

Poetry and Atmosphere Prolegomena to a Philology of Air

Federico Italiano
(Sapienza Università di Roma)

The essay explores the relationship between atmosphere and poetry, highlighting the phenomenality of air as a crucial element for understanding the world and human dynamics. As an integral part of the atmosphere, air eludes traditional linear models, requiring a volumetric and transdisciplinary approach. From a geo-poetic perspective, the concept of atmosphere is examined through the works of Rainer Maria Rilke and Gottfried Benn, two central figures in the literary modernity of the 20th century. The thesis argues that their poetics represent the shift in atmospheric paradigms at the dawn of the 20th century: from the symbolic-therapeutic view of air, typical of the late 18th century and still influential before the First World War, to a world shaped and traumatised by the technological malleability and adaptability of air.

Il saggio esplora il rapporto tra atmosfera e poesia, mettendo in evidenza la fenomenicità dell'aria come elemento cruciale per comprendere il mondo e le dinamiche umane. Parte integrante dell'atmosfera, l'aria sfugge ai modelli lineari tradizionali, richiedendo un approccio volumetrico e transdisciplinare. In una prospettiva geo-poetica, il concetto di atmosfera viene analizzato attraverso le opere di Rainer Maria Rilke e Gottfried Benn, due figure centrali della modernità letteraria del XX secolo. La tesi sostiene che le loro poetiche rappresentino il cambiamento di paradigma atmosferico all'alba del Novecento: dalla visione simbolico-terapeutica dell'aria, tipica del tardo XVIII secolo e ancora influente prima della Prima guerra mondiale, a un mondo segnato e traumatizzato dalla modificabilità e adattabilità tecnologica dell'aria.

KEYWORDS: *atmosphere, air, modern poetry, geo-poetics, eco-criticism*

Federico Italiano, *Poesia e atmosfera. Prolegomeni per una filologia dell'aria*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 37-59

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2024.26.02

 Open Access



Poesia e atmosfera

Prolegomeni per una filologia dell'aria

Federico Italiano
(Sapienza Università di Roma)

1. TOPOLOGIE SOTTILISSIME

Ovunque ci troviamo, co-esistiamo nell'aria, in un elemento gassoso che attraversiamo essendone attraversati, una miscela molto specifica di azoto e ossigeno, con tracce variabili di altri gas, che ci permea e sostiene. Soprattutto quando non ci accorgiamo della sua presenza, siamo in perfetto equilibrio biotico con una determinata condizione atmosferica che – ora più, ora meno – incide sul nostro comportamento. Anche l'aria chiusa di un edificio può influenzarci, ispirandoci o affliggendoci. Se aprissi, per esempio, la finestra dello studio in cui scrivo al momento, o accendessi l'aria condizionata, la qualità dell'aria cambierebbe immediatamente: l'anidride carbonica da me espulsa si ridurrebbe drasticamente e aumenterebbe l'ossigeno, con effetti in linea di massima benefici sulle mie sinapsi, sul mio sentire e pensare e, forse, sul lavoro che sto compiendo. Tuttavia, quella stessa aria, mi trovassi, poniamo, in un appartamento che dà su una strada trafficata e affollata, potrebbe mischiarsi ai gas di scarico in ascesa e a odori di diverso genere, che potrebbero condizionare la mia attenzione.

Se per comprendere le condizioni atmosferiche è essenziale studiare l'aria, per capire la relazione tra poesia e atmosfera, dobbiamo diventare, per così dire, anche filologi dell'aria. Tuttavia, prima di poterlo fare, è fondamentale riflettere su come concepire l'atmosfera, di cui l'aria è parte integrante. Gli approcci lineari tradizionali – geometrici, topografici o narratologici – non sono sufficienti per una comprensione transdisciplinare ma pur sempre umanistica dell'atmosfera. La tempesta, per esempio, non è una massa coerente e chiusa che si sposta da un punto all'altro nel cielo. Piuttosto, è un movimento in sé, uno 'srotolarsi', uno sviluppo che genera un punto tranquillo nel suo occhio. Mentre si srotola sulla sua fronte anteriore, si sviluppa in ritirata, a ritroso. Come nota l'antropologo Tim Ingold

nei dibattiti dei teorici è il suolo a farla da padrone¹. Il suolo figura come un'interfaccia non solo tra terra e atmosfera, ma molto più fondamentalmente tra i domini dell'agenzia e della materialità. Di conseguenza, tendiamo a immaginare il mezzo attraverso il quale gli organismi e le persone si muovono nello svolgimento delle loro attività come immateriale e marginale.

Questo spiega anche l'assenza virtuale del meteo, del tempo atmosferico, sostiene Ingold, dai dibattiti filosofici: «It is a result of the logic of inversion – a logic that places occupation movement across before movement through, surface before medium. In the terms of this logic, the weather is simply unthinkable»². Come scrive Stuart Elden: «Just as the world does not just exist as a surface, nor should our theorisations of it [...] space is volumetric»³. Per capire il mondo in cui viviamo e respiriamo, dobbiamo pensare in dimensioni volumetriche, non possiamo limitarci ad aree o perimetri. E per farlo, dobbiamo pensare e studiare l'aria. Ma quali tracce dobbiamo seguire per studiarla? Esistono tracce nell'aria? Traccia è un concetto profondo e utilissimo, ma è pure una nozione che serve a poco in una dimensione atmosferica: traccia è un concetto di superficie. Le tracce si formano sulle superfici, hanno bisogno di un sostrato stabile su cui imprimersi, formarsi e persistere per un certo periodo. Anche la loro assenza o dimensione fantasmatica ha bisogno di un fondo cui riferirsi. Nell'aria, invece, abbiamo piuttosto fumi, nebbie, olezzi, scie d'odore. Potremmo chiamarli anche metaforicamente tracce, quei fenomeni aerobici, ma non sarebbe una descrizione precisa.

La topologia del tempo atmosferico è concettualmente prossima al mondo aperto, al mondo liscio, di Deleuze e Guattari, una topologia straordinariamente sottile, come quella del deserto di sabbia o di ghiaccio. Dell'aria potremmo dunque dire, citando *Mille piani*, che possiede una

topologia straordinariamente sottile, che non poggia su punti od oggetti, ma su eccità, su insiemi di relazioni (venti, ondulazioni della neve o della sabbia, canto della sabbia o scricchiolio del ghiaccio, qualità tattili di entrambi); è uno spazio tattile o, piuttosto, «prensivo», è uno spazio sonoro, molto più che visivo...⁴.

1 Tim Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London 2011, p. 73.

2 *Ibidem*.

3 Stuart Elden, *Secure the Volume: Vertical Geopolitics and the Depth of Power*, in «Political Geography», 34 (2013), pp. 35-51: 49.

4 Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*

Questi insiemi di relazioni, queste ecceità, non sono ciò che percepiamo, sono piuttosto ciò con cui percepiamo. Un po' come con la luce, non vediamo la luce ma vediamo nella luce. Dunque, parafrasando ancora Tim Ingold, percepire il *medium* in cui ci muoviamo, l'aria, il vento, l'atmosfera, non significa cercare le cose che vi si trovano dentro, o discernere le loro forme e disposizioni congelate, ma unirsi a esse nei flussi materiali e nei movimenti che contribuiscono alla loro – e alla nostra – formazione continua⁵. Abitare il mondo, abitare l'aperto, non significa essere bloccati sulla superficie esterna della terra, ma essere coinvolti nei flussi sostanziali e nei flussi aerei di ciò che Tim Ingold chiama il «mondo-meteo»⁶.

