Nimbi, Vapours, and Fractals: (Dis)Continuities of Forms and Patterns in the Lyrical Production of Marion Poschmann

Matteo Iacovella
(Sapienza Università di Roma)

This paper examines the lyrical work of Marion Poschmann, focusing on how her poetry engages in dialogue with the German lyrical tradition through classical metrical forms, such as the elegy, didactic poem, sonnet, and ode. Poschmann's 'post-Romantic' poetics weaves intertextual references to canonical authors with aesthetic and ecological insights connected to contemporary debates on the Anthropocene and to modern perceptions of the natural world. Her use of traditional metric-rhythmic patterns enables Poschmann to probe and reinterpret the complex relationship between self and nature, grounding her observations of reality in precise formal structures that merge poetic language with scientific understanding. This article aims to show how Poschmann uses form as a cognitive tool to draw on tradition, voicing concerns that resonate directly with the reader's own experiences and perspectives.

Questo contributo esamina la produzione lirica di Marion Poschmann, concentrandosi sul dialogo tra la sua poetica e la tradizione lirica tedesca attraverso l'uso di forme metriche classiche, come l'elegia, il poema didascalico, il sonetto e l'ode. La poetica 'post-romantica' di Poschmann intreccia richiami a figure del canone e riferimenti intertestuali con riflessioni estetiche ed ecologiche legate al dibattito sull'Antropocene e all'odierna percezione del mondo naturale. L'uso di schemi metrico-ritmici della tradizione consente a Poschmann di indagare e rileggere il complesso rapporto tra individuo e natura, inscrivendo le sue osservazioni della realtà in moduli formali rigorosi e ibridando il linguaggio poetico con il sapere scientifico. L'articolo vuole evidenziare come la forma diventi per Poschmann strumento cognitivo, attraverso il quale rievocare e interrogare la tradizione per dare voce a questioni di immediata riferibilità.

KEYWORDS: *ecological poetry, ecocriticism, metrics*

Matteo Iacovella, *Nembi, vapori e frattali: (dis)continuità di forme e modelli nella produzione lirica di Marion Poschmann*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 245-265

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.09

Open Access

Nembi, vapori e frattali: (dis)continuità di forme e modelli nella produzione lirica di Marion Poschmann

Matteo Iacovella
(Sapienza Università di Roma)

1. Marion Poschmann e i nuovi spazi di risonanza della scrittura

Nel 2020, in occasione del conferimento dello Hölty-Preis für Lyrik a Marion Poschmann, il critico Michael Braun ha elogiato l'opera della scrittrice tedesca riconoscendole il merito di aver sviluppato modalità inedite dell'espressione lirica in un campo da sempre molto frequentato dalla poesia, quello del rapporto tra soggetto e natura, scrittura e ambiente, che conosce oggi un rinnovato slancio nella letteratura, non solo di lingua tedesca. Anche in occasione dell'assegnazione del Joseph-Breitbach-Preis nel 2023 la giuria ha encomiato la capacità di Poschmann di saper cogliere gli aspetti più complessi e sottili della realtà, portando chi legge a una comprensione più profonda della verità dietro le cose[1]. Vincitrice della prima edizione del Deutscher Preis für Nature Writing nel 2017[2], Poschmann è tra le più affermate e apprezzate rappresentanti del *Naturschreiben* e della «nuova poesia della natura» di lingua tedesca[3]. Nella prolusione di Braun citata in apertura,

1 «In ihrer Beobachtung und Wahrnehmung der Alltagswelt entsteht eine Genauigkeit, die der Wahrheit hinter den Dingen gerecht wird, ohne das Augenscheinliche zu leugnen», *Marion Poschmann erhält den Joseph-Breitbach-Preis 2023*, <https://www.suhrkamp.de/nachricht/marion-poschmann-erhaelt-den-joseph-breitbach-preis-2023-b-4030> (ultimo accesso: 22 luglio 2024). Osserva anche Sigrid Löffler: «Dieses Genauigkeitsverlangen ist naturgemäß das vornehmliche Kennzeichen einer Lyrikerin», Sigrid Löffler, *Laudatio*, in *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2013*, hrsg. v. Hubert Winkels, Suhrkamp, Berlin 2014, pp. 21-30: 21-22.

2 Il premio è associato alla collana *Naturkunden*, diretta da Judith Schalansky, della casa editrice berlinese Matthes & Seitz, che in Germania si è affermata come una delle collocazioni editoriali di riferimento per le pubblicazioni di ambito naturalistico. *Deutscher Preis für Nature Writing 2024*, <https://www.matthes-seitz-berlin.de/news/deutscher-preis-fuer-nature-writing-2021.html> (ultimo accesso: 22 luglio 2024).

3 Diverse poesie di Poschmann sono confluite in un'antologia di riferimento per

il critico definisce l'opera poetica di Poschmann come «post-romantica»[4], per sottolineare come essa da un lato s'inserisca nel tracciato di una chiara tradizione letteraria, filosofica e artistica, e dall'altro rinnovi i motivi del canone, trovando una voce poetica che interroga temi e problemi del presente, in particolare quelli relativi al rapporto tra uomo e natura nell'Antropocene[5]. Il filosofo Jürgen Goldstein ha osservato come in molti testi contemporanei ascrivibili alle forme del *Naturschreiben* la ripresa della tradizione generi «nuovi spazi di risonanza»[6], come se la consapevolezza di tale tradizione sia il presupposto per una nuova estetica della natura. D'altronde, il vivace dibattito sull'Antropocene (da anni ormai non più solo oggetto speculativo di geologi e climatologi) ha avviato un ripensamento radicale del rapporto uomo-natura e delle modalità di rappresentazione estetica degli spazi naturali[7]. La stessa Poschmann ha dichiarato di vedere la letteratura come uno strumento di percezione del reale; non stupisce quindi che l'elemento visivo svolga un ruolo predominante nella sua poesia, con un'attenzione particolare a tutto ciò che è indistinto o che normalmente sfugge allo sguardo[8]: «Mich interessiert oft gerade das, was sich dem

la poesia dell'Antropocene: *All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän*, hrsg. v. Anja Bayer – Daniela Seel, Deutsches Museum in Kooperation mit kookbooks, Berlin 2016. Sul concetto di *Naturschreiben* il dibattito critico è in continuo fermento. Per una panoramica del rapporto con il *Nature Writing* di matrice anglosassone si rimanda a *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*, hrsg. v. Gabriele Dürbeck – Christine Kanz, J.B. Metzler Verlag, Heidelberg 2021. Si veda anche l'interessante studio di Jürgen Goldstein, *Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing*, Matthes & Seitz, Berlin 2019. Si rimanda inoltre al contributo di Ulrike Draesner, *Das Zwitschern der Vögel im (nichtfiktionalen) Wald*, in *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart*, cit., pp. 335-347, in part. 340 ss. Sul concetto di *Neue Natur-Lyrik* cfr. Evi Zemanek, *Neue Natur-Lyrik*, in *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, hrsg. v. Dieter Lamping, Metzler, Metzler 2016², pp. 477-478.

4 «Bereits ihre Gedichtbücher *Grund zu Schafen* von 2004 und *Geistersehen* von 2010 waren starke Pionierleistungen auf dem Weg zu einem neuen, postromantischen Naturgedicht, das die Möglichkeiten ästhetischer Wahrnehmung neu auslotet»; Michael Braun, *Laudatio auf Marion Poschmann, anlässlich der Verleihung des Hölty-Lyrikpreises*, <https://www.hannover.de/content/download/835210/file/MarionPoschmann-Laudatio-Ho%CC%88ltypreis.pdf> (ultimo accesso: 22 luglio 2024).

