

Di maestre “non umane, animali, vegetali, immaginarie”: Barbara Pumhösel e la “creatività diasporica” del non umano

Annamaria Elia

Sapienza Università di Roma

contact: annamaria.elia@uniroma1.it

ABSTRACT

This article proposes an analysis of Barbara Pumhösel's poetic production based on the convergence of two methodological fields: ecocriticism and transculturalism. Paying particular attention to the representation of relations between human and non-human subjects, the discussion is oriented on three fronts: the thematic, the enunciative and the analogical. The intention is to show how Pumhosel's poetics is an eco-poetics on the one hand, and how ecopoetics can enrich a transcultural concept such as *diasporic creativity* (Brioni, Polezzi, Sinopoli 2023) in an ecocritical sense on the other.

Keywords: Ecopoetics; Barbara Pumhösel; Transculturalism; Translingualism; Ecocriticism

Introduzione

Nel libello *In territorio selvaggio* Laura Pugno conduce un ragionamento attorno alla poesia in relazione al concetto di terzo paesaggio. Il concetto di terzo paesaggio è del francese Gilles Clément, il quale vi si riferisce come a uno spazio residuale, indeciso:

Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana subito si scopre una quantità di spazi indecisi, privi di una funzione sui quali è difficile posare un nome. Quest'insieme non appartiene né al territorio dell'ombra né a quello della luce. Si situa ai margini. Dove i boschi si sfrangiano lungo le strade e i fiumi nei recessi dimenticati dalle coltivazioni là dove le macchine non passano. Copre superfici di dimensioni modeste disperse come gli angoli perduti di un campo vaste e unitarie come le torbiere le lande e certe aree abbandonate in seguito a una dismissione recente. (Clément in Pugno 2018, 116-117).

La caratteristica principale di tale spazio, in virtù della sua natura ibrida, informe, indefinita, è quella di porsi come *rifugio*: è, il terzo spazio, «territorio di rifugio per la diversità», costituito da «riserve biologiche»; ed è, anche, «luogo dell'invenzione possibile», perché il terzo paesaggio costituisce, per un territorio, ciò che l'inconscio è per la mente umana. È interessante notare come il concetto di riserva, di preservazione e protezione della vita, della biodiversità planetaria, laddove non intaccata da controllo antropico, né dalla traccia del confine che sancisce ciò che esterno e ciò che interno, cioè da ciò che determina e che norma, richiami alla mente una condizione di staticità, di passività; al contrario, è proprio la natura *nomade* degli spazi residuali a renderli brulicanti di vita, spuri naturoculturali, e perciò aperti al possibile, all'invenzione.

Laura Pugno si rivolge al terzo paesaggio per parlare di poesia: analogamente al brulicare vivifico del margine, la poesia apre, inventa, muove e preserva al contempo. Allo stesso modo, lo spazio poetico translingue di Barbara Pumhösel non è mai uno spazio astratto: le sue sono parole-oggetto, la loro essenzialità stilistica ne traccia la materialità, la vitalità brulicante. Uno spazio intrinsecamente ecologico, potremmo dire, e per questo terzo paesaggio:

Le mie prime e più costanti maestre, però, sono state le creature che mi circondavano nell'infanzia, creature viventi di vario tipo, non umane, animali, vegetali, immaginarie.

Nata in una casa con pochi libri, ricordo pomeriggi interi trascorsi in mezzo a un prato o ai margini di un bosco a fare ritratti alle piante. Sono ancora incapace di strappare un'erba spontanea da un vaso o da un'aiuola. Il mio quaderno dei disegni di allora si chiamava "Diario botanico" nome che mi aveva suggerito l'insegnante delle elementari che ho cercata anni dopo – troppo tardi – e non ho potuto fare altro che dedicarle una poesia (2016, 53). Il quaderno è finito in soffitta, con quelli dei miei fratelli, e poi alla carta da riciclare. Mi sarebbe piaciuto ritrovarlo, ma rimangono solo delle immagini, io seduta tra l'erba alta, ad altezza d'occhio con le infiorescenze di alcune piante, e la passione per le matite colorate. (Pumhösel in Brioni, Sinopoli, Polezzi 2023, 157)

