

IL SIMBOLO DELL'OLIO E DELL'ULIVO NELL'OPERA DI RAINER MARIA RILKE

Pontificia Università Urbaniana

Abstract: I viaggi di Rainer Maria Rilke in Italia ci hanno lasciato numerose descrizioni di paesaggi con ulivi, che fin dall'antichità simboleggiano l'armonia tra la natura e l'uomo nel Mediterraneo. Tuttavia, nelle descrizioni di Rilke, l'ulivo e il suo olio assumono significati ulteriori. L'olio è un simbolo sacro come rimedio miracoloso contro il male, ma è anche simbolo dell'essenza dell'arte drammatica e, in senso figurato, rappresenta l'essenza di un amore duraturo.

Parole chiave: letteratura di viaggio, oliva, poetica, arti figurative, arte drammatica, simbolo

1. L'ulivo come simbolo di armonia

Rilke viaggia frequentemente in Italia e nelle sue descrizioni di viaggio sono spesso presenti paesaggi di ulivi. I viaggi nell'Alto Garda e a Capri lasciano un'impronta indelebile nella sua vita artistica. Si tratta di esperienze che hanno una funzione preparatoria e anticipatrice in due fasi principali nello sviluppo della sua poetica: *Le Nuove Poesie* e le *Elegie Duinesi*.

La produzione letteraria ispirata ai viaggi nell'Alto Garda è colma di oscillazioni giovanili tra ricercatezza ritmica e incapacità espressiva, tra solitudine decantata e ricerca di un'anima gemella, tra l'io – i cui stati d'animo si riversano nel paesaggio – e l'io parte del paesaggio stesso. La sua interiorità si presenta come un laboratorio dove si sperimenta un 'dire oggettivo' ('sachliches Sagen') che oltrepassa la sensibilità lirica del soggetto. I risultati di questi esperimenti si hanno già nell'1902 nello scritto teorico *Del paesaggio* e successivamente in modo definitivo nelle poesie centrate sulle cose (*Dinggedichte*).

Le poesie che riguardano il periodo caprese si distinguono invece nettamente da quelle dell'Alto Garda sia per una tensione drammatica tra il soggetto percipiente e il paesaggio percepito rispetto al rapporto conciliativo tra soggetto e natura, sia per il dominare di un infinito sconosciuto rispetto al concreto conosciuto.¹

Nonostante questo contrasto, entrambe le fasi sono ispirate dall'esperienza di un paesaggio primordiale di cui l'ulivo costituisce un elemento saldo e perenne.

Si comincia dal significato che l'ulivo assume nella descrizione dei suoi viaggi nell'Alto Garda.

¹ Cfr. Eckel 2013: 347–354.

Rilke si recò varie volte nella zona dell'Alto Garda: nel 1897, 1898, poi nel 1901 e infine nel 1910. Lo scopo di questi viaggi era di visitare la madre Phia, che soggiornava abitualmente in quei luoghi. Era una sorta di promessa fatta alla madre, la consuetudine di visitarla nei suoi luoghi di villeggiatura, ma anche un'esperienza per lui significativa, benefica per il corpo e lo spirito. In questi brevi soggiorni il poeta vive nel cuore di Arco, la città di cura più elegante e rinomata appartenente allora alla monarchia austro-ungarica. Numerose poesie, lettere e racconti nascono durante questi soggiorni oppure vengono evocati più tardi. Le località di Arco, Tenno, Merano e Bolzano esercitano un effetto benefico e pacificante sul cuore tormentato del giovane Rilke. Anche se si attiene agli itinerari turistici consigliati a tutti i viaggiatori, la sua sensibilità nei confronti delle ricchezze paesaggistiche lo distingue dal comune sentire del viaggiatore del tempo. Rilke non è un visitatore che guarda il paesaggio ma è il paesaggio che ha una sua vita propria e che si fa guardare da lui. Sono i piccoli villaggi, i cimiteri, le campane, gli eremi, le chiese abbandonate, i vecchi mulini e gli oliveti secolari disposti su piccoli terrazzamenti a secco. La chioma argentea degli ulivi riassume la bellezza di Arco.

Rilke descrive nel suo racconto "Un mattino" del 1899 una delle sue passeggiate che da Arco portano a Chiarano:

Ero convinto di conoscere bene le sue quattro misere case: di lì, infatti, un canale di scolo in pietra scende ripido fino a un oliveto che avvolge, curvo e argenteo, i pendii sullo sfondo.

Un bel giorno di marzo, mi promisi di percorrere questa via di primo mattino. Attraverso l'ondulante nebbia sottile che aveva inghiottito completamente il sole, tanto da sembrare molto più vicina di quando essa fa la sua comparsa in qualche parte del cielo, nel giro di qualche secondo avevo riconosciuto i primi ulivi, chiari, dai tronchi e dalle foglie di un medesimo, quasi scialbo, pallore. Ma di colpo mi si parò dinanzi un muro che, venendo da chi sa dove, correva per tutta la larghezza della strada. Piegai dunque a mancina: ero in una disposizione d'animo così favorevole verso quel mattino (133-134).

Anche in una lettera a Mathilde Nora Goudstikker, scritta ad Arco nel 27 marzo 1897, Rilke parla di ulivi:

Sono stato ancora "ai Mulini". Sono cassette decrepite con tetti infossati e imbronciate ruote muschiose, proprio così, tutte quelle che stanno accoccolate sull'argenteo pendio d'ulivi, come freddolosi vecchietti e che di tanto in tanto muovono un po' la ruota in modo sognante; e tutto ciò assomiglia al rigirar di pollici di uomini anziani ed oziosi. Là io ho scritto:

O mulino stanco e decrepito,

La tua ruota muschiosa festeggia la quiete,
dalla frescura degli ulivi.

la sera sta a guardarti (Rilke 1991: 113).

La presenza nella stessa lettera di una descrizione della sua passeggiata e di una poesia sui mulini mostra lo stretto legame tra l'esperienza diretta del paesaggio e la sua trasposizione in poesia. Nella lettera si parla dell' "argenteo pendio di ulivi", mentre nella poesia si parla di "frescura degli ulivi". Entrambe sono immagini che evocano una quiete sognante, particolarmente gradita in tempo di stanchezza e di vecchiaia. Nella prosa si fa riferimento a uomini anziani che sperimentano l'*otium*, mentre nella poesia si dialoga con il mulino.