5 Cfr. Claus Telge, *Naturlyrik ohne Natur? Marion Poschmanns Poetik des Ambientes*, in «Germanistische Mitteilungen», 46 (2020), pp. 35-66: 39.

6 Jürgen Goldstein, *Nature Writing. Die Natur in den Erscheinungsräumen der Sprache*, in «Dritte Natur», 1 (2018), pp. 100-113: 112.

7 Cfr. Telge, *Naturlyrik ohne Natur?*, cit., p. 38.

8 «Ich interessiere mich für Wahrnehmungsprozesse, mit deutlichem Schwerpunkt auf dem Visuellen», Yvonne Pauly – Marion Poschmann, *Unterscheidungskunst. Ein Gespräch über poetische Taxonomien*, in «Sinn und Form», 1 (2021), pp. 73-85: 78.

oberflächlichen Blick entzieht, dessen Vorhandensein nicht sicher ist, oder das, was überhaupt erst in Erscheinung tritt, wenn man beginnt, sich damit zu beschäftigen: das Vage, das Feine, das Subkutane, das Unsichtbare oder Übersehene, das Sublime»[9]. Quella di Poschmann è una poesia che profana la sublime costruzione retorica del paesaggio romantico, rivolgendosi agli ambienti perturbati («gestörte Habitate»[10]), agli spazi abbandonati e incolti, nei quali, nondimeno, si celano un'energia vitale[11] e una «forza estetica»[12] in grado di creare inediti immaginari e impressioni della natura, contribuendo a istituire una nuova «Schule der Wahrnehmung»[13]. Questo intende anche la studiosa di cultura ecologica Serenella Iovino quando afferma che l'ecologia letteraria «vuole proporre una lettura delle opere letterarie che possa essere il veicolo di una 'educazione a vedere' le tensioni ecologiche del presente»[14]. In questo senso, come scrive Poschmann: «Literatur kann seismographische Funktionen erfüllen, Erschütterungen aufspüren, die sich erst anbahnen, die noch nicht deutlich zutage getreten sind»[15]. In questo contesto è significativo il recente dibattito, introdotto da Christine Kanz, in merito all'opportunità di parlare di «kritisches Naturschreiben», ponendo l'accento sulle problematicità e criticità necessariamente e strettamente connesse all'estetica contemporanea della natura[16]. Come scrive Daniel Falb nella seconda delle sue sei tesi sulla poetica dell'Antropocene: «Anthropozändichtung muss nichtgrün sein. Denn was ist grün? Nicht mal Wiesen und Wälder sind grün. Das Grüne ist heute einfach ein visuelles Ideologem»[17].

Riprendendo una questione intercettata nel discorso di Braun e nella tesi di Falb, questo contributo si propone di esaminare il ruolo

9 Marion Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*, Suhrkamp, Berlin 2019², p. 26.

10 *Ivi*, p. 16.

11 *Ivi*, pp. 11-18.

12 Andreas Erb, *Marion Poschmann und die Kunst der Überschreitung*, in «andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies», 5/6 (2016-2017), pp. 227-234: 233.

13 Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., pp. 16 s.

14 Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2015, p. 16.

15 Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., p. 26.

16 Christine Kanz, *Kritisches Naturschreiben im Horizont des Anthropozäns: Marion Poschmann, Esther Kinsky, Judith Schalansky und Ulrike Draesner*, in *Welche Natur? Und welche Literatur? Traditionen, Wandlungen und Perspektiven des Nature Writing*, hrsg. v. Tanja van Hoorn – Ludwig Fischer, J.B. Metzler, Berlin-Heidelberg 2023, pp. 27-46, soprattutto pp. 42 ss.

17 Daniel Falb, *Anthropozän. Dichtung in der Gegenwartsgeologie*, Verlagshaus Berlin, Berlin 2015, p. 25.

della tradizione nella poesia di Marion Poschmann, focalizzando l'attenzione sul controllo delle forme liriche, in particolare sulla ripresa dell'ode. A tal proposito, si metterà in evidenza la funzione di Klopstock, protagonista della rinascita dell'ode in Germania, cercando di mostrare continuità e discontinuità nel dialogo tra poesia contemporanea e canone. La riflessione su schemi, forme e modelli consente inoltre di aprire una finestra su diverse modalità di relazione tra soggetto e ambiente.

2. Forme e modelli della tradizione nella poesia di Poschmann: una panoramica

Una delle modalità per indagare e comprendere il ruolo della tradizione nella poesia di Poschmann è l'analisi di titoli e sottotitoli di alcune sue raccolte di versi e delle sezioni all'interno di esse. È in questi elementi, infatti, che è possibile individuare richiami alla tradizione, ma anche discontinuità e revisioni della materia classica[18]. Il volume *Grund zu Schafen* (2004) rappresenta un caso esemplare. L'aggancio al tema pastorale suggerito dalle pecore, elemento irrinunciabile del paesaggio arcadico, viene mantenuto nei titoli delle cinque sezioni del volume: *Oden nach der Natur*, *Et in Arcadia ego*, *Idyllen*, *Waldinneres*, *Wiese sein*. La citazione di motivi della tradizione s'intreccia con una puntuale rivisitazione del canone letterario e artistico: la riproduzione mimetica del paesaggio nelle *Oden nach der Natur* sembra richiamare il motivo pittorico romantico del *Waldinneres*[19], mentre l'esplicito rimando all'Arcadia della seconda parte si lega idealmente agli idilli del successivo terzo pannello, oltre che alle poesie della sezione *Wiese sein*. A prima vista, si potrebbe pensare che il volume costituisca una raccolta di poesie bucoliche, sennonché è la stessa Poschmann a chiarire che i testi in questione non hanno nulla in comune con l'imitazione o l'esperienza diretta della natura, secondo il principio *ut natura poesis*[20], mentre sono

18 In ordine cronologico: *Verschlossene Kammern. Gedichte* (2002), *Grund zu Schafen. Gedichte* (2004), *Geistersehen. Gedichte* (2010), *Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien* (2016), *Nimbus. Gedichte* (2020).

19 Sul motivo del *Waldinneres* cfr. Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., pp. 13-14.

20 «In meinem Lyrikband *Grund zu Schafen* kommen Birken, Tannen, Wiesen, Enten, Schafe vor, Versatzstücke klassischer Naturgedichte. Deshalb werde ich oft gefragt, ob ich mich viel in der Natur aufhalte und meine visuellen Eindrücke in den Texten festhalte. Tatsächlich bin ich gern von Pflanzen und Tieren umgeben, aber während der Arbeit an den fraglichen Gedichten wohnte ich neben einer Baustelle, und mir ist aus dieser Zeit vor allem der Lärm von Preßlufthämmern und der

il prodotto di un esercizio di evocazione dell'assente: «Der Natureindruck in den Texten ist […] weniger der konkreten Anschauung als vielmehr der Beschwörung geschuldet, der Konstruktion und dem Herbeizitieren, dem Versuch, etwas Abwesendes in die Gegenwart zu holen»[21]. Coerentemente con tale processo retorico (spesso ironico) di evocazione e costruzione dello spazio naturale, la ripresa dei motivi tradizionali nei titoli si risolve in una demolizione del classico e della descrizione didascalica[22]. Spiega l'autrice in un'intervista: «Ich setze meine Titel nicht immer als Überschrift im Sinne einer Ankündigung, aus der schon hervorgeht, was dann entfaltet wird, meine Gedichte sind letztlich keine Gegenstandsbeschreibungen»[23]. Così, la sezione *Oden nach der Natur* ospita testi ambientati in un mondo postumo, in cui lo spazio naturale è per lo più un ricordo condiviso[24]. Anche l'Arcadia evocata nella seconda sezione è un luogo smitizzato, privato dei suoi attributi tradizionali. Ispirandosi a un noto saggio di Erwin Panofsky[25], Poschmann legge l'Arcadia come luogo della fine della natura e della transitorietà della vita. Similmente, il titolo *Wiese sein* dell'ultima sezione non vuole esprimere un'identità fusionale tra soggetto e natura, ma rimanda a un verso di un sonetto di Andreas Gryphius che preconizza la vittoria della natura sulla cultura e afferma la vanità dell'esistenza: «Wo jetzund Städte stehn, wird eine Wiese sein»[26].

