lo stesso essere originario, il Brahm, a cui tutto il nascere ed il trapassare è essenzialmente estraneo, serviranno a tale scopo assai meglio di quelle, che lo hanno fatto dal nulla e fanno cominciare realmente con la nascita la sua esistenza, ricevuta da un altro. In conformità a ciò noi troviamo nell’India una confidenza ed una indifferenza per la morte, di cui in Europa non si ha alcun concetto». A. SCHOPENHAUER, *Supplementi al “Mondo come volontà e rappresentazione”*, trad. it. a cura di G. De Lorenzo, Roma-Bari, Laterza, 1986, § 41, pp. 479-480. Su Schopenhauer e il buddhismo rinvio a: A. SCHOPENHAUER, *Il mio Oriente*, a cura di G. Gurisatti, Milano, Adelphi, 2007, pp. 187-222; R. P. DROIT, “Francfort et le Tibet”, in *Le culte du néant. Les philosophes et le Buddha*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 135-152; H. von GLASENAPP, “Schopenhauer”, in *Das Indienbild deutscher Denker*, Stuttgart, K. F. Koehler Verlag,

l'operare incessante della morte “nel dettaglio” e di accettarlo come parte dell'esistenza è rintracciabile nella poetica di Rilke:

«L'esistenza del terribile in ogni particella dell'aria. Lo respiri con la trasparenza; ma in te si deposita, diviene duro, acquista tra le viscere forme puntute, geometriche; [...] Gli uomini vorrebbero poterne dimenticare molto; il loro sonno lima dolcemente quei solchi nel cervello, ma i sogni lo ricacciano e calcano di nuovo i disegni. E gli uomini si svegliano e ansimano e fanno dissolvere nell'oscurità la luce di una candela e bevono, come acqua zuccherata, la penombra che acquieta. Oh, ma su quale sostegno si regge quella sicurezza! Basta voltarsi di pochissimo, e di nuovo lo sguardo è di là dal noto e familiare, e il contorno che un attimo prima era ancora tanto consolatore si precisa come un bordo d'orrore».²⁸⁴

E, altrettanto significativamente, ciò che “gli uomini vorrebbero poter dimenticare” è ciò che l'artista deve “imparare a vedere”: per porre l'arte a meta del proprio lavoro egli non deve, infatti, distogliersi dal terribile che “occhieggia” nelle cose familiari.

La dottrina dell'impermanenza e la necessità di accettare la morte è rintracciabile, in termini non molto dissimili da quelli di Schopenhauer, in *Kokoro. Il cuore della vita giapponese* di Lafcadio Hearn, libro particolarmente amato da Hofmannsthal²⁸⁵ e presente nella biblioteca di Rilke.²⁸⁶

1960, pp. 68-101. Sulla questione della compassione in particolare: G. PASQUALOTTO, “Buddha e Schopenhauer. Karunā e Mitleid”, in *Oltre la filosofia. Percorsi di saggezza tra Oriente e Occidente*, cit., pp. 157-170.

²⁸⁴ R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 166 (p. 56). (trad. leggermente modificata).

²⁸⁵ Nel necrologio per Hearn, Hofmannsthal scrive: «Inesauribili sono questi libri. Quando li sfoglio mi riesce quasi incomprensibile pensare che essi siano ancor quasi del tutto ignoti fra i lettori tedeschi. Eccoli qui uno dopo l'altro: *Gleanings of Buddha fields* e *Glimpses of unfamiliar Japan* e l'amato volume *Kokoro*, forse il più bello di tutti. Le pagine che compongono questo libro trattano più della vita interiore che di quella esteriore del Giappone – questa è la ragione per cui sono riuniti sotto il titolo di *Kokoro*, ossia cuore. Scritta con caratteri giapponesi questa parola significa contemporaneamente “senso”, “spirito”, “coraggio”, “decisione”, “sentimento”, “inclinazione” e “significato profondo” – così come noi diciamo “il cuore delle cose”. [...] E' filosofia, se non erro, che però non ci lascia freddi, non ci trascina nel vuoto dei concetti. Quindi è religione, una religione però che non minaccia, che non vuole essere la sola al mondo, che non pesa sull'anima. Vorrei allora definire quest'opera un messaggio, il messaggio cordiale di un amico ad altre anime, è giornalismo al di fuori di qualsiasi giornale, è opera d'arte senza pretenziosità e senza pose, è scienza priva di pedanteria e piena di vitalità, sono lettere scritte ad amici sconosciuti». H. v. HOFMANNSTHAL, “Lafcadio Hearn” (1904), in L. HEARN, *Kokoro*, Frankfurt a. M., Literarische Anstalt Rütten & Loenig, 1905, pp. 6-8, trad. it. a cura di G. Rovagnati, in L. HEARN, *Nel Giappone spettrale*, cit., pp. 17-19. Per la traduzione italiana dal volume *Kokoro* farò invece sempre riferimento a L. HEARN, *Kokoro. Il cuore della vita giapponese*, trad. it. di A. Pensante, Firenze-Milano, Luni Editrice, 2007. Indicherò in parentesi le pagine tratte da questa edizione.

²⁸⁶ Nel Rilke-Archiv di Gernsbach, in cui sono conservati tutti i libri posseduti da Rilke nel periodo parigino, figura l'edizione di *Kokoro* pubblicata dalla casa editrice Literarische Anstalt Rütten & Loenig nel 1905. H. JANSSEN, “Rilkes Bibliothek”, cit., p. 304.

«Dal profondo di un'oscurità sconosciuta emergiamo per un momento alla luce, ci guardiamo intorno, siamo felici e soffriamo, trasmettiamo la vibrazione del nostro essere ad altri esseri e ricadiamo infine nella tenebra. Così l'onda sorge, prende la luce, trasmette il suo movimento e riaffonda nel mare. Così la pianta sale dall'argilla, dispiega le sue foglie alla luce e all'aria, fiorisce, produce semi e ridiventa di nuovo argilla. [...] Ogni vita umana sembra null'altro che una curva parabolica di movimento che fuoriesce dalla terra e vi ritorna; ma in quel breve intervallo di tempo percepisce l'universo. L'aspetto terribile del fenomeno è che nessuno ne sa niente. Nessun mortale può spiegare questo fatto comunissimo, eppure assolutamente incomprensibile fra tutti: la vita stessa».²⁸⁷

Da ciò deriva che “noi tutti siamo enigmi per noi stessi”, perché “sul prima e il dopo, né i neonati, né i morti hanno qualche messaggio per noi”.²⁸⁸ E tuttavia, anche se queste “forze originarie della vita” [*die Urkräfte des Lebens*] sono sconosciute «abbiamo ragione di credere che esse persistano dopo la dissoluzione delle forme che avevano creato, più che di pensare che scompaiano». ²⁸⁹ Nel libro Hearn si sofferma significativamente più volte sulle differenze tra la cultura occidentale e quella orientale nel modo di rapportarsi alla morte: di fronte all'incomprensibilità della vita e della morte, la cultura giapponese – a differenza di quella occidentale che ha allontanato da sé quanto creava angoscia – crede in un “senso intimo di relazione tra il mondo visibile e quello invisibile”.²⁹⁰ Questo “senso intimo” si traduce, inoltre, in un particolare legame con gli antenati, che è peculiare alla cultura giapponese:

«Per il pensiero giapponese, i morti non sono meno reali dei vivi. Partecipano alla vita quotidiana delle persone, condividendo le più umili sofferenze e le più umili gioie. Partecipano ai pasti familiari, vigilano sul benessere domestico, contribuiscono alla prosperità dei discendenti e se ne rallegrano. [...] I morti abitano nel mondo e lo reggono, influenzando non solo i pensieri e le azioni degli uomini, ma le condizioni della natura. [...] Sono in breve le forze invisibili celate dietro a tutti i fenomeni».²⁹¹

²⁸⁷ L. HEARN, *Kokoro*, cit., p. 249 (pp. 171-172).

²⁸⁸ «Il bambino è muto, il teschio sogghigna. La natura non ha consolazioni da offrirci. Dal suo informe escono forme che ritornano all'informe ed è tutto. La pianta diventa argilla, l'argilla diventa pianta. Quando la pianta ritorna argilla, che ne è della vibrazione che era la vita?» *Ivi*, p. 250 (p. 172).

²⁸⁹ *Ivi*, p. 263 (p. 180). (trad. leggermente modificata).

²⁹⁰ *Ivi*, p. 235 (p. 163).

²⁹¹ *Ivi*, pp. 235-236 (p. 163). L'influsso degli antenati nella cultura giapponese si rivela, come sottolinea Hearn nel corso del libro, sia nel fascino della voce di una cantante giapponese, che nella passione del primo amore, sia in un qualsiasi manufatto. Da qui deriva la cura che i Giapponesi

Un aspetto, questo, poi ripreso da Hofmannsthal, che lo lega al compito del poeta, in *Il poeta e questo tempo*. Nella conferenza, che Rilke lesse nel marzo 1907,²⁹² il poeta è infatti detto “fratello silenzioso di tutte le cose” ed “evocatore di ombre”:

«Egli non può fare a meno di nessuna cosa, ma nemmeno può perdere nulla, neppure con la morte. I morti per lui resuscitano, non quando egli vuole, ma quando essi vogliono, - ed essi resuscitano senza tregua. Il suo cervello è l'unico luogo dove i morti possono, per un atomo di tempo, ancora vivere – e ove ad essi, ridotti forse in agghiacciate solitudini, accada di partecipare alla sconfinata felicità dei viventi: d'incontrarsi con tutto quello che vive. I morti vivono in lui, perché per la sua avidità di ammirare, di stupire, di comprendere, quella loro assenza non rappresenta alcun ostacolo».²⁹³

Hofmannsthal ascrive così al poeta una capacità di visione per la quale «il presente è contesto in modo indescrivibile al passato».²⁹⁴ Tale capacità di visione deriva – ciò è determinante per comprendere il legame con la poetica rilkeana – dalla *passività* di uno “sguardo senza palpebre”:

«Non gli è lecito chiudere gli occhi sopra alcun essere, alcuna cosa, alcun fantasma, alcuna larva di cervello umano. Come se i suoi occhi non avessero palpebre».²⁹⁵

riservano a tutte le cose: «Quand'era praticamente padrone dell'impero, il più grande tra i soldati e gli statisti giapponesi fu visto pulite e lisciare con le sue mani un vecchio paio polveroso di *hakama*, cioè pantaloni, di seta. “Ciò che mi vedete fare – disse ad un sottoposto – non lo faccio perché penso al valore dell'indumento in sé, ma perché penso a ciò che è stato necessario per produrlo. E' il risultato della fatica di una povera donna; ed è per questo che ha valore per me. Se, quando usiamo le cose, non pensiamo al tempo e alla fatica necessarie per crearle, allora la nostra mancanza di considerazione ci abbassa allo stesso livello delle bestie». *Ivi*, pp. 254-255 (p. 175). In modo non dissimile Rilke si sofferma su un merletto nella poesia “Die Spitze” di *Neue Gedichte*: «E' inumano che in questo merletto, / piccola, fitta striscia traforata, due occhi / si mutarono? – Vuoi tu riaverli? / O cieca alfine e da tanto scomparsa, / la tua beatitudine è dunque in questa cosa / in cui il tuo forte tatto, assottigliato, / come fra tronco e scorza penetrò? / Attraverso una crepa, una lacuna del destino / Hai sottratto al tuo tempo la tua anima; / ora essa vive in questo oggetto limpido / e la sua utilità mi fa sorridere». R. M. RILKE, *Neue Gedichte*, cit., p. 268, (p. 501). L'attenzione per le cose, centrale nella poetica rilkeana, risulta così determinata dal loro “valore larico”. Si veda in proposito la già citata lettera a Witold von Hulewicz: R. M. RILKE, “An Witold von Hulewicz” (12 novembre 1925), cit., p. 375 (p. 100).

²⁹² Il saggio di Hofmannsthal era apparso nel marzo del 1907 in *Die Neue Rundschau*.

²⁹³ H. von HOFMANNSTHAL, “Il poeta e questo tempo”, cit., p. 260.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 259.

²⁹⁵ *Ibidem*. Si veda in proposito: M. BLANCHOT, *op. cit.*, p. 130; F. FIMIANI, *op. cit.*, pp. 92-93.

Questo sguardo “non interrotto da alcun battito di palpebre” compare significativamente in una delle lettere su Cézanne, in cui Rilke si sofferma sull’“oggettività” necessaria all’artista:

C’è «un’instancabile oggettiva [*sachliche*] vigilanza attraverso gli occhi che non sono interrotti da alcun battito di palpebre. E quanto grande e incorruttibile fosse questa oggettività [*Sachlichkeit*] del suo guardare, è confermato in modo quasi commovente dal fatto che egli ha riprodotto se stesso senza neanche remotamente spiegare la sua espressione e senza considerarsi superiore, con tanta umile oggettività, con la fiducia e la partecipazione oggettivamente [*sachlich*] interessata di un cane che si vede nello specchio e pensa: anche lì c’è un cane». ²⁹⁶

Questo sguardo non soltanto non può “distogliersi” dal terribile inscritto in tutte le cose, ²⁹⁷ ma ha raggiunto la neutralità animale del cane: guarda “semplicemente”, “senza alcuna nervosità, senza preoccuparsi di altro”. ²⁹⁸ La figura del cane, più volte ripresa nella poetica e nella poesia rilkeana – una delle poesie, *Der Hund*, ²⁹⁹ risulta scritta significativamente lo stesso giorno di *Der Berg* – rinvia innanzitutto a tale “neutralità”: il cane guarda senza comprenderlo il mondo umano dei segni e delle immagini ³⁰⁰ e, altrettanto significativamente, “conosce la morte” ³⁰¹ tanto da *avvertire* la presenza degli spettri. ³⁰²

In questa prospettiva la neutralità dello sguardo e la capacità di vedere la morte risultano inestricabile: se, infatti, è lo sguardo neutro che consente di vedere la morte come parte della vita, è il riconoscimento della morte in ogni forma di vita a far sì che sia possibile estinguere in sé qualsivoglia forma di presenza invadente dell’io nei confronti delle cose. Rilke afferma così un legame tra lo sguardo disinteressato e la

²⁹⁶ R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 62 (p. 68).

²⁹⁷ *Ivi*, p. 51 (p. 61).

²⁹⁸ «Pensa al mio stupore quando la signorina V. [Mathilde Vollmoeller], che ha formazione e sguardo da pittore, ha detto: “[Cézanne] si è seduto là davanti come un cane e ha semplicemente guardato, senza alcuna nervosità, senza preoccuparsi di altro”». *Ivi*, p. 38 (p. 53).

²⁹⁹ R. M. RILKE, “Der Hund”, in *Neue Gedichte*, cit., p. 397, (p. 695).

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ «Delle forze che ci minacciarono, / molte ne intuisci... Tu conosci i morti / e ti spaventa la formula magica». R. M. RILKE, “Die Sonette an Orpheus”, I-16, cit., p. 497 (p. 127). Il sonetto si rivolge ad un cane. Cfr. in proposito, A. LAVAGETTO, “Introduzione e commento a *I Sonetti a Orfeo*, in R. M. RILKE, *Poesie*, cit., vol. II, pp. 711-713.

³⁰² Cfr. in proposito il passo del romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in cui è descritto l’incontro tra il cane ed il fantasma di Christine Brahe: R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 128-132 (pp. 25-28).

morte stessa.³⁰³ La morte, oltre ad essere esperienza del *vuoto* che circonda tutte le cose, diviene così lezione di riduzione dell'io³⁰⁴ e pertanto apprendimento di uno "sguardo nuovo".³⁰⁵ E' questo lo sguardo di chi, senza sacrificare il *proprio sé*, si è fatto *vuoto*, ha cioè raggiunto quell'anonimità che gli consente di essere *cosa tra le cose* e di *sentire* ciò che attraversa tutti gli esseri: la *comune matrice originaria*. Nella poetica rilkeana la morte – il "tremendo patrimonio" che l'io condivide con tutto "ciò che è qui" – fonda pertanto una relazione *etica* tra l'io e le cose in virtù della *comune partecipazione alla morte*.³⁰⁶ Ed è in questo senso che Rilke parla di "estrema possibilità dell'amore". Se la sua teoria d'amore non è abbandono ad una dimensione sentimentale, ciò non significa che essa sia priva di un "fondamento di responsabilità" nei confronti dell'altro.³⁰⁷ L'unica responsabilità cui Rilke riconoscesse in effetti legittimità piena e giudicasse compito da assolvere è quella di rimuovere ogni desiderio e volontà di possesso nei confronti dell'altro.³⁰⁸ Rilke fa così *sue*, assumendole in una trama che va a costruire un'etica dell'*amore disinteressato*, sia la dottrina dell'impermanenza sia l'etica della compassione (*karunā*), intesa quest'ultima non come sinonimo di commiserazione ma come «capacità di soffrire con gli altri: sia come capacità di condividere i dolori *altrui* pur non essendo colpiti direttamente, sia come capacità di sopportare insieme ad altri i

³⁰³ Sul legame tra lo sguardo disinteressato e l'esperienza della morte si veda. M. BLANCHOT, *op. cit.*, pp. 128-131.

³⁰⁴ Cfr. in proposito il *Requiem* dedicato a Gretel Kottmeyer: «Ora tu sai l'Altro che ci respinge / ogni qual volta nel buio l'afferriamo; da ciò che desideravi sei libera, / hai raggiunto ciò che hai». M. RILKE, *Requiem*, in R. M. RILKE, *Poesie*, cit., vol. I, pp. 447-449. Gretel è redenta dal desiderio con una radicalità che solo la morte consente. Sui *Requiem* di Rilke rinvio a: V. VITIELLO, "I requiem di R. M. RILKE", in *Poesia e filosofia*, a cura di R. BRUNO, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 298-304.

³⁰⁵ Cfr. con quanto Rilke scrive nell'ottava delle *Duineser Elegien*: «Poiché vicino a morte più non si vede morte, / si guarda fisso *fuori*, / forse con sguardo grande d'animale». R. M. RILKE, "Duineser Elegien", cit., p. 471 (p. 91).

³⁰⁶ Su questo aspetto e sui legami con il pensiero orientale si è soffermato Takato Tashiro commentando, in particolare, *Die Sonette an Orpheus*: T. TASHIRO, "Rainer Maria Rilke und der asiatische Geist", cit.

³⁰⁷ Questa la tesi di Tomio Tezuka che sottolinea come Rilke non possa essere considerato un poeta d'amore [*Liebedichter*], perché non ha quella "responsabilità" [*Verantwortung*] che appartiene invece a Hölderlin. T. TEZUKA, "Eine Stunde bei Heidegger", in R. MAY, *Heideggers Werk unter ostasiatischem Einfluss*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 95-97.

³⁰⁸ Il tema della *Besitzlosigkeit*, di un amore non possessivo nei confronti dell'altro e di tutte le cose come unica via per essere davvero vicini al mondo, è centrale in tutta l'opera di Rilke. Prende tuttavia forma in maniera compiuta nel romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, dove Rilke affronta il tema delle *grandi amanti*. La teoria d'amore di Rilke s'intreccia con quella teorizzata da Lou Salomé nelle *Riflessioni sul problema dell'amore*: LOU ANDREAS SALOME', *Riflessioni sul problema dell'amore*, trad. it. a cura di P. DEGLI ESPOSTI, Roma, Editori Riuniti, 1994. Sulla teoria d'amore di Rilke rinvio a: P. DE LUCA, "La pausa del cuore", in *Il cuore dello spazio. Considerazioni su Rilke*, cit., pp. 87-118.

medesimi dolori», capacità che significativamente «si forma e si accresce in proporzione alla consapevolezza della relatività e della precarietà dell'*ego*». ³⁰⁹

E tuttavia se è possibile individuare dei punti di contatto tra la dottrina dell'impermanenza buddhista, intesa come condizione necessaria per liberarsi dall'ignoranza (*avidyā*) e di conseguenza dall'angoscia della morte e per accedere alla compassione, e quanto Rilke scrive sulla necessità di comprendere la complementarità di vita e morte per “realizzare la più vasta coscienza possibile della vita terrena”, ³¹⁰ ciò non deve far dimenticare che per il poeta non si tratta affatto di compiere un itinerario di perfezionamento di tipo religioso. L'influsso del pensiero orientale, fin qui filtrato attraverso l'opera di Hokusai e probabilmente dalla mediazione “occidentale” di Schopenhauer e di Hearn, si iscrive piuttosto come tassello in un percorso poetico *in fieri*. Questo percorso poetico porterà Rilke a soffermarsi sulla figura di Buddha.

³⁰⁹ G. PASQUALOTTO, *Illuminismo e illuminazione. La Ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, cit., p. 93. Le due questioni si presentano in realtà collegate: «Chi è consapevole che ogni cosa o evento materiale [...] è impermanente, non ha alcuna ragione di trattenerla come oggetto di desiderio e di attaccamento». G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., pag. 41. Cfr. in proposito anche G. PASQUALOTTO, “Meditare l'impermanenza. Antidoti d'Oriente alla malinconia”, in *Oltre la filosofia. Percorsi di saggezza tra Oriente e Occidente*, cit., pp. 187-219.

³¹⁰ «La morte è quel lato della vita non volto verso di noi, e che noi perciò non possiamo illuminare. Bisogna tentare di realizzare la più vasta coscienza possibile della nostra esistenza, che è completa nei due regni illimitati e si nutre inesauribilmente in tutti e due». R. M. RILKE, “An Witold von Hulewicz”, cit., p. 371 (p. 97).

II

BUDDHA, IL CENTRO DEI CENTRI

Centro dei centri, nucleo dei nuclei,
mandorla che si chiude e si addolcisce –
questo Tutto fino a tutte le stelle
è la tua polpa: ti saluto.

RILKE, *Buddha in der Glorie*

Ha lo sguardo rivolto all'interno, come un secchio
quando vuole riversare l'acqua dalla fontana. Così
egli diviene attraverso questo sguardo centro [...].
Così è perennemente nell'equilibrio di Tutto e Niente.
Come una stella, come un fiore.

KASSNER, *Buddha*

Alla figura del Buddha Rilke dedica un corpus di tre poesie: le prime due, intitolate entrambe *Buddha*, sono state scritte rispettivamente nel 1905 a Meudon e nel 1906 a Parigi e rientrano nella prima parte dei *Neue Gedichte*;³¹¹ la terza, intitolata *Buddha in der Glorie*, è stata scritta nell'estate del 1908 a Parigi e chiude il ciclo *Der Neuen Gedichte anderer Teil*.³¹² Al di là delle differenze che caratterizzano le tre poesie, in tutte Rilke sottolinea l'imperturbabilità e l'intangibilità del Buddha. Questi appare, infatti, "profondo ed inerte come bestia",³¹³ "muto" e "quieto",³¹⁴ chiuso in uno stato di raccoglimento, di cui Rilke sottolinea la *differenza* dalla condizione quotidiana degli uomini ricorrendo a figure come quella del pellegrino.³¹⁵ Tale intangibilità implica un *altro* rapporto con lo spazio che lo circonda: il *raccogliersi* diviene, infatti, un movimento attraverso il quale il Buddha *si apre* verso l'esterno. La statua del

³¹¹ R. M. RILKE, "Buddha", in *Neue Gedichte*, cit., p. 205 e p. 284 (p. 477 e p. 525). D'ora in poi si indicheranno le due poesie rispettivamente come "Buddha I" e "Buddha II".

³¹² R. M. RILKE, "Buddha in der Glorie", cit., p. 398 (697).

³¹³ R. M. RILKE, "Buddha I", cit., p. 205 (p. 477).

³¹⁴ R. M. RILKE, "Buddha II", cit., p. 284 (p. 525).

³¹⁵ A. Lavagetto ha sottolineato in proposito come le due poesie intitolate "Buddha" siano costruite sulla presenza di un soggetto che interagisce col Buddha: nella prima, Rilke ricorre per sottolineare lo stato di quiete del Buddha al pronome "noi"; nella seconda, compare invece la figura del pellegrino. Diversamente da queste due poesie, in "Buddha in der Glorie" è eliminata qualsiasi controparte al Buddha, che è evocato alla seconda persona come in una formula liturgica. A. LAVAGETTO, "Introduzione e commento a *Nuove Poesie. Seconda parte*, in R. M. RILKE, *Poesie*, cit., vol. I, pp. 1020-1021. In questa prospettiva lo stato di "raccoglimento" del Buddha rinvia, approfondendone i tratti essenziali, alla solitudine-raccoglimento dell'artista di cui si sono analizzate le implicazioni nel primo capitolo.

Buddha – scrive, infatti, Rilke – “tocca” lo spazio “come se fosse parte di se stessa”.³¹⁶ Il *gesto* di “toccare lo spazio” testimonia come la sua chiusura sia *non-separatezza* dal mondo. Un aspetto, questo, sottolineato anche nella poesia *Buddha in der Glorie* in cui la chiusura imperturbabile del Buddha, che sente che “più nulla a lui aderisce”, è al contempo un *aprirsi del corpo* al “tutto”. Questo è, infatti, *racchiuso* all’interno del corpo come la “polpa” all’interno del frutto.³¹⁷ Riposando in sé, chiuso ed indifferente, taciturno ed impassibile, Buddha non è, quindi, separato dal mondo, ma vive in *intimità* con esso; è, come ha sottolineato Baioni, «corpo che ha in sé stesso il corpo del mondo ed è al tempo stesso dentro il corpo del mondo».³¹⁸

L’ispirazione di questo corpus di poesie è, come è stato più volte rilevato, iconografica, e più precisamente plastica: è da rintracciarsi, infatti, in una statua di Buddha, che Rilke vedeva dalla finestra della stanza che Rodin gli aveva assegnato nel parco della villa di Meudon nel 1905-1906. Rilke fa riferimento a questa statua in due lettere alla moglie Clara, in cui tornano i motivi dell’imperturbabilità e dell’intangibilità del Buddha ed il suo peculiare rapporto con lo spazio.

Nella prima, scritta il 20 settembre 1905, Rilke scrive:

«Dopo cena mi ritiro presto, alle otto e mezzo sono da tempo nella mia casetta. Allora mi è dinanzi, in fiore, l'ampia notte stellata, e sotto, davanti alla finestra, il sentiero di ghiaia sale verso una piccola altura su cui riposa [*ruht*], fanaticamente taciturna, una statua di Buddha, elargendo sotto tutti i cieli del giorno e della notte, in silenzioso riserbo, l'indicibile rotondità del suo gesto [*die unsägliche Geschlossenheit seiner Gebärde*]. "C'est le centre du monde" - ho detto a Rodin».³¹⁹

Nella seconda, scritta l’11 gennaio 1906:

«Io sto in piedi al mio leggio, la finestra è aperta [...] E il Buddha è grande e sapiente, e viene da pensare che la linfa salga in lui. E si crede di leggerglielo nel volto, che per tutta la notte è stato signore di una sterminata luce lunare. Ieri, nella limpidezza della sera inoltrata, mentre scendevamo dal Musée, il muro del mio giardino era buio, ma oltre il muro tutto il chiaro di luna del mondo si era raccolto intorno al Buddha, come

³¹⁶ R. M. RILKE, “Buddha II”, cit., p. 284 (p. 527).

³¹⁷ R. M. RILKE, “Buddha in der Glorie”, p. 398 (p. 697).

³¹⁸ G. BAIONI, “Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria”, cit, pp. XL-XLI.

³¹⁹ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., pp. 262-263 (trad. it. mia). Rilke fa riferimento a questa statua di Buddha anche in una lettera scritta a Lou Andreas Salomè il 23 novembre 1905: R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME’, *op. cit.*, p. 211 (p. 141).

le luci di un grande ufficio divino di cui egli occupava il centro, impassibile, ricco, raggianti di antichissima indifferenza».³²⁰

Nel saggio “Rilkes Buddha-Gedichte von 1905 und 1906” B. L. Bradley ha sottolineato come i caratteri attribuiti alla figura del Buddha da Rilke nelle poesie e nelle lettere non siano ascrivibili a sue presunte conoscenze sul mondo orientale ma siano legati alla sua idea di “oggetto-arte” [*Kunst-Ding*] teorizzata nel saggio *Rodin*.³²¹ Oltre che sull’ispirazione plastica delle poesie, questa tesi si basa su due assunti: 1) risulta problematico attribuire a Rilke una qualche conoscenza del buddhismo anteriore alla lettura dei *Reden Gotthamo Buddhas* nel 1908 e ad una più intensa frequentazione di Kassner;³²² 2) la figura del Buddha è descritta negli stessi termini in cui è descritto l’“oggetto-arte”.

Per quanto riguarda il primo punto, risulta problematico valutare le effettive conoscenze di Rilke sul buddhismo perché, se è vero che egli non lesse i *Reden* che successivamente alla stesura delle poesie dedicate a Buddha, conosceva

³²⁰ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., p. 290 (trad. it. mia). Nelle lettere a Clara del 1906-1907 il paragone col Buddha è molto frequente. In una lettera del 3 maggio 1906 uno stormo di uccelli è paragonato ad «un Buddha di voci, così grande, imperioso e sovrano, così privo di contraddizione, così al confine della voce, là dove essa diviene nuovamente silenzio, vibrando con la stessa pienezza e armonia con cui vibra il silenzio [*Stille*], quando si fa grande e quando noi lo sentiamo». *Ivi*, p. 321. Nell’autunno del 1907 Rilke paragona le mani delle danzatrici cambogiane alle immagini di Buddha: «Eccole queste piccole fragili ballerine, come mutate in gazzelle; entrambe le braccia, lunghe, sottili, tracciate attraverso le spalle come in una sola linea, attraverso il torso snello e massiccio (con la snellezza piena delle immagini di Buddha), come in una sola linea a lungo lavorata al martello, fino ai polsi, sui quali le mani facevano la loro apparizione come attori, mobili e autonome nel loro agire. E che mani: mani di Buddha che sanno dormire, che dopo tutto questo si posano lisce, dita accostate a dita, per indugiare secoli accanto a grembi, giacendo, il palmo rivolto in alto, oppure dritte sul polso, in una infinita richiesta di silenzio [*Stille*]». R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, cit., pp. 380-381 (trad. it. mia). Savarese ha rilevato in quest’ultima lettera uno stile analogo a quello utilizzato da Rodin per descrivere le stesse danzatrici cambogiane in un’intervista rilasciata a Georges Bois. N. SAVARESE, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, cit., pp. 327-332.

³²¹ B. L. BRADLEY, “Rilkes Buddha-Gedichte von 1905 und 1906”, cit., pp. 27-35. Anche la poesia *Buddha in der Glorie* è, secondo la Bradley, riconducibile a questioni teorico-artistiche e non ad influenze del buddhismo. B. L. BRADLEY, *Rainer Maria Rilkes Der Neue Gedichte anderer teil*, Franke Verlag, Bern/München, 1976, pp. 232-238. La questione è stata ripresa come tema di ulteriore attenzione e approfondimento in studi successivi, in particolare quelli di Park, che sulla scia della Bradley nega la presenza di fonti buddhiste nelle poesie su Buddha di Rilke, e di Lee, che sostiene invece un legame tra queste poesie ed il buddhismo, conosciuto probabilmente attraverso la lettura degli scritti di Kassner: J. PARK, *op. cit.*, pp. 100-104; Y. LEE, “Rilkes Buddha Gedichte”, in *op. cit.*, pp. 64-72. Nega qualsiasi relazione al buddhismo anche Imhof, che liquida la questione sottolineando la propensione di Rilke ad utilizzare qualsiasi figura gli appaia come modello adatto ai propri scopi poetici. H. IMHOF, *Rilkes »Gott«*, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 1983, pp. 363-364. Sulla questione si è soffermato anche J. P. Strelka, che ritiene che il ciclo delle tre poesie sia stato scritto quando Rilke non aveva ancora nessuna conoscenza del buddhismo: J. P. STRELKA, “Buddhistische Religiosität in der österreichischen Literatur von 1848 bis 1955”, cit., pp. 63-64. Cfr. inoltre il saggio di C. Miglio, che lega la serie delle poesie dedicate a Buddha ad una “progressiva fenomenologia della percezione”. C. MIGLIO, *op. cit.*

³²² Il primo incontro tra Rilke e Kassner risale all’ottobre del 1907; Kassner suppone tuttavia come ragione del loro primo incontro, voluto da Rilke, la lettura di alcune delle sue opere.

probabilmente oltre alle opere di Schopenhauer e di Nietzsche, in cui sono riscontrabili numerosi riferimenti al buddhismo, sia *Der indische Idealismus. Eine Studie* (1903) di Kassner,³²³ sia *Kokoro* di Hearn, tradotto in tedesco nel 1905.³²⁴ Né va dimenticato l'interesse che per la figura del Buddha mostravano sia Rodin³²⁵ sia la stessa moglie di Rilke, Clara;³²⁶ è dunque verosimile che entrambi abbiano contribuito ad approfondire le conoscenze di Rilke sull'argomento, anche se ciò risulta difficilmente documentabile. Ciò spiegherebbe come mai il corpus delle poesie su Buddha presenti una terminologia così fortemente legata al buddhismo come rilevato da Lee.³²⁷

Indubbio risulta invece il legame tra la figura del Buddha che emerge nelle poesie e nelle lettere di Rilke e quanto egli scrive sull'“oggetto-arte”. Questo, come il Buddha, appare chiuso in sé stesso,³²⁸ una chiusura – ne è l'intangibilità – che corrisponde al silenzio, alla riservatezza del Buddha. Non diversamente dal Buddha, inoltre, la chiusura dell'“oggetto-arte” implica un *altro* rapporto con lo spazio:

«L'oggetto plastico somiglia alle città del tempo antico che vivevano totalmente entro le propria mura: non per questo gli abitanti trattenevano il respiro o interrompevano i

³²³ R. KASSNER, *Der indische Idealismus*, cit., 1903.

³²⁴ L. HEARN, *Kokoro*, cit.

³²⁵ Va rilevata in proposito la consuetudine da parte di Rodin di consigliare a Rilke svariate letture, tra cui figurano anche testi sull'Oriente e sul Giappone. «[Rodin] vi raccomanda la lettura di una bella (charmante) descrizione d'una festa giapponese pubblicata nel supplemento di *Figaro*» - scrive il segretario di Rodin, Maurice Baud, a Rilke il 13 settembre 1908. In: *Correspondance de Rodin* (1900-1907), cit., vol. II, p. 52.

³²⁶ E' stata del resto la stessa Clara a regalare a Rilke una copia dei *Reden Gotham Buddha*. R. R. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, cit., p. 53. In una lettera a Lou, scritta il 7 febbraio del 1912, Rilke parlando del lavoro della moglie Clara fa inoltre riferimento al suo interesse per Buddha: «Vedevo l'aspetto funesto di queste prestazioni in cui entrava soltanto forza pura, per così dire forza neutra, mai un impeto del cuore, mai un qualcosa che si concludesse nella forma, sempre solo la forma in sé. E di qui, infine, la stanchezza, il senso di un'infinita ripetitività, l'idea di Buddha, sentita come un sollievo perché variava, per così dire, il ritmo di questi sforzi monotoni». R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op.cit.*, p. 260 (pp. 173-174).

³²⁷ Secondo Lee non è infatti possibile ignorare come sia nelle poesie dedicate a Buddha che nelle lettere che fanno riferimento alla figura di Buddha siano presenti termini buddisti come “indicibile essere taciturno”, “chiusura”, “centro”, “cerchio”, “luce lunare” etc. Y. LEE, “Rilkes Buddha Gedichte”, cit.

³²⁸ E' quanto Rilke osserva in particolare nei corpi-scultura di Rodin: «Nei suoi nudi Rodin tornò sempre a questo ripiegarsi su di sé, a questo faticoso ascolto della propria interiorità; così nella meravigliosa figura che ha chiamato *La méditation*, così in quella indimenticabile *Voix intérieure*, la voce più sottile dei canti di Victor Hugo, che nel monumento al poeta è quasi nascosta dalla voce dell'ira. Mai corpo umano è stato così raccolto attorno alla parte più profonda di sé, così piegato dalla propria anima e di nuovo risollevato dal vigore elastico del proprio sangue. [...] Colpisce il fatto che manchino le braccia. Rodin le considerò in questo caso una soluzione troppo facile del suo compito, qualcosa di non appartenente al quel corpo teso a avvolgersi su se stesso, senza aiuto estraneo». R. M. RILKE, *Rodin*, cit., p. 372 (p. 32). Questa intangibilità è propria non soltanto delle sculture di Rodin, ma anche di altre opere, quali la *Gioconda* di Leonardo. A questa appartiene, infatti, uno «sguardo che non si lascia incontrare». *Ivi*, p. 369 (p. 29). Sui corpi-scultura di Rodin rinvio a: P. DE LUCA, “Il corpo e la cosa nuova”, in *Il cuore dello spazio. Considerazioni su Rilke*, cit., pp. 35-86.

ritmi della loro esistenza. Ma nulla oltrepassava i confini del cerchio che li abbracciava, nulla tendeva al di là delle porte e non c'erano attese rivolte all'esterno. Per quanto ampio possa essere il movimento di un'opera scultorea, è sempre necessario che ad essa ritorni, da distanze infinite o dalle profondità del cielo: il grande cerchio deve chiudersi, il cerchio della solitudine [*der Kreis der Einsamkeit*] entro cui l'oggetto-arte [*Kunst-Ding*] trascorre i suoi giorni. [...] Il segno che contraddistingue le cose, quel loro dedicarsi totalmente a se stesse, ecco quanto conferiva ad una scultura il suo senso di quiete [*Ruhe*]; non doveva richiedere né attendersi nulla dall'esterno, non riferirsi a nulla che fosse posto al di fuori di sé, non vedere nulla che non fosse in se stessa. Il mondo circostante doveva essere contenuto al suo interno».³²⁹

E' qui evidente la corrispondenza tra l'intangibilità dell'oggetto plastico, che chiudendosi nel "cerchio della solitudine" accoglie al suo interno lo spazio circostante, e la chiusura/apertura del Buddha, che nella sua "indicibile chiusura" è "centro del mondo". Il movimento circolare proprio dell'"oggetto-arte" corrisponde, da questo punto di vista, alla "chiusura del gesto" [*die unsägliche Geschlossenheit seiner Gebärde*] del Buddha, nominato nelle lettere alla moglie Clara.

Se, tuttavia, è innegabile che la scultura del Buddha possa essere affiancata – ad entrambi sono *propri* i medesimi caratteri – all'"oggetto-arte", non va dimenticato come essa sia divenuta nella poetica rilkeana anche modello di un rapporto con lo spazio estetico, sensibile e corporeo del soggetto. Un'analogia reciprocità tra oggetto plastico e riflessione estetica è riscontrabile anche in Kassner. Questi individua, infatti, nelle statue di Buddha quella "misura" [*Maß*] che costituisce l'elemento distintivo della cultura orientale:

«Nella linea delle statue di Buddha vi è la misura delle strofe e dei canti sacri, la misura come danza ed esercizio yoga, vi è il cerchio delle stelle, i cicli dei mondi ed il loro ritorno».³³⁰

Muovendo dall'analisi dei problemi posti dalle poesie di Rilke dedicate a Buddha, ci si propone pertanto di mostrare come il buddhismo, filtrato dalla mediazione "occidentale" di alcuni autori ed intrecciato ad altre importanti influenze, sia penetrato nella poetica rilkeana divenendo strumento essenziale della critica alla soggettività ed

³²⁹ R. M. RILKE, *Rodin*, cit., pp. 368-369 (pp. 28-29).

³³⁰ R. KASSNER, "Die Verwandlung" (1925), in *Sämtliche Werke*, hrsg. von E. Zinn und K. E. Bohnenkamp im Auftrag der Rudolf Kassner Gesellschaft, Erlenbach-Zürich, Neske, 1978, Bd. IV, p. 138. Il saggio è dedicato a Rilke.

alle forme e al modo in cui questa intrattiene i suoi rapporti con l'altro e le cose. Ad essere avanzata da Rilke è così la proposta di un rapporto di equilibrio e di parità tra io e cose che escluda il dominio come la fusione. Un equilibrio che informa già la figura del Buddha, in particolare nella poesia *Buddha in der Glorie*, e che troverà compimento nella figura del *Gegengewicht* nominato in *Die Sonette an Orpheus*.³³¹

L'itinerario qui proposto muove dall'individuazione di alcuni tratti della figura del Buddha e di alcuni aspetti e temi del buddhismo che, a partire da Schopenhauer, si sono imposti negli studi pubblicati in Europa tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Tale itinerario si svolge entro limiti precisi, poiché l'intento non è quello di fornire un'immagine esaustiva della recezione del buddhismo in Europa, ma di individuare come il buddhismo abbia agito nella poetica e nella poesia di Rilke. Si è scelto pertanto di fare riferimento in particolare ai pensatori e studiosi – Schopenhauer, Nietzsche e Kassner – che possono essere considerati fonti certe o altamente probabili di Rilke. L'analisi dei modi in cui il buddhismo e, in particolare la figura del Buddha, si presenta in questi tre autori non esaurisce naturalmente tutti gli aspetti e le sfaccettature presenti all'interno delle loro opere su questo stesso tema. Il buddhismo assume, infatti, all'interno del loro pensiero significati profondamente diversi, spesso anche divergenti, rivelando tensioni e contraddizioni dovute sia alla rete di implicazioni e rimandi in cui i riferimenti al buddhismo sono inseriti nelle loro opere, sia ai limiti in cui essi vennero a contatto con il buddhismo, uno dei quali è senza dubbio l'eterogeneità dei materiali con cui di volta in volta si confrontano, senza oltretutto avere spesso del tutto chiara consapevolezza delle distinzioni tra le differenti forme di buddhismo che in questi stessi materiali si presentano. Il buddhismo, come è noto, ha subito nei secoli un complesso sviluppo storico che ha dato vita ad indirizzi diversissimi che hanno poi assunto il carattere di veri e propri sistemi indipendenti: basti pensare, ad esempio, alle differenze che intercorrono tra la dottrina dell'Hīnayāna e le scuole del Mahayāna, o a quelle tra le forme di buddhismo indiane e quelle cinesi o giapponesi.³³² L'itinerario che qui si propone all'interno di questi autori si limita pertanto ad esaminare quelle sfaccettature del loro incontro con il buddhismo individuate come utili per un confronto con la figura del Buddha nella poesia di Rilke lasciando tuttavia aperte le variazioni e le contraddizioni che il buddhismo assume all'interno del loro pensiero.

³³¹ R. M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, II-1, cit., p. 507 (p. 139).

³³² In proposito rinvio a H. C. PUECH (a cura di), *Storia del Buddhismo*, trad. it. di M. Novella Pierini, Cles, Arnoldo Mondadori Editori, 1997; N. CELLI, *Buddhismo*, Milano, Electa, 2006.

Schopenhauer: La profonda quiete del Buddha. Dal samsāra al nirvāna.

Nel momento stesso in cui sopraggiunge la conoscenza
il desiderio si toglie di mezzo.

*OUPNECK'HAT*³³³

Dobbiamo discacciare la sinistra impressione di quel nulla,
che ondeggia come ultimo termine in fondo a ogni virtù e santità
e di cui noi abbiamo paura, come della tenebra i bambini.

SCHOPENHAUER

Già Schopenhauer sottolinea lo stato di “incrollabile pace” e di “profonda quiete” del Buddha. Questi compare, infatti, come *esempio* di quella “negazione della volontà di vivere” che è “piena d’intima gioia e di vera calma celeste”.³³⁴ La possibilità di raggiungere la “profonda quiete” è, secondo il filosofo, prerogativa di pochi uomini “pieni di santità e negazione del sé”:

«Non li incontreremo di certo nell’esperienza di tutti i giorni: *nam omnia praeclara tam difficilia quam rara sunt*, dice benissimo Spinoza. Se adunque non si è stati testimoni oculari per una sorte particolarmente benigna, bisognerà contentarsi di leggere le biografie di quegli uomini». ³³⁵

Tra le biografie citate da Schopenhauer compare significativamente, accanto a quella di San Francesco d’Assisi, l’*Eastern Monachism, an Account of the Order of Mendicants founded by Gotama Buddha* di Spence Hardy, che – precisa il filosofo – «ci mostra la stessa cosa in altra veste». ³³⁶ La figura del Buddha è quindi associata a

³³³ La citazione – tratta dal *Oupneck’hat*, una raccolta di cinquanta *Upanisad* tradotta in latino e uscita a Strasburgo in due volumi nel 1801-1802 per mano di A.H. Anquetil-Duperron – apre, come è noto, il libro IV de *Il Mondo come volontà e rappresentazione*.

³³⁴ A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., I. 4, § 68, p. 420.

³³⁵ *Ivi*, I. 4, § 68, p. 414. Pasqualotto ha rilevato in proposito una differenza fondamentale tra la filosofia di Schopenhauer e la dottrina buddhista: «Per il Buddha tutti gli individui hanno la capacità – in potenza e in misura diversa – di procedere dall’ignoranza (*avidyā*) alla sapienza (*prajñā*), ossia di diventare dei ‘buddha’, degli illuminati; mentre per Schopenhauer solo pochissimi riescono a liberarsi dal giogo della conoscenza basata sul *principium individuationis* e a cogliere, con un’intuizione privilegiata, l’essenza di ogni realtà costituita dal *Willen zum Leben*». G. PASQUALOTTO, “Buddha e Schopenhauer. Karunā e Mitleid”, cit., p. 160.

³³⁶ A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., I. 4, § 68, p. 415.

quella dei grandi asceti e mistici cristiani,³³⁷ dai quali si differenzia per l'ateismo della sua dottrina.³³⁸

Ciò detto, conviene soffermarsi sulle implicazioni gnoseologiche, estetiche ed etiche dello stato di “quiete” *proprio* a tali uomini per mettere a fuoco la lettura del buddhismo compiuta da Schopenhauer e l'immagine del Buddha che ne è derivata. E' qui necessario sottolineare come Schopenhauer faccia sì riferimento al buddhismo, ma privilegi soprattutto un confronto con la corrente filosofica induista Vedānta.³³⁹ Egli non si preoccupa però di differenziare nettamente i due sistemi e attinge da ambedue quegli elementi che maggiormente concordano con il suo pensiero.³⁴⁰ Il fatto che l'induismo Vedānta costituisca il suo referente privilegiato è evidente già nell'utilizzo di due termini, che derivano da questa tradizione di pensiero – “Māyā”, a cui corrisponde in termini schopenhaueriani la “rappresentazione” [*Vorstellung*],³⁴¹ e

³³⁷ Appare scontato il fatto che la dottrina dell'asceti e l'etica di Schopenhauer abbiano subito l'influsso, oltre che del pensiero orientale, della mistica cristiana. Basti pensare ai riferimenti ad Eckart riscontrabili nei testi di Schopenhauer. E tuttavia non si può non tenere conto del fatto che Schopenhauer privilegi in particolare il pensiero orientale. «Emblematica – scrive Gurisatti – «la scelta da parte di Schopenhauer di porre come motto del IV libro del *Mondo*, contenente la sua celebre dottrina dell'asceti e della redenzione, non già, come ci si potrebbe aspettare, un passo tratto dalla mistica cristiana, bensì un versetto delle Upanisad, operazione che il filosofo ripete puntualmente anni più tardi, nel 1844, corredando i *Supplementi* al III libro del *Mondo* ancora con un versetto delle Upanisad, e quelli al IV libro con un motto tratto dal *Daodejing* di Laozi, come a dire: la mia etica, prima ancora che al Cristianesimo, guarda a Oriente». G. GURISATTI, “Schopenhauer e l'India”, in A. SCHOPENHAUER, *Il mio Oriente*, cit., p. 189.

³³⁸ Schopenhauer pone, infatti, in evidenza la differenza tra il monachesimo francescano ed il buddhismo sottolineando l'ateismo di quest'ultimo: «Si vede – precisa infatti – come sia alla cosa indifferente il prender le mosse da una religione teista o atea». A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 4, § 68, p. 415. Sulla questione dell'ateismo dei Buddhisti Schopenhauer ritorna nella “Critica della filosofia kantiana” (*Ivi*, p. 516) e in *La volontà nella natura* (A. SCHOPENHAUER, *La volontà nella natura*, trad. it. a cura di I. Vecchiotti, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 200-202). Quello dell'ateismo è, del resto, un aspetto del buddhismo sottolineato dalla maggior parte degli studi pubblicati in Europa in quegli anni (Köppen, Oldenberg, Neumann,) e sarà determinante per la valutazione positiva del buddhismo, in contrasto con il cristianesimo, da parte di Nietzsche. Cfr. ad esempio: F. NIETZSCHE, *L'anticristo*, trad. it. a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 2009, § 20, pp. 22-24.

³³⁹ «Negli anni della formazione – rileva Gurisatti – il binomio Brahmanesimo-Buddhismo risulta nettamente sbilanciato sul primo polo, cioè sui Veda e sulle Upanisad», ed è «soltanto a partire dalla metà degli anni Venti che l'accento si sposta sempre più sul secondo polo – e sulla figura del Buddha». G. GURISATTI, “Schopenhauer e l'India”, cit., p. 198. Le fonti sul buddhismo, di cui poteva disporre Schopenhauer, sono del resto minori rispetto a quelle sul pensiero indiano. Sulle fonti orientali di Schopenhauer rinvio a: “La biblioteca orientale di Schopenhauer”, a cura di G. Gurisatti, in A. SCHOPENHAUER, *Il mio Oriente*, cit., pp. 117-184.

³⁴⁰ Cfr. H. von GLASENAPP, “Schopenhauer”, cit., pp. 68-101; R. P. DROIT, “Francfort et le Tibet”, in *op. cit.*, pp. 135-136. Relativamente al buddhismo in particolare, Droit parla di una “concordanza proclamata” da Schopenhauer, di un’“annessione tardiva e, in parte abusiva”. *Ivi*, p. 141.

³⁴¹ Schopenhauer scrive, infatti: «L'antichissima sapienza indiana dice: “E' Maya, il velo ingannatore, che avvolge gli occhi dei mortali e fa loro vedere un mondo del quale non può dirsi né che esista, né che non esista; perché ella rassomiglia al sogno, rassomiglia al riflesso del sole sulla sabbia, che il pellegrino da lontano scambia per acqua; o anche rassomiglia alla corda gettata a terra, che egli prende per un serpente”. (Questi paragoni si trovano ripetuti in luoghi innumerevoli dei Veda e dei Purana). Ma ciò che tutti costoro pensavano, e di cui parlano, non è altro se non quel che anche noi ora, appunto, consideriamo: il mondo come rappresentazione, sottomesso al principio di ragione». A.

Brahman, a cui corrisponde invece la “volontà” [*Wille*]³⁴² – e che risultano fondamentali per comprendere i tratti dello stato di “quiete” proprio agli “uomini pieni di santità e negazione del sé”. Questo stato si presenta, infatti, innanzitutto come *superamento* di una conoscenza limitata della realtà – limitata perché “turbata” dal “velo di *Māyā*”, “ingannata” dalle forme del principio di ragione che determinano la conoscenza del mondo soltanto come “rappresentazione” – e come *conseguimento* di quella “coscienza migliore”³⁴³ attraverso la quale è *svelata* la “realtà profonda” *velata* dal gioco delle “rappresentazioni”.³⁴⁴ Superata la “cognizione limitata” –

SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 1, § 3, p. 30. L'intero paragrafo, da cui il passo è tratto, rivela tuttavia già la complessità che il termine “*Māyā*” assume all'interno delle riflessioni di Schopenhauer: esso è, infatti, identificato con le forme del principio di ragione, che determinano una conoscenza ingannevole del mondo e di cui va riconosciuta la “nullità”: «La sostanza di questa opinione è antica: Eraclito lamentava con essa l'eterno fluire delle cose; Platone ne disdegnò l'oggetto come un perenne divenire, che non è mai essere; Spinoza chiamò le cose pure accidenti dell'unica sostanza, che sola esiste e permane; Kant contrappose ciò che conosciamo in tal modo, come pura apparenza, alla cosa in sé». (*Ibidem*) Ciò spiega l'ampio spettro di significati che il termine “*Māyā*” assume all'interno della filosofia di Schopenhauer. Limitandoci ad alcune affermazioni di Schopenhauer riportate in *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, il termine “*Māyā*” finisce con l'indicare: l'“illusorietà” dell'intera conoscenza del mondo, paragonata al sogno (*Ivi*, l. 1, § 5, p. 40); il “*principium individuationis*” (*Ivi*, l. 4, § 65, pp. 395-396); l'“amor” inteso come istinto sessuale, che per Schopenhauer è la più decisa “affermazione della volontà di vivere”. (*Ivi*, l. 4, § 60, p. 360). Un riferimento al “velo di *Māyā*” come “fenomeno” contrapposto alla “cosa in sé” compare, infine, nell'Appendice a *Il Mondo come volontà e rappresentazione*; dopo aver fatto riferimento al mito della caverna di Platone, Schopenhauer scrive: «La stessa verità, esposta in tutt'altro modo, è anche una delle dottrine principali dei *Vedas* e dei *Puranas*, la dottrina della *māyā*, o illusione, con cui non s'intende altro, che quel che Kant chiama fenomeno, in contrapposto alla cosa in sé: perché quale opera della *māyā* viene appunto indicato questo mondo visibile, in cui noi siamo, una magia incantata, una parvenza vana e insussistente, simile all'illusione ottica ed al sogno, un velo, che avvolge la coscienza umana, un *quid*, di cui è egualmente falso ed egualmente vero, dire che sia e che non sia». A. SCHOPENHAUER, “Critica della filosofia kantiana”, cit., p. 449.

³⁴² Sull'identificazione, da parte di Schopenhauer, di “Brahman” con “*Wille*” rinvio a: G. GURISATTI, “Schopenhauer e l'India”, cit., pp. 206-209. E' significativo rilevare come in *La volontà nella natura* Schopenhauer identifichi la “volontà” anche con il “*tian*” (“cielo”) dei cinesi, precisando come quest'ultimo sia adoperato come un “*tropo*” e contenga quindi un significato metafisico: A. SCHOPENHAUER, *La volontà nella natura*, cit., pp. 203-206. Sulle differenze tra la “volontà” di Schopenhauer e il “Brahman” dell'induismo Vedānta rinvio a: H. von Glasenapp, “Schopenhauer”, in *op. cit.*, pp. 88-89. In particolare Glasenapp ha sottolineato come “Brahman” non possa essere assolutamente inteso come “cosa in sé”, come accade invece per la “volontà” di Schopenhauer.

³⁴³ La “coscienza migliore” – nozione che fa la sua comparsa negli scritti giovanili ed è, come sottolinea Gurisatti, fondamentale per la formazione del sistema di Schopenhauer – «apparirà tradotta nel concetto cardine di “negazione della volontà”» ne *Il Mondo come volontà e rappresentazione*. G. GURISATTI, “Schopenhauer e l'India”, cit., p. 205. «E una lontana eco della coscienza migliore degli anni giovanili si conserva nel riferimento alla *prajñā-pāramitā* (sapienza suprema) del Buddismo Mahāyāna con cui Schopenhauer, a chiusura della terza edizione del *Mondo* – sulla scorta di I.J. Schmidt –, identifica il nulla-*nirvāna* della redenzione, cioè quell’“al di là della conoscenza” in cui ogni distinzione tra soggetto e oggetto viene a mancare». *Ibidem*. Sulla “coscienza migliore” cfr.: F. GRIGENTI, *Natura e rappresentazione. Genesi e struttura della natura in Arthur Schopenhauer*, Napoli, La Città del Sole, 2000, pp. 47-52.