To perceive and to act in the weather-world is to align one's own conduct to the celestial movements of sun, moon and stars, to the rhythmic alternations of night and day and of the seasons, to rain and shine, sunlight and shade. For the weather engulfs the landscape just as the sight of things is engulfed by the experience of light, the hearing of things by the experience of sound, and the touch of things by the experience of feeling⁷.

L'entomologo Justin O. Schmidt, noto per aver inventato la scala del dolore delle punture di insetti – qualcosa, sia detto per inciso, di estremamente poetico e allo stesso tempo inesorabilmente scientifico – mostra nel suo libro *The Sting of the Wild* come le vespe e le api siano irritate dal nostro alito, dall'alto contenuto di anidride carbonica che lo compone⁸. Naturalmente si tratta di un carattere evolutivo della loro specie, che li mette in guardia da eventuali pericoli posti da mammiferi in agguato, in particolare orsi e ominidi, ma rende bene l'idea di come il *medium* che congiunge gli esseri sia tutt'altro che qualcosa di neutro e immateriale, bensì una sostanza fortemente dotata di *agency* e materialità. Come nelle api o nelle vespe, messe in allarme dalle nostre scie odorose, anche le nostre coscienze sono permeate, sconvolte, esterrefatte, spaventate, attratte, calmate o tramutate da scie d'odore e dalle innumerevoli permutazioni dall'aria.

Anche le nostre paure o i nostri desideri diventano quindi materia, giacché penetrano, muovono e sommuovono la materialità dell'aria,

(1980); trad. it. di Giorgio Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, introduzione di Massimiliano Guareschi, Castelvecchi, Roma 2003, p. 531.

5 Ingold, *Being Alive*, cit., p. 88.

6 *Ivi*, p. 96.

7 *Ivi*, p. 132.

8 Justin O. Schmidt, *The Sting of the Wild*, Johns Hopkins University, Baltimore 2016.

con odori e feromoni, entrando a far parte del nostro meccanismo respiratorio. Pertanto, l'aria non è solo partecipe dell'interazione quanto piuttosto la vera condizione dell'interazione. È l'aria che permette l'interazione delle cose tra loro. Mentre respiriamo, l'aria si mescola ai nostri tessuti corporei, riempiendo i polmoni e ossigenando il sangue. Anche il vento partecipa alla nostra esistenza come noi alla sua: «Inhalation is wind becoming breath, exhalation is breath becoming wind»⁹. Come scrive il filosofo dell'ambiente David Macauley, respiriamo, pensiamo e sogniamo ripetutamente nelle regioni aeree: «we breathe, think and dream in the regions of the air»¹⁰.

Non siamo dunque solo essere 'meteoro-logici', che scrutano, osservano e studiano il tempo, ma data la nostra ineludibile interazione biotica con l'aria e l'atmosfera, siamo, a tutti gli effetti, esseri 'meteoro-patici', sentiamo e patiamo il tempo atmosferico, ne siamo parte integrante, percepiamo e pensiamo con esso e da esso siamo modificati.

Da quanto scritto poc'anzi, credo risulti evidente che l'atmosfera cui si fa riferimento in queste pagine non sia quella estetico-filosofica cognata di concetti quale *Stimmung* e *Aura* venuti alla ribalta all'inizio del Novecento e ripresa con nuovo vigore teorico dal filosofo Gernot Böhme in vari testi e in particolare in *Atmosphäre*¹¹. Ciò non significa che tale approccio non mi interessi, anzi; tuttavia, appartiene a un piano di riflessione molto più ampio che ingloba e contemporaneamente elude gli intenti di questo mio scritto. Nel concetto di *Atmosphäre* di Böhme, infatti, gli eventuali riferimenti meteorologici e aerobici sono solo accessori all'introduzione del dispositivo concettuale dell'*aisthesis*, della percezione sensoriale, alla base della sua *ökologische Naturästhetik*. Ciò che sta a cuore al filosofo tedesco è la fondazione di una nuova estetica capace di superare il predominante approccio semiotico nel giudizio e nella fruizione dell'opera d'arte, coniugando da un lato una teoria generale del lavoro estetico, inteso come creazione di atmosfere, e dall'altro una teoria della percezione in senso stretto, dove la percezione è concepita come l'esperienza della presenza di persone e oggetti in un determinato ambiente¹².

9 Ingold, *Being Alive*, cit., p. 138.

10 David Macauley, *The Flowering of Environmental Roots and the Four Elements in Presocratic Philosophy: from Empedocles to Deleuze and Guattari*, in «Worldviews: Environment, Culture, Religion», 9 (2005), 3, pp. 281-314: 307, citato in Ingold, *Being Alive*, cit., p. 135.

11 Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995.

12 Sul concetto di atmosfera in senso estetico-filosofico, rimando anche agli

In queste pagine, l'aria – la sfera dell'ἄτμός, del vapore – ci interessa esplicitamente nella sua fenomenicità, nella sua potente e inequivocabile materialità e, naturalmente, per come sia diventata un fattore geopoetico di estrema importanza critico-estetica ed eco-critica. In particolare, esplorerò un cambio di paradigma tanto fondamentale quanto, stranamente, poco studiato, nella percezione dell'aria all'inizio del Novecento, cercando di evidenziarne le note salienti attraversando i testi 'atmosferici' di due autori esemplari e senza dubbio canonici: Rainer Maria Rilke e Gottfried Benn.

2. GÖRBERSDORF, 1854. LA QUALITÀ DELL'ARIA

Già nel 1621, in *The Anatomy of Melancholy* (1621, con sei edizioni fino al 1660)¹³, nel capitolo intitolato «Digression of Air», Burton afferma come la qualità dell'aria svolga un ruolo cruciale nella variegata esplosione della vita sulla Terra. In particolare, osserva che, a seconda dello stato dell'aria in cui vivono, gli individui possono essere indolenti, robusti, spiritosi, sottili, ordinati, puliti, rustici, malati o sani. Cita ad esempio gli Egizi, che si distinguono per la loro intelligenza e «ilarità», attribuendo questi tratti all'aria pura che respirano o i Beoti in Grecia, ottusi e pesanti, invece – crassi Bœoti, appunto – a causa dell'aria nebbiosa («foggy air») in cui vivevano¹⁴, un'attribuzione che permane nell'omonimo dispregiativo italiano.

The Egyptians by all geographers are commended to be *hilares*, a conceited and merry nation: which I can ascribe to no other cause than the serenity of their air. They that live in the Orcades are registered by Hector Boethius and Cardan, to be of fair complexion, long-lived, most healthful, free from all manner of infirmities of body and mind, by reason of a sharp purifying air, which comes from the sea. The Boeotians in Greece were dull and heavy, crassi Bœoti, by reason of a foggy air in which they lived, Bœotum in crasso jurares ære natum, Attica most acute, pleasant, and refined. The clime changes not so much customs, manners, wits (as Aristotle Polit. lib. 6. cap. 4. Vegetius, Plato, Bodine, method. hist. cap. 5. hath proved at large) as constitutions of their bodies, and temperature itself. In all particular provinces we see it confirmed by experience, as

scritti del filosofo italiano Tonino Griffero, traduttore tra l'altro di Gernot Böhme, e in particolare al suo volume *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010.

¹³ Qui citato dalla seguente edizione: Robert Burton *et al.*, *The Anatomy of Melancholy*, 3 vols., George Bell and Sons, London 1912, vol. II.

¹⁴ *Ivi*, p. 70.

the air is, so are the inhabitants, dull, heavy, witty, subtle, neat, cleanly, clownish, sick, and sound¹⁵.