Una moltitudine di assonanze e allitterazioni (**müde-morsche-Mühle-Moosrad, morsche-Moos-Oliven**) contribuisce, in aggiunta alle immagini, a creare dal punto di vista sonoro un'impressione di serenità, di leggerezza sognante. In quegli anni Rilke è vicino allo *Jugendstil* letterario. La natura viene estetizzata in un "paesaggio fiabesco" ("Märchenlandschaft" – Heinz 2013: 195). I villaggi dell'Alto Adige sono "persi nel mondo" ("Weltverlorensein" – Heinz 2013: 196) e questo loro perdersi conferisce loro una grazia che fa dimenticare il senso del tempo.

Rilke non descrive in modo oggettivo il paesaggio, ma coglie alcuni tratti che lo colpiscono e suscitano in lui un determinato stato d'animo (*Stimmung*). Anche se si tratta di poesie centrate sul soggetto, le sensazioni del poeta sono stimolate dalla realtà stessa.

C'è una arrendevolezza del poeta verso le cose che comporta una consapevolezza della propria incapacità di definirle. In una poesia scritta ad Arco nel 1897 si avverte la rassegnazione del poeta di fronte alla irraggiungibilità della realtà:

Il linguaggio è tutto consumato.
Vorrei approfondire ogni parola:
ritrarre il campanile intento a Dio,
che, impregnato di sole,
affiora dall'argenteo pallore
degli olivi sul pendio.

Die ganze Sprache ist verbraucht.
Ich möchte jedes Wort vertiefen,
zu schildern, wie voll Sonnetriefen
aus silbermatten Hang-Oliven
der fromme Campanile taucht.
(Filosi 1991: 52–53)

Nello stesso tempo l'io lirico, che prima cantava la sua preziosa solitudine, comincia a implorare la presenza di una compagna per le sue nuove esperienze:

So un castello grigio in riva al lago,
un silenzioso giardino.
Par quasi di vederti che m'accenni
fra i teneri oliveti.
Vorrei restare solo ad aspettarti
in quel castello grigio in riva al lago.

Ich weiss ein graues Schloss am See,
und einen leisen Garten
Mir ist, dass hinter zarten
Oliven ich dein Winken seh,
und ich will einsam warten
im grauen Schloss am See.
(Filosi 1991: 54–55)

Egli è alla ricerca di un'anima affine che come lui desidera opporsi alla quotidianità, un mondo idilliaco fatto di castelli solitari, oliveti perenni, un mondo traboccante di essere.

Rilke scrive questa poesia il 23 aprile 1897, due settimane dopo incontrerà per la prima volta Lou Andreas-Salomé. La figura dell'amata è una proiezione delle sue esigenze di soddisfare l'io lirico, e palesa il tentativo di creare un "tu" che permetta contemporaneamente l'estraneità e l'empatia, la vicinanza e la solitudine.

L'evocazione dell'anima gemella e la consapevolezza dell'indefinibilità delle cose prefigurano quella che Rilke ritiene, nel suo saggio sul paesaggio, la crisi necessaria che accompagna il percorso artistico. Il paesaggio deve filtrarsi attraverso la "grande attesa" ("dieses 'große Erwarten'" – Heinz 2013: 196), che caratterizza l'atmosfera delle poesie di Arco, per giungere ad una fase successiva in cui è percepito come una realtà oggettiva. Le poesie di Arco rivelano l'evoluzione dell'idea del paesaggio da una realtà estranea ad un medium artistico indipendente.²

Nel suo racconto "Dalla lettera di una fanciulla", scritto in Riva del Garda, Rilke afferma:

Su una cosa il mio sguardo ha sempre indugiato: sugli occhi, sui mille occhi che ci guardano [...]. Libera i tuoi occhi dal sogno delle labbra, Elena! Rivolgili alle cose, al sole e anche agli uomini buoni, in modo che tornino a colmarsi di sguardi. [...] Nei miei occhi, ora, ci sono mille occhi. Se tu vi guardassi dentro, comprenderesti il Tutto... (140–141).

Emerge così l'esigenza di sentire "uomini e cose [...], come fenomeni di una identica atmosfera" (Rilke 2020: "Del paesaggio"), come facenti parte di un unico Tutto.

"L'evoluzione dell'arte del paesaggio verso una graduale trasformazione in paesaggio del mondo stesso" (Ibid.) ha inizio proprio nelle sue camminate tra gli uliveti di Arco.

Invece nel soggiorno a Capri³ Rilke sperimenta concetti poetici nuovi che lo attraversano verso la poetologia delle *Elegie Duinesi* e dei *Sonetti a Orfeo*.

Nella poesia "Stelle dietro gli ulivi" / "Sterne hinter Oliven", scritta a Capri nella primavera del 1908, Rilke da una parte mantiene il rigore e la precisione stilistica del *Dinggedicht*, dall'altra però si serve della concretezza dei rami degli ulivi per esprimere il desiderio umano di trovare un equilibrio tra ciò che ci è più vicino e ciò che appartiene ad una dimensione stellare sconosciuta:

2 La poesia di Rilke ha avuto eco al di là dell'ambito degli studi letterari. Nel 2017 è stata promossa dall'associazione nazionale "Città dell'Olio" la prima Camminata tra gli ulivi ad Arco. Percorrere quella che è stata chiamata la Rilke Promenade è l'opportunità di compiere una sorta di viaggio dell'anima, imparando a indugiare lo sguardo sul paesaggio, imparando a guardare alla natura dal suo punto di vista.

3 Miglio individua l'aspetto misterioso del soggiorno caprese di Rilke, che si realizza paradossalmente in "un percorso fisico, concreto e psichico: ripetuta peregrinazione, avanti e indietro [*Wanderung, Hin- und Hergang*], in un paesaggio che si compone di natura e di tracce di storia, di vita, di arte" (Miglio 2017: 119).

Vedi come l'arcano si confonde
 Nell'oblioso intrico al familiare;
 questo s'indica a noi; non siamo solo
 ospiti, cui si dia svago e riposo.

Sieh, im selbstvergessenen Geäste
 das Nächste sich mit Namenlosen sich mischt;
 man zeigt uns dies; man hält uns nicht wie Gäste
 die man nur nimmt, erheitert und erfrischt.
 (Rilke 1992: 288–289)

Riferendosi alle poesie di Capri Ulrich Fülleborn ha parlato di un “metaforismo di distanza e di vicinanza” (“Metaphorik von Ferne und Nähe” – Fülleborn 1997: 168). Nella poesia “Stelle dietro gli ulivi” questo metaforismo si esprime nel connubio tra fogliame e stelle, un’esperienza che deve caratterizzare non soltanto l’io poetico ma l’intero genere umano. L’interiorizzazione di tale esperienza porta al potenziamento dell’umanità stessa.