La ripresa della tradizione è programmatica anche nel sottotitolo della raccolta *Geliehene Landschaften* (2016): *Lehrgedichte und Elegien*. Poschmann attinge dichiaratamente ad alcune tra le forme liriche più canoniche della rappresentazione e della descrizione della natura, rivitalizzando l'elegia[27] e riportando in auge il poema didascalico[28].

Anblick von Stahlträgern in Erinnerung», Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., p. 14.

21 *Ibidem*.

22 Cfr. Dieter Burdorf, *Rückkehr der Lehrdichtung? Zur Konjunktur des Naturgedichts in der deutschsprachigen Gegenwartslyrik im Kontext seiner Vorgeschichte*, in *Lyrik und Erkenntnis*, hrsg. v. Ralph Müller – Friederike Reents, «Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik», 1 (2019), pp. 285-313: 303.

23 Pauly – Poschmann, *Unterscheidungskunst*, cit., p. 77.

24 Si profila in questo titolo anche un'altra linea di tradizione, che è possibile far risalire all'*Elementargedicht* di W.G. Sebald *Nach der Natur* (1988), in cui gli elementi si mostrano all'uomo in tutta la loro forza distruttrice.

25 *«Et in Arcadia Ego»: Poussin and the Elegiac Tradition* (1955).

26 Si tratta del sonetto *Es ist alles eitel* (1637).

27 Va comunque ricordato che, negli ultimi due secoli e mezzo, l'elegia ha avuto grande fortuna presso gli autori di lingua tedesca.

28 Dopo l'Illuminismo, il successo del *Lehrgedicht* fu ampiamente eclissato dall'emergere di nuove forme testuali, tra cui l'ode klopstockiana, il romanzo e la tragedia

Anche in *Nimbus* (2020), ultima raccolta di versi di Poschmann, vi sono chiari rimandi a forme, motivi e figure del canone. L'autrice recupera e attualizza la tradizione poetica inscrivendo nei suoi componimenti citazioni, testuali o interpolate, dediche e nomi. I riferimenti possono essere latenti, come nei versi della poesia *Geistergespräche* «Aber / wartet nur, balde versagt euch auch euer Vorhang / den Trost der Pendelbewegung»[29], in cui si avverte un'eco goethiana (*Über allen Gipfeln*, 1780: «Warte nur, balde / Ruhest du auch»), oppure più espliciti, come nei distici di *Schlittschuhlaufen (mit Klopstock)*, dove non solo nel titolo viene nominato un autore del canone, Klopstock, ma anche il motivo del pattinaggio sul ghiaccio riprende le *Eislaufoden* del poeta[30].

Tra le forme più ricorrenti nella produzione poetica di Poschmann va ricordato anche il sonetto, in versi liberi o in rima, petrarchesco o shakespeariano. Gli schemi metrici rigidi del sonetto si combinano con versi lunghi, che creano spazi di risonanza e possibilità espressive[31], rendendo questa forma lirica particolarmente adatta a componimenti di inflessione prosastica. Un esempio interessante in tal senso è rappresentato dalla sezione di *Nimbus* intitolata *Die Große Nordische Expedition*, costituita da una corona di sonetti (*Sonettenkranz*). Si tratta di un ciclo di quindici sonetti in rima di schema petrarchesco, che Poschmann definisce 'diorami', attingendo a un termine del modellismo e della

borghese. Cfr. *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, hrsg. v. Rolf Grimminger, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1980, p. 529. La ripresa di Poschmann della tradizione della poesia didascalico-filosofica non è un caso isolato nel panorama contemporaneo: anche autori come Durs Grünbein e Raoul Schrott si rifanno al *Lehrgedicht* classico, di matrice lucreziana. Lo ha mostrato bene Lorella Bosco nel suo interessante saggio *«De rerum natura»: Fortschreibungsmodi des Lehrgedichts in der deutschsprachigen Naturlyrik der Gegenwart*, in *Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945*, hrsg. v. Michael Braun – Henrieke Stahl – Amelia Valtolina, «Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik», 4 (2021), pp. 79-110. Nel panorama contemporaneo è frequente la tendenza a esibire il dialogo tra poesia e discorso scientifico, ad esempio tramite note esplicative, glosse, citazioni, fonti. Sul tema si veda anche Burdorf, *Rückkehr der Lehrdichtung?*, cit. Sulla ricezione di Lucrezio in Germania cfr. Theodore Ziolkowski, *Lukrez in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, in «Weimarer Beiträge», 60 (2014), 3, pp. 325-343.

29 Marion Poschmann, *Nimbus. Gedichte*, Suhrkamp, Berlin 2020, p. 93.

30 Su questo gruppo di poesie (*Der Eislauf*, *Der Kamin*, *Braga* e *Eisode*) e sul significato poetologico della metafora del pattinaggio sul ghiaccio cfr. Claudia Albert, *Dichten und Schlittschuhlaufen: Eine poetologische Betrachtung von Klopstocks* Eislaufoden, in «Lessing Yearbook», 26 (1994), pp. 81-92 e Elisa Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 26 ss.

31 «Mich fasziniert das Sonett als Möglichkeitsraum, als Hallraum auch», Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., p. 101.

fotografia. L'ultimo verso di ciascun sonetto viene ripreso come primo verso del sonetto successivo, mentre l'ultimo verso del quattordicesimo componimento coincide con il primo verso del primo sonetto, creando così una struttura perfettamente concatenata e ciclica. Il quindicesimo sonetto della corona, detto 'sonetto magistrale' (*Meistersonett*), è composto dalla sequenza di tutti i primi versi dei quattordici sonetti precedenti. La struttura estremamente complessa e sofisticata di questi *tableaux* e le ampie stanze del sonetto consentono a Poschmann di raccontare le tappe della spedizione in Kamčatka del botanico e naturalista Johann G. Gmelin, a partire dal tragico incendio del 1736 che distrusse la sua casa, insieme ai libri, agli appunti e ai campioni di piante faticosamente raccolti in Siberia.