³⁴⁴ «Noi domandiamo, se questo mondo non sia altro che rappresentazione; nel qual caso dovrebbe passare davanti ai nostri occhi come un sogno inconsistente o una fantastica visione, indegna della nostra attenzione; o se non sia qualcos'altro, qualcosa di più, e che cosa sia. Si vede subito, che questo, a cui miriamo, è alcunché di sostanzialmente diverso dalla rappresentazione, e che devono essergli del tutto estranee le forme e le leggi di questa: si che, partendo dalla rappresentazione, non si può giungere ad esso seguendo il filo di quelle leggi, le quali collegano soltanto fra loro oggetti, rappresentazioni;

riconducibile, come è noto, all'immagine del mondo come rappresentazione³⁴⁵ –, questi uomini hanno pertanto conseguito un'altra forma di *conoscenza* e sono, per questo, capaci di cogliere quell'"intima essenza del mondo" – la "volontà" – che Schopenhauer identifica nel "Brahman" degli Indiani.

La "coscienza migliore" è presentata *negativamente*: essa è intesa come *differente* dalle diverse forme di rappresentazione, delle quali

«coglieremo sempre e soltanto la superficie delle cose, ma non penetreremo mai dall'esterno nel loro nocciolo, né riusciremo ad esplorare che cosa esse possono essere in sé». ³⁴⁶

Ciò che qui Schopenhauer pone in discussione è la possibilità di comprendere l'"intima essenza del mondo" dall'*esterno*, ponendosi, cioè, come soggetto di fronte ad un oggetto:

«All'essenza delle cose non si potrà mai pervenire dal di fuori: per quando s'indaghi, non si trova mai altro che immagini e nomi». ³⁴⁷

leggi che sono poi le forme del principio di ragione». A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, l. 2, § 17, p. 125.

³⁴⁵ Sulla questione della rappresentazione nella filosofia di Schopenhauer, che qui non può essere affrontata, mi limito a segnalare come il filosofo abbia stabilito anche riguardo a tale questione un confronto con l'induismo dei vedānta: «Tutto quanto è compreso e può essere compreso nel mondo, deve inevitabilmente aver per condizione il soggetto, ed esiste solo per il soggetto. Il mondo è rappresentazione. [...] Quanto remotamente tal fondamentale verità fosse riconosciuta dai saggi indiani, apparendo come base della filosofia Vedānta attribuita a Vyasa, ci attesta W. Jones, nell'ultima sua memoria *On the philosophy of the Asiatics*, "Asiatic Researches", vol. IV, p. 164: "Il dogma fondamentale della scuola Vedānta non consisteva nel negare l'esistenza della materia, cioè della solidità, impenetrabilità ed estensione (ciò sarebbe stolto negare), bensì nel correggere il concetto volgare di quella: affermando che la materia non ha un'esistenza indipendente dalla percezione mentale, che esistenza e percettibilità sono termini a vicenda convertibili [in inglese nel testo, con traduzione in nota]». *Ivi*, l. 2, § 1, p. 26.

³⁴⁶ A. SCHOPENHAUER, *Metafisica della natura*, trad. it. a cura di I. Volpicelli, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 70. Di qui la critica al metodo d'indagine proprio delle scienze naturali, che si limitano a classificare le molteplici forme esistenti in natura senza tuttavia spiegare il nesso che lega la materia alle forme e che introduce una serie di concetti quali "forza naturale", "forza vitale", "impulso formativo" senza tuttavia chiarire in alcun modo il loro significato, cosicché «la forza in sé, che si manifesta, l'intima essenza dei fenomeni, producentesi secondo quelle leggi, rimane per lei sempre un segreto». A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 2, § 17, p. 123.

³⁴⁷ *Ivi*, l. 2, § 17, p. 125.

E', invece, l'esperienza sensibile del corpo³⁴⁸ – esperienza intuitiva e immediata che sfugge ad ogni definizione razionale perché è prima di qualsiasi “riduzione” rappresentativa³⁴⁹ – ad aprire un *varco* attraverso cui andare *oltre* la “superficie” delle cose e raggiungere il loro “nocciolo” e ciò in virtù di un «nesso segretamente mantenuto tra noi e le cose».³⁵⁰ Ad una conoscenza concettuale, mediata, che indaga il mondo “dall'esterno”, Schopenhauer contrappone una “coscienza” intuitiva e immediata che “coglie”, *sente* l'“essenza del mondo” “dall'interno”, giacché il corpo è partecipe della medesima “essenza” del mondo. Il filosofo stabilisce così un nesso strettissimo tra *esperienza del corpo* e conoscenza del mondo, poiché l'“imperscrutabile forza” che agisce in tutti i fenomeni della natura è *sentita*

³⁴⁸ «Il senso tanto cercato di questo mondo, che mi sta davanti come mia rappresentazione – oppure il passaggio da esso, in quanto pura rappresentazione del soggetto conoscente, a quel che ancora può essere oltre di ciò – non si potrebbe assolutamente mai raggiungere, se l'indagatore medesimo non fosse nient'altro che il puro soggetto conoscente (alata testa d'angelo senza corpo). Ma egli ha in quel mondo le proprie radici». *Ivi*, l. 2, § 18, p. 125. Il corpo, come è noto, non è infatti secondo il filosofo una “rappresentazione” come le altre, poiché non è dato soltanto «come rappresentazione nell'intuizione dell'intelletto, come oggetto fra oggetti, e sottomesso alle leggi di questi; ma è dato contemporaneamente anche in tutt'altro modo, ossia come quell'alcunché direttamente conosciuto da ciascuno, che la parola volontà esprime». *Ivi*, l. 2, § 18, p. 126. Sulla questione del corpo in Schopenhauer rinvio a F. GRIGENTI, *op. cit.*, pp. 308-320.

³⁴⁹ La conoscenza del corpo come “oggettivazione della volontà” – scrive Grigenti - «viene caratterizzata da Schopenhauer con una serie di attributi, universalità, assoluta certezza e immediatezza, tali da configurare una forma di sapere che, nei termini stessi della gnoseologia schopenhaueriana, non sarebbe, a rigore, un sapere, almeno nel senso che non rientra in nessuna delle forme di conoscenza strutturate secondo il principio di ragione. Non è intuizione, perché avviene al di fuori dello spazio, del tempo e della causalità; non è concetto, perché non costituisce il risultato di un'operazione di astrazione o di una derivazione logica. Siamo dunque di fronte ad una sorta di curioso paradosso: la conoscenza che ho del mio corpo come oggettivazione della volontà, se da un lato appare come dotata di una certezza indubitabile, dall'altro non sembra assimilabile a nessuna delle forme di sapere sottomesse al principio di ragione. In un certo senso, dunque, noi non *la* sappiamo, se per sapere dobbiamo comunque intendere conoscenza nella forma della rappresentazione». F. GRIGENTI, *op. cit.*, pp. 316-317. Nel precisare il tipo di conoscenza, al quale si accede attraverso l'esperienza del corpo, Schopenhauer parla di “occulta sensazione” (A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 4, § 65, p. 396), di “oscurissimo sentore” dell'“essenza del mondo” (*Ivi*, l. 4, § 63, p. 383). In quest'ultimo paragrafo, significativamente, Schopenhauer sottolinea come il “presentimento” dell'“essenza del mondo” determini un “invincibile terrore”. E' quel terrore «comune a tutti gli uomini (e fors'anche agli animali più intelligenti) che li coglie all'improvviso, quando per un caso purchessia smarriscono la via del *principii individuationis*, allorchè il principio di ragione in una qualunque delle sue forme sembra avere un'eccezione: per esempio, quando pare che si produca una mutazione senza causa, o un morto ritorni, o in qualsiasi maniera il passato o il futuro si facciano presenti, o il lontano vicino». *Ivi*, pp. 383-384.

³⁵⁰ A. SCHOPENHAUER, *Metafisica della natura*, cit., p. 17. E' grazie a questo “nesso”, precisa Schopenhauer, che possiamo «entrare nella fortezza che era impossibile conquistare assaltandola dall'esterno». *Ibidem*. «Si delinea, dunque, una precisa topologia metafisica, secondo la quale all'essenza delle cose non si perviene *dal di fuori (von außen)*, ma *dal di dentro (von innen)*. – scrive in proposito Grigenti – Il movimento dalla rappresentazione all'essenza, che Schopenhauer tenta di descrivere con queste metafore, non è, com'è evidente, un semplice dirigersi *dal di fuori verso il dentro*, ma un paradossale, direi quasi tautologico, *andare dentro stando già dentro*. L'essere *al di fuori della rappresentazione*, quindi, non indica né un passaggio verso un oltre in senso trascendente né, tantomeno, un semplice movimento in direzione contraria ma, più propriamente, una sorta di *statico insistere dove si è già*, ossia un movimento che *non è movimento*». F. GRIGENTI, *op. cit.*, p. 310.

all'interno del corpo e riconosciuta "analogicamente"³⁵¹ come "intima essenza" del mondo.³⁵²

Se compito del filosofo – il filosofo «oltre a questo, nulla deve, nulla può»³⁵³ – è portare nel suo "sapere astratto" questa "intima, diretta, immediata conoscenza", tale conoscenza è *propria* di "numerosi santi e di belle anime tra i Cristiani, e ancora più tra gli Hindù e i Buddhisti":

«Per quanto fossero diversi i dogmi impressi nella loro ragione, nell'identica guisa venne tuttavia ad attuarsi, mediante il modo di vivere, l'intima, diretta, immediata conoscenza, da cui esclusivamente può procedere ogni virtù e santità».³⁵⁴

La figura del Buddha è così inserita tra quelle di coloro che hanno raggiunto l'"intima, immediata, diretta conoscenza", conoscenza che consente di *sentire* l'"intima essenza del mondo": la "volontà". Quest'ultima è, come si è detto, identificata nel "Brahman":

«Nel suo *Über Religion und Philosophie der Hindus* – annota Schopenhauer – Rhode ci offre una *storia della creazione di Brahmā* in base al *Bhāgavata-Purāna*, da cui emerge che egli è veramente il dio *più peccaminoso e abietto della Trimūrti*, e che di fatto non è nient'altro che la *personificazione* dell'istinto procreativo: egli genera a viva forza, e contro la sua volontà i primi esseri da lui creati, in virtù della contemplazione e della castità, si sottraggono nuovamente all'esistenza. Finché egli non torna ad imporla. Credo che l'italiano *bramare* derivi da Brahmā: egli è la procreazione (l'atto più peccaminoso). [...] Ma se Brahmā è affine al *bramare* italiano – cioè al desiderare ardentemente –, allora lo è anche Brahman, l'essere originario da

³⁵¹ «La doppia conoscenza, ormai assurta a chiarezza, e raggiunta in due modi affatto eterogenei, che noi abbiamo dell'essenza e dell'attività del nostro corpo, ci servirà d'ora innanzi come una chiave per aprirci l'essenza d'ogni fenomeno nella natura; e sull'*analogia* del nostro corpo giudicar tutti gli oggetti, che non come quel corpo, ossia non in duplice modo, ma soltanto come rappresentazioni sono dati alla nostra coscienza; e quindi ammettere, che com'essi da un lato, a mo' del corpo, sono rappresentazioni, e perciò della stessa sua natura, così d'altra parte quel che rimane, quando si metta in disparte il loro essere in quanto rappresentazioni del soggetto, sia nella sua intima essenza identico a ciò che noi stessi chiamiamo volontà». A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 2, § 19, p. 131 (corsivo mio). Sulle questioni che emergono a proposito di tale "intima cognizione" dell'"essenza del mondo", in particolare relativamente al passaggio dall'esperienza del corpo all'intuizione del mondo come "volontà" – questioni che qui non possono essere affrontate con l'attenzione che richiederebbero – rinvio all'Introduzione a *Il Mondo come volontà e rappresentazione* di Cesare Vasoli: In, *Ivi*, pp. XXXI-XXXIII.

³⁵² A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 2, § 18 e § 19, pp. 125-132.

³⁵³ *Ivi*, l. 4, § 68, p. 413.

³⁵⁴ *Ibidem*.

cui nascono le tre divinità. Ciò significa che l'origine e il nucleo del mondo è il desiderio ardente, la volontà veemente».³⁵⁵

“Brahman” è inteso da Schopenhauer come quell’“unica forza”, quell’“istinto procreativo” *originario*, quella “volontà veemente” che continuamente genera mondo oggettivandosi nei suoi fenomeni e, tuttavia, conservando rispetto ad essi la sua interezza e alterità.

Ciò risulta evidente da quanto egli scrive in proposito sulla “volontà”:

«La volontà considerata in quanto tale e isolata dal suo fenomeno, sta dunque fuori del tempo e dello spazio, e non conosce quindi alcuna pluralità: essa è una. [...] La pluralità delle cose nello spazio e nel tempo, che insieme formano la sua obiettività, non tocca perciò la volontà; e questa rimane, senza riguardo a quelli, indivisibile».³⁵⁶

E sul suo “corrispettivo” orientale, il “Brahman”:

«Secondo la *dottrina dei Veda* – scrive Schopenhauer, sottolineando come si tratti di un’interpretazione in forma mitica – solo un quarto di Brahman è incarnato nel mondo, mentre i tre quarti ne rimangono liberi come Brahman beato».³⁵⁷

³⁵⁵ A. SCHOPENHAUER, “Die Manuskripte der Jahre 1830-1852”, in *Der handschriftliche Nachlaß*, hrsg. von A. Hübscher, Frankfurt a. M., Kramer, 1966-1975, vol. 4, p. 125. Cito dalla traduzione di G. Gurisatti: in A. SCHOPENHAUER, *Il mio Oriente*, cit., pp. 88-89. (D’ora in poi tra parentesi le pagine di questa edizione). Schopenhauer sottolinea qui la distinzione tra Brahmā, la prima delle divinità della Trimūrti (le altre due sono Vishnu e Siva), e Brahman che, nel suo essere immutabile e trascendente, rappresenta l’*origine* di tutti gli esseri. Secondo la mitologia indiana, Brahmā è il primo essere a venire creato all’inizio di ogni ciclo cosmico; è, dunque, la prima manifestazione di Brahman ed è considerato, per questo motivo, il creatore dell’universo. Di qui la contrapposizione, stabilita da Schopenhauer, tra “volontà”/Brahman e “istinto procreativo”/Brahmā: la prima è la volontà “in sé”; il secondo è la più decisa “affermazione della volontà” che si “obiettiva” nel mondo come “istinto sessuale”, voglia, brama. Sulla questione della “volontà” e della sua obiettivazione in “istinto sessuale” rinvio a F. GRIGENTI, *op. cit.*, pp. 92-100.

³⁵⁶ A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 2, § 25, p. 154.

³⁵⁷ A. SCHOPENHAUER, “Die Manuskripte der Jahre 1830-1852”, cit., pp. 305-306 (p. 91). Qui il significato di Brahman come “volontà in sé” appare evidente nel riferimento al “Brahman beato” contrapposto a quello “incarnato”. Cfr. nota 47. Emblematico, da questo punto di vista, il discorso che Schopenhauer attribuisce allo “spirito della terra”: «La fonte, dalla quale gl’individui e le loro forze rampollano, è inesauribile e infinita come il tempo e lo spazio: imperocché quelli sono, sì come queste forme d’ogni fenomeno, null’altro se non fenomeni, visibilità della volontà. Quella infinita sorgente non può essere esausta da una misura finita: quindi per ogni evento, opera soffocati in germe, rimane aperta sempre, per riprodursi, una giammai diminuita infinità. In questo mondo del fenomeno è tanto poco possibile una vera perdita, come un vero guadagno. La volontà sola è: ella, la cosa in sé, ella, la sorgente di tutti quei fenomeni». A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 3, § 35, p. 214.

L'identificazione tra "Wille" e "Brahman" risulta particolarmente significativa in quanto introduce alcuni elementi – riconducibili al confronto con la filosofia Vedānta e con il buddhismo – l'impostazione metafisica di Schopenhauer.

Il primo di questi elementi è che al concetto di "volontà" «non corrisponde in alcun modo l'idea di un essere statico, ma dinamico».³⁵⁸ La volontà è, quindi, una «sorta di impulso continuato ed attivo», che si presenta come "contemporaneo" alle sue oggettivazioni nei fenomeni.³⁵⁹ Essa, in altre parole, agisce e *continua* ad agire *costantemente* all'interno di essi, manifestandosi «tutta e con egual forza in una quercia come in milioni di querce».³⁶⁰ Pur mantenendo ferma la differenza ontologica tra "Wille"/"Brahman" e "Vorstellung"/"Māyā" e, quindi, una impostazione dualistica,³⁶¹ Schopenhauer evidenzia come "Brahman" sia l'"eterno" «che è in tutto e in ciascuno»³⁶² e "Māyā" sia un "eco" di «quella volontà che appare e si oggettiva»³⁶³ nel costante divenire del mondo. H. von Glasenapp ha sottolineato in proposito come Schopenhauer abbia in fondo attuato, all'interno del suo sistema filosofico, una "fusione" tra la "filosofia monistica dell'essere" del Vedānta e la "filosofia pluralista del divenire" dell'antico buddhismo.³⁶⁴

A ciò va aggiunto che la "volontà" non può essere considerata in nessun modo come una "causa prima", incondizionata, poiché questa è da Schopenhauer considerata un "nonsense".

³⁵⁸ F. GRIGENTI, *op. cit.*, p. 259.

³⁵⁹ Di qui la precisazione di Grigenti sulla differenza tra l'azione della volontà e la causalità fisica: «La volontà non va pensata nei termini della causalità fisica che determina i mutamenti di stato della materia. In essi la causa precede sempre l'effetto e se ne distacca rimanendo indietro sulla linea del tempo. La volontà, viceversa, pur mantenendo lo statuto logico di fondamento, è sempre contemporanea ai suoi effetti, agisce intera e indivisa in ciascuna delle sue oggettivazioni. Essa appare, dunque, come una sorta di matrice originaria dei fenomeni, che pur non dandosi mai compiutamente in se stessa sul piano della rappresentazione, tuttavia si mostra ogni volta in un grado determinato di visibilità». *Ivi*, p. 325.

³⁶⁰ A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., I, 2, § 25, p. 154.

³⁶¹ Ciò è evidente nella contrapposizione, tanto spesso ribadita nelle opere di Schopenhauer, tra il mondo come molteplicità in perenne divenire, che gli mostra quella che egli chiama la "nullità dell'essere", e l'unità della "volontà" che rinvia a quello che egli chiama lo "stato sovratemporale dell'essere". Cfr. in proposito: F. GRIGENTI, *op. cit.*, pp. 35-47.

³⁶² A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena*, trad. it. a cura di M. Carpitella, Milano, Adelphi, 1998, vol. 2, p. 294.

³⁶³ A. SCHOPENHAUER, *I manoscritti giovanili*, cit., pp. 300-301.

³⁶⁴ H. von GLASENAPP, "Schopenhauer", cit., p. 77. Relativamente al buddhismo, Glasenapp sottolinea come a questo non appartenga affatto (fatta eccezione per il buddhismo tibetano) una tendenza idealistica e monistica quale è quella della filosofia di Schopenhauer: «Il Buddhismo, come ci indicano i testi del cosiddetto "Piccolo Veicolo" (Hīnāyāna), non è una dottrina dell'unità del tutto [All-Einheitslehre], ma uno spiccato pluralismo. Il mondo del Sansāra non è la manifestazione di una cosa in sé – sia questa lo spirito del tutto, una sostanza originaria, il nulla o cos'altro – ma si realizza attraverso il regolare concorso di una molteplicità di fattori transitori, propri del Darma». *Ivi*, pp. 93-94 (trad. it. mia).

«Ed ecco che si presenta ora assai sfacciatamente il principio astratto della ragione con la sua esigenza dell'incondizionato. Ma per riconoscere l'invalidità di tale esigenza, non occorre ancora alcuna critica della ragione, con le antinomie e la loro soluzione, ma solamente una critica della ragione, intesa nel mio senso, vale a dire un esame della relazione della conoscenza astratta con l'intuitiva immediata, discendendo dall'indeterminata generalità di quella alla salda determinatezza di questa. Da tale esame risulta allora qui, che l'essenza della ragione non consiste affatto nell'esigenza di un incondizionato: perché appena essa procede con piena riflessione, deve essa stessa trovare, che un incondizionato è addirittura un nonsenso».³⁶⁵

Una conferma all'impossibilità di risalire ad una causa incondizionata è da Schopenhauer individuata proprio nell'assenza di tale ipotesi sia nel brahmanesimo sia nel buddhismo:

«Che il riandare ad una causa incondizionata, ad un primo principio, non sia in alcuno modo fondato sulla natura della ragione, è dimostrato del resto anche di fatto da ciò, che le religioni originarie della nostra razza, le quali ancora oggi hanno il maggior numero di seguaci sulla terra, ossia brahmanesimo e buddhismo, non conoscono e non ammettono tale ipotesi, ma fanno risalire all'infinito la serie dei fenomeni».³⁶⁶

Questa impossibilità di individuare una causa prima, incondizionata è utilizzata dal filosofo per negare l'idea di un "cominciamento assoluto", di una "creazione dal nulla" e di un "singolo irripetibile processo del mondo" così come tramandato, ad esempio, dalla religione ebraica o islamica.³⁶⁷ Non a caso, precisa Schopenhauer, nei *Veda* si fa ricorso *mitologicamente* ad una "mostruosa cronologia", contrassegnata da un ciclo di nascita, esistenza e morte periodico:

«Le quattro epoche del mondo, nell'ultima delle quali noi viviamo, comprendono insieme 4320000 anni. Mille di tali periodi di quattro epoche del mondo costituiscono un giorno del Brahma creante, ed altri mille la sua notte. L'anno di Brahma ha 365 di tali giorni ed altrettante notti. Egli vive, sempre creando, 100 dei suoi anni: e quando muore, nasce subito un nuovo Brahma, e così di eternità in eternità».³⁶⁸

³⁶⁵ A. SCHOPENHAUER, "Critica della filosofia kantiana", cit., p. 513.

³⁶⁶ *Ivi*, p. 514.

³⁶⁷ Cfr. G. GURISATTI, "Schopenhauer e l'India", pp. 209-211.

³⁶⁸ A. SCHOPENHAUER, "Critica della filosofia kantiana", p. 524. La "mostruosa cronologia" – e dunque il *movimento* continuamente attivo nei fenomeni – è tuttavia ricondotto qui da Schopenhauer al

L'ipotesi di un *movimento* continuamente attivo nei fenomeni del mondo, la cui origine si perde "all'infinito", è tuttavia ricondotta da Schopenhauer all'interno della sua impostazione metafisica. Egli sottolinea, infatti, come le forze che agiscono nel mondo determinandone il movimento siano "obiettivazioni" dell'unica volontà; riafferma così quel monismo contro cui scriverà Nietzsche ritenendolo caratterizzato da "nostalgie religiose" e "speranze metafisiche".³⁶⁹

Se relativamente a tali questioni Schopenhauer privilegia un confronto con l'induismo Vedānta, è invece sul piano dell'etica che il filosofo si avvicina al buddhismo, sottolineando come la "compiuta conoscenza" sia condizione necessaria per accedere alla virtù e come, «essendo intuitiva e non astratta», questa *conoscenza* «non può trovare la sua espressione compiuta in concetti astratti, bensì esclusivamente nell'azione e nella condotta».³⁷⁰

Tra gli esiti del conseguimento della "compiuta conoscenza" risulta particolarmente importante, per il suo risvolto etico, il riconoscimento dell'"inganno" determinato dal "principium individuationis" ed il suo superamento:

«Il velo di Maja, come dicono gl'Indiani, turba lo sguardo dell'inconscio individuo: a lui, in luogo della cosa in sé, apparisce solo il fenomeno nel tempo e nello spazio, nel *principium individuationis*, e nelle rimanenti forme del principio di ragione. In questa limitata cognizione non vede l'essenza delle cose, che è unica, bensì i suoi fenomeni, distinti, disgiunti, innumerevoli, contraddittori».³⁷¹

mondo come rappresentazione, all'"infinità di questo mondo apparente, di questo insostanziale ed inessenziale tessuto della Maya". *Ibidem*.

³⁶⁹ «Perfino dei logici parlano di "presentimenti" della verità nella morale e nell'arte (per esempio del presentimento che "l'essenza delle cose è una"): ciò che a loro dovrebbe essere proibito. Fra le verità ricavate metodicamente e simili cose "presentite" rimane l'invalidabile abisso che quelle sono dovute all'intelletto e queste al bisogno. La fame non dimostra che *ci sia* un cibo per saziarla, solo desidera il cibo. "Presentire" non significa conoscere in un qualsiasi grado l'esistenza di una cosa, bensì ritenere questa cosa possibile, in quanto la si desidera o la si teme; il "presentimento" non fa compiere un solo passo nella terra della certezza». F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, trad. it. a cura di S. Giametta con nota introduttiva di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1982, vol. I, fr. 131, p. 103. E' d'altra parte noto che Nietzsche legga la filosofia di Schopenhauer come una "resurrezione" del cristianesimo: «L'intera concezione del mondo e il sentimento dell'uomo medievali e cristiani poterono ancora celebrare nella dottrina di Schopenhauer, nonostante la distruzione già da gran tempo raggiunta di tutti i dogmi cristiani, una resurrezione. Molta scienza echeggia nella sua dottrina, ma non essa la domina, bensì il vecchio e ben noto "bisogno metafisico"». *Ivi*, vol. I, fr. 26, p. 35.

³⁷⁰ A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., I, 4, § 68, p. 414. Cfr. in proposito: H. von GLASENAPP, "Schopenhauer", in *op. cit.*, pp. 94-97; G. PASQUALOTTO, "Buddha e Schopenhauer. Karunā e Mitleid", cit., pp. 166-168.

³⁷¹ A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., I, 4, § 63, p. 383.

Quest'inganno consiste principalmente nel *vedere* «ciò che è tutt'uno nell'essenza» come «pluralità giustapposta e succedentesi»,³⁷² ovvero come molteplicità di fenomeni distinti e divisi tra loro nello spazio e nel tempo. Ciò comporta che ciascun "individuo" non avverta l'"intima parentela",³⁷³ che lo lega a tutti gli altri esseri, ma si veda come *separato*. Da questo *vedersi separato* deriva il fatto che

«ogni individuo, per quanto infinitamente piccolo nello sterminato mondo e quasi evanescente nel nulla, si faccia nondimeno centro dell'universo, la propria esistenza e il proprio benessere consideri innanzi a ogni altra cosa, anzi, dal punto di vista naturale, ogni altra cosa sia pronto a sacrificare a codesta esistenza; pronto a distruggere il mondo, sol per conservare un po' più a lungo il suo proprio io, che è appena una goccia nel mare. Tale disposizione è l'egoismo, proprio d'ogni cosa nella natura». ³⁷⁴

La "cognizione limitata" si presenta pertanto strettamente legata all'egoismo, una disposizione in virtù della quale ogni individuo non soltanto vede l'*altro* come «alcunché dipendente dal suo proprio essere individuale»,³⁷⁵ ma può giungere ad una "affermazione della propria volontà" tale da disconoscere la "volontà" dell'*altro*. Quest'affermazione da parte di un individuo della propria volontà a scapito dell'*altro* è, come è noto, l'ingiustizia.³⁷⁶

«Secondo la nostra opinione dell'ingiustizia, ciò significa che costui non solo afferma la volontà di vivere, quale essa si manifesta nel suo corpo, ma in codesta affermazione va tanto oltre, da negare la volontà manifestantesi in altre individui. Egli pretende con ciò le forze loro pel servizio della volontà propria, e l'esistenza loro cerca di sopprimere, quando della volontà di lui essi contrariano le aspirazioni. Di ciò è sorgente prima un alto grado di egoismo. [...] Due cose son qui subito palesi: primo,

³⁷² *Ivi*, l. 2, § 23, p. 139. Sull'identificazione tra il "principium individuationis" ed "il velo di Maya" si veda in particolare il § 65 del quarto libro: *Ivi*, pp. 395-396.

³⁷³ Quest'intima parentela, cui Schopenhauer fa riferimento, riguarda significativamente tutto l'esistente, sia organico che inorganico: «In tutte le sfere della natura inorganica ed in tutti gli aspetti dell'organica, è una volontà unica che si manifesta, ossia passa nella forma della rappresentazione, nell'obiettività. La sua unità deve quindi darsi a conoscere anche a traverso un'intima parentela fra tutte le sue manifestazioni». *Ivi*, l. 2, § 27, p. 169. Anche le forze naturali sono viste come estrinsecazioni di tale volontà: «Finora si assumeva il concetto di volontà sotto quello di forza: io faccio il contrario, e voglio che ogni forza della natura sia pensata come volontà». *Ivi*, l. 2, § 22, p. 138. In proposito rinvio a: F. GRIGENTI, *op. cit.*, pp. 329-335.

³⁷⁴ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 4, § 61, p. 362.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ «Quest'irrompere nei confini dell'altrui affermazione di volontà fu chiaramente conosciuto dai più remoti tempi, e il suo concetto espresso con la parola ingiustizia». *Ivi*, l. 4, § 62, p. 365.

che in un tale uomo si esprime una volontà di vivere estremamente impetuosa, oltrepassante di gran lunga l'affermazione del suo proprio corpo; secondo, che la conoscenza di lui, tutta presa dal principio di ragione e prigioniera nel *principium individuationis*, rimane attaccata alla distinzione completa messa da quello tra la sua persona e tutte le altre. Perciò egli cerca solo il benessere proprio, affatto indifferente a quello di tutti gli altri, il cui essere è a lui del tutto estraneo, separato dal suo mediante un ampio abisso».³⁷⁷

In questa prospettiva, che lega insieme la “cognizione della realtà limitata” ad una disposizione egoistica, risulta particolarmente significativo il fatto che il termine “Māyā” assunta all’interno della filosofia di Schopenhauer sia il significato di “principium individuationis”,³⁷⁸ sia quello di “amor” inteso come “volere”,³⁷⁹ ma anche come “istinto sessuale”, per Schopenhauer la più decisa “affermazione della volontà di vivere”.³⁸⁰

La “coscienza migliore” consente invece di *sentire, oltre* i fenomeni distinti e disgiunti del mondo come rappresentazione, l’“unica essenza delle cose” ed è pertanto presupposto necessario per una pratica della compassione [*Mitleid*].³⁸¹ Schopenhauer sottolinea così come la conoscenza “intima”, “diretta”, “immediata” della realtà in

³⁷⁷ *Ivi*, l. 4, § 65, p. 393.

³⁷⁸ *Ivi*, l. 4, § 65, pp. 395-396

³⁷⁹ In un frammento del 1814 Schopenhauer commenta così la citazione tratta dal *Oupneck'hat*, poi ripresa in apertura del libro IV de *Il Mondo come volontà e rappresentazione*: «“Tempore quo cognitio simul advenit, amor e medio supersurrexit”; con *amor* si intende qui Māyā, che è appunto il volere, l’amore (per l’oggetto) la cui oggettivazione o apparenza è il mondo, e che, in quanto errore fondamentale, è a un tempo per così dire l’origine del male e del mondo (che sono propriamente tutt’uno)». A. SCHOPENHAUER, *I manoscritti giovanili 1804-1818*, trad. it. a cura di S. Barbera, Milano, Adelphi, 1996, p. 158.

³⁸⁰ «Poiché nell’istinto sessuale l’intima essenza della natura, la volontà di vivere, nel modo più forte si palesa, dissero gli antichi poeti e filosofi – Esiodo e Parmenide – con molto senso che Eros è il Primo, il Creatore, il Principio, dal quale ebbero origine tutte le cose. [...] Anche la Maja degl’Indiani, della quale è opera e tessuto l’intero mondo apparente, viene parafrasata con la parola *amor*» A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 4, § 60, p. 360. Le due accezioni che il termine “amor” assume in riferimento al termine “Māyā” – quella di “volere” come “errore fondamentale” dell’individuo e quella di “istinto sessuale” come “principio”, “origine” di tutte le cose – è da ricondurre all’“affermazione della volontà di vivere” in cui la volontà “in sé” si “oggettiva” nel mondo e, quindi, come “errore” e “origine del male nel mondo”. Ciò è evidente anche in un altro frammento del 1815: «L’apparenza più forte della volontà è l’*impulso sessuale*: è l’*ἔπος* degli antichi; gli antichi poeti e filosofi, Esiodo e lo stesso Parmenide, dicevano perciò in modo molto significativo che *ἔπος* è il Primo, il principio del mondo, il creatore, e lo stesso significa la Māyā degli Indiani. <N.b. Non del tutto: la Māyā è piuttosto l’obiettività della volontà, è l’*apparenza* di Kant, la conoscenza del mondo secondo il principio di ragione sufficiente». A. SCHOPENHAUER, *I manoscritti giovanili 1804-1818*, cit., p. 406.

³⁸¹ Sui caratteri comuni e differenzianti tra le riflessioni di Schopenhauer relative alla compassione e alla dottrina buddhista relativa a Karunā rinvio a: G. PASQUALOTTO, “Buddha e Schopenhauer. Karunā e Mitleid”, cit., pp. 157-170.

quanto manifestazione dell'“unica volontà di vivere” sia strettamente legata ad una condotta di vita *etica*.

«Per quanto fitto sia il velo di Maja che avvolge l'animo del malvagio, ossia per quanto chiusa sia la prigionia di lui nel *principium individuationis*, in virtù del quale egli tiene la propria persona come distinta e separata assolutamente, e da ogni altra separata mediante un ampio abisso, la qual cognizione, perché è la sola conforme al suo egoismo e ne forma il sostegno, egli tien ferma con tutta forza, essendo quasi sempre la cognizione corrotta dalla volontà, si agita tuttavia nell'intimo della sua coscienza l'occulta sensazione, che un siffatto ordine di cose sia nondimeno nient'altro che fenomeno; e che in sé la cosa sia tutt'altra. Dividano pur tempo e spazio lui medesimo da altri individui e dai tormenti inenarrabili ch'essi soffrono, anzi per cagion sua soffrono, e veda egli pur costoro come affatto stranieri a lui medesimo, tuttavia è l'unica volontà di vivere che in sé, prescindendo dalla rappresentazione e dalle sue forme, in essi tutti si palesa».³⁸²

Se colui che è oscurato dal *velo di Maja* ha una disposizione egoistica, in quanto si vede “distinto e separato assolutamente” dall'*altro*, colui che, al contrario, è capace di cogliere l'essenza di ogni realtà costituita dall'unica “volontà di vivere” sa riconoscere l'illusione del suo essere “individuato” e non considera più se stesso come “separato”. Egli *avverte* la relazione che lo lega a tutti gli altri esseri e riconosce in ogni creatura un “io”. Di ciò per Schopenhauer dicono i *Veda*:

«La rappresentazione diretta la troviamo in varie guise espressa nei *Veda*, il frutto della più alta conoscenza e sapienza umana, il cui nocciolo è pervenuto a noi nelle *Upanishad*; espressa particolarmente nel fatto, che davanti allo sguardo del discepolo si fanno sfilare per ordine tutti quanti gli esseri del mondo, viventi e inanimati, e per ciascuno viene ripetuto quel detto ch'è divenuto una formula e si chiama, come tale, *mahavakya*: *Tatoumes*, o, più esattamente, *tat tvam asi*, che significa: questo tu sei».³⁸³

³⁸² A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 4, § 65, pp. 395-396.

³⁸³ *Ivi*, l. 4, § 63, p. 386. Questa verità – aggiunge Schopenhauer – è stata tradotta nel mito della migrazione delle anime per essere resa comprensibile anche al popolo: «Al popolo questa verità venne tradotta, fin dove esso poteva afferrarla con la propria limitazione, nel modo di conoscenza retto dal principio di ragione; il qual modo, per sua natura, non può punto accogliere tale verità pura ed in sé, che anzi sta con essa in diretta opposizione, bensì ne ha ricevuto un surrogato nella forma del mito. Il surrogato era sufficiente come regola per l'azione, rendendo afferrabile mediante rappresentazione figurata il valore etico di quella, pur nella forma di conoscenza regolata dal principio di ragione, che a tal valore rimane eternamente straniera. E codesto è lo scopo di tutte le dottrine religiose, essendo esse in genere rivestimenti mitici delle verità impenetrabili dalla rozza mente umana». *Ibidem*.

Questa in separatezza è anche “connessione” tra uomo e animale:

«Quando Buddha, ancora in forma di Bodhisattva, fa sellare un’ultima volta il suo cavallo, per la fuga dalla paterna residenza verso il deserto, dice ad esso queste parole: “Già da lungo tempo tu fosti nella vita e nella morte: ma ora devi cessar di portare e di trascinare. Sol questa volta ancora, o Kantakana, portami via di qua, e quando io avrò conseguita la legge (diventato Buddha), non mi dimenticherò di te”». ³⁸⁴

La “coscienza migliore” dell’“unica volontà di vivere” implica pertanto il riconoscimento della “connessione” che lega tutti i fenomeni e gli esseri facendo cadere ogni *differenza sostanziale* tra essi. Tale riconoscimento priva ogni individuo del diritto di signoreggiare sull’*altro* – natura e animali compresi – poiché il concetto stesso di “io” è *consumato* dalla “coscienza” che l’*altro* sia la “nostra stessa essenza in sé”:

«Il nostro vero io non risiede soltanto nella persona nostra, la quale è un fenomeno isolato, ma bensì in tutto quanto ha vita. Da ciò si sente il cuore fatto più ampio, come viceversa per l’egoismo si sente più stretto. Imperocché, come l’egoismo concentra la nostra partecipazione nel singolo fenomeno del nostro individuo, nel quale stato la conoscenza ci tiene ognora presente i pericoli innumerevoli, onde questo fenomeno è minacciato, sì che ansia e preoccupazione divengono il fondo dell’animo nostro, la conoscenza invece che ogni cosa vivente è per l’appunto la nostra stessa essenza in sé com’è nostra la nostra persona, estende viceversa la nostra partecipazione a tutto quanto vive; ed il cuore ne è allargato. Mediante questo diminuito interesse al nostro io, l’angosciosa ansia al suo riguardo viene intaccata e limitata nella radice: di là proviene la tranquilla, fiduciosa letizia, che animo virtuoso e buona coscienza ci danno». ³⁸⁵

Schopenhauer stabilisce pertanto una correlazione tra la “coscienza migliore” e quell’“allargamento del cuore” che è condizione necessaria della pratica della compassione, e riconosce in chi ha fatto *propria* tale “migliore conoscenza” un “certo equilibrio”, che consente il superamento del dolore dell’esistenza.

³⁸⁴ *Ivi*, l. 4, § 68, p. 412. Schopenhauer, riferendosi qui al passaggio dalla virtù all’ascesi e, quindi, alla “negazione della volontà”, sottolinea la «connessione di tutti i fenomeni della volontà». *Ivi*, p. 411. La questione del rapporto tra l’uomo e l’animale è affrontata da Schopenhauer, in particolare, in *Parerga e paralipomena*.

³⁸⁵ *Ivi*, l. 4, § 66, p. 404.

Se la consapevolezza che la realtà è manifestazione dell'unica "volontà di vivere" conduce a una pratica della compassione *dentro* il mondo, essa conduce anche, secondo Schopenhauer, ad una ancor più "radicale conversione", per la quale si passa dalla virtù all'asceti, redenzione *fuori* dal mondo:

«Quella cognizione del tutto, dell'essenza delle cose in sé, diventa un quietivo della volontà in genere e in particolare. La volontà si distoglie ormai dalla vita: ha orrore dei suoi piaceri, nei quali riconosce l'affermazione di quella. L'uomo perviene allo stato della volontaria rinuncia, della rassegnazione, della vera calma e della completa soppressione del volere».³⁸⁶

La "cognizione del tutto" ha, dunque, come *esito estremo* la "negazione della volontà di vivere".³⁸⁷ Lo stato pieno di calma e di beatitudine, "d'intima gioia e di vera calma celeste" – *proprio* al Buddha – è quello di chi ha spento del tutto la "volontà di vivere", «eccettuata solamente l'ultima estinguentesca scintilla, che regge il corpo», e vive come «semplice essenza conoscente, come limpido specchio del mondo»³⁸⁸ nell'attesa dell'inevitabile e desiderata fine del suo "limite corporeo".

Questa "negazione della volontà" è identificata da Schopenhauer con il *nirvāna* buddhista, tradotto con *Erlöschen* ed interpretato come negazione del mondo, ovvero del *samsāra*.³⁸⁹

³⁸⁶ *Ivi*, l. 4, § 68, p. 409. «L'intima essenza della santità – scrive Schopenhauer – è formulata come negazione della volontà di vivere, la quale subentra dopo che la compiuta conoscenza del proprio essere è divenuta quietivo d'ogni volere». *Ivi*, l. 4, § 68, p. 409. La "volontà" di chi è "pieno di santità e di negazione del sé" si è distolta dalla vita ed egli è pervenuto allo stato della "volontaria rinuncia" (*Ibidem*); Raggiunto questo stato «nulla più perviene ad angustiarlo, nulla a scuoterlo: perché tutte le mille fila del volere, che ci tengono legati al mondo, e di qua e di là in forma di sete, paura, invidia, ira ci trascinano dilaniandoci con assiduo dolore, egli le ha tagliate». *Ivi*, l. 4, § 68, p. 421.

³⁸⁷ Questo passaggio dall'"affermazione della volontà" alla "negazione della volontà" non è privo di aporie, come rileva tra gli altri Pasqualotto: «Al culmine della sua filosofia si trova un nucleo paradossale: da un lato, infatti, egli dichiara che la volontà è "la cosa in sé, l'interna sostanza, l'essenza del mondo", dall'altro che si danno – in Oriente come in Occidente – casi eccezionali di asceti nei quali "l'intima essenza della santità, negazione di sé, morte della volontà, asceti, è formulata come negazione della volontà di vivere". Ebbene, com'è logicamente possibile che, da un lato, si affermi il principio metafisico del *Wille* e, dall'altro, si sostenga che esistono alcune manifestazioni di tale Principio – "santi" o "asceti" – che sono in grado di negarlo?». G. PASQUALOTTO, "Buddha e Schopenhauer. Karunā e Mitleid", cit., pp. 165. Su tale questione cfr. anche: F. GRIGENTI, *op. cit.*, pp. 92-100.

³⁸⁸ A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 4, § 68, pp. 420-421.

³⁸⁹ Sull'interpretazione del *nirvāna* come "negazione della volontà" e, quindi, come negazione del mondo" rinvio a: G. GURISATTI, "Schopenhauer e l'India", pp. 211-213; H. von GLASENAPP, "Schopenhauer", in *op. cit.*, pp. 90-92. Sulle posizioni assunte dai vari studiosi occidentali sulla questione del *nirvāna* buddhista cfr.: G. R. WELBON, *The Buddhist Nirvāna and its Western Interpreters*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1968.

«Non più volontà, non più rappresentazione, non più mondo. Davanti a noi non resta
invero che il nulla».³⁹⁰

Una volta estinta la volontà resterebbe soltanto il “nulla”. Schopenhauer è, tuttavia, ambiguo su questo punto. In alcuni luoghi la liberazione è intesa come un “nulla” perché il pensiero condizionato di chi si trova ancora nel regno della volontà, nel *samsāra*, non può comprendere ciò che è totalmente altro da sé:³⁹¹

«Giunta la nostra indagine al punto da farci vedere nella perfetta santità la negazione e l’abbandono d’ogni volere, e quindi la redenzione da un mondo, la cui essenza intera ci si presentò come dolore, tale condizione ci appare come un passare al vuoto nulla. A questo proposito devo in primo luogo osservare, che il concetto del nulla è essenzialmente relativo, e si riferisce sempre ad alcunché di determinato ch’esso nega. [...] Un nulla assoluto, un vero e proprio *nihil negativum* non si può neppure immaginare».³⁹²

La terminologia negativa usata per indicare il *nirvāna* esprimerebbe in tal caso soltanto l’impossibilità di coglierlo o descriverlo attraverso il pensiero discorsivo ed il linguaggio.

«La più alta ricompensa, che attende gli animi più nobili e la più compiuta rassegnazione [...] può il mito esprimerla solo negativamente nel linguaggio terreno, mediante la promessa tanto spesso ripetuta, di non più rinascere: “non adsumes iterum existentiam apparentem”. Oppure come l’esprimono i Buddisti, che non ammettono né i *Veda* né le caste: “Tu raggiungerai il Nirvana, ossia uno stato in cui non sono quattro cose: nascita, età, malattia e morte”».³⁹³

La liberazione apparirebbe qui “nulla” perché dal punto di vista dell’esistenza condizionata non può essere in alcun modo descritta.

«Quando si volesse tuttavia insistere nel pretendere in qualche modo una cognizione positiva di ciò, che la filosofia può esprimere solo negativamente, come negazione

³⁹⁰ A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., I. 4, § 71, p. 441.

³⁹¹ Questa l’opinione di R. P. Droit e M. Bergonzi: R. P. DROIT, “Francfort et le Tibet”, in *op. cit.*, pp. 143-144. M. BERGONZI, “Il buddhismo in Occidente”, in H. C. PUECH (a cura di), *Storia del Buddhismo*, cit., pp. 335-337.

³⁹² A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., I. 4, § 71, p. 439.

³⁹³ *Ivi*, I. 4, § 63, p. 387.

della volontà, non potremmo far altro che richiamarci allo stato di cui fecero esperienza tutti coloro, i quali pervennero alla completa negazione della volontà. [...] Ma tale stato non può chiamarsi cognizione vera e propria, perché non ha più la forma del soggetto e dell'oggetto, e inoltre è accessibile solo all'esperienza diretta, né può essere comunicato altrui». ³⁹⁴

Andrebbe ravvisato in ciò il motivo per il quale, nelle riflessioni finali del *Mondo come volontà e rappresentazione*, Schopenhauer precisa come lo stesso termine “Nirvana” sia in fondo nient'altro che una rappresentazione mitica tesa ad “addolcire” l'esperienza del nulla:

«Dobbiamo discacciare la sinistra impressione di quel nulla, che ondeggia come ultimo termine in fondo a ogni virtù e santità e di cui noi abbiamo paura, come della tenebra i bambini. Discacciarla quell'impressione, invece d'ammantare il nulla, come fanno gl'Indiani, in miti e parole prive di senso, come sarebbero l'assorbimento in Brahma o il Nirvana dei Buddhisti. Noi vogliamo piuttosto liberamente dichiarare: quel che rimane dopo la soppressione completa della volontà è, invero, per tutti coloro che della volontà ancora son pieni, il nulla. Ma viceversa per gli altri, in cui la volontà si è rivolta da se stessa e rinnegata, questo nostro universo tanto reale, con tutti i suoi soli e le sue vie lattee, è – il nulla». ³⁹⁵

Schopenhauer – lo sottolinea in particolare Droit - «rifiuta di angosciarsi del nulla. Vi vede, al contrario, il punto più alto raggiunto dalla verità filosofica». ³⁹⁶ Attraverso questo filosofo “ateo” e “nichilista”, «la volontà del nulla è rivendicata al cuore dell'Occidente, in nome della filosofia, dopo Kant, come l'ultima parola della saggezza per il futuro». ³⁹⁷

³⁹⁴ *Ivi*, l. 4, § 71, p. 440.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 442. Questo “nulla” verso il quale gli uomini provano orrore è ciò che è invece contemplato tranquillamente da coloro che “superarono il mondo”, da coloro che, rinnegando la volontà, “attendono di vedere svanire ancor solamente l'ultima traccia della volontà del corpo, cui ella dà vita». *Ivi*, p. 441.

³⁹⁶ R. P. DROIT, “Francfort et le Tibet”, in *op. cit.*, p. 136 (trad. it. mia).

³⁹⁷ *Ibidem*.

L'artista, sia egli pittore, poeta, musicista o filosofo, guarda nel mondo per lo più con il suo proprio occhio puro e completamente non offuscato.

Concepisce un certo oggetto, disponibile alla vista di tutti
- come filosofo, nella totalità della visione, interiore come esteriore -
e lo rappresenta *oggettivamente* solo come si mostra nel soggetto puro
e privo di volontà, come suo specchio.

NEUMANN

Il mondo è immerso nel vuoto. Tutto è vuoto, senza sostanza ed essenza.
Tutto ciò che è, o appare, muove dal nulla, è nel nulla, e ritorna al nulla.
Il nulla è l'inizio e la fine, il punto di partenza e la meta, la radice e il frutto.

KÖPPEN

Gli studi sul buddhismo pubblicati a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, pur traendo impulso, soprattutto in area tedesca, dalle riflessioni di Schopenhauer – in particolare per la questione del “soggetto puro della conoscenza” – ne mettono in discussione l'impostazione metafisica e nichilistica.³⁹⁸ Questi studi si confrontano, inoltre, direttamente con i testi buddhisti e ciò comporta differenti approcci al buddhismo e una diversa messa a fuoco di alcune sue questioni essenziali.³⁹⁹

Accade così che la questione della “conversione” – strettamente connessa in Schopenhauer con quella della “negazione della volontà” – *guidi* la lettura del buddhismo per poi essere progressivamente *piegata* in direzione di un'etica della *debolezza*. Questa, pur spingendo *al di fuori* del soggettivismo occidentale, non si traduce però nell'annichilimento o nella dissoluzione del soggetto. Ciò che è mutuato dal buddhismo è l'esercizio di trasformazione del soggetto in uno “specchio puro”, esercizio per il quale sono eliminati i *soggettivi* apparati categoriali, intellettuali o sentimentali senza rinnegare in ciò la volontà stessa. La conoscenza del mondo e il rapporto con esso appare pertanto legato non alla forza e all'azione del soggetto ma alla sua *passività e debolezza*. Tale prospettiva è perseguita da studiosi come Köppen e Taine che, pur continuando a condividere la tesi nichilistica, sottolineano la

³⁹⁸ Gli anni intorno alla morte di Schopenhauer furono caratterizzati da una crescita esponenziale sia delle traduzioni di testi buddhisti sia di studi intorno al buddhismo. Cfr. in proposito: M. BERGONZI, “Il buddhismo in Occidente”, cit.

³⁹⁹ Ne risulterà una *diversa* figura del Buddha: questi sarà, infatti, visto come colui che ha raggiunto uno stato di *quiete* che non è negazione del mondo, ma radicale rapporto con esso. Sarà questa, ad esempio, la prospettiva di Karl Eugen Neumann e di Hermann Oldenberg.

“rivoluzione etica” attuata dal buddhismo, sia attraverso l’idea di una liberazione puramente umana sia accordando centralità al sentimento della compassione.

Nel suo *Die religion des Buddha*,⁴⁰⁰ Karl Friedrich Köppen individua il presupposto della “rivoluzione etica” attuata dal buddhismo in una “conoscenza” che implica l’eliminazione di quegli aspetti soggettivi che possono offuscare la mente, in particolare il desiderio e la volontà:

«L’ignoranza non è altro che l’offuscamento dell’anima determinato dalla brama, dalla passione e dai vizio. Rimosse tali cause, diminuisce la parte di sé [*so schwindet die Folge von selbst*]. Come uno specchio, che tanto più lo pulisci dalle macchie tanto più chiaramente riflette le immagini degli oggetti, così anche l’anima, che ha eliminato le scorie della sensualità dell’egoismo, diviene, nella misura, partecipe della conoscenza pura, autentica, libera da errori».⁴⁰¹

Presupposto necessario per accedere alla “conoscenza pura” è dunque il «distacco da ogni determinazione del volere», la «purificazione del cuore dal desiderio».⁴⁰² E’ significativo che Köppen, per illustrare cosa debba intendersi per “purificazione del cuore”, ricorra all’immagine del fuoco, facendo così cadere l’accento sulla necessità di un *consumo* dell’io. La conoscenza non richiede l’azione del soggetto, ma il suo *consumo*. Esito ultimo di tale consumo è il “compiuto esser-vuoti” [*volkommenen Leerheit*]. E’ questo lo stato di quiete – frequenti i termini *Ruhe* e *Stille* – raggiunto dal Buddha nel nirvāna, che Köppen legge come negazione dell’esistenza ed “estinzione” dell’io:

«Il Buddha non libera semplicemente dai dolori, dalle preoccupazioni e dai pericoli dell’esistenza, ma dall’esistenza stessa; la sua liberazione conduce al nulla [*Nichts*], all’estinzione del sé [*Erlösung der Ichheit*]. Nirvana».⁴⁰³

⁴⁰⁰ C. F. KÖPPEN, *Die Religion des Buddha*, Berlin, Ferdinand Schneider, 1857, I. vol., pp. 123-124. Köppen è tra gli autori che occupano un ruolo centrale nella diffusione delle conoscenze sul buddismo in Europa. Il suo testo fu, inoltre, una fonte essenziale per Schopenhauer, Wagner e Nietzsche.

⁴⁰¹ *Ivi*, pp. 124-125.

⁴⁰² *Ivi*, p. 586.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 219. Se il nirvāna – precisa Köppen – «sia da intendere come essere o come nulla è questione insolubile. Perché il Niente è indicibile». *Ivi*, p. 304.

Pur sottolineando la “rivoluzione etica” attuata dal buddhismo, Köppen continua ad individuare come scopo dell’insegnamento del Buddha il “superamento del mondo” e il disconoscimento di ogni suo valore:

L’etica buddhista «è essenzialmente negativa perché è ultraterrena e trascendente, e il mondo reale, la terra nella sua interezza, non ha per essa alcun valore. Tutti i grandi interessi terreni e temporali, le questioni nazionali, politiche, sociali, umane sono lontane da essa e acquistano significato soltanto nella misura in cui possono diventare mezzi per condurre l’anima all’oltre della conoscenza e alla liberazione».⁴⁰⁴

Associando l’esistenza umana alla sofferenza e al dolore – afferma Köppen – il buddhismo prescrive l’astensione dalla volontà e dall’azione, insegna la rinuncia e la necessità dell’annientamento del soggetto:

«L’etica del Buddha è negativa: è, come è stato frequentemente rilevato, una morale della rinuncia [*Entsagung*] e dell’abnegazione [*Selbstverleugnung*], non della lotta [*Streben*] e della creatività [*Schaffen*]; insegna la sofferenza e la sopportazione, non l’azione e il lavoro».⁴⁰⁵

Se Köppen privilegia decisamente un’idea del buddhismo come “vangelo dell’annientamento”,⁴⁰⁶ è Taine a sottolineare come la dottrina del Buddha non sia volta a “superare” e negare il mondo, bensì ad accettarlo in tutti i suoi aspetti, anche quelli del dolore e della finitezza. Pur identificando la caratteristica centrale del buddhismo nella “debolezza” [*faiblesse*],⁴⁰⁷ Taine ritiene, infatti, che tale debolezza

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 220.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 219..