2. L’ulivo e l’olio come simboli sacrali

Nella poesia “Il giardino degli ulivi” / “Der Ölbaum-Garten”, Rilke manifesta il suo vissuto di vuoto, depressione e improduttività, stati d’animo che sono in netta contrapposizione con l’esperienza dei paesaggi primordiali dell’Alto Garda e di Capri. Carico del dolore vissuto, egli lo esterna in una forma esasperata. Tra gli ulivi non sussurra alcun angelo come avviene invece nella Passione scritta dall’Evangelista Luca:

Perché un angelo? Ahimè, venne la notte,
 e sfogliò con indifferenza gli alberi.

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht
 und blätterte gleichgültig in den Blättern.
 (Rilke 2000: 24–27)

Nel turbamento del Signore, simboleggiato dal grigiore degli ulivi, Rilke coglie la sua solitudine, la lontananza dai suoi cari e il dubbio della presenza di Dio nel mondo e in lui stesso:

Egli salì sotto il fogliame grigio,
 tutto grigio e confuso al paese di ulivi,
 [...] e perché vuoi ch’io dica che tu esisti
 se più non ti ritrovo.

Er ging hinauf unter dem grauen Laub
 ganz grau und aufgelöst im Ölgelände,
 [...] und warum willst Du, daß ich sagen muß
 Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.

Io non ti ritrovo più. No, non in me.
 E non negli altri. Non in questa pietra.
 Io non ti ritrovo più. Io sono solo.

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
 Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
 Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.
 (Ibid.)

Consapevole dell’angoscia che gli stringe il petto, rifiutando una soluzione *deus ex machina* nella strofa finale della poesia, Rilke resiste e supera l’angoscia perché la chiama col suo nome. Ciò avviene grazie alla padronanza di un linguaggio lirico essenziale e chiaro.

Quasi vent'anni prima nel 1889 anche van Gogh aveva dimostrato la sua resilienza di fronte al terrore della notte nel Giardino degli ulivi, dipingendolo come un vortice di linee mosse e di colori scuri senza alcuna illuminazione. Nel quadro *Olive Trees in a Mountainous Landscape* c'è una mancanza totale di figure, quasi un buio vertiginoso che rifiuta volutamente di riferirsi direttamente al Getsemani perché la realtà è già di per sé carica di un'angoscia personale.⁴

L'accostamento tra Rilke e van Gogh riguarda il comune modo di concepire il lavoro, inteso come valore in sé, capace di affermare la vita anche nella più nera miseria.

Circa un anno dopo la stesura della poesia "Il giardino degli ulivi", Rilke ha occasione di vedere un album di riproduzioni di opere di van Gogh, che la sua amica pittrice Mathilde Vollmoeller ha portato con sé dall'Olanda. L'indomani Rilke scrive una lettera alla moglie Clara, definendo le riproduzioni "lavori instancabili e toccanti, dai quali il dovere di essere sani e di agire nello stesso modo emanava in modo così diretto"⁵ ("unermüdliche[n], rührende[n] Arbeiten, von denen die Pflicht, gesund zu sein und ein Gleiches zu tun, so unmittelbar ausging" – Rilke 1930: 341–342).

Oltre a questa considerazione per il concetto di lavoro nell'arte di van Gogh, egli ammira anche la semplicità della raffigurazione degli oggetti, dalla quale emana un senso di sacralità che va oltre il *frame* della tela.⁶

Rilke riconosce nella pittura di van Gogh e di Cézanne, il senso del proprio lavoro non più come un progetto, ma come "già realtà che si tratta di ricostruire e di conservare" (Lavagetto 2000: 619), nonché la realizzazione di questo senso che consiste nella corrispondenza tra l'oggetto artistico e la datità sacra della materia.

Le poesie "Il Giudizio Universale" / "Das Jüngste Gericht" (Rilke 2000: 160–163) e "Il Risorto" / "Der Auferstandene", che troviamo nella seconda parte delle *Nuove Poesie*, appartengono alla poetologia dell'oggetto artistico, al cosiddetto *Dinggedicht*. In entrambe l'io lirico, centrale ne "Il giardino degli ulivi", non compare più. Al suo posto subentrano i soggetti penitenti, le anime del Purgatorio e la figura di Maddalena. Qui

4 "One can express anguish without making direct reference to the actual Gethsemane, and that there is no need to portray figures from the Sermon on the Mount in order to express a comforting and gentle motif. Oh, it is only right and proper to be moved by the Bible, but present-day reality has so strong a hold over us that even when we try to imagine the past the minor events in our lives immediately wrench us out of our musings, and our own adventures throw us back irrevocably upon our personal feelings: joy, boredom, suffering, anger or a smile" (Van Gogh, "Letter from Vincent van Gogh to Emile Bernard").

5 Se non diversamente specificato, le traduzioni sono dell'autrice.

6 Cfr. "Es geht immer noch zurück hinter ihnen in das Blatt hinein und wird, als ginge es irgendwo jenseits noch wieder hinaus, ganz licht im Äußersten. Dinge einfach, ein Stuhl einmal, nichts als ein Stuhl, der allgewöhnlichste: und doch, wieviel ist in alledem von den 'Heiligen', die er sich für viel später versprach und vornahm (in dem einen Brief)!" – Rilke 1930: 344.

la penitenza è simboleggiata dall'olio, quello che Maddalena spalma sui piedi di Gesù e quello che gli angeli instillano negli scheletri in preparazione al Giudizio Universale.