D'altra parte, anche le sue riflessioni non erano del tutto inedite. Ippocrate, nel suo trattato proto-statistico e politico-medico, *Περί αέρων υδάτων και τόπων* (*Sulle arie, le acque e i luoghi*), scritto intorno al 400 a.C., aveva già individuato nell'aria uno degli elementi costitutivi del clima e di conseguenza cruciale per il benessere dell'uomo. Tuttavia, Burton si spinse oltre rispetto al padre della medicina, sostenendo che l'aria, in quanto elemento più sottile e sfuggente del clima stesso, potesse generare variazioni all'interno di uno stesso quadro climatico, offrendo così una spiegazione micro-climatica *ante litteram* delle molteplicità ambientali che le approssimative suddivisioni (macro-)climatiche dell'antichità non erano in grado di cogliere appieno.

Di pari passo al fiorire dei primi studi scientifici sul movimento dell'aria alla base della moderna meteorologia, dalla mappa degli Alisei di Edmund Halley (1688)¹⁶ alla Cella dei venti di George Hadley (1735)¹⁷, prende sempre più piede nel XVIII secolo l'idea che l'aria possa avere effetti terapeutici e si diffondono sempre di più le cosiddette 'cure climatiche' e i 'bagni d'aria' come mezzi per rafforzare il corpo e prevenire malattie. Queste pratiche erano particolarmente consigliate per disturbi respiratori, in quanto si riteneva che l'aria, in particolare l'aria fresca, favorisse la salute fisica e mentale, contrastando le malattie urbane e migliorando il benessere generale. Un primo sostenitore dei bagni d'aria fu uno scozzese, Lord Monboddo, di cui parla James Boswell nel suo *Life of Johnson* (1791)¹⁸: «Lord Monboddo told me, he awaked every morning at four, and then for his health got up and walked in his room naked, with the window open, which he called taking an air bath; after which he went to bed again, and slept two hours more»¹⁹.

Georg Christoph Lichtenberg, noto scienziato e scrittore tedesco, nel 1795 sostenne con fervore l'idea che gli esseri umani dovessero «fare il bagno» nei quattro elementi: acqua, terra, fuoco e aria. Ispi-

15 *Ibidem*.

16 Edmund Halley, *An Historical Account of the Trade Winds, and Monsoons, Observable in the Seas between and Near the Tropicks, with an Attempt to Assign the Physical Cause of the Said Winds*, in «Philosophical Transactions», 16 (1688), pp. 153-168.

17 George Hadley, *Concerning the Cause of the General Trade Winds*, in «Philosophical Transactions», 39 (1735), pp. 58-62.

18 James Boswell, *The Life of Samuel Johnson, LL.D* (1791), Encyclopædia Britannica, Chicago 1955.

19 *Ivi*, pp. 351-352.

randosi al medico inglese John Abernethy, Lichtenberg avanzò l'idea che la pelle, similmente ai polmoni, potesse «respirare», e che quindi l'intero corpo avesse bisogno di essere esposto all'aria.

Ein englischer Arzt, Abernethy [...], hat durch viele Geduld erfordernde Versuche gefunden, daß das, was in der Luft, die die menschliche Haut berührt, teils durch Übergang aus dem Körper in dieselbe, teils durch Eintritt aus ihr in den Körper vorgeht, große Ähnlichkeit mit dem bekannten Ein- und Ausatmungs-Prozeß durch die Lungen habe. Reine, dephlogistisierte Luft wird ungefähr ebenso dadurch verändert, als durch das Ein- und Ausatmen²⁰.

Contemporaneamente al mirabile lavoro di osservazione, descrizione e classificazione delle nuvole di Luke Howard, culminato nella sua opera più nota e influente, *Essay on the Modification of Clouds*, nel 1803²¹, il concetto di 'cure climatiche' divenne particolarmente popolare nel corso del XIX secolo, soprattutto tra i medici tedeschi e svizzeri, che iniziarono a prescrivere l'aria fresca come trattamento per varie malattie, in particolare per la tubercolosi. Tra questi vi era Hermann Brehmer, che nel 1854 pubblicò *Die Chronische Lungenschwindsucht und Tuberkulose*²², promuovendo l'aria di montagna come fondamentale per curare i malati di tubercolosi. La tubercolosi era una delle malattie più diffuse dell'epoca e l'idea che il cambiamento d'aria potesse migliorare le condizioni respiratorie si concretizzò in pratica diffusa.

Das Ozon trägt also, da fortwährend durch Verfaulen tierischer und vegetabilischer Stoffe die Luft verunreinigt wird, durch Zerstörung dieser Verwesungsprodukte wesentlich zur Reinheit der Luft bei. Und da der Ozongehalt im Gebirge größer ist als in der Ebene, so ist klar, dass die Luft der Gebirge auch weniger schädliche miasmatische Beimengungen enthält als die der Ebene. Daher ist schon deshalb auch die Gebirgsluft der Gesundheit im Allgemeinen zuträglicher als die in den Niederungen. Dabei kann freilich nicht unerwähnt bleiben, dass dieser stärkere Ozongehalt möglicherweise die Ursache für den Katarrh der Luftwege ist, der im Gebirge den größten Teil der daselbst vorkommenden Krankheiten ausmacht. Denn das Einatmen von reinem Ozon bewirkt eine katarrhalische Reizung der Luftröhre²³.

20 Georg Christoph Lichtenberg, *Das Luftbad*, in Id., *Vermischte Schriften*, Heinrich Dieterich, Göttingen 1803, Bd. 5, pp. 181-196: 189.

21 Luke Howard, *Essay on The Modification of Clouds* (1803), 3^a ed., John Churchill, London 1865.

22 Hermann Brehmer, *Die Chronische Lungenschwindsucht und Tuberkulose* (1854), 2^a ed. riveduta, Enslin, Berlin 1869.

23 *Ivi*, p. 161.

Nel 1854, su consiglio della cognata, la contessa Maria von Colomb, nipote del generale prussiano Gebhard Leberecht von Blücher, affascinata dal paesaggio di quel villaggio montano, Brehmer aprì uno dei primi sanatori per tubercolotici a Görbersdorf, nella Slesia Occidentale. Le cure includevano il metodo idroterapico di Priessnitz, oltre a un trattamento climatico-dietetico precursore delle terapie moderne. Il trattamento della tubercolosi praticato da Alexander Spengler a Davos, reso celebre da Thomas Mann nel suo capolavoro *Der Zauberberg* (1922), venne modellato sul sanatorio fondato proprio dal Dr. Brehmer a Görbersdorf²⁴.

3. BORGEBY, 1904. LA TRASCENDENZA METEOROLOGICA DI RILKE

È all'interno di questo paradigma atmosferico, generato sia dai progressi scientifici della meteorologia, sia dalla crescente attenzione di natura medico-terapeutica verso l'aria, che ritengo si debba collocare gran parte della poesia simbolista e impressionista in lingua tedesca. In particolare, ciò vale per uno dei più celebri meteoropatici di quella stagione poetica: Rainer Maria Rilke.

In una lettera indirizzata alla moglie, Clara Rilke-Westhoff, il poeta scrisse:

[...] und meide den Platz unterm Nußbaum und alle meine sommerlichen Wege; denn ich will den Herbst! Ist es nicht, als wäre er das eigentlich Schaffende, schaffender denn der Frühling, der schon gleich ist, schaffender, wenn er kommt mit seinem Willen zur Verwandlung und viel zu fertige, viel zu befriedigte, schließlich fast bürgerlich-behagliche Bild des Sommers zerstört? Dieser große herrliche Wind, der Himmel auf Himmel baut; in sein Land möchte ich gehen und auf seinen Wegen²⁵.