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 306. È significativo rilevare come il buddhismo fu costretto a difendersi dall’accusa di essere una religione nichilista e dell’annientamento già ai tempi della predicazione del Buddha, contrapponendovi la nota dottrina della “via di mezzo” (*majjhimâ patipadâ*) fra gli estremi (*antâ*) dell’essere e del non essere, dell’eternalismo (*sassatavâda*) e del nichilismo (*ucchedavâda*): «Me, che così parlo, così insegno, voi monaci, accusano alcuni asceti e brahmani irragionevolmente, futilmente, falsamente, a torto: “Un distruttore è l’asceta Gotama, egli annunzia distruzione, annientamento, rinnegamento della vera vita”. Ciò che io non sono, voi monaci, e che non dico, di ciò mi accusano quei cari asceti e brahmani irragionevolmente, futilmente, falsamente, a torto: “Un distruttore è l’asceta Gotama, egli annunzia distruzione, annientamento, rinnegamento della vera vita”. Oggi come prima, voi monaci, io annunzio soltanto una cosa: il dolore e l’estirpazione del dolore». *I discorsi di Gotamo Buddho del Majjhimanikâyo*, Discorso 22, trad. it. a cura di K. E. Neumann e G. De Lorenzo, Bari, Laterza, 1916, vol. I, p. 217.

⁴⁰⁷ H. TAINE, “Le Bouddhisme” (1865), in *Philosophie, France, XIX siècle. Ecrits et opuscules*, présentés par S. Douailler, R. P. Droit et P. Vermeren, Paris, Le Livre de Poche, 1994, pp. 417-466. Nel saggio, pubblicato in *Nouveaux Essais de critique* nel 1865, Taine traccia la storia dell’origine del buddhismo individuando in esso il risultato di un processo di indebolimento. La “debolezza”, individuata come elemento centrale del buddhismo, non deve però essere interpretata – lo sottolinea

sia il presupposto di un sentimento completamente nuovo – la compassione – legato ad un'accettazione totale dell'esistenza. Sia per il brahmanesimo che per il buddhismo, fulcro del loro pensiero è la consapevolezza dell'impermanenza del mondo:

«Ogni essere essendo composto è perituro, [...] essendo perituro è una semplice apparenza senza solidità né supporto, un fenomeno in via di scomparire, che somiglia alla schiuma che si forma e si disfa sulla superficie dell'acqua, all'immagine che ondeggia in uno specchio».⁴⁰⁸

Ma a differenza del brahmanesimo, in cui questa consapevolezza si traduce in una “paralisi delle forze” e in un desiderio di annientamento del soggetto,⁴⁰⁹ il buddhismo trasforma la “coscienza del nulla” [*conscience de néant*] in una “pacifica sensazione del vuoto” [*pacifique sensation du vide*]:

«Arrivato a questa coscienza del suo nulla, l'uomo sfugge alla sofferenza; perché la sofferenza, come l'essere, non è che fumo, svanisce con l'essere all'interno dell'evanescenza universale. Egli è ormai libero, gli avvenimenti non hanno presa su di lui; egli riposa eternamente nella pacifica sensazione del vuoto che è il suo fondo ed il fondo di ogni cosa; egli ha toccato il Nirvana, egli è Buddha».⁴¹⁰

L'accettazione del nulla – del vuoto che *accomuna* uomini e cose – attiva così una “nuova forza”:

«Nel più profondo dell'uomo, attraverso una strana fermentazione, sui resti delle antiche passioni ferite, quando tutto sembra inerte e vuoto, si deve levare come una pianta in attesa e senza antenati una nuova forza di azione».⁴¹¹

Droit – come effetto di «un'armatura logica manchevole, o di una sorta di sensibilità fragile». R. P. DROIT, *op. cit.*, p. 195. Essa è piuttosto l'uso “residuale” di una forza che è stata consumata, «l'ultimo termine di una energia spezzata, divenuta incapace di esercitare ormai la sua antica potenza. Non è un dato ma il risultato di un processo di indebolimento, il punto ultimo di una usura progressiva e senza ritorno che mina le capacità dell'individuo e dei gruppi». *Ibidem*.

⁴⁰⁸ H. TAINÉ, *op. cit.*, pp. 433-434.

⁴⁰⁹ Tale è, per Taine, il desiderio di ritornare nell'immobile Brahma, da cui tutti gli esseri sono scaturiti.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 434. «Il culto del nulla – precisa Droit – non è assente nell'analisi di Taine. Ma non è centrale. Sfuma a profitto del tema della debolezza». R. P. DROIT, *op. cit.*, p. 195.

⁴¹¹ H. TAINÉ, *op. cit.*, p. 438.

Dalla “sensazione del vuoto” matura un’altra forza, quella della propria finitezza, capace di dar vita a un “sentimento nuovo”: la compassione, intesa come comprensione ed accoglimento della finitezza e della sofferenza dell’altro. La consapevolezza del nulla diviene consapevolezza che il nulla *accomuna* ogni cosa così come l’accettazione della propria impotenza e assenza diviene capacità di *sentire* che l’altro è anch’egli privo di forza e sofferente. Taine vede nel buddhismo una “rivoluzione dei sentimenti”:⁴¹² la compassione attribuita al Buddha non mette in opera alcuna azione, non mobilita alcuna forza attiva, trova al contrario la sua possibilità di radicamento nella *passività* come accettazione della finitezza di tutte le cose:

«Al fondo del dolore estremo e nell’abisso senza uscita, quando l’energia e l’asprezza delle passioni virili sono state ferite, [...] sono cadute nella rassegnazione e hanno rinunciato alla resistenza, quando le lacrime, a forza di scorrere, si sono disseccate, quando un debole e triste sorriso erra in modo languido sulle pallide labbra, quando l’uomo a forza di soffrire cessa di pensare alla sofferenza, quando si allontana e si distacca da sé, allora spesso, come un sussurro, si leva dal suo cuore una vocina dolce e toccante e le sue braccia che non hanno più vigore per combattere, ritrovano un ultimo residuo di forza per tendersi verso gli sventurati che piangono vicino a lui. E’ questo gesto che fonda i cuori; è questo che conquista e salva».⁴¹³

Non manca tuttavia, anche nelle riflessioni di Taine, il *risvolto negativo* della *passività* rilevata nel buddhismo. La “sensazione del vuoto” e la passività che ne deriva hanno come effetto – precisa Taine – l’“annullamento dell’uomo”.⁴¹⁴ L’autore non esita, in proposito, ad individuare quali tratti caratteristici del buddhismo la mediocrità,⁴¹⁵ l’“inaridimento dell’immaginazione”, l’“appassimento dello spirito”, l’“affossamento dell’intelligenza”.⁴¹⁶ Il buddhismo di fatto, secondo Taine, «riduce l’uomo a manichino».⁴¹⁷

⁴¹² La novità del buddhismo e la ragione della sua espansione è pertanto, secondo Taine, l’apparizione di un sentimento nuovo, non di una nuova filosofia.

⁴¹³ *Ivi*, pp. 436-437.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 460.

⁴¹⁵ *Ivi*, p. 461.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 465.

⁴¹⁷ *Ibidem*. Seguendo questa linea di pensiero, Mumford affermerà che l’odierna diffusione del buddhismo in Occidente sia dovuta al suo essere funzionale alla società ipertecnologica, anonima e automatizzata, ciò che egli definisce “la megamacchina”: «Un’automazione completa e universale significa una rinuncia totale alla vita e, eventualmente, l’estinzione totale, proprio quel ritiro nel nirvana che il principe Gautama prospettava all’uomo come unica via per liberarsi dal dolore, dalla

La *passività* è individuata come elemento distintivo del buddhismo, ma in una prospettiva affatto diversa, anche da Karl Eugen Neumann che pone al centro della propria analisi il nodo *passività/conoscenza del mondo* legandolo alla questione della prassi artistica. Sulla scia di Schopenhauer, Neumann intende infatti la dottrina del Buddha come espressione compiuta della «più profonda conoscenza dell'essenza del mondo» e, quindi, come “opera d'arte” [*Kunstwerk*]:

«La dottrina del Buddha è, come la filosofia di Schopenhauer, la religione come arte e non come scienza. – scrive nella prefazione alla *Buddhistische Anthologie: Texte aus dem Pâli-Kanon* – Offre un tutto organico, qualcosa di in sé compiuto, di organicamente coerente – dove ogni parte appartiene necessariamente al tutto, ma viene riconosciuta solo attraverso la percezione del nesso interno tra tutte le parti – poiché vuole esprimere solo un unico pensiero, che esaurisce l'essenza di questo nostro mondo posto davanti allo sguardo. L'artista, per esempio lo scultore, quando crea un Apollo e con esso l'essenza della forma umana, esprime in modo adeguato la massima bellezza di un fanciullo. Può quindi spiegare la sua opera d'arte non storicamente, bensì come specchio dell'idea. [*Spiegel der Idee*] Così anche la dottrina del Buddha è espressione compiuta della più profonda conoscenza dell'essenza del mondo [*Ausdruck der tiefsten Erkenntniss des Wesens der Welt*]». ⁴¹⁸

Il parallelo tra la dottrina del Buddha e la filosofia di Schopenhauer stabilito da Neumann denota innanzitutto come la “più profonda conoscenza del mondo” non sia la conoscenza concettuale, mediata, sottomessa a quelle forme del principio di ragione che, nell'ottica del filosofo, determinavano la conoscenza del mondo come “rappresentazione”. Essa è piuttosto conoscenza intuitiva, immediata, diretta. Questa

pena, dalla sfortuna. Quando l'impulso vitale è avvilito sappiamo quale potente influsso eserciti tale dottrina sulle masse deluse e scoraggiate: per alcuni secoli il buddhismo fu la religione dominante in India, la Cina ne fu invasa. Identiche sono le cause che portano all'odierna rinascita del buddhismo in occidente». L. Mumford, *Il pentagono del potere*, trad. it. a cura di , Milano, il Saggiatore, 1973, p. 336.

⁴¹⁸ K. E. NEUMANN, *Buddhistische Anthologie: Texte aus dem Pâli-Kanon. Zum ersten Mal übersetzt von K. E. Neumann*, Leiden, Brill, 1892, p. XV. (trad. it. mia). Neumann pone qui significativamente l'accento sul legame tra la dottrina del Buddha e la filosofia di Schopenhauer. «Con crescente stupore e intima meraviglia noi vediamo ora che ci sono noti gli autentici testi del buddhismo, del canone Pali [...], come Schopenhauer e Gotamo Buddha si diano la mano attraverso i millenni. Ognuno di loro ha riconosciuto la verità *attraverso se stesso*, quell'unico pensiero che, illuminato in modo diverso, costituisce l'unico tema della loro dottrina». *Ivi*, p. XVI. De Lorenzo sottolinea come quest'“unico pensiero” sia la comprensione del dolore del mondo. G. DE LORENZO, *India e Buddhismo antico*, cit., pp. 304-307. Al di là del rimando esplicito di Neumann a Schopenhauer, è evidente come il passo abbia un tono schopenhaueriano: si notino, ad esempio, i riferimenti all'“essenza” del mondo, all'arte come “specchio dell'idea” e all'insegnamento del Buddha come espressione di un unico pensiero che “esaurisce” [*erschöpft*] l'essenza del mondo.

conoscenza – che potrebbe essere definita mistico-contemplativa⁴¹⁹ – è da Neumann accostata a quel conoscere più essenziale che è *proprio* dell’opera d’arte e il cui tratto essenziale è la visione “oggettiva” delle cose, contrapposta alla visione “soggettiva” che è al servizio della volontà. Di qui la ripresa della definizione dell’opera d’arte [*Kunstwerk*] – di derivazione schopenhaueriana⁴²⁰ – come “specchio dell’idea”. Se quindi, nell’ottica di Neumann, la dottrina del Buddha è “espressione della più profonda conoscenza del mondo”, lo è perché in essa è rintracciabile quel consumo dei *soggettivi* apparati categoriali, intellettuali e sentimentali individuabile anche nel “puro soggetto della conoscenza” di Schopenhauer.⁴²¹

«L’artista, sia egli pittore, poeta, musicista o filosofo, guarda nel mondo per lo più con il suo proprio occhio puro e completamente non offuscato [*mit seinem eigenen, völlig ungetrübten reinen Auge*]. Concepisce un certo oggetto, disponibile alla vista di tutti – come filosofo, nella totalità della visione, interiore come esteriore – e lo rappresenta *oggettivamente* solo come si mostra nel soggetto puro e privo di volontà [*im reinen, willenslosen Subjekt des Erkennens*], come suo specchio».⁴²²

L’artista deve superare ogni forma di soggettivismo, liberarsi di ciò che possa “velare” il suo sguardo e, una volta estinta la “volontà”, accedere alla condizione di “soggetto puro”, “specchio puro” del mondo. La necessità di una tale *riduzione* della soggettività per fare arte era stata affermata dallo stesso Schopenhauer, per il quale la “genialità” propria all’artista era strettamente legata alla sua capacità di *ridurre* la “propria persona”, di rinunciare alla “volontà” e divenire così “chiaro occhio”, “lucido specchio del mondo”.

⁴¹⁹ In “Das buddhistische Kunstwerk”, pubblicato nel febbraio 1906 sul *Süddeutsche Monatshefte*, Neumann precisa come nella dottrina della cognizione del Buddha sia essenziale la contemplazione. Tale dottrina deve, infatti, «rendere possibile al discepolo di comprendere l’esistenza nelle sue fondamenta; ma non certo nel senso di una qualunque storia d’evoluzione, giacché da lui non c’è da aspettarsi rivelazioni sul principio e la fine del mondo, su anima e corpo, spirito e materia e simili altre belle cose, che già ai tempi di Gotamo erano patrimonio dei comuni asceti e sacerdoti. Tali cose non sono oggetto di contemplazione». In G. DE LORENZO, *India e Buddismo antico*, cit., p. 388. Sulla scia di Schopenhauer, Neumann accosta la contemplazione come tratto essenziale della dottrina della cognizione del Buddha alla mistica medievale tedesca; ciò è evidente dall’accostamento editoriale di un’opera apparsa a sua cura nel 1891: *Zwei buddhistische Suttas und ein Traktat Meister Eckharts* (Leipzig, Spohr).

⁴²⁰ L’arte – scrive Schopenhauer – «riproduce le eterne idee afferrate mediante pura contemplazione, l’essenziale e il permanente in tutti i fenomeni del mondo. [...] Sua unica origine è la conoscenza delle idee; suo unico fine la comunicazione di questa conoscenza». A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 4, § 36, p. 215.

⁴²¹ *Ivi*, l. 3, § 34, pp. 208-211.

⁴²² K. E. NEUMANN, *Buddhistische Anthologie: Texte aus dem Pâli-Kanon. Zum ersten Mal übersetzt von K. E. Neumann*, cit., p. XVI.

«Solo mediante la pura contemplazione [...], assorbentesi intera nell'oggetto, vengono colte le idee, e l'essenza del genio sta appunto nella preponderante attitudine a tale contemplazione: e poi che questa richiede un pieno oblio della propria persona e dei suoi rapporti, ne viene che genialità non è altro se non la più completa obiettività, ossia direzione obiettiva dello spirito, contrapposta alla direzione subiettiva, che tende alla propria persona, ossia alla volontà. Quindi genialità è l'attitudine a contenersi nella pura intuizione, a perdersi nell'intuizione, e la conoscenza, che in origine esiste soltanto in servizio della volontà, sottrarre a codesto servizio; ossia il proprio interesse, il proprio volere, i propri fini perdere affatto di vista, e così spogliarsi appieno per un certo tempo della propria personalità per rimanere alcun tempo qual puro soggetto conoscente, chiaro occhio del mondo. [...] Gli è come se – perché il genio si riveli in un individuo – dovesse a questo esser toccata in sorte una tal misura di forza conoscitiva, da superar di molto quella che occorre al servizio d'una volontà individuale; e questo di più di conoscenza, divenuto libero, diventa allora un soggetto sciolto da volontà, un lucido specchio dell'essenza del mondo».⁴²³

Come l'opera d'arte è “specchio dell'idea” in virtù della riduzione operata dall'artista, che accede in tal modo alla contemplazione delle idee, il buddhismo, in virtù della medesima riduzione operata dal soggetto, diviene “espressione compiuta della più profonda conoscenza dell'essenza del mondo”. Di qui la definizione del buddhismo come “opera d'arte”.

La prospettiva attraverso la quale Neumann interpreta il buddhismo è tuttavia diversa da quella di Schopenhauer: egli introduce infatti alcuni elementi che ne contestano l'impostazione metafisica e nichilistica:

«Da lui [Gotamo] non c'è da aspettarsi rivelazioni sul principio e la fine del mondo, su anima e corpo, spirito e materia e simili altre belle cose, che già ai tempi di Gotamo erano patrimonio dei comuni asceti e sacerdoti. Tali cose non sono oggetto di contemplazione, non possono quindi entrare nell'orbita di un'opera d'arte. Se qualcuno si presenta a Gotamo e gli rivolge tali domande, il maestro gli significa come

⁴²³ A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., l. 3, § 36, pp. 215-216. La contemplazione è intesa quindi da Schopenhauer come «conoscere senza alcuna relazione con un volere». *Ivi*, p. 218. Secondo Schopenhauer, tuttavia, la «pura, vera e profonda conoscenza dell'essere del mondo» non diviene per l'artista “un quietivo della volontà”, «non lo redime per sempre dalla vita, ma solo per brevi istanti, e non è ancor una via a uscir dalla vita, ma solo a volte un conforto nella vita stessa». *Ivi*, l. 3, § 52, p. 297. E' invece per il santo, che ha raggiunto la redenzione, che tale conoscenza diviene quella “negazione della volontà” identificata da Schopenhauer con il *nirvāna* buddhista.

ei debba rimanere senza risposta. Gotamo non vuole costruire concetti, che non entrino nella nostra forma di pensiero e non rispondano a reale visione, i quali, anzi considerati esattamente, sono gomitoli cerebrali, il cui dipanamento non è in fondo che un ozioso gioco pel quale non basta la vita intera».⁴²⁴

La “visione” e la “contemplazione” si contrappongono quindi al concetto rinunciando esse ad interrogarsi su questioni quali la creazione del mondo, l’anima, lo spirito etc.⁴²⁵ Queste ultime non soltanto restano insolubili ma – è ciò che allontana l’interpretazione di Neumann da quella di Schopenhauer – sono assolutamente inutili, poiché lo scopo della conoscenza è acquisire quella “calma” e chiarezza” che consenta di «sentirsi perfettamente bene ancora durante la vita», «essere contento già in questo tempo»:

«Se si riflette, che il nostro Schopenhauer ha pensato quasi sul serio: “Interamente felice, nel presente, non si è ancora sentito alcun uomo; a meno che sia stato ubriaco; allora si può sempre indicare quel risultato gotamico come un assai notevole scopo di una dottrina della cognizione».⁴²⁶

Pur individuando sia nella dottrina del Buddha sia nella filosofia di Schopenhauer l’espressione di un unico pensiero – la realtà del dolore – Neumann rileva come essi perseguano fini diversi: Schopenhauer, intendendo il nirvāna come redenzione *fuori* dal mondo, privilegia l’ottica di una negazione del dolore intesa come negazione

⁴²⁴ K. E. NEUMANN, *Das buddhistische Kunstwerk* (1906), in G. DE LORENZO, *India e Buddismo antico*, cit., pp. 388-389.

⁴²⁵ Sull’estraneità della dottrina del Buddha rispetto a ogni questione metafisica cfr. ad esempio un famoso passo del *Majjhimanikāyo*: «Perciò, dunque, Mālunkyāputto, ritenete come non partecipato ciò che da me non è stato partecipato, e come partecipato ciò che da me è stato partecipato. E che è stato, Mālunkyāputto, da me non partecipato? “Il mondo è eterno”, Mālunkyāputto, non è stato da me partecipato; “il mondo non è eterno” non è stato da me partecipato; “il mondo è finito” non è stato da me partecipato; “il mondo è infinito” non è stato da me partecipato; “vita e corpo” sono lo stesso” non è stato da me partecipato; “altro è la vita ed altro è il corpo” non è stato da me partecipato; “il Compiuto esiste dopo la morte” non è stato da me partecipato; “il Compiuto non esiste dopo la morte” non è stato da me partecipato; “il Compiuto esiste e non esiste dopo la morte” non è stato da me partecipato; “il Compiuto non esiste né non esiste dopo la morte” non è stato da me partecipato». *I discorsi di Gotamo Buddha del Majjhimanikāyo*, Discorso 63, cit., vol. II, p. 128. Nell’ottica del buddhismo le questioni metafisiche non soltanto non hanno alcuna utilità, ma sono addirittura d’intralcio sulla via della conoscenza, perché distolgono l’attenzione dalla scopo principale della vita umana, che è quello di conoscere le vere cause del dolore e di poterle quindi estirpare. Cfr. in proposito: G. PASQUALOTTO, “Limiti della ragione e primato della ragion pratica”, in *Illuminismo e illuminazione. La ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, cit., pp. 25-32.

⁴²⁶ K. E. NEUMANN, *Das buddhistische Kunstwerk* (1906), in G. DE LORENZO, *India e Buddismo antico*, cit., p. 396.

dell'esistenza; la dottrina del Buddha, al contrario, è una "via" per raggiungere lo stato di "sorridente occhio del mondo".

«Qui si è veramente tentati, di servirsi come spiegazione del "puro soggetto della conoscenza" di Schopenhauer, e di dire, che lo stato di là dal bene e dal male è la realizzazione del sorridente occhio del mondo».⁴²⁷

Il conseguimento dello stato di "sorridente occhio del mondo" richiede il superamento della "cognizione limitata" ed il conseguimento di una più *profonda* conoscenza del mondo (di qui il legame con il "puro soggetto della conoscenza" di Schopenhauer), ma non coincide affatto con la "negazione" del mondo. Il "sorridente occhio del mondo" è, infatti, «quello che guarda l'universo serenamente e obiettivamente, senza alcuna nuvola di dolore, e ne contempla la superficie e ne scruta la profondità, e ne rappresenta, nei suoi trasparenti discorsi, tutte le forme e i fenomeni con la stessa straordinaria forza d'arte».⁴²⁸

Inizia così ad affermarsi l'idea di nirvāna come illuminazione e liberazione *nel* mondo.⁴²⁹ Centrale, in questa prospettiva, il *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde* di Oldenberg.⁴³⁰ Questi offre, infatti, una ben più complessa interpretazione del nirvāna ponendo innanzitutto l'accento sul "silenzio" di Buddha riguardo a qualsiasi questione metafisica. Chiamando in questione tutte le precedenti dispute sul significato del nirvāna – se cioè debba essere inteso come "eterno essere" o "eterno nulla"⁴³¹ –, Oldenberg rileva come nei *Discorsi del Buddha* non si trova una sola affermazione che sostenga l'una o l'altra ipotesi.⁴³²

⁴²⁷ K. E. NEUMANN, *Das buddhistische Kunstwerk*, (1904/1905), in G. DE LORENZO, *India e Buddismo antico*, cit., p. 157.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ Questa idea è convergente con quello che è il vero insegnamento del Buddha. Nei *Discorsi* è, infatti, spesso ribadito come il fine della "retta cognizione" sia quello di liberarsi dalla sofferenza "in questa vita". Cfr. ad esempio: *I discorsi di Gotamo Buddho del Majjhimanikāyo*, Discorso 9, cit., vol. I, pp. 67-80. Il discorso su "La retta cognizione" è tra i discorsi tradotti e pubblicati da Neumann nella *Buddhistische Anthologie: Buddhistische Anthologie: Texte aus dem Pāli-Kanon. Zum ersten Mal übersetzt von K. E. Neumann*, cit., pp. 21-34.

⁴³⁰ H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, Stuttgart und Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1903 (quarta edizione). Le differenti edizioni del libro di Oldenberg (la prima fu pubblicata nel 1881) presentano profonde differenze; ho scelto di fare riferimento a questa edizione perché edita negli stessi anni in cui matura in Rilke l'interesse per la figura del Buddha. Non è però documentata la lettura di Rilke del testo. Sull'interpretazione di Oldenberg rinvio a: G. R. WELBON, "Hermann Oldenberg and the Silent Buddha", in *op. cit.*, pp. 194-220.

⁴³¹ H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, cit., p. 307.

⁴³² *Ivi*, p. 311.

«Riguardo alla questione, se l'Io è, se il Compiuto dopo la morte viva o non viva, il sublime Buddha non ha insegnato nulla».⁴³³

La questione – desume Oldenberg – «non ha bisogno di nessuna interpretazione e non tollera alcun sofisma».⁴³⁴

«Perché Buddha non ha insegnato ai suoi discepoli, se il mondo è finito o infinito? Se il santo sopravvive nell'aldilà oppure no? Perché la conoscenza di queste cose non favorisce il cambiamento verso la santità, perché non è al servizio della pace e dell'illuminazione. Buddha ha insegnato ai suoi ciò che è al servizio della pace e della liberazione: la verità del dolore, la verità dell'origine del dolore, del superamento del dolore, del cammino verso il superamento del dolore».⁴³⁵

Tutto ciò che si può ricavare dai testi è soltanto che il nirvāna è il «territorio sul quale la legge di causalità non ha alcun potere»⁴³⁶ ed è raggiunto da coloro che hanno superato l'ignoranza e si sono liberati dal dolore.⁴³⁷

«Se si vuole indicare esattamente il punto, dove per il buddhista è raggiunta la meta, non si deve rivolgere lo sguardo all'ingresso del Compiuto, mentre muore, nel regno dell'eterno – sia questo l'eterno essere o l'eterno nulla – ma all'attimo della sua vita terrena, in cui ha raggiunto lo stato dell'assenza di peccato e dell'assenza del dolore: questo è il vero Nirvana».⁴³⁸

Il nirvāna è, quindi, «lo stato di perfezione di cui egli [il Compiuto] partecipa in questa vita [*im Diesseits*]».⁴³⁹ Nel tentativo di spiegare la terminologia costantemente negativa degli scritti, Oldenberg prosegue la sua analisi avanzando sia l'ipotesi del nirvāna come “annientamento”, pur considerandola in contraddizione con la visione

⁴³³ *Ivi*, p. 317.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 319.

⁴³⁵ *Ibidem*. Il riferimento è alle cosiddette “Quattro nobili verità” che formano il nucleo centrale della dottrina buddhista. Si veda in proposito “Il discorso della messa in moto della ruota del Dhamma” (*Samyutta Nikāya*, 56.11), trad. it. di C. Cicuzza, in *La rivelazione del Buddha. I testi antichi*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Gnoli, Milano, Mondadori, 2001, vol. I, pp. 5-12.

⁴³⁶ H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, p. 303.

⁴³⁷ *Ivi*, p. 306.

⁴³⁸ *Ivi*, p. 307.

⁴³⁹ *Ivi*, p. 306.

del mondo buddhista,⁴⁴⁰ sia l'ipotesi del nirvāna come stato “profondo, smisurato, impenetrabile” per il pensiero umano:

«L'essenza del Compiuto è impenetrabilmente profonda come il mare. Il mortale pensiero umano non può esaurire una tale profondità con le determinazioni delle quali dispone. Chi utilizza, per definire l'incondizionato per eccellenza, predicati come essere e non essere, appena sufficienti per ciò che è finito, condizionato, somiglia a quell'uomo che cerca di contare la sabbia sulla riva del Gange o le gocce nel mare».⁴⁴¹

In questa prospettiva il nirvāna sarebbe un «più alto positivo stato per il quale il pensiero non ha concetto, il linguaggio non ha espressione».⁴⁴²

Se il nodo *passività/conoscenza del mondo* si colloca all'ombra di Schopenhauer pur prendendo *pieghe* e direzioni differenti, il maturare degli studi sul buddhismo comporta una decisa messa in discussione della sua impostazione metafisica e dualistica. Schopenhauer riconduceva – come si è visto – la *pluralità* di forze che agiscono nel mondo, determinandone il movimento, ad una *unità*, poiché esse sono “obiettivazioni” dell'unica volontà metafisica. Il confronto con i testi buddhisti consente, invece, di comprendere come questa teoria dell'“unica volontà metafisica” sia inconciliabile con il radicale fenomenismo proprio del buddhismo.⁴⁴³ E' noto come il buddhismo legghi il divenire del mondo non soltanto all'insostenibilità dell'idea di un creatore, ma anche di un principio del mondo.⁴⁴⁴ Esso fa «piuttosto dall'eternità esistere mutando tutte le cose, per forza della loro propria natura, radicata nella loro volontà».⁴⁴⁵ Nel primo discorso del *Dīghanikāyo*, tradotto da Neumann già agli inizi del Novecento, è descritta l'origine del mondo e viene mostrato come anche Brahmā, o l'anima del mondo, possa essere pensato solo come un essere transitorio,

⁴⁴⁰ *Ivi*, pp. 312-313.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 323.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ Tra gli elementi che concorrono a mettere in luce questa inconciliabilità è centrale la progressiva messa a fuoco delle differenze tra l'induismo Vedanta ed il buddhismo: se al primo appartiene una tendenza idealistica e monistica, al secondo appartiene uno spiccato pluralismo. Cfr. ad esempio: H. von GLASENAPP, “Schopenhauer”, cit., p. 77; H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, cit., p. 200.

⁴⁴⁴ Cfr. in proposito K. E. NEUMANN, “L'origine di Dio”, in *Cænobium*, anno I, n. I, Lugano, novembre 1906. Già Schopenhauer sottolineava, riportando citazioni da riviste e libri dell'epoca, come nel buddhismo non ci sia alcun concetto di un essere creatore del mondo o di qualsiasi altra cosa di indipendente dalla materia che la governi dall'esterno come proprio arbitrio. A. SCHOPENHAUER, *La volontà nella natura*, cit., pp. 200-202.

⁴⁴⁵ G. DE LORENZO, *India e Buddismo antico*, cit., p. 213.

sempre transmutante attraverso la serie infinita degli svolgimenti e dei fenomeni.⁴⁴⁶ Il mondo non è stato creato da alcuno ma si è fatto da sé, aggregandosi e disgregandosi, manifestandosi in miriade di forme e di fenomeni prodotti dalle azioni degli esseri stessi che compongono il mondo.

Un aspetto, questo, già sottolineato da Köppen che rileva come, per il buddhismo, il movimento del mondo non soltanto non ha fine, ma non ha neppure avuto un inizio.

«Nel mondo non c'è creatore, né creato, ma soltanto un non-inizio [*Nicht-anfänge*]».⁴⁴⁷

Da questa preminenza accordata all'impermanenza del mondo Köppen desume – come risulta evidente anche dalla definizione di “non-inizio” – la centralità per il buddhismo del vuoto o nulla [*Nichts*]:

«Il mondo è immerso nel vuoto. Tutto è vuoto, senza sostanza ed essenza. Tutto ciò che è, o appare essere, muove dal nulla, è nel nulla, e ritorna al nulla. Il nulla è l'inizio e la fine, il punto di partenza e la meta, la radice e il frutto».⁴⁴⁸

L'idea che il vuoto ed il nulla costituiscano l'intima essenza del mondo si lega tuttavia alla necessità di riconoscere come eterno quel *movimento* che dal nulla crea tutte le cose e al nulla le riconduce.

«Ogni apparizione è vuota, tutto l'essere è vuoto, vuoto internamente, vuoto esternamente; tutto trascorre, niente perdura. Tutto è nel cambiamento».⁴⁴⁹

Questo movimento che attraversa tutte le cose è quindi individuato come movimento circolare:

«Noi piantiamo un nocciolo; dal nocciolo cresce un albero; l'albero porta il frutto; il frutto contiene un nocciolo; dal nocciolo germoglia di nuovo un albero».⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ *Die Reden Gotamo Buddho's aus der längeren Sammlung Dīghanikāyo des Pāli-Kanons*, cit., Bd. I, pp. 3-63.

⁴⁴⁷ C. F. KÖPPEN, *Die Religion des Buddha*, vol. I, p. 228.

⁴⁴⁸ *Ivi*, pp. 214-215.

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 217. All'impermanenza di tutte le cose del mondo corrisponde il movimento eterno del divenire che determina questa stessa impermanenza. *Ivi*, p. 230.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 266. L'unico che sa come l'universo sia spinto all'essere e coinvolto in questo movimento è chi ha raggiunto la condizione del Buddha. *Ivi*, p. 302.

Il nulla rinvia pertanto al circolo, là dove tutto è movimento. Questo movimento ciclico del mondo, che non ha altra causa se non il suo stesso movimento, coinvolge tutto ciò che è. Riconoscere tale movimento significa pertanto riconoscere che anche l'io è soggetto a questo stesso movimento ed è pertanto in relazione a tutto l'esistente.⁴⁵¹

È tuttavia Oldenberg ad analizzare in maniera precisa i tratti del “dinamismo cosmico” rintracciabile nel buddhismo. Egli individua quale suo elemento distintivo una “causalità senza sostanza” [*die substanzlose Kausalität*], elemento che lo pone in netta opposizione con il brahmanesimo, dove troviamo invece una “sostanza senza causalità” [*die kausalitätslose Substanz*]. A differenza del brahmanesimo, dove si afferma l'essere nel divenire, il buddhismo afferma il divenire in tutto l'essere visibile.⁴⁵² Questo divenire, che è senza principio né fine, si caratterizza come un ininterrotto “oscillare tra essere e non essere” [*Oszillieren zwischen Sein und Nichtsein*]⁴⁵³ dominato dalla legge della causalità. Attraverso tale legge – precisa Oldenberg – il Buddha vuole tuttavia semplicemente esprimere la concatenazione ed il reciproco condizionamento degli elementi che compongono tutta la realtà fenomenica. Non c'è in altre parole un ordine esterno alla realtà, che domina il processo del divenire, poiché esso agisce in ogni fenomeno. E ogni fenomeno, proprio perché agito da questo processo, non soltanto non è mai separabile da tutti gli altri fenomeni, ma è in costante mutamento. Correlato essenziale della legge di causalità è, infatti, la non-sostanzialità e l'impermanenza di tutte le cose. I fenomeni si presentano condizionati e interdipendenti tra loro, essi sono soggetti ad una trasformazione

⁴⁵¹ Köppen sottolinea come è proprio da questa visione del mondo che deriva la “rivoluzione etica” del buddhismo.

⁴⁵² H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, cit., p. 290.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 288. Oldenberg fa qui riferimento a “Il discorso di Kaccānagotta” (*Samyutta Nikāya*, 2.12.2.5) in cui sono contestate entrambe le concezioni dell'eternalismo e del nichilismo. «“Il mondo, o Kaccāna, generalmente si basa su queste concezioni, cioè l'eternalismo ed il nichilismo. Ma chi, o Kaccāna, considera, alla luce di una retta conoscenza e secondo realtà, la nascita del mondo, costui non può che rimanere immune da ogni forma di nichilismo nei riguardi del mondo. E chi, o Kaccāna, considera, alla luce di una retta conoscenza e secondo realtà, il dissolvimento del mondo, costui non può che rimanere immune da ogni forma di eternalismo nei riguardi del mondo. [...] La teoria secondo cui tutto esiste è un estremo, o Kaccāna, e così quella secondo cui tutto non esiste. Ebbene, o Kaccāna, il Thathāgata rifiutando entrambi questi due estremi, insegna il Dhamma di mezzo». In: *La rivelazione del Buddha. I testi antichi*, cit., vol. I, pp. 95-96. Così in Oldenberg: «„An eine Zweiheit, o Kaccāna,“ lesen wir, „pflegt diese Welt sich zu halten, an das ‚Es ist‘ und an das ‚Es ist nicht‘. Wer aber, o Kaccāna, in Wahrheit und Weisheit es anschaut, wie die Dinge in der Welt entstehen, für den gibt es kein ‚Es ist nicht‘ in dieser Welt. Wer, o Kaccāna, in Wahrheit und Weisheit es anschaut, wie die Dinge in der Welt vergehen, für den gibt es kein ‚Es ist‘ in dieser Welt. [...] ‚Alles ist‘, dies ist das eine Ende, o Kaccāna. ‚Alles ist nicht‘, dies ist das andre Ende. Von diesen beiden Enden fern bleibend, Kaccāna, verkündet in der Mitte der Vollendete die Wahrheit». H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, cit., p. 288.

continua senza che qualcosa ne sia fondamento. Per il buddhismo non ci sono sostanze in sé, ma tutte le cose sono esistenze «il cui essere è lo stare nel reciproco rapporto». [*deren Sein eben das Stehen in jener gegenseitigen Beziehung ist*].⁴⁵⁴ Ne consegue che «il mondo è il processo del mondo».⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, p. 289.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 288. Tale processo coinvolge non soltanto le cose, ma il soggetto stesso. Oldenberg passa, infatti, ad affrontare la questione dell'io come composto di aggregati di stati condizionati, tutti impermanenti e pone in discussione la nozione di anima, così come è intesa nella riflessione occidentale.

Pensiamo questo pensiero nella sua forma più terribile:
l'esistenza quale è, senza senso né scopo,
ma inevitabilmente ritornante, senza un esito nel nulla:
"l'eterno ritorno".
E' questa la forma estrema del nichilismo:
il nulla (il "non senso") eterno!
Forma europea del buddismo.

NIETZSCHE

Non la *liberazione* dalla costrizione del ritorno,
ma la felice *conversione* a essa è infatti per lui [Nietzsche]
la meta della suprema aspirazione morale;
non *nirvāna*, ma *samsāra* è il nome dell'ideale supremo.

LOU ANDREAS-SALOMÉ

Se si tiene presente la molteplicità di prospettive attraverso le quali Nietzsche valuta il buddismo⁴⁵⁶ si nota un continuo spostamento del baricentro del suo giudizio.⁴⁵⁷ Accade così che Nietzsche oscilli tra l'apprezzamento per l'ateismo ed il fenomenismo della dottrina del Buddha e la critica dello stato del *nirvāna*, da lui interpretato come annichilimento del soggetto e negazione del mondo. Queste oscillazioni si avvertono, anche se non in maniera chiara come negli scritti successivi,

⁴⁵⁶ E' d'altra parte noto come la filosofia di Nietzsche sia sempre segnata da un "essenziale pluralismo". «Nietzsche non crede nei "grandi eventi" clamorosi, ma nella silenziosa pluralità dei sensi di ciascun evento: non c'è evento, fenomeno, parola o pensiero il cui senso non sia molteplice. Una cosa è tanto questo che quello, quanto qualcosa di più complicato ancora, a seconda delle forze (gli dèi) che se ne impadroniscono. [...] Nell'idea pluralistica di una cosa a più sensi, nell'idea di più cose, di un "questo e poi quello" per la medesima cosa, possiamo scorgere la più grande conquista per la filosofia: la conquista del vero concetto, la sua maturità, piuttosto che la sua rinuncia o la sua infanzia, proprio perché la valutazione di questo e quello, il delicato soppesare le cose e i sensi di ciascuna di esse, la stima delle forze che definiscono in ogni istante gli aspetti di una cosa e i suoi rapporti con le altre – insomma proprio perché tutto questo (o quello) proviene dall'arte più alta della filosofia, l'arte dell'interpretazione». G. DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia*, trad. it. a cura di F. Polidori, Torino, Einaudi, 1992, pp. 7-8

⁴⁵⁷ L'interpretazione nietzschiana del buddismo risente naturalmente delle fonti sulle quali si è formato il suo pensiero, innanzitutto la filosofia di Schopenhauer. A questo vanno aggiunti i saggi di Köppen, Taine e Oldenberg. Un'analisi approfondita della sua interpretazione richiederebbe, inoltre, un confronto serrato con i testi del suo amico e filosofo Deussen sull'induismo Vedānta. Lou Andreas-Salomé sottolinea in proposito l'influsso esercitato da *Il sistema del Vedānta secondo il Brahmā-Sūtra del Bādarāyana e il Commento del Çankara sui medesimi* di Deussen sulla produzione nietzschiana a partire dal 1883. LOU ANDREAS-SALOMÉ, *Friedrich Nietzsche*, trad. it. a cura di E. Donaggio e D. M. Fazio, Milano, Se, 2009, p. 178. Su Nietzsche e il buddismo rinvio a: F. MISTRY, *Nietzsche and Buddhism*, Berlin-New York, de Gruyter, 1981; H. von GLASENAPP, "Nietzsche", in *op. cit.*, pp. 102-109; Su Nietzsche e il buddismo zen cfr.: G. PASQUALOTTO, "Nietzsche e il buddismo zen", in *Oltre la filosofia. Percorsi di saggezza tra Oriente e Occidente*, cit., pp. 105-142.

già nella *Nascita della tragedia* in cui sono presenti diversi riferimenti al buddhismo determinati, più che da un interesse specifico per questa dottrina, dall'ascendenza schopenhaueriana del testo.⁴⁵⁸ Da Schopenhauer Nietzsche mutua in primo luogo l'idea che il nucleo dell'insegnamento buddhista – e del brahmanesimo con il quale il buddhismo è qui erroneamente confuso – sia lo *svelamento* delle “forme di conoscenza dell'apparenza” per raggiungere in maniera intuitiva ed immediata l'“intima essenza del mondo”, ovvero quella “imperscrutabile forza” che agisce in tutti i fenomeni e che Schopenhauer chiamava “volontà” ed identificava nel Brahman.⁴⁵⁹ Se per Schopenhauer la conoscenza della realtà, in quanto manifestazione della “volontà”, ha come esito l'asceti (*nirvāna*), per Nietzsche dovrà condurre ad altri esiti divenendo il presupposto di ciò che egli chiamerà “pessimismo della forza”,⁴⁶⁰ ossia un'accettazione del mondo senza riserve né redenzioni che trova la sua sola *giustificazione* nell'atto della *creazione artistica*. E' in questo particolare plesso del pensiero di Nietzsche che si comprende l'*ambivalenza* della sua interpretazione del buddhismo, valutato *positivamente* in quanto “cultura tragica” e *negativamente* per gli esiti *passivizzanti* e *nichilistici* a cui conduce nelle civiltà orientali.

⁴⁵⁸ Tale ascendenza mostra i suoi effetti non soltanto su alcune delle questioni centrali che Nietzsche affronta nella *Nascita della tragedia*, ma anche sul linguaggio che egli adopera. Di qui il ricorso a definizioni ed immagini di derivazione buddhista o brahmanica. E', d'altra parte lo stesso Nietzsche, a sottolineare come il linguaggio di quest'opera fosse schopenhaueriano: F. NIETZSCHE, “Tentativo di autocritica”, in *La nascita della tragedia*, trad. it. a cura di S. Giametta con una nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1999, p. 12. E' qui necessario sottolineare come il rapporto tra Nietzsche e Schopenhauer, per la complessità e ricchezza di implicazioni teoretiche che sottintende, esigerebbe un'analisi più approfondita che in questa sede non è possibile presentare. Mi limiterò pertanto solo a fugaci accenni riguardanti le questioni più attinenti al discorso che intendo condurre.

⁴⁵⁹ In questo senso va inteso il riferimento di Nietzsche allo “strappo del velo di Maia” come superamento del “principium individuationis” e l'accostamento che egli opera tra l'“estasi dionisiaca” e la vedantica “unione mistica” delle esistenze individuali con la “misteriosa unità originaria”. F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., § 1, pp. 24-26. Sul rapporto tra l'“estasi dionisiaca” e la vedantica “unione mistica” di *Atman e Brahm*, nonché sul rapporto tra Dioniso e Brahm, si veda: F. MISTRY, *op. cit.*, pp. 19-25. L'ipotesi della “misteriosa unità originaria”, cui Nietzsche fa qui riferimento, sarà successivamente scardinata – contro Schopenhauer e contro l'induismo Vedānta – in favore di una interpretazione del mondo come “gioco di forze” in eterna trasformazione, in favore cioè di una interpretazione non monistica né metafisica. La critica a tale ipotesi è però già presente nella *Nascita della tragedia*, dove Nietzsche scrive che l'idea di un *qualcosa* di eterno che continua a fluire indistruttibile sotto il vortice dei fenomeni è una “consolazione metafisica”. F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., § 18, p. 119.

⁴⁶⁰ «Il pessimismo – scrive Nietzsche nel “Tentativo di autocritica” premesso all'edizione alla *Nascita della tragedia* nel 1886 – è *necessariamente* un segno di declino, di decadenza, di fallimento, di istinti stanchi e indeboliti? – come lo fu per gli Indiani, come, secondo ogni apparenza, lo è per noi, uomini “moderni” ed europei? C'è un pessimismo della *forza*? Un'inclinazione intellettuale per ciò che nell'esistenza è duro, raccapricciante, malvagio e problematico, in conseguenza di un benessere, di una salute straripante, di una *pienezza* dell'esistenza?» F. NIETZSCHE, “Tentativo di autocritica”, cit., pp. 3-4.

Alla luce di tale ambivalenza si comprende anche come mai nella *Nascita della tragedia* Nietzsche si soffermi sulle affinità e sulle differenze che intercorrono tra il buddhismo e altre culture tra loro opposte: la cultura “alessandrina” e quella “ellenica”.

«E' un fenomeno eterno: sempre la bramosa volontà trova un mezzo per trattenere in vita e per costringere a continuare a vivere, con un'illusione diffusa sulle cose, le sue creature. Questo è incatenato dal piacere socratico della conoscenza e dall'illusione di poter con essa guarire l'eterna piaga dell'esistenza, quello è irretito dal seducente velo di bellezza dell'arte che gli ondeggia davanti agli occhi, quello ancora dalla consolazione metafisica per il fatto che la vita eterna continui a fluire indistruttibile sotto il vortice dei fenomeni. [...] In codesti stimolanti consiste tutto ciò che diciamo cultura: a seconda della proporzione delle mescolanze, abbiamo una cultura prevalentemente *socratica* o *artistica* o *tragica*; o se si vogliono permettere esemplificazioni storiche, si dà o una cultura alessandrina, o una cultura ellenica o una cultura buddhistica».⁴⁶¹

In quanto “cultura tragica”, il buddhismo è distante dall’“ottimismo dialettico” e dalla “serenità teoretica” di Socrate che segnano la cultura alessandrina ed è viceversa vicino al *pessimismo tragico* della cultura ellenica. Alla stessa maniera di quest'ultima, il buddhismo non *nega* la “terribilità della natura” né oppone ad essa essenze e strutture metafisiche – come quella di “mondo vero” – tramite le quali *ripararsi* dalla molteplicità, dalla contraddizione, dalla sofferenza proprie dell'esistenza. Se, infatti, la cultura ellenica precede l'affermarsi del pensiero socratico – in cui gli aspetti più terribili e contraddittori sono risolti attraverso il ricorso ad una “sfera superiore” che agisce come “imperativo e rimprovero” sia del mondo sensibile che dell'esistenza⁴⁶² – il buddhismo non conosce questa *degenerazione* che dà origine all'impianto logico-metafisico della tradizione occidentale. Nietzsche attribuisce, dunque, al buddhismo una conoscenza *profonda* della “realtà” intesa come *riconoscimento* dei suoi aspetti più *caotici* e *oscuri* senza alcuna pretesa di logicizzazione e conciliazione dialettica, né tantomeno di giustificazione.

⁴⁶¹ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, § 18, pp. 118-119. Sia l'accostamento tra il buddhismo e la cultura ellenica sia la loro contrapposizione sono da far risalire alla complessa concezione nietzschiana del *tragico*. Su tale questione rinvio a: G. DELEUZE, “Il tragico”, in *Nietzsche e la filosofia*, cit., pp. 3-58.

⁴⁶² F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, § 3, p. 34.

L'esito della *conoscenza* della "verità raccapricciante" del mondo diviene tuttavia nel buddhismo *passività* e "disposizione ascetica, negatrice della volontà":

«Con questo coro trova consolazione il Greco profondo, dotato in modo unico per la sofferenza più delicata e più aspra, che ha contemplato con sguardo tagliente il terribile processo di distruzione della cosiddetta storia universale e, come pure la crudeltà della natura, e corre il pericolo di anelare a una buddhistica negazione della volontà. Lo salva l'arte, e mediante l'arte lo salva a sé – la vita.

L'estasi dello stato dionisiaco con il suo annientamento delle barriere e dei limiti abituali dell'esistenza contiene, infatti, mentre dura, un elemento *letargico*, in cui si immerge tutto ciò che è stato vissuto personalmente nel passato. Così, per questo abisso di oblio, il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca si separano. Ma non appena quella realtà quotidiana rientra nella coscienza, viene sentita con nausea come tale; una disposizione ascetica, negatrice della volontà, è il frutto di quegli stati. In questo senso l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno gettato una volta uno sguardo vero nell'essenza delle cose, hanno *conosciuto*, e provano nausea di fronte all'agire; giacché la loro azione non può mutare nulla nell'essenza eterna delle cose, ed essi sentono come ridicolo o infame che si pretenda da loro che rimettano in sesto il mondo che è fuori dai cardini. La conoscenza uccide l'azione, per agire occorre essere avvolti nell'illusione – questa è la dottrina di Amleto, non già la saggezza a buon mercato di Hans il sognatore, che non si decide ad agire per troppa riflessione, quasi per sovrabbondanza di possibilità. Non è la riflessione, certo – è la vera conoscenza, è la visione della verità raccapricciante, che prepondera su ogni motivo sospingente all'azione, tanto per Amleto quanto per l'uomo dionisiaco».⁴⁶³

Nella prospettiva di Nietzsche la cultura buddhistica si rivela *tragica* e non *artistica*: condivide lo sguardo sull'*abisso* con la cultura ellenica, ma a differenza di quest'ultima non oppone a tale abisso l'arte, bensì l'inerzia, l'impotenza, la tensione al nulla.⁴⁶⁴ Di qui il prender corpo di una valutazione sempre più negativa del buddhismo che stride con la risoluzione di fronteggiare la "verità raccapricciante" del mondo attraverso l'"illusione" dell'arte in tutta la sua potenza di "giustificazione

⁴⁶³ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., § 7, pp. 54-55. Mistry ha sottolineato come Nietzsche utilizzi qui erroneamente l'aggettivo "buddhistica" per indicare la "negazione della volontà". Questa rinvia, infatti, a questioni che riguardano piuttosto la filosofia di Schopenhauer. F. MISTRY, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁶⁴ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., § 21 pp. 137-138.

estetica dell'esistenza".⁴⁶⁵ Al "pessimismo della debolezza" proprio del buddhismo Nietzsche contrappone così il "pessimismo della forza", al "culto del nulla" contrappone la "scelta della tragedia".⁴⁶⁶

L'*ambivalente* lettura del buddhismo operata da Nietzsche già a partire dalla *Nascita della tragedia* si ripresenta negli scritti successivi: ora il buddhismo gli appare come una "religione positivista" in virtù dell'ateismo e del fenomenismo della sua dottrina, ora come una "religione nichilista" a causa dell'annichilimento del soggetto e della negazione del mondo che esso promuove. In tale lettura acquista un'importanza decisiva l'individuazione delle analogie e delle differenze che intercorrono tra buddhismo e cristianesimo, in cui il nichilismo trova, secondo Nietzsche, definitiva realizzazione.⁴⁶⁷ La valutazione *positiva* o *negativa* del buddhismo risulta in questa nuova prospettiva dipendente dalla sua maggiore o minore *distanza* dal cristianesimo.

«Il buddhismo è cento volte più realistico del cristianesimo – incarna l'eredità di una maniera oggettiva e ardita nel porre problemi, *succede a* un movimento filosofico durato centinaia di anni; il concetto di "Dio", quando appare, è già quasi liquidato. Il buddhismo è la sola religione veramente *positivista* che ci mostri la storia; anche nella sua teoria della conoscenza (un rigoroso fenomenalismo –), esso non dice più "lotta contro il peccato", sibbene, dando completamente ragione alla realtà, "lotta, contro il *dolore*". Differenziandosi profondamente dal cristianesimo, esso ha già dietro di sé l'autoimpostura dei concetti morali, - esso sta, parlando nella mia lingua, *al di là del bene e del male*». ⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ «L'arte e nient'altro che l'arte! E' quella che più rende possibile la vita, la grande seduttrice alla vita, il grande stimolante della vita... L'arte come unica forza contraria e superiore a ogni volontà di negare la vita, l'anticristiano, l'antibuddistico, l'antinichilista *par excellence*». F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza*, (fr. 853-2), trad. it. a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Milano, Bompiani, 2008, p. 465.

⁴⁶⁶ Cfr. in proposito: R. P. DROIT, "Le choix de la tragédie", in *op. cit.*, pp. 205-207.

⁴⁶⁷ Il motivo per cui Nietzsche sposta la sua attenzione dal confronto tra buddhismo e socratismo a quello tra buddhismo e cristianesimo si evince da quanto egli scrive sia nel "Tentativo di autocritica" premesso all'edizione alla *Nascita della tragedia* nel 1886 che in *Ecce Homo*: il cristianesimo è, con la sua "ostilità alla vita", il vero *avversario* della "cultura tragica" ellenica a cui il buddhismo era accostato. F. NIETZSCHE, "Tentativo di autocritica", cit., pp. 10-11; F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, trad. it. a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1985, pp. 10-11. Va tuttavia rilevato come, negli scritti successivi a *La nascita della tragedia*, sia mutato anche il concetto di "tragico" che ha assunto i caratteri di una *affermazione dionisiaca* della vita esente da qualsiasi soluzione superiore e qualsiasi giustificazione. In proposito rinvio a G. DELEUZE, "Il tragico", cit., pp. 19-23.

⁴⁶⁸ F. NIETZSCHE, *L'Anticristo*, cit., § 20, pp. 22-23. E' evidente l'accostamento da parte di Nietzsche tra la dottrina buddhista e la propria filosofia: nel superamento dell'"autoimpostura dei concetti morali", il buddhismo si pone, secondo il filosofo, "*al di là del bene e del male*".

Pur accostando buddhismo e cristianesimo in quanto “religioni nichiliste”, “religioni della *décadence*”,⁴⁶⁹ Nietzsche rileva come essi siano profondamente diversi. Ciò che li differenzia è, in primo luogo, il modo in cui è affrontata la questione del dolore, modo che implica una differente *valutazione* del mondo e dell’esistenza. Per il cristianesimo, il fatto che esista il dolore significa innanzitutto che l’esistenza è la *punizione* per un *peccato* di cui l’uomo si è reso *colpevole*. Questa operazione – che Nietzsche considera un “pervertimento della ragione” perché scambia la causa con l’effetto individuando come *causa* del dolore il peccato originario che è invece un’invenzione fittizia *causata* dal “bisogno” di giustificare il dolore intrinseco all’esistenza umana – ha il suo presupposto nella *menzogna* di un mondo sovrasensibile e di un sistema di valori trascendenti, ovvero nella *menzogna* dell’esistenza di Dio. La cristiana “lotta al peccato”, che tale “pervertimento” implica, diviene un atto d’accusa contro la vita, perché questa è giudicata alla luce di “valori superiori”, resa colpevole, *svalutata* in nome di un’idea di Dio che è «formula di ogni calunnia dell’“al di qua”, di ogni menzogna dall’“al di là”». ⁴⁷⁰

Viceversa il buddhismo, negando che vi sia un creatore del mondo, non conosce il “pervertimento della ragione”, la “cattiva coscienza”, la svalutazione dell’esistenza che informano il concetto cristiano di peccato.⁴⁷¹ Esso considera sì il dolore un problema centrale dell’esistenza,⁴⁷² ma non ricorre né al concetto di Dio né a qualsiasi

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ *Ivi*, § 18, p. 21. Relativamente alle implicazioni della svalutazione del mondo e dell’esistenza operata dal cristianesimo, è significativo rilevare come Nietzsche associ il vero Cristo, contrapposto quindi a quello di san Paolo, a Buddha. *Ivi*, § 31, p. 40. «Dobbiamo farci guidare – scrive in proposito Deleuze – da quella che Nietzsche chiama l’“aperta contraddizione” del Vangelo, cioè da quegli aspetti del vero Cristo che i testi lasciano trapelare: la *lieta novella* che egli annunciava, la *soppressione* dell’idea di peccato, l’*assenza* di qualsiasi risentimento e di ogni spirito di vendetta, il *rifiuto* di qualsiasi guerra, anche di difesa, la *rivelazione* di un regno di Dio sulla terra come condizione del cuore, e, soprattutto, l’*aver accettato la morte come prova della sua dottrina*. E’ chiaro che Nietzsche vuole arrivare ad una figura di Cristo da contrapporre a quella di san Paolo: il vero Cristo era una specie di Buddha, “un Buddha su un terreno molto poco indiano” troppo in anticipo rispetto all’epoca e al mondo in cui visse. Già allora insegnava alla vita reattiva una morte serena, un esaurirsi passivo, le mostrava quello che sarebbe stato il suo vero esito quando essa stava ancora lottando con la volontà di potenza. [...] Cristo non era né ebreo né cristiano: era buddhista, più vicino al Dalai-Lama che al papa; ma era tanto in anticipo per la sua gente e per il mondo di allora, che la sua morte non poteva non essere distorta. Tutta la sua storia non poteva non essere falsificata, degradata, messa al servizio degli stadi precedenti, volta a vantaggio del nichilismo negativo o reattivo». G. DELEUZE, *op. cit.*, pp. 232-233.