Invece, la poesia "Il Risorto" si conclude con un cambio di prospettiva, la penitenza si raggiunge escludendo il contatto fisico:

Lei capì solo poi nella sua grotta,
quando, fortificato dalla morte,
lui finalmente le vietò il conforto
di spalmarlo di unguenti e il presagio del contatto,

Sie begriff es erst in ihrer Höhle,
wie er ihr, gestärkt durch seinen Tod,
endlich das Erleichternde der Öle
und des Rührens Vorgefühl verbot.

per educare in lei la donna amante
che sull'Amato ormai più non si china.

um aus ihr die Liebende zu formen
die sich nicht mehr zum Geliebten neigt.
(Rilke 2000: 172–173)

Si annuncia così un superamento dell'oggettività del *Dinggedicht* e un allineamento alla tendenza innovativa delle poesie di Capri che mettono in crisi l'ideale delle *Nuove Poesie* e preparano la via per le *Elegie Duinesi* attraverso una trasformazione del toccabile e del visibile nell'interiorità soggettiva, "la trasformazione del cielo visibile nel 'cielo interiore'" ("Transformation des gesehenen Himmels in den 'Himmel im Innern'" – Eckel 2013: 348).

3. L'olio come simbolo del rimedio salutare

Il dramma lirico *La principessa bianca* (*Die weiße Fürstin*) nella seconda versione del 1904 vive della tensione dell'inconciliabilità tra amore e morte.⁷ L'opera risente delle prime esperienze di Rilke nello squallore della vita moderna a Parigi. Parallelamente alla desolazione che suscita in lui la civiltà moderna, si fa spazio il tentativo del poeta di trasmettere al pubblico un punto di vista distaccato che porterebbe a superare la tensione. Monna Lara, la sorella della principessa, personifica lo sguardo estetizzante di Rilke che vorrebbe far credere al pubblico che è possibile una conciliazione tra la vita e la morte:

Oh, lascia che aiutiamo! Lascia che prendiamo dai tuoi armadi la biancheria morbida per i letti e ciò che era pronto per le partorienti come bende, camicie, unguenti, amuleti. Le gocce dense e gli oli leggeri, gli elisir per il sangue torbido – oh, qualcosa che non è mai stata nella loro cavità e che fa un miracolo.

O laß uns helfen! Laß uns weiches Linen aus deinen Schränken nehmen für die Betten, und was bereit war für die Wöchnerinnen an Binden, Hemden, Salben, Amuletten. Die dichten Tropfen und die leisen Öle, die Elixiere für das trübe Blut – o irgend etwas, das in ihrer Höhle noch niemals war und das ein Wunder tut.
(Rilke 2003: vol. Gedichte I, 173)

7 Cfr. Engel 2003: *Gedichte I*, 230–233.

Monna Lara presenta l'olio come un elisir miracoloso contro la duplice morte: la pestilenza che dilaga fuori dalla loro villa e l'affievolimento della linfa vitale della principessa.

L'olio simboleggia lo sforzo umano di combattere le varie forme della morte che incombono nel mondo. In quanto rimedio per il corpo e per l'anima, l'olio rappresenta l'elemento apollineo che si oppone alle presenze nocive alla vita.

In una riflessione delle "Note marginali su *La nascita della tragedia* di Nietzsche" / "Marginalien zu Nietzsches *Geburt der Tragödie*", l'olio raffigura la funzione demiurgica dell'arte che media la potenza di Dio:

Ma poiché non siamo in grado di sopportare la potenza non applicata (cioè Dio stesso), la mettiamo in relazione con immagini, destini e figure e, poiché essa stessa, orgogliosa come una vincitrice, passa davanti alle apparizioni, le poniamo costantemente sul suo cammino nuove cose assomiglianti.⁸

Questa visione dell'arte vacilla all'impatto che egli ha con la vita di una grande città come Parigi, e questo lo porta a cercare un nuovo *télos* per l'arte. Dopo l'esperienza parigina, la visione estetica⁹ che delimita la vita all'interno di una sfera di cristallo, come nella prima parte del dramma *La principessa bianca*, è per Rilke insufficiente.

Ci sono delle analogie tra questo atteggiamento di chiusura nella sfera estetica all'inizio del dramma di Rilke con quello che troviamo nel dramma *Der Tor und der Tod* (2022: vol. 3) del suo amico Hugo von Hofmannsthal.¹⁰ Come la principessa vive ritirata nella sua villa, anche il nobile Claudio nel dramma *Der Tor und der Tod*, vive isolato nel suo studio, dedicandosi solo alla riflessione estetica, "incapace di abbandonarsi a sentimenti autentici e alla vicinanza umana" ("unfähig, sich echten Empfindungen und menschlicher Nähe hinzugeben" – Jacobs 2016: 179). La principessa contempla il mare nell'attesa di vivere la vita vera,¹¹ similmente Claudio osserva il tramonto e si rammarica per una vita sprecata che gli sembra di aver vissuto "come un libro" ("wie ein Buch" – 2022: vol. 3, 66).¹²

La concezione della morte sia da parte della principessa che di Claudio si proietta nell'atmosfera del vitalismo dionisiaco, in cui la morte è intesa come esaltazione massima della vita. Claudio interpreta la morte come un

8 "Da wir aber nicht imstande sind, unangewandte Kraft, (d.h. Gott selbst), zu ertragen, so bringen wir sie mit Bildern, Schicksalen und Gestalten in Beziehung und stellen, da sie selbst, stolz wie ein Sieger, an den Erscheinungen vorüberzieht, immer neue vergleichende Dinge an ihren Weg" (Rilke 1996: vol. 4, 160).

9 Cfr. "In der Vorstellung einer 'Melodie' oder eines 'Teppichs' wird hier das Leben insgesamt zu einem Kunstwerk umgedeutet, in dem alles Negative, selbst der Tod, seine 'ästhetische Rechtfertigung' (Nietzsche) findet" (Eckel 2018: 148).

10 Cfr. Eckel 2018: 152–153.

11 Cfr. Gedichte I, 155.

12 Cfr. Grundmann 2003: 81–91.

“eccesso di sensibilità” (“Fühlensübermaß” – 3, 79), mentre la principessa segue i messaggeri della morte “con tutto il suo essere” (“mit ihrem ganzen Wesen” – Gedichte I, 182). Il messaggio di morte sembra risuonare per la principessa come i suoni di uno “strumento” musicale (Gedichte I, 169). La morte nel dramma hofmannsthaliano è addirittura un dio musicista “della famiglia di Dioniso e Venere” (“des Dionysos, der Venus Sippe” – 3, 70).

A differenza però del dramma hofmannsthaliano, che si conclude con l’evocazione musicale del “mondo spirituale nascosto” (“verborgne Geisterwelt” – 3, 79) dell’io interiore, Rilke fa uscire allo scoperto il mondo onirico dionisiaco della principessa insieme agli sforzi apollinei della sorella di dare una forma concreta a quel mondo.¹³

La scena decisiva del dramma ha luogo al mare. Con l’apparizione della figura del messaggero nella scena finale diventa impossibile concepire sia la conciliazione tra vita e morte, sia attendere gli effetti benefici dell’elisir miracoloso.