Rilke si trovava in Svezia, in quel Nord che il soggiorno romano gli aveva fatto tanto anelare. Roma, con la sua primavera calda, opprimente e statica, quasi volgare nel suo rigenerarsi sempre uguale a sé stessa, per lo meno così leggiamo nelle lettere del poeta dalla

24 Cfr. Katrin Max, *Literarische Heilkunst Ansichten und Einsichten der Krankheit in Thomas Manns Zauberberg*, in «Études Germaniques», 288 (2017), 4, pp. 665-689.

25 Lettera di Rainer Maria Rilke a Clara Rilke-Westhoff da «Borgeby gård, Flädie, Provinz Skåne, Schweden», 12 agosto 1904, in Rainer Maria Rilke, *Briefe*, hrsg. v. Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, Insel, Frankfurt a.M. 1987, pp. 94-95: 94. Citato parzialmente anche in Urs Büttner, «denselben Wind, den auch die Wolken fühlen». *Der poetische Ertrag von Rilkes Schwedenreise im Herbst 1904*», in «Zeitschrift für Germanistik», 2 (2014), pp. 312-327: 317.

città eterna, rappresentava un'esperienza di estraniamento, mentre la Svezia gli si imponeva all'immaginazione come un flusso fresco di vita, immediato e puro, in cui immergersi e ristorarsi. Ma arrivato in Svezia, a Borgeby, entusiasmato dal paesaggio, dal clima, dai costumi, non è perfettamente contento e soddisfatto. Qualcosa sembra mancargli. In Svezia, Rilke ci arriva d'estate, una stagione che dalle sue lettere sappiamo non essere una delle sue preferite: «Der Sommer», scrisse Rainer Maria Rilke a sua moglie Clara nel luglio 1904, «war ja nie und nirgends meine Hoch-Zeit. Immer und überall galt es, ihn zu überstehen»²⁶. Non è l'estate a stimolarlo ed eccitarlo, ma l'autunno, stagione in cui la diversità delle forme della natura e in particolare degli agenti atmosferici, in primo luogo i venti, ma anche la luce, le piogge, le nubi, gli si prospetta come immagine perfetta del flusso della vita. Nel presagio dei venti, della tempesta, della potenza atmosferica del variabile autunno, in quel Nord mai uguale a sé stesso, poesia e profezia si saldano di nuovo, cooperano, fanno dell'io lirico strumento misuratore dell'avvento, anemometro, se vogliamo, del futuro:

Vorgefühl

Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.
 Ich ahne die Winde, die kommen, und muß sie leben,
 während die Dinge unten sich noch nicht rühren:
 die Türen schließen noch sanft, und in den Kaminen ist Stille;
 die Fenster zittern noch nicht, und der Staub ist noch schwer.

Da weiß ich die Stürme schon und bin erregt wie das Meer.
 Und breite mich aus und falle in mich hinein
 und werfe mich ab und bin ganz allein
 in dem großen Sturm²⁷.

Questa è una poesia non schiacciata sul presente ma proiettata su ciò che verrà, vissuta nell'attesa, nel piacere quasi fisico dell'attesa, subodorando, intuendo, leggendo e interpretando l'atmosfera. Nelle poesie risalenti al periodo svedese, Rilke sviluppa una poetica atmosferica che farà da preludio all'approccio fenomenologico dei *Neue Gedichte*, scritte tra il 1906 e il 1907, a loro volta propedeutiche, in così tanti aspetti, al grande lavoro delle *Elegie*. Come sostiene Urs

²⁶ Lettera di Rainer Maria Rilke a Clara Rilke-Westhoff da Borgeby, 24 luglio 1904, in Rilke, *Briefe*, cit. pp. 92-93: 92. Citato anche in Büttner, *Der poetische Ertrag*, cit., pp. 79-80.

²⁷ In Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, Insel, Frankfurt a.M. 2001, pp. 348-349.

Büttner, in un brillante saggio sulla meteorologia del poeta boemo, il concetto di atmosfera in Rilke deve essere interpretato in senso letterale,²⁸ limitato dunque ai fenomeni troposferici e non inteso come un'estensione metaforica di un concetto estetico – non nel senso, dunque, di *Stimmung* o di *Aura*, o nel senso datole da Gernot Boehme nella sua *Naturästhetik* (vedi *supra*). L'immergersi consapevolmente nelle 'messinscene' atmosferiche, nelle evoluzioni sceniche e troposferiche, permette a Rilke di superare lo sguardo umano, di trascenderlo e dunque di vedere il mondo con la gigante e perfetta – forse angelica – indifferenza dei fenomeni atmosferici.

Abend in Skåne

Der Park ist hoch. Und wie aus einem Haus
tret ich aus seiner Dämmerung heraus
in Ebene und Abend. In den Wind,
denselben Wind, den auch die Wolken fühlen,
die hellen Flüsse und die Flügelmühlen,
die langsam mahlend stehn am Himmelsrand.
Jetzt bin auch ich ein Ding in seiner Hand,
das kleinste unter diesen Himmeln. - Schau:

Ist das Ein Himmel?:

Selig lichtet Blau,
in das sich immer reinere Wolken drängen,
Und drunter alle Weiß in Übergängen,
und drüber jenes dünne, große Grau,
warmvallend wie auf roter Untermalung,
und über allem diese stille Strahlung
sinkender Sonne.

Wunderlicher Bau,
in sich bewegt und von sich selbst gehalten,
Gestalten bildend, Riesenflügel, Falten
und Hochgebirge vor den ersten Sternen
und plötzlich, da: ein Tor in solche Fernen,
wie sie vielleicht mir Vögel kennen...²⁹

In questa stupenda poesia 'atmosferica', il vento («In den Wind, denselben Wind, den auch die Wolken fühlen») diventa un filo conduttore

²⁸ «Der 'Atmosphären'-Begriff muss bei Rilke ganz wörtlich, begrenzt auf die Phänomene der irdischen 'Gashülle', verstanden werden und nicht als metaphorische Ausweitung». Büttner, *Der poetische Ertrag*, cit., p. 81.

²⁹ In Rilke, *Die Gedichte*, cit., pp. 350-351.

che connette l'osservatore al paesaggio circostante e, in particolare, a ciò che di più mutevole caratterizza quella porzione di mondo osservata: le nuvole – con i loro volumi in rivoluzione, che si srotolano su sé stessi come esseri sensibili e imperscrutabili. E quasi come entità dotate di autocoscienza, le nuvole determino i loro percorsi troposferici, spingendosi verso il cielo blu soprastante: «Selig lichtetes Blau, in das sich immer reinere Wolken drängen». Entità quasi sacrali, le nuvole si elevano verso altezze sempre maggiori. In quest'immagine, Rilke ricostruisce, a mio avviso, la spazialità volumetrica della troposfera, dandole verticalità, profondità e luminosità, suggerendo la ragione meteorologica della crescente purezza data dal fenomeno del raffreddamento ad alte quote, dove l'umidità si condensa, liberando la troposfera da vapori più densi.

Rilke descrive con precisione visiva anche la stratificazione dell'atmosfera, con diverse gradazioni di colori e densità. Il riferimento a «jenes dünne, große Grau, warmwallend wie auf roter Untermalung» evoca la presenza di nuvole più alte e leggere, probabilmente in uno strato superiore dell'atmosfera, che riflettono la luce del sole al tramonto. Il «grande grigio», invece, potrebbe riferirsi a nubi come gli altostrati o cirrostrati, che si dispongono sottilmente nel cielo e si colorano di toni caldi quando il sole è basso sull'orizzonte.