⁴⁷¹ Nietzsche sottolinea significativamente come, nel buddhismo, manchi il concetto di peccato: «Questo punto di vista è possibile solamente quando non regna alcun fanatismo morale, ossia quando il male non è odiato per se stesso, ma solamente perché apre la via a situazioni che ci riescono dannose (inquietudine, lavoro, ansia, complicazioni, dipendenza). Questa è la prospettiva buddhista: qui non si odia il peccato, qui il concetto di “peccato” manca». F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza* (fr. 342), cit., p. 190.

⁴⁷² Il fine dell’insegnamento buddhista è, come viene spesso sottolineato nei *Discorsi di Buddha*, la liberazione dal dolore [*dukkha*]. Si veda, ad esempio, “Il discorso della esposizione dettagliata delle

altra *menzogna* metafisica per giustificarlo. La consapevolezza del dolore è legata semplicemente ad una osservazione “oggettiva” del mondo e dell’esistenza umana. Se, dunque, il cristianesimo falsifica, svaluta, nega la realtà, il buddhismo prende atto dell’esistenza degli aspetti dolorosi della realtà.

«Il buddhismo, ripetiamo ancora, è cento volte più freddo, più verace, più oggettivo. Esso non ha più bisogno di rendere *dignitosa* la propria sofferenza, la sua capacità di dolore mercé l’interpretazione del peccato - dice né più né meno quello che pensa, “io soffro”. Per il barbaro, invece, soffrire non è in sé nulla di dignitoso: egli ha bisogno di una spiegazione, prima di confessare a se stesso *che* soffre». ⁴⁷³

Nell’ottica nietzschiana il buddhismo appare quindi lontano dal bisogno di trascendenza che caratterizza la storia della metafisica occidentale e che trova la sua espressione fondamentale nella morale.

«Un passo avanti: e gli dei furono gettati da parte, - è questo che anche l’Europa dovrà pur fare una buona volta! Un altro passo avanti: e anche i preti e i mediatori non furono più necessari, e comparve Buddha a insegnare la *religione dell’autoredenzione* - quanto è ancora lontana l’Europa da questo grado di civiltà! Quando infine saranno annientate anche tutte le consuetudini e i costumi sui quali si sostiene la potenza degli dei, dei sacerdoti, dei redentori, quando sarà morta la morale nel suo antico significato: verrà allora... sì, che cosa verrà allora? Non cerchiamo d’indovinare, ma cerchiamo piuttosto, per prima cosa, di fare in modo che l’Europa ripeta ciò che in India, tra il popolo dei pensatori, già alcuni millenni or sono fu realizzato come imperativo del pensiero. Ci sono forse oggi dai dieci ai venti milioni di uomini, tra i diversi popoli europei, che non “credono” più in “Dio” - è troppo esigere che si *facciano segno* l’un l’altro?» ⁴⁷⁴

Risulta evidente come la distanza che separa il cristianesimo dal buddhismo sia innanzitutto la *distanza* che separa quest’ultimo dalla metafisica. Se, infatti, nel cristianesimo il senso del mondo è collocato *fuori* dal mondo attraverso

verità” (*Majjhima Nikāya*, 141), trad. it. di F. Sferra, in *La rivelazione del Buddha. I testi antichi*, cit., vol. I, pp. 13-22. Su questo aspetto si erano soffermati, oltre Schopenhauer, Köppen, Taine e Oldenberg. Sulla questione del dolore nel buddhismo rinvio a: G. PASQUALOTTO, “Il problema del dolore”, in *Illuminismo e illuminazione. La ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, cit., pp. 75-82.

⁴⁷³ F. NIETZSCHE, *L’Anticristo*, § 23, p. 26.

⁴⁷⁴ F. NIETZSCHE, *Aurora*, trad. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Mondadori, 1981, § 96, pp. 67-68.

l'“invenzione” di un *al di là* inteso come “mondo vero” con la conseguente svalutazione dell'*al di qua* ridotto a “mondo apparente”, nel buddhismo è assente qualsiasi prospettiva dualistica e metafisica. Non solo: lo scopo della vita è la conoscenza e la rimozione delle cause del dolore e causa del dolore è anche la ricerca di un senso ultimo del mondo e dell'esistenza. Nei *Discorsi* del Buddha è, infatti, più volte ribadito come tale ricerca rinvii a questioni inesplicabili,⁴⁷⁵ che non solo non hanno alcuna utilità, ma sono viceversa causa di sofferenza. A generare questa è l'“ignoranza”, ossia la “falsa visione” della realtà.⁴⁷⁶ Se l'attribuzione alla realtà sia esteriore che interiore di caratteri che le sono estranei – permanenza e sostanzialità assolute – provoca dolore, il riconoscimento dell'impermanenza ed insostanzialità del mondo⁴⁷⁷ purifica la mente e libera dal dolore.

Ciò che per Nietzsche è motivo di interesse è quindi l'assenza dalla dottrina buddhista di elementi metafisici e l'assunzione dell'esistenza in sé. Essenziale per il buddhismo è perciò il raggiungimento di una “felicità in terra”.

«Ora si vede *che cosa* ha termine con la morte sulla croce: un nuovo inizio, del tutto originario, per un buddistico movimento di pace, per una effettiva, *non* solamente promessa *felicità in terra*. Perché questa rimane – già l'ho messo in rilievo – la fondamentale differenza tra le due religioni della *décadence*: il buddhismo non promette, ma mantiene, il cristianesimo promette tutto, ma *non mantiene nulla*».⁴⁷⁸

La “negazione” del mondo operata dal buddhismo acquista così un senso radicalmente diverso dalla “svalutazione” che ne opera il cristianesimo. Se la svalutazione cristiana del mondo si fonda sull'invenzione di un “mondo vero” – invenzione che ha come causa il bisogno metafisico di giustificare il dolore dell'esistenza e come effetto la svalutazione del mondo inteso come “mondo apparente” –, lo scardinamento della prospettiva metafisica si lega nel buddhismo ad una concezione del mondo che ha

⁴⁷⁵ Il Buddha sostiene che ogni proposizione che venga enunciata a proposito dei grandi problemi metafisici non soltanto sia indecidibile, ma intrappoli l'uomo in una fitta rete che gli impedisce di uscire dal samsāra, ovvero di avere consapevolezza della realtà così com'è, impermanente, priva di un sé permanente e colma di sofferenza. “Il discorso della rete di Brahmā” (*Dīgha Nikāya*, 1), trad. it. di C. Cicuzza, in *La rivelazione del Buddha. I testi antichi*, cit., vol. I, pp. 270-321.

⁴⁷⁶ E', in particolare, l'attaccamento all'esistenza a spingere l'uomo a formulare l'idea – falsa per il Buddha – di un'esistenza eterna in una vita futura. Si veda in proposito il già citato “Discorso della messa in moto della ruota del Dhamma” (*Samyutta Nikāya*, 56.11).

⁴⁷⁷ Sulle questioni dell'impermanenza e del problema del non-sé rinvio a: G. PASQUALOTTO, “Il problema del non sé (*anattā*)” e “Il problema dell'impermanenza (*anicca*)”, in *Illuminismo e illuminazione. La ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, cit., pp. 33-54 e pp. 55-65.

⁴⁷⁸ F. NIETZSCHE, *L'Anticristo*, § 42, p. 62. Cfr. F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza* (fr. 179), cit., p. 107.

come nucleo centrale l'impermanenza e la non-sostanzialità di tutte le cose. Queste non sono, infatti, intese come sostanze in sé, come sostanze assolute e irrelate, ma come processi di un ininterrotto divenire. Non solo: tali processi sono relazionati ad altri processi, poiché ogni processo è sempre “coprodotto condizionatamente”, ovvero condiziona altri processi ed è a sua volta condizionato da altri processi in una complicata ed illimitata rete unitaria. Nell'ottica buddhista le cose sono quindi costituite da un vicendevole condizionarsi, da un reciproco relazionarsi, senza che vi sia un “in sé”, un'entità sostanziale che sia sostrato di tale relazionarsi. Un aspetto sottolineato già da Oldenberg – Oldenberg rilevava che nel buddhismo non vi è qualcosa di analogo al concetto di “sostanza in sé”,⁴⁷⁹ essendo tutti gli elementi che compongono la realtà fenomenica processi condizionati dal loro “reciproco rapporto” e soggetti ad un continuo divenire⁴⁸⁰ – e presente anche in Nietzsche:

«Non c'è “essenza in sé”, è *assurdo*: proprio le *relazioni* costituiscono le essenze».⁴⁸¹

Più che di “cose”, dovremmo allora parlare di “quantità dinamiche”, che sono «in un rapporto di tensione con altre quantità dinamiche, la cui essenza consiste nel loro rapporto con tutte le altre quantità, nel loro “agire” su di esse».⁴⁸²

In questa concezione del mondo, secondo Nietzsche, non solo è demolita la prospettiva metafisica, ma si afferma il reale come un orizzonte contraddittorio segnato da un'incessante tensione dinamica, del quale mai si può dare una concettualizzazione, una rappresentazione unitaria. In altre parole, la complessità del reale non può essere mai circoscritta, mai definita, mai compresa interamente. Di qui la critica al concetto di “realtà”: dal momento che vi sono soltanto processi che si condizionano l'un l'altro, ciò che noi siamo soliti chiamare “realtà” è una costruzione fittizia del pensiero alla quale non corrisponde *qualcosa* come la “realtà in sé”. Il concetto di “realtà in sé” ha piuttosto un valore puramente nominale, ha cioè la funzione di designare – attraverso un'operazione di semplificazione – un complesso di processi o, per utilizzare la terminologia nietzschiana, un complesso mostruoso di “forze”.

⁴⁷⁹ Il tratto distintivo della dottrina buddhista è, infatti, individuato da Oldenberg nella “causalità senza sostanza” [*die substanzlose Kausalität*]. H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, cit., p. 290.

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 289. La prospettiva metafisica dell'*essenza in sé* è dunque scardinata in favore di un rapporto dinamico tra cose che mutano continuamente.

⁴⁸¹ F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza* (fr. 625), cit., p. 342.

⁴⁸² *Ivi*, (fr. 635), p. 346.

«La *negazione* buddistica della realtà in generale (apparenza = soffrire) è di una coerenza perfetta: non solo indimostrabilità, inaccessibilità, mancanza di categorie del “mondo in sé”, ma *visione delle procedure erronee* per cui si perviene a tale concetto. In un mondo che *diviene* la “realtà” è sempre soltanto una *semplificazione* operata a scopi pratici, o un’*illusione* dovuta alla rozzezza dei propri organi, o una sfasatura nel *tempo* del divenire. La negazione logica del mondo, la sua nichilizzazione è dovuta alla nostra necessità di opporre l’essere al non-essere, negando il concetto di “divenire” (“*qualcosa* diviene”)⁴⁸³».

Nietzsche sottolinea come nel buddhismo non soltanto il concetto di “mondo in sé” sia messo da parte in quanto è considerato “indimostrabile”, “inaccessibile”,⁴⁸⁴ ma siano rilevate le “procedure” attraverso le quali il concetto di “mondo in sé” e il suo opposto, il “mondo apparente”, si costituiscono e si sviluppano. Egli riscontra pertanto nel buddhismo un *modo di osservare* la realtà *consono* all’andamento “genealogico” della sua filosofia. Ciò fa sì che Nietzsche riprenda alcuni aspetti decisivi del buddhismo – l’impermanenza e l’insostanzialità del mondo, come pure la questione del valore puramente strumentale del linguaggio⁴⁸⁵ – e li faccia interagire con la sua analisi dei processi che hanno determinato la nascita e lo sviluppo della metafisica. Le “procedure” attraverso le quali si è giunti ad elaborare il concetto di “mondo in sé” – procedure che Nietzsche considera “erronee” perché rispondono a “bisogni metafisici” dell’uomo e non alla complessità del mondo – hanno negato il divenire e affermato l’essere come principio assoluto dotato di stabilità ed eternità.⁴⁸⁶

⁴⁸³ *Ivi* (fr. 580), cit., p. 319.

⁴⁸⁴ Il riferimento di Nietzsche è ovviamente al disinteresse del buddhismo per le questioni di tipo metafisico.

⁴⁸⁵ In “Le domande di Milinda” – citato anche da Oldenberg – si sottolinea come un qualsiasi elemento – un carro, ma anche l’io – sia semplicemente un nome, una designazione, una parola a cui non corrisponde una “cosa in sé”. «Come quando, unendo le parti, si usa la parola “carro”, così quando ci sono gli aggregati (khandha) è convenzione dire “essere”». “Le domande di Milinda” (*Milindapañha*, 2-3), in *La rivelazione del Buddha. I testi antichi*, cit., vol. I, p. 109. Così in Oldenberg: «Wie da, wo die Teile des Wagens zusammenkommen, man das „Wagen“ braucht, so ist auch, wo die fünf Gruppen da sind, die Person da». H. OLDENBERG, *op. cit.*, p. 296. Il discorso, che verte principalmente sulla non-sostanzialità del sé e, dunque, sul valore puramente strumentale dell’uso del nome relativamente al sé, è ripreso da Oldenberg relativamente alla questione della rappresentazione dell’anima come sostanza in sé: *Ivi*, pp. 293-296.

⁴⁸⁶ «L’uomo cerca “la verità”: un mondo che non si contraddica, non inganni, non cambi, un mondo vero – un mondo in cui non si soffra: contraddizione, inganno, mutamento sono cause di sofferenza! L’uomo non dubita che esista un mondo quale deve essere; vorrebbe cercare la via per giungervi. (Critica indiana: perfino l’“io” è considerato apparente, *non* reale). Ma l’uomo donde prende il concetto di *realtà*? Donde fa derivare proprio la *sofferenza* dal mutamento, dalla illusione, dalla contraddizione? E non ne fa piuttosto derivare la sua felicità?... Il disprezzo, l’odio per tutto ciò che passa, cambia, si trasforma – donde viene questa valutazione di ciò che permane? Evidentemente, qui

E' stato il bisogno "psicologico"⁴⁸⁷ di stabilità, certezza e consolazione a far sorgere l'idea di "essere" come il *punto fermo* che tutto regge e che da tutto ripara. Alla transitorietà di tutte le cose si è così contrapposto il concetto di "sostanza", al divenire l'idea che «qualcosa diviene».⁴⁸⁸

La "negazione del divenire" non soltanto corrisponde ad un bisogno metafisico dell'uomo, ma è finalizzata a "scopi pratici" (si tratta di rendere il mondo *accettabile* e intellegibile) consentendo l'affermazione dell'idea stessa di "realtà". Se simile "semplificazione" della complessità del mondo è utile dal punto di vista gnoseologico, ciò non significa sia lecito ipostatizzare il concetto di "realtà" dimenticandone la "genealogia". E' necessario, al contrario, tenere sempre presente che a tale concetto non corrisponde "qualcosa" di sostanziale, una struttura essenziale. L'errore della metafisica è stato quindi ridurre la complessità del mondo in strutture essenziali e stabili che agiscono come strumenti di ordinamento del mondo e come rassicurazione. Di ciò il buddhismo rivela la "menzogna"⁴⁸⁹ riportando l'accento sull'insostanzialità del mondo e sottolineando come non ci sia una "struttura vera" della realtà. Questa, "in un mondo che diviene", è «un'illusione dovuta alla rozzezza dei propri organi».⁴⁹⁰ Non vi è però qui, diversamente che per Schopenhauer, un'"unica volontà metafisica" da svelare: se la realtà è un'"illusione", non lo è perché nasconde *qualcosa* che fluisce *al di sotto* del continuo avvicinarsi dei fenomeni,⁴⁹¹ bensì perché è una creazione "fittizia" dell'intelletto. Questo così procede per evitare che il reali si presenti come «un mostro di forza», «un gioco di forze, di onde di energia che è insieme uno e

la volontà di verità è semplicemente il desiderio di *un mondo dove tutto rimanga stabile*». F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza* (fr. 585), cit., p. 324.

⁴⁸⁷ Nietzsche sottolinea come si tratti di un bisogno psicologico dell'uomo: «*Per la psicologia della metafisica*. Questo mondo è apparente: *quindi c'è un mondo reale*. Questo mondo è condizionato: *quindi c'è un mondo incondizionato*. Questo mondo è pieno di contraddizioni: *quindi c'è un mondo senza contraddizioni*. Questo mondo diviene: *quindi c'è un mondo che permane*. Conclusioni semplicemente false (cieca confidenza nella ragione: se è A, deve *essere* anche il suo concetto opposto B). E' la *sofferenza* che *ispira* queste conclusioni: in fondo sono *desideri* che esista un simile mondo; così pure l'odio contro un mondo che fa soffrire si manifesta nel fatto che se ne immagina un altro, di *maggior valore*: qui il *risentimento* dei metafisici contro la realtà è creatore». *Ivi* (fr. 579), cit., p. 317.

⁴⁸⁸ *Ivi* (fr. 580), cit., p. 319.

⁴⁸⁹ Utilizzo qui il termine menzogna non soltanto perché è, come è noto, centrale nella speculazione nietzschiana, ma anche perché ricorre in "Le domande di Milinda". «"Sebbene io, sire, vi stia chiedendo ripetutamente che cos'è il carro, non vedo alcun carro. – dice Nāgasena al re Milinda – Il carro è soltanto una parola, sire. In definitiva, cos'è qui il carro? Voi, sire, state usando una parola falsa e mendace. Il carro non esiste! Voi, sire, siete il principale re di tutto il Jambudīpa: di chi mai avete paura da dire una bugia?"» "Le domande di Milinda", cit., p. 108. Così in Oldenberg: «„Wo immer ich also auch frage, grosser König, nirgends finde ich den Wagen. Was ist denn der Wagen? Falsch, König, redest du und lügst; es gibt keinen Wagen. Du bist, o grosser König, Oberherr über ganz Indien. Vor wem fürchtest du dich denn, dass du die Unwahrheit redest?». H. OLDENBERG, *op. cit.*, p. 295.

⁴⁹⁰ F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza* (fr. 580), cit., p. 319.

⁴⁹¹ Cfr. ad esempio F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, cit., vol. I, fr. 131, p. 103.

molteplice, di forze che qui si accumulano e là diminuiscono, un mare di forze che fluiscono e si agitano in se stesse, in eterna trasformazione».⁴⁹²

Le pur sostanziali differenze tra buddhismo e cristianesimo non sono però tali da consentire di contrapporre definitivamente l'uno all'altro, per quanto il primo sia da ritenersi comunque *preferibile* al secondo.⁴⁹³ Nietzsche attribuisce, infatti, al buddhismo una vocazione nichilista non dissimile a quella del cristianesimo, rinvenendo in esso una *svalutazione* dell'esistenza che, per quanto differente da quella cristiana, non è meno *errata*. L'ateismo ed il fenomenalismo del buddhismo comporta una sorta di "scetticismo" nei confronti dell'esistenza – analogo a quello che accompagna il tramonto del cristianesimo – che ha come suo effetto l'"aspirazione al nulla".

«Il tramonto del cristianesimo – la sua *morale* (che ne è inscindibile) che si volge contro il Dio cristiano. (Il senso della veracità, altamente sviluppato dal cristianesimo, prova *nausea* di fronte alla falsità e alla menzogna di tutte le interpretazioni cristiane del mondo e della storia. Il "Dio è la verità" trasformato nella fanatica credenza: "tutto è falso". Buddismo dell'*azione*....)

La cosa decisiva è lo scetticismo rispetto alla morale. Il tramonto dell'interpretazione *morale* del mondo che non ha più alcuna *sanzione*, dopo aver tentato di rifugiarsi in un aldilà, finisce nel nichilismo. "Tutto è privo di senso" (l'irrealizzabilità di una interpretazione del mondo, a cui fu dedicato uno sforzo immane, suscita il sospetto che *tutte* le interpretazioni del mondo siano false): tratto buddistico, l'aspirazione al nulla. (Il buddismo indiano *non* ha dietro di sé uno sviluppo fondamentalmente morale, perciò per esso nel nichilismo c'è soltanto una morale non superata: l'esistenza come punizione, combinata con l'esistenza come errore: quindi l'errore come castigo, valutazione morale)».⁴⁹⁴

⁴⁹² F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza* (fr. 1067), cit., p. 561.

⁴⁹³ Cfr. in proposito quanto scrive Pasqualotto a proposito della critica nietzschiana ad ogni fede nei valori: «E' questo forse il livello più profondo a cui giunge la critica di Nietzsche al buddhismo e, in generale, a ogni fede nei valori. Infatti, anche se si giunge, come appunto con il buddhismo, a rendere possibile una condizione spirituale che sia al di là del bene e del male, di ogni opposizione tra essenza e apparenza, tra essere e divenire, si dovrà pur ammettere che questa condizione è considerata migliore rispetto ad altre che risultano immerse in ogni sorta di tensioni, di contrasti e di dualismi: con ciò si dovrà anche ammettere che la forma del dualismo viene nuovamente ripristinata, e che lo scarto tra autentico e in autentico, tra vero e falso, viene continuamente riprodotto». G. PASQUALOTTO, "Nietzsche e il buddhismo zen", cit., p. 108.

⁴⁹⁴ F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza* (fr. 1), cit., p. 7. E tuttavia «già il fatto che la morale sia sentita come superata presuppone un notevole grado di cultura spirituale». *Ivi* (fr. 55), p. 38.

Se Nietzsche individua nello scetticismo nei confronti della morale un “tratto buddhistico”, è perché la negazione di ogni struttura sovrasensibile e la svalorizzazione dei valori hanno come effetto uno *svuotamento* di senso del mondo. Il mondo è visto come *apparenza di nulla*, come privo di scopo e di significato. Da ciò scaturisce l’“aspirazione al nulla” essendo la spinta dell’individuo ad agire nientificata.⁴⁹⁵ E’ questo l’esito *passivo* del nichilismo,⁴⁹⁶ per il quale la negazione della metafisica assume l’aspetto di una negazione del mondo e, contemporaneamente, di un annichilimento del soggetto che fa propria una “volontà del nulla”. Di qui la definizione nietzschiana del buddhismo come *forma passiva* di nichilismo, come “mostruosa malattia della volontà”,⁴⁹⁷ come «catastrofe nichilista che pone fine alla cultura terrestre».⁴⁹⁸

«La sua forma più celebre è il buddismo: come nichilismo *passivizzante*, così che gli scopi e i valori *finora ammessi* sono inadeguati e non trovano più fede».⁴⁹⁹

«La volontà del nulla prevale sulla volontà di vivere – e lo scopo complessivo è, per esprimerci in termini cristiani, buddistici, schopenhaueriani: “meglio non essere, che essere».⁵⁰⁰

⁴⁹⁵ «“Si deve agire: *quindi* occorre una norma di condotta”: lo dicevano persino gli antichi scettici. L’*urgenza* di una decisione è considerata come un argomento per ritenere *vera* una cosa! “Non si deve agire”, dicevano i loro fratelli più coerenti, i buddisti, e inventarono una norma con cui sbarazzarsi dell’azione...». *Ivi*, cit., p. 256.

⁴⁹⁶ Qui vale quanto Deleuze scrive a proposito dei due aspetti del nichilismo, quello negativo e quello reattivo: «Questo secondo senso del nichilismo rimarrebbe altrettanto incomprensibile se non lo si correlasse al primo quale suo presupposto, con cui la vita veniva svalutata e negata dall’alto, dai e in nome dei valori superiori; qui, invece, la vita non scompare ma è, ancora una volta, oggetto di una svalutazione, costretta ora a perdurare in un mondo senza valori, a rotolare sempre più in là verso il proprio nulla, priva di senso e di scopo; prima contrapponendo essenza e apparenza, si riduceva la vita a quest’ultima; ora si nega l’essenza, ci resta una vita che è di per sé apparenza; il primo senso del nichilismo derivava dal principio della volontà di negare come volontà di potenza; il secondo senso, “pessimismo della debolezza”, deriva dal principio della vita reattiva». G. DELEUZE, *op. cit.*, pp. 222-223.

⁴⁹⁷ «Si potrebbe concludere che tutte e due le religioni mondiali, il buddismo e il cristianesimo, potrebbero aver avuto la loro base d’origine, e a un tempo, il segreto della loro repentina diffusione, in una mostruosa *malattia della volontà*. E in verità così è accaduto: entrambe queste religioni s’imbattono nell’esigenza di un “tu devi” innalzata all’assurdo da una malattia della volontà, e progrediente fino alla disperazione; entrambe queste religioni furono maestre di fanatismo in epoche di snervamento della volontà e pertanto offrirono a innumerevoli uomini un appoggio, una nuova possibilità di volere, un godimento nel volere». F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, trad. it. a cura di F. Masini con nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 2007, pp. 261-262.

⁴⁹⁸ F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza*, (fr. 64), p. 44.

⁴⁹⁹ *Ivi* (fr. 23), cit., p. 18.

⁵⁰⁰ *Ivi* (fr. 685), cit., p. 375.

Dando valore al “nulla”, aspirando a questo, il buddhismo nega e svaluta la vita a cui contrappone l’idea di nirvāna, ossia il «muto, rigido e sordo abbandono di sé, oblio di sé, estinzione di sé». ⁵⁰¹ Lo stesso concetto di nirvāna appare a Nietzsche non diverso da quello di beatitudine eterna promessa dal cristianesimo in un al di là.

«La compassione persuade al *nulla!*... Non si dice il “nulla”: si dice invece “al di là”; oppure “Dio”; oppure “la vita vera”; oppure nirvana, redenzione, beatitudine... Questa innocente retorica, proveniente dal regno dell’idiosincrasia morale religiosa, appare subito *molto meno innocente*, appena si comprende *quale* tendenza si nasconda qui sotto il mantello delle sublimi parole: una tendenza *ostile alla vita*». ⁵⁰²

A determinare la critica di Nietzsche del nirvāna, ⁵⁰³ e quindi del buddhismo, è inoltre l’accentuazione positiva del dolore e l’affermazione della necessità del suo superamento che rimanda ad una concezione dell’esistenza come punizione e del nirvāna come possibilità di liberazione dall’esistenza:

«Buddha incontrò quella specie di uomini, sparsi invero in tutte le classi e gradi sociali del suo popolo, che per indolenza sono buoni e affabili (soprattutto inoffensivi) e che ugualmente per indolenza vivono nell’astinenza, quasi senza bisogni; egli capì che una tale specie di uomini, inevitabilmente, con tutta la sua *vis inertiae*, doveva rotolare nel cuore di una fede che promette di *preservare* dal ritorno dei terreni affanni (cioè del lavoro, dell’agire in generale) – “aver compreso” questo costituì il suo genio». ⁵⁰⁴

⁵⁰¹ «Il grande dolore soltanto, quel lungo, lento dolore che vuole tempo, in cui per così dire, veniamo bruciati come con legna verde, costringe noi filosofi a discendere nelle nostre ultime profondità e a sbarazzarci d’ogni fiducia, d’ogni bontà d’animo, d’ogni camuffamento, d’ogni mansuetudine, d’ogni via di mezzo, di tutto ciò in cui forse una volta riponemmo la nostra umanità. Dubito che un tale dolore “renda migliori” – eppure so che esso ci *scava nel profondo*. Sia che s’impari a opporgli la nostra fierezza, la nostra irrisione, la nostra energia volitiva, comportandoci come quell’Indiano che per quanto crudelmente martirizzato si rivale sul suo carnefice con la malizia della lingua; sia che davanti al dolore ci si ritragga in quel nulla degli Orientali – chiamato Nirvāna –, nel muto, rigido e sordo abbandono di sé, oblio di sé, estinzione di sé: da tali lunghi, rischiosi esercizi d’autodominio uno se ne esce sempre come un altro uomo, con qualche interrogativo di più e soprattutto con la *volontà* di fare, da allora in poi, più domande, più profonde, più rigorose, più dure, più cattive, più silenziose, di quanto non abbia fatto fino a quel momento. La fiducia nella vita se n’è andata: è la vita stessa che è divenuta *problema*. – Non si creda, però, che con tutto questo si sia diventati necessariamente delle persone tetre! Persino l’amore della vita è ancora possibile, soltanto si ama in modo diverso. [...] Noi conosciamo una nuova felicità». F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, § 3, cit., pp. 32-33.

⁵⁰² F. NIETZSCHE, *L’Anticristo*, cit., § 7, p. 9.

⁵⁰³ Per un’analisi più approfondita della questione del nirvāna nel pensiero di Nietzsche: G. R. WELBON, “Friedrich Wilhelm Nietzsche – Buddha als Übermensch?”, in *op. cit.*, pp. 184-193.

⁵⁰⁴ F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, cit., § 353, p. 269.

Il raggiungimento del nirvāna nasconde il bisogno di essere “preservati” dal dolore dell’esistenza e dall’esistenza stessa sottraendosi al ciclo senza senso del mondo. Ciò rivela un atteggiamento “risentito” verso la vita non *troppo* distante da quello cristiano perché implica l’idea che la vita debba essere riscattata dalla sofferenza. In tal modo il dolore diviene nel buddhismo pretesto per negare la vita, per porsi “contro” il mondo,⁵⁰⁵ mentre per Nietzsche si tratta di “oltrepassare” il nichilismo nelle sue varie forme, di affermare la vita e con essa la volontà trasformando la consapevolezza del *nulla* nell’“amor fati”.

Le due prospettive fondamentali attraverso le quali Nietzsche interpreta il buddhismo finiscono così con il congiungersi nella dottrina dell’eterno ritorno,⁵⁰⁶ in cui il nichilismo si muta nell’accettazione dell’esistenza, nel “dire sì” alla vita.⁵⁰⁷ Pensata da Nietzsche come “forma europea di buddhismo” la dottrina dell’eterno ritorno implica, da un lato, una sua derivazione dall’insegnamento del Buddha e, dall’altro, proprio in quanto “forma europea”, un suo superamento.

«Pensiamo questo pensiero nella sua forma più terribile: l’esistenza quale è, senza senso ne scopo, ma inevitabilmente ritornante, senza un esito nel nulla: “l’eterno ritorno”.

E’ questa la forma estrema del nichilismo: il nulla (il “nonsenso”) eterno!

⁵⁰⁵ «Che il mondo *non* abbia quel valore che abbiamo creduto, è a un dipresso la realtà più sicura di cui alla fine la nostra diffidenza sia venuta in possesso. Quanta diffidenza tanta filosofia. Ci guardiamo bene dal dire che esso ha *minor* valore: la pretesa dell’uomo di scoprire valori che dovrebbero *sovrastare* il valore del mondo reale è qualcosa che oggi ci fa ridere – da ciò appunto siamo tornati indietro, come da un aberrante traviamiento della vanità e irragionevolezza umana, che a lungo non è stato riconosciuto come tale. Esso ha trovato la sua ultima espressione nel pessimismo moderno, un’espressione più antica, più robusta, nella dottrina del Buddha; ma anche il cristianesimo lo contiene, in un modo certo più problematico e ambiguo, ma non per questo meno privo di seduzione». *Ivi*, § 346, cit., p. 259.

⁵⁰⁶ Sulla dottrina dell’eterno ritorno rinvio a: K. LÖWITH, *Nietzsche e l’eterno ritorno*, trad. it. a cura di S. Venuti, Roma-Bari, Laterza, 1982. Sulla dottrina dell’eterno ritorno di Nietzsche in relazione al buddhismo rinvio a: F. MISTRY, “The ethics of the Eternal Recurrence”, in *op. cit.*, pp. 139-165. Per un ulteriore approfondimento delle questioni relative al rapporto tra dottrina dell’eterno ritorno e buddhismo, in particolare sul problema di equiparare l’eterno ritorno dell’*identico* al ciclo di nascita e morte del *differente* nel *samsāra* cfr.: J. STAMBAUGH, *Nietzsche’s Thought of Eternal Return*, The Johns Hopkins University Press, 1972; R. OKOCHI, “Nietzsches *amor fati* im Lichte vom Karma des Buddhismus”, in *Nietzsche-Studien*, I (1972), pp. 36-95.

⁵⁰⁷ Si tratta ovviamente soltanto di uno dei molteplici significati assunti dalla dottrina dell’eterno ritorno, sottolineata dallo stesso Nietzsche. Cfr. ad esempio: F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, trad. it. a cura di F. Masini con una nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 2008, pp. 61-62. L’idea che l’eterno ritorno sia una formulazione dell’approvazione incondizionata della vita è sostenuta, tra gli altri, da Lou Andreas-Salomé che, come è noto, indirizzò la lettura rilkiana di Nietzsche. Lou Andreas-Salomé definisce, infatti, la dottrina nietzschiana dell’eterno ritorno la “sua dottrina più gioiosa”: «Per quanto il sistema nietzschiano esigesse, sia dal punto di vista filosofico, sia da quello psicologico, un fondamentale tratto ascetico, esso esigeva altrettanto il suo contrario, l’apoteosi della vita, poiché in mancanza di una fede metafisica non vi era null’altro che potesse essere glorificato e divinizzato al di fuori della vita stessa, dolente e ricolma di dolore». LOU ANDREAS SALOME’, *Friedrich Nietzsche*, trad. it. a cura di E. Donaggio, Milano, Se, 2009, p. 162.

Forma europea del buddhismo: l'energia del sapere e della forza ci *costringe* a una simile credenza. E' la *più scientifica* di tutte le ipotesi. Noi neghiamo scopi finali: se l'esistenza avesse avuto uno scopo l'avrebbe già raggiunto». ⁵⁰⁸

Ciò che lega la dottrina dell'eterno ritorno al buddhismo è il carattere di “nichilismo passivo” che Nietzsche attribuisce al buddhismo e che è necessario per scardinare la prospettiva metafisica. Questa forma di nichilismo è soltanto una tappa di un processo che mira a capovolgere la passività nella volontà affermatrice, il pessimismo nella gioia e l'“aspirazione al nulla” nella decisione di accettare la circolarità necessaria del mondo:

«Chi, come me, si è sforzato a lungo, in una specie di enigmatica bramosia, di pensare sino in fondo il pessimismo e di liberarlo dalla ristrettezza e dall'ingenuità, metà cristiana e metà tedesca, con cui esso si è recentemente presentato a questo secolo, vale a dire nella forma della filosofia schopenhaueriana: chi realmente, con un occhio asiatico e oltreasiatico, ha scrutato una volta ben addentro e a fondo in questo modo di pensare che è quello, tra tutti i modi possibili, più annientante riguardo al mondo – al di là del bene e del male, e non più, come Buddha e Schopenhauer, sotto l'illusorio incantesimo della morale –, costui ha forse, senza propriamente volerlo, aperto proprio con ciò gli occhi sull'ideale opposto: l'ideale dell'uomo più tracotante, più pieno di vita e più affermatore del mondo, il quale non soltanto ha imparato a rassegnarsi e a sopportare ciò che è stato e ciò che è, ma vuole riavere, per tutta l'eternità, tutto questo *così come esso è stato ed è*, gridando insaziabilmente: *da capo* non soltanto a se stesso, ma all'intero dramma e spettacolo». ⁵⁰⁹

“Asiatica” è pertanto la concezione della vacuità dell'esistenza che si accompagna alla svalutazione dei valori con il suo *risvolto* pessimistico e nichilistico. “Oltreasiatica” è l'accettazione della vacuità dell'esistenza, il rovesciamento del pessimismo, della negazione del mondo e dell'annichilimento del soggetto nell'“affermazione del mondo” *così come è*, nella volontà del soggetto che *vuole* il mondo *così come è* ed agisce nel mondo *così come è*. La vacuità dell'esistenza affermata dal buddhismo va pertanto ripensata all'interno dello spirito “europeo” e fatta essere affermativo “sì alla vita”.

⁵⁰⁸ F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza* (fr. 55), cit., p. 36.

⁵⁰⁹ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, cit., pp. 61-62.

«Questa è la forma europea del buddhismo, l'agire negando, dopo che tutta l'esistenza ha perduto il suo "senso"». ⁵¹⁰

La lettura nietzschiana del buddhismo è così sempre *doppia* ed è doppiezza che trapassa nella stessa dottrina dell'eterno ritorno. La circolarità di questo rimanda non solo ad Eraclito ⁵¹¹ ma anche al buddhismo ⁵¹² ed è rimando che del buddhismo finisce per essere anche critica. Tale circolarità non è, infatti, per il buddhismo "eterna", ma deve interrompersi perché vi sia il raggiungimento del nirvāna. ⁵¹³

Proprio la possibilità di "uscire" dal circolo del mondo è rifiutata da Nietzsche poiché in essa è individuata una svalutazione del mondo e della vita. «L'antica dottrina indiana di un'eterna rinascita nella trasmigrazione delle anime, come maledizione che si abbatte su chi non sia giunto alla negazione di se stesso – scrive in proposito Lou Andreas-Salomé – viene addirittura rovesciata da Nietzsche. Non la *liberazione* dalla costrizione del ritorno, ma la felice *conversione* a essa è infatti per lui la meta della suprema aspirazione morale; non nirvāna, ma samsāra è il nome dell'ideale supremo». ⁵¹⁴ Rifiutando il nirvāna come possibilità di "essere preservati dal ritorno dei terreni affanni", Nietzsche rifiuta la possibilità di una "liberazione" intesa come rifiuto dell'esistenza umana.

⁵¹⁰ F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza* (fr. 55), cit., p. 38.

⁵¹¹ «La dottrina dell'"eterno ritorno", cioè della circolazione incondizionata e infinitamente ripetuta di tutte le cose – questa dottrina di Zarathustra *potrebbe* essere già stata insegnata da Eraclito. Per lo meno se ne trovano tracce nella Stoa, che ha ereditato quasi tutte le sue concezioni fondamentali da Eraclito. →». F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, cit., pp. 74-75. Nietzsche fa, inoltre, risalire la sua ipotesi del circolo del mondo anche al principio scientifico della conservazione dell'energia. Cfr. ad esempio: F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza* (fr. 55), cit., p. 36.

⁵¹² Sul particolare "dinamismo cosmico" della dottrina buddhista – il cui tratto essenziale è proprio, il movimento ciclico del mondo – si erano soffermati sia Köppen, sia Oldenberg.

⁵¹³ E' Oldenberg a porre l'accento sul *carattere tremendo* di una teoria che postuli il circolo del mondo come eterno: «Lo spirito può sopportare l'attesa di un'unica decisione determinante il suo destino per l'eternità, ma il senza interruzione della lotta contro il pallido potere della sempre ritornante distruzione – un pensiero come questo potrebbe riempire anche il cuore del coraggioso con un brivido sull'inutilità dell'intero infinito processo». H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, cit., p. 49 (trad. it. mia). Proprio da qui era derivata, secondo Oldenberg, l'idea del nirvāna come possibile "via d'uscita" [*Ausweg*], come "liberazione" [*Erlösung*] dal ciclo senza senso delle continue rinascite.

⁵¹⁴ LOU ANDREAS SALOMÉ, *Friedrich Nietzsche*, cit., p. 168. Secondo Lou Andreas Salomé, tuttavia, «l'ultima filosofia di Nietzsche rappresenta l'esatto contrario della sua prima visione filosofica del mondo: la metafisica schopenhaueriana con la magnificazione dell'ideale buddhista dell'asceti, dell'annientamento della volontà e del rifiuto della vita». *Ibidem*. In realtà già nella *Nascita della tragedia*, segnata dalla filosofia di Schopenhauer, Nietzsche non elogiava la "buddhista negazione della volontà": pur muovendo dal parallelo tra l'"estasi dello stato dionisiaco" e l'esperienza del nulla buddhista, il filosofo vi contrapponeva infatti la scelta del tragico propria alla cultura greca. F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., § 7, pp. 54-55. Diverso è piuttosto – come ha rilevato Deleuze – il modo in cui si articola il concetto di tragico nell'arco della produzione nietzschiana. Sulla questione rinvio a: G. DELEUZE, "Il tragico", in *op. cit.*, cit., pp. 3-58.

E' questo il suo pensiero "abissale": volere l'eterno ritorno senza alcuna possibilità di uscire dal ciclo delle rinascite.

«Che accadrebbe se, un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: <Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e ogni sospiro, e ogni cosa indicibilmente piccola e grande della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione – e così pure questo ragno e questo lume di luna tra gli alberi e così pure questo attimo e io stesso. L'eterna clessidra dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolta – e tu con essa, granello di polvere!>. – Non ti rovesceresti a terra, digrignando i denti e maledicendo il demone che così ha parlato? Oppure hai forse vissuto una volta un attimo immane, in cui questa sarebbe stata la tua risposta: <Tu sei un dio, e mai intesi cosa più divina!>? Se quel pensiero ti prendesse in suo potere, a te, quale sei ora, farebbe subire una metamorfosi, e forse ti stritolerebbe; la domanda che ti porresti ogni volta e in ogni caso: <Vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?> graverebbe sul tuo agire come il peso più grande! Oppure, quanto dovresti amare te stesso e la vita, per non *desiderare più* alcun'altra cosa che quest'ultima eterna sanzione, questo suggello? –».⁵¹⁵

⁵¹⁵ F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, cit., § 341, pp. 248-249. «Inesorabilmente presi al laccio dal ciclo della vita, legati a esso per l'eternità – scrive in proposito Lou Andreas Salomé – noi dobbiamo imparare a dire di "sì" a tutte le sue manifestazioni per poterle sopportare; soltanto attraverso la forza e la gioia di un simile "sì" ci riconciliamo con la vita identificandoci con essa. Allora prendiamo a sentirci come una parte creativa del suo essere, anzi come questo essere stesso nella sua forza e nella sua pienezza insaziabili e traboccanti. *L'amore senza riserve per la vita, basato sulla forza vitale*, è quindi l'unica sacra legge morale del nuovo legislatore; *l'esaltazione della vita scatenata fino all'ebbrezza* prende il posto dell'*innalzamento religioso*, anzi di un culto della divinità». LOU ANDREAS SALOMÉ, *Friedrich Nietzsche*, cit., p. 169.

Kassner: Buddha, figura e ritmo del mondo

Ha lo sguardo rivolto all'interno, come un secchio
quando vuole riversare l'acqua dalla fontana. Così
egli diviene attraverso questo sguardo centro [...].
Così è perennemente nell'equilibrio di Tutto e Niente.
Come una stella, come un fiore.

KASSNER, *Buddha*

La figura del Buddha è presente nell'opera kassneriana in una trama complessa e mobile in cui essa è continuamente risignificata. Ciò impedisce una lettura univoca di tale figura, la cui complessità è potenziata dal materiale stesso con cui Kassner di volta in volta si confronta: il Buddha storico, il Buddha mitico, il Buddha dei "Discorsi", le statue del Buddha.⁵¹⁶ L'impossibilità di una lettura univoca è, d'altra parte, il tratto specifico di tutte le figure presenti negli scritti di Kassner. Egli le inserisce, infatti, entro una molteplicità di riferimenti, di rapporti, di corrispondenze e le sottrae così a qualsiasi tentativo di una *presa* interpretativa definitiva. Kassner – osserva in proposito Baumann – «è solito interrompere il corso dei suoi pensieri, ricominciare daccapo per affrontare il tema a partire da un altro complesso di rapporti, illuminarlo diversamente», e «legare insieme epoche, figure, situazioni in un paradosso che solleva tante nuove domande quante risposte ha pronte e costringe il lettore a elaborare egli stesso un sistema di relazioni».⁵¹⁷ Questa scelta stilistica risponde al preciso intento di non costruire alcun sistema ma di lasciare "accadere la forma", di lasciare cioè che figure, questioni, immagini non siano mai spiegate

⁵¹⁶ Tra le fonti accertate di Kassner va segnalato il volume di Oldenberg *Buddha, Sein Leben, Seine Lehre, Seine Gemeinde*. Kassner privilegia tuttavia un confronto con la corrente filosofica induista Vedānta, mediato da Schopenhauer e, soprattutto, Deussen. Cfr. H. von GLASENAPP, *op. cit.*, pp. 141-144.

⁵¹⁷ G. BAUMANN, "Rudolf Kassner. Spirito che dà forma – Spirito della forma", in R. KASSNER, *La visione e il suo doppio. Antologia degli scritti*, a cura di G. Baumann e A. Venturelli, trad. it. di L. Benzi, Roma, Artemide Edizioni, 2003, p. 145. Questo aspetto dell'opera di Kassner è sottolineato dallo stesso Rilke che, a proposito degli *Elementi dell'umana grandezza* – ma il commento vale per tutte le opere di Kassner –, scrisse che vi è in esso una "pienezza" tale da spingere il lettore «a dare il proprio contributo e a continuare l'opera». R. M. RILKE – M. VON THURN UND TAXIS, *Briefwechsel*, hrsg. von E. Zinn, Winterthur, Niehaus & Rokitansky – Insel, 1941, pp. 43-45.

definitivamente – “scartocciate”⁵¹⁸ – né fissate in rigide definizioni, ma restino sempre *aperte* e possano perciò essere sempre di nuovo reinterpretate.⁵¹⁹

Ciò che qui ci si propone è l’esame della figura kassneriana del Buddha con le tensioni e contraddizioni, le trasformazioni e variazioni che le sono proprie, prestando particolare attenzione a quegli elementi che possono essere messi a confronto con la lettura rilkiana di tale figura.

I primi riferimenti a Buddha si trovano in *Der indische Idealismus* (1903), studio originariamente pensato come introduzione ad una traduzione dei *Bhagavadghita* dell’indologo Leopold von Schroeder.⁵²⁰ Il ricorso alla figura del Buddha appare qui *suggerito* da quei tratti che Kassner individua come specifici dell’idealismo indiano – la leggenda, la consapevolezza dell’originario [*Bewußtsein des Ursprungs*], il santo – e ai rispettivi *rovesci* occidentale: la storia, la ragione, la personalità o carattere.

I tratti dell’idealismo indiano su cui Kassner si sofferma sono individuabili già nel primo riferimento a Buddha che è all’interno di alcune considerazioni relative al discorso del dio Krishna al principe dei Pāndava Arjuna:

«Krishna dice ad Arjuna che egli solo come Dio conoscerà tutte le sue nascite, e Buddha, così si dice nella sua leggenda, divenne compiuto, poiché egli ricordò tutte le nascite».⁵²¹

Il contesto in cui Kassner si riferisce a Buddha fa supporre che il “ricordare tutte le nascite” da parte di Buddha sia da Kassner posto in relazione alla *visione*

⁵¹⁸ Lo stesso Kassner parla dell’impossibilità di “scartocciare una metafora”. R. KASSNER, “Das physiognomische Weltbild” (1925), in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. IV, p. 418, trad. it. a cura di A. Pellegrini, R. KASSNER, *Gli elementi dell’umana grandezza e altri saggi*, Milano, Valentino Bompiani, 1942, p. 145 (D’ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione).

⁵¹⁹ Nell’opera di Kassner troviamo, infatti, una “funambolica ermeneutica del visibile”, «che, a costo di danzare pericolosamente sul filo sottile che divide il dicibile dall’indicibile, mira a un solo obiettivo: tramite l’arte dell’interpretazione restituire, al volto e alle cose, la loro *aura*, sintomo di un’abissalità ontologica che nessuna scienza e semiotica può catturare». G. GURISATTI, “Volto”, in *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l’espressione*, Macerata, Quodlibet Studio, 2006, p. 184. Per Kassner, la *forma* di tutte le cose – il loro “esterno” – conserva una profondità – il loro “interno” – che è al contempo differente e non-differente dalla forma stessa. In altre parole, non esiste tra i due termini – esterno/interno o profondità/forma – né un rapporto statico di identità e parallelismo, né un rapporto di sola differenza, ma un *legame ritmico* in virtù del quale l’esterno è interno e l’interno è esterno. Nell’ottica di Kassner, questo tipo di legame basato sul ritmo caratterizza anche il rapporto *paradossale* tra essere e apparire, visibile ed invisibile e trova riscontro proprio nell’idealismo indiano. R. KASSNER, *Der indische Idealismus*, cit.

⁵²⁰ Come Kassner racconta in *La visione fisiognomica del mondo*, questo studio era stato originariamente pensato come introduzione ad una traduzione dei *Bhagavadghita* dell’indologo Leopold von Schroeder e doveva rappresentare un preliminare agli *Indischen Gedanken*. R. KASSNER, “Das physiognomische Weltbild”, cit., p. 406 (p. 132).

⁵²¹ R. KASSNER, *Der indische Idealismus*, cit., p. 15.

dell’“originario”. Tale visione si raggiunge attraverso la consapevolezza che ogni esistente è privo di sé.⁵²² Da questa mancanza di “attaccamento al proprio sé” discende un *modo di agire* privo di scopo, disinteressato al risultato dell’agire stesso. Ad Arjuna, che si rifiuta di combattere per non uccidere i suoi familiari ed amici, Krishna insegna la suprema “unità del tutto”, il ciclo di nascita e morte che accomuna tutti gli esseri, la non-separatezza tra sé stesso ed i propri avversari. Kassner non esplicita oltre il parallelo che stabilisce tra la vicenda di Arjuna e la compiutezza del Buddha, il quale conoscendo tutte le sue nascite ha raggiunto il nirvāna e quindi uno stato di quiete incompatibile con la necessità di agire di Arjuna. Arjuna dovrà combattere, la sua sarà un’azione non-intenzionale, non “soggettiva”, ma legata al dio Krishna. Insegnandogli la visione [*das Schauen*] e privandolo della riflessione [*die Reflexion*], Krishna insegna ad Arjuna “l’unità di pensiero e azione”,⁵²³ ossia gli insegna che egli deve sì agire – non essendo ancora un dio –, ma la sua azione non deve essere “individualistica”, bensì scaturire da un *interno legame* con il tutto, non essere “originale” ma legata all’“originario”. Non a caso Kassner contrappone qui la storia, intesa come espressione della ragione [*Vernunft*] occidentale e frutto della personalità dell’individuo, alla leggenda che è invece espressione della consapevolezza dell’originario [*Bewußtsein des Ursprungs*] propria alla cultura indiana e connessa all’assenza del concetto di personalità. Tale confronto è ripreso e chiarito da Kassner anche nel successivo saggio *Der indische Gedanke*, in cui l’autore inserisce l’ulteriore contrapposizione tra la “forza plastica” dell’occidentale – ne è espressione la storia – e la “profondità eroica” dell’indiano – quel “divenire denso dell’uomo dall’interno” – che conduce alla rinuncia tanto dell’idea della personalità che dell’idea di storia.⁵²⁴

La contrapposizione tra il concetto occidentale di personalità (intesa come espressione di una *originalità* del singolo) e l’idea indiana di una profondità dell’io (intesa come legame con l’*originario*) è utilizzata da Kassner per illuminare alcuni aspetti dell’insegnamento del Buddha, ovvero il nesso dei condizionamenti e la relazionalità universale che lega ogni cosa in una rete unitaria.

⁵²² *Ivi*, p. 14.

⁵²³ *Ibidem*. Emblematico, da questo punto di vista, il parallelo che Kassner stabilisce tra Arjuna e Amleto per sottolineare come il pensiero paralizzi l’azione. R. KASSNER, *Ivi*, p. 11. Per una problematizzazione della figura di Amleto riguardo alle questioni del dubbio e dell’agire rinvio a: M. CACCIARI, “Lo spettro dell’agire”, in *Hamletica*, Milano, Adelphi, 2009.

⁵²⁴ R. KASSNER, *Der indische Gedanke* (1913), in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. III, pp. 107-108.

«L'India ha conosciuto sempre soltanto i dilettanti della ragione [*Vernunft*]. Buddha è stato a lungo ed è ancora oggi un'accusa alla cattiva poesia, ma se ad alcuni eruditi adesso la sua filosofia, l'insegnamento del nesso dei condizionamenti, appare non originale, ciò è pensato da europei ed è pensato in questo caso anche in modo errato. L'indiano conosceva difatti l'originalità soltanto nel cuore, come un qualcosa di divino. Ogni uomo è originale, questo era nella religione indiana. Buddha era soltanto nelle cose della ragione un dilettante».⁵²⁵

L'insegnamento del nesso dei condizionamenti comporta l'abbandono da parte dell'io dell'illusione di essere un "centro" irrelato ed incondizionato. L'io si riconosce non come *soggetto autonomo* ma, al contrario, come risultato – e quindi *soggetto a* – di una molteplicità infinita di condizioni, di elementi interagenti e interconnessi, dove l'interazione, l'interdipendenza e l'interconnessione comportano l'assenza di un "sé" assoluto ed irrelato. In una prospettiva tipicamente "europea" – è il rilievo di Kassner – questo insegnamento appare come "non originale" perché mina alla base il concetto di personalità – espressione di una *originalità* del singolo – e lo sostituisce con l'idea di un legame con l'originario che rende l'uomo "denso" e "profondo" dall'interno. Il concetto di "originalità" – che in Occidente si lega a quello di "libero arbitrio" e di "personalità" – appare estraneo all'idealismo indiano, qualcosa di "barocco" ed "artistico".⁵²⁶ A questa tradizione di pensiero, precisa Kassner, appartiene un'*altra* "originalità", che non deve essere intesa come "soggettiva", ma come "relazione" del singolo al tutto.⁵²⁷

Più complessa si presenta la questione del "dilettantismo"⁵²⁸ del Buddha. Kassner definisce Buddha un "dilettante nelle cose della ragione" e un non-"dilettante del

⁵²⁵ R. KASSNER, *Der indische Idealismus*, cit., pp. 23-24.

⁵²⁶ *Ivi*, p. 17.

⁵²⁷ Nel saggio *Gli elementi dell'umana grandezza* (1911) Kassner sostiene la tesi della necessità di una "misura" che regoli il rapporto tra l'uomo ed il mondo. «Una sola cosa è importante: che l'uomo e il mondo non si perdano di vista reciprocamente né prevalgano l'uno sull'altro. Questo solo significa misura e grandezza». R. KASSNER, "Gli elementi dell'umana grandezza", trad. it. a cura di A. Pellegrini, in *Gli elementi dell'umana grandezza e altri saggi*, cit., pp. 25-26. Questa misura era individuata come *propria* del Yoghi: «Il Yoghi cammina la propria misura. Vede, ode, fiuta, gusta e respira la propria misura. E questa misura è la sua azione, e la sua azione è il suo corpo, e il suo corpo è la terra e anche tutti i pianeti e il sole». *Ivi*, p. 45. Va qui tuttavia sottolineato come la "misura", che Kassner individua come *propria* dello Yoghi, non è per lui un modello al quale l'uomo occidentale deve uniformarsi. Quest'ultimo deve essere piuttosto capace di trovare una "propria" misura. Su tali questioni rinvio alla prefazione al saggio di Pellegrini. In *Ivi*, pp. 9-19; cfr. anche: G. MATTENKLOTT, "Der geistige Osten bei Rilke und Kassner", cit., pp. 28-32.