3. Interrogare la tradizione: l'esempio di *Nimbus*

Nel contesto del confronto con la tradizione, un caso particolarmente interessante è rappresentato dal libro *Nimbus*. La raccolta si apre con una citazione isolata su una pagina bianca, espunta da due versi dell'ode *Die Frühlingsfeier*[32] (1771) di Klopstock, in cui il poeta osserva il lento e minaccioso avanzare di una nube nera: «Langsam wandelt / die schwarze Wolke»[33]. Dietro l'immagine della nube, che attraversa l'intera raccolta, e segnatamente dietro al termine *nimbus*, si nasconde un folto e sofisticato intreccio di richiami alla tradizione non solo filosofico e letteraria, ma anche scientifica. Negli scritti di poetica *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* Poschmann ricorda il saggio *Essay on the Modification of Clouds* (1803) del chimico inglese Luke Howard, il quale aveva studiato i meccanismi di formazione e conformazione delle nubi e, basandosi sul sistema tassonomico di Linneo, ne aveva proposto per la prima volta una nomenclatura scientifica[34]. Secondo

32 Una prima versione dell'ode era stata pubblicata nel 1759 con il titolo *Das Landleben*.

33 I versi sono probabilmente ricalcati sul modello della scena del temporale tratta dal IV libro dell'*Eneide*: «Interea magno misceri murmure caelum / incipit, insequitur commixta grandine nimbus» («Frattanto il cielo comincia a turbarsi con un grande fragore; seguono rovesci di pioggia misti a grandine»), Virgilio, *Eneide*, trad. it. di Luca Canali, Mondadori, Milano 2014, p. 126, vv. 160-161. È interessante che il verbo *wandeln* possa indicare sia il movimento della nube nel cielo, sia il suo mutare forma (nel senso di una *Verwandlung*), cfr. *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, s.v. *wandeln*, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.dwds.de/wb/wandeln#1> (ultimo accesso: 22 luglio 2024).

34 Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., pp. 75 ss. e 124 ss. Ricorda sempre Poschmann: «Das besondere Verdienst von Howard bestand darin, daß es

la sua classificazione, il termine *nimbus* indica in generale un tipo di nube che porta precipitazioni[35], come quella evocata da Klopstock nella sua ode sulla festa di primavera[36]. Anche Goethe rientra a pieno titolo nella costellazione scientifico-intellettuale inscritta nel volume di Poschmann. È noto, infatti, che il poeta intrattenne una corrispondenza epistolare con Howard e che celebrò più volte il suo trattato sulle nubi, in particolare nel saggio *Wolkengestalt nach Howard* (1820) e nella poesia *Howards Ehrengedächtnis* (1822)[37], composta da quattro strofe intitolate con i termini del glossario nefologico di Howard: *Stratus*, *Cumulus*, *Zirrus*, *Nimbus*. Nei suoi versi Goethe coniuga l'esatta osservazione scientifica con una riflessione sul significato simbolico dei fenomeni meteorologici: la continua metamorfosi delle nubi, il movimento dialettico tra spirito e materia, l'attività e la passività del soggetto che illustra i fenomeni atmosferici attraverso la parola, ma che al contempo li subisce senza poterli controllare. Il confronto con la meteorologia rappresenta per Goethe un modo di vedere i fenomeni della natura come istanze mediatrici tra soggetto e mondo[38]. La

ihm gelang, sich vom illustrativen Erscheinungsbild der Wolken zu lösen und das Augenmerk auch auf die Bedingungen ihrer Entstehung zu richten», Pauly – Poschmann, *Unterscheidungskunst*, cit., p. 74.

35 Per precisare le caratteristiche dei nembi, Howard cita l'*Eneide*: «Qualis ubi ad terras abrupto sidere nimbus / it mare per medium (miseris heu praescia longe / horrescunt corda agricolis: dabit ille ruinas / arboribus stragemque satis, ruet omnia late)» («Come un nembo, scoppiata la bufera, si dirige a terra, attraverso il mare; ahi, rabbrividiscono di lontano i presaghi cuori dei miseri contadini; quello darà rovina agli alberi, e strage ai seminati; tutto sarà devastato»), Virgilio, *Eneide*, cit., p. 480, vv. 451-454. Cfr. Luke Howard, *Essay on the Modification of Clouds*, John Churchill & Sons, London 1832[3], p. 12.

36 La bibliografia critica sul tema è assai vasta. Per una panoramica generale degli scritti meteorologici di Goethe e del suo interesse per la nefologia cfr. Gisela Nickel, *Neues von «Camarupa». Zu Goethes frühen meteorologischen Arbeiten*, in «Goethe-Jahrbuch», hrsg. v. Jochen Golz – Bernd Leistner – Edith Zehm, Metzler, Stuttgart 2001, pp. 118-125. Si veda anche il precedente studio di Mark Sommerhalder, *«Pulsschlag der Erde!» Die Meteorologie in Goethes Naturwissenschaft und Dichtung*, Peter Lang, Bern 1993. Per una rassegna bibliografica aggiornata su Goethe e la meteorologia cfr. *Goethe-Handbuch. Supplemente*, hrsg. v. Manfred Wenzel, Bd. 2: *Naturwissenschaften*, Metzler, Stuttgart 2016, pp. 223 ss.

37 Johann Wolfgang Goethe, *Wolkengestalt nach Howard*, in Id., *Schriften zur Allgemeinen Naturlehre. Geologie und Mineralogie*, Bd. 25, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1989, pp. 214-234. Si veda anche il saggio del 1825 *Versuch einer Witterungslehre*, *ivi*, pp. 274-300.

38 Urs Büttner – Michael Gamper, *Meteopoetik – Literarische Meteorologie – Meteopoetologie. Eine kritische Verhältnisbestimmung*, in *Verfahren literarischer Wetterdarstellung. Meteopoetik – Literarische Meteorologie – Meteopoetologie*, hrsg. v. Urs Büttner – Michael Gamper, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 1-20: 8.

legge goethiana della polarità diastolica e sistolica del mondo viene accolta nel dettato poetico di Poschmann, che scegliendo il titolo *Nimbus* riflette programmaticamente sul rapporto tra una natura prossima, empiricamente osservabile e descrivibile, e la distante aura simbolica di mistero e terrore tradizionalmente associata alle nubi. Come spiega l'autrice: «Bekanntlich verbirgt sich der biblische Gott von Zeit zu Zeit in einer Wolke; folglich betrachtete man die Wolken als eine Erscheinungsform Gottes und ging alles Wolkige mit größter Ehrfurcht an. Auch in der Dichtung stand die Wolke symbolisch für das Numinose»[39]. Dietro il tecnicismo *nimbus* non si cela dunque solo un fenomeno meteorologico, ma anche un tema di natura più profondamente religiosa e contemplativa – la parola designa infatti in latino anche l'aura risplendente che cinge il capo di dèi ed eroi. La potenza numinosa e sublime della nube nera di Klopstock verrà in seguito celebrata da Goethe nella scena del *Werther* in cui la vista del temporale risveglia spontaneamente, in Lotte e nel protagonista, il ricordo dei versi della *Frühlingsfeier*[40]. Il titolo della raccolta di Poschmann può quindi essere letto come cifra di un mondo vicino e misurabile, ma allo stesso tempo anche remoto e sfuggente. Questo doppio livello di percezione della realtà viene esplicitato in particolare in un distico della poesia *Nymphaion*: «weit hinten erscheint eine Ferne, / so nah sie auch sein mag»[41], dove l'autrice riprende testualmente la definizione di 'aura' secondo Walter Benjamin, quale «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag»[42].

Nell'interrogare la tradizione, Poschmann la rinnova e la estende nel presente, riplasmando la materia classica per affrontare questioni attuali e di immediata riferibilità. Come caso esemplare di tale procedimento poetico-cognitivo valga la poesia che inaugura *Nimbus*, intitolata *Und hegte Schnee in meinen warmen Händen*. Una citazione in esergo, tratta dall'*Antigone* di Sofocle nella canonica traduzione di Hölderlin, anticipa il componimento: «Vielgestaltig ist das Ungeheure,

39 Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., p. 124.

40 Nella *Frühlingsfeier* è lo stesso Klopstock a scorgere nei fenomeni naturali associati al nembo (il tuono, la pioggia) la presenza della divinità nelle vesti di Geova, invocato numerose volte. Curtius ricorda che, originariamente, il *topos* dell'invocazione alla natura includeva un significato religioso. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, trad. it. di Anna Luzzatto – Mercurio Candela – Corrado Bologna, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1992, pp. 107 ss.