Pur non menzionando direttamente concetti barometrici, la poesia evoca una scena di quiete meteorologica, tipica di un'area ad alta pressione atmosferica. La presenza di venti lenti e la graduale transizione cromatica del cielo al tramonto richiamano condizioni meteorologiche stabili, come se la scena descrivesse un'alta pressione che domina il paesaggio, calmando il vento e permettendo al cielo di aprirsi lentamente a nuovi orizzonti. L'immagine finale della «stille Strahlung sinkender Sonne» ci porta a considerare il ruolo della radiazione solare in questo quadro atmosferico: il calar del sole è descritto come una radiazione silente, un fenomeno che avviene adagio, ma che pervade e satura l'ambiente circostante, dalle nuvole che si tingono di colori caldi ai mulini che rimangono immobili sullo sfondo. La descrizione di questa radiazione solare evoca anche il raffreddamento dell'aria e la transizione del giorno verso la notte, che comporta cambiamenti nella distribuzione della luce e della temperatura.

Come credo mostri bene questa poesia, le messinscene dell'atmosfera diventano per Rilke modelli privilegiati per le creazioni artistiche, non tanto per semplice imitazione secondaria, per semplice rappresentazione, ma perché forniscono una sorta di metodologia estetica che l'arte può e deve tradurre nelle sue creazioni³⁰. Riferendosi alla

30 Cfr. Büttner, *Der poetische Ertrag*, cit., p. 81.

monografia di Rilke su *Worpswede*, Urs Büttner evidenzia come Rilke formuli queste riflessioni in un contesto strettamente pittorico, in cui l'idea del «Poeta-Alter-Deus» è contrassegnata da echi del racconto biblico della creazione.

Die Stürme des Frühlings gehen über das Land. Aber manchmal halten sie ein und es entsteht eine Stille. Es kommen Tage, da der ganze Himmel Regen ist, lauer hellgrauer Regen, – und die ganze Erde ein Empfangen und halten dieses Regens, der sanft fällt, ohne sich wehe zu tun.

Und die Stunden gehen, und es gleicht keine der anderen. Und viele nahen, entfalten sich und schließen sich wieder, ohne daß jemand es sieht. Und man denkt manchmal, daß das die besten und seltsamsten sind, die am meisten Größe haben.

Es ist so vieles nicht gemalt worden, vielleicht Alles. Und die Landschaft liegt unverbraucht da wie am ersten Tag. Liegt da, als wartete sie auf einen, der größer ist, mächtiger, einsamer. Auf einen, dessen Zeit noch nicht gekommen ist³¹.

Il teismo meteorologico e atmosferico che abbraccia come una costante tutte le religioni del pianeta – da Aton a Yahweh, da Zeus a Thor, da Indra, divinità vedica dei tuoni e della pioggia, che brandisce folgori in sella a un elefante bianco, a Huracán, dio maya del vento, della tempesta e del fuoco – è ancora un principio attivo che alimenta e sostiene la poesia di Rilke, un poeta, appunto, che riesce a vedere il paesaggio intatto come il primo giorno della creazione: «unverbraucht [...] wie am ersten Tag». Curiosamente, Urs Büttner, che pur cita in parte lo stesso passo³² e non lesina nel resto del suo articolo citazioni dall'opera in prosa di Rilke, omette proprio le ultime due frasi («Liegt da, als wartete sie auf einenn... gekommen ist») che non chiudono solo il passo, bensì tutta la prosa *Worpswede*. Qui, a mio modo di vedere, si manifesta con forza la dimensione trascendentale, quasi messianica, della geo-poetica di Rilke – dimensione in cui il poeta situa la figura dell'artista in generale e indirettamente il proprio destino terreno. Per Rilke, del resto, il poeta è il ricettore ultimo e privilegiato della bellezza, colui ai cui occhi il mondo si mostra integro e puro nella sua trascendenza.

31 Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, in Id., *Sämtliche Werke*, Insel, Frankfurt a.M. 1965, Bd. 5: *Worpswede, Rodin, Aufsätze*, pp. 7-134: 134.

32 Büttner, *Der poetische Ertrag*, cit., p. 81.

4. YEPRES 1915

Da un punto di vista atmosferico in senso lato – e in particolare in termini di percezione antropologico-culturale dell'aria – le cose cambiano precipitosamente da lì a qualche anno.

Il 3 febbraio del 1914, infatti, presso lo United States Patent Office di Washington D.C., venne rilasciato un brevetto destinato a cambiare radicalmente le nostre condizioni di vita: *Method of humidifying air and controlling the humidity and temperature thereof*. Quel brevetto (numero 1.085.971) proteggeva, rendendola pubblica, l'invenzione di un ingegnere americano nato nel 1876 nello Stato di New York e residente a Buffalo, Willis Haviland Carrier, che aveva installato il suo primo impianto di aria condizionata nel luglio del 1902 presso la tipografia Sackett & Wilhelms a Brooklyn. Nel documento si descriveva un sistema ideato per risolvere i problemi di ventilazione in una fabbrica tessile, sebbene si evidenziasse come questo metodo potesse essere utilizzato in modo più esteso, adattandosi a diversi ambienti e a qualsiasi finalità d'impiego dell'aria.

This invention relates more particularly to methods or systems for humidifying and regulating the humidity and temperature of air in textile mills. The invention is nevertheless applicable generally for humidifying and regulating the humidity and temperature of air regardless of the use to which the air is put. It is essential, for various well-known reasons, to keep the temperature and humidity of the atmosphere in textile mills within prescribed limits and to maintain prescribed conditions of humidity regardless of fluctuations in the temperature in the mill³³.

A soli pochi mesi di distanza, il 28 luglio, scoppiò la Grande Guerra, la prima guerra 'atmosferica', una guerra d'aria in tutti i sensi: sia per il primo sconvolgente utilizzo dell'aeronautica, sia per la micidiale implementazione dei gas come arma di sterminio ambientale. Per la prima volta nella storia umana, la troposfera divenne un teatro di guerra.

L'aeronautica fece il suo ingresso sulla scena militare come nuovo strumento di attacco e sorveglianza, cambiando radicalmente il modo di combattere. Gli aerei, inizialmente usati per ricognizioni, vennero presto equipaggiati con armi, trasformandosi in protagonisti dei combattimenti aerei. Ma la guerra 'atmosferica' non fu solo una questione di battaglie aeree e carte barometriche per i caccia-bombardieri: il

³³ Willis H. Carrier, *Method of Humidifying Air and Controlling the Humidity and Temperature Thereof*, U.S. Patent 1.085.971, issued on February 3, 1914.

conflitto vide anche la terribile implementazione di gas letali come arma di sterminio di massa.