⁵²⁸ Cfr. in proposito: R. KASSNER, "Dilettantismo" (1910), trad. it. a cura di E. De Angelis, in J. W. GOETHE e F. SCHILLER, *Il dilettante e altri scritti di Ludwig, Kassner, Keller, Mann, Moritz, Paul, Schlegel, Stifter, Wachenroder e Wagner sull'artista nella letteratura tedesca*, Roma, Donzelli Editore,

sentimento” attribuendo così al Buddha un *sentire* che appare inficiato dal ricorso alla logica riscontrabile nei *Discorsi* e dalla riflessione che si svolge sui modi stessi del sentire.

La questione del *sentire* in relazione al dilettantismo è affrontata da Kassner nel saggio *Dilettantismo*. Qui egli attribuisce all’uomo moderno un “dilettantismo interiore” provocato da un lato dall’eccesso di individualismo⁵²⁹ e dall’altro dall’incapacità di avere un rapporto *misurato* con l’altro ed il mondo.⁵³⁰ L’uomo moderno ha in effetti sostituito il concetto di “grandezza” – è tutt’uno con la “misura” che deve caratterizzare il rapporto tra l’uomo ed il mondo⁵³¹ – con quello di “intimità” e ha dato a quest’ultima una connotazione sentimentale e soggettiva, smarrendo così il rapporto intimo con il mondo.⁵³²

Buddha sente invece questo rapporto.

«Quando Buddha cambiò la divisione delle quattro fasi, come invece secondo Mann era obbligatorio per ogni bramino, e annunciò che colui che cercava la salvezza poteva staccarsi in ogni momento dalla vita ed entrare nella solitudine per vivere se stesso, che non doveva essere stato allievo di uno scriba e padre di famiglia prima di poter fuggire nei boschi, allora i bramini gridarono che Buddha era un ignorante che conosceva solo il proprio cuore e non quello degli uomini e che sopravvalutava l’uomo e che perciò barava e giocava e con lui. Ma Buddha, essendo privo di vanità, conosceva il suo proprio cuore così come quello del suo prossimo, e Buddha sapeva che si trattava semplicemente di qualcosa di straordinario e che non importava affatto se colui che non riusciva a fare ciò che è straordinario, andava avanti o restava indietro».⁵³³

1993, pp. 139-171. La questione del dilettantismo si rivela, in Kassner, molto complessa perché investe l’etica, la morale e la prassi artistica.

⁵²⁹ «Il dilettantismo si sviluppa preferibilmente nell’individualismo. Allo stesso modo in cui certi funghi o insetti si formano su o con determinate piante. Oppure, detto in termini medici, l’individualista è predisposto al dilettantismo. Ciò significa: perché possa esistere il dilettante l’uomo deve essere stato già portato ad una certa concezione della propria libertà e del proprio significato e deve aver difeso per un certo periodo questa concezione come un bene prezioso e unico». *Ivi*, p. 146.

⁵³⁰ «Il dilettante non ha un tu. L’oggetto, il mondo, non gli risponde. Quando parla, parla a vuoto. E questo è il suo vero dolore, per lo più nascosto anche a lui stesso, il non avere un tu». *Ivi*, p. 166. Al dilettante è qui significativamente contrapposto l’artista, il cui tratto essenziale è una «consanguineità, estranea all’uomo comune e mai percepita dal dilettante, tra sé e il mondo». *Ibidem*.

⁵³¹ Cfr. R. KASSNER, “Gli elementi dell’umana grandezza”, cit., pp. 25-26.

⁵³² «Il dilettante può essere molte cose, questo o quello, ma sempre gli manca il tutto e la connessione con il proprio intimo». R. KASSNER, “Dilettantismo”, cit., p. 150.

⁵³³ *Ivi*, p. 171.

Per Buddha, che è “privo di vanità” a differenza dei bramini,⁵³⁴ ognuno può “staccarsi in ogni momento dalla vita” ed “entrare nella solitudine”. L’uomo *può* cioè seguire l’itinerario del Buddha indipendentemente da fattori esterni. Questa *possibilità* è densa di conseguenze: la “conoscenza del proprio cuore” e di quello del prossimo fa sì che Buddha veda con *occhio equanime* senza fare alcuna discriminazione tra sé e gli altri uomini. Nell’affermare che ognuno ha la possibilità di compiere lo straordinario, Buddha allude a un diverso rapporto con il *tu* che è riconoscimento di un altro *io*. La possibilità di compiere lo “straordinario” insita in ognuno – la possibilità cioè di riconoscere la *propria* natura di Buddha e di rapportarsi all’altro e alle cose alla luce di tale riconoscimento – sostiene dall’*interno* il relazionarsi reciproco tra tutti gli uomini. A differenza del dilettante, che si esperisce come *individualmente* separato, Buddha *sente* la relazione tra sé stesso e l’altro.⁵³⁵

Il modo in cui Buddha trasmette il proprio insegnamento – tramite il quale dovrebbe trovare parola questo *sentire la relazionalità del tutto* – non è però, secondo Kassner, *adeguato* al suo contenuto. Per spiegare i suoi insegnamenti Buddha ricorre alla logica ed è questo ricorso alla logica – è tale ricorso che è considerato da Kassner *dilettantistico* – che differenzia profondamente il buddhismo dall’idealismo indiano. L’indiano non chiede nulla sulla creazione del mondo, sull’inizio e fine di tutte le cose, perché è consapevole che «inizio e fine non accadono in natura e sono compresi nell’attività, nel ritmo».⁵³⁶ Perciò egli si limita ad “adorare” il mondo nel suo *movimento ritmico* e a mostrarlo in *immagine*. La differenza posta da Kassner tra il buddhismo e l’idealismo indiano rinvia pertanto alla differenza tra la *logica del concetto* e il *ritmo dell’immagine*, laddove la logica del concetto è considerata inadeguata a *dire* sia il mondo nella sua impermanenza, sia la relazionalità di tutte le cose.⁵³⁷ La logica del concetto sottende, infatti, la ricerca di un fondamento anche

⁵³⁴ La “vanità” è qui intesa come tratto della “personalità”, ovvero della soggettività. Nel saggio sull’idealismo indiano, Kassner sottolineava difatti come, per l’indiano, la presenza della personalità – contrapposta all’“essere profondo” – è tutt’uno con la vanità. R. KASSNER, *Der indische Idealismus*, cit., p. 17.

⁵³⁵ Non a caso nello stesso testo Kassner sottolinea come ciò che distingue il dilettante dall’artista è la capacità di quest’ultimo di stabilire un “rapporto di consanguineità” con il mondo e con l’altro: il *tu*. R. KASSNER, “Dilettantismo”, cit., p. 160.

⁵³⁶ R. KASSNER, *Der indische Idealismus*, cit., p. 37. Sulla scia dell’idealismo indiano, Kassner sostiene qui l’idea dell’esserci [*Dasein*] come ritmo infinito – senza inizio, né fine – di essere/non-essere.

⁵³⁷ Ciò spiega anche come mai Kassner legghi le due definizioni di Buddha come “dilettante della ragione” e “non-dilettante nel sentire” ad una contrapposizione tra “cattiva poesia” [*schlechter Poesie*] e “poesia del genio” [*Poesie des Genies*]. La prima sarebbe caratterizzata dal ricorso alla logica e,

quando afferma l'irrelevanza e l'impossibilità di spiegare il "come" ed il "perché" dell'impermanenza e della relazionalità del mondo. Buddha è, infatti, costretto – sottolinea Kassner – a porre un dogma:

«Se il Nirvana significhi scioglimento nel nulla [*Verlöschen ins Nichts*] o in qualcosa [*Etwas*] è più che una decisione. Dopo che gli allievi posero tale questione al Buddha, il maestro diede il solo possibile dogma: su ciò non bisogna fare domande. I dogmi sono necessariamente scaltri, questo dogma è davvero geniale e perciò paradossale. Buddha avrebbe dovuto sapere che la logica che egli insegnava ai suoi allievi li avrebbe incuriositi, e che si dovrebbe proibire la curiosità soltanto ai bambini e ai servi. Perché Buddha ha reso gli uomini curiosi? Perché il suo insegnamento del nesso causale era così logico? Non si può mai privare quest'ultimo della logica. [...] L'idealismo indiano non ha mai stimolato la curiosità dell'uomo perché era troppo raffinato. La differenza tra questo ed il buddhismo è anche la differenza tra immaginazione [*Einbildungskraft*] e curiosità».⁵³⁸

Questo dogma *incuriosisce* i discepoli del Buddha perché nomina il fondamento nel momento stesso in cui pretende di considerare qualsiasi speculazione su di esso come inessenziale a *sentire* il mondo. Il *sentire il mondo* si presenta così come contaminato dalla logica che re-immette in esso la frattura costituita dal "come" e "perché" del pensiero. Non così l'immagine ibrida, metamorfica, chimerica⁵³⁹ *propria* alla tradizione indiana, che rimette il movimento ritmico del mondo semplicemente a sé stesso mostrandolo "così com'è".⁵⁴⁰ Il senso più profondo del Buddha è non caso individuato da Kassner non nei discorsi del Buddha, ma nella sue leggende:

«Quando Buddha muore sotto un albero, all'improvviso l'albero inizia a fiorire: la natura è libera e la poesia è diventata realmente meraviglia. Così la meraviglia e le

dunque, inadeguata a dire il mondo nella sua complessità e profondità; la seconda sarebbe invece in grado di mostrare in immagine il mondo *così come* è. *Ivi*, pp. 23-24.

⁵³⁸ *Ivi*, pp. 44-45.

⁵³⁹ Il termine "chimerica" è centrale in Kassner, in particolare per la sua lettura del pensiero indiano. Cfr. quanto Kassner scrive nel paragrafo sull'arte del saggio *Der Indische Gedanke*. R. KASSNER, *Der Indische Gedanke*, cit., p. 116.

⁵⁴⁰ Kassner è qui vicinissimo – anche se in maniera ancora inconsapevole – al buddhismo Zen. Sarà Denis de Rougemont ad individuare tale vicinanza, poi riconosciuta dallo stesso Kassner. Cfr. D. DE ROUGEMONT, "Rudolf Kassner", in *Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag*, hrsg. von A. Cl. Kensik und D. Bodmer, Winterthur im Eugen Rentsch Verlag, 1953, pp. 80-82. De Rougemont torna in seguito sull'argomento: D. DE ROUGEMONT, "Rudolf Kassner et la grandeur", in *Preuves*, Paris, Juin 1959, n. 100, pp. 63-71.

leggende del Santo devono essere comprese dall'interno. La meraviglia e le leggende non sono nient'altro che la sola possibile poesia del santo [*Poesie der Heiligen*].⁵⁴¹

Non la logica, non il concetto, non il ragionamento astratto, ma la meraviglia, l'immagine, la leggenda dicono il senso profondo del Buddha e del suo insegnamento.⁵⁴²

Questa profondità del Buddha è poi la sua *forma*, il suo "volto": nelle statue del corpo di Buddha è difatti visibile la "misura" che contraddistingue il suo rapporto con il mondo:

«Nella linea delle statue di Buddha vi è la misura [*Maß*] delle strofe e dei canti sacri, la misura come danza ed esercizio yoga, vi è il cerchio delle stelle, i cicli dei mondi ed il loro ritorno».⁵⁴³

Ed è proprio dalla *forma* del Buddha che Kassner ricava l'assenza del concetto occidentale di "personalità".

«Mi vien sotto gli occhi una bellissima statua di Buddha. Di faccia tutto specchio, specchio del rinunciante o rinuncia fino al completo rispecchiamento. Tutto il viso s'è fatto silenzio. V'è qualcosa di tanto silenzioso quanto il silenzio dello specchio? Il quale specchio qui sta al fondo delle cose, o è il loro fondo, ché se al mondo togliete lo specchio, tutto s'inabissa. Vedete, questo specchio, questa possibilità di rispecchiarsi, manca alla testa di Giove e a tutte quelle degli altri dei della Grecia. E perché manca loro pure l'abisso, tutto in loro è astro e costellazione. Se l'osservate di lato, la testa del Buddha presenta di profilo qualcosa di morbido, di non precisamente umano, quasi di virile-femminile a un tempo, di sospeso, quasi di sessuale, qualcosa che non cerca affatto di uscire dalla specie e dal genere e dalle leggi che li governano. Questo dimostra che nel Buddha li ritrovate ambedue: il dio e l'idolo. O meglio, quello che si estende al di là del divino: il Nirvana, e poi ancora quel che si idoleggia, che vi si deposita e vi fiorisce come l'alga sul dorso della tartaruga divina. Se vogliamo

⁵⁴¹ R. KASSNER, *Der Indische Idealismus*, cit., p. 54.

⁵⁴² Si tratta – come Kassner scrive nel saggio *La visione fisiognomica del mondo* – di «sublimare e plasmare alla vampa ogni elemento rigido e concettuale della parola fino a renderla tanto aderente all'essere [*Wesen*], da non lasciar posto alcuno a nessuna specie di retorica». R. KASSNER, "Das physiognomische Weltbild", cit., p. 417 (pp. 143-144).

⁵⁴³ R. KASSNER, "Die Verwandlung", cit., p. 138.

risolvere il simbolo, ne caveremo un solo significato: che l'idea europea di personalità non esiste nel mondo del Buddha». ⁵⁴⁴

Il passo è significativamente inserito in un capitolo di *Das physiognomische Weltbild*, dedicato a “Il modello e il simbolo”, in cui Kassner fa riferimento alla distinzione tra uomo ed animale. Ed a quest'ultimo che Kassner affianca la figura di Buddha. Se nel Buddha Kassner riscontra “qualcosa che non cerca affatto di uscire dalla specie e dal genere”, è qualcosa che è *propria* all'animale e che distingue questo dall'uomo. Mentre «nell'uomo si manifesta la singolarità», ⁵⁴⁵ nell'animale «la specie è ancora tanto dominante sulla singolarità o sull'individualità, che è pericoloso parlare, come fanno Aristotele e le favole d'animali dopo di lui, di corvo insolente o di cervo vile o della crudeltà della tigre», ⁵⁴⁶ ovvero di “caratteri” che sono relativi alla personalità. Quest'assenza di personalità è evidenziata ricorrendo alla metafora dello specchio. All'animale – scrive Kassner – il mondo non offre alcuno specchio, per cui esso non può “rispecchiarsi”, uscire da sé medesimo e riconoscere un “sé”, come invece fa l'uomo. ⁵⁴⁷ Buddha è “di faccia tutto specchio”, non è né immerso nel mondo come l'animale, né “riflesso” dallo specchio come sé che si distingue dal mondo separandosene. Egli ha, invece, attuato quella rinuncia che gli consente il *raccoglimento* – un’“auto-contemplazione” per usare l'espressione kassneriana – e la trasformazione in “specchio dell'uno-tutto” [*All-Einheit*]. ⁵⁴⁸ La differenza tra l'uomo, l'animale e il Buddha è sottolineata da Kassner anche dal punto di vista del linguaggio: l'uomo possiede un linguaggio concettuale in virtù della sua capacità di rispecchiarsi e della sua personalità, ⁵⁴⁹ l'animale ha il grido per la sua impossibilità di rispecchiarsi e per la sua appartenenza alla specie; ⁵⁵⁰ nel Buddha invece “tutto il viso s'è fatto silenzio” [*Stille*]. Si può supporre dalla successiva domanda di Kassner – «V'è

⁵⁴⁴ R. KASSNER, “Das physiognomische Weltbild”, cit., pp. 470-471 (p. 202).

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 454 (p. 184).

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 453 (p. 183).

⁵⁴⁷ «A motivo dello specchio o del sé [*Selbst*], gli occhi degli uomini sono posti non lateralmente, come negli animali, ma sulla faccia e quindi diretti allo specchio e al sé, forse allo specchio del sé. [...] Gli organi dell'animale sono orientati verso il mondo e sensibili a due a due: gusto e odorato verso la prossimità, udito e vista verso la lontananza, e il mondo ad essi, così come sono, non può offrire loro specchio alcuno». *Ivi*, p. 472-473 (p. 204). (trad. leggermente modificata: traduco qui *Selbst* con “sé” e non con “io” come Pellegrini).

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 478 (p. 210). L'auto-contemplazione del Buddha non è però vista come “auto-rappresentazione” del sé. Significativamente Kassner pone qui la differenza tra uno “spirito romantico” come Amiel e quello “regale” di Gotoma Buddha.

⁵⁴⁹ Kassner ribadisce nel testo come il linguaggio vada inteso come “suprema espressione della personalità”. *Ivi*, p. 463 (p. 194).

⁵⁵⁰ *Ivi*, p. 472-473 (p. 204).

qualcosa di tanto silenzioso quanto il silenzio dello specchio?»⁵⁵¹ – che l'autore voglia qui sottolineare il tentativo di ascoltare *qualcosa* che non può essere espresso concettualmente e che risulta pertanto inaccessibile a chi, *rispecchiandosi*, ha il linguaggio. Questo *qualcosa* non è un *altrove*, ma è il mondo stesso di cui egli è *parte*:

«Ha lo sguardo rivolto all'interno, come un secchio quando vuole riversare l'acqua dalla fontana. Così egli diviene attraverso questo sguardo centro [...]. Così è perennemente nell'equilibrio di Tutto e Niente. Come una stella, come un fiore. E questo equilibrio è il senso della sua forma. Per questo la domanda delle domande, se il Nirvana sia tutto o niente, vale per gli uomini, [...] non per i compiuti».⁵⁵²

Lo stato di profondo raccoglimento, che il Buddha raggiunge rivolgendo il proprio sguardo *all'interno*, gli consente di divenire “centro” [*Mitte*] – un “centro puro”⁵⁵³ poiché al suo raccoglimento non corrisponde il concetto di personalità occidentale – e di conseguire un “equilibrio” [*Gleichgewicht*]. Non si tratta – precisa Kassner – di un'elevazione [*Erhöhung*], né di una divinizzazione di qualità e forze umane [*Vergöttlichung menschlicher Eigenschaften und Kräfte*], né tantomeno di un divenire “intermedio” tra il divino e l'umano [*Mittlertum zwischen Göttlichem und Menschlichem*]. Il divenire “centro” coincide qui con il conseguimento di quell'illuminazione che fa sì che Buddha *veda dall'interno* la propria natura e la natura del mondo, *veda* il “centro” del mondo come attraversato dall'incessante “cerchio” dall'essere al nulla e dal nulla all'essere divenendo questo stesso “centro”, avvertendo il transitare dell'essere e del nulla nel proprio corpo come lo avvertirebbe una cosa, stella o fiore.⁵⁵⁴ L'esperienza di questo “equilibrio di tutto e nulla” è l'esperienza del *nirvāna*, un'esperienza troppo lontana dalla coscienza dell'uomo, e

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 470 (p. 202).

⁵⁵² R. KASSNER, “Die Verwandlung”, cit., p. 122.

⁵⁵³ Il santo – scrive Kassner in *Das magische Leib* – è «centro puro, punto di mezzo di un cerchio spirituale, nocciolo del frutto». R. KASSNER, “Das magische Leib”, in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. VII, p. 253. Non diversamente Kassner parla dei demoni indiani: essi «costituiscono la circonferenza di ogni cerchio, la buccia di ogni frutto, il cui centro e nocciolo rappresenta proprio il santo». *Ivi*, p. 249.

⁵⁵⁴ Nel saggio *Die Grundlagen der Physiognomik*. *Die Grundlagen der Physiognomik.*, Kassner collega le statue di Buddha a quello che egli definisce l'“ordine della pianta”: «Nelle statue di Buddha che affollano a centinaia la grande pagoda di Schwe Dagon di Rangoon si hanno entrambe le cose: il mistero del fiore e quello della stella. Altrove abbiamo mostrato come gli uomini provengano da questo regno dello spazio, della simmetria, della pianta, che allora abbiamo chiamato regno dell'identità, del numero sacro, della magia». R. KASSNER, “Die Grundlagen der Physiognomik. Von der Signatur der Dinge”, in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. IV, p. 70, trad. it. a cura di G. Gurisatti, *I fondamenti della fisiognomica. Il carattere delle cose*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, p. 93 (D'ora in poi in parentesi tonda le pagine di questa edizione).

che risulta pertanto inesprimibile. Kassner si limita a constatare che la “domanda delle domande” – se il nirvāna sia il nulla o il tutto – vale per gli uomini, non per i “compiuti”.

Nel “volto” del Buddha Kassner vede quindi l’“intuizione interiore” di un “originario” che sfugge a qualsiasi tentativo di definizione e a cui dà il nome di “centro”:

«Se io volessi sbucciare il mondo per sapere com'è si darebbe sempre ancora mondo, un mondo in un altro. Cosa è allora il contenuto o l'estremo del mondo?»: «Questo girare è il contenuto e l'estremo del mondo, questo vortice è il centro del mondo». ⁵⁵⁵

Questo “centro” non può in alcun modo essere considerato un fondamento ontologico poiché esso è *movimento ritmico* di essere e non-essere⁵⁵⁶ – o, per usare la terminologia rilkiana, di visibile e invisibile – e, come tale, è *proprio* a tutte le cose.

⁵⁵⁵ R. KASSNER, “Die Verwandlung”, cit., p. 77.

⁵⁵⁶ Cfr. quanto Oldenberg scrive sul divenire: questo è un ininterrotto “oscillare tra essere e non essere” [*Oszillieren zwischen Sein und Nichtsein*]. H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, p. 288.

Quasi fosse in ascolto. Quiete: una lontananza...
Ci fermiamo e non l'udiamo più.
Ed egli è stella. Ed altre grandi stelle
gli stanno intorno, che noi non vediamo.
Oh, egli è Tutto. Ci aspettiamo forse
ch'egli ci veda? Ne avrebbe bisogno?
E se qui innanzi a lui ci prosternassimo,
resterebbe profondo ed inerte come bestia.
Poiché una forza ci getta ai suoi piedi
che in lui da milioni d'anni ruota.
Egli dimentica ciò che apprendiamo
e apprende quello che ci esclude.

RILKE, *Buddha*

Già da lontano sente il pellegrino timido
l'oro che da lui gronda;
come se ricchi pentiti vi avessero
versato i loro tesori nascosti.
Ma avvicinandosi resta sconvolto
dalla maestà di queste sopracciglia:
non delle loro stoviglie son fatti,
né dei pendagli delle loro donne.
Nessuno sa quali oggetti si fusero
perché dal calice di questo fiore
sorgesse questa statua; più muta,
più quieta e gialla di una statua d'oro
che tutt'intorno tocca anche lo spazio
come se fosse parte di se stessa.

RILKE, *Buddha*

Per Rilke la *quiete* che appartiene al Buddha⁵⁵⁷ definisce il *modo* in cui questi si rapporta al mondo: un'*intimità* scevra di possesso. Ciò a cui la quiete apre è “qualcosa che ci esclude” e non perché si tratta di “qualcosa” *oltre* il mondo e, quindi, di inaccessibile alla percezione ed alla conoscenza dell'uomo.⁵⁵⁸ A fare la *differenza* non è *che cosa* è *esperito*, bensì il *modo* in cui *si esperisce*. Nelle prime due poesie dedicate al Buddha Rilke sottolinea, infatti, la differenza tra la *quiete* del Buddha e lo

⁵⁵⁷ B. Allemann iscrive significativamente il Buddha tra le molteplici figure del “divino paramitico” presenti nella poesia rilkeana. B. ALLEMANN, *Rilke und der Mythos*, in *Rilke heute*, hrsg. v. I. H. Solbrig und J. W. Stork, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1976, vol. II, pp. 15-16.

⁵⁵⁸ La “quiete” che Rilke attribuisce al Buddha non può in alcun modo essere intesa come un superamento dello *Hiesige*, dell'aldiquà, in vista del raggiungimento di un sovrasensibile aldilà poiché per il poeta – come si è più volte sottolineato nel primo capitolo – non esistono due dimensioni sostanzialistiche differenti ed opposte tra loro, ma solo un'unica dimensione “profondamente beatamente terrena”. R. M. RILKE, “An Witold von Hulewicz” (12 novembre 1925), cit., pp. 372-373 (p. 99). Questo modo di intendere la *quiete* del Buddha è convergente con quello che è il vero significato del nirvāna che è – come si è visto – un’“illuminazione” che il Buddha consegue “in questa vita”.

stato di *tensione* proprio dell'uomo. Nella prima lirica il poeta usa il pronome "noi" per evidenziare la distanza tra l'*umana* invocazione, il "prostrarsi" innanzi al Buddha e l'indifferenza di questo, che resta "profondo ed inerte come bestia" [*wie ein Tier*].⁵⁵⁹ Nella seconda è, invece, il pellegrino ad avvicinarsi a lui e ad essere "sconvolto" dalla sua maestosità.⁵⁶⁰ Alla quiete del Buddha, che riposa in sé, indifferente ed impassibile, si contrappone l'attesa, il movimento, l'azione *propri* della condizione umana. Questa contrapposizione apre alla comprensione del perché Buddha sia per Rilke *figura* di un *modo* di *essere* del soggetto e *di rapportarsi* al mondo. Ciò che in maniera esemplare appartiene al Buddha è la *passività*,⁵⁶¹ una passività che si esprime nella forma del *riposo*⁵⁶² e del *sonno*.⁵⁶³ Questi ultimi sono nella poetica rilkeana il segno di una *passività* conseguita attraverso il superamento di una posizione oppositiva nei confronti del mondo ed il raggiungimento di una condizione di *apertura*. Nel sonno, infatti, non si è più un'identità che si contrappone al mondo, non

⁵⁵⁹ Non diversamente da Kassner, Rilke sottolinea la *prossimità* del Buddha all'animale. Questo, come sappiamo dall'ottava delle *Duineser Elegien*, non è, come l'uomo, "di fronte" al mondo, ma è *nel* mondo: «Questo è destino: esser di fronte / e poi null'altro e di fronte sempre. / Se consapevolezza [*Bewußtheit*] al modo nostro fosse / nel sicuro animale che ci viene incontro / in altra direzione –, via ci trarrebbe, / avvinti dal suo andare. Ma infinito gli è / l'essere tuo, non colto e privo della vista / sul suo stato, puro, come il suo guardar fuori. / E dove noi vediamo l'avvenire, là vede il tutto / e sé nel tutto, risanato per sempre». R. M. RILKE, "Duineser Elegien", cit., p. 471 (p. 91-93). Sulla figura dell'animale nella poesia rilkeana rinvio a: M. SCHNEIDER, "Intertextuelles Bestiarium. Rilkes Tiere", in *Rilke und die Moderne*, hrsg. von A. Stevens und F. Wagner, München, Iudicium, 2000, pp. 25-37.

⁵⁶⁰ La contrapposizione tra la figura del Buddha ed i soggetti che interagiscono con lui sembra qui assumere anche i tratti di una critica al bisogno di *conforto metafisico* dell'uomo. Il gesto di invocazione, che accomuna le controparti del Buddha nelle due poesie citate, si scontra, infatti, con il suo silenzio e la sua indifferenza. E' questo d'altra parte un tema che Rilke affronta spesso nella sua produzione – in particolare a partire dal romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* – ricorrendo a *figure* diverse: la bambola, l'angelo, Dio. Si pensi, ad esempio, alla rinuncia alla trascendenza ed al conforto metafisico implicita nelle riflessioni sull'amore non ricambiato di Dio contenute nel *Malte*.

⁵⁶¹ Anche se non è possibile stabilire con certezza le fonti a cui Rilke ha avuto accesso nel periodo della stesura delle poesie su Buddha, appare evidente come la sua figura del Buddha risenta effettivamente delle riflessioni che, a partire da Schopenhauer, si sono imposte negli studi pubblicati in Europa tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Al di là della forte corrispondenza terminologica del corpus delle poesie e delle riflessioni rilkeane sul Buddha con tali studi – *Schweigsamkeit, unsägliche Geschlossenheit, stille Zurückhaltung* –, a confermare tale influsso è soprattutto la visione del Buddha come *figura* che ha conseguito uno "stato" attraverso il quale ha avuto accesso ad un rapporto con il mondo che non è più quello di un soggetto *forte* che è *di fronte*, e quindi *contro* il mondo, ma quello di un soggetto *debole* che è *nel* mondo.

⁵⁶² Nella già citata lettera del 20 settembre 1905, Rilke scrive: «Dopo cena mi ritiro presto, alle otto e mezzo sono da tempo nella mia casetta. Allora mi è dinanzi, in fiore, l'ampia notte stellata, e sotto, davanti alla finestra, il sentiero di ghiaia sale verso una piccola altura su cui riposa [*ruht*], fanaticamente taciturna, una statua di Buddha, elargendo sotto tutti i cieli del giorno e della notte, in silenzioso riserbo, l'indicibile rotondità del suo gesto [*die unsägliche Geschlossenheit seiner Gebärde*]. "C'est le centre du monde" - ho detto a Rodin». R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, cit., pp. 262-263 (trad. it. mia).

⁵⁶³ «E che mani: mani di Buddha che fanno dormire, che dopo tutto questo si posano lisce, dita accostate a dita, per indugiare secoli accanto a grembi, giacendo, il palmo rivolto in alto, oppure dritte sul polso, in una infinita richiesta di silenzio [*Stille*]». R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, cit., p. 380-381 (trad. it. mia).

si esercita più quel “peso” con il quale in quanto soggetti opprimiamo le cose;⁵⁶⁴ piuttosto si è nello stato di chi – come lo è Buddha – è disposto al mondo con una nuova *apertura*. Tale apertura riguarda innanzitutto il modo di *sentire*: Buddha *non vede*, ma è *chiuso* “come se fosse in ascolto”.⁵⁶⁵ Ciò significa che al Buddha è estranea anche quella *potenza* che, nell’ottica rilkiana, il soggetto esercita con lo sguardo.⁵⁶⁶

«Buddha probabilmente non vede che noi lo guardiamo, poiché non ne ha bisogno – scrive in proposito Miglio – La visione nasce dunque da un bisogno, da una intenzionalità; è una *Leistung*, azione intenzionale e volitiva, ed è solo nostra: e *se anche noi ci gettassimo ai suoi piedi...* egli rimarrebbe indifferente e ottuso come un animale – dunque privo di intenzionalità e reazione».⁵⁶⁷

Il *vedere* è inteso da Rilke come un’azione *intenzionale* e *volitiva* messa in atto da una soggettività *potente* e *possessiva* ed è pertanto riferito allo stato di *tensione* proprio dell’uomo. L’inessenzialità della vista che Rilke ascrive al Buddha rinvia, quindi,

⁵⁶⁴ Cfr. in proposito: «Tutte le cose tendono a librarsi. Ma noi ad aggravarle / stendiamo su tutte il nostro peso, perché il peso ci esalta; / logoranti maestri siamo dunque alle cose, / mentre esse godono eterna fanciullezza. / Ma chi potesse accoglierle nel suo *sonno profondo* / e con loro *dormire*, come mutato e lieve / sorgerebbe dall’alveo comune al nuovo giorno». R. M. RILKE, “Die Sonette an Orpheus”, II-14, cit., p. 516 (pp. 153-155). *Dormire con le cose* significa instaurare con esse un rapporto di equilibrio. «Uomo in piedi: la gravità lo abbatte / come bevanda smorza la sete. / Ma dal dormiente cade come da una nuvola distesa la ricca pioggia della gravità». R. M. RILKE, “Gravità”, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 305. Alla potenza che ci abbatte perché, tradendo e misconoscendo il mondo per usarlo, ci allontana da esso, si contrappone un’*impotenza* che ci dà ricchezza, perché consente una relazione conoscitiva con il mondo fondata su una parità perfetta. Quest’*impotenza* è ciò che si realizza nel *sonno*. Il tema ritorna in un altro dei *Sonette an Orpheus*: «E quasi fanciulla era, sgorgata / da questa unanime felicità di canto e lira; / splendeva tra i suoi veli primaverili, chiara / e s’adagiò nel letto del mio orecchio. / E in me dormì. E tutto era il suo sonno». R. M. RILKE, “Die Sonette an Orpheus”, I-2, cit., p. 487 (p. 113); e in una poesia della raccolta *Vergers*: «Volto di donna, nel suo sonno / chiusa, sembra cullata / da qualche suono segreto / che tutta la riempie. / Dal suo corpo sonoro, addormentato, / ella trae la gioia / d’essere un tenero rumore / agli occhi del silenzio». R. M. RILKE, “La dormiente”, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 395.

⁵⁶⁵ R. M. RILKE, “Buddha I”, cit., p. 205 (p. 477). La sfera acustica – la voce, il canto, l’ascolto, l’orecchio, la musica – diventerà dominante, come è noto, a partire da *Die Sonette an Orpheus*. Cfr. in proposito. A. LAVAGETTO, “Introduzione e commento a *I Sonetti a Orfeo*”, in R. M. RILKE, *Poesie*, cit., vol. II, pp. 699-705.

⁵⁶⁶ E’ qui adombrata una questione che segna uno snodo fondamentale nella poetica rilkiana: la necessità di superare l’“opera della vista”: «Perché, ecco, c’è un limite al guardare, / e il mondo lungamente misurato dallo sguardo / vuol prosperare nell’amore. / Opera della vista è compiuta, / compi ora l’opera del cuore / sulle immagini prigioniere in te, perché tu / le hai sopraffatte ma non le conosci ancora». Cfr. R. M. RILKE, “Svolta” [1914], in *Poesie*, cit., vol. II, pp. 233-235. Riguardo a tale questione Kassner esercita un ruolo fondamentale, come testimonia l’*aforsimo* che Rilke prepose a questa poesia tratto da *Die Sätze des Yoghi* di Kassner: «La via dall’interiorità alla grandezza passa attraverso il sacrificio». *Ivi*, p. 231. La “svolta” dall’“opera della vista” all’“opera del cuore” è legata alla necessità di compiere un “sacrificio” per stabilire con l’altro e con il mondo un rapporto fondato sulla misura e sulla grandezza. Su tali questioni rinvio a: G. MAYER, “Vom ‘Umschlag’ durch das ‘Opfer’ zum ‘Rhythmus’”, in *op. cit.*, pp. 75-87. L’“opera dello sguardo”, i pericoli che nasconde nei confronti delle cose, è invece tema del dialogo tra Rilke e Lou Salomé, in seguito all’invio da parte del poeta all’amica della poesia *Wendung*. Cfr. R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME’, *op. cit.*, pp. 329-342, (pp. 219-227).

⁵⁶⁷ C. MIGLIO, “Figura e ritmo. Le oscillazioni dei *Buddha* di Rainer Maria Rilke, cit., pp. 230-231.

innanzitutto all'assenza di *finalità* ed *intenzione* che segna il *modo* in cui il Buddha si rapporta al mondo determinando lo stato di *quiete*. Il punto centrale è dunque, una volta di più, la *passività* conseguita attraverso il *consumo* di ciò che è schermo, filtro, ostacolo nel contatto con il mondo. Buddha – scrive Rilke – è colui che “dimentica ciò che apprendiamo”.⁵⁶⁸ Ad essere *dimenticati* – ciò che per Rilke è da *dimenticare* per stabilire un rapporto *non possessivo* con il mondo – sono quei *gesti* finalizzati al dominio delle cose,⁵⁶⁹ quegli *strumenti* attraverso i quali l'uomo si appropria del mondo e tra i quali Rilke annovera anche il vedere. Affinchè tale “dimenticare” si realizzi è necessario non soltanto il consumo di quella *volontà finalizzata* che presiede a tali gesti e a tali strumenti, ma anche – ed è questione centrale per comprendere il senso dell'inessenzialità della vista – il superamento di quella posizione *frontale* del soggetto che fonda la possibilità stessa dell'instaurarsi di tale *volontà*. Tra i sensi attraverso i quali il soggetto entra in contatto con il mondo il vedere è giudicato da Rilke come il più *ingombrante* perché tra ciò che è visto e colui che vede è mantenuta una *distanza*, a partire dalla quale il veduto si presta, quantomeno tendenzialmente, ad essere considerato come qualcosa di *esterno*, di *separato* dal soggetto e, quindi, ad essere *oggettivato*. Il vedere appare così legato a quella posizione oggettivante con la quale il soggetto si pone “di fronte” al mondo e *fuori* e *al di sopra* di esso.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ R. M. RILKE, “Buddha I”, cit., p. 205 (p. 477). La *purificazione* della coscienza da ogni intenzione e finalità è al centro della meditazione taoista. Nel *Tao Tê Ching* – Rilke ne possedeva una copia tradotta da Alexander Ular nel 1903 – si legge infatti che: «La Virtù superiore è inattiva e senza alcuna intenzione. La Virtù inferiore è attiva e ha delle intenzioni». *Tao Tê Ching. Il Libro della Via e della Virtù*, a cura di J. J. L. Duyvendak e trad. it. di A. Devoto, Milano, Adelphi, 1973, p. 99. Così nella traduzione di Ular: «Echter Rechter-Weg ist Nicht-Gewollte Tat und Nicht-Wille zur Tat; Fast Rechter-Weg ist Gewollte Tat und Wille zur Tat». LAO-TSE, *Die Bahn und der rechte Weg*, übersetzt von A. Ular, Leipzig, Insel, 1921, p. 47. Sulle questioni inerenti alla *purificazione* della coscienza nella meditazione taoista rinvio a: G. PASQUALOTTO, “Il vuoto nel taoismo”, in *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., pp. 5-36. Alla purificazione della mente è assegnata una funzione centrale anche nella dottrina buddhista: «Questo è stato detto dal Beato, è stato detto dall'Arahant, e così io ho udito: “O monaci, esistono questi tre tipi di purezze. Quali sono queste tre? La purezza del corpo, la purezza della parola e la purezza della mente. Queste sono, o monaci, le tre purezze”. Questo è il significato di ciò che il Beato ha proferito e, a tal riguardo, si dice: *La purezza della parola, la purezza della mente priva di influssi impuri: colui che è puro, che possiede tali purezze, è chiamato “uno che ha abbandonato tutto”*. Anche questo è il significato di ciò che il Beato ha proferito. Così io ho udito». “Così è stato detto” (*Khuddakanikāya*, 4), trad. it. di C. Cicuzza, in *La rivelazione del Buddha. I testi antichi*, cit., vol. I, pp. 781-782.

⁵⁶⁹ Evidenziando il legame tra il corpus delle poesie dedicate a Buddha e la poesia *Musik*, Miglio sottolinea come ciò che Buddha dimentica è “la vita con i suoi scopi”. C. MIGLIO, C. Miglio, “Figura e ritmo. Le oscillazioni dei *Buddha* di Rainer Maria Rilke”, cit., p. 230.

⁵⁷⁰ Nell'ottava delle *Duineser Elegien* Rilke definisce i “nostri occhi” come “trappole” e ciò in virtù della *posizione frontale* assunta dall'uomo. R. M. RILKE, “Duineser Elegien”, cit., p. 471 (p. 91). Tralasciando la questione del vedere – tale questione è oggetto, nell'arco della produzione poetica rilkeana, di progressive rielaborazioni e richiederebbe pertanto una ben più articolata argomentazione – mi limito a segnalare come lo sforzo di eliminare ogni potere, ogni forza, ogni ingombro dall'atto conoscitivo per stabilire un *equilibrio* tra soggetto e mondo porti Rilke alla “crisi del vedere” e, quindi,

Viceversa, ciò che esperisce il Buddha è un rapporto con le cose, col mondo, che non ha niente a che fare con la posizione di un “soggetto” che si colloca “di fronte” – e quindi *contro* – al mondo come ad un “oggetto”. Buddha, *dimenticando* “ciò che apprendiamo”, “apprende quello che ci esclude”,⁵⁷¹ ovvero il mondo nella sua pienezza ed irriducibile alterità, il mondo “così com’è” quando non è oscurato dalla posizione frontale assunta dall’uomo. La sua *quiete* è condizione libera non solo dalla *tensione* provocata da una *volontà finalizzata e intenzionale*, ma anche dalla dicotomia soggettività/oggettività che tale volontà implica. In questa prospettiva l’inessenzialità della vista – destituita a favore dell’ascolto – porta dritto ad un ripensamento radicale della soggettività. Buddha appare come modello di un modo d’essere della soggettività non invasivo e potente, irrelato e autoreferenziale, ma *passivo* e, in virtù di questa passività, *interconnesso* a tutto ciò che lo circonda. Il senso di questa *interconnessione* si chiarisce proprio in virtù del privilegio che Rilke accorda all’ascolto. Questo, a differenza della vista, *impatta* direttamente il *sentire*, giacchè ciò che *si* ascolta è contemporaneamente all’*esterno* e all’*interno* di *chi* ascolta.⁵⁷² *Chi* ascolta si trova *esposto* a *qualcosa*, che non può essere *messo a distanza* – “di fronte” – dal soggetto, ma che lo coinvolge *relazionandolo* a sé. Si tratta di un aspetto dell’*udire* che Rilke sottolinea più volte sia nelle lettere sia nella sua produzione poetica: *ciò che è ascoltato apre all’interno di chi ascolta uno spazio* – Rilke lo chiama “foglio” o “calice” – che lo accoglie. L’*udire* non è pertanto un esperire a distanza – come implicherebbe la vista – ma un esperire in cui, attuandosi la *reversibilità* di *esterno* ed *interno*, si è esposti ad un contatto più intimo con le cose.⁵⁷³

ne sposti l’interesse verso sensi “minori” come l’udito. Su tali questioni rinvio a: A. LAVAGETTO, “Introduzione e commento a *I Sonetti a Orfeo*, in R. M. RILKE, *Poesie*, cit., vol. II, pp. 711-713.

⁵⁷¹ R. M. RILKE, “Buddha I”, cit., p. 205 (p. 477).

⁵⁷² In tutt’altro contesto, Nancy ha sottolineato come «essere in ascolto è essere *allo stesso tempo* fuori e dentro, essere aperti *dal* di fuori e *dal* di dentro: dall’uno all’altro, dunque, e dall’uno nell’altro. L’ascolto produrrebbe così quella singolarità sensibile che condurrebbe la condizione sensibile o sensitiva (*aisthética*) come tale alla modalità più ostensiva: la spartizione di un dentro/fuori, divisione e partecipazione, sconnessione e contagio. [...] Peraltro i corpi degli animali molto spesso, e il corpo umano in particolare, non sono dotati in modo tale da poter interrompere a piacimento l’arrivo sonoro, come è stato più volte sottolineato. “Le orecchie non hanno palpebre” è un tema antico spesso ripreso». J. L. NANCY, *All’ascolto*, trad. it. a cura di E. Lisciani Petrini, Milano, Cortina, 2004, pp. 23-24. Sulla possibilità di una relazione tra la poesia di Rilke ed il pensiero di Nancy si veda: E. LISCIANI PETRINI, “Noi: diapason-soggetti”, in J. L. NANCY, *All’ascolto*, cit., pp. V-XXXI.

⁵⁷³ Sulle potenzialità del soggetto di *sentire* attraverso l’udito il mondo, *sentendosene parte*, Rilke si sofferma – ad esempio – in una lettera a Katharina Kippenberg, scritta il 17 agosto 1919: «Esperienza del volo dell’uccello notturno, per il quale è aperto in noi un purissimo foglio, una grande pagina bianca tutta per lui. E come il nostro udito si è rovesciato ed è puro calice, un calice-misura che si riempie dei rumori della notte, attraversabili con l’udito; e, dietro ogni rumore, il silenzio intero della creazione diventa verità. “Costruzione”, così come questa parola si restituisce a noi, quasi non più parola, uno spazio saturo di senso nel buio della bocca, la bocca che la pronuncia e la trattiene. Questo non vuol dire che noi *ci* costruiamo, perché a immagine di cosa potremmo farlo? Ma il tutto si

L' *esposizione* a cui si accede attraverso l' ascolto non va tuttavia intesa come *passività inattiva*, ma piuttosto come *passività attiva*. Se, infatti, l' ascolto non è l' azione intenzionale di un soggetto volitivo, esso non è neanche riducibile ad un impatto su un soggetto inerte. Per Rilke l' ascoltare presuppone, infatti, una capacità di *disporsi* all' ascolto, la cui cifra fondamentale è il *farsi vuoti* – ovvero la rimozione di tutti gli schermi soggettivi che possano frapporsi tra *ciò* che è ascoltato e *chi* ascolta – per accogliere e lasciar fluire ciò che è ascoltato.

La capacità di *ascolto* che Rilke individua come *propria* al Buddha non è però riducibile al senso dell' udito. L' *ascolto* cui Rilke fa riferimento è piuttosto un *sentire diffuso* che coinvolge il corpo nella sua interezza.⁵⁷⁴ Buddha è corpo che *sente-tocca* lo “spazio” che lo circonda e in questo sentire-toccare entra in *contatto sensibile* con il “tutto”, con quella *comune tessitura* della natura nella quale tutte le cose sono innestate.⁵⁷⁵ Attraverso il sentire diffuso e pervasivo il *corpo* “in ascolto” del Buddha esperisce – nel consumo del “contro” che segna il *destino* dell' uomo – la sua appartenenza al “tutto”.⁵⁷⁶ Questa *appartenenza* non nega la sua irriducibile singolarità – è questo il senso della sua chiusura –, giacchè ad essere affermato è il legame tra questa e le altre singolarità – anche esse irriducibili – che sono nel mondo. Se il Buddha esperisce il suo essere intessuto nella trama del mondo, tale esperienza non si traduce perciò in un annichilimento della sua individualità, in un abbandono mistico al mondo. La disposizione *passiva* all' ascolto fa piuttosto della chiusura un modo di relazionarsi al mondo, in cui il permanere dell' intransitività consente un rapporto di *equilibrio* tra il Buddha e tutte le cose. Tale disposizione, nell' assumere

costruisce, il visibile e l' invisibile, e ci aggiunge a sé, visibili e invisibili come siamo. Essere inseriti, questo è il nostro compimento, essere accolti con la nostra solitudine nell' elemento comune, ergersi in uno dei colonnati di Dio, posando su indicibili fondamenta non con la gravità del cuore, non con il peso terreno della morte, ma dissolvendo il proprio peso nell' ascesa e nella voglia di portare». R. M. RILKE - K. KIPPENBERG, *Briefwechsel*, hrsg. von B. von Bomhard, Wiesbaden, Insel Verlag, 1954, pp. 367-369 (trad. it. mia).

⁵⁷⁴ In Rilke troviamo, in effetti, una ben più complessa “poetica dei sensi” che non soltanto investe tutti i sensi – compreso il tatto ed il gusto – (esemplari in tal senso *Die Sonette an Orpheus*), ma implica un più articolato rapporto tra loro. Sulla poetica dei sensi in relazione alla figura del Buddha rinvio a: C. MIGLIO, “Figura e ritmo. Le oscillazioni dei *Buddha* di Rainer Maria Rilke”, cit.

⁵⁷⁵ E' qui evidente il legame con Schopenhauer. Questi – come si è visto – stabiliva un legame strettissimo tra *esperienza del corpo* e conoscenza del “nesso segretamente mantenuto tra noi e le cose”. A. SCHOPENHAUER, *Metafisica della natura*, cit., p. 17. Questa “intima, immediata, diretta conoscenza” era, inoltre, riconosciuta come *propria* del Buddha. A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, cit., § 68, p. 413.

⁵⁷⁶ In questa prospettiva è significativo che, nel percorso che porta Rilke dall' “apprendistato dello sguardo” all' attenzione per i sensi “minori”, l' interesse si sposti dall' arte di Hokusai alla figura del Buddha. Per Rilke, non si tratta più soltanto di conseguire quella “neutralità dello sguardo” che egli riscontrava in Hokusai e Cézanne, ma di *porsi in ascolto* con tutto il corpo; non si tratta più soltanto di “imparare a vedere” le cose nel loro essere intessute nella trama della natura, ma di *sentirsi* parte di questa stessa trama.

come irrevocabile l'intransitività delle singole parti, consente quello che potrebbe definirsi un *parteciparsi per impartecipazione*. Ciò a cui Buddha ha rinunciato è la posizione forte di una soggettività che vede sé stessa come parte separata – e privilegiata – per essere parte *con* le parti.

Il modo di *sentire* che Rilke individua come *proprio* al Buddha fa quindi tutt'uno, da un lato, con un *prosciugamento*, un *consumo* dell'io spinto fino all'estremo, fino al punto in cui egli diviene *cosa con le cose* – «Egli è stella. Ed altre grandi stelle gli stanno intorno»⁵⁷⁷ – e, dall'altro, con il conservarsi della sua intransitiva singolarità ed intangibile determinatezza. In questo senso Buddha è una delle *figure* centrali attraverso le quali Rilke sperimenta il “paradosso del soggetto come chiuso-aperto”.⁵⁷⁸ *Chiuso* nel suo stato di profondo raccoglimento, Buddha è *aperto* al mondo; egli è *accolto*, con la sua singolarità, nel mondo ed *apre* in sé stesso uno *spazio puro* che può accogliere il mondo. Come sia da intendersi questa singolare modalità di chiusura/apertura *del* corpo che consente al Buddha un *più intimo* rapporto con il mondo appare in tutta la sua evidenza nell'ultima delle poesie che Rilke dedica al Buddha: *Buddha in der Glorie*. Qui il Buddha, riposando in sé, chiuso ed indifferente, è al contempo il nocciolo in cui si riversa il “tutto”, non per essere trattenuto, ma per essere accolto e farsi frutto.

«Centro dei centri, nucleo dei nuclei,
mandorla che si chiude e si addolcisce -
questo Tutto fino a tutte le stelle
è la tua polpa: ti saluto.
Tu senti che più nulla a te aderisce;
nell'infinito è la tua buccia
e là è il vigore del succo che preme.
E fitti raggi da fuori l'aiutano
perché i tuoi soli in alto
pieni e ardenti rovesciano la luce.
Ma già in te ha avuto inizio

⁵⁷⁷ R. M. RILKE, “Buddha I”, cit., p. 205 (p. 477). Anche Kassner collega la figura del Buddha a quella della stella per sottolineare come Buddha sia divenuto – attraverso l'illuminazione – *cosa* tra cose e, in virtù di questo *consumo* del soggetto – che Kassner chiama “assenza di personalità” –, esperisca attraverso il corpo l'incessante movimento circolare della natura. R. KASSNER, “Die Verwandlung”, cit., p. 122. Cfr. anche: R. KASSNER, “Die Grundlagen der Physiognomik. Von der Signatur der Dinge”, cit., p. 70 (p. 93).

⁵⁷⁸ P. DE LUCA, *Il cuore dello spazio. Considerazioni su Rilke*, cit., pp. 59-61.

Il ricorso alla figura del frutto da parte di Rilke chiarisce come la *chiusura* del Buddha non sia né un escludersi dal mondo esterno, né un'assimilazione del mondo esterno nell'interiorità, ma un'interiorizzazione dell'esterno ed un'esteriorizzazione dell'interiorità. *Chiuso* nella sua durezza come il nocciolo, Buddha è colui che accoglie il “tutto” allo stesso modo in cui la polpa è racchiusa all'interno del frutto.⁵⁸⁰ Se il nocciolo è ciò che è *chiuso* all'interno del frutto mentre la polpa è ciò che “preme” *aprendosi* verso l'esterno, tale movimento è possibile soltanto perché ciò che è esterno [*von außen*] – i “fitti raggi” dei soli – è contenuto *dentro* la polpa, e ciò che è dentro [*in dir*] – la polpa – si accresce in virtù della trasformazione della calura dei soli nel frutto che matura. Il frutto è così l'*esito* di una *relazione necessaria* tra esterno ed interno, giacché *dall'esterno* i “fitti raggi” trasformano l'*interno* imprimendo alla *polpa* quel *movimento fluido* che lo espande fino a fargli assumere la *forma* del frutto, che è tale soltanto per il persistere della durezza del nocciolo. E', infatti, intorno a questo che la polpa, curvandosi, si espande fino al contorno estremo della buccia e, attraverso la buccia, *tocca* lo spazio e toccandolo il frutto ne è accolto. La relazione che, attraverso il riverberarsi tra dentro e fuori, lega insieme elementi *singolari* del mondo – quali il frutto ed i raggi del sole – è centrale per cogliere il significato profondo che Rilke attribuisce alla figura del Buddha. Questi, conservando l'intangibilità del suo essere singolare ed intransitivo, è al contempo in *fluida* comunicazione con il “tutto”.⁵⁸¹ Se il “tutto” è accolto nell'interiorità del Buddha non lo è vincendo l'essere chiuso del suo corpo – un chiudersi che, non va dimenticato, ha fatto del *consumo* di ogni aspetto “soggettivo” il segno della propria *quiete* – , ma perché tale chiusura è un *aprirsi* in sé per entrare in contatto con il mondo. La *fluidità*

⁵⁷⁹ R. M. RILKE, “Buddha in der Glorie”, cit., p. 398 (p. 697).

⁵⁸⁰ Bradley ha sottolineato in proposito il rapporto tra *Buddha in der Glorie* e le riflessioni sulle tombe dei califfi che si trovano in una lettera alla moglie Clara, scritta a Capri il 18 marzo 1907: «Le tombe dei califfi mi avevano già sorpreso, qualche tempo fa, su una cartolina; ma quella che accludi questa volta potenzia la precedente impressione fino all'incredibile. Prima di scoprire le tue annotazioni sul retro ho pensato al carattere di frutto, e di nocciolo di frutto [*Frucht- und Fruchtkernhafte*], di queste cupole scultoree, che sono grande scultura, un massimo di scultura, col loro modelé mai interrotto, mai indebolito o trascurato». R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, cit., p. 229 (trad. it. mia). Secondo Bradley ciò conferma l'interpretazione della figura del Buddha esclusivamente come “oggetto-arte”. B. L. BRADLEY, *Rainer Maria Rilkes Der Neue Gedichte anderer teil*, cit., pp. 232-238.

⁵⁸¹ In questa prospettiva la figura del Buddha può essere vista come controparte di Narciso. Questi è, infatti, il «nocciolo debole che non trattiene la sua polpa». R. M. RILKE, “Narciso” (1913), in *Poesie*, cit., vol. II, p. 217. Sulla figura di Narciso rinvio a: G. BAIONI, “Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria”, cit., pp. LVIII-LXV.

a cui accede il corpo del Buddha è quindi l'altra faccia del suo *chiudersi*. Si tratta di due movimenti che, invece di escludersi, si rendono vicendevolmente necessari allo stesso modo in cui nocciolo e polpa costituiscono insieme il frutto.⁵⁸² E come il frutto è, in quanto nocciolo duro e morbida polpa, in relazione con l'esterno, così il Buddha è, in virtù della sua chiusura/apertura, capace di *sentire* la sua relazione con il "tutto". Ciò a cui Buddha ha avuto accesso attraverso il superamento della posizione contrastiva nei confronti del mondo – caratteristica di una soggettività prorompente – ed il raggiungimento dello stato di *quiete* – in cui si diviene *cosa con le cose* – è l'esperienza sensibile degli infiniti legami di tutto con tutto, delle relazioni che ad ogni istante costituiscono e determinano tutto ciò che è.⁵⁸³

Il frutto non dice tuttavia soltanto della *interrelazione* tra tutte le cose che sono nel mondo, ma dice anche della loro *comune provenienza*. Il nocciolo del frutto è, infatti, anche ciò che «dispone tutto ciò che ha intorno a sé traendolo da sé nell'oscurità del suo lavorare».⁵⁸⁴ Nella buccia del frutto si fa quindi *visibile* l'oscurità *interna* – *altrimenti invisibile* – che lo alimenta.