Il concetto che Rilke ha dell’arte si evolve all’interno della stessa opera: se all’inizio l’arte designa lo sforzo di elevare la vita oltre la morte e si presenta come una forma di accettazione delle sofferenze attraverso la distanza estetica, successivamente l’arte diventa una presa di coscienza nei confronti delle configurazioni positive e negative del reale. Dal punto di vista dei mezzi stilistici usati abbiamo un passaggio dall’uso abbondante che egli fa nella prima parte di rime, allitterazioni, contrasti cromatici, alla descrizione minuziosa degli orrori della peste nella scena del messaggero. Tutto ciò rende l’ultima scena un finale espressionista *avant la lettre*.

4. L’olio come simbolo dell’essenza dell’arte drammatica

Nel romanzo *I quaderni di Malte Laurids Brigge* / *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1904–1910) Rilke rammentando la poesia *Une Charogne* di Baudelaire, riflette sui modi in cui l’artista si può relazionare al mondo.¹⁴

Esiste una relazione di carattere naturalistico che viene illustrata da Rilke con il racconto *Saint-Julien-l’Hospitalier* di Flaubert, dove non si prova alcun disgusto di fronte alla lebbra, ma la si abbraccia nella natura sofferente.¹⁵

Il simbolismo, in particolare nell’arte drammatica, rinuncia all’aspetto materiale della realtà. In netta contrapposizione con la concezione drammatica di Zola che afferma la presenza naturale e rilassata dell’attore sulla scena, uno scrittore simbolista come Maurice Maeterlinck intende

13 Per quanto riguarda il paragone tra *La principessa bianca* e *La donna alla finestra* (*Die Frau im Fenster*), un dramma di Hofmannsthal del 1897, solo un anno anteriore al dramma rilkeano, si veda Steiner 2016: 10.25365/thesis.46261.

14 Cfr. Rilke 1993: 679.

15 Cfr. Rilke 1993: 679.

“velare la voce, i gesti e l’atteggiamento dell’attore” (“voiler la voix, les gestes et l’attitude du comédien” –Maeterlinck 1890: vol. 9, 335).

Tutti “gli elementi accidentali e umani” (“éléments accidentels et humains”) non fanno altro che mettere in contrasto l’opera con la rappresentazione scenica e la ricezione da parte del pubblico (Maeterlinck 1890: vol. 9, 334).

Per provare questa tesi, Maeterlinck fa un riferimento storico al ruolo che la maschera copriva nell’antico teatro greco:

I Greci non ignoravano questa antinomia e le loro maschere, che noi non comprendiamo più, servivano solo ad attenuare la presenza dell’uomo e ad alleviare il simbolo. Quando il teatro aveva una vita organica e non solo dinamica come oggi, lo doveva solo a qualche accidente o artificio che veniva in aiuto del simbolo nella sua lotta contro l’uomo.

Les Grecs n’ignorèrent pas cette antinomie, et leurs masques que nous ne comprenons plus ne servaient qu’à atténuer la présence de l’homme et à soulager le symbole. Aux époques où le théâtre eut une vie organique et non simplement dynamique comme aujourd’hui; il la dû uniquement à quelque accident ou à quelque artifice qui vint en aide au symbole dans sa lutte contre l’homme (Ibid.).¹⁶

Anche Rilke assume l’atteggiamento critico di Maeterlinck verso la rappresentazione scenica e la massa degli spettatori che reificano e deformano l’opera drammatica. Entrambi esprimono una critica nei confronti del teatro moderno, richiamandosi al teatro greco come punto di riferimento ideale.¹⁷ La contrapposizione tra tragedia antica e tragedia moderna risente dell’influsso di Nietzsche sui simbolisti e su Rilke. *I quaderni di Malte Laurids Brigge* riprendono i concetti che Rilke espone nel suo commento alla *Nascita della tragedia* di Nietzsche.¹⁸

Nel romanzo l’essenza dell’arte drammatica greco-romana in contrapposizione all’arte drammatica moderna viene espressa attraverso il simbolo dell’olio. Mentre il dramma moderno “ricade in briciole traverso il setaccio bucherellato delle scene” che si ammucciano secondo la convenienza personale, il dramma greco-romano sa “spremere traverso la sua durezza l’azione aeriforme, onde filtri, in gocce d’olio dense e pesanti” (Rilke 1993: 829–830). L’immagine delle gocce d’olio esprime “la vita quasi incorporata [dell’arte] condensata in gocce da secoli” (Rilke 1993: 688).

In questo romanzo l’approccio di Rilke all’arte drammatica¹⁹ consiste nel trasmettere in modo graduale al pubblico ciò che è stato concentrato

¹⁶ Cfr. Kralj 2002: 243–263.

¹⁷ Cfr. Ritzer 2013: 281.

¹⁸ Cfr. “On y voit que Nietzsche, par ses réflexions sur le chœur antique, confirme Rilke dans sa conception anti-naturaliste et prépare la définition que donnera Malte du théâtre, à la fois expérience communautaire et lieu de l’intériorité”. Valentin et Colombat 2017: doi.org/10.4000/books.apu.14708.

¹⁹ Sulla concezione dell’arte drammatica e sui drammi di Rilke cfr. Steiner 2016: 10.25365/thesis.46261.

nell'opera. Questo rivelarsi dell'essenza dell'arte si rivolge singolarmente ad ogni spettatore, e soltanto tramite questo modo individuale di veicolare l'arte che lo spettatore può giungere ad "un unico modo di percepire e di intendere" tale essenza (Rilke 1993: 688). Rilke è critico verso il teatro concepito per la massa uniforme degli spettatori ed è alla ricerca di un teatro della "comunità" (Rilke: 1993, 830), la quale si costruisce progressivamente attraverso la ricerca individuale dell'essenza di ciò che viene rappresentato. Quest'idea di teatro, secondo lui, non è stata realizzata nemmeno da un drammaturgo simbolista come Henrik Ibsen. Rispetto a questi, Rilke si relaziona alla realtà in un modo fenomenico-ontologico, ravvisando "fra tanto orrore solo in apparenza ripugnante ciò che esiste, che è valido tra tutto ciò che esiste" e di fronte al quale "non c'è scelta e rifiuto" (Rilke 1993: 679).