Il 22 aprile 1915, durante la Seconda battaglia di Ypres, le forze armate tedesche fecero uso su larga scala del gas cloro, un'arma chimica letale. Questo attacco rappresentò una drammatica *escalation* nella brutalità del conflitto, aggiungendo un nuovo orrore a un già devastante teatro di guerra. Nei giorni e nelle settimane precedenti all'attacco, i soldati tedeschi avevano silenziosamente posizionato migliaia di bombole di gas lungo il fronte vicino a Ypres, nel Nord del Belgio. Le bombole, nascoste lungo le trincee, erano pronte a rilasciare il gas cloro liquido, trasformandolo in una nube mortale. Alle ore 18:00 del 22 aprile, sfruttando il vento favorevole da nord-nordest, il gas cloro venne rilasciato da circa 1600 grandi bombole (ciascuna da 40 kg) e altre 4130 bombole più piccole (da 20 kg)³⁴. Il risultato fu una nube tossica di circa 150 tonnellate di gas che si diffuse rapidamente sul campo di battaglia, coprendo una larghezza di 6 chilometri e penetrando fino a 900 metri nelle linee nemiche. Il gas, visibile come una nube giallastra e densa, si spostò velocemente verso le trincee francesi, spinto dal vento a una velocità di 2-3 metri al secondo. Le truppe francesi e canadesi, impreparate a fronteggiare una simile minaccia, furono colte completamente di sorpresa. Il cloro, sostanza altamente tossica, irritava i polmoni e le vie respiratorie, causando soffocamento, ustioni interne e morte. I soldati francesi, colpiti dal gas, iniziarono a fuggire in preda al panico, molti tossendo sangue e cercando disperatamente di respirare o chiedendo acqua.

La Seconda battaglia di Ypres non segnò dunque solo la prima applicazione su vasta scala delle armi chimiche nella guerra moderna, cambiando per sempre le regole del conflitto, ma trasformò l'atmosfera stessa in un'arma mortale, facendo dell'aria che respiriamo un medium modificabile al punto da essere militarizzato e *weaponized*, mettendo le basi per uno degli aspetti più tipici del XX secolo secondo il filosofo Sloterdijk, l'«atmoterrorismo»³⁵. «Man wird das 20. Jahrhundert», scrive Sloterdijk, «als das Zeitalter in Erinnerung behalten, dessen entscheidender Gedanke darin bestand, nicht mehr auf den Körper eines Feindes, sondern auf dessen Umwelt zu zielen. Dies ist der Grundgedanke des Terrors im expliziteren Sinn»³⁶. L'aria, che fino ad allora era stata, tutt'al più, simbolo di libertà e metafora assoluta

³⁴ Seguo qui la narrazione degli eventi proposta da Peter Sloterdijk nel terzo volume della sua sferologia, *Sphären III*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, pp. 89-93.

³⁵ Cfr. il capitolo di Peter Sloterdijk, «Der Gaskrieg – oder: Das atmoterroristische Muster», in Id., *Sphären III*, cit., pp. 95-117.

³⁶ *Ivi*, p. 95.

della vita – buona, bella, sana, cattiva, profumata o maleodorante che fosse – divenne un’arma mortale di sterminio e distruzione.

Queste due cesure ‘aeree’ di natura tecnico-militare – l’invenzione brevettata dell’*air conditioning* da un lato e il *Gaskrieg*, la guerra ‘atmosferaica’, dall’altro – segnano un cambio di paradigma così radicale all’inizio del Novecento da rendere cruciale, se non inevitabile, un approccio atmosferico e, più in generale, meteorologico, allo studio dell’arte e della letteratura moderna e contemporanea, a prescindere dagli specifici interessi delle singole filologie.

5. BERLINO, 1930. GOTTFRIED BENN E LA METEOROLOGIA DEGLI INTERNI

La mia tesi è che il poeta di lingua tedesca che meglio incarna questo cambio radicale di paradigma ‘atmosferaico’ cui abbiamo or ora accennato sia Gottfried Benn. Nella sua produzione lirica, accompagnata, come vedremo, da acutissime riflessioni critiche e poetologiche, emerge infatti con particolare forza questo cambio sostanziale tanto gnoseologico quanto discorsivo ed estetico, il passaggio cioè da una poetica ancora legata a una appercezione simbolico-terapeutica dell’aria, dominante dalla fine del XVIII secolo all’inizio del Novecento – in cui l’uomo è solo ricettore, benefattore e fine ultimo di un meccanismo naturale fondamentalmente imperscrutabile e al massimo misurabile – a una concezione dell’atmosfera per cui l’aria in cui viviamo non è solo misurabile e in buona parte prevedibile, ma pure modificabile e artificiale, orientabile e temperabile a nostro piacimento, sia in senso benefico sia malefico, e quindi plasmabile quasi come l’arte stessa.

In un articolo di alcuni anni fa³⁷, Nadia Centorbi ha mostrato come nell’opera lirica del dermatologo berlinese, specializzato in malattie veneree, il pathos prima romantico e poi decadente e *fin de siècle* dello *Sturm*, della tempesta, della perturbazione atmosferica, caro ai suoi più prossimi predecessori – tra cui Rilke, appunto, e Stefan George – scompaia in maniera esplicita e, aggiungerei io, tutt’altro che silenziosa. Centorbi, esplorando la prospettiva meteorologica e ‘stagionale’ nella poesia di Benn, parte giustamente, nella sua ricognizione, dalla celebre conferenza tenuta dal poeta a Marburgo nel 1951, *Probleme der Lyrik*. In questa *Rede*, infatti, Benn si soffermò con

³⁷ Nadia Centorbi, «Mai più solo che in agosto». *Estate e autunno nelle poesie di Gottfried Benn*, in «LC. Rivista online del dipartimento di Letterature e Culture europee dell’Università degli Studi di Palermo», 3 (2009), 2, pp. 15-26.

non poca ironia sulla pratica comune nei giornali del suo tempo di pubblicare poesie occasionali legate al cambiamento delle stagioni, osservando come questi testi, spesso brevi e collocati ai margini dei quotidiani stessi, tendessero a riflettere stereotipi stagionali, come le nebbie di novembre in autunno o i crochi in primavera. Distanziandosi dalla *Stimmungsliryk* dell'impressionismo, Benn non criticava tanto l'osservazione dei fenomeni atmosferici in sé, quanto l'ingenuità con cui alcuni cercassero un'immediata connessione tra lo stato d'animo del poeta e il fenomeno atmosferico, tra interiorità e ambiente esterno: «die Öffentlichkeit», sosteneva il poeta, «lebt nämlich vielfach der Meinung: da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang, und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht»³⁸.

In altre parole, Benn ironizzava sul luogo comune che vede nella natura e nei fenomeni atmosferici un facile catalizzatore per la creazione poetica. «Nein, so entsteht kein Gedicht. Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht»³⁹. La poesia non è una semplice risposta emotiva all'impressione causata, poniamo, da un temporale, ma è, in primo luogo, un atto deliberato e performativo, frutto di un lavoro artigianale altamente controllato. «Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmäßige abziehen», prosegue Benn, «was dann übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht». Per Benn, la poesia è un manufatto, un prodotto artistico, un oggetto la cui creazione dipende solo tangenzialmente dalla *Stimmung* che potrebbe averla ispirata. È il frutto di un'«Artistik» che trascende la semplice corrispondenza tra emozione e ambiente naturale.

In questo senso, Benn si avvicina chiaramente all'idea centrale della poesia moderna formulata da Edgar Allan Poe nel suo saggio *The Philosophy of Composition* nel lontano 1846, quella del controllo totale, quasi matematico, dell'autore sul proprio testo, in cui nulla è lasciato al caso o all'intuito, dove nulla può dirsi una semplice insorgenza dell'ispirazione: «no one point in its composition is referable either to accident or intuition – that the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem»⁴⁰. Con questo riferimento nemmeno tanto velato all'autore di *The Raven*, Benn si allinea ai modelli della modernità

38 Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, in Id., *Gesammelte Werke in 4 Bänden*, Bd. 1: *Essays, Reden, Vorträge*, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Limes, Wiesbaden 1959, pp. 494-532: 495.

39 *Ibidem*.