«Salì a lui dalla terra, salì a lungo,
nel tronco tacito fu taciturno,
nel fiore chiaro si trasmutò in fiamma,
finché tornò a tacere.
E preparò tutta un'estate il frutto
nell'albero in travaglio notte e giorno,
e si conobbe linfa che urge contro
lo spazio partecipe.

⁵⁸² «La polpa – scrive De Luca – è ciò che del frutto si espande ed è in essa che si è fatto *vigore* – non forza che piega – quel che del nocciolo è chiusura. L'*infinito* della polpa può allora espandersi per il persistere della durezza del nocciolo: l'una si espande perché l'altro si conserva. Nocciolo e polpa necessitandosi – essi sono la medesima cosa dal momento che sono il frutto – si disgiungono. E mentre il nocciolo rimane in sé, la polpa – in un movimento che rimane il medesimo benché doppio – si espone ed è piacere, dolcezza, godimento che si offre». P. DE LUCA, *Il cuore dello spazio. Considerazioni su Rilke*, cit., p. 61.

⁵⁸³ La questione della relazionalità tra tutte le cose così come è posta da Rilke trova riscontro nella dottrina buddhista. Secondo tale dottrina, le cose sono *processi relazionati* ad altri processi, sono cioè *costituite* dal vicendevole *condizionarsi*, dal reciproco *relazionarsi* di una molteplicità di processi. In proposito rinvio a: G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto*, cit., pp. 50-52. Questa relazionalità, indagata in particolar modo da Oldenberg, è – come si è visto – centrale in Nietzsche.

⁵⁸⁴ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, cit., p. 305. In questa lettera, scritta a a Julie Baronin von Nordech il 10 agosto 1907, Rilke utilizza l'immagine del frutto per descrivere sé stesso: «Sempre più (con mia felicità) vivo l'esistenza del nocciolo del frutto che dispone tutto ciò che ha intorno a sé traendolo da sé nell'oscurità del suo lavorare. E sempre più comprendo che vivere così è la mia sola via d'uscita; non altrimenti trasformare tutta l'asprezza che mi circonda nella dolcezza di cui, da sempre, sono debitore al buon Dio. In breve: resto al mio leggio, e null'altro». *Ibidem*.

E ora mentre nel tondeggiante ovale
trionfa con la sua compiuta calma,
rinunziando, all'interno della buccia
nel suo centro ricade». ⁵⁸⁵

Il frutto – il cui succo, dopo aver premuto contro il confine estremo del frutto, ricade nel suo centro ⁵⁸⁶ – è “linfa” che, emersa dal *buio*, preme contro lo spazio toccandolo con l'estremità della buccia. Ciò significa che il *visibile* del frutto è insieme il suo *invisibile*, così come quanto nel frutto è *esterno* è l'*interno processo* della natura. Vi è in altre parole un'interdipendenza tra *visibile* ed *invisibile* e tale interdipendenza è dovuta al *movimento circolare* della natura, che continuamente sgorga e riaffluisce in sé stessa determinando l'ininterrotta metamorfosi delle sue forme. Alla polarità interno/esterno – che dice della relazione del frutto con tutto ciò che è – si affianca pertanto la polarità di invisibile/invisibile che dice l'essere del frutto *forma visibile* di quell'*invisibile movimento originario* che lavora la dinamica dell'apparire e precipitare di tutte le cose. Il frutto è così *figura* che espone – per così dire orizzontalmente – la sua relazione con il “tutto” e – per così dire verticalmente, a patto di non intendere la polarità visibile/invisibile come riproposizione di un dualismo tra superficie e profondità – il suo essere coinvolta in quel movimento originario che determina la continua metamorfosi del mondo. In questa prospettiva, il frutto è *figura* di ogni “cosa di qui”. Ogni cosa – uomo compreso – è, infatti, innestata in una rete di relazioni con l'esterno ed è soggetta agli oscuri processi della natura. La *relazionalità* tra tutte le cose o, per usare l'espressione rilkeana, questo “contatto” di tutto con tutto ⁵⁸⁷ – *relazionalità* che sfugge a chi si *vede* come identità separata dal mondo – è ciò che Buddha esperisce *per e nel* corpo.

«E il Buddha è grande e sapiente, e viene da pensare che la linfa salga in lui. E si crede di leggerglielo nel volto, che per tutta la notte è stato signore di una sterminata luce lunare». ⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ R. M. RILKE, “Il frutto” (1924), in *Poesie*, cit., vol. II, p. 283.

⁵⁸⁶ E' evidente come il succo compia all'interno del frutto un movimento circolare partendo dal basso e tornando in basso. Emerge così chiaramente il legame del frutto con l'oscurità delle radici. Cfr. A. LAVAGETTO, “Introduzione e commento alle *Elegie duinesi*”, cit., p. 637.

⁵⁸⁷ Cfr. R. M. RILKE, “Quasi ogni cosa a un contatto si tende”, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 235.

⁵⁸⁸ R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, p. 290 (trad. it. mia).

Buddha *sente* la “linfa” che percorre il suo corpo come il medesimo *flusso* che attraversa tutti i corpi, ovvero la *comune matrice originaria* che informa, attraversandole, tutte le cose. Divenuto *cosa tra cose*, Buddha *sente* nel proprio corpo il movimento della natura che sgorga e riaffluisce in sé stessa, *sente* il proprio corpo attraversato dall’incessante “cerchio” dall’essere al nulla e dal nulla all’essere.⁵⁸⁹ E’ questo ininterrotto movimento della natura che Rilke chiama “tutto”, “infinito”, “centro”, “forza”, “silenzio”,⁵⁹⁰ nel tentativo, nominandolo, di sottrarlo a ciò che nel nome lo definisce.⁵⁹¹ La “forza” che “in lui da milioni d’anni ruota”⁵⁹² è quell’eccesso di *forze* della natura che accomunano creature e cose attraversandole con un movimento di ascesa e di ricaduta.

All’interno di simile movimento *circolare* Buddha è “centro dei centri”. L’*esser centro* non è rivendicazione di onnipotenza del Buddha, né indice di una sua posizione privilegiata, poiché in questo “centro” vi è l’operare di forze che si compenetrano e si scambiano reciprocamente generando un rapporto tra la sua interiorità ed il mondo e coinvolgendo entrambi in un continuo processo di metamorfosi. Alla centralità del soggetto inteso come autoreferenziale si contrappone così l’*esser “centro”* di Buddha: *centro* di quel più ampio *cerchio* che è il mondo in quanto *immensa tessitura ritmica* che compenetra ogni essere.

La figura del Buddha è però assunta e ripensata da Rilke all’interno del proprio progetto poetologico. In particolare, il rapporto di *equilibrio* tra il Buddha ed il mondo diviene paradigmatico del *modo* in cui il poeta deve rapportarsi all’altro e alle cose. Ciò significa che il poeta deve sottoporsi ad un esercizio estremo di riduzione, di

⁵⁸⁹ L’origine – come si è detto – non è intesa da Rilke né come *presenza* ontologicamente determinata, come *essere*, né come *niente*, come *non essere*, perché da essa tutte le cose non smettono mai di procedere e dal suo eccesso di forze continuano ad essere attraversate. L’origine è piuttosto “mélange di essere e niente del tutto confuso e mescolato”. R. M. RILKE, “Le Rose” (1924), in *Poesie*, cit., vol. II, p. 447.

⁵⁹⁰ Lo spazio percepito dal Buddha è, nella prima delle due poesie a lui dedicate, silenzio. M. RILKE, “Buddha I”, cit., p. 205 (p. 477). Al silenzio, in rapporto alla figura del Buddha, Rilke fa più volte riferimento nelle lettere. In una lettera del 3 maggio 1906, ad esempio, uno stormo di uccelli è paragonato ad «un Buddha di voci, così grande, imperioso e sovrano, così privo di contraddizione, così al confine della voce, là dove essa diviene nuovamente silenzio, vibrando con la stessa pienezza e armonia con cui vibra il silenzio [Stille], quando si fa grande e quando noi lo sentiamo». R. M. RILKE, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, p. 321 (trad. it. mia).

⁵⁹¹ Significativamente Rilke ricorrerà per definire questa *provenienza originaria* ad un uso crescente della negazione. Si pensi alla contrapposizione tra il mondo [Welt] ed il “non-luogo senza non” [Nirgends ohne Nicht] dell’ottava delle *Duineser Elegien*. R. M. RILKE, “Duineser Elegien”, cit., p. 471 (p. 91). Tralascio la questione dell’*origine* in rapporto allo “spazio puro”, all’“aperto” cui fa riferimento l’elegia, limitandomi a segnalare la connessione. Ogni termine con cui Rilke indica l’*origine*, ogni connessione tra questa ed altre parole centrali della poetica rilkeana (quali lo stesso “aperto” o “spazio puro”) richiederebbe, in effetti, una più profonda argomentazione, dal momento che tali termini e connessioni sono necessari per indicarne alcuni tratti senza tuttavia definirla.

⁵⁹² R. M. RILKE, “Buddha I”, cit., p. 205 (p. 477).

consumo per giungere a quel rapporto di *intimità* privo di possesso che – come si è visto – è *proprio* al Buddha. Tale rapporto, ripensato e sperimentato da Rilke attraverso diverse figure lungo l'intero arco della sua produzione poetica, troverà compimento nella figura del *Gegengewicht* nominato in *Die Sonette an Orpheus*:

«Respiro, tu invisibile poema!
Spazio puro del mondo, col nostro essere
scambiato senza sosta. Contrappeso
in cui s'attua il mio ritmo.
Onda unica di cui
io volta a volta sono il mare;
più esiguo di ogni possibile mare –
spazio che si conquista».
Quante parti di questi spazi furono
già entro di me. Quanti venti
Sono come mie figli.
Mi riconosci aria, tu piena ancora di luoghi un tempo miei?
Tu, alle mie parole volta a volta
liscia scorza, rotondità e foglio». ⁵⁹³

Il particolare *equilibrio* tra l'io ed il mondo è qui indicato come “contrappeso” [*Gegengewicht*]: torsione di quel *contro* – *gegen* – che segna il “destino” dell'uomo determinando la sua posizione contrastiva nei confronti dell'altro e delle cose. Essa non conduce a una fusione tra io e mondo, poiché l'io è “onda unica” [*einzigste Welle*] di un mare più vasto, mantiene cioè la propria irriducibile *singolarità* pur riconoscendosi *parte* relazionata al “tutto”. A realizzarsi è invece uno “scambio” *puro* ed ininterrotto tra l'io ed il mondo articolato dal *respiro*, che mette in comunicazione interno ed esterno dell'io. Rilke dice qui di una reversibilità tra l'*interiorità* e lo “spazio del mondo”: “parti” di questo *spazio* erano, infatti, *dentro* l'io e adesso accrescono lo spazio in cui l'io è a sua volta accolto. Ritroviamo così il “paradosso” del soggetto chiuso/aperto che abbiamo precedentemente analizzato: l'io, senza sacrificare la propria differenza, è *con* lo “spazio”, partecipa di esso lasciandosi attraversare dal *suo* respiro e accrescendolo a sua volta col *proprio* respiro. Si tratta

⁵⁹³ R. M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, II-1, cit., p. 507 (p. 139).

qui di un “proprio” *svuotato* di ogni soggettivismo, poiché ad agire è la reciprocità del respiro, che è equilibrio scandito dal “ritmo”.

Ad una “polarità ritmica” tra io e mondo si riferiva Kassner per spiegare come il rapporto del soggetto con le cose e con il mondo sia sempre una connessione reciproca e dinamica che impedisce sia il bloccarsi in un’opposizione statica dei poli, sia il loro confondersi in una identità, sia il perdersi nell’assoluta differenza.⁵⁹⁴ Questa “polarità ritmica” era inoltre individuata da Kassner come tratto distintivo dell’*essere* del mondo in continuo *divenire*, cui egli dà il nome di “Uno-Tutto” [*all-eine Welt*]

E «dell’Uno-Tutto non si può dire nient’altro che è ritmico».⁵⁹⁵ Non si può, in altre parole, che dire che non vi è né identità, né cesura tra essere e non-essere, visibile ed invisibile, ma vi è solo un movimento che dall’uno passa continuamente nell’altro informando tutte le cose. Quest’idea del ritmo che Kassner mutua dal pensiero indiano⁵⁹⁶ lascia avvertire i suoi effetti anche in Rilke, per il quale le cose – compreso l’io – sono appunto *figure del ritmico movimento della natura*.

⁵⁹⁴ R. KASSNER, “Die Grundlagen der Physiognomik. Von der Signatur der Dinge”, cit., p. 54 (p. 76). Si tenga, ad esempio, presente la “polarità ritmica” che, secondo Kassner, lega “ciò che vede” [*Seher*] e “ciò che è visto” [*Gesicht*], soggetto veggente e oggetto visto. Si tratta naturalmente di una questione che Kassner affronta in una prospettiva diversa da quella di Rilke, poichè si riferisce al suo particolare modo di intendere la fisiognomica. Su tali questioni rinvio a: G. GURISATTI, “Volto”, cit., pp. 184-185.

⁵⁹⁵ R. KASSNER, *Zahl und Gesicht*, Baden Baden, Suhrkamp, 1979, p. 157. Kassner sostiene qui la polarità ritmica di essere e non essere, vita e morte: «La vita è ancora nella morte, la morte già nella vita. Chi sente questo sente il ritmo, il destino». *Ibidem*.

⁵⁹⁶ R. KASSNER, *Der indische Idealismus*, cit., p. 37.

III

VERSO LA VIBRAZIONE SUONO

I pesci sono muti..., si pensava una volta. Ma chi sa?
Non può esistere un luogo ove si parla senza pesci
la lingua che parlerebbero i pesci?

RILKE, *Die Sonette an Orpheus*

La "lingua che parlerebbero i pesci"

L'interesse di Rilke per gli haiku giapponesi⁵⁹⁷ si lega a due questioni centrali della poetica rilkiana: la critica al linguaggio rappresentativo-denotativo e la ricerca di una parola essenziale che sappia dire le cose nella loro *concretezza*, ossia mostrare il loro essere *forme di vita* compenetrata dalla morte,⁵⁹⁸ forme *visibili* di quell'*invisibile movimento originario* che lavora la dinamica del loro apparire e precipitare. La questione della parola – il suo *come* – è, quindi, strettamente connessa a quella complessità di problemi – *imparare a vedere* – a cui Rilke è stato istruito da Hokusai e Cézanne. E' infatti tramite questi ultimi che Rilke ha compreso che mostrare le cose non significa evidenziare la plasticità dei loro contorni⁵⁹⁹ ma dar vita all'interazione di *forme visibili e sfondo invisibile*, di *pieni* e di *vuoti*, perché soltanto attraverso

⁵⁹⁷ Le fonti principali di Rilke sugli haiku sono il dossier «*Haï-Kaï*» de *La Nouvelle Revue Française* (Parigi, settembre, 1920) e, soprattutto, il volume di Paul-Louis Couchoud, *Sages et Poètes d'Asie* (1916). Rilke fa riferimento al dossier «*Haï-Kaï*» in una lettera a Gudi Nölke scritta il 4 settembre 1920. R. M. Rilke, *Briefe an Frau Gudi Nölke*, hrsg. von P. Obermüller, Wiesbaden, 1953. Meyer ha tuttavia rilevato come la lettura di questo dossier abbia per Rilke un significato limitato, dal momento che contiene una piccola introduzione di Paulhan e soltanto tre haiku giapponesi tradotti in francese. I restanti dodici haiku sono, infatti, di autori francesi dell'epoca. H. MEYER, "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", in *Euphorion*, 74, hrsg. von W. Adam, Universitätsverlag Heidelberg, 1980, p. 137. Determinante è, invece, la lettura del testo *Sages et Poètes d'Asie* di Couchoud: il volume comprende una raccolta di haiku del XV secolo, tra cui quelli scritti da Bashō e Buson, tradotti in francese. Meyer ha dimostrato come l'acquisto del libro di Couchoud da parte di Rilke sia avvenuto nel 1920 e non, come si riteneva, nel 1925. Ciò gli ha permesso di esaminare l'influsso che hanno esercitato nei cicli francesi *Les Quatrains Valaisans*, scritte nel 1924, e *Les Roses* (1924-1926). *Ivi*, pp. 134-168. Sul rapporto tra Rilke e gli haiku cfr. anche: Y. LEE, "Moment des inneren Durchbruchs: Rilkes Haiku-Gedichte", in *op. cit.*, pp. 55-63; Y. SHIBATA, "The influence of Haiku on Rilke", in *Interlitteraria*, marzo 1998, pp. 335-345; J. PARK, "Rilkes Poetik im Vergleich zur östlichen Poetik", in *op. cit.*, pp. 154-165.

⁵⁹⁸ Una delle figure attraverso le quali Rilke dice della compenetrazione di vita e morte è – come si è visto – quella del frutto. «La grande morte che ognuno ha in sé / è il frutto attorno a cui ruota ogni cosa». R. M. RILKE, "Das Stunden-Buch", cit., p. 103 (p. 243).

⁵⁹⁹ Questa, come si è visto nel primo capitolo, non sfuggiva al tentativo di dare una rappresentazione oggettiva delle cose, poiché restituiva sì volumi concreti, ma imponendoli con un'evidenza, che era misconoscimento dello *sfondo* dal quale ogni cosa prende forma.

questa interazione è possibile dare figura al flusso di “ascesa” e di “ricaduta” inscritto nelle cose stesse o, più precisamente, al flusso di “ascesa” e di ricaduta” che le cose *sono*. Da ciò matura il progetto rilkeano di una lingua «più interna, profonda, magari senza desinenze, una lingua fatta possibilmente di noccioli di parole [*Wort-Kernen*], una lingua che non si raccoglie sopra, sul fusto della pianta, ma si afferra nel seme della lingua [*Sprach-Samen*]». ⁶⁰⁰ Dovrà essere questa una parola nuda, essenziale, priva di orpelli, che delle cose non dica l’apparire (il fusto della pianta) ma sia capace di sorprenderle nel loro essere lì in quell’istante. Ciò significa che la parola deve farsi carico di uno “strato” sempre “più in basso”, uno “strato minimale”, ⁶⁰¹ così guadagnando – per usare le parole di Hofmannsthal – «una nuova striscia al luogo del quasi-indicibile». ⁶⁰² A ciò mirerà l’ultima poesia di Rilke: essa sarà ricerca di una lingua divenuta così tanto essenziale da potersi spingere ai margini del dicibile, osando il proprio annientamento, per *intenzionarsi* di silenzio.

«I pesci sono muti..., si pensava una volta. Ma chi sa?

Non può esistere un luogo ove si parla senza pesci

la lingua che parlerebbero i pesci?» ⁶⁰³

⁶⁰⁰ La lettera, scritta a Nanny Wunderly-Volkart nel febbraio del 1920, precede di pochi mesi l’incontro con gli haiku. R. M. RILKE, *Briefe an Nanny Wunderly-Wolkart*, cit., Bd. I, p. 143.

⁶⁰¹ «Ah, quante volte si vorrebbe parlare scendendo di qualche grado in profondità – prosegue Rilke nella lettera a Nanny Wunderly-Volkart – la mia prosa “Experiment-Vorschlag” [*Urgeräusch*] è uno strato più in basso, un poco più in fondo del Malte, ma si scende di uno strato minimale, si resta nel lontano presagio di come sarebbe il parlare là dove è il silenzio». *Ibidem*.

⁶⁰² «Mi ha fatto bene ricevere i “Sonetti a Orfeo” dalle sua mani e accompagnati da parole così buone – scriverà Hofmannsthal a Rilke il 25 maggio 1923 – In queste poesie mi appare sorprendente come Lei abbia strappato una nuova striscia al luogo del quasi indicibile [*Gebiet des Kaum-zu-sagenden*]. Più di una volta mi ha incantato la bellezza e la sicurezza con cui un pensiero sottile è posto come con l’ammirevole pennello di un cinese: saggezza e ornamento ritmico insieme». In R. M. RILKE – H. von HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁰³ R. M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, II-20, cit., p. 521 (p. 161). In questo sonetto – lo sottolinea Lee – Rilke trova una via d’uscita all’aporia del linguaggio. Si fa, infatti, riferimento ad un “luogo” dove il silenzio, l’“esser muti” dei pesci è indicato come nuova lingua. Y. LEE, *op. cit.*, p. 158. Il silenzio non è da Rilke visto come il fallimento del linguaggio rispetto alla creazione poetica, ma come una più profonda dimensione della lingua. Su tali questioni rinvio a J. W. STORK, “Wort-Kerne und Dinge. Rilke und die Krise der Sprache. Zu den Gedichten 1906-1926”, in *Akzente*, n. 4, 1957, p. 346-358.

Se la parola poetica dovrà essere *parola del silenzio*,⁶⁰⁴ a condurlo verso una simile parola contribuirà in maniera determinante la lettura degli haiku.⁶⁰⁵ In questi si avverte, come nelle opere musicali – lo scrive a Sophy Giauque il 26 novembre 1925 – «un pezzo di reale silenzio, di silenzio profano, un vuoto troppo vero, come quello di un cassetto o di un portamonete» ed «il visibile è preso con mano sicura e colto come un frutto maturo, che non pesa affatto perché appena posato, e si vede forzato a significare l'invisibile».⁶⁰⁶

Il tratto principale degli haiku⁶⁰⁷ è difatti un'essenzialità⁶⁰⁸ che ha come effetto, da un lato, di comunicare *direttamente* la concretezza del dato di realtà (il *visibile* per usare l'espressione rilkeana) senza alcuna mediazione riflessiva o sentimentale, né alcuna descrizione o rappresentazione.⁶⁰⁹ Dall'altro, di evocare la presenza del *vuoto*⁶¹⁰

⁶⁰⁴ Alla luce del compito che Rilke affida alla parola poetica si comprende la sua crisi creativa che, passando per la stesura del *Malte* e per un decennio di silenzio, si chiuderà soltanto con la stesura delle *Duineser Elegien* e *Die Sonette an Orpheus*. Individuato il compito dell'arte attraverso l'educazione dello sguardo ricevuta dal confronto con Hokusai e Cézanne, Rilke dovrà infatti cercare una modalità espressiva adeguata a tale compito. La sua crisi è, dunque, innanzitutto crisi del linguaggio. «Rilke – scrive Lee in proposito – fallisce per l'incapacità della lingua di dare forma all'esistente nella sua concreta realtà, dopo che egli aveva lasciato l'ideale dell'oggettività dei *Neuen Gedichten* come soluzione inefficace». Y. LEE, *op. cit.*, p. 158. Su tale questione rinvio, inoltre, al saggio di A. Lavagetto, anche se l'autrice si sofferma esclusivamente sul ruolo giocato da Cézanne nella comprensione del compito dell'artista e nella conseguente crisi che si apre a partire dalla lezione del pittore. A. LAVAGETTO, "Rilke: le lettere su Cézanne", cit.

⁶⁰⁵ Un ulteriore e fondamentale tassello nella ricerca di tale lingua è, tuttavia, costituito dall'incontro con la poesia di Valéry. Su Rilke e Valéry rinvio a: M. GOTH, *Rilke und Valéry. Aspekte ihrer Poetik*, Bern-München, Francke Verlag, 1981.

⁶⁰⁶ R. M. RILKE, "Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque" (26 novembre 1925), in *Rilke en Valais*, par P. Valéry, C. F. Ramuz, R. Morax, E. Humeau, J. G. Lossier, G. Roud, D. Simond, Lausanne, Édition des Terreaux, 1947, pp. 83-92.

⁶⁰⁷ Lo haiku, un genere poetico prettamente giapponese, è composto di diciassette sillabe in tre versi rispettivamente di 5, 7 e 5 sillabe ciascuno. Sulla genesi e lo sviluppo degli haiku si veda: Y. HAKUTANI, "The Genesis and Development of Haiku in Japan", in *Haiku and Modernist Poetics*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 7-16. Sugli haiku rinvio a: D. KEENE, *World within walls. Japanese Literature of the Pre-modern Era 1600-1867*, New York, Columbia University Press, 1999. Sul rapporto tra gli haiku e lo Zen: D. T. SUZUKI, "Il contributo del buddismo, in particolare del buddismo Zen, alla cultura giapponese", in *Saggi sul buddismo Zen*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2004, vol. III, pp. 283-313.

⁶⁰⁸ La riduzione all'essenziale è uno dei tratti essenziali delle arti giapponesi. «*Yohaku*, da intendersi come qualità che connota ogni forma di riduzione all'essenziale – scrive Pasqualotto – potrebbe addirittura esser fatto valere come qualità primaria dell'estetica tradizionale giapponese. Tale qualità può rivelarsi in una gamma enorme di oggetti, di situazioni e di esperienze: è presente soprattutto nel palcoscenico del teatro *Nō*, nei *karesansui* (giardini secchi), negli *haiku* (poesie di tre versi prive di ogni riferimento al soggetto umano), nell'*ikebana* (composizioni floreali costituite di tre elementi di base)». G. PASQUALOTTO, *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, cit., p. 71.

⁶⁰⁹ Gli haiku scaturiscono difatti da un *puro e immediato* "sentimento della natura" che non può né essere spiegato attraverso la logica o il ragionamento, né essere ostacolato da qualsiasi forma di sentimentalismo. «Poemi più lunghi sono spesso pieni di ragionamenti intellettualistici o moralistici, - scrive Hakutani – ma lo haiku evita una simile lingua». Y. HAKUTANI, *op. cit.*, p. 10. Anche negli haiku risulta fondamentale quella dedizione alla natura – intesa come riduzione della presenza invadente dell'io – che Rilke aveva notato nell'arte di Hokusai.

⁶¹⁰ Va qui ribadito come il *vuoto* evocato negli haiku (ma ciò vale per tutte le forme artistiche giapponesi) non può essere in alcun modo considerato un "fondamento ontologico" dal quale deriva la molteplicità del pieno. «Questa molteplicità – scrive in proposito Pasqualotto – è condizione di

(l'*invisible*) attraverso un uso minimo e calcolato di termini, affinché il silenzio possa circolare negli intervalli ed insinuarsi nel cuore stesso della parola.⁶¹¹ E' così mostrata la "natura" *così come è, profonda e silenziosa*. Il poeta di haiku, infatti, «mentre espone realisticamente un fenomeno naturale dice come la natura sia infinitamente profonda e silenziosa. Tali attributi della natura non sono ostensibilmente determinati; sono ignoti». Ed è per questo che il modo di espressione degli haiku è «allusivo piuttosto che descrittivo, indefinito e discreto piuttosto che manifesto e dimostrativo».⁶¹² Gli haiku presuppongono, inoltre, un'esperienza *pura* della natura – esperienza sia visiva sia acustica⁶¹³ – in cui la differenza tra soggetto e oggetto è "trascesa" poiché non vi è né un soggetto percipiente, né un oggetto percepito, ma la loro relazione. Ed è per questo che essa può *trovare parola*⁶¹⁴ soltanto in una "lingua impersonale", senza alcun riferimento soggettivo: la relazione «non è detta, ma *si dice*».⁶¹⁵

L'importanza che essi rivestono per la poetica e la poesia rilkiana è testimoniata, oltre che dalle sottolineature e note a margine che Rilke ha lasciato sulla copia da lui posseduta del volume di Paul-Louis Couchoud, *Sages et Poètes d'Asie*, anche dalle molteplici osservazioni che si trovano nelle lettere scritte tra il 1920 ed il 1925.

Va aggiunto peraltro – su questo punto si ritornerà in seguito – che Rilke stesso si cimenterà – estremo esercizio di lavoro sulla parola – nella composizione di haiku.

esistenza, di pensabilità e di rappresentabilità del vuoto: soprattutto nella pittura ad inchiostro, ma anche in altre forme d'arte capaci di cogliere ed esprimere le potenzialità dinamiche del vuoto, si manifesta chiaramente la consapevolezza che tali potenzialità non si darebbero senza l'intreccio dialettico tra vuoto e pieno, tra spazi e tempi e vuoti, e tra spazi e tempi pieni. In effetti il vuoto, come la luce, non può mai esistere allo stato puro, assoluto, irrelato: come la luce è condizione generale di visibilità delle cose particolari, ma lo è solo in quanto a sua volta condizionata dalle ombre, così il vuoto è condizione generale della costituzione dei pieni, ma lo è solo in quanto a sua volta condizionato dai pieni. Il vuoto, come la luce, non esiste *prima* delle sue determinazioni, né *indipendentemente* da esse, così come le sue determinazioni non si dispiegano *dopo* o *a parte* rispetto a ciò di cui sono determinazioni. L'ipostasi metafisica del vuoto non può valere dunque né in senso spaziale, né in senso temporale». G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., p. XV. Anche in Rilke è riscontrabile – come si è visto – un'analoga impostazione non metafisica. R. M. RILKE, "An Witold von Hulewicz", cit., pp. 373-374 (p. 99).

⁶¹¹ Cfr. in proposito: G. PASQUALOTTO, "Il vuoto nello haiku", in *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., pp. 107-112.

⁶¹² Y. HAKUTANI, *op. cit.*, p. 12.

⁶¹³ Park scrive in proposito come lo haiku sia una "unità di parola, immagine e suono", sottolineando come esso sia un'esperienza – visiva ed acustica – che trova spazio in una parola. J. PARK, *op. cit.*, p. 156.

⁶¹⁴ Va sottolineato come tale esperienza non sia descritta attraverso i versi, ma *sia* questa esperienza stessa. Vi è qui, del resto, una stretta correlazione tra lo Zen e gli haiku. Questi – sottolinea Park – non parlano del momento dell'illuminazione, ma *sono* questo stesso momento». *Ivi*, p. 161.

⁶¹⁵ T. HASUMI, *Zen in der japanischen Dichtung*, Weilheim, 1961, p. 102. Park rileva uno stretto rapporto tra questo tratto degli haiku e il canto come esistenza [*Dasein*] di cui si legge nel terzo dei *Sonette an Orpheus*. J. PARK, *op. cit.*, pp. 164-165

Ce monde de rosée
N'est, certes, qu'un monde de rosée!
Mais tout de même...

Issa

Il primo riferimento agli haiku si trova, come si è detto, in una lettera a Gudi Nölke del 4 settembre 1920, in cui Rilke definisce queste piccole strofe giapponesi «mature nella loro indescrivibile esiguità e pure nella forma».⁶¹⁶ Sulla loro “esiguità” e “purezza” Rilke si sofferma anche in una lettera alla pittrice Sophy Giauque, scritta il 26 novembre 1925:

«Questa conquista rara e ricercata, che consiste nel collocare una cosa immaginaria dentro uno spazio appropriato, cioè tutto interiore, come voi riuscite a fare, mi fa pensare agli haiku, queste minuscole unità poetiche coltivate dai Giapponesi del XV secolo. Giudicate voi stessa quest'arte che si chiama “breve stordimento” [*bref étonnement*], scritta tuttavia per trattenere a lungo colui che vi partecipa. [...] Ecco, signorina, una piccola scelta per voi che io ho fatto in presenza delle vostre piccole opere. Non c'è forse una somiglianza d'intenti? L'arte di realizzare queste “pillole” dove elementi diversi sono riuniti dall'evento, dall'emozione che provoca, a condizione che questa emozione sia del tutto assorbita dalla semplice felicità delle immagini. Il visibile è preso con mano sicura e colto come un frutto maturo, che non pesa affatto perché appena posato, e si vede forzato a significare l'invisibile».⁶¹⁷

⁶¹⁶ R. M. RILKE, *Briefe an Frau Gudi Nölke*, cit., p. 63.

⁶¹⁷ R. M. RILKE, “Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque” (26 novembre 1925), cit., pp. 85-91. La lettera comprende una trascrizione di 29 haiku di poeti giapponesi, in particolare di Buson e Kyorai. Soltanto uno degli haiku citati da Rilke è di Basho, che pure è considerato il più grande poeta di haiku. Analizzando questa lettera, Shibata ha evidenziato come l'interpretazione di Rilke degli haiku sia vicina alla loro natura: «Qui Rilke descrive lo haiku come l'arte di creare “pillole”, un processo attraverso il quale un fiore o un altro oggetto è evocato dalle immagini all'interno della “pillola”, nella quale elementi diversi, irrelati sono combinati per mezzo di un evento o di un sentimento evocato dall'evento. Così combinati, gli elementi sono completamente assorbiti nella “semplice felicità delle immagini”. Questa interpretazione sembra essere vicina alla natura centrale dell'haiku giapponese. Termini come “disparati elementi riuniti” corrispondono ad un tratto degli haiku conosciuto come tipo di *toriawase* (giustapposizione)». Y. SHIBATA, *op. cit.*, p. 341.

La lettera rivela quanto l'interpretazione degli haiku da parte di Rilke sia stata mediata dalla lettura del libro di Couchoud,⁶¹⁸ non soltanto perché il poeta riprende dall'autore la definizione dello haiku come “bref étonnement”,⁶¹⁹ ma anche, e soprattutto, perché ne sottolinea quale elemento chiave l'essenzialità, ponendo in risalto il legame tra quest'ultima e la determinazione a lasciare che le cose si mostrino *direttamente* – si mostri la “semplice felicità delle immagini” – senza alcuna forma di interferenza da parte del soggetto.⁶²⁰ Anche se l'emozione traspare dagli esigui elementi che costituiscono la poesia, questa è “assorbita” dalla costruzione stessa dell'immagine. E' questo un problema affrontato da Couchoud. Questi, per spiegare l'essenzialità degli “epigrammi lirici” giapponesi,⁶²¹ fa riferimento, in un passaggio sottolineato da Rilke, alla differenza tra la parola poetica [*lyrisme*] e la prosa e l'eloquenza [*éloquence*] posta da Mallarmé:

«Il loro interesse è di fornire l'esempio perfetto della poesia discontinua verso cui tende ogni poeta giapponese, forse ogni poeta asiatico. Stéphane Mallarmé denuncia l'eloquenza che ha invaso il lirismo da noi. Avrebbe voluto che fossero messe in poesia solo le cose che in nessun modo potevano essere spiegate in prosa. La poesia è stata fuorviata, diceva egli con un sorriso, “dopo la grande deviazione omerica. E se qualcuno gli domandava cosa c'era dunque prima di Omero, egli rispondeva:

⁶¹⁸ Va naturalmente sottolineato come Rilke si muova, nella sua personale comprensione degli haiku, molto al di là dell'interpretazione di Couchoud. L'interpretazione degli haiku da parte di Rilke potrebbe, inoltre, essere stata influenzata dall'incontro con Asoka Matsumoto, conosciuta a casa di Gudi Nölke di cui Rilke fu ospite a Wartenstein in Svizzera dal 17 al 20 settembre del 1920, e con la quale ebbe un breve scambio epistolare attraverso la comune amica. Si veda in proposito: H. MEYER, “Rilkes Begegnung mit dem Haiku”, cit., pp. 134-168.

⁶¹⁹ «Un breve stordimento [*un bref étonnement*]! E' la definizione stessa degli haikai. La sensazione è il solo mezzo di espressione. L'improvviso, l'inaspettato quasi si impongono ad esso. I tre piccoli versi sembrano fatti per tradurre un'apparizione inattesa [*apparence inattendue*], una sorpresa dell'occhio [*surprise de l'œil*].» P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, pp. 62-63.

⁶²⁰ Paqualotto sottolinea come, negli haiku, la presenza e l'efficacia del vuoto sia evidente innanzitutto come “assenza di soggetto”. «Il poeta qui non c'è; non descrive ne, tantomeno, commenta un evento: lo registra come se la sua mente fosse uno specchio pulito, una pellicola vergine, una superficie vuota». G. PASQUALOTTO, “Il vuoto nello haiku”, cit., p. 108.

⁶²¹ La definizione di “epigrammi lirici” che Couchoud utilizza per indicare gli haiku è ripresa da M. Basil Hall Chamberlain: «Un haikai non è comparabile né a un distico greco o latino né ad una quartina francese. Non è un ‘pensiero’, né un ‘motto’, né un epigramma in senso moderno, né un epigramma in senso antico, cioè un'iscrizione, ma un semplice quadro in tre colpi di pennello, una vignetta, uno schizzo, talvolta un semplice tocco, un'impressione. L'astratto è eliminato. La sintassi è ellittica all'eccesso. Con tre brevi note si tratta di comporre un paesaggio o una piccola scena. Ogni sforzo poetico porta alla scelta di tre sensazioni suggestive che chiameremmo il seguito di altre. Nel suo studio sugli haikai, M. Basil Hall Chamberlain li chiama gli epigrammi lirici del Giappone. Ne definisce così due qualità essenziali: la brevità e la potenza di suggestione. L'epigramma lirico non ha quasi analoghi nella poesia occidentale. E' rivelatore dello spirito giapponese, succinto nell'emozione, sottile nel sogno». P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, pp. 53-55. Il riferimento è a: B. H. CHAMBERLAIN, “Bashō and the Japanese poetical epigram”, in *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, 1902, vol. XXX, part. II.

“l’orfismo”. Gli inni vedici, i brevi poemi cinesi, gli *uta* e gli *haikai* giapponesi toccano l’orfismo mallarmiano. [...] Il poema prende come sua risorsa la sensazione lirica zampillante, istantanea, prima che il movimento del pensiero o della passione la orientasse e utilizzasse. Alla prosa è lasciato il collegamento logico delle sensazioni, all’eloquenza il legame affettivo, con il ritmo, la ridondanza, la cadenza. La poesia sprofonda nella sensazione pura. Ella si difende dal porre un seguito. La sua sola risorsa è dunque scegliere. Una certa splendida elezione comincia e finisce il genio del poeta. I moti sono l’ostacolo. La catena dei moti introduce un ordine elementare che è già un artificio. E’ per questo che la poesia giapponese ha finito per ridursi a diciassette sillabe». ⁶²²

Nell’interpretazione data da Couchoud, gli haiku coincidono con l’*orfismo* di Mallarmé perché in essi non vi è traccia di elementi discorsivi ed esplicativi; essi si allontanano tanto dalla prosa “logica” quanto dall’eloquenza “affettiva” perché il loro intento è quello di restituire la “sensazione istantanea”, la “sensazione pura” scaturita “direttamente” dall’osservazione di una cosa, di un evento, rispetto ai quali lo scrittore di haiku [*haïjin*] deve sospendere sia la riflessione sia il proprio stato emotivo, deve cioè rendersi *vuoto* di ogni ostacolo sia intellettuale che sentimentale. ⁶²³ Idee, riflessioni o sentimenti introdurrebbero, infatti, all’interno della poesia un “artificio”, qualcosa di interposto all’immagine, che ne contaminerebbe la “purezza”. ⁶²⁴ Negli haiku non vi è pertanto alcun riferimento, alcuna allusione al

⁶²² P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, pp. 7-8 (trad. it. mia). D’ora in poi le espressioni sottolineate nel testo di Couchoud sono le medesime sottolineate da Rilke. Sulla differenza tra gli haiku e i poemi occidentali si sofferma, in una prospettiva non dissimile, Roland Barthes: «Lo haiku non vuole dire nulla. [...] Soltanto qualche parola, un’immagine, un sentimento, là dove la nostra letteratura richiede abitualmente un poema, un dispiegamento o (nel genere più breve) un pensiero cesellato, insomma un lungo travaglio retorico». R. BARTHES, *L’impero dei segni*, trad. it. a cura di M. Vallora, Torino, Einaudi, 1984, p. 81.

⁶²³ Nel testo di Couchoud non si fa mai riferimento al *vuoto* come nucleo centrale degli haiku. Sull’importanza dell’*esperienza* del vuoto e sulle sue implicazioni sia per le forme d’arte giapponesi, sia per la loro fruizione si sofferma Pasqualotto. «Il soggetto – scrive – per poter cogliere ed accogliere la genuinità dell’evento si rende vuoto di ogni intenzionalità sia intellettuale che sentimentale, al punto di rendersi equivalente all’evento. Allora non si può parlare di *due* vuoti (quello del poeta e quello dell’evento), ma di un *unico* vuoto che si determina come poesia e come evento. Il fatto che questa qualità del vuoto accomuni poeta, poesia ed evento non significa che ne annulli le differenze. Anzi: tale qualità generale si manifesta come garanzia potente e necessaria al dispiegarsi delle loro qualità specifiche». G. PASQUALOTTO, “Il vuoto nello haiku”, in *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, cit., p. 109.

⁶²⁴ Couchoud, sottolineando come agli haiku sia estranea la satira, scrive: «L’haikai è un colpo d’occhio. Non oltrepassa la visione pura e semplice. Non è una caricatura perché la caricatura presuppone un’idea interposta tra l’occhio e l’oggetto percepito. Se la silhouette leggera lascia intravedere un sentimento (perché, d’altronde, non si dipinge mai senza intenzione), è quasi sempre la simpatia, una simpatia indefinita che va dalla curiosità benevolente fino alla pietà più profonda». P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, p. 107.

soggetto che percepisce, ma soltanto l'evento "proprio com'è".⁶²⁵ Non vi è, in altre parole, alcun segno della soggettività del poeta.⁶²⁶ Non vi sono neppure due elementi che indirettamente rimandano ad una presenza del soggetto: la descrizione e la definizione. Gli haiku non descrivono e non definiscono mai le cose, gli eventi che in essi appaiono, ma si limitano alla pura e semplice enunciazione. Un tratto che Roland Barthes ha sottolineato con una sorprendente immagine: «Lo haiku (il *tratto*) riproduce il gesto indicatore del bambino piccolo che mostra col dito qualsiasi cosa (lo haiku non fa questione di distinzione di soggetto) dicendo soltanto: quello! Con un movimento così immediato (cioè così privo di ogni mediazione: quella del sapere, del nome, o anche del possesso), che ciò che viene indicato rappresenta l'inutilità stessa di ogni classificazione dell'oggetto: *nulla di speciale*, afferma lo haiku conformemente allo spirito zen: l'evento non è classificabile secondo alcuna specie, la sua eccezionalità non approda a nulla; come un ricciolo grazioso, lo haiku s'arrotola su se stesso; la scia del segno che sembra sia stata tracciata, si cancella: nulla è stato acquisito, la pietra della parola è stata gettata inutilmente: non ci sono né onde, né colate di senso».⁶²⁷

⁶²⁵ Uno dei principi essenziali dello Zen, che informa di sé l'estetica giapponese, è – come rileva Forzani – la "naturalità", intesa come l'"espressività immediata e diretta della realtà". Poiché la natura è espressione evidente e spontanea di sé stessa, la pratica dello Zen mira a tale "visione diretta della natura autentica", in cui «non si tratta di vedere "qualcosa" che c'è per un attimo e non più, ma di superare ogni distinzione discriminativa basata sul filtro ermeneutico del pensiero». G. JISŌ FORZANI, "Lo Zen e Dōgen", in *I fiori del vuoto. Introduzione alla filosofia giapponese*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 73. Se, infatti, «la liberazione non consistesse nel vedere la realtà per quello che è, le cose per come sono, già e sempre, ma nel fabbricare una realtà liberata, essa dipenderebbe dal talento, dalla volontà, dal capriccio, dalla fortuna, sarebbe insomma soggettiva e arbitraria, parziale e aleatoria». *Ibidem*. Tra gli effetti – se di "effetti" si può parlare – che tale assunto ha sul modo di praticare l'arte vi è quello di mostrare la realtà "così come è" da sé. In realtà più che di "effetti" bisognerebbe qui parlare del coincidere di visione diretta della realtà e pratica artistica, poiché questa può mostrare la realtà "così come è da sé" se – e soltanto se – *chi* la pratica vede la realtà "così come essa è da sé". Sulla questione della "Talità", intesa come comprensione diretta della realtà "quale è in sé stessa", nella cultura giapponese cfr. D. T. SUZUKI, "Il contributo del Buddhismo alla cultura giapponese", in *Saggi sul buddismo Zen*, cit., vol. III, p. 290.

⁶²⁶ Pasqualotto sottolinea come sia importante ricordare che «il vuoto di soggettività, ancora prima che nelle composizioni poetiche haiku, è presente in generale nella stessa lingua giapponese». G. PASQUALOTTO, "Il vuoto nello haiku", in *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., p. 108. Barthes si è soffermato su tale aspetto per evidenziare la differenza tra il linguaggio orientale e quello occidentale, differenza che implica un diverso modo di intendere il soggetto: «Così, in giapponese, la proliferazione dei suffissi funzionali e la complessità delle enclitiche implicano il fatto che il soggetto avanzi nell'enunciazione grazie a precauzioni, riprese, ritardi e insistenze, il cui volume finale (non è più possibile, a questo punto, parlare di un'unica riga di parole) fa appunto del soggetto un grande involucro vuoto della parola, e non quel nucleo pieno che si presuma diriga le nostre frasi, dall'esterno e dall'alto; di modo che ciò che ci appariva come eccesso di soggettività (il giapponese, suol dirsi, enuncia delle impressioni, non delle constatazioni) è invece piuttosto un modo di diluizione, di emorragia del soggetto, in un linguaggio frazionato, parcellizzato, diffratto sino al vuoto». R. BARTHES, *L'impero dei segni*, cit., p. 12.

⁶²⁷ *Ivi*, pp. 98-99.

Nessun senso o simbolo, ma l'apparire di *qualcosa fatto venire* dal gesto che lo ha evocato.⁶²⁸

L'assenza di qualsiasi interferenza del soggetto riscontrabile negli haiku non è tuttavia formale, ma – ciò che per Rilke è altrettanto rilevante – è determinata da un modo di percepire che Couchoud individua come *proprio* alla cultura giapponese. Si tratta, in primo luogo, di un modo di percepire il reale che è *partecipazione*⁶²⁹ ad esso e non sua contemplazione.

«Quando io guardo attentamente
vedo il *nazuma* in fiore
presso alla siepe».
Bashō⁶³⁰

Gli haiku sono, infatti, *forme* di un'esperienza diretta, corporea di un evento che si imprime nel suo stesso darsi, a cui si partecipa senza che ciò si risolva in un coinvolgimento emozionale. La parola non traduce ma è l'evento, ne è cioè la neutrale registrazione sensoriale.⁶³¹ Si tratta, quindi, dell'*impressione* sensoriale di tale evento che lo haiku espone per quello che è.

⁶²⁸ La realtà di questo gesto può essere attinta dal Teatro del Nō. Tomio Tezuka, nel colloquio con Heidegger, racconta come, sulla scena vuota del teatro giapponese, «basta un piccolo gesto dell'attore per evocare da un silenzio intenso e strano qualcosa di possente. [...] Poniamo che debba apparire un paesaggio di montagna: in tal caso l'attore solleva lentamente la mano aperta e la tiene all'altezza delle sopracciglia, immobile sopra l'occhio». M. HEIDEGGER, "Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio", in *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1990, p. 96. E' come se la montagna riuscisse, quindi, ad apparire solo grazie a questa mano che, tacendo, si solleva. E non è possibile a Tezuka spiegare questo gesto se non sollevando la mano e tenendola ferma nel modo descritto. Il colloquio con Tomio Tezuka, avvenuto a Friburgo nel 1954, è – come è noto – ricostruito da Heidegger. Cfr. in proposito: C. SAVIANI, *L'Oriente di Heidegger*, Genova, Il Melangolo, 1998. Sul Teatro del Nō rinvio a: M. ZEAMI, *Il segreto del Teatro No*, a cura di R. Sieffert, Milano, Adelphi, 1966; G. PASQUALOTTO, "Il vuoto nel Teatro Nō", in *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., pp. 127-143.

⁶²⁹ Uno dei concetti chiave per esprimere il modo dei Giapponesi di rapportarsi alla natura è quello di "mono no aware", che Calza traduce con "intima armonia delle cose". G. C. CALZA, "Armonia delle cose", in *Stile Giappone*, cit., pp. 71-72. Tale armonia è legata alla visione dell'intima connessione tra tutte le cose ed è da collegare, più che alla visione buddhista, alla religione originaria del Giappone, lo shintō.

⁶³⁰ Lo haiku di Bashō è tratto da: D. T. SUZUKI, "Buddhismo Zen", in E. FROMM – D.T. SUZUKI – R. DE MARTINO, *Psicoanalisi e buddhismo Zen*, trad. it. a cura di P. La Malfa, Roma, Astrolabio, 1968, p. 11.

⁶³¹ Couchoud si mostra particolarmente interessato all'aspetto *sensoriale* degli haiku, sia dal punto di vista della loro creazione, sia dal punto di vista della fruizione. Gli haiku gli appaiono, in questa prospettiva, *equivalenti* alla *percezione sensoriale* da cui sono scaturiti. Ed è per questo motivo che sono capaci di dare anche al lettore "una breve scossa" ai sensi, "un'impressione viva" «che può svegliare in noi qualche impressione sopita». P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, p. 72 e p. 58. Cfr. in proposito H. MEYER, "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", cit., pp. 140-142.

Ciò si intreccia con il progetto, a cui Rilke lavorava già al tempo delle lettere su Cézanne, della necessità di sottoporsi ad un esercizio di estrema riduzione del sé, in virtù del quale l'opera non è più prodotto *di* qualcuno, ma "lavoro anonimo".⁶³² Tale esigenza poetica, appresa alla scuola dello sguardo di Cézanne ed Hokusai, diviene ricerca di una parola che non dica un evento a partire dal soggetto che lo esperisce e lo riconduce a sé, ma sia *parola-evento*, sia cioè *traccia* che l'evento stesso *de-scrive* nello *spazio cavo*⁶³³ di una parola prosciugata e anonima.⁶³⁴ Tale *anonimità* della parola include necessariamente un *modo* dell'essere poeta, poiché essa si realizza soltanto a partire da un *consumo* dell'io. Non si tratta – per il poeta – di dire un evento esperito come *proprio*, ma di accogliere in sé un evento che accade, facendo di sé lo *spazio vuoto e impersonale* che accoglie senza segnare di sé ciò che accoglie.⁶³⁵ Se ad affermarsi in tal modo è l'"impersonalità" dell'opera, tale impersonalità richiede che l'io stesso consegua la propria impersonalità che nella

⁶³² «Si nota anche, via via sempre meglio, come fosse necessario andare ancora al di là dell'amore; è naturale che si ami ognuna di queste cose, se le si fa; ma se lo si mostra, lo si fa meno bene; le si *giudica* invece di *dirle*. Si cessa di essere imparziali; e il meglio, l'amore, rimane estraneo al lavoro, non entra in esso, resta lì a lato non tradotto: così è nata la pittura d'impressione [...] Si dipingeva: amo questa cosa qui; invece di dipingere: qui essa è. E in essa ciascuno deve poter ben vedere se io l'ho amata. Questo non è per nulla mostrato, e qualcuno potrà affermare che non si parla affatto d'amore. Così l'amore è investito senza residui nell'atto del fare. Questo investimento dell'amore in un lavoro anonimo, dove si generano cose tanto pure, a nessuno è forse riuscito così pienamente come al vecchio [Cézanne]». R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, cit., pp. 40-41 (p. 55).

⁶³³ Emblematico, in questa prospettiva, l'accostamento tra la parola poetica e l'immagine del calice/coppa, che compare più volte nella produzione poetica rilkeana. Cfr. ad esempio: «Scendi, o lento canto della sera, / fluente da grandiose lontananze. / Io ti accolgo. Sono io il calice / che ti racchiude e di te non trabocca». R. M. RILKE, "Scendi, o lento canto della sera", in *Poesie*, cit., vol. I, p. 93; R. M. RILKE, "Postille in margine a *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche", cit., p. 95.

⁶³⁴ Già nel *Malte* Rilke scrive che i versi nascono sì dai ricordi, ma soltanto quando questi siano stati "dimenticati" e siano diventati "anonimi". «Poiché i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si hanno già presto), sono esperienze. Per un solo verso si devono vedere molte città, uomini e cose, si devono conoscere gli animali, si deve sentire come gli uccelli volano, e sapere i gesti con cui i fiori si schiudono al mattino. [...] Si devono avere ricordi di molte notti d'amore, nessuna uguale all'altra, di grida di partorienti, e di lievi, bianche puerpere addormentate che si richiudono. Ma anche presso i moribondi si deve essere stati, si deve essere rimasti presso i morti nella camera con la finestra aperta e i rumori che giungono a folate. E anche avere ricordi non basta, si deve poterli dimenticare, quando sono molti, e si deve avere la grande pazienza di aspettare che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi ancora non *sono*. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo, gesto, senza nome [*namenlos*] e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso». R. M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 20-21 (p. 14).

⁶³⁵ La questione dell'"impersonale" nella poetica rilkeana è posta da Blanchot, che sottolinea come la possibilità di "dire le cose" passi necessariamente attraverso un consumo che – solo – consente al poeta di conseguire *quella* passività radicale che è propria dell'*esser morto*. Se l'obiettivo di Rilke è "partire dalle cose", ciò avviene – sottolinea Blanchot - «a condizione che mi sia liberato da ogni impedimento, da ogni limite, e questa liberazione sarà illusoria se, fin dal primo passo, non sarà quel rivolgimento radicale che, solo, fa di me "colui che è pronto a tutto, che non esclude niente", "un essere senza involucro". Bisogna dunque partire non più dalle cose per rendere possibile l'approssimazione alla morte vera, ma dalla profondità della morte per volgermi verso l'intimità delle cose, per "vederle" veramente, con lo sguardo disinteressato che ha chi non si tiene a se stesso, chi non può dire "Io", chi non è nessuno, la morte impersonale». M. BLANCHOT, *op. cit.*, p. 131.

decima delle *Duineser Elegien* fa essere l'udito dell'io "udito di morto" [Totengehör].⁶³⁶ E' soltanto in questo spazio spersonalizzato – la neutralità conseguita nella morte – che può incidersi il "suono" della cosa, altrimenti impenetrabile nel suo contorno.⁶³⁷ La poesia non deve descrivere una cosa vista, ma accogliere una cosa ascoltata da *chi*, consumando il proprio io, acconsente alla trasformazione del *proprio* udito in "udito di morto", organo cioè non di un "io", bensì organo di *nessuno*. E' in questa prospettiva che appare chiara la reciprocità ed interdipendenza tra il progetto poetico rilkeano e l'esperimento di un modo di essere del soggetto: il progetto di *dire le cose* lasciando che siano esse a dirsi è inscindibile dall'esercizio di riduzione dell'io. Soltanto quando si è giunti a un simile estremo consumo dell'io è possibile quel canto *essenziale* che è *impersonale* esistenza.⁶³⁸ Ciò significa sottoporre a critica radicale quella "parola degli uomini", che è oppressione delle cose, loro mutismo.⁶³⁹ L'accusa di inadeguatezza che Rilke muove

⁶³⁶ «Ma lo sguardo di lei [la Sfinge] / da dietro l'orlo dello pschent snida la civetta. Ed essa / lenta lungo la guancia discende, la sfiora, / ne segue la rotondità più matura, / morbidamente disegna nel nuovo / udito di morto, su un foglio due volte / spiegato, l'indescrivibile contorno». R. M. RILKE, "Duineser Elegien", cit., pp. 480-481 (p. 105). I versi in questione dell'elegia sono, naturalmente, da porre in relazione alle potenzialità conoscitive che ha, per Rilke, l'udito e pertanto alla questione del suono. Se la vista non riesce a comprendere la Sfinge, è il rumore provocato da una civetta, che ne sfiora il volto col suo volo, a far sì che la cosa si imprima nell'udito attraverso il suono della sua forma. Cfr. in proposito la lettera che Rilke scrive a Magda von Hattingberg il 1 febbraio 1914: «Quel volto – scrive Rilke della Sfinge che ha visto durante il suo viaggio in Egitto – aveva assunto le abitudini del cosmo, singole parti del suo sguardo e del suo sorriso erano distrutte, ma le albe e i tramonti dei cieli gli avevano riverberato addosso sentimenti che sopravvivono. Di quando in quando chiudevo gli occhi e, sebbene il cuore mi battesse, mi rimproveravo di non sentirlo abbastanza: non dovevo forse giungere in luoghi del mio stupore dove non ero mai stato? [...] Quante volte, già, il mio occhio aveva tentato di cogliere quella vasta guancia in tutti i suoi dettagli: si arrotondava in alto con tanta lentezza, come se in quel luogo ci fosse spazio per *più* punti che quaggiù, fra noi. Ed ecco, osservandola ancora una volta, venni preso da un'inattesa fiducia: allora capii e, nella più grande pienezza del sentire, feci esperienza della sua rotondità. Solo un istante dopo compresi *che cosa* fosse accaduto. Pensi: dietro la sporgenza del copricapo regale, sulla testa della sfinge, si era alzata in volo una civetta e lenta, indescrivibilmente udibile nella pura profondità della notte, aveva sfiorato il volto col suo morbido volo; e in quel momento, nel mio udito, divenuto perfettamente chiaro per il lungo silenzio della notte, si era inciso, come per miracolo, il profilo di quella guancia». R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, cit., p. 33.