Due gli elementi da ritenere, a illuminarci sulla poesia di Pumhösel: da un lato la memoria, il ricordo – ciò che della memoria si perde, ciò che del ricordo rimane; dall'altro, ciò di cui la memoria si popola, che è il non umano, e che riverbera il suo agire tanto nel passato quanto nel presente («sono ancora incapace di strappare un'erba spontanea»). Da un lato, dunque, la *creatività diasporica* – come definita da Brioni, Polezzi e Sinopoli (2023) – cui si dà adito tramite l'esperienza migratoria; dall'altro la dimensione *ecopoetica*, come a buon diritto possiamo considerare quella propria di Pumhösel. Il fine che ci proponiamo, dunque, è quello di osservare la convergenza tra i due concetti, cioè quello di creatività diasporica e quello di ecologia, alla luce della poetica di Pumhösel, così da comprendere, anche, il modo in cui proprio la scrittura diasporica, laddove sia stata già «apprezzata la dimensione della migranza a livello di poetica» con le «tematiche tipiche della letteratura della migrazione, cioè il viaggio, l'accasamento difficile nella nuova patria, la nostalgia, il ricordo, il ritorno, eccetera» (Sinopoli in Lecomte 2006, 220), possa conoscere ulteriori ampliamenti, ad arricchirne la semantica. Analizzeremo dunque dapprima i motivi che rendono, di fatto, la poetica di Pumhösel un'*ecopoetica*; poi osserveremo, alla luce di tale comprensione, la dimensione più propriamente translingue, così da apprezzarne le risposdenze in senso ecocritico.

Parlando dei possibili legami tra ecologia e testo letterario e facendo in particolar modo riferimento al linguaggio poetico, il critico italiano Niccolò Scaffai afferma che «è poesia 'ecologica' [...] quella che dà rilievo alla relazione tra noi e la vita delle cose» (Scaffai 2022, 206). Sulla base di tale enunciato, egli distingue tre modi d'intendere tale relazione: sul piano analogico, che vede la poesia muoversi all'interno di un ecosistema letterario come di un "terzo paesaggio"; sul piano tematico; sul piano enunciativo-testuale, «che riguarda cioè la collocazione dell'io e le strutture del testo» (Scaffai 2022, 206). Le tre prospettive ci paiono utili a delineare il nostro approccio a un filone specifico della poesia di Pumhösel, che è quello dedicato al soggetto non umano, e che analizzeremo di seguito secondo una divisione tematica, enunciativa – laddove relativa ai meccanismi retorici che pongono in relazione l'io poetico all'alterità del non umano –, e analogica – relativa quindi alla concezione della poesia come terzo paesaggio e che, come vedremo, in Pumhösel assume caratteri specifici, proprio in virtù della dimensione transculturale in cui si muove. Le raccolte poetiche cui faremo riferimento sono quelle scritte dall'autrice in lingua italiana, nello specifico: *In transitu* (2016); l'antologia di testi e raccolte poetiche *Prugni* (2008).

1. Strategie di emersione, a/simmetrie e *scale effects*

«Certi pensieri nascono / simmetrici» (9), leggiamo in (*soluzione*), dalla sezione *Simmetrie* di Prugni; ed è, in effetti, nella simmetria, nella *mutua relazione*, la cifra più profonda della struttura poetica di Pumphösel. D'altronde, «da ex-mancina costretta a scrivere con la destra», scrive la poetessa, «ho bisogno di equilibrio, di vedere sempre gli opposti, i due lati di una faccenda; e cerco di costruire simmetrie anche nei versi» (Pumphösel in Lecomte 2006, 10). Il meccanismo retorico, trovandosi spesso a bilanciare ciò che è appartenente alla semantica dell'umano e ciò che a quella del non umano, dunque a mettere tra loro in relazione diversi ordini di scala – il microcosmo e il macrocosmo, l'ordine sociale e quello naturale – può leggersi in senso ecocritico, nello specifico in relazione a quello che Timothy Clark concettualizza come *scale effect*. Con il termine, il critico americano intende sottolineare il modo in cui la proporzione dell'impatto dell'insieme delle attività umane sulla Terra intrecci la vita dei diversi individui, umani e non umani, forzando un confronto tra scale di diversa entità e di diversa natura – che vanno da quella relativa alla vita privata dell'individuo a quella geologica e planetaria del terrestre –, rendendo, ad esempio, visibili azioni ed elementi normalmente invisibili su di un piano di percezione puramente umano (Clark 2015, 22). Sul piano retorico, dunque, diverse sono le strategie atte a dar conto di tale complessa rete causale, ibrida e *naturoculturale* (Haraway 2003); la costruzione di simmetrie, asimmetrie e parallelismi ne sono il mezzo primario. A tal fine, possiamo osservare che la poesia di Pumphösel privilegia in tal senso tre meccanismi specifici: quello della nominazione, quello della focalizzazione minuta, e quello tematico.