41 Poschmann, *Nimbus*, cit., p. 105.

42 Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in Id., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963, pp. 45-64: 57.

und nichts ist ungeheurer als der Mensch»[43]. Molto inchiostro è stato versato sull'aggettivo *ungeheuer* come resa del greco δεινός, che può valere come 'mirabile', 'venerando', 'singolare', 'prodigioso', ma anche 'mostruoso', 'spaventevole', 'terribile', 'violento'. Nel coro sofocleo, gli anziani di Tebe cantano i prodigi compiuti dall'ingegno umano: l'aratro per lavorare la terra, le navi e le vele per governare il mare burrascoso, gli strumenti di caccia per domare le belve. Nella lettura ecocritica di Poschmann, come già nell'interpretazione di Hölderlin, le mirabili imprese dell'uomo rivelano il loro lato inquietante e gli effetti nefasti. Di conseguenza, nel componimento non viene più cantata la superiorità dell'uomo sulla natura, mentre l'io poetico s'interroga sulle proprie responsabilità di fronte al cambiamento climatico, affrontando in particolare la questione dello scioglimento delle calotte polari.

4. La funzione di Klopstock nella poesia di Poschmann

Tra le forme liriche della tradizione frequentate da Poschmann un posto di rilievo è occupato dall'ode, che in passato ha avuto grande successo nella letteratura di lingua tedesca, soprattutto grazie alla mediazione di Klopstock. Nell'opera di Poschmann il poeta non trova posto solo in citazioni in epigrafe, dediche e riprese di motivi e temi tipici della lirica klopstockiana, ma la sua presenza si manifesta anche nelle forme dei componimenti. In tal senso, Klopstock non viene visto dall'autrice solo come *Naturdichter*, ma anche e soprattutto come *Odendichter*, teorico di poetica, «imitatore e inventore»[44] di modelli lirici. Fu soprattutto grazie a lui, infatti, che in Germania iniziò a svilupparsi dalla seconda metà del Settecento una vera e propria teoria dell'ode, con una conseguente distinzione tra i concetti, prima utilizzati in modo ambiguo, di 'ode', 'canto' (*Lied*, traduzione letterale del greco ᾠδή) e 'inno'. L'elaborazione di teorie specifiche contribuì a ridefinire l'ode come forma lirica elevata, adatta a esprimere sentimenti e a celebrare la potenza sublime della natura[45]. Klopstock fu il primo a riappropriarsi degli schemi metrici

43 Poschmann, *Nimbus*, cit., p. 9.

44 *Der Nachahmer, und der Erfinder* è il titolo di una poesia poetologica di Klopstock risalente al 1796. Sulle teorie metriche di Klopstock cfr. Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800*, cit., pp. 26-52 e Hannah Vandegrift Eldridge, *Metrical Claims and Poetic Experience. Klopstock, Nietzsche, Grünbein*, Oxford University Press, Oxford 2022, pp. 56-95.

45 Sulla teoria dell'ode nel XVIII secolo si veda Hans-Henrik Krummacher, *Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 77-123. Per una panoramica più generale si rimanda alla voce *Ode, Odenstrophe* del *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Harald

della tradizione rinnovandoli profondamente: alle sillabe lunghe e brevi della metrica classica sostituì sillabe toniche e atone per adattare la forma dell'ode antica alla prosodia del tedesco. Come si legge nel suo trattato sull'esametro tedesco del 1767: «Die Länge entsteht durch Anhalten, und durch Anstrengung der Stimme, die hierbei nothwendig muß erhoben werden. Wenn wir sagen, daß die Länge den Ton habe, so meinen wir die Erhebung der Stimme. Das Anhalten erfordert eine gewisse Zeit, aber daß die Stimme während dieser Zeit angestrengt oder erhoben wird, ist das Wesentlichste bei der Sache»[46]. Anche Herder, altro celebre importatore di forme metriche[47], riconobbe a Klopstock il merito di aver saputo introdurre i metri antichi nella poesia tedesca, creando una nuova grammatica poetica che avvicinava la lingua degli antichi greci e romani alla sensibilità contemporanea e conferiva alla poesia tedesca una ricchezza e una musicalità prima impensabili[48].

Il successo dell'ode in Germania al tempo di Klopstock era anche strettamente legato alla ricezione produttiva del principale modello dell'ode classica, Orazio, tanto che alcuni studiosi a ragione descrivono il XVIII secolo come una nuova *aetas Horatiana*. Come le poesie di Klopstock per Poschmann, le odi di Orazio erano parte di un canone condiviso e venivano imitate, tradotte e declamate dagli autori del tempo[49]. Tuttavia, l'operazione di Klopstock non si limitò a una pura *imitatio* del modello oraziano in voga, come ha sottolineato la stessa Poschmann nel discorso di ringraziamento per il conferimento del

Fricke, Bd. 2, De Gruyter, Berlin-New York 2007³, pp. 735 ss.

46 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Vom deutschen Hexameter*, in Id., *Klopstocks Sämtliche Werke*, Bd. 10: *Vermischte Schriften*, G.J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1855, p. 80.

47 Si pensi al pentametro trocaico (anche detto 'trocheo serbo'), che si diffuse in Germania soprattutto grazie alle traduzioni di Herder delle poesie popolari serbe, e trovò poi ampio utilizzo nelle ballate di Goethe, Bürger e von Platen. Ma si pensi anche al *ghazal*, di origine persiana, e alla tetrapodia trocaica, proveniente dalle romanze spagnole, che ebbe una straordinaria ricezione nella poesia tedesca, ad esempio nell'opera di Brentano, Eichendorff, Uhland e Heine. Cfr. Michail Gasparov, *Storia del verso europeo*, trad. it. di Stefano Garzonio, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 227 ss.

48 «Damit hat er nicht nur Griechen und Römer uns näher gebracht […], sondern, was ungleich mehr sagt, er hat uns in diesen Gedanken- und Empfindungsweisen der Alten für unsre eigensten und reinsten Empfindungen gleichsam eine neue Sprache geschaffen und damit dem innigsten Gemüth eine Bildung, der Seele eine Selbsterkenntniß, dem Herzen einen Ausdruck, der Sprache eine Zartheit, Fülle und Wohlklang verliehen, von der man vor ihm nicht träumte», Johann Gottfried Herder, *Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst*, in Id., *Herders Werke*, Bd. 3: *Terpsichore*, Gustav Hempel, Berlin 1867, p. 183.

49 Jakob Gehlen, *Horaz*, in *Klopstock-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Michael Auer, Metzler, Stuttgart 2023, pp. 235-241: 235.