⁶³⁷ Nella decima delle *Duineser Elegien* la cosa in questione, che lo sguardo non riesce ad afferrare e che si offre invece all'orecchio come suono, è la Sfinge. Ma ciò vale per tutte le cose, giacché in tutte vi è la traccia del suono *primo*. Cfr. P. DE LUCA, "Per un'erotica dell'opera", cit., pp. 7-24.

⁶³⁸ «Il canto che tu insegni non è brama, / non cerca meta che s'attinga al termine. / Canto è esistenza. Al Dio facile cosa. / Ma noi, noi quando *siamo*? E al nostro essere / quando rivolge il Dio la terra e gli astri? / Non quando ami se anche, giovinetto, la voce / forzi la bocca. E tu impara a scordarlo, / il canto che ti nacque; e che si perde. / Vero canto è un altro alito, un alito che tende / a nulla. Uno spirare nel Dio. Un vento». R. M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, I-3, cit., p. 488 (p. 113). In questo sonetto, come sottolinea Park, «l'aspetto fondamentale dell'espressione poetica è indicato come un 'canto involontario'. Poiché si dice qui che la vera poesia [*Dichten*] coincide con il "dimenticare" le parole, cioè la vera poesia [*Poesie*] si origina dalla quiete del silenzio. Con ciò è espressa palesemente la necessità della rinuncia a quella soggettività, che comprende soprattutto il pensiero discorsivo e il dire che si richiama soprattutto ad esso». J. PARK, *op. cit.*, p. 154.

⁶³⁹ «Io temo tanto la parola degli uomini. / Dicono sempre così chiaro: / questo si chiama cane e quello casa, / e qui è l'inizio e là è la fine. / E mi spaura il modo, lo schernire per gioco, / che sappian tutto ciò che fu e sarà; / non c'è montagna che li meravigli; / le loro terre e giardini confinano con Dio / Vorrei

al linguaggio non è – o non è soltanto – la critica all’insufficienza delle parole a *dire le cose* nella loro corporeità, nella loro *pienezza* di cose,⁶⁴⁰ ma è critica a quell’eccesso di *potenza* insito nella “parola degli uomini”. Questa definisce le cose e così facendo le priva della loro materiale singolarità per imprigionarli in nomi che non sono, o non sono più, realtà della cosa.⁶⁴¹ Le parole finiscono così per diventare “muri” tra l’io e le cose,⁶⁴² ed è in questa distanza procurata che il soggetto si erge come signore del mondo, che di tutto si appropria ordinando e catalogando. Nella riflessione sul linguaggio si ripropone così quella dicotomia soggettività/oggettività al cui smantellamento Rilke lavora per tutto il corso della sua opera. E nello haiku Rilke non rinviene soltanto il superamento di tale dicotomia,⁶⁴³ ma anche la capacità di

ammonirli, fermarli: state lontani. / A me piace sentire le cose cantare. / Voi le toccate: diventano rigide e mute. / Voi mi uccidete le cose». R. M. RILKE, “Io temo tanto”, in *Poesie*, cit., vol. I, p. 93. È significativo che Rilke sottolinei al contempo la distanza tra il linguaggio e le cose e l’incapacità di “meravigliarsi”; è qui evidente il progetto rilkiano di trovare una parola, il cui soggetto abbia fatto proprio il gesto dello stupore, che è ciò che neutralizza la prontezza della parola e costringe quindi alla ricerca di una modalità diversa del dire. Su tali questioni in rapporto al buddhismo si veda: J. PARK, *op. cit.*, pp. 145-154.

⁶⁴⁰ «Rilke – scrive Lavagetto a proposito dei *Neue Gedichte* (ma il giudizio potrebbe estendersi all’intera produzione poetica rilkiana) – aveva scelto l’avversario più potente. Aveva voluto l’antagonista temibile, la cosa che sfida la parola con i suoi volumi, le stratificazioni mobili dei colori, i giochi repentini delle ombra e delle luci, il mutare delle forme, gli odori, la qualità della materia, i suoni, i sapori». A. LAVAGETTO, “Introduzione e commento alle *Elegie duinesi*”, cit., pp. 492-493.

⁶⁴¹ La questione della crisi del rapporto tra linguaggio e mondo, qui posta da Rilke, è caratteristica del Novecento; trova uno dei manifesti programmatici più radicale nella *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal, in cui il protagonista spiega di aver compreso all’improvviso, con una specie di orrore, di non essere più capace né di pensare, né di parlare, perché le parole più comuni della vita “esteriore” non gli dicevano più nulla: «Le parole stratte, di cui la lingua, secondo natura, si deve pur valere per recare a giorno un qualsiasi giudizio, mi si sfacevano nella bocca come funghi ammuffiti». H. von HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. a cura di M. Vidusso Feriani con introduzione di C. Magris, Milano, Rizzoli, 1995, p. 43. In proposito rinvio a: M. BLANCHOT, “Lord Chandos”, in *op. cit.*, pp. 157-159. In questo punto, inoltre, Rilke – senza neppure esserne consapevole – tocca una questione centrale dello Zen. Il linguaggio – scrive Suzuki – «da troppo tempo è stato associato alle forme concettuali perdendo la sua immediatezza e spontaneità. Non appena si usano le parole si è rimandati ad un significato, ad un contenuto concettuale; esse stanno a rappresentare qualcosa che non è esse stesse, non hanno relazioni con la vita se non nei termini di una debole eco o dell’immagine di qualche cosa che già non è più. Questa è la ragione per cui i maestri evitano ogni espressione o affermazione logicamente intelligibile. Il loro scopo è che l’attenzione del discepolo si concentri sulla cosa stessa». D. T. SUZUKI, “I metodi d’insegnamento dello Zen”, in *Saggi sul buddismo Zen*, cit., vol. I, p. 283.

⁶⁴² «Tante volte rabbrivendo afferro / quanto mi sono addentrato nella vita. / Le parole sono i suoi muri. / Laggiù fra monti sempre / più azzurri rifulge il loro senso». R. M. RILKE, “Tante volte rabbrivendo afferro”, in *Poesie*, cit., vol. I, p. 89.

⁶⁴³ Se lo Zen, che informa le arti giapponesi – haiku inclusi –, mira a superare qualsiasi ostacolo possa intromettersi tra l’io e il mondo affinché questi possano riflettersi a vicenda “come due specchi senza macchia” (D. T. SUZUKI, *Saggi sul buddismo Zen*, cit., vol. I, p. 32), l’ostacolo maggiore è rappresentato proprio dalla mente dualisticamente orientata. «Finché, riguardo alla liberazione dell’anima, si mantiene una concezione dualistica, non potrà esservi la vera libertà effettivamente annunciata dal Buddha. L’“abbandono di qualsiasi cosa” vuol dire trascendimento del dualismo di anima e corpo, di soggetto ed oggetto, di conoscente e di conosciuto, dell’“è” e del “non è”, di anima e di assenza d’anima; e a cotesto trascendimento non si perviene col semplice negare l’anima o la volontà, bensì illuminandone la natura, realizzandola così come è in se stessa». *Ivi*, p. 152.

colgiere con pochi e decisivi tratti, con “tre colpi di pennello”,⁶⁴⁴ una particolare configurazione di elementi nella loro *essenzialità, singolarità e temporalità*. Lo haiku ha, alla stessa maniera della pittura, – scrive Couchoud – «il carattere generale della semplificazione audace»:

«Si può comparare un haïkaï ad uno schizzo giapponese che racchiude in poche linee precise il dettaglio di una scena in movimento o l’infinito di un paesaggio. Nel primo caso il pennello ha tracciato delle parole, nel secondo dei tratti, ma l’occhio che ha visto è lo stesso».⁶⁴⁵

L’“occhio che ha visto” *vede* ogni cosa come *relazionata a tutte le altre* e come *transitoria*, ovvero come dinamicità di elementi, che si offre in una particolarissima configurazione senza gerarchie e senza necessità, ma in una relazione che avviene nell’istante e dura nell’istante

«Oh vecchio stagno!
Una rana vi salta dentro.
Rumor d’acqua!»

Bashō:⁶⁴⁶

Qui – scrive Pasqualotto – «l’evento non ha un soggetto unico, definito, limitato. Ciò che accade non è il suono dell’acqua che – secondo una logica lineare – consegue, come effetto, dal tuffo della rana che avviene in uno spazio specifico denominato vecchio stagno; in realtà si tratta di tre eventi equivalenti e contemporanei: la presenza del vecchio stagno, il tonfo della rana, il rumore dell’acqua. Quale dei tre agisce di più? Qual è, tra di essi, il soggetto forte? Nessuno: ciascuno non ha senso senza l’altro. Si potrebbe anche dire che ciò che agisce è il loro rapporto: ma il

⁶⁴⁴ P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁴⁵ *Ivi*, p. 55. Couchod prosegue qui sottolineando il legame tra pittura e poesia e accostando gli haïkaï alla scuola popolare *Ukyoe*: «Gli haïkaï rappresentano la pittura realista, la valanga delle stampe e dei libri di immagini. Nessun soggetto vietato: tutti gli aspetti del Giappone vi si ritrovano, tutta la vita giapponese può formicolarvi. Non c’è oggetto tanto bizzarro, azione tanto banale che non possa essere materia di un haïkaï». *Ivi*, p. 56.

⁶⁴⁶ M. BASHŌ, “Oh vecchio stagno!”, in *Haiku antichi e moderni*, a cura di C. Vasio, Milano, Domino Avallardi, 1996, pag. 18. Su Bashō rinvio a: Y. HAKUTANI, “Bashō and Haiku Poetics”, in *op. cit.*, pp. 17-36; D. KEENE, “Matsuo Bashō”, in *World within walls*, cit., pp. 71-122.

rapporto si può costituire e può funzionare solo se ciascuno dei singoli termini, se ciascun evento non è chiuso e fisso, ossia se non è soggetto». ⁶⁴⁷

Se la *relazionalità* delle cose mostrata negli haiku non era sfuggita a Rilke, che aveva sottolineato come essi siano “pillole” dove «elementi diversi sono riuniti dall’evento», ⁶⁴⁸ è la questione dell’impermanenza ad attirare in particolare la sua attenzione. ⁶⁴⁹

Gli haiku sono *singoli istanti* colti nella loro singolarità e come sospesi tra due “non”: il *non ancora* e il *non più*. Sospensione in cui a mostrarsi è quell’indeterminabile *movimento* che è insieme presenza e consumo delle cose:

«Elles s’épanouissent, - alors
On les regarde, - alors les fleurs
Se flétrissent, - alors...»

Onitsura. ⁶⁵⁰

Si comprende come tutto ciò costituisca per Rilke materia di riflessione, dal momento che ad essere toccati sono punti nevralgici della sua ricerca poetica: il tentativo di giungere ad una parola-cosa che della cosa dica l’essere sospesa *tra* la vita e la morte, dica del suo attimo di *visibilità*, del suo emergere dal *vuoto* che la circonda. E’ ciò

⁶⁴⁷ G. PASQUALOTTO, “Il vuoto nello haiku”, cit., p. 108.

⁶⁴⁸ R. M. RILKE, “Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque” (26 novembre 1925), cit., p. 91.

⁶⁴⁹ E’ questo un aspetto su cui Couchoud si sofferma più volte nel testo: «Il gusto giapponese ha sentito tutto il fascino che prende una cosa nell’essere unica e transitoria». P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, p. 36. Anche leggendo *L’estampe japonais* di Aubert, Rilke si sofferma in particolare su questo tema, come testimoniano i brani del libro ricopiati in uno dei suoi taccuini. La maggior parte di questi brani è infatti relativa alle immagini del “mondo fluttuante” [*Ukiyo*]. «Il grande personaggio estremo-orientale, il vero eroe di tutte le stampe – scrive Aubert – è la natura. Quale natura? Il vero nome della scuola popolare delle stampe è *Ukiyo-ye*. Matabei che ne è il padre è chiamato Ukiyo Matabei. Ora nel tradizionale insegnamento buddhista *Ukiyo* significa: mondo d’illusione, mondo effimero, mondo doloroso (*Uki*, doloroso; *yo*, mondo). L. AUBERT, *L’estampe japonais*, Paris, Librairie Armand Colin, 1914. Sul taccuino Rilke scrive a commento del passo in questione: « *Ukiyo-ye*: non si può tradurre con “scuola realista” come la maggior parte dei critici ha fatto. *Ukiyo* rappresenta piuttosto il mondo effimero, il mondo dell’illusione: il mondo reale come mondo non-reale, nel senso di una più profonda realtà». R.M.R. Ms D. 61 (documento conservato presso lo Schweizerisches Rilke-Archiv di Berna).

⁶⁵⁰ «Essi sbocciano, - allora / Li si guarda, - allora i fiori / appassiscono, - allora...». *Ivi*, p. 113 (trad. it. mia). Accanto a questo haiku ci sono tre tratti e due note di Rilke. Si tratta dello haiku più sottolineato da Rilke nel testo di Couchoud. Le note sono relative all’autore, Onitsura: Rilke scrive “date?” e “élève de Bashô”. Lo haiku è poi citato da Rilke sia nella lettera a Gudi Nölke sia nella lettera a Sophy Giauque. Nella prima Rilke scrive che esso è «la traduzione di una forma immediatamente pura nella sua brevità» e aggiunge: «rien des plus! C’est délicieux». R. M. RILKE, *Die Briefe an Frau Gudi Nölke*, cit., p. 63. Nella seconda egli scrive che esso è «délicieux et tout ouvert vers l’infini». R. M. RILKE, “Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque” (26 novembre 1925), cit., p. 91. Shibata ha, inoltre, rilevato la stretta relazione esistente tra questo haiku ed una poesia del ciclo *Les Roses*: «Estate: vivere qualche giorno / nel tempo delle rose; / respirare quanto vaga intorno / alle loro anime dischiuse. / Di ognuna che muore / fare una confidente, / sopravvivere a questa sorella / in altre rose assente». In R. M. RILKE, *Poesie*, cit., vol. II, pp. 438-441. Y. SHIBATA, *op. cit.*, pp. 339-341.

che Rilke intende per “celebrare” le cose – celebrare è il dar conto nella parola e come parola della irremovibile singolarità di ogni cosa – nel loro *essere qui ed ora*,⁶⁵¹ mostrandone la concretezza e la caducità, cantando la “felicità” della loro presenza e la “morte” che vi lavora dentro. E’ di tale concretezza – quella concretezza che i sensi percepiscono, come olfatto, gusto, tatto⁶⁵² - che la parola poetica deve farsi carico esponendola senza tradurla e a dover essere esposto è quel sapore della vita compenetrato dalla morte, che “viene da lontano” ed è la *remota matrice* che ogni cosa porta impressa in sé. La parola deve farsi perciò – come le cose che canta – *forma visibile dell’invisibile*,⁶⁵³ il che equivale a trasformare l’accettazione della morte nel canto che celebra l’esistenza di “tutto quello che è qui”.⁶⁵⁴ Da qui la sottolineatura, nel testo Couchoud, di espressioni quali “forza del carattere”, “virilità” intese da Rilke come tratti essenziali dell’animo giapponese e che consentono a tale popolo un sereno accoglimento della morte:

«Il *confucianesimo* ha dato infine all’anima giapponese la sua virilità. Dopo che il buddhismo arretra, è il confucianesimo che conquista le anime. È una filosofia e soprattutto una morale i cui principi, improntati a quelli classici cinesi, sono stati adattati dai Giapponesi al loro carattere. È la morale dell’onore, o per impiegare il termine più esatto, del contegno [*tenué*]. Dalla scuola primaria i bambini apprendono quella che, in giapponese, si chiama *l’arte di contenere il proprio corpo* [*l’art de tenir*

⁶⁵¹ Questo è, come è noto, il tema che Rilke affronta in particolare nella nona delle *Duineser Elegien*: «Ma perché essere qui [*Hiersein*] è molto, perché sembra abbia bisogno / di noi tutto quello che è qui [*das Hiesige*], l’effimero che / stranamente ci riguarda. Di noi, i più effimeri. Una volta [*ein Mal*]/ ogni cosa, soltanto una volta [*ein Mal*]. Una volta [*ein Mal*] e non più. E anche noi / una volta [*ein Mal*]. Mai più. Ma questo / essere stati una volta [*ein Mal*], seppure solo una volta [*ein Mal*]: / essere stati terreni [*irdisch*], non pare sia revocabile». R. M. RILKE, “Duineser Elegien”, cit., p. 473 (p. 95). Si noti l’insistenza tanto sulla terrenalità, quanto sulla transitorietà che accumuna uomini e cose. «Ecco ciò che ci appartiene, che ci connota nella nostra collocazione temporale: la capacità di riconoscere le cose nella *Einmaligkeit* e come *einmalig* – scrive Giavotto-Künkler commentando questi versi – Riconoscendo la unicità irripetibile del mai-più la avvertiamo come ciò che contraddistingue l’essere-divenuto-terreno di qualcosa, come peso d’essere della sua *realtà* nella temporalizzazione. Noi conosciamo, infatti, la realtà, e quindi l’essente terreno, per quanto esso di da in tale temporalizzazione». A. L. GIAVOTTO-KÜNKLER, *Una città del cielo e della terra. Le ‘Elegie Duinesi’ di R. M. Rilke*, Genova, Marietti, 1990, p. 282.

⁶⁵² «Mela rotonda, pera e banana, / uva spina... Tutto questo parla / vita e morte nella bocca... Io lo sento... / leggetelo nel viso di un bambino / che le assaggia. E’ un sapore che viene da lontano. / Non vi si sfanno, lentamente, i nomi nella bocca? / Dov’erano parole, ora scoperte scorrono, / sorprese, liberate a un tratto dalla polpa». R. M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, I-13, cit., p. 495 (p. 123).

⁶⁵³ Se questo è il compito di cui la parola poetica deve farsi carico, non stupiscono allora le difficoltà che Rilke è costretto a fronteggiare nell’arco della sua produzione, soprattutto dopo che dal tentativo di restituire le cose *plasticamente* seguendo l’insegnamento di Rodin a quello di dirne il *vuoto* ed il *pieno* seguendo l’insegnamento di Cézanne e di Hokusai, fino agli anni della crisi, che è innanzitutto crisi del linguaggio. «Rilke – scrive Lee in proposito – fallisce per l’incapacità della lingua di dare forma all’esistente nella sua concreta realtà, dopo che egli aveva lasciato l’ideale dell’oggettività dei *Neuen Gedichten* come soluzione inefficace». Y. LEE, *op. cit.*, p. 158.

⁶⁵⁴ R. M. RILKE, “Duineser Elegien”, cit., p. 473 (p. 95).

son corps] che comprende tutto, dalla pulizia fino alla capacità di padroneggiarsi. Si insegna l'arte di trattenere le lacrime, di contenere la collera, di controllare la paura. Si dà loro senza parole un'educazione eroica. Il più raro coraggio è presentato loro come il semplice contegno e deve loro diventare naturale. [*Le plus rare courage leur est présenté comme de la simple tenue et doit leur devenir naturel*] Mai un medico nasconde il suo stato ad un malato: lo insulterebbe supponendo una mancanza di dignità davanti alla morte». ⁶⁵⁵

Così Couchoud, riportando quanto ha visto in Giappone alla partenza delle truppe giapponesi per la guerra contro la Russia scrive:

«Mai ho sorpreso né un grido, né una lacrima. Non che il dolore non fosse atroce, ma si deve guardarlo nell'istante in cui si è rientrati nella propria camera, perché secondo il proverbio giapponese 'solo il guanciaie deve conoscere le lacrime'. [*l'oreiller seul doit connaître les larmes*] Ed ecco a mio avviso il più grande miracolo che ho visto in Giappone: tanta raffinatezza artistica unita a tanta disciplina militare, un'isola di poeti che è la più unita delle nazioni moderne». ⁶⁵⁶

La lettura degli haiku non è però limitata a rafforzare il compito che Rilke affida alla parola poetica. Rilke, infatti, trova negli haiku non soltanto quello stesso *sguardo*, determinato da un *rapporto profondo* con la natura, che aveva notato in Hokusai, ma la capacità di trasformare questo sguardo in *parola*. Ed è uno sguardo, come ha sottolineato Couchoud, legato al peculiare rapporto che i Giapponesi hanno con la natura.

Gli haïkaï «hanno un modo strano puramente pittorico; non esprimono che l'umore dell'occhio. L'haïkaï non fa propriamente dello spirito, perché non riflette sulle cose. Le vede. Questa visione, beninteso, è sempre quella di un occhio particolare. [...] I paesaggi che si succedono in un album di epigrammi non soltanto ci svelano tutto il Giappone [...]; ci rivelano ancora un modo particolare di vedere tutte queste cose, un sentimento originale della natura, le abitudini dell'occhio e l'inclinazione dei sogni di un popolo pittore». ⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, pp. 46-47. Se la tesi di Couchoud relativa all'influenza esercitata dal confucianesimo sulla forza del carattere dei Giapponesi sia giusta, non è una questione che può essere qui discussa.

⁶⁵⁶ *Ivi*, pp. 47-48.

⁶⁵⁷ P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, pp. 80-82.

Questo “sentimento originale della natura”⁶⁵⁸ è per Couchoud inscindibile dall’esaltazione operata dal buddhismo del “sentimento di simpatia” [*sentiment de sympathie*]⁶⁵⁹ verso tutti gli esseri viventi.⁶⁶⁰ Non solo «niente di ciò che vive è straniero [*étranger*]», ma vive in esso un “cuore invisibile” [*cœur invisible*]:⁶⁶¹

«De ce côté seulement
le pouls doit battre
Cette branche seule est fleurie».

Shiko⁶⁶²

Questo “battito”, che si avverte in tutte le cose, è quel *respiro* della natura che *crea forme*. Il suo ritmo è il “ritmo delle metamorfosi” [*rythme des métamorphoses*], è il “flusso stesso delle apparenze” [*flot même des apparences*], è quel movimento della natura che è *gesto formante*.

⁶⁵⁸ Couchoud si sofferma sulla differenza tra Occidente e Oriente a proposito dell’amore della natura. «L’amore per la natura che presso di noi è un sentimento molto raro e sempre tranquillo è per il Giapponese una passione ardente, davanti alla quale tutto tace. Noi dobbiamo riconoscervi un certo segno di civiltà perché se il nome di uomo civilizzato si applica soprattutto al sapiente e all’ingegnere che sottomette fiori, foreste e montagne, non è meno adatto all’artista che ne sente appassionatamente la bellezza». *Ivi*, pp. 32-33. Diversi gli haiku segnati da Rilke sul particolare rapporto che lega i Giapponesi alla natura, in particolare ai fiori. Da quest’aspetto Rilke era rimasto colpito anche durante la lettura de *Il libro del Tè* di Okakura Kakuzo. «Il primo, che ho preso in libreria a Basilea, è stato il “Libro del Tè”. – scrive a Gudi Nölke il 6 marzo 1920 – La parte sui fiori mi ha riempito di gioia. Si intona tutto il singolo con la sua esperienza? E cosa pensa di ciò Asa?» R. M. RILKE, *Die Briefe an Frau Gudi Nölke*, cit., p. 45. Il capitolo, cui Rilke si riferisce, sottolinea il valore che i fiori hanno nella cultura giapponese. O. KAKUZO, “I fiori”, in *Il libro del Tè*, trad. it. a cura di P. Verni, Varese, Sugarco Edizioni, 1994, pp. 68-79.

⁶⁵⁹ Couchoud allude qui, senza esplicitarne i tratti, ad un aspetto essenziale dell’etica buddhista: la compassione [*Karuna*]. Questa, che è una delle quattro “Dimore Divine” [*Brahmana Vihara*], è strettamente connessa alla conoscenza [*Prajna*]. «Ciò che è da conoscere sono le qualità della realtà tutta. – scrive Pasqualotto – Tali qualità sono la sofferenza [*dukka*], la non sostanzialità [*anatta*] e l’impermanenza [*anicca*]». G. PASQUALOTTO, “Conoscenza e compassione nell’etica buddhista”, in “Filosofia e teologia”, 1, 1996, p. 112. La consapevolezza che ogni realtà non ha natura propria esclusiva, ossia è condizionata in quanto dipende sempre e necessariamente da altro, insieme con la consapevolezza che ogni realtà è impermanente è condizione necessaria per comprendere l’interrelazione tra tutti gli esseri, “l’inter-essere” che costituisce il mondo e l’esistenza”. *Ibidem*.

⁶⁶⁰ Couchoud sottolinea anche l’influenza esercitata dal buddhismo sulle arti. Il buddhismo – scrive – «si è limitato ad attirare a sé le anime più delicate, le più alte e le più disincantate. Le ha condotte alla perfezione morale attraverso la perfezione artistica, perché l’arte è un primo scalino di rinuncia e di concentrazione su sé stesso e, nel buddhismo giapponese, l’uomo di mondo deve diventare un artista prima di poter essere un santo. [...] ha formato spiriti grandi tormentati di infinito e anche santi placati e teneri che fanno pensare al nostro S. Francesco d’Assisi. Non c’è arte che non sia uscita da lui, non c’è manifestazione della vita che non abbia profondamente trasformata. Ha fatto penetrare fino nell’intimo del popolo il senso del mistero, la bontà silenziosa, la fede nella solidarietà mistica delle anime, tutto quello che oltrepassa la ragione e il cuore indovina». P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁶⁶¹ *Ivi*, p. 69.

⁶⁶² «Da questa parte soltanto / il polso deve battere: / Solo questo ramo è fiorito». *Ibidem* (trad. it. mia).

«Tutti i movimenti della natura diventano gesti per chi si è abituato ad ascoltare il suo respiro regolare. E la sua immobilità totale è ancora un'ora fugace della sua vita».⁶⁶³

Compito dello *haïjin* è di *porsi in ascolto* di tale respiro e di lasciare che questo respiro *circoli* nei suoi versi. Per questo Couchoud precisa, in un altro passaggio sottolineato da Rilke, che gli haiku «sono simili a una vibrazione che nessun altro limita e che si elargisce da se stessa in modo quasi indefinito[*Ils sont semblables à une vibration qu'aucune autre ne limite et qui s'élargit d'elle-même presque indéfiniment*]».⁶⁶⁴ Lo haiku è quindi il risultato di un *modo di sentire* quale può essere praticato solo da coloro che essendo interni alla natura partecipino del suo battito. Ciò che Rilke può leggere negli haiku è ciò che per lui rimane interrogativo e questione irrisolta.

«Chi canta il cuore lontano
che abita al centro delle cose, intatto?
in noi il suo grande battito è diviso
in brevi battiti».⁶⁶⁵

Si tratta di far essere parola l'urlo che ci strappa l'irrompere in noi del grande battito del cuore. E' qualcosa che è oltre ogni parola perché oltre ogni parola è *sentire* l'irrompere del "grande battito del cuore". E ciò che lo haiku accoglie è, secondo Rilke, esattamente quell'*oltre*: il silenzio.

«Questa è una delle grandi questioni dell'arte, di tutte le arti (quanto fa soffrire, ad esempio, udire intervallato nei toni di un'opera musicale un pezzo di reale *silenzio*, di silenzio profano, *un vuoto troppo vero*, come quello di un cassetto o di un portamonete). E nella poesia quanto spazio reale dappertutto, nelle parole, nelle strofe, tutto attorno al poema; Questa conquista rara e ricercata, che consiste nel collocare una cosa immaginaria dentro uno spazio appropriato, cioè tutto interiore, come voi riuscite a fare, mi fa pensare agli haiku, queste minuscole unità poetiche coltivate dai Giapponesi del XV secolo».⁶⁶⁶

⁶⁶³ *Ivi*, pp. 91-92.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 73. Il passo si riferisce significativamente agli haiku dedicati al paesaggio.

⁶⁶⁵ R. M. RILKE, "Non non siamo che bocca", in *Poesie*, cit., vol. II, p. 273.

⁶⁶⁶ R. M. RILKE, "Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque" (26 novembre 1925), cit., pp. 85-86. (corsivo mio)

La presenza e la potenza del silenzio negli haiku risulta evidente da alcuni aspetti formali e linguistici che li caratterizzano⁶⁶⁷ e di cui è rimasta traccia anche nella loro traduzione in francese nel testo di Couchoud. Si tratta, in particolare, dell'utilizzo di pause, sospensioni, che servono a creare graficamente uno spazio *vuoto* tra le immagini⁶⁶⁸ e una pausa che diviene l'agire stesso del silenzio.

Lo haiku stesso d'altronde registra l'improvvisa apparizione di qualcosa di inaspettato che priva l'uomo della parola, come accade in questo haiku di Moritake:

Un pétale tombé
Remonte à sa branche:
Ah! c'est un papillon!
Arakida Moritake⁶⁶⁹

Qui un petalo caduto si rivela essere – “apparizione improvvisa”, “sorpresa dell'occhio”⁶⁷⁰ – una farfalla. L'effetto è quello di un “breve stordimento”. Tale stordimento – che è del lettore *e* dello *haijin* – è causato dalla forza presenziale di un evento che produce una sospensione del linguaggio. Si crea una pausa resa dalla “ah” ed è tale pausa una sorta di sonorità muta, nella quale il silenzio nel suo essere inesprimibile si afferma. Non risolvendosi in una parola determinata, né identificandosi col puro silenzio – poiché si tratta appunto di un *intervallo* – questa interruzione è in grado di *dire* per Rilke la *vibrazione ritmica del mondo* altrimenti indicibile. Se simile vibrazione trovava *figura* nell'opera di Hokusai e di Cézanne attraverso nel gioco di *vuoto* e di *pieno*, il *suono* della vibrazione è dato da una non-parola che il silenzio attraversa e corrode. Si tratta di qualcosa che è quasi respiro, che *dal* silenzio deriva e *nel* quale si consuma dopo aver risuonato per un attimo nello “spazio del mondo” [*Weltraum*] con il movimento proprio del respiro.⁶⁷¹ In questo punto gli haiku si rivelano un'esperienza decisiva per il percorso poetico di Rilke.

⁶⁶⁷ Sugli aspetti formali e stilistici degli haiku giapponesi rinvio a G. PASQUALOTTO, “Il vuoto nello haiku”, cit., pp. 109-112.

⁶⁶⁸ Il *vuoto* – come sottolinea Calza – agisce anche come legame tra le immagini introdotte negli haiku. Esso è in effetti «la cesura che crea a un tempo lo stacco e la fusione dei due elementi in una nuova sintesi percettiva». G. C. CALZA, “I colori dell'oscurità”, in *Stile Giappone*, cit., p. 59.

⁶⁶⁹ «Un petalo caduto / ritorna al suo stelo / Ah, è una farfalla!». In: P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, p. 62. Questo haiku è tra quelli contrassegnati da Rilke.

⁶⁷⁰ *Ivi*, pp. 62-63.

⁶⁷¹ «Respiro, tu invisibile poema! / Spazio puro del mondo, col nostro essere / scambiato senza sosta. Contrappeso / in cui s'attua il mio ritmo». In R. M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, II-1, cit., p. 507 (p. 139).

Attraverso di essi – ascoltando in essi quel *silenzio* che interrompe improvvisamente la “parete dei suoni”⁶⁷² – il poeta arriva, infatti, a chiarire a se stesso un interrogativo cruciale, ovvero come *dire* quella *forza eccedente* connaturata alla natura che vibra in ogni “cosa di qui”⁶⁷³ stringendo in un unico nodo la vita e la morte, come *dire* quel segno “spettrale” del *più remoto* impresso in tutte le cose. Gli haiku contribuiscono pertanto a condurlo all’esito estremo della sua ricerca artistica, entrando anche nel *contenuto* e nella *forma* di alcune sue composizioni.

⁶⁷²R. M. RILKE – M. VON THURN UND TAXIS, *op. cit.*, p. 235.

⁶⁷³ Se nelle sue riflessioni sul paesaggio Rilke sottolineava già come tale *eccesso di forza* agisca *ritmicamente* nell’*intimo* di tutti gli esseri, prende sempre maggiore corpo nell’arco della sua ricerca l’idea che tale forza sia *suono* e sia suono impresso come *segno* in tutte le cose. Su tale questione rinvio a E. LISCIANI PETRINI, “L’immagine-suono”, in R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, cit., pp. 141-155.

Épouvamment...
J'ai marché, dans la chambre,
Sur le peigne de ma femme morte.

BUSON

Entre ses vingt fards
elle cherche un pot plein:
devenue pierre.

RILKE

Il tratto essenziale dello haiku è quello di essere una “visione senza commento”,⁶⁷⁴ ovvero di essere privo di un *sensò* e di una *finalità* reconditi, come di qualsiasi valenza simbolica o significanza metaforica e perciò sottratto a qualsiasi riflessione ed interpretazione da parte del fruitore.⁶⁷⁵ E' proprio questa caratteristica dello haiku a rendere problematico il ritenere tali alcuni componimenti di Rilke.⁶⁷⁶ Essi appaiono comunque *eccessivi*⁶⁷⁷ se confrontati all'essenzialità prosciugata degli haiku come appare evidente in un haiku che Rilke scrisse alla fine del 1920.

«Kleine Motten taumeln schauernd quer aus dem Buchs;
sie sterben heute Abend und werden nie wissen
dass es nicht Frühling war».⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ R. BARTHES, *L'impero dei segni*, cit., p. 97.

⁶⁷⁵ «Decifranti, formalizzanti o tautologiche – scrive in proposito Barthes – le vie dell'interpretazione, destinate qui da noi a svelare il senso, cioè a farlo entrare con l'effrazione – e non a scuoterlo, a farlo cadere, come il dente del rimasticature d'assurdo, quale deve essere l'apprendista zen, alle prese con il suo koan – le vie dell'interpretazione non possono dunque che sciupare lo haiku: perché il lavoro di lettura che vi è connesso è quello di sospendere il linguaggio, non di provocarlo: impresa di cui per l'appunto il maestro dello haiku, Bashō, sembrava conoscere bene la difficoltà e la necessità: *Come è ammirevole / Colui che non pensa: / “La vita è effimera” / Vedendo un lampo*». *Ivi*, p. 84.

⁶⁷⁶ Sul tema rinvio a: H. MEYER, “Rilkes Begegnung mit dem Haiku”, cit., pp. 134-168; Y. LEE, “Moment des inneren Durchbruchs: Rilkes Haiku-Gedichte”, cit., pp. 55-63; Y. SHIBATA, “The influence of Haiku on Rilke”, in *Interlitteraria*, marzo 1998, pp. 335-345; J. PARK, “Rilkes Poetik im Vergleich zur östlichen Poetik”, in *op. cit.*, pp. 154-165.

⁶⁷⁷ Questo eccesso di significatività sarebbe oltretutto deducibile dall'eccesso di riflessione, che segna la poetica rilkiana ed è insito nella maggior parte delle sue opere e che risulta estraneo allo spirito giapponese. Si veda in proposito l'interpretazione di Kuniyo Takayasu, per il quale l'eccesso di riflessione della poesia di Rilke è la spia della presenza di una soggettività [*Ich-Bewußtsein*] forte, che è estranea al tradizionale spirito dei Giapponesi. K. TAKAYASU, “Rilke und die Japaner”, cit., pp. 5-13.

⁶⁷⁸ «Piccole tarme vacillano tremanti dal bosso / muoiono stasera e non sapranno mai / che non era primavera». R. M. RILKE, “Haï-kaï”, in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. II, p. 245. Questo haiku è stato scritto, nel dicembre 1920, per Baladine Klossowska. R. M. RILKE – B. KLOSSOWSKA,

Questo haiku – sottolinea Meyer – è lontano dalla particolare struttura degli haiku giapponesi, perché rivela un carattere sentimentale ed una ricercatezza letteraria.⁶⁷⁹ Ma esso è distante dal modello soprattutto perché, nonostante non vi sia alcun riferimento all'“io”, la sua presenza è implicitamente ammessa. L'immagine delle tarme vicine alla morte, pur riprendendo un tema centrale degli haiku come quello dell'impermanenza, non è affatto *neutra* ed *impersonale*, poiché all'animale è riconosciuta un'inconsapevolezza – della primavera e della morte – che rimanda per contrasto alla consapevolezza di *qualcun altro*: il poeta.⁶⁸⁰ Questi, posto di fronte all'evento della morte delle tarme,⁶⁸¹ *riflette* sulla loro inconsapevolezza lasciando così una traccia della sua presenza, traccia ancora carica di sentimento.

Buson invece si limita a registrare la sofferenza dell'albero senza farsene interprete:

«L'arbre dépouillé
Est mis au supplice
Pour qu'il livre son laque».⁶⁸²

Se *comune* ad entrambi i poeti è la *partecipazione* al dolore delle cose, alla loro *impermanenza*,⁶⁸³ tale partecipazione è però di segno *differente*. Per Rilke la morte

Correspondance 1920-1926, Lausanne, La Guilde du livre, 1963, p. 148. Il primo degli haiku scritti da Rilke risale a pochi mesi prima; fu, infatti, scritto a settembre: «C'est pourtant plus lourd / de porter des fruits que des fleurs. / Mais ce n'est pas un arbre qui parle – / C'est un amoureux». («E' tuttavia più gravoso / portare frutti che fiori. / Ma non è un albero a parlare – / È un innamorato»). R. M. RILKE, “Haï-kai”, in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. II, p. 638. Anche questo haiku è stato scritto per Baladine Klossowska: Cfr. R. M. RILKE – B. KLOSSOWSKA, p. 50.

⁶⁷⁹ H. MEYER, “Rilkes Begegnung mit dem Haiku”, cit., p. 159. La ricercatezza degli haiku di Rilke è, in particolare, posta in relazione al tentativo di Rilke di *imitare* gli haiku, perdendone così di vista un aspetto essenziale, ovvero l'esperienza diretta di un evento. Meyer sottolinea difatti come, nelle lettere tra Rilke e Baladine Klossowska, ricorra spesso la preoccupazione di stare effettivamente scrivendo un haiku.

⁶⁸⁰ E' questo uno dei temi centrali – come è noto – dell'ottava delle *Duineser Elegien*. R. M. RILKE, “Duineser Elegien”, cit., pp. 470-472 (pp. 91-95).

⁶⁸¹ Sia Motoyoshi che Lee ritengono che Rilke, già nei primi due haiku che scrive, sia vicino allo spirito dello haiku giapponese, perché esprime – in una forma concisa – l'impermanenza del mondo attraverso immagini concrete. «Queste poesie – scrive Motoyoshi – lasciano riconoscere come Rilke, conformemente alla propria poetica, volesse trattenere, attraverso la brevità della poesia, l'attimo della trasformazione, insieme con la consapevolezza della temporalità, o meglio della transitorietà, ma anche che egli, conformemente allo spirito dell'haiku giapponese, volesse esprimere questo con l'aiuto di concreti dettagli della natura o della vita quotidiana». M. MOTOYOSHI, “Rilke in Japan und Japan in Rilke”, cit., p. 315; «Rilke – rileva Lee – si occupa profondamente dello sfondo storico-culturale e filosofico-religioso degli haiku. Oltre a riprendere la forma concisa, caratteristica degli haiku, anche se in modo libero, le due poesie corrispondono anche contenutisticamente alle poesie giapponesi. I versi di entrambe le poesie trattano chiaramente di una esperienza della natura, il cui segno caratteristico è che si trovano un soggetto che ascolta e un oggetto che è ascoltato». Y. LEE, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁸² «L'albero spoglio / è al supplizio / perché cede la sua resina». P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, p. 69.

rimane la morte dell'animale di cui dice nella scheletrica perfezione della forma. Diversamente lo haiku di Buson rivela – proprio nell'asciuttezza dei versi e nella *neutralità* dell'esposizione – una *partecipazione* all'evento priva di pathos. A ciò mira Rilke ed è ciò che si mostra nello haiku da lui scritto nell'ottobre del 1926:

«Entre ses vingt fards
elle cherche un pot plein:
devenue pierre».⁶⁸⁴

In uno scarno linguaggio è detto *qualcosa* che sta accadendo senza che vi sia traccia di riflessione o traspaia un moto sentimentale del poeta.⁶⁸⁵ La donna è parte della natura e, come la natura, soggetta a metamorfosi. Il poeta non commenta, né si duole per la sua caducità, ma accoglie la trasformazione che la fa essere cosa fra le cose. Egli si *limita* a creare uno *spazio* per l'accadimento affinché questo vi si esponga. Ma non è soltanto il ritrarsi dell'"io", la presenza della natura e l'essenzialità del linguaggio a rendere più prossimo Rilke allo spirito degli haiku. Qui gli elementi si legano insieme e richiamano un altro dei tratti essenziali degli haiku: l'indefinibile (*yugen*), ovvero quel senso di mistero, di profondità, di ambiguità che si sprigiona da eventi e cose indefiniti, indistinti, incerti.⁶⁸⁶ Non è, infatti, spiegato il passaggio dalla

⁶⁸³ Pur criticando l'eccesso di riflessione presente nell'opera di Rilke, Takayasu sottolinea come egli sia per i Giapponesi un "poeta familiare" proprio per la sua sensibilità nei confronti della natura, per la sua partecipazione e intuitiva comprensione di tutti gli esseri. K. TAKAYASU, "Rilke und die Japaner", cit., pp. 5-13.

⁶⁸⁴ «Tra i suoi venti belletti / lei cerca un vaso pieno: / diviene pietra». R. M. RILKE, "Haï-kai", in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. II, p. 745.

⁶⁸⁵ Meyer, Park e Lee sottolineano il rapporto strettissimo tra quest'ultimo haiku di Rilke e gli haiku giapponesi. «Straordinariamente "autentiche" nello spirito dello haiku, - scrive Meyer - la controllata scarsità della lingua e la forte riduzione toccano l'effettivo, attraverso il quale si espone la desolata miseria della situazione così fortemente marcata». H. MEYER, "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", cit., pp. 159-160. «Qui non è sollevato alcun lamento. - sottolinea Park - ma è presentata discretamente la preghiera di accettare l'esistenza come tale. La posizione della preghiera avvalorata l'ipotesi che qui Rilke si avvicini allo spirito zen nascosto nell'haiku». J. PARK, "Rilkes Poetik im Vergleich zur östlichen Poetik", in *op. cit.*, p. 160; Shibata pone inoltre l'accento sul legame tra il tono oggettivo che caratterizza questo haiku di Rilke ed il vuoto: «Noi non esperiamo nulla in questa poesia della sensazione e del sentimento del poeta, noi ascoltiamo dalle cose. È un momento di profonda conoscenza, libero dall'autocompassione e non descrive soltanto un momento nella vita del mondo, ma è anche simbolo e metafora di una più profonda verità, che non si lascia esprimere direttamente. Al posto dei concetti e della logica c'è in Rilke un'immagine. Qui entriamo in contatto con l'estetica dello spazio vuoto. All'haiku tocca il compito di porre in risalto il momento fuggevole di un'esperienza di natura [*Naturererlebnis*] insieme con il suo incomprensibile contenuto dell'animo [*Stimmungsgelalt*] in modo comprensibile, cioè in una lingua più asciutta, più appropriata». Y. LEE, "Moment des inneren Durchbruchs: Rilkes Haiku-Gedichte", in *op. cit.*, p. 63.

⁶⁸⁶ Si tratta di un importante principio dell'arte giapponese. Hakutani sottolinea come si tratti di una "qualità" che appartiene alle cose sfumate, non-finite, non-definite, capaci perciò di alludere alla profondità della natura. Y. HAKUTANI, *op. cit.*, p. 12. Sullo *yugen* in rapporto agli haiku si sofferma

ricerca del vaso da parte della donna al suo divenire pietra, motivo per il quale tutto rimane sospeso, indecifrabile nel suo essere avvenuto.

Quanto Rilke si sia avvicinato all'essenza degli haiku si comprende dal commento da lui fatto ad un haiku di Buson:

«Épouvamment...
J'ai marché, dans la chambre,
Sur le peigne de ma femme morte».⁶⁸⁷

a proposito del quale annotò che era «come una novella di E. A. Poe in tre versi».⁶⁸⁸

Ma la questione non è soltanto quella di verificare *quanto* Rilke sia in grado di penetrare lo spirito degli haiku fino a comporne egli stesso, bensì di cogliere gli effetti profondi che l'incontro con gli haiku ha sulla poetica rilkiana, in particolare nella fase che segue al completamento delle *Duineser Elegien*, dove ad essere individuato come compito della poesia è proprio ciò che, per Rilke, era la "realtà poetica" degli haiku. Quale sia tale compito è detto nella nona delle *Duineser Elegien*: "dire" le cose.

«Loda all'angelo il mondo, non l'indicibile, 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».⁶⁸⁹

anche Pasqualotto. G. PASQUALOTTO, *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, cit., p. 138.

⁶⁸⁷ «Spavento... / Ho camminato, nella camera, / sul pettine di mia moglie morta». P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, p. 111. Questo haiku è stato sottolineato da Rilke nella sua copia del libro di Couchoud; risulta inoltre tra gli haiku inviati a Sophy Giauque: R. M. RILKE, "Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque" (26 novembre 1925), cit., p. 90.

⁶⁸⁸ *Ibidem*. Per spiegare il termine *Yugen* Keene fa significativamente riferimento all'"effetto spirituale" di Poe: «Questo ideale potrebbe richiamare la "suggestiva indefinitezza del vago e quindi dell'effetto spirituale" di Poe. La vaghezza lodata da Poe era facilmente raggiungibile dai poeti giapponesi grazie alla loro lingua. La mancanza di distinzione tra singolare e plurale, tra definito e indefinito contribuisce alle ambiguità, se non altro per il lettore occidentale che è abituato a tali distinzioni. Per un poeta giapponese la precisione nel linguaggio limiterebbe il grado di suggestione come possiamo facilmente notare in un famoso haiku di Bashō: "Sul ramo secco / si è posato un corvo: / crepuscolo d'autunno». D. KEENE, "Some Japanese Landscapes", in *Appreciations of Japanese Culture*, Tokyo, Kodansha, 1971, p. 14.

⁶⁸⁹ R. M. RILKE, "Duineser Elegien", cit., pp. 474-475 (p. 97).

Ciò significherà per Rilke la ricerca di una *parola* che *dica* le cose nel loro “esser così”, dicendole “qui”. In tal modo le cose sono dette come persino esse «intimamente mai credertero d’essere».⁶⁹⁰ La parola che nomina la cosa deve della cosa suscitare il suo fondo opaco e intraducibile, deve nel *visibile* della cosa far trasparire la sua trama *invisibile*.⁶⁹¹ “Dire le cose” significa allora dirne insieme la *superficie* e l’*intimità*, sentendosi partecipi di *una* ed identica *vibrazione* in cui io e cose sperimentano un legame senza vincolo che è riconoscimento della loro reciproca caducità. Se così va inteso l’obbligo del poeta di “dire le cose” lo haiku si rivela un esercizio a ciò, un modo per imparare a seguire questa direzione: in essi – lo sottolinea Rilke – «il visibile è preso con mano sicura e colto come un frutto maturo, che non pesa affatto perché appena posato, e si vede forzato a significare l’invisibile».⁶⁹²

Gli *effetti* dell’incontro di Rilke con gli haiku sono evidenti nei due cicli di poesie che seguono alla stesura delle *Duineser Elegien* e *Die Sonette an Orpheus: Les Quatrains Valaisans* e *Les Roses*.⁶⁹³ Scaturite dall’esperienza del paesaggio del Vallese, *Les Quatrains* nominano cose semplici della natura: colline, alberi, frutti, fiori. In esse, per utilizzare l’espressione di Couchoud, «l’astratto è eliminato», così come è eliminata qualsiasi valenza metaforica o simbolica.⁶⁹⁴ Le cose sono mostrate “oggettivamente” nella loro *presenza*, senza alcuna interferenza da parte del poeta. L’attenzione a tale presenza è spesso marcata anche dal punto di vista sintattico: il sostantivo è seguito da una appositiva o relativa, che gli dà particolare enfasi.

«Sentiero che gira e giuoca
lungo la vigna inclinata,
come un nastro annodato

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

⁶⁹¹ «Si tratta allora non solo di non diffamare e mortificare le cose terrene, ma, proprio a causa della caducità che dividono con noi, questi fenomeni e cose debbono essere da noi compresi e trasformati con il più intimo intendimento. Trasformati? Sì, perché è nostro compito imprimere in noi questa terra provvisoria e caduca con tanta profondità, sofferenza e passione, che il suo essere risorga “invisibile” in noi. Siamo le api dell’invisibile. *Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l’accumuler dans la grande ruche d’or de l’invisible*». R. M. RILKE, “An Witold von Hulewicz”, cit., pp. 373-374 (p. 99).

⁶⁹² R. M. RILKE, “Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque” (26 novembre 1925), cit., p. 91.

⁶⁹³ Cfr. H. MEYER, “Rilkes Begegnung mit dem Haiku”, cit.

⁶⁹⁴ Meyer rileva come, sia in *Les Quatrains Valaisans* sia in *Les Roses*, le cose non hanno più quel carattere di “segni altamente spirituali” o di una certa “cifatura spirituale”, come ad esempio la “pianta medicinale” della quinta delle *Duineser Elegien* o la “gialla e azzurra genziana” della nona, ma sono cose concrete. H. MEYER, “Rilkes Begegnung mit dem Haiku”, cit., p. 145.

ad un cappello estivo». ⁶⁹⁵

La quartina inizia con un dettaglio del paesaggio: un sentiero. Questo è evocato da un rapido tocco, mostrato nel movimento serpentino che lo piega e posto in relazione ad un'altra cosa – un nastro – che ha lo stesso movimento.

In questo ostendersi le cose appaiono *legate* ad altre cose attraverso inediti rapporti. Tali rapporti non sono stabiliti, come prima avveniva nella poesia di Rilke, attraverso congiunzioni, ma – è il rilievo di Meyer – attraverso un principio di “comparazione interna” che li rivela come “equivalenti”⁶⁹⁶ e che ricorda pertanto quello degli haiku.⁶⁹⁷

«Vigna: cappello sul capo
che ha inventato il vino.
Vino: cometa ardente
promessa al nuovo anno». ⁶⁹⁸

Se ne *Les Quatrains Valaisans* prevale un tono “oggettivo”, nel ciclo *Les Roses* domina, invece, tra colui che parla ed i fiori il rapporto con un “tu”. Tra il poeta e ciascuna delle rose *si* instaura un “colloquio sensibile”, che «porta con sé il sostantivale rivolgere la parola». ⁶⁹⁹

«Tanto sento il tuo essere,
rosa completa,

⁶⁹⁵ R. M. RILKE, *Le Quartine Vallesane*, 18, in *Poesie*, cit. vol. II, p. 413.

⁶⁹⁶ Nelle poesie dei *Neue Gedichte* e *Der Neue Gedichte anderer Teil* i rapporti tra le cose sono stabiliti quasi sempre mediante congiunzioni, quali “wie”, “sowie”, “als ob” etc. L’incontro con gli haiku ha sicuramente inciso, dal punto di vista stilistico, sulla scrittura di Rilke, contribuendo a *ridurla*. Va però sottolineato come, nonostante l’utilizzo cospicuo delle congiunzioni, le cose poste in relazione da Rilke sono già date come *equivalenti*. A tal proposito cfr. il celebre *Reder zur Rilke-Feier* che Musil pronunciò nel corso di una commemorazione nel 1927: «[In Rilke] una cosa non viene mai paragonata ad un'altra cosa come se fossero due cose distinte e separate, che restano tali: anche dove ciò avviene, dove si dice che una cosa qualsiasi è “come” un'altra cosa, nello stesso momento è come se, fin dai tempi dei tempi, essa fosse sempre stata quell'altra cosa. [...] Si è parlato di mistica, di panteismo, di panpsichismo... ma questi concetti sono aggiunte superflue, che conducono verso un terreno infido. Atteniamoci piuttosto a ciò che ci è familiare: che cosa succede, in realtà, quando il poeta usa queste metafore? [...] Succede un fatto degno di nota: l'elemento metaforico viene preso in gran parte sul serio». R. MUSIL, “Discorso in onore di Rilke”, in *Saggi e lettere*, a cura di B. Cetti Marinoni, trad. it. di A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1995, vol. I, pp. 152. “Prendere sul serio” l'elemento metaforico significa, per Musil, sentire ed esprimere l'intima connessione di tutte le cose.

⁶⁹⁷ Meyer sottolinea come *Le Quartine Vallesane* siano “qualcosa di analogo” agli haiku. H. MEYER, “Rilkes Begegnung mit dem Haiku”, cit., p. 153.

⁶⁹⁸ R. M. RILKE, *Le Quartine Vallesane*, 18, in *Poesie*, cit. vol. II, p. 413.