1.1. Nominazione

L'attenzione che Pumphösel dedica all'elemento di natura è volta al particolare piuttosto che all'insieme paesaggistico, cui tuttavia il particolare, in gioco retorico, è sempre riferito: ciò significa che lo spazio, quando descritto, non si configura mai come scenografico, ma come metonimico. Lo stesso concetto di paesaggio prevede che un osservatore, posto in contemplazione, si separi dall'oggetto contemplato: il soggetto umano si distanzia in tal modo dall'oggetto natura, che viene estetizzato (Scaffai 2017, 24).

Le pagine di Pumphösel non inquadrano paesaggi, ma brulicano di singole presenze non umane, di cani, volpi, uccelli di vario tipo e varie specie – dalla *strolaga* di *Poesie sparse* (Prugni 132) allo *storno* delle pagine di *In Transitu* (12), di prugni selvatici e di boschi che in *Bioluminescenze* parlano tramite «la voce di ogni singolo albero», «con il timbro / dell'abete» e degli «aceri bombati», e ancora «l'ebano il palissandro il bosso» (Prugni 26), ad affollare il verso per accumulazione. In *Lezioni di poesia* le pietre sono «variegate» (Prugni 37) e una delle maggiori raccolte della poetessa, *Prugni* (2008), portano nel titolo il nome degli alberi attorno a cui ruotano le poesie.

Il non umano viene sempre individuato e nominato – quindi *ricosciuto, reso visibile* – in qualità di soggetto agente: ciò avviene in particolar modo in riferimento al mondo vegetale, solitamente relegato a sfondo, presenza *invisibile* all'umano (Schussler e Wandersee 1999)¹. Uno degli espedienti più interessanti in tal senso è l'utilizzo, per il soggetto nominato, del nome della specie d'appartenenza, graficamente sottolineato dall'uso del corsivo. Così, in *Bioluminescenze* incontriamo «i viticci di una *vicia selvatica*» (Prugni 12), un «*equiseti di palude*» all'interno di un «manuale di piante senza fiori» (17), un'«*avena fatua*» (18), un tronco dalla corteccia screpolata appartenente alla «famiglia degli *olmi montani*» (27); in *In Transitu* è la *granula religiosa*, è l'*astracanada* (56).

¹ L'argomento è oggetto di una recente corrente di studi, chiamata *plant studies*, tra i cui principali riferimenti possiamo citare: Marder 2013, Coccia 2018.

riconoscimento di una propria identità, viene relegato al rango di “carne” da macello, mero prodotto e merce di scambio – referente assente, nei termini della teorica Carol J. Adams (1990, 13-14).

Ancora un meccanismo di corrispondenza, in questo caso paradossale, è in *acclimazione*, dalla sezione *Poesie sparse* di *Prugni* (127), in cui al caldo causato dal riscaldamento climatico si oppone il *freddo* attribuito alle società umane, metafora d'indifferenza e di mancato spirito solidale tanto col non umano quanto con l'umano. L'attribuzione va letta in ottica sistemica, proprio perché associata al problema climatico: è dunque la freddezza cifra dell'individualismo tipico delle società capitaliste, il cui sistema di produzione è base dell'impatto antropogenico, come mostrato dai teorici del *Capitalocene* (Malm 2014, Moore 2016).

Pronuncio soltanto parole
aghiiformi. Sanno resistere
meglio a questi
lunghi periodi di siccità
provocati da quel freddo tra
e intorno a noi. Come certe
conifere ora sopporto anche
il gelo. Il caldo meteorologico
non fa che evidenziarne
il contrasto.