Klopstock-Preis nel 2018, richiamando l'attenzione sul ruolo pionieristico avuto da Klopstock nella poesia tedesca e osservando come, nonostante la complessità e la rigidità formale imposta dalle forme dell'ode classica (alcaica, asclepiadea, saffica), soprattutto dalle cesure interne ai versi, il poeta abbia saputo inscrivere in questi moduli compassati la voce ispirata del sentimento, delle passioni e della fantasia[50]: «Frappierend ist nun, daß es Klopstock gelingt, ausgerechnet mit dieser Form eine Sprache der Leidenschaft zu begründen, die es so in Deutschland vorher nicht gegeben hat»[51]. Poschmann sottolinea inoltre che l'ode, «die pathetischste aller Versformen», richiede un contenuto sublime per sviluppare appieno il suo potenziale espressivo, ed evidenzia come Klopstock abbia rivisitato i motivi del sublime spostando l'attenzione dalla sfera religiosa a quella del sentimento: «Diesen erhabenen Inhalt erfindet Klopstock neu. Aus dem damals gängigen Herrscherlob wird bei ihm die Hinwendung zur Geliebten, aus der Unendlichkeit Gottes wird die Größe des Gefühls, die Tiefe der Empfindung, die Macht der Liebe»[52]. Nel suo discorso, Poschmann si sofferma anche sulle posizioni politiche di Klopstock, cercando di individuare possibili corrispondenze con le teorie poetologiche: «Auf der politischen Ebene sympathisierte Klopstock mit der Französischen Revolution. Erst als der Ruf nach Freiheit in die Gewaltherrschaft der Jakobiner umschlug, wandte er sich davon ab. Auf der poetischen Ebene entwickelte er aus der gründlichen Auseinandersetzung mit den diffizilen Mechanismen der Ode den freien Vers»[53]. Dalla sperimentazione con l'esametro nel *Messias* (1748) e con le strutture dell'ode classica, a partire dal 1754 Klopstock

50 Insieme al tema religioso, un'importante fonte ispiratrice della poesia di Klopstock, seguace delle idee di Bodmer e Milton, è il concetto del meraviglioso (*das Wunderbare*). Cfr. Aloisio Rendi, *Klopstock. Problemi del Settecento tedesco*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965, pp. 119 ss. È plausibile ritenere che la circolazione nel dibattito letterario di categorie estetiche come quella del sublime, che Klopstock riprende dal trattato di Pseudo-Longino *Peri hypsous*, o del meraviglioso, di derivazione bodmeriana, abbia conferito all'ode la dignità della poesia eroica, trattando di argomenti sublimi con uno stile elevato e un forte impeto espressivo in grado di cogliere l'aspetto dinamico-sublime della natura. Cfr. *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, cit., p. 566. Si veda anche Nicola Gess, *«Mit Vernunft bewundern». Staunen als ästhetische Praktik bei J.J. Bodmer*, in *Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*, hrsg. v. Frauke Berndt – Johannes Hees-Pelikan – Carolin Rocks, Wallstein, Göttingen 2022, pp. 134-155: 151.

51 Marion Poschmann, *Dankesrede zur Verleihung des Klopstockpreises am 3.9.2018*, <https://kultur.sachsen-anhalt.de/fileadmin/Bibliothek/Landesjournal/Kultur/Bilder/Bilder_News/2018/Klopstockpreis/Bilder_Festakt_Klopstockpreis_2018/Dankesrede_Marion_Poschmann.pdf> (ultimo accesso: 22 luglio 2024).

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

iniziò gradualmente a lavorare con i ritmi liberi[54], rinunciando alla rima, favorendo l'enjambement e concedendo al verso maggiore elasticità e movimento (*Bewegung* è una parola chiave delle teorie metriche klopstockiane)[55], ma soprattutto affrancando la poesia tedesca dalla severa alternanza di giambi e trochei, di sillabe accentate e non accentate, prescritta da Opitz più di un secolo prima[56].

Il rapporto tra forma e movimento riveste dunque un'importanza cruciale anche nella poesia contemporanea. Jan Wagner, nel suo scritto *Vom Pudding. Formen junger Lyrik*, osserva: «Mit dem Verlust der ererbten Fesseln geht erstaunlicherweise ein Verlust an Bewegungsmöglichkeiten einher. Oder andersherum: Das Wissen um die Eigenarten dieser alten Formen erweitert den gestalterischen Freiraum, wenn man sie nicht als Alternative zur freien Form, zum freien Rhythmus oder zum *vers libre* auffaßt, sondern als Ergänzung versteht»[57]. È plausibile ritenere che, anche per Poschmann, la ricerca della forma e il lavoro con i modelli non mirino a ingabbiare la voce poetica in uno schema rigido, ma al contrario ad ampliare il concetto stesso di forma e a sperimentare nuove modalità espressive[58]. D'altronde, la stessa Poschmann spiega che la scelta di una forma complessa come quella dell'ode per i suoi *Naturgedichte* è motivata da una percezione ambivalente della natura, vicina all'idea di ordine, forma, ma anche di caos: «[es handelt sich] um eine Form, die seltsamerweise der Ordnung und dem Chaos gleichermaßen nahe ist, und weil ich 'Natur' auch so erlebe, also als von diesen beiden Polen Ordnung und Chaos in besonderem Maße geprägt, habe ich ausprobiert, Naturgedichte in Odenform zu schreiben»[59]. L'idea di un modulo lirico capace di unire ordine e caos

54 Su Klopstock e la Rivoluzione francese cfr. Katrin Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2000, pp. 33 ss. I ritmi liberi (*freie Rhythmen*), introdotti da Klopstock ma poi utilizzati anche da Goethe, Hölderlin e Novalis, ad esempio nelle *Hymnen an die Nacht*, sono versi non rimati e non legati a schemi strofici, ma che mantengono alcune caratteristiche ritmiche dei metri classici, ai quali si riferiscono. Si differenziano dai versi liberi (*freie Verse*) per i loro legami con i metri classici e per lo stile elevato. Cfr. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Klaus Weimar, Bd. 1, s.v. *Freie Rhythmen*, De Gruyter, Berlin-New York, pp. 629 ss.

55 Sulla *Wortbewegung* si rimanda alle interessanti pagine di Vandegrift Eldridge, *Metrical Claims and Poetic Experience*, cit., pp. 67 ss.

56 Cfr. Rendi, *Klopstock*, cit., pp. 141 ss. Cfr. anche Vandegrift Eldridge, *Metrical Claims and Poetic Experience*, cit., pp. 23 ss.

57 Jan Wagner, *Die Sandale des Propheten*, Berlin Verlag, Berlin 2011, p. 74.

58 «Was mancherorts als 'Rückkehr zur Form' bei einigen Vertretern der jungen Lyrik bezeichnet wurde, wäre damit keine Rückkehr zur Tradition, sondern eine selbstverständliche Erweiterung des freien Formbegriffs», *ivi*, p. 75.

59 Cit. *ivi*, p. 81.

richiama le parole di Wagner sulla rigidità di certe forme, in grado di guidare chi scrive verso spazi inesplorati dell'espressione poetica. Al contempo, l'ordine formale della natura e della poesia nascondono strutture e ambienti complessi.

5. Frattali poetici

Farnfraktal
– wie Flügel gegen sinkendes Abendlicht.
Und wir, wir wichen schüchtern den Schritt zurück
ins Dunkle, wo die Farnspiralen
ausharrten, dicht in sich eingewunden,

genügsam, lautlos. War ich denn jemals so –
so eingerollt in mich, völlig eingehegt
in Wald, der an mich grenzte, Wald, der
Gegenfarn bildete, größer, stiller[60].

L'ode di Poschmann qui presentata, intitolata *Farnfraktal*, è contenuta nella sezione *Bäume der Erkenntnis* del volume *Nimbus*. Il titolo del componimento rimanda a un fatto scientifico: le foglie della pianta della felce sono la manifestazione di un frattale, ossia un modello complesso e ricorsivo, replicabile mediante formule matematiche. La felce è solo uno dei numerosi esempi di frattali biomorfi esistenti in natura e, come tutti i frattali, presenta una struttura autosimilare, in cui cioè ogni parte dell'oggetto ha la stessa forma del tutto. Come nel triangolo di Sierpiński o nel fiocco di neve, anche nella felce è possibile ritrovare le stesse strutture a scale diverse, sia che si ingrandisca sia che si riduca l'obiettivo dell'osservazione. Se da un lato il titolo *Farnfraktal* sembra alludere alla regolarità della forma, dall'altro vi è un implicito rimando alla complessità interna delle morfologie naturali e testuali. Dal punto di vista strutturale, la poesia si compone di due quartine che seguono lo schema metrico della strofe alcaica classica[61]:

∪ — ∪ — ∪ / — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ / — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

60 Poschmann, *Nimbus*, cit., p. 53.

61 In questo componimento, tuttavia, non viene rispettata la posizione delle cesure. Esempi celebri di odi alcaiche sono *An meine Freunde* e *An Fanny* di Klopstock, ma anche diversi componimenti di Hölderlin (*Die Heimat*, *Der Neckar*).