40 Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, in *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. by Gary R. Thompson, Norton, New York 2004, pp. 675-684: 677.

poetica internazionale, tra cui spiccano autori come Baudelaire, Valéry, Eliot e Pound. Tuttavia, più che questi elementi certo fondamentali per la comprensione della meteo-poetica benniana, del resto già ben analizzati da Centorbi, quello che qui più mi preme è il modo in cui il Dr. Benn concepisca e rappresenti la relazione tra aria e soggetto, tra atmosfera ed essere umano nei suoi testi.

Fin dai suoi esordi, il poeta pare infatti sentire, presentire, il cambio paradigmatico di atmosfera che si sarebbe avverato da lì a pochi mesi. Tuttavia, fatta eccezione per pochissimi testi giovanili poi non confluiti nelle raccolte principali, la meteorologia di Benn raramente si esplica in osservazioni di venti, piogge, nevi o altri fenomeni troposferici di portata massiccia, ma si sviluppa come una sorta di meteorologia degli interni, una barometria d'appartamento, anemometria di caffè notturni, sale d'ospedale e scomparti di treno.

Die Tür fließt hin: Ein Weib.
 Wüste ausgedörrt. Kanaanitisch braun.
 Keusch. Höhlenreich. Ein Duft kommt mit. Kaum Duft.
 Es ist nur eine süße Vorwölbung der Luft
 gegen mein Gehirn⁴¹.

In questi versi 'aerobici' tratti da *Nachtcafé*, uno dei testi principali del primo Benn, una donna, entrando nel locale, innesca una configurazione morfologica e cromatica che richiama un paesaggio desertico, roccioso, casto, carsico. Un profumo accompagna la donna nel suo procedere all'interno, una spia dell'eros e della presenza, un profumo («Ein Duft kommt mit») che mischiandosi forse alla folla e ad altri odori pare scomparire, affievolirsi, non esistere quasi più, finché l'io lirico non lo archivia nella memoria, localizzando nella sua mente: un dolce inarcamento dell'aria che pressa sul cervello dell'io lirico stesso.

Questa dimensione atmosferica del conoscenza torna anche in un'altra poesia coeva, *D-Zug*, una poesia ferroviaria, di scomparto, in cui la meteorologia *indoor* di cui dicevo pocanzi si arricchisce di ulteriori elementi tecno-antropici costruendo un'isotopia sinestetica dell'aria che attraversa l'intero testo.

Braun wie Kognak. Braun wie Laub. Rotbraun.
 Malaiengelb.
 D-Zug Berlin-Trelleborg und die Ostseebäder.

⁴¹ Gottfried Benn, *Nachtcafé*, in Id., *Sämtliche Gedichte*, Klett-Cotta, Stuttgart 2006, p. 19.

Fleisch, das nackt ging.
Bis in den Mund gebräunt vom Meer.

Reif gesenkt, zu griechischem Glück.
In Sichel-Sehnsucht: wie weit der Sommer ist!
Vorletzter Tag des neunten Monats schon!

Stoppel und letzte Mandel lechzt in uns.
Entfaltungen, das Blut, die Müdigkeiten,
die Georginennähe macht uns wirr.

Männerbraun stürzt sich auf Frauenbraun:

Eine Frau ist etwas für eine Nacht.
Und wenn es schön war, noch für die nächste!
Oh! Und dann wieder dies Bei-sich-selbst-Sein!
Diese Stummheiten! Dies Getriebenwerden!

Eine Frau ist etwas mit Geruch.
Unsägliches! Stirb hin! Resede.
Darin ist Süden, Hirt und Meer.
An jedem Abhang lehnt ein Glück.

Frauenhellbraun taumelt an Männerdunkelbraun:

Halte mich! Du, ich falle!
Ich bin im Nacken so müde.
Oh, dieser fiebernde süße
letzte Geruch aus den Gärten⁴².

Le diverse tonalità del marrone e del rosso («Braun wie Kognak. Braun wie Laub. Rotbraun») richiamano i colori autunnali delle foglie, suggerendo il cambio di stagione, con un riferimento al ciclo naturale e alla transizione atmosferica. Il «Malaiengelb» (giallo malese) e il «Männerbraun» (marrone degli uomini) completano la tavola cromatica, rievocando l'idea della luce solare che tinge l'ambiente e le persone, trasmettendo un'immagine di corpi esposti al sole, abbronzati dal mare. Questi colori evocano l'esperienza sensoriale e fisica di chi è immerso in un clima estivo, ma che sta già virando verso l'autunno. Questa impostazione atmosferico-stagionale, trova una potente clausola esplicativa nel verso «wie weit der Sommer ist! Vorletzter Tag des neunten Monats schon!», che localizza temporalmente il cambiamento atmosferico, suggerendo una dimensione spaziale

42 Gottfried Benn, *D-Zug*, *ivi*, p. 24.

quale metro di misura del cambio climatico e della consapevolezza esistenziale del tempo che passa. Ma è soprattutto nell'appercezione della qualità dell'aria, intesa come veicolo di profumi, che troviamo la chiave atmosferica del testo. Il «Geruch» (odore) diventa un elemento centrale per connotare l'intimità, l'attrazione fisica e la caducità del desiderio. L'odore viene descritto in modo ambiguo e quasi ineffabile, come qualcosa di «unsäglich», di ineffabile appunto, e associato alla «Resede», una pianta che rievoca fragranze dolci e sottili. L'aria qui diventa un medium che innesca il desiderio e il ricordo, intensificando un contatto con la natura e il corpo. Nei versi finali, con l'ultimo, febbricitante «Geruch aus den Gärten» l'estate svanisce temporalmente e spazialmente, come gli ultimi gradi di una febbre ormai flebile, che va scemando verso la norma.

La meteorologia degli interni, evidenziata in questi due testi esemplari, ricorre in gran parte delle poesie confluite in *Flutto ebbro*, segnando profondamente la poetica di Benn fino alla metà degli anni Trenta. Ciò che si realizza a livello poetico trova, a mio avviso, una straordinaria esplicazione nella sua prosa, sia d'arte che critica. Penso, ad esempio, a un testo del 1930 dal titolo quasi programmatico *Saison*, che inizia con una sorta di fulminante bollettino meteorologico di tutto un secolo, una versione ebbra e cocainica del celebre – e non a caso coevo in termini di scrittura – *incipit* meteorologico de *L'uomo senza qualità* di Robert Musil.

Spätherbst, Saisonbeginn, Premierenflimmer, l'heure bleue aus Spreenebel und Gaskoks, dämmernd, wenn der Autorun beginnt. Glänzender Start der mondänen Neurose: high-life-Pleiten und Pooldebacles, Trattenprestissimo und Kreditkollapse, septisches Terrain, subferile Krisen⁴³.

In un saggio critico scritto negli stessi mesi di *Saison*, intitolato *Fazit der Perspektive* – poi sineddochicamente utilizzato come titolo generale di una breve raccolta di prose edita proprio nel 1930 –, Benn elabora una riflessione eco-critica *avant la lettre* assai profonda e affascinante sull'evoluzione del rapporto dell'uomo con la natura e, in particolare, con l'aria e il clima.

Das alte Land soll es ernähren. Sei es durch Steigerung der landwirtschaftlichen Nahrungsmittelproduktion infolge mendelisierte Kombinationskreuzung der Getreidesorten oder durch das Vorrücken der bestellbaren

⁴³ Gottfried Benn, *Saison*, in Id., *Künstlerische Prosa. In der Fassung der Sämtlichen Werke – Stuttgarter Ausgabe*, hrsg. v. Holger Hof, Klett-Cotta, Stuttgart 2006, pp. 123-129: 123.