Il paradosso logico, che si costruisce attraverso l'accostamento ossimorico tra *siccità*, caratteristica tipica dei climi caldi e secchi, e *alberi alpini*, caratteristici di ambienti freddi, produce una deviazione cognitiva inaspettata: l'*errore* concettuale apre a nuove sfere di significato, con lo scopo di rivelare la profonda verità sociale e planetaria alla base del contrasto.

2. L'incontro im/possibile

L'interesse del linguaggio poetico è anche, e potremmo dire per sua natura, formale, e nella produzione di Pumphösel tale interesse ha a che fare con l'utilizzo di specifiche strategie retoriche che permettono l'incontro, altrimenti impossibile, con la soggettività non umana. L'incontro, la relazione col non umano, infatti, è l'elemento cardine attorno a cui si sviluppa l'ecopoetica di Pumphösel, e avviene secondo il principio per cui non è possibile, per l'umano, quando ancorato al proprio io, di porsi in relazione col soggetto non umano; ciò si rende possibile solo tramite il linguaggio poetico, cioè addentrandosi in quel *terzo paesaggio* che è luogo di frontiera, che rende l'attraversamento dei limiti imposti dal linguaggio umano attraversabili, sconfinabili grazie al verso.

La pelle, per Pumphösel, è «frontiera confine / del corpo barriera per le parole» (*Prugni* 22), il corpo umano è involuto, per asindetto, nella sua *crosta*, *scorza*, *corazzata* (*Prugni* 23), a segnarne il limine interno ed esterno.

In *Passeggiata II* (*In transitu* 17), così, leggiamo:

Anche la corteccia è confine
e il pelo del cane.
Oltre si può andare soltanto per osmosi
di pensiero o imparando a mandare,
a ricevere messaggi telepatici.

Nel passato di tutti ci sono occasioni
perse ma forse non per sempre
e nel futuro soluzioni possibili.
Penso a un domani lontano
ai limiti ultimi mentre il cane

si allontana leggendo il suolo
e si struscia contro il tronco
del prugno. Comunicano. Un confine
incontra l'altro e viceversa. Immagino
come sarebbe partecipare. O capire.

«La corteccia», «il pelo del cane» sono i confini, i contorni che delimitano corpi non umani, e l'incontro, l'*oltre*, è raggiungibile solo «per osmosi». Il riferimento è a un tipo di comunicazione che avviene secondo cardini diversi da quelli attraverso cui si muove il linguaggio umano, cardini sensoriali – con l'olfatto il cane legge il suolo, ed è un contatto tattile quello del pelo sulla corteccia –, che permettono la comprensione l'uno dell'altro di specie, d'intessere legami *multispecie* (Haraway 2016).

«Penso a un domani lontano / ai limiti ultimi»: i limiti sono anche quelli della fine delle cose, della fine del mondo e della specie, il *limite ultimo*. Svincolarsi dai limiti *ultimi*, intessere reti di legami orizzontali col non umano, è allora un atto ecologico: volgendosi al futuro, la prospettiva è utopica, all'insegna di un'orizzontalità di rapporti si auspicano *soluzioni possibili*. Nell'incontro, nella comprensione, divenuta possibile laddove dismessi i panni dell'antropocentrismo, il *limite ultimo* è travalicato.

Il dialogo col non umano non è dunque pensabile a meno di rendere *porosi* (Iovino 2012, 136) i confini tra i corpi, di portare l'io verso l'altro da sé: corpo, linea di confine, sì, ma anche – e soprattutto – suo attraversamento, come teorizzato dal *material ecocriticism* (Iovino, Oppermann 2014), per cui i corpi umani e non umani, organici e inorganici sono in costante dialogo tra loro. La prospettiva, decentrando l'umano dalla propria epistemologia antropocentrica, rivela una realtà tutta ecologica: così, nelle poesie di Pumhösel, fintanto che l'io – soggetto autonomo, dai confini ben definiti – non smuove sé stesso, alcuna comunicazione può avere luogo – la diversità di specie sembra insormontabile. È attraversando le soglie del corpo, nell'*intra-azione* (Barad 2007) *trans-corporea* (Alaimo 2008) con l'altro non umano, dunque seguendo linee d'interazione che non sono quelle proprie dell'umano – «se avessi imparato il linguaggio delle api / probabilmente avrei saputo / anche volare» scrive in *rimpianto* (11) –, che avviene l'incontro.