I primi due versi sono endecasillabi giambici (∪ —) con cesura nel terzo piede e un anapesto (∪ ∪ —) al posto del quarto piede giambico. Il terzo verso è un dimetro giambico ipercatalettico, mentre l'ultimo verso della quartina è composto da una sequenza di due dattili (— ∪ ∪) e due trochei (— ∪). Anche il numero di sillabe rispecchia la struttura della quartina alcaica tradizionale: due endecasillabi, un novenario e un decasillabo.

Il componimento di Poschmann si apre su una sospensione, data dal *Gedankenstrich*, con una funzione ambigua: potrebbe infatti rappresentare una cesura che divide il soggetto del titolo, le foglie di felce, dal primo verso, ma anche rimandare a un rapporto di continuità tra titolo e testo. A proposito dell'elemento del titolo Poschmann osserva: «Man könnte ihn [den Titel] manchmal auch als erste Zeile lesen, oder als Kontrapunkt oder losen Zusatz»[62]. Anche il fatto che il titolo sia della stessa grandezza del testo del componimento, dal quale si differenzia solo per il grassetto, marca una coerenza discorsiva e semantica tra il titolo e il contenuto del testo: «Überschrift und Gedichttext sind in der gleichen Schriftgröße und mit gleichem Zeilenabstand gesetzt, nur die Titelzeile ist fett gedruckt, sie hebt sich einerseits also ab, andererseits nicht»[63]. Nel primo verso i frattali delle foglie di felce, paragonati ad ali, si mostrano al soggetto che le osserva e le descrive nella luce calante della sera. Nel secondo verso Poschmann introduce il soggetto: un *wir* indistinto e plurale che timidamente si ritira nell'oscurità, verso le *Farnspiralen*, cioè i germogli della felce alla base della pianta, avvolti ancora su sé stessi prima di svilupparsi in fronde geometriche. Sul piano lessicale colpiscono soprattutto le frequenti geminazioni in entrambe le strofe: «Und wir, wir wichen», «War ich denn jemals so – / so eingerollt in mich», «in Wald, der an mich grenzte, Wald, der». Una geminazione si ritrova anche nella coppia *Farn* e *Gegenfarn*. La struttura morfologica delle due parole rimanda a due entità speculari (*Farn*) e opposte al tempo stesso (*Gegenfarn*): da un lato la felce, correlativo oggettivo del soggetto poetico, dall'altro la controfelce (cioè il bosco). Le strutture metriche speculari delle due quartine e i raddoppiamenti dei sostantivi hanno una ricaduta sul piano semantico, richiamando le simmetrie della pianta di felce e la sua morfologia autosimilare e riproducendo così una sorta di frattale poetico. Il lavoro con forme e modelli non emerge solo dalle simmetrie interne dell'ode alcaica, ma anche dalle scelte lessicali e dal confronto dell'io poetico con un'entità naturale geometrica. Si

62 Pauly – Poschmann, *Unterscheidungskunst*, cit., p. 77.
63 *Ibidem*.

veda a questo proposito la chiara similitudine tra pianta e soggetto: «genügsam, lautlos. War ich denn jemals so –».

6. Tassonomie poetiche

IV: Taxonomie
weiße Dinge im Dunst: Dinge verdunsteten.
Leere, bildergefüllt. Dinge versprachen uns,
immer bei uns zu bleiben,
Dinge flüsterten mir davon,

daß sie da waren, stets. Dinge entfernten sich.
schnell vergangener Rand um einen Gegenstand,
der schon aufgelöst war in
Schleier, Einbildung, Flüchtigkeit

ihr Bewegungsimpuls, der sie verschwinden macht.
ihr Geschwindigkeitsrausch, der uns zum Schwindeln bringt:
tierhaft jagende Schwaden
rissen Lücken, enthüllten kurz

einen Block aus dunkleren Dünsten,
der ganz hinten ungerührt Strahlen sprühte:
einen hastig tropfenden Brausekopf;
ähnlich den unsern.

eine schweigende Kraft hielt uns im Nebel fest.
unbetretener Raum rückte noch einmal vor:
was fanatisches Anschaun
nicht durchdrang, stand als Wall um uns[64].

Accanto al caso del frattale, dove la forma poetica riproduce, imitandola, una forma naturale geometrica, in molti luoghi della sua opera Poschmann si è confrontata con manifestazioni naturali sfuggenti e fluide, come la nebbia, l'acqua, il vapore. In un saggio contenuto in *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* l'autrice menziona l'esempio di Luke Howard e della classificazione delle nubi, costituite da materia liquida (acqua sotto forma di vapore) in continua metamorfosi e movimento, evidenziando come lo scienziato abbia raccolto la sfida di catturare l'essenza di ciò che è per sua natura sfuggente e in perenne divenire: «[…] er [Howard] begriff, daß es sich bei den Wolken um ein fluides

64 Marion Poschmann, *Geistersehen. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2010, p. 32.

System handelt, das nicht aus festen Körpern, sondern aus Übergängen besteht. Also Übergänge klassifizieren?»[65]. Il cambiamento di forma delle nuvole è reso evidente anche da alcuni nomi ibridi che Howard attribuisce a determinate conformazioni, come il *cumulonimbus*, da cui la conclusione di Poschmann: «Ein Wolkenname ist temporär. Ein paar Stunden später kann die gleiche Wolke ganz anders heißen»[66]. Ciò che qui interessa è che l'autrice attribuisce a Howard un merito non solo scientifico, ma anche poetico: «[…] sein Verdienst um die Dichtung […] besteht darin, daß er den ungreifbarsten Bestandteilen eines Gedichts, das Atmosphärische, mit einer bis dahin nicht gekannten Präzision verfügbar gemacht hat»[67]. Se da un lato Poschmann vede il poeta come il tassonomo dell'indistinto, dall'altro giunge alla conclusione che la realtà diventa tanto più imprecisa quanto più la si scruta, nel tentativo di definirla: «Der Dichter ist der Taxonom des Unbestimmten. […] Je genauer man hinsieht, desto unschärfer und vieldeutiger werden die Dinge»[68].

Nella raccolta *Geistersehen* un gruppo di poesie intitolato *Dampf* si confronta con l'esperienza percettiva della dissoluzione delle forme ricorrendo a schemi formali netti e definiti. Il ciclo consta di cinque componimenti, costituiti da cinque quartine ciascuno, di cui le prime tre e la quinta sono strofe asclepiadee:

— ∪ — ∪ ∪ — / — ∪ ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ ∪ — / — ∪ ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ ∪ — ∪
— ∪ — ∪ ∪ — ∪ —

La quarta strofe, saffica di forma klopstockiana, è evidenziata nei cinque componimenti del ciclo da un leggero rientro sulla pagina[69]:

— ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪

65 Poschmann, *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, cit., p. 125.

66 *Ibidem*.

67 *Ivi*, p. 126.

68 *Ivi*, p. 132.