⁶⁹⁹ *Ivi*, p. 155.

che il mio consenso ti confonde
con il mio cuore in festa.
Ti respiro come se fossi
rosa, tutta la vita,
e mi sento l'amico perfetto
di una perfetta amica». ⁷⁰⁰

Il particolare “colloquio” tra il poeta e la rosa – lo sottolinea Shibata – rivela un modo di sentire *vicino* a quello dello *haijin*. Non soltanto perché «un giapponese ha talvolta un fiore nella sua camera – iris, giglio o peonia – non come ornamento, come compagno», ⁷⁰¹ ma soprattutto perché tale “colloquio” è inteso come un “respirare” [*respirer*]. E lo *haijin* è colui che è così vicino alla natura da saperne ascoltare il respiro, sentendolo nel suo stesso corpo: «il profumo che emana dalla rosa è la sua anima e mentre lo respira il poeta mantiene una “relazione pura” con il fiore come un poeta haiku». ⁷⁰²

Questa “relazione pura” è esperienza della *comune matrice*, a cui sia la rosa che il poeta partecipano. Un partecipare-parteciparsi reso possibile dal compiersi dell'esercizio di riduzione del sé, dal riconoscersi del poeta *cosa tra le cose*. Il poeta è ora il “nessuno” ⁷⁰³ che, sapendosi tale, sa il nulla delle cose, sa che ciò che la cosa racchiude nella sua corporeità è il nulla. Come sa pure che a mostrarsi in ciò che è *visibile* è l'*invisibilità* stessa del suo nulla. Una cosa si respira nell'altra e un unico respiro le attraversa in un movimento che tutto congiunge, tutto mantenendo separato. Di ciò la parola non è semplice testimonianza, ma deve essa stessa estenuarsi per essere questo *respiro*.

«Vero canto è un altro alito, un alito che tende
a nulla. Uno spirare nel dio. Un vento». ⁷⁰⁴

«Il vero poema non è più allora la parola che racchiude dicendo, lo spazio chiuso della parola – scrive Blanchot – ma l'intimità respirante, per cui il poeta si consuma

⁷⁰⁰ R. M. RILKE, *Le Rose*, 11, in *Poesie*, cit. vol. II, p. 437.

⁷⁰¹ P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁰² Y. SHIBATA, *op. cit.*, p. 340.

⁷⁰³ Cfr. R. M. RILKE, “Rosa, oh contraddizione pura”, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 316.

⁷⁰⁴ R. M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, I-3, cit., p. 488 (p. 113).

per accrescere lo spazio e si dissipa ritmicamente: pura accensione interiore intorno a niente». ⁷⁰⁵

Soltanto consumandosi fino al limite del silenzio – rimanendo *tuttavia* parola – la parola può giungere a dire:

«Rosa, oh contraddizione pura, piacere d'essere
il sonno di nessuno sotto tante
palpebre». ⁷⁰⁶

Questi versi, voluti da Rilke come epigrafe per la sua tomba, possono considerarsi un “haiku tedesco”. ⁷⁰⁷ Essi espongono – attraverso una sintassi ellittica e senza alcuna invadente traccia dell’io ⁷⁰⁸ – l’esperienza che il poeta compie della rosa, espressa da quella “oh” che è consumo della parola e movimento stesso del silenzio.

«Accade qualcosa nel poeta, – scrive Ueda – qualcosa che fa esclamare questo “oh!” e cercare una nuova parola. Il verso dice poi: “oh, pura contraddizione”. La nostra domanda è questa: cosa accade quando viene esclamato “oh”? Quale evento è in realtà questo “oh” al momento di esclamarlo? Si potrebbe parlare di un “evento-oh!”. Con la sua forza presenziale, una presenza priva l’uomo del linguaggio. “Oh!”. Il mondo linguisticamente precompreso subisce un’irruzione che lo trapassa e lo spezza». ⁷⁰⁹ La “oh” è quindi annuncio della *semplice presenza* della cosa, è evento del suo presentarsi *visibile* eppure *indicibile* nel suo affiorare da un *non-fondo*: la rosa affiora dalla “terra dei morti, ⁷¹⁰ che «da gran tempo hanno l’arte di impregnare, sciogliendovi il loro midollo, il suolo». ⁷¹¹ E’ quindi il più *remoto* che affiora *in e per* le cose e questo affiorare è interruzione del linguaggio: “Oh!”. L’“Oh!” è il “suono

⁷⁰⁵ M. BLANCHOT, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁰⁶ R. M. RILKE, “Rosa, oh oh contraddizione pura”, *cit.*, p. 316.

⁷⁰⁷ Cfr.: H. MEYER, “Rilkes Begegnung mit dem Haiku”, *cit.*, pp. 164-168; Y. SHIBATA, *op. cit.*, pp. 342-344. Sia Meyer che Shibata sottolineano come l’epitaffio di Rilke possa essere equiparato agli haiku sia per il tema sia per la semplicità della struttura. Risulta, inoltre, assente qualsiasi tipo di spiegazione metafisica, poiché le immagini sono in realtà “giustapposizioni nel senso di un ossimoro” (la definizione è di Shibata).

⁷⁰⁸ Non soltanto non vi è in questi versi alcun riferimento al poeta, ma la rosa è qui figura della riduzione estrema della soggettività: Cfr. P. DE LUCA, *Il cuore dello spazio. Considerazioni su Rilke*, pp. 26-30.

⁷⁰⁹ S. UEDA, “Libertà e linguaggio in Meister Eckhart e nel buddhismo zen”, in *Zen e filosofia*, a cura di C. Querci e C. Saviani, Palermo, L’Epos, 2006, p. 182.

⁷¹⁰ «Rosa, anche tu affiori / dalla terra dei morti, / nel giorno d’oro porti / la perfetta gioia. / Lo chiedono coloro / il cui cranio svuotato / non ne seppe mai tanto?». R. M. RILKE, *Le Rose*, 22, in *Poesie*, *cit.* vol. II, pp. 445-447.

⁷¹¹ R. M. RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, I-14, *cit.*, p. 495 (p. 125).

originario dell'indicibile”, perché «l'indicibile presenza che deprivava del linguaggio si è fatta parola in questo “oh!” e in quanto questo “oh!”». ⁷¹²

Ciò che la cosa è – osserva Couchoud – si espone in un “intervallo” e l'intervallo è presenza del *silenzio puro e altrimenti inudibile*.

«Ah! Ah!

C'est tout ce qu'on peut dire

Devant les fleurs de Yoshino».

Teishitsu ⁷¹³

Non è che un'“esclamazione”, un “grido” ⁷¹⁴ che non ha senso perché ha rinunciato al senso per poter a questo alludere, sapendone lo scarto e la distanza.

⁷¹² S. UEDA, “Libertà e linguaggio in Meister Eckhart e nel buddhismo zen”, cit., p. 182.

⁷¹³ «Ah! Ah! / E' tutto quello che si può dire / davanti ai fiori di Yoshino». In P.-L. COUCHOUD, *op. cit.*, p. 115.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

Verso la vibrazione-suono: il Gong come dire estremo.

La più grande musica ha il suono più sottile

LAO-TZU

Il tentativo di Rilke di dire le cose come *forme* che emergono *ritmicamente* da ciò che *non* ha forma trova un importante punto d'appoggio anche nella musica cinese antica. Ad interessare in particolare Rilke è il suono di *gong*, di cui egli aveva letto nel libro dell'esoterista francese Fabre d'Olivet: *La musique expliquée comme Science et comme Art, et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre.*⁷¹⁵ Il confronto di Rilke con questo testo, che precede l'incontro con gli haiku, si collega al medesimo nucleo di problemi che hanno determinato l'interesse di Rilke per gli haiku. Le riflessioni rilkiane sul suono di *gong* e quelle sugli haiku finiscono difatti per intrecciarsi imprimendo alla questione del linguaggio un'ulteriore segno, i cui esiti giungono a piena maturazione in liriche come *Gong*.⁷¹⁶ Il nesso che unisce la musica cinese antica e gli haiku giapponesi – essi appartengono a due tradizioni e culture profondamente diverse fra loro – è per Rilke *quel silenzio* che interrompe la “parete dei suoni”:

«Il volto della musica, come si può dire, il suo versante matematico, era l'elemento che ordinava la vita: per esempio ancora nell'impero cinese, dove la nota di base *gong* (corrispondente al fa) stabilita per tutto l'impero, aveva la grandezza di una legge suprema, tanto che la canna che emetteva quel suono valeva come unità di misura, la sua capacità come unità di spazio, e così via e restava in vigore di regno in regno. In tutte le civiltà antiche, comunque, la musica era un'istanza di indicibile responsabilità, e molto conservatrice. Questo è il punto in cui si potrebbe apprendere qualcosa che ha a che fare col mio sentire nei confronti della musica; qualcosa, intendo, che fornirebbe a questo sentire, di estrema e ingiustificata primitività, una

⁷¹⁵ F. d'OLIVET, *La musica spiegata come scienza e come arte*, Torino, Arktos, 1981. Rilke fa riferimento ai libri di d'Olivet in una lettera a Lou Salomè scritta il 19 dicembre dello stesso anno; il testo cui Rilke fa però riferimento è *La langue hébraïque restituée, et le véritable sens des notes hébreux rétabli et prouvé par l'analyse radicale* (1816): R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *op. cit.*, p. 276 (p. 183).

⁷¹⁶ Sui legami tra il suono *gong* e la figura del Buddha cfr. quanto scrive C. Miglio: «La serie delle poesie dedicate al Buddha (nelle sue metempsicosi nello stato di statua, immagine epifania, musica, vibrazione) riproduce una progressiva fenomenologia della percezione. Dall'oggetto-statua che porta compiegato in sé il respiro del mondo e dell'io, fino al suono del silenzio, misura dello spazio nuovo del Rilke estremo: il Gong». C. MIGLIO, “Le oscillazioni del Buddha di Rainer Maria Rilke”, *cit.*, p. 227.

sorta di albero genealogico a posteriori: che la musica, l'autentica, unica seduzione (null'altro, in fondo, seduce), deve essere consentita solo se seduce alla legittimità, alla legge stessa. Perché in essa soltanto si verifica il caso inaudito che la legge, che di solito comanda, si apra e si faccia implorante, infinitamente bisognosa di noi. Dietro quel pretesto, quella parete di suoni, si avvicina il tutto; noi siamo da un lato, e dall'altro lato, da noi separata da null'altro che da un poco d'aria mossa, eccitata da noi, trema la declinazione delle stelle. Per questo sono così propenso a credere a Fabre d'Olivet, che non solo l'udibile è decisivo nella musica: una cosa può essere piacevole da udire senza per questo essere vera. Per me ha importanza estrema il fatto che nelle arti non decida l'apparenza, l'"effetto" (il cosiddetto "bello"), ma la causa più profonda ed intima, l'essenza sepolta che evoca quell'apparenza, che non necessariamente deve subito mostrarsi come bellezza: per me sarebbe comprensibile che un tempo, nei misteri, si venisse iniziati all'altra faccia della musica, alla beatitudine del numero che là si divide e torna a ricomporsi, e che da multipli infiniti ricade nell'unità».⁷¹⁷

Nelle riflessioni di d'Olivet sulla musica delle civiltà antiche, Rilke riscontra una sintonia con il proprio modo di "sentire" la musica. La ragione di tale sintonia è nell'attenzione che l'esoterista francese presta a quella che Rilke definisce l'"altra faccia della musica". D'Olivet in effetti sposta l'attenzione dalle "forme esteriori" della musica – la "parete dei suoni" per usare l'espressione rilkiana – ai principi che la costituiscono, ai rapporti numerici ad essa sottesi – al suo "versante matematico" – e ciò gli consente di intendere la musica come mezzo per giungere all'intelligibile.

«La musica non è solamente, come oggi viene immaginata, l'arte di combinare i suoni ingegnandosi di riprodurli in maniera quanto più possibile gradevole all'orecchio: questa altro non è che la sua caratteristica pratica, dalla quale non possono derivare che forme passeggere più o meno brillanti, destinate a seguire i tempi e i luoghi, il gusto e i capricci dei popoli che s'ingegnano di variarle in mille maniere. La musica, considerata la sua caratteristica speculativa, è, come già la

⁷¹⁷ R. M. RILKE – M. VON THURN UND TAXIS, *op. cit.*, p. 235. Le affermazioni contenute nella lettera vanno messe in relazione con quanto Rilke scrive sulla musica nella lettera a Sophy Giauque, in cui fa riferimento agli haiku: «Questa è una delle grandi questioni dell'arte, di tutte le arti (quanto fa soffrire, ad esempio, udire intervallato nei toni di un'opera musicale un pezzo di reale silenzio, di silenzio profano, un vuoto troppo vero, come quello di un cassetto o di un portamonete)». R. M. RILKE, "Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque" (26 novembre 1925), *cit.*, pp. 85-86.

definirono gli antichi, la via per apprendere l'ordine di tutte le cose, la scienza dei rapporti armonici dell'universo».⁷¹⁸

La musica è dunque “legame analogico tra il sensibile e l'intelligibile”, “mezzo di comunicazione tra i due mondi”.⁷¹⁹ Rilke assume questi caratteri della musica piegandoli alla sua prospettiva: ciò che la musica rende udibile è il “tutto”, ovvero quell’“orizzonte più ampio” che stringe in un unico nodo la vita e la morte.⁷²⁰ E il “tutto” si fa udibile non solo negli intervalli del suono, ma come vibrazione:

«Il suono – scrive d'Olivet – quale prodotto di un corpo sonoro, non è percepibile dall'orecchio umano se non attraverso la vibrazione che esso comunica all'aria, seguendo dei calcoli dipendenti dal numero».⁷²¹

Questa vibrazione è un’“energia sconosciuta” che collega tutti i corpi, anche se può essere agita in modo potente soltanto dalla musica.

«Esiste un collegamento tra le anime, un fluido segreto, una energia sconosciuta che le collega, e la fa vibrare assieme. Di tutti i mezzi di cui l'uomo dispone per mettere questo fluido in movimento, la musica è il più potente».⁷²²

Rilke ascrive tale vibrazione al “tutto”, che assume così i tratti di un “immenso flusso sonoro”⁷²³ *invisibile* le cui *onde ritmiche* si dispiegano in tutte le *forme visibili*: «le

⁷¹⁸ F. d'OLIVET, *La musica spiegata come scienza e come arte*, cit., p. 13.

⁷¹⁹ Se gli antichi consideravano la musica “speculativa, intellettuale, celeste, - commenta d'Olivet – è perché essa «era il risultato dell'applicazione di principi che nulla avevano a che fare con la teoria, o la pura e semplice pratica dell'arte, quale oggi noi le intendiamo. Quella musica era, al contrario, strettamente connessa a quel sublime versante della scienza avente per oggetto la contemplazione della natura e la conoscenza delle immutabili leggi dell'universo. Giunta al più alto grado di perfezione, tale scienza formava una sorta di legame analogico tra il sensibile e l'intelligibile, diventando così un mezzo di comunicazione tra i due mondi. Era dunque un linguaggio intellettuale, al quale s'addicevano le astrazioni metafisiche, che nel contempo portava alla conoscenza delle leggi dell'armonia. Allo stesso modo, nei tempi attuali, l'algebra viene applicata alle astrazioni fisiche, ed utilizzata per calcolare rapporti». *Ivi*, p. 28.

⁷²⁰ Cfr. la già citata lettera a Witold von Hulewicz. R. M. RILKE, “An Witold von Hulewicz”, cit., pp. 369-377 (pp. 97-102).

⁷²¹ F. d'OLIVET, *La musica spiegata come scienza e come arte*, cit., p. 54.

⁷²² *Ivi*, p. 84.

⁷²³ Se Miglio ha sottolineato il legame tra il modo di intendere il “tutto” di Rilke con la fisica quantistica, Lisciani Petrini si è soffermata sulla consonanza con le sperimentazioni più ardue che venivano attuate in quegli stessi anni in campo musicale, in particolare da Debussy, Schönberg e Webern. C. MIGLIO, “Le oscillazioni del Buddha di Rainer Maria Rilke”, cit.; E. LISCIANI PETRINI, “L'immagine-suono”, cit.

diverse materie nell'universo non sono che diversi esponenti di vibrazione».⁷²⁴ Per questo in una forma compatta come quella di una colonna può agitarsi una tempesta;⁷²⁵ e anche noi che «siamo da un lato, e dall'altro lato», separati dal “tutto” soltanto da “un poco d'aria mossa”,⁷²⁶ siamo sue *onde sonore*, perché da esso emergiamo come *vibrazioni ritmiche* per poi re-immersersi in esso.⁷²⁷

In questa prospettiva denso di implicazioni diviene il riferimento di d'Olivet al *gong*. A proposito di questo – si tratta solo di un rapido cenno – d'Olivet scrive che *gong* è la nota base della musica cinese, giacché su di esso viene regolato il diapason di tutti gli strumenti cinesi. Ciò fa del *gong* un “principio sacro”:⁷²⁸

«Questo principio, chiamato *Kung*, vale a dire dimora luminosa, luogo centrale che tutto emana, corrisponde al suono che noi chiamiamo “fa”. Nell'ordine universale esso si riferisce al Nulla, alla natura mascolina; e dipende dallo “yang” o numero perfetto, misteriosamente simboleggiato dalla linea intera in opposizione allo “yin” rappresentato dalla linea spezzata».⁷²⁹

Pur senza fare alcun riferimento al taoismo e senza specificare ulteriormente i termini di “yang” e “yin”, d'Olivet sottolinea come il *gong* sia il “luogo centrale che tutto emana”, un luogo che è indicato come “dimora luminosa” ed è associato al “nulla”. Il *gong* non è quindi una nota particolare e determinata, ma è il “luogo” da cui *si* emana il “tutto”; è il *suono* dell’“altra faccia della musica”. E’ – potremmo dire – il *suono originario*.

⁷²⁴ R. M. RILKE, “An Witold von Hulewicz”, cit., pp. 374 (p. 100). Nella lettera Rilke sottolinea inoltre come il compito affidato al poeta sia quello di creare nuove vibrazioni, sottolineando il legame tra la poesia e la natura. Cfr. in proposito quanto Miglio scrive a proposito della “figura figurans” in rapporto alla “natura naturans”. C. MIGLIO, “Le oscillazioni del Buddha di Rainer Maria Rilke”, cit., p. 221.

⁷²⁵ «Tempesta nella colonna portante, / viandante che stramazza nella via, / Nostro, di tutto, tradimento...: Gong!» R. M. RILKE, “Gong” II, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 319.

⁷²⁶ R. M. RILKE – M. VON THURN UND TAXIS, *op. cit.*, p. 235.

⁷²⁷ Questo modo di intendere il „tutto“ rivela un legame con il taoismo che informa la musica cinese. Nel *Tao Tê Ching* si legge infatti che: «Il Tutto è simile a un mantice che soffia, / vuoto e inesauribile, / mosso, incessantemente produttivo. [«Das All gleicht einem blasenden Balg, / leer und unerschöpflich, / bewegt, unaufhörlich schaffend»]. LAO-TSE, *Die Bahn und der rechte Weg*, cit., p. 11 (trad. it. mia). A proposito di questo passo Jullien commenta che si tratta di un “soffio-energia” [*qi*] che è “termine primo” «da cui provengono gli esseri e ciò che li anima», dunque una pulsazione energetica che si dispiega – elevandosi e abbassandosi – in tutte le cose. F. JULLIEN, “La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea”, a cura di M. Ghilardi, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2004, p. 135.

⁷²⁸ Nella lettera a M. von Thurn und Taxis Rilke si sofferma – sulla scia di d'Olivet – anche su questo aspetto. R. M. RILKE – M. VON THURN UND TAXIS, *op. cit.*, p. 235.

⁷²⁹ F. d'OLIVET, *La musica spiegata come scienza e come arte*, cit., p. 13.

«Chi sa dove la musica *ha un luogo*, e chi sa dove
questa luce ad orecchi è un lontano squillare...
Solo ai nostri sensi tutto sembra così
diviso... E tra l'una e l'altra vibrazione
vibra quell'eccedenza senza nome...»⁷³⁰

Compito della parola poetica dovrà essere allora farsi vibrazione della vibrazione
stessa dello sfondo,⁷³¹ farsi risonanza di quella «risonanza non più con l'udito
misurabile»:⁷³² il *gong*.

«Non più per l'orecchio suono...: Suono
che, come un orecchio più profondo,
ode noi che in apparenza udiamo.
Inversione degli spazi. Abbozzo
di mondi interiori nell'Aperto...,
templi prima della loro nascita,
soluzione satura di dei
difficilmente solubili...: Gong!
Somma di ciò che tace, che
professa se stesso,
rombante in sé ritrarsi
di ciò che di sé ammutolisce,
durata che la scadenza incalza,
stella rifiuta: Gong!
Tu, quella che mai si dimentica,
che si generò nella perdita,
festa non più compresa,
vino a bocca invisibile,
tempesta nella colonna portante,
viandante che stramazza nella via,
Nostro, di tutto, tradimento...: Gong!»⁷³³

⁷³⁰ R. M. RILKE, "Musica", in *Poesie*, cit., vol II, pp. 321-323.

⁷³¹ Un primo riferimento al "grande ritmo dello sfondo" si trova nelle postille scritte da Rilke nel 1900 in margine a *La nascita della tragedia* di Nietzsche. R. M. RILKE, "Postille alla *Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche", cit., p. 95.

⁷³² R. M. RILKE, "Gong" I, cit., p. 319.

⁷³³ R. M. RILKE, "Gong" II, cit., p. 319.

Se *gong* è suono originario⁷³⁴ esso non può essere da noi percepito, né tantomeno fissato in una parola. A darne testimonianza può essere solo l'affannoso e convulso succedersi delle parole, il loro svuotarsi di senso fino ad essere pura emanazione di suono e così essere eco sbiadito di quel suono inudibile e che pure ci ode.

E' in questo eco di ciò che è remoto e inafferrabile forse l'estremo contributo del buddhismo alla poesia di Rilke.

⁷³⁴ Park scrive in proposito come il “gong” sia il “suono originario inarticolato” [*unartikulierter Urlaub*]. J. PARK, *op. cit.*, p. 165.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Rilke

R. M. RILKE, *Werke in sechs bänden*, hrsg. v. Rilke-Archiv mit R. Sieber-Rilke und E. Zinn, Frankfurt a. M., Insel-Verlag, 1984.

R. M. RILKE, *Gesammelte Werke in fünf bänden*, hrsg. von M. Engel, U. Fülleborn, H. Nalewski, A. Stahl, Frankfurt a. M. und Leipzig, Insel Verlag, 2003.

R. M. RILKE, *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, hrsg. v. R. Sieber- Rilke und C. Sieber, Leipzig, Insel Verlag, 1930.

R. M. RILKE, *Briefe*, hrsg. von K. Alheim, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1966, 2 Bd.

R. M. RILKE, *Briefe an einen jungen Dichter*, hrsg. von akademischen Maler Kaler Hruška, Vitalis, 2007.

R. M. RILKE, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, hrsg. v. Schweizerische Landesbibliothek mit R. Luck, Bd. II, Frankfurt a. M., Insel-Verlag, 1977.

R. M. RILKE, *Briefe an Frau Gudi Nölke*, hrsg. von P. Obermüller, Wiesbaden, 1953.

R. M. RILKE, *Briefe aus Muzot (1921-1926)*, hrsg. von R. Sieber-Rilke und C. Sieber, Leipzig, Insel, 1937.

R. M. RILKE, *Briefwechsel mit Ellen Key*, Frankfurt a. M. und Leipzig, Insel Verlag, 1993.

R. M. RILKE, *Briefe über Cézanne*, hrsg. v. C. Rilke, besorgt und mit einem Nachwort versehen von H. W. Petzet, Frankfurt a. M., Insel-Verlag, 1983.

R. M. RILKE, *Briefe zur Politik*, hrsg. von Joachim W. Storck, Frankfurt a.M. und Leipzig, Insel Verlag, 1992.

R. M. RILKE, *Lettres a Rodin*, préface de G. Grappe, Paris, La Bartavelle Editeur, 1998.

R. M. RILKE – A. GIDE, *Correspondence 1909-1926*, par R. Lang, Paris, Éditions Corr a, 1952.

R. M. RILKE – H. von HOFMANNSTHAL, *Briefwechsel 1899-1925*, hrsg. von R. Hirsch e I. Schnack, Frankfurt a.M. und Leipzig, Insel Verlag, 1978.

R. M. RILKE - R. KASSNER, *Freunde im Gespräch*, hrsg. v. K. E. Bohnenkamp, Frankfurt a. M. - Leipzig, Insel Verlag, 1997.

R. M. RILKE - K. KIPPENBERG, *Briefwechsel*, hrsg. von B. von Bomhard, Wiesbaden, Insel Verlag, 1954

R. M. RILKE – B. KLOSSOWSKA, *Correspondance 1920-1926*, Lausanne, La Guilde du livre, 1963.

R. M. RILKE – S. NÁDHERNÝ VON BORUTIN, *Briefwechsel 1906-1926*, hrsg. v. J. W. Storck unter Mitarbeit v. Waltraud und Friedrich Pfäfflin, Göttingen, Wallstein Verlag, 2007.

R. M. RILKE – A. RODIN, *Der Briefwechsel. Und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin*, hrsg. von R. Luck, Frankfurt a. M. und Leipzig, Insel Verlag, 2001.

R. M. RILKE – LOU ANDREAS SALOME', *Briefwechsel*, hrsg. von E. Pfeiffer, Frankfurt a. M. - Leipzig, Insel, 1989.

R. M. RILKE – M. VOLLMOELLER, *Briefwechsel (1906-1920)*, hrsg. v. B. Glauert-Hesse, Frankfurt a. M. und Leipzig, Insel Verlag, 2005.

R. M. RILKE – M. VON THURN UND TAXIS, *Briefwechsel*, hrsg. von E. Zinn, Winterthur, Niehaus & Rokitansky – Insel, 1941.

Traduzioni in lingua italiana

R. M. RILKE, *Poesie*, a cura di G. Baioni con commento di A. Lavagetto, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, 2 voll.

R. M. RILKE, *Del poeta*, a cura di N. Saito, Torino, Einaudi 1955.

R. M. RILKE, *Diario di Parigi*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2003.

R. M. RILKE, *Diari (1898-1900)*, a cura di N. Dacrema, Milano, Mursia, 1994.

R. M. RILKE, *Edwald Tragy*, trad. it. a cura di G. Zampa, Milano, Adelphi, 1974.

R. M. RILKE - L. ANDREAS SALOME', *Epistolario*, a cura di E. Pfeiffer, Milano, La Tartaruga Edizioni, 1992.

R. M. RILKE – M. CVETAJEVA – B. PASTERNAK, *Il settimo sogno. Lettere 1926*, trad. it. a cura di S. Vitale, Roma, Editori Riuniti, 1980.

R. M. RILKE, *Il Testamento*, a cura di E. Potthoff, Parma, Guanda 1983.

R. M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di F. Jesi, Milano, Garzanti, 2000.

R. M. RILKE, *I racconti*, a cura di G. Zampa, Parma, Guanda Editore, 1993.

R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, con introduzione di P. De Luca e postfazione di E. Lisciani Petrini, trad. it. di M. Russo, Milano, Mimesis, 2006.

R. M. RILKE, *Lettere a un'amica veneziana*, a cura di R. Archinto e E. Broseghini, Milano, Archinto, 1996.

R. M. RILKE, *Lettere a un giovane poeta*, a cura di M. Bistolfi, Milano, Mondadori, 1994,

R. M. RILKE, *Lettere intorno a un giardino*, trad. it. a cura di R. Salvadori, Milano, Archinto, 1999.

R. M. RILKE, *Liriche e prose*, a cura di V. Errante, Firenze, Sansoni, 1984.

R. M. RILKE, *Rodin*, a cura di C. Groff, Milano, Se, 1985.

R. M. RILKE, *Scritti sul teatro*, trad. it. a cura di U. Artioli e C. Grazioli con postfazione di F. Trebbi, Genova, Costa & Nolan, 1995.

R. M. RILKE, *Storie del buon dio*, trad. it. a cura di A. Biguzzi, Roma, Stampa Alternativa, 1997.

R. M. RILKE, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di F. Rella, Bologna, Pendragon, 1999.

R. M. RILKE, *Wladimir il pittore di nuvole*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1987.

R. M. RILKE, *Worpswede*, trad. it. di A. Iadicicco con commento di E. Tadini, Milano, Claudio Gallone Editore, 1998.

Studi su Rilke

Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst, hrsg. von G. Götte und J. Birnie Danzker, München, Prestel, 1996.

Rilke en Valais, par P. Valéry, C. F. Ramuz, R. Morax, E. Humeau, J. G. Lossier, G. Roud, D. Simond, Lausanne, Édition des Terreaux, 1947.

Rilke heute, hrsg. v. I. H. Solbrig und J. W. Stork, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1975-1976, 2 voll.

Rilke und die Moderne, hrsg. von A. Stevens und F. Wagner, München, Iudicium, 2000.

M. Y. AHN, *Die Paradoxiestruktur beim späten Rilke*, Bonn, Die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1985.

B. ALLEMANN, *Zeit und Figur beim späten Rilke*, Neske, 1961.

D. BASSERMANN, *Der andere Rilke*, hrsg. von H. Morchen, Bad Homburg, Hermann Gentner Verlag, 1961.

- M. BLANCHOT, "Rilke e l'esigenza della morte", in *Lo spazio letterario*, trad. it. di G. Zanobetti, con un saggio di J. Pfeiffer e una nota di G. Neri, Torino, Einaudi, 1967, pp. 100-136.
- B. L. BRADLEY, *Rainer Maria Rilkes Der Neue Gedichte anderer teil*, Bern/München, Franke Verlag, 1976.
- O. F. BOLLNOW, "Der reife Rilke", in *Doitsu Bungaku*, hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, Tokyo, Ikubundo Verlag, november 1959, n. 23, pp. 114-126.
- H. BRUNNER, *Auf der Suche nach der gewaltlosen Sprache – Ein Diskurs entlang an Texten Rainer Maria Rilkes*, Bern, Peter Lang, 1987.
- M. CACCIARI, *L'angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1986.
- M. COMETA, *Gli dei della lentezza. Metaforiche della "pazienza" nella letteratura tedesca*, Milano, Guerini e Associati, 1990.
- C. DAVID, "Le Vide et le Plein. Sur une métaphore du lyrisme de R.M.Rilke", in: *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horste Rudiger*, hrsg. B. Allemann und E. Kopper, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1975, pp. 453-464.
- F. DEHN, "Rilke und Nietzsche: Ein Versuch", in *Euphorion*, n. 37, 1936, pp. 1-22.
- P. DE LUCA, *Il cuore dello spazio. Considerazioni su Rilke*, Napoli, La Città del Sole, 2000.
- P. DE MAN, *Allegorie della lettura*, trad. it. a cura di E. Saccone, Torino, Einaudi, 1997.
- A. DESTRO, "Kassner und Rilke", in *Studia Austriaca VII*, a cura di F. Cercignani, Milano, Cuem, 1999, pp. 45-56.
- A. DESTRO, *Rilke. Il Dio oscuro di un giovane poeta*, Padova, Edizioni Messaggero, 2003.
- R. DETSCH, *Rilke's connection to Nietzsche*, Lanham, University Press of America, 2003.
- F. FIMIANI, "La pittura mangiata", in *Forme informi. Studi di poetiche del visuale*, Genova, Il Melangolo, 2006, pp. 77-109.
- H. FUJIKAWA, "Rainer Maria Rilke und Japan", in *Japanische Beiträge zur Germanistik*, 1980, p. 37-76.
- A. L. GIAVOTTO-KÜNKLER, *Non essere sonno di nessuno sotto tante palpebre. Rilke o la responsabilità del compito conoscitivo*, Genova, Il Melangolo, 1979.
- A. L. GIAVOTTO-KÜNKLER, *Una città del cielo e della terra. Le 'Elegie Duinesi' di R. M. Rilke*, Genova, Marietti, 1990.

- M. HAAR, "Rilke o l'interiorità della terra", in *Aut Aut* n. 235, gennaio-febbraio 1990, pp. 73-96.
- K. HAMBURGER, "Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes", in *Philosophie der Dichter. Novalis-Schiller-Rilke*, Stuttgart-Berlin, 1966.
- M. HEIDEGGER, "Perché i poeti?", in *Sentieri interrotti*, trad. it. a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, , 1994.
- H. HOLZKAMP, "„Entwachsene Stimme“. Zur Poetik des späten Rilke", in *Aug'um Ohr*, hrsg. von B. Banoun, L. A. Hartl und Y. Hoffmann, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002, pp. 201-214.
- H. von HOFMANNSTHAL, *Lettere a Rilke 1902-1925*, trad. it. a cura di S. Mati, Pistoia, Via del vento edizioni, 2000.
- H. IMHOF, *Rilkes »Gott«*, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 1983.
- C. JAMME, "Der Verlust der Dinge. Cézanne-Rilke-Heidegger", in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, n. 40, 1992, pp. 385-397.
- F. JESI, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1976.
- H. JANSSEN, "Rilkes Bibliothek", in *Philobiblon*, n. 33, 4 Dezember 1989.
- F. JESI, *Rilke*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.
- R. KASSNER, *Rilke*, hrsg. von K. E. Bohnenkamp, Tübingen, Neske Verlag Pfullingen, 1976.
- W. KAUFMANN, "Nietzsche and Rilke", in *The Kenyon Review*, vol. XVII, n. 1, 1955, pp. 1-22.
- Y. KOSHINA, "Die Poetik der Epiphanie bei Rainer Maria Rilke", in: *Studia austriaca* n. V, 1997.
- M. KRIESSBACH-THOMASBERGER, "Ein Walliser Landschafts-Gedicht Rilkes", in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 15, 1988, pp. 63-78.
- A. LAVAGETTO, "Rilke: le lettere su Cézanne", in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*, a cura G. Cianci, E. Franzini e A. Negri, Milano, Bocca, 2001, pp. 55-74.
- Y. LEE, *Rainer Maria Rilke: Jenseits der reflektierten Gedanken. Ein Betrag zur Poetik Rilkes aus interkultureller Perspektive: Taoismus, Zen-Buddhismus*, Frankfurt a. M., Der Andere Verlag, 2002.
- G. MARCEL, "Rilke testimone dello spirituale", in *Homo viator*, trad. it. a cura di L. Castiglioni e M. Rettori, Roma, Borla, 1980, pp. 243-294.

- E. C. MASON, "Kassner und Rilke", in *Worte in der Zeit*, hrsg. von R. Henz, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, November 1963, n. 11, pp. 22-32.
- G. MATTENKLOTT, "Der geistige Osten bei Rilke und Kassner", in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 15, 1988, pp. 63-78.
- G. MAYER, *Rilke und Kassner. Eine geistige Begegnung*, Bonn, H. Bouvier u. Co. Verlag, 1960.
- H. MEYER, "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", in *Euphorion*, 74, hrsg. von M. Adam, Universitätsverlag Heidelberg, 1980, pp. 134-168.
- H. MEYER, "Rilkes Cézanne-Erlebnis", in *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 1936, pp. 244-286.
- C. MIGLIO, "Figura e ritmo. Le oscillazioni del Buddha di Rainer Maria Rilke", in *Scritture dell'immagine*, a cura di A. d'Amelia, F. de Giovanni, L. Perrone Capano, Napoli, Liguori Editore, 2007.
- H. MISLIN, "Rilkes Partnerschaft mit der Natur", in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 3, 1974, pp. 39-49.
- M. MOTOYOSHI, "Rilke in Japan und Japan in Rilke", in: *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. v. M. Engel und D. Lamping, Düsseldorf/Zürich, Artemis & Winkler Verlag, 1999, pp. 299-320.
- R. MUSIL, *Saggi e lettere*, trad. it. a cura di B. Cetti Marinoni, trad. it. di A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1995, 2 voll.
- J. PARK, *Rainer Maria Rilkes Selbstwerdung in buddhistischer Sicht*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1990.
- J. RYAN, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode*, München, Winkler Verlag, 1972.
- LOU ANDREAS SALOME', *In Russia con Rainer*, trad. it. a cura di M. Jarre, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- I. SCHNACK, *Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, Insel Verlag, 1975, 2 Bd.
- W. SEIFERT, *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjectkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, hrsg. von M. Pfister, Passau, Rothe, 1989.
- Y. SHIBATA, "The influence of Haiku on Rilke", in *Interlitteraria*, marzo 1998, pp. 335-345.
- E. SIEBEL, "Rilke und Kassner", in *Dichtung und Volkstum. Neue Folge des Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte*, hrsg. von J. Peterson und H. Pongs, Stuttgart, Metzler, 1936, n. 37, pp. 22-35.

U. SPÖRL, "Rainer Maria Rilke als Dichter von Alleinheit und neomystischem Erleben", in *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, Schönigh, Paderborn, 1997, pp. 310-327.

J. W. STORK, "Rilke und Heidegger. Über eine »Zwiesprache« von Dichten und Denken", in *Blätter der Rilke Gesellschaft*, n. 4, 1976.

J. W. STORK, "Wort-Kerne und Dinge. Rilke und die Krise der Sprache. Zu den Gedichten 1906-1926", in *Akzente*, n. 4, 1957, pp. 346-358.

K. TAKAYASU, "Rilke und die Japaner", in *Doitsu Bungaku*, hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, Tokyo, Ikubundo Verlag, März 1964, n. 32, pp. 5-13.

T. TASHIRO, "Rainer Maria Rilke und der asiatische Geist", in *Doitsu Bungaku*, hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, Tokyo, Ikubundo Verlag, Mai 1957, n. 18, pp. 72-80.

M. KRIESSBACH-THOMASBERGER, "Ein Walliser Landschafts-Gedicht Rilkes", in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 15, 1988, pp. 63-78.

A. VALTOLINA, "*Blu e poesia*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

S. VENEZIA, *Il linguaggio del tempo. Su Heidegger e Rilke*, con prefazione di E. Mazzarella, Napoli, Guida, 2007.

V. VITIELLO, "Heidegger/Rilke: un incontro sul luogo del linguaggio, in *Aut Aut* n. 235, gennaio-febbraio 1990, pp. 97-120.

V. VITIELLO, "I requiem di R. M. RILKE", in *Poesia e filosofia*, a cura di R. BRUNO, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 298-304.

K. WINKELVOSS, *Rilke, la pensée des yeux*, préface de G. Didi-Huberman, Paris, Pia, 2004.

Orientalismo e Buddhismo*

*Sono qui comprese, oltre che le opere del Buddha e studi sui vari aspetti del buddhismo, anche le opere di quegli autori in cui si fa riferimento al Buddha e che hanno costituito vie di penetrazione del buddhismo presso Rilke.

Bhagavadgītā, trad. it. a cura di A. M. Esnoul, Milano, Adelphi, 2008.

T. ARAKI, *Deutsch-Japanische Begegnungen in Kurzgedichten*, Münschen, Indium Verlag, 1992.

F. ARZENI, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987.

R. BARTHES, *L'impero dei segni*, trad. it. di M. Vallora, Torino, Einaudi, 1984.

M. BASHŌ, *Haiku e scritti poetici*, trad. it. a cura di M. Mariko, Milano, La Vita Felice, 2008.

M. BASHŌ, *Elogio della quiete*, trad. it. a cura di L. Origlia, Milano, Se, 2001.

H. BAYOU (a cura di), *Hokusai «l'affolé de son art» (1760-1849)*, Paris, Guimet Musée national des Arts Asiatiques, 2008.

G. BOIS, “Le sculpteur Rodin et les danseuses cambodgiennes”, in *L'illustration*, 28 luglio 1906.

J. BOUQUILLARD, (a cura di), *Hokusai's Mount Fuji*, New York, Abrams Books, 2007.

GOTHAMO BUDDHO, *Reden aus der längeren Sammlung Dīghanikāyo des Pāli-Kanons übersetzt*, hrsg. v. K. E. Neumann, München, Piper, 1907-18.

I discorsi di Gotamo Buddho del Majjhimanikāyo, trad. it. a cura di K. E. Neumann e G. De Lorenzo, Bari, Laterza, 1916, 2 voll.

La rivelazione del Buddha. I testi antichi, a cura e con un saggio introduttivo di R. Gnoli, Milano, Mondadori, 2001, 2 voll.

M. BUTOR, *Saggi sulla pittura. Holbein, Caravaggio, Hokusai, Picasso, Mondrian, Rothko*, trad. it. di M. Porfido, Milano, Abscondita, 2001.

G. C. CALZA, *Hokusai*, Torino, Einaudi, 2001.

G. C. CALZA (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, Milano, Electa, 2005.

G. C. CALZA, *Stile Giappone*, Torino, Einaudi, 2001.

N. CELLI, *Il Buddhismo*, Milano, Electa, 2006.

P. CÉZANNE, *Lettere*, trad. it. a cura di E. Pontiggia, Milano, Se, 1985.

F. CHENG, *Il Vuoto e il Pieno*, trad. it. a cura di M. Leone Barbella, Napoli, Guida, 1989.

C. CLADEL, *August Rodin pris sur la vie*, Paris, Éditions de La Plume, 1903.

T. CLEARY, *Kensho. Il cuore dello Zen*, trad. it. di R. Aprea, Roma, Edizioni Mediterranee, 2000.

G. COMOLLI, *Risonanze. Saggi sulla scrittura, il mito, l'Oriente*, Roma, Theoria 1993.

P.-L. COUCHOUD, *Sages et Poètes d'Asie*, Paris, Calmann-Lévy, 1919.

- E. DE GOUNCOURT, *Hokusai, il pittore del mondo fluttuante*, trad. it. a cura di V. Pazzi con aggiornamento dei termini giapponesi a cura di R. Tresoldi, Firenze-Milano, Luni Editrice, 2006.
- G. DE LORENZO, *India e Buddismo antico*, Laterza, Bari, 1911.
- F. d'OLIVET, *La musica spiegata come scienza e come arte*, trad. it. a cura di D. Dalla Porta, Arktos, 1981.
- R.-P. DROIT, *Le Culte du néant. Le philosophes et le Bouddha*, Paris, Seuil, 1950.
- T. DURET, *Livres et album illustrés du Japon réunis et catalogués*, Paris, Ernst Leroux Éditeur, 1900.
- T. DURET, "La gravure japonaise", in *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*, réunis par S. Bing, Paris, Marpon et Flammarion, novembre 1888, n. 7, pp. 79-86.
- H. FOCILLON, *Hokusai*, trad. it. di G. Guglielmi, Milano, Abscondita, 2003.
- G. J. FORZANI, *I fiori del vuoto. Introduzione alla filosofia giapponese*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- G. GEFFROY, "Les paysagistes japonais", in *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*, réunis par S. Bing, Paris, Marpon et Flammarion, I décembre 1890, n. 32, pp. 91-99; II janvier 1891, n. 33, pp. 103-111.
- H. von GLASENAPP, *Das Indienbild deutscher Denker*, Stuttgart, K. F. Koehler Verlag, 1960.
- J. W. GOETHE, *Divano orientale-occidentale*, trad. it. a cura di L. Koch, I. Porena e F. Borio, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.
- L. GONSE, *L'art japonais*, Paris, Éditions You-Feng Libraire Éditeur, 2004.
- Y. HAKUTANI, *Haiku and Modernist Poetics*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- L. HEARN, *Nel Giappone spettrale*, trad. it. a cura di G. Rovagnati e con un saggio introduttivo di H. v. Hofmannsthal, Milano, Tranchida Editori, 1991.
- L. HEARN, *Kokoro*, Frankfurt a. M., Literarische Anstalt Rütten & Loenig, 1905, trad. it. di A. Pensante, *Kokoro. Il cuore della vita giapponese*, Firenze-Milano, Luni Editrice, 2007.
- L. HEARN, *Spigolature nei campi di Buddho*, trad. it. di G. De Georgio, Bari, Laterza, 1922.
- H. HECHER, *Karl Eugen Neumann: Erstübersetzer der Reden des Buddha, Anreger zu abendländischer Spiritualität*, Hamburg, 1986.

E. HERRIGEL, *Lo Zen e il tiro con l'arco*, trad. it. di G. Bemporad, Milano, Adelphi, 2000.

H.S. HISAMATSU, *La pienezza del nulla. Sull'essenza del buddismo Zen*, trad. it. a cura di C. Angelino, Genova, Il Melangolo, 2000.

H. von HOFMANNSTHAL, *La donna senz'ombra*, trad. it. a cura di E. Potthoff, Milano, Se, 2008.

H. von HOFMANNSTHAL, *La mela d'oro e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1978.

H. von HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. a cura di M. Vidusso Feriani con introduzione di C. Magris, Milano, Rizzoli, 1995.

H. von HOFMANNSTHAL, *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, trad. it. a cura di G. Bemporad, Milano, Adelphi, 1991.

HOKUSAI, *Manga*, a cura di J. Bouquillard, Milano, L'Ippocampo, 2007.

HOKUSAI, *Le trentasei vedute del Monte Fuji*, a cura di J. Bouquillard, Milano, L'Ippocampo, 2007.

F. JULLIEN, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, trad. it. a cura di M. Ghilardi, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2004

V. KADE-LUTHRA, *Sehnsucht nach Indien. Literarische Annäherungen von Goethe bis Günther Grass*, München, Beck, 2006.

O. KAKUZO, *Il libro del Tè*, trad. it. a cura di P. Verni, Varese, Sugarco Edizioni, 1994.

R. KASSNER, *Sämtliche Werke* (10 Bänden), hrsg. von E. Zinn im Auftrag der Rudolf Kassner Gesellschaft, Pfullingen, Neske, 1969 – 1991.

R. KASSNER, *Der indische Idealismus*, München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1903.

R. KASSNER, "Dilettantismo", trad. it. a cura di E. De Angelis, in J. W. Goethe e F. Schiller, *Il dilettante e altri scritti di Ludwig, Kassner, Keller, Mann, Moritz, Paul, Schlegel, Stifter, Wachenroder e Wagner sull'artista nella letteratura tedesca*, Roma, Donzelli Editore, 1993, pp. 139-171.

R. KASSNER, *Gli elementi dell'umana grandezza e altri saggi*, trad. it. a cura di A. Pellegrini, Milano, Valentino Bompiani, 1942.

R. KASSNER, *I fondamenti della fisiognomica. Il carattere delle cose*, trad. it. a cura di G. Gurisatti, Vicenza, Neri Pozza, 1997.

R. KASSNER, *La visione e il suo doppio. Antologia degli scritti*, trad. it. a cura di G. Baumann e A. Venturelli, trad. it. di L. Benzi, Roma, Artemide Edizioni, 2003.

- D. KEENE, *Appreciations of Japanese Culture*, Tokyo, Kodansha, 1971.
- D. KEENE, *World within walls. Japanese Literature of the Pre-modern Era 1600-1867*, New York, Columbia University Press, 1999.
- C. F. KÖPPEN, *Die Religion des Buddha*, Berlin, Ferdinand Schneider, 1857, 2 Bd.
- B. KOYAMA-RICHARD, *Japon rêvé: Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- LAO-TSE, *Die Bahn und der rechte Weg*, übersetzt von A. Ular, Leipzig, 1903, trad. it. di A. Devoto, *Tao Tê Ching. Il Libro della Via e della Virtù*, a cura di J. J. L. Duyvendak, Milano, Adelphi, 1973.
- F. MISTRY, *Nietzsche and Buddhism*, Berlin-New York, De Gruyter, 1981.
- M. MOLENAAR- C. UHLENBECK, *Mount Fuji. Sacred Mountain of Japan*, Leida, Hotei Publishing, 2000.
- R. MÜLLER, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München, Hirth's Kunstverlag, 1893, Bd. 2.
- H. NAKAGAWA, *Introduzione alla cultura giapponese*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- K. E. NEUMANN, *Buddhistische Anthologie: Texte aus dem Pâli-Kanon. Zum ersten Mal übersetzt von K. E. Neumann*, Leiden, Brill, 1892.
- K. E. NEUMANN – H. HECKER, *Buddhismus und Kunst*, Verlag Christiani Konstanz, 1974.
- F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, trad. it. a cura di F. Masini con una nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 2008.
- F. NIETZSCHE, *Aurora*, trad. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Mondadori, 1981.
- F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. a cura di M. Costa con presentazione di R. Cantoni, Milano, Mursia, 1965.
- F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, trad. it. a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1985.
- F. NIETZSCHE, *L'anticristo*, trad. it. a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 2009.
- F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, trad. it. a cura di F. Masini con nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 2007.
- F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. a cura di S. Giametta con una nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1999.

- F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza*, trad. it. a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Milano, Bompiani, 2008.
- F. NIETZSCHE, *Su verità e menzogna*, trad. it. a cura di F. Tomatis, Milano, Bompiani, 2006.
- F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, trad. it. a cura di S. Giametta con nota introduttiva di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1982, 2 voll.
- K. NISHITANI, *La relazione io-tu nel buddhismo zen e altri saggi*, trad. it. a cura di C. Saviani, Palermo, L'Epos, 2005.
- R. OKOCHI, "Nietzsches *amor fati* im Lichte vom Karma des Buddhismus", in *Nietzsche-Studien*, I (1972), pp. 36-95.
- H. OLDENBERG, *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, Stuttgart und Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1903.
- G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 1992.
- G. PASQUALOTTO, *Illuminismo ed illuminazione. La ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, Roma, Donzelli, 1999.
- G. PASQUALOTTO, *Il Tao della filosofia*, Parma, Pratiche Editrice, 1989.
- G. PASQUALOTTO, *Oltre la filosofia. Percorsi di saggezza tra Oriente e Occidente*, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2008.
- G. PASQUALOTTO, *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra Editrice, 2001.
- FR. PERZYNSKI, *Hokusai*, Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing, 1908.
- H. C. PUECH (a cura di), *Storia del Buddhismo*, trad. it. di M. Novella Pierini, Cles, Arnoldo Mondadori Editori, 1997.
- M. RAVERI, *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2006.
- A. RENAN, "La «Mangua» de Hokusai", in *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*, réunis par S. Bing, Paris, Marpon et Flammarion: I décembre 1888, n. 8, pp. 91-99; II janvier 1889, n. -9, pp. 107-113.
- M. REVON, *Étude sur Hoksai*, Paris, Lecene, Oudin et Cie. Éditeurs, 1896.
- A. RODIN, *Correspondance (1900-1907)*, teste classés et annotés par A. Beausire et F. Cadouot, Paris, Editions du musée Rodin, 1986.

- E. W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. it. a cura di S. Galli, Milano, Feltrinelli, 2006.
- N. SAVARESE, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- C. SAVIANI, *L'Oriente di Heidegger*, Genova, Il Melangolo, 1998.
- R. SCHAB, *La renaissance orientale*, préface de L. Renou, Payot, Paris, 1950.
- A. SCHOPENHAUER, *Il mio Oriente*, a cura di G. Gurisatti, Milano, Adelphi, 2007.
- A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di P. Savy Lopez e G. Di Lorenzo, Bari, 1914-1916.
- A. SCHOPENHAUER, *I manoscritti giovanili 1804-1818*, trad. it. a cura di S. Barbera, Milano, Adelphi, 1996.
- A. SCHOPENHAUER, *La volontà nella natura*, trad. it. a cura di I. Vecchiotti, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- A. SCHOPENHAUER, *Metafisica della natura*, trad. it. a cura di I. Volpicelli, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena*, trad. it. a cura di M. Carpitella, Milano, Adelphi, 1998, 2 voll.
- K. SONODA, "Das «Östliche in der deutschen Literatur», in *Doitsu Bungaku*, hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, Tokyo, Ikubundo Verlag, Mai 1955, n. 14, pp. 99-107.
- J. STAMBAUGH, *Nietzsche's Thought of Eternal Return*, New York, The Johns Hopkins University Press, 1972.
- D. T. SUZUKI, *Introduzione al Buddismo Zen*, trad. it. a cura di G. Marchianò, Roma, Ubaldini Editori, 1970.
- D.T. SUZUKI, *Saggi sul Buddismo Zen*, trad. it. a cura di J. Evola, Roma, Edizioni Mediterranee, 2003, 3 voll.
- H. TAINE, "Le Bouddhisme" (1865), in *Philosophie, France, XIX siècle. Ecrits et opuscules*, présentés par S. Douailler, R. P. Droit et P. Vermeren, Paris, Le Livre de Poche, 1994, pp. 417-466.
- J. TANIKAZI, *Libro d'ombra*, trad. it. a cura di G. Mariotti, trad. it. di A. Ricca Suga, Bologna, Bompiani, 2005.
- T. TEZUKA, *Japan und Heidegger*, hrsg. v. H. Buchner, Sigmaringen, 1989, p. 178.
- T. TEZUKA, "Eine Stunde bei Heidegger", in R. MAY, *Ex Oriente Lux*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 83-99.

S. UEDA, *Zen e filosofia*, trad. it. a cura di C. Querci e C. Saviani, Palermo, L'Epos, 2006.

V. VAN GOGH, *Lettere a un pittore*, trad. it. a cura di M. Mimita Lamberti, Milano, Bur, 2006.

V. VAN GOGH, *Lettere a Theo*, trad. it. a cura di M. Cescon, Parma, Guanda, 2006.

D. VIEVILLE (a cura di), *Rodin. Le rêve japonais*, Paris, Éditions du musée Rodin / Flammarion, 2007.

G. R. WELBON, *The Buddhist Nirvāna and its Western Interpreters*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1968.

S. WICHMANN, *Giapponismo*, trad. it. a cura di E. Canali, Milano, Fabbri, 1981.

M. ZEAMI, *Il segreto del Teatro No*, trad. it. a cura di R. Sieffert, Milano, Adelphi, 1966

Altre opere consultate

C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, trad. it. di A. Bertolucci, con un'introduzione di G. Macchia ed una nota di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1999.

M. CACCIARI, *Hamletica*, Milano, Adelphi, 2009.

G. CARCHIA, "Il paesaggio e l'enigma", in *Da Cézanne a Mondrian. Impressionismo espressionismo cubismo e il paesaggio del nuovo secolo in Europa*, a cura di M. Golden, Treviso, Linea d'ombra, 1999.

G. DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia*, trad. it. a cura di F. Polidori, Torino, Einaudi, 1992.

D. DE ROUGEMONT, "Rudolf Kassner et la grandeur", in *Preuves*, Paris, Juin 1959, n. 100, pp. 63-71.

F. GRIGENTI, *Natura e rappresentazione. Genesi e struttura della natura in Arthur Schopenhauer*, Napoli, La Città del Sole, 2000.

G. GURISATTI, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Macerata, Quodlibet Studio, 2006.

M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, trad. it. a cura di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1990.

M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, trad. it. a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1994.

M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, trad. it. a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

A. Cl. KENSIK und D. BODMER (a cura di), *Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag*, hrsg. von Winterthur im Eugen Rentsch Verlag, 1953.

K. LÖWITH, *Nietzsche e l'eterno ritorno*, trad. it. a cura di S. Venuti, Roma-Bari, Laterza, 1982.

H. MARHOLD, "Schopenhauer und Cézanne", I Teil in *Schopenhauer-Jahrbuch*, 1985, F. 66, S. 201-213; II Teil in *Schopenhauer-Jahrbuch*, 1987, n. 68, pp. 109-121.

H. MALDINEY, "Cézanne e Sainte-Victoire. Pittura e verità", in E. STRAUS e H. MALDINEY, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis, 2005, pp. 87-100.

R. MUSIL, *L'Uomo senza qualità*, trad. it. a cura di A. Rho, Torino. Einaudi, 1972, 2 voll.

J. L. NANCY, *All'ascolto*, trad. it. a cura di E. Lisciani Petrini, Milano, Cortina, 2004.

H. PAESCHKE, *Rudolf Kassner*, Stuttgart, Neske, 1963.

LOU ANDREAS SALOMÉ, *Friedrich Nietzsche*, trad. it. a cura di E. Donaggio, Milano, Se, 2009.

LOU ANDREAS SALOME', *Riflessioni sul problema dell'amore*, trad. it. a cura di P. degli Esposti, Roma, Editori Riuniti, 1994.

J. P. STRELKA, *Mitte, Maß und Mitgefühl*, Wien – Köln – Weimar, Böhlau Verlag, 1997.