In questo senso, lo stesso titolo di una delle raccolte di Pumhösel, *in transitu*, può essere inteso in senso più che umano, non solo spaziale: afferisce ai corpi e alla comunicazione tra corpi, arricchisce di nuove semantiche il concetto di trans-locale.

La mobilità, allora, non è solo quella dell'io esule, moto che va da lingua a lingua, da luogo a luogo, ma anche quella interattiva tra corpi.

È, naturalmente, nel linguaggio poetico, che è linguaggio ir/regolare, lingua dell'errare e dell'errore poiché rompe sistematiche corrispondenze tra significato e significante, che può avvenire l'incontro, lo scavalco dei confini – sul piano formale, l'*enjambement*, altro elemento precipuo dell'ecopoetica di Pumhösel tanto da ricorrere in ogni poesia.

Nelle poesie di Pumhösel, tale *scavalco* umano-non umano avviene in tre modi, che definiamo: incontro per similitudine, quindi per somiglianza; incontro per metafora, quindi per metamorfosi; incontro per sinestesia, quindi per via di comunicazione osmotica. Analizziamole qui di seguito.

2.1. Prossimità e similitudine

Il primo meccanismo retorico è quello della similitudine, volta a sottolineare la *somiglianza*, quindi la *prossimità*, al non umano – un primo passo sintattico che permette il riconoscimento concettuale del suo valore agentivo.

In (*utilità*), dalla sezione *Bioluminescenze* di *Prugni* (12), all'io poetico è permesso d'incontrare il non umano solo quando riconosciuto, secondo la lingua dell'altro, come sostegno per viticci: «sto immobile ancora pietrificata»; «i viticci di una *vicia selvatica* / mi riconoscono come un possibile / sostegno a cui allacciarsi». La connessione con l'alterità non umana avviene, cioè, nel momento in cui l'io umano, ribaltando la concezione per cui l'invisibilità è caratteristica propria del non umano, dunque disfacendosi di un atteggiamento prettamente antropocentrico e avvicinandosi al contrario, imitandolo, al non umano, permette al soggetto *altro* di operare una forma di riconoscimento per *somiglianza* – retoricamente operato per similitudine – che rende possibile la comunicazione interspecie. È un tipo di comunicazione, quella tra i due, che avviene su altri piani rispetto a quelli linguistici – «oltre», ancora, «si può andare soltanto per osmosi [...] o imparando a mandare, / a ricevere messaggi telepatici».

Ancora in *Prugni*, leggiamo in *a/ simmetrie* (*La maniglia di ghiaccio*, in *Prugni*, 113):

sbuccio verdure mentre da qualche parte
nel nord lunghe colonne di caribù
continuano a migrare lenti nella neve
mangiamo in silenzio
nella radura
non lontano dal loro sentiero
si mimetizza una pernice bianca
lavo i piatti e come me una volpe
è sulle tracce di una possibile
preda

La poesia è costruita ancora una volta su di una simmetria volta a inquadrare tanto il soggetto umano quanto quello non umano, stabilendo una connessione tra le due situazioni; la similitudine nei versi finali avvicina ancor di più i due mondi attraverso la sintassi, mentre sul piano concettuale il riferimento alla caccia è volto ad assegnare, tramite straniamento, un ruolo attivo di soggetto all'animale, che in rapporto all'umano è solitamente il cacciato, così da confonderne i ruoli, stabilendo corrispondenze poste al di là della divisione tra umano e non umano.

2.2. Mutazione e metafora

L'intreccio semantico si rende ancora più evidente nella seconda situazione, che è quella della metafora. In (*costrizione*), dalla raccolta *In Transitu* (15), osserviamo un rapporto di piena aderenza tra l'io e la volpe, mentre sul piano retorico il tema della metamorfosi permette il mutamento della similitudine in metafora:

Di mattina sono stanca. Ho scavato
tutta la notte: una tana con cunicoli verso

I dormitori a più di un metro di profondità.
Quando sto per acciambellarmi e coprirmi
con la coda, l'odore di terra svanisce e io so
che devo aprire gli occhi e smettere
di essere volpe.