Si tratta, a mio avviso, non tanto di un "realismo allargato" ("erweiterter Realismus" – Ritzer 2013: 281) che mette in armonia il naturalismo e il simbolismo quanto di un realismo ontologico, essenziale, profondo. Non è allargando la visione naturalistica della realtà o la visione simbolica che si crea l'armonia, ma scavando nelle loro fondamenta, nel loro comune riferimento al reale.

Rilke critica l'allargamento del campo simbolico nel teatro ibseniano attraverso "l'equivalenza per le interne visioni" "nei gesti più vistosi, nelle più tangibili cose", nel riempimento del palcoscenico con "cose tangibili": "un coniglio, una soffitta, una sala, [...] un tintinno di vetri, [...] un incendio, [...] una chiesa e una valla cinta di rupi, [...] torri, [...] catene di montagne" (Rilke 1993: 689).

Ciò che viene messo in scena non è un mucchio di oggetti come nella realtà, neppure una processione di simboli vuoti e di visioni spirituali astratte. Il reale dell'arte consiste nell'essere, altrimenti questa consistenza si disgrega e la scena rimane vuota: "I due capi, che pur eri riuscito a flettere sino a toccarsi, scattarono, disgiungendosi; [...] E fu come se l'opera tua non fosse mai stata" (Rilke 1993: 689–690).

Ulrich Fülleborn ha rilevato con lucidità questa concezione rilkeana dell'arte nel termine "ontodicea" (Fülleborn 2003: 352; Fülleborn e Eckel 2010: 649), nella giustificazione dell'essere di tutto ciò che è.

Anni dopo la stesura del romanzo, in una lettera a un'amica, Rilke riflette sulla propria arte, esponendo l'idea del romanzo e alludendo alla visione delle *Elegie Duinesi*. Richiamandosi al romanzo ne individua l'essenza nella "forma negativa, le cui cavità e avvallamenti sono dolore, desolazione e la più dolorosa delle intuizioni", mentre in riferimento alle *Elegie* accenna all'idea "della felicità, dell'approvazione, della beatitudine più precisa e certa" (Rilke 1937: nr. 38, 87). La "forma incavata" del romanzo così come "il riempimento", "la figura positiva" (Ibid.) delle *Elegie* sono entrambe parti dell'unico bronzo dell'essere.

5. L'olio come simbolo di amore

L'olio riveste nei *Quaderni* un altro ruolo simbolico: quello di esprimere la sostanziale differenza tra l'amore corrisposto e l'amore inappagato. Il personaggio Malte del romanzo riflette sulla propria zia Abelone, la quale ama intensamente senza rivolgere il proprio amore ad un uomo particolare. Abelone è una di quelle amanti mai esaudite, figure 'orfiche' che amano di un amore non soggetto allo scorrere del tempo. È una "creatura di mezzo" ("Zwischenwesen" – Rösch 2009: 24) che innesca la relazione tra il visibile e l'invisibile, tra il misurato e lo smisurato, un ruolo molto affine a quello degli angeli nelle *Elegie Duinesi*,²⁰ ma anche a quello di figure di amanti romantiche, donatrici al contempo di struggimento amoroso e di quietudine spirituale.²¹ La figura di Abelone viene rappresentata in una dimensione atemporale come prefigurazione dell'amore vero che consiste nella tensione amorosa.

Il simbolo di questo amore che brucia ma perdura costante nel tempo è l'olio: "Essere amati significa ardere. Amare è far luce con olio inesauribile. Essere amati è svanire, amare è durare" (Rilke 1993: 846).

A questa nota scritta in margine al passo che tratta di Abelone, Rilke fa seguire la sua interpretazione del tutto non convenzionale della parabola biblica del Figliol prodigo: il figlio fugge ben due volte perché non vuole essere amato da nessuno nella sua casa paterna, non ricerca la reciprocità, bensì la continua tensione dell'amore. Il racconto del terrore del figliol prodigo di fronte alla presenza dell'amore corrisposto viene corroborato con un riferimento alla storia della letteratura. Il personaggio Malte paragona l'orrore del Figliol prodigo di essere riamato al timore dei trovatori di avere l'assenso della dama amata. Su questa linea della storia della letteratura, si può estendere il paragone della tensione dell'amore che rifugge dal suo appagamento anche alla *Sehnsucht* romantica, che in quanto "desiderio del desiderio" (Mittner 1971: 700) è fine a se stessa. Secondo Friedrich Schlegel, "il nostro spirito [...] nulla può trovare di più alto del suo desiderio medesimo" (Schlegel 1985: 109) in cui quietarsi.

Il Figliol prodigo, tuttavia, rimane solo apparentemente nella gabbia della tensione senza una via d'uscita dell'amore trobadorico e dell'amore romantico. Egli ravvisa infatti al contempo la sostanza e la persona che ha sempre cercato, ossia Dio, inteso come l'amore "perfettissimo". L'amore di Dio non distrugge la libertà della creatura ma la penetra "coi raggi luminosi del suo cuore, senza bruciarla". È "un amore insieme luminoso e compenetrante" (Rilke 1993: 852–853) che trasforma la creatura.

20 Cfr. Engel 2003: *Gedichte III*, 283–284.

21 In tale contesto, si può fare riferimento ai sentimenti che l'amata infonde nel poeta Friedrich Rückert, esponente del tardo Romanticismo, i quali oscillano tra l'ardore dei desideri e la quiete pietistica: "Tu sei la calma, / la dolce pace, / tu lo struggimento / e ciò che lo quieti." / „Du bist die Ruh, / Der Friede mild, / Die Sehnsucht du, / Und was sie stillt“ (Rückert 2011: 850).

Un indizio di questa trasformazione è la consapevolezza del proprio “desiderio di poter essere penetrato egli stesso dai raggi di una simile luce” (Rilke 1993: 850).

Si tratta del desiderio di vedere Dio nella sua essenza di amore, radicato nella natura stessa dell'uomo.²² Questo è un desiderio naturale assoluto, incondizionato, cioè che prescinde dalle condizioni della realizzazione del desiderio.²³

Un altro indizio di trasformazione della creatura è la coscienza dell'iniziale presenza e della successiva perdita di sensibilità verso la “speranza di trovare l'Amante che sapesse, a sua volta, compenetrarlo di luce” (Rilke 1993: 851).