Agrarzone in Richtung der Pole. Sei es – es ist das sprengstofflose Zeitalter, Dynamit gehört zum alten Eisen – durch Kondensatorentladungen, mit denen Metalle und Steine lautlos vergast werden. Sei es, dass der Physiker einen Draht in ein Bohrloch tut, den Schalthebel betätigt, und ein Alpenmassiv wird zu Weizenfeldern zermahlen. Das alte Land soll es ernähren, aber das Gehirn lebt in den großen Städten. Bis vor ihre Tore war die Geschichte ein landschaftliches Aggregat. Für unsere Breiten war sie ein Wandern aus der Wüste in die Baumbestände; es kämpften die Rassen, es kämpften die Pflanzen. Das Altertum war der subtropische Baum, die Neuzeit war der Rasen, die durchwässerte Natur. Noch vor zweihundert Jahren, in Strophen an den Mond, entdeckte sich das Naturgefühl. Heute hat die Natur etwas Unnatürliches und Wind und Wetter wirken übertrieben. Der Mensch von heute gehört in eine Etagenwohnung, und seine Ölheizung beschäftigt ihn mehr als jedes Sphinxgefühl. Eine neue Geschichte beginnt: die Geschichte der Zukunft. Es wird die Geschichte des mendelisierten Landes und der synthetischen Natur sein⁴⁴.

La tensione tra un passato agricolo e un futuro tecnologico profetizzato da Benn in questo passo si fonda su dinamiche gassose («Metalle und Steine lautlos vergast»), aeree, con innovazioni in termini di dissodamento del terreno che agiscono a livello atmosferico, con scariche di condensatori per la vaporizzazione di metalli e pietre ingombranti. L'aria diventa per Benn qualcosa di intrinsecamente «innaturale», artefatto, segnando un cambiamento radicale rispetto al passato in cui il clima era percepito come una manifestazione naturale, potente e misteriosa. Benn osserva come il progresso tecnologico abbia trasformato l'ambiente e il modo in cui l'essere umano lo percepisce: addirittura il clima che prima evocava sensazioni romantiche e reverenziali, oggi appare fuor di luogo, distorto, quasi privo di autenticità: «Heute hat die Natur etwas Unnatürliches und Wind und Wetter wirken übertrieben». Evocando il tempo in cui, in poesia, il sentimento verso la natura si manifestava attraverso l'invocazione alla luna, simbolo di una connessione sensibile e spirituale con l'ambiente, Benn sottolinea come nella modernità l'uomo viva in una condizione sempre più artificiale, rappresentata dall'appartamento dotato di riscaldamento, simbolo non solo del dominio della tecnologia sulla natura, ma anche e soprattutto dalla possibilità di insolazione e autoregolamento termico e atmosferico: «Der Mensch von heute gehört in eine Etagenwohnung, und seine Ölheizung beschäftigt ihn mehr als jedes Sphinxgefühl». Il potere sull'aria non rappresenta quindi un

⁴⁴ Gottfried Benn, *Fazit der Perspektive*, in Id., *Gesammelte Werke in 4 Bänden*, Bd. 1: *Essays, Reden, Vorträge*, cit., pp. 123-128: 124-125.

semplice comfort domestico, ma è indice di un superamento ormai irrevocabile del «sentimento della sfinge», del sentimento mistico nei confronti della natura, che incarnava l'antico fascino dell'uomo per i misteri dell'esistenza naturale.

In questo contesto, l'aria emerge come l'elemento per antonomasia ad aver perso la propria autenticità, diventando parte di una «natura sintetica». La «storia del futuro», come afferma Benn, tremendamente profetico, sarà quindi la storia di un mondo dominato dalla manipolazione genetica («mendelizzazione») e dall'alterazione artificiale del clima e dell'*Umwelt*. In questo senso, la poetica 'atmosferica' di Benn si situa perfettamente dopo il cambio di paradigma segnato dalla cesura tecnico-militare creata dalla brevettazione dell'*air conditioning* e dalla prima guerra 'atmosferica', la Grande Guerra.

Nel primo Gottfried Benn, l'aria invocata, cantata, auspicata, desiderata, è quasi sempre associata a spazi chiusi – come caffè, scompartimenti di treno e treni sotterranei, appartamenti e obitori – o a spazi potentemente antropici, come i giardini di fine estate, ambienti in cui la natura sembra mediata, filtrata, sintetizzata da elementi antropici e tecnologici. Questo passaggio si riflette in una transizione dalla percezione della natura attraverso l'immagine sublime del cielo mutevole che incarna una bellezza naturale incontaminata, come abbiamo visto in Rilke, verso una natura esperita attraverso corpi, odori e climatizzazioni artificiali. Benn descrive un mondo in cui l'elemento naturale, e l'aria in particolare, si ibrida con la dimensione tecnologica, perdendo la sua autenticità primordiale e acquisendo un nuovo e originale alfabeto, fatto di gas, livelli di ossigeno, temperature regolabili e fragranze varie. In questa sintesi tra umano e artificiale, emerge un'interazione costante tra il corpo e l'ambiente circostante, dove la percezione sensoriale viene filtrata attraverso l'artificialità della modernità. La natura, intesa come oggetto modificabile e manipolabile, se da un lato assume una connotazione più intima e diretta, quasi erotica – una natura da appartamento, da scomparto, appunto – dall'altro, si fa più alienante, poiché diventa il riflesso di una condizione umana immersa in un mondo sempre più tecnocratico e sintetico.

6. CONCLUSIONE

Rilke e Benn raffigurano nelle loro originalissime poetiche i due paradigmi atmosferici che si succedono all'inizio del Novecento. Se il primo è esemplare di un'appercezione simbolico-terapeutica dell'aria,

dominante dalla fine del XVIII secolo fino all'inizio del Novecento, il secondo, invece, rappresenta quasi alla perfezione un mondo i cui sconvolgimenti tecnico-militari imposero una nuova concezione dell'atmosfera quale medium modificabile e artificialmente alterabile, plasmabile a piacimento, ad arte.

Sulla base di quanto esposto e considerando i potenziali e significativi sviluppi geopoetici ed ecocritici di questo approccio, sarebbe auspicabile proseguire e confermare le tesi qui presentate, estendendo la ricerca ad altre figure canoniche del periodo, come Stefan George, Else Lasker-Schüler, Georg Trakl, Bertolt Brecht e Mascha Kaléko, solo per citarne alcune. Importante sarebbe inoltre analizzare se e quali altri mutamenti si siano verificati nell'appercezione dell'atmosfera dopo il cambio paradigmatico del 1915, chiedendoci di nuovo come questi, a loro volta, abbiano influenzato il nostro modo di pensare e agire. Penso, ad esempio, al fenomeno del nucleare, che ha plasmato l'immaginario geopolitico ed ecologico fin dai tempi della Guerra fredda, e soprattutto al 1986, l'anno del disastro di Chernobyl. Di particolare interesse mi pare si prospetti un'esplorazione, in questo senso, della generazione di poeti e poete, che a metà anni Ottanta erano bambine/i o adolescenti. Mi riferisco, per esempio, a Jan Wagner, il cui libro di esordio *Probebohrung im Himmel*⁴⁵ suggerisce già nel titolo una lettura troposferica della sua poesia, o al recente e straordinario volume *Nimbus*⁴⁶ di Marion Poschmann, una sorta di atlante delle nuvole che pare inaugurare una nuova sensibilità ecologico-atmosferica.

45 Jan Wagner, *Probebohrung im Himmel*, Berlin Verlag, Berlin 2001.

46 Marion Poschmann, *Nimbus*, Suhrkamp, Berlin 2020.