La volpe è personificata, antropomorfizzata; viceversa, è l'io poetico a farsi animale durante la notte, in un intreccio che, nella poesia, permette all'uno e l'altro soggetto di mutarsi nell'altro da sé.

La poesia che le segue, (*cambio di prospettiva*) (16) opera un ribaltamento di prospettiva:

Ferma su una roccia sempre
in ombra vivo una vita
da felce e non posso fare
a meno: devo – osservo
come quella volpe si affanna
per sopravvivere. La guardo
cacciare, leccare ferrite,
compagno e cuccioli
e dopo tutto vedo la vedo
diventare preda, finire.

Si ha dunque il mutamento della volpe da un lato, che diviene *preda*, e la personificazione della pianta dall'altro, che osservando mostra improvvisamente una propria agentività; il ribaltamento operato è quello tra soggetto e oggetto, cacciatore e cacciato, osservatore ed osservato. I confini – ontologici, di specie, semantici – vengono questionati, rovesciati, spostati, costantemente *riconfigurati* in un gioco di ambivalenze che mirano a sottolineare la complessità dei rapporti interspecie.

2.3. Comunicazione sinestesica

In *In transitu*, nella prima sezione intitolata *Bestiarium*, troviamo una poesia esemplificativa in tal senso: *Il ciottolo* (13). La poesia inscena una serie di reti comunicative che si instaurano su di un piano sinestesico e sensoriale tra io e mondo non umano, tra mondo non umano e scrittura umana:

Fu l'alluce del piede sinistro a farmelo scoprire nell'acqua bassa.
Sentì – comunicazione tra pelle e pietra – quei caldi e freddi frammenti di luce, promesse da gazza ladra e di sole.
L'ho raccolto e messo in tasca.
A casa l'ho posato
sulla lettera che avevo deciso di non spedire.
L'umido della fodera si è asciugato durante la notte.

La focalizzazione minuta («l'alluce del piede sinistro»; «frammenti di luce») in questo caso serve a inquadrare un tipo di comunicazione non linguistica tra corpo organico e corpo inorganico. Significativo che il ciottolo raccolto dall'acqua, ancora bagnato, venga posto su di una «lettera che avevo deciso di non spedire»: la grafia s'impregna, porosa, materiale, dell'acqua che avvolge il ciottolo, permettendo nello scambio di fluidi, nell'assorbimento, lo scambio osmotico secondo principi agentivi propri del non umano

– ma non per questo meno validi. L'agentività, in tal senso, «is not to be necessarily and exclusively associated with human beings and with human intentionality, but is a pervasive an inbuilt property of matter, as part and parcel of its generative dynamism» (Iovino e Oppermann 2014, 3).

Nella poesia in analisi, dunque, la comunicazione linguistica è negata, e al suo posto vi è, per l'appunto, l'acqua, che dalla pietra è assorbita dalla lettera, spostando lo scambio linguistico su di un piano tutto sensoriale – riverberato dalla sinestesia: «sentì [...] caldi e freddi frammenti di luce».

3. Io diasporico: creatività diasporiche e arricchimento semantico

Veniamo dunque alla questione della lingua. Scrive Pumhösel:

Ci sono molti autori e autrici contemporanei che scrivono attraversando le lingue. E qualche volta hanno dietro a sé anni di viaggio, di difficoltà, di campi di profughi, di smistamento. Mi sono sempre sentita a disagio – per questa ragione – se non in colpa, quando qualcuno usava la parola “migrazione” riferita ai miei spostamenti. Certo, ho cambiato paese e lingua, ne ho sentito la fatica a volte, e la consapevolezza dei vuoti, dei tasselli mancanti, da una parte e dall'altra. Ma rimane il fatto che semplicemente un giorno ho preso un treno. Non sono stata costretta ad abbandonare una lingua o lasciarne indietro un'altra. Non mi è stato vietato l'uso della lingua madre, e quando mi serviva, avevo sempre un