69 Mentre nella strofe saffica classica il dattilo occupa una posizione fissa nei primi tre versi (— ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪), in quella di forma klopstockiana il dattilo è mobile e occupa rispettivamente, nei p rimi tre versi della quartina, la prima, la seconda e la terza posizione (cosiddetto *Wander-Daktylus*). Cfr. Ursula Isselstein, *Breviario di metrica tedesca*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di Anna Chiarloni – Ursula Isselstein, Einaudi, Torino 1990, pp. 423-472: 469.

Nelle cinque odi Poschmann rintraccia il ricordo di una giornata in uno stabilimento di bagni salini. Come anticipa il titolo del ciclo, *Dampf*, il filo tematico che ordina e unisce i componimenti è la presenza diffusa del vapore, che lentamente trasforma l'ambiente intorno all'io poetico. Nella prima poesia una nuvola di vapore esce dalla bocca del soggetto e lo precede nel suo percorso a piedi verso l'edificio dei bagni salini: «dort folgten wir / einem Haus vor dem Mund, sichtbarer Atemluft, / der Privatwolke»[70]. Nel secondo componimento, ambientato in una delle sale per le inalazioni, il vapore inizia a salire dalle grate sul pavimento: «ich / stand wie bodenlos da, / Dampf stieg aus Gittern auf. / bis zum Knie in Bewölkung»[71]. Man mano che il vapore avvolge ogni cosa, i confini tra le cose sfumano, oggetti e corpi sembrano svanire in una nebbia fitta e allontanarsi dal mondo esterno, come se fossero situati in una dimensione altra non solo spaziale, ma anche temporale: «nebelbeinig, hatten wir Schuhe, Straßen / hinter uns gelassen, verloren weiter / Körperteile, ließen Konturen fahren, / die wir sonst waren –»[72]. Anche i corpi bianchi delle persone sembrano subire una specie di metamorfosi, confondendosi con le pareti della stanza in un gioco di mimetizzazione: «Händen, die bleicher / wurden, Wand wurden, Mimikry»[73]. Nel terzo componimento, i temi della condizione fisica dell'io lirico, che rivive i ricordi d'infanzia, e del vapore vengono affrontati in un breve dialogo tra madre e figlia che ricalca parole e motivi della ballata dell'*Erlkönig* di Goethe: «'Mutter, siehst du nicht dort…' – 'Bleibe nur ruhig, mein Kind. / das sind Nebel und Dunst. ' – 'Mutter, der Nebelstreif / faßt mich an!' – 'Bleibe ruhig, / Tochter, ich bin es, die dich hält'»[74]. Nonostante gli sforzi dell'io poetico di muoversi attraverso il mare di nebbia (chiara è la ripresa della tradizione pittorica romantica) e di scorgere quantomeno i confini delle cose, il vapore rende tutto indistinguibile: «es ist / nichts zu erkennen. // Innenkondensation, hoher Bedeckungsgrad. / ich blieb wegretuschiert. was uns die Sicht verbarg, / war das Sichtbare; und wir / kontemplierten das Ding aus Dunst»[75]. L'incapacità di vedere nell'attonita contemplazione del vapore ribalta anche il significato del titolo del volume di poesie, *Geistersehen*, che se da un lato richiama il frammento in prosa di Friedrich Schiller *Der Geisterseher* (1787), dall'altro si collega al *topos* del poeta veggente. La

70 Poschmann, *Geistersehen*, cit., p. 32.
71 *Ivi*, p. 33.
72 *Ibidem*.
73 *Ibidem*.
74 *Ivi*, p. 34.
75 *Ibidem*.

dissoluzione della realtà è totale nel quarto componimento del ciclo, *Taxonomie*, citato in alto. Il processo di trasformazione della materia e delle forme, che Poschmann narra con puntuale rispetto e sorveglianza del modulo metrico, si ripropone anche sul piano linguistico. Nelle prime due quartine è impossibile non notare la ripetizione sistematica della parola *Dinge*, come pure l'ossessiva allitterazione della 'd', che unisce le cose (*Dinge*) al vapore (*Dampf*) e alle esalazioni (*Dunst*, *verdunsten*). Le quartine sono costruite attorno alla polarità tra due campi semantici: quello della presenza fisica della materia e quello dell'impossibilità di percepire distintamente la realtà. Rientrano nel primo campo parole come *Dinge*, *Rand*, *Gegenstand*, ma anche aggettivi, verbi, espressioni e avverbi quali *bildergefüllt*, *versprachen uns*, *bei uns zu bleiben*, *daß sie da waren*, *stets*, che rimandano a una presenza (nel tempo e nello spazio); diversamente, parole, aggettivi e verbi come *Leere*, *entfernten sich*, *vergangener*, *aufgelöst*, *Schleier*, *Einbildung*, *Flüchtigkeit* rimandano alla dissoluzione delle forme e degli oggetti. La coltre di vapore e nebbia, modificando la percezione visiva, rende la realtà inconoscibile, come suggeriscono i termini *Schleier* e *Einbildung*, di chiara matrice filosofica[76].

In riferimento alla tassonomia, parola che dà il titolo al quarto componimento del ciclo lirico, Poschmann ha affermato che chi scrive poesie ha il compito paradossale, apparentemente aporetico, di definire l'indefinibile (percezioni, pensieri, sensazioni) per mezzo di uno strumento indistinto e vago, le parole, i cui significati sono instabili e soggetti a continue trasformazioni e ridefinizioni: «Es handelt sich dabei um das Paradox, daß eine poetische Taxonomie klassifiziert, was sich nicht klassifizieren läßt. Worte ähneln insofern den Wolken, als ihre Bedeutung schwanken kann, sich verwandeln, sich auflösen. Auch die Gegenstände der Dichtung sind wolkenhaft, es sind immaterielle Größen wie Wahrnehmungseffekte, Gedanken und Gefühle, so daß der Dichter letztlich vor der Aufgabe steht, Wolken mit den Mitteln der Wolken zu bestimmen»[77].

Gli esempi analizzati rivelano come Poschmann, attenta lettrice di Klopstock, impieghi le forme classiche (non solo l'ode) sia per la rappresentazione del paesaggio e degli ambienti (non solo naturali), sia per indagare aspetti e problemi del quotidiano e della contemporaneità (si pensi agli habitat da lei definiti come 'perturbati'), in-

76 Non è possibile soffermarsi in questa sede sulla ricezione di Kant nella poesia di Poschmann, ma si tratta di un aspetto meritevole di ulteriori studi, specialmente rispetto alla risemantizzazione della categoria del sublime.

77 Pauly – Poschmann, *Unterscheidungskunst*, cit., p. 74.

scrivendo nel testo diverse linee di continuità con la tradizione lirica tedesca, ma lasciando emergere anche le discontinuità e gli elementi di complessità del reale. In ogni caso, è significativo che l'impiego di metri della tradizione e il ricorso alla materia classica in forme diverse (immagini, motivi, citazioni aperte o nascoste, richiami intertestuali) interagiscano sempre con il livello semantico del testo, seguendo un procedimento che già Klopstock individuava come tipico della metrica tedesca, distinguendola da quella greca[78]. Sia che le clausole metriche abbiano una funzione attualizzante, tesa a sensibilizzare su questioni specifiche e a generare consapevolezza nel lettore, una funzione mimetica, volta a replicare le forme geometriche della natura, o una funzione tassonomica, per cercare di afferrare e rendere visibili fenomeni indistinti e mutevoli, nell'ampia e diversificata produzione lirica di Poschmann l'omaggio alla tradizione e la ripresa dei modelli classici si sostanzia in una continua tensione tra la forma linguistica e l'oggetto reale dell'indagine poetica.

78 Cfr. Vandegrift Eldridge, *Metrical Claims and Poetic Experience*, cit., pp. 73 ss.