A quello che è un atto di volontà del Figliol prodigo di cercare l'Amante perfettissimo e di amare di un amore simile al suo, sopraggiunge l'intenzione vera e propria della ricerca dell'Amante e dell'amore.

Il desiderio naturale vago prende forma come speranza certa dell'amore: “E dalle radici dell'essere gli sbocciò, rigogliosa longeva, la pianta di una beatitudine feconda [...] aveva ferma certezza che il suo amore fosse ormai, per entro ogni stilla, germinante” (Rilke 1993: 854).

La ragione del ritorno del Figliol prodigo sta nel mutamento di ciò che era un desiderio vago dell'infanzia in un presente realizzato intenzionalmente: “Ed è appunto per poter assumere e tradurre in atto (questa volta sul serio) la totalità di quel passato, che, oramai straniero, egli tornò alla casa paterna” (Ibid.).

La trasformazione del desiderio naturale in speranza, dell'atto volitivo in intenzione perseverante esprime un dinamismo soprannaturale verso il quale l'anima può essere ricettiva, aperta, oppure chiusa in una tensione senza fine. Questo dinamismo è gratuito, è una vocazione alla salvezza che non dipende dal soggetto a cui spetta però se e come rispondere alla vocazione.

Il Figliol prodigo conosce la grazia della speranza, ma nella perpetuazione della sua passione ha perso non solo la capacità di sentire la speranza ma perfino il ricordo infantile dell'amore corrisposto. Rilke non chiarisce come avviene il passaggio dall'oblio del desiderio naturale alla riscoperta della grazia della speranza, saltando subito all'epilogo del romanzo.

Il romanzo si conclude con due frasi che da un lato dichiarano la riacquisizione della capacità di sentire l'amore, dall'altra però confermano la natura divina della salvezza: “Amarlo, era divenuto, adesso, terribilmente difficile. Egli sentiva che Uno solo sarebbe stato capace. Ma, quell'Uno, ancora non voleva” (Rilke 1993: 856).

22 Cfr. Borghello, “Il desiderio naturale di vedere Dio”; Contat 2017: 397–416.

23 Cfr. “Omnis intellectus naturaliter desiderat divinae substantiae visionem”: Aquinatis 1926: c. 57, nr. 4.

Più viene affermata l'attuazione del desiderio naturale da parte di Dio, più l'uomo sente il diritto di eleggere Dio come amante perfettissimo. Questa relazione amorosa nel romanzo non coinvolge gli altri membri della casa paterna del Figliol prodigo, trasformando l'economia del rapporto in una scelta elitaria riservatissima.

Sembra che la speranza escatologica, ravvisata nell'espressione paolina "non ancora",²⁴ non abbia nel romanzo la potenza per coinvolgere tutta l'umanità. È una speranza rivolta a coloro che, come il Figliol prodigo, diventano coscienti del proprio desiderio di amare Dio e riescono a portare il peso dell'attesa della realizzazione di questo desiderio. Tutti gli altri rimangono irretiti nell'amore interessato. C'è un'esclusività nella ricerca intenzionale dell'amore perfettissimo da parte del Figliol prodigo.

Nelle opere successive al romanzo si fa strada una valutazione di questa ricerca alla luce dell'apertura propria di ogni spirito umano verso l'amore di Dio. Il desiderio elicitato del Figliol prodigo, consecutivo alla cosciente accettazione della speranza escatologica,²⁵ rivela in realtà l'apertura della natura umana, già in essa l'amore perfettissimo illumina "con olio inesauribile" (Rilke 1993: 846).

Bibliografia

- Aquino, S. Thomae de. *Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita; 14: Summa contra Gentiles liber tertius*. Typis Riccardi Garroni, 1926.
- Borghello, Ugo. "Il desiderio naturale di vedere Dio", 2024. www.ugoborghello.it/non-categorizzato/il-desiderio-naturale-di-vedere-dio/. Accesso 25 nov. 2025.
- Contat, Alain. "Une clef pour comprendre le désir naturel de voir Dieu selon saint Thomas d'Aquin". *Revue Thomiste. Revue doctrinale de théologie et de philosophie*, 117, nr. 3, 2017, pp. 397–416.
- Eckel, Winfried. "Einzelgedichte 1902–1910". *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Manfred Engel. Verlag J. B. Metzler, 2013, pp. 336–354.
- Eckel, Winfried. "Kritik des Ästhetizismus. Rilkes *Die weiße Fürstin* in der Tradition symbolistischer Einakter". *Reise nach Danzig. Rilke und das Drama*, a cura di Jörg Paulus e Erich Unglaub, Wallstein. Verlag, 2018, pp. 136–154.
- Engel, Manfred, "Nachworte". Rilke, Rainer M. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. A cura di Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski,

²⁴ August Stahl nel suo commento al romanzo sottolinea l'importanza dell'espressione "non ancora" ("noch nicht") per l'interpretazione di tutto il romanzo e addirittura degli scritti successivi di Rilke. Cfr. Stahl 2003: 394.

²⁵ Sulla relazione tra desiderio elicitato e desiderio naturale di vedere Dio cfr. Borghello 2024: www.ugoborghello.it/non-categorizzato/il-desiderio-naturale-di-vedere-dio/; Contat 2017: 397–416.

- August Stahl. Insel Verlag, 2003, vol. *Gedichte I*, pp. 230–233; vol. *Gedichte III*, pp. 276–344.
- Filosi, Elena. *Rilke e le primavere ad Arco*. Edizioni U.C.T., 1991.
- Filosi, Elena. *Rilke ad Arco*. Trad. it. di Franco Farina. Grafica 5 Edizioni, 2010.
- Fülleborn, Ulrich e Eckel, Winfried. "Rilke". *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, a cura di Wilhelm Kühlmann. 2. ed., vol. 9. De Gruyter, 2010, pp. 647–653.
- Fülleborn, Ulrich. "Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne". *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Suhrkamp, 1997, pp. 160–180.
- Fülleborn, Ulrich. *Nachworte*. Rilke, Rainer M. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. A cura di Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Insel Verlag, vol. *Gedichte III*, 2003, pp. 255–367.
- Grundmann, Heike. "Mein Leben zu erleben wie ein Buch". *Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal*. Würzburg Königshausen & Neumann, 2003.
- Heinz, Jutta. "Das Frühwerk". *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Manfred Engel. Verlag J. B. Metzler, 2013, pp. 182–210.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Der Tor und der Tod". Hofmannsthal, Hugo von. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe in 40 Bänden (42 Teilbänden)*, a cura di Götz E. Hübner, Klaus G. Pott e Christoph Michel, S. Fischer. Verlag, 2022, vol. 3.
- Jacobs, Angelika. "Der Tor und der Tod (1894)". *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Mathias Mayer e Julian Werlitz, J. B. Metzler. Verlag, 2016, pp. 178–181.
- Kralj, Lado. "Le théâtre d'Androïdes. Tendances de dissolution du matériel dans le théâtre de Maeterlinck, Mallarmé et Craig". Trad. fr. di Dalibor Tomic e Jan Jona Javoršek. *Babel*, 6, 2002, pp. 243–263, doi.org/10.4000/babel.1977. Accesso 25 nov. 2025.
- Lavagetto, Andreina. "Commento". Rilke, Rainer M. *Poesie 1907–1926*. A cura di Andreina Lavagetto. Einaudi, 2000, pp. 571–699.
- Maeterlinck Maurice. "Menus propos: le théâtre". *La jeune Belgique*, vol. 9, 1890, pp. 331–336.
- Miglio, Camilla. "Kore a Capri. Un piccolo mistero rilkeano". *Rilke e l'Italia*, a cura di Marino Freschi. *Cultura Tedesca*, 52, 2017, 117–161.
- Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo*. Einaudi, 1971, II, 3.
- Rilke, Rainer M. *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Insel Verlag, 1930.
- Rilke, Rainer M. *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Insel Verlag, 1937.
- Rilke, Rainer M. "Lettera a Mathilde Nora Goudstikker". Filosi, Elena. *Rilke e le primavere ad Arco*, Edizioni U.C.T., 1991, p. 113.
- Rilke, Rainer M. *Poesie e prose*. A cura di Laura Terreni, trad. it. di Leone Traverso e Mirto Doriguzzi. Le Lettere, 1992.
- Rilke, Rainer M. "I Quaderni di Malte Laurids Brigge". Rilke, Rainer M. *Liriche e prose*. Trad. it. di Vincenzo Errante, Sansoni Editore, 1993, pp. 611–856.

- Rilke, Rainer M. *Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. A cura di Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Insel Verlag, 1996.
- Rilke, Rainer M. *Poesie 1907–1926*. A cura di Andreina Lavagetto. Einaudi, 2000.
- Rilke, Rainer M. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. A cura di Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Insel Verlag, 2003.
- Rilke, Rainer M. "Dalla lettera di una fanciulla, Riva del Garda, Aprile 1900". Filosi, Elena, *Rilke ad Arco*. Trad. it. di Franco Farina. Grafica 5 Edizioni, 2010, pp. 139–141.
- Rilke, Rainer M. "Un mattino". Filosi Elena, *Rilke ad Arco*. Trad. it. di Franco Farina. Grafica 5 Edizioni, 2010, pp. 133–135.
- Rilke, Rainer M. "Del paesaggio". R. M. Rilke, *Del paesaggio e altri scritti*. A cura di Giorgio Zampa. Adelphi eBook, 2020.
- Ritzer, Monika. "Dramatische Dichtungen". *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Manfred Engel. J. B. Metzler, 2013, pp. 264–282.
- Rösch, Perdita. *Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke*. Wilhelm Fink. Verlag, 2009.
- Rückert, Friedrich. "Kehr' ein bei mir". Rückert, Friedrich. *Gesammelte Werke*. Jazzybee Verlag Jürgen Beck eBook, 2011.
- Schlegel, Friedrich. *Lucinde*. Trad. it. e a cura di Maria Enrica D'Agostini. Edizioni Studio Tesi, 1985.
- Stahl, August. "Nachworte". Rilke, Rainer M. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Insel Verlag, 2003, vol. *Prosa*, pp. 333–394.
- Steiner, Alexander. *Rilkes dramatische Werke*. 2016, 10.25365/thesis.46261. Accesso 25 nov. 2025.
- Valentin, Jean-Marie, e Colombat, Frédérique. "De Nietzsche à Rilke. Observations sur les représentations conceptuelles et poétiques". Rémy Colombat. *Les Avatars d'Orphée*. Artois Presses Université, 2017, doi.org/10.4000/books.apu.14708. Accesso 25 nov. 2025.
- Van Gogh, Vincent. "Letter from Vincent van Gogh to Emile Bernard, Saint-Rémy, c. 20 November 1889", 2024, www.webexhibits.org/vangogh/letter/20/B21.htm. Accesso 25 nov. 2025.

Никета Стефа

Симбол уља и маслиновој дрвeтa у делу Рајнера Марије Рилкеа

Резиме

Рад анализира различита значења уља и маслиновог дрвета у целокупном Рилкеовом опусу, у светлу еволуције његове поетологије и са упоредним референцама на фигуративну уметност, драмску уметност и филозофију. Слика маслиновог дрвета у песмама из Трентина одражава младалачку представу о хармонији између човека и природе, док у песмама са Каприја

одражава напетост између онога што знамо, онога што нам је блиско и безграничног непознатог. У првом тому *Нових њесама*, депресија, сумње које следе након напуштања Роденове куће, представљене су сивилом дрвећа маслина у ноћи агоније Господње. У песмама које су ближе такозваном Предметном песништву (а *Dinggedicht*), уље симболизује покајање. У представи *Бела њринцеца*, прерађеној током Рилкеових раних искустава нелагодности модерног живота у Паризу, уље се појављује као симбол аполоновског напора уметности да естетизује различите облике смрти. У роману *Бележнице Малџеа Лауригса Бриџа* и у *Белешкама на Марџини о Ничеовом „Рођењу трагедије“*, Рилке изражава сопствену оригиналну концепцију драмске уметности користећи слику кондензације капљица уља да изрази дуго чекање и спору потрагу за духовном суштином уметности. Уље игра још једну симболичку улогу у роману *Бележнице Малџеа Лауригса Бриџа*, а то је да се односи на стално осветљавање истинске љубави. Бог у својој суштини савршене истинске љубави је циљ природне жеље. Овај рад први пут повезује закључак романа са филозофско-теолошким проблемом природне жеље да се види Бог у његовој суштини.

Кључне речи: путописна књижевност, маслина, поетика, ликовне уметности, драмска уметност, симбол

Примљено: 25. 11. 2025.

Прихваћено: 10. 12. 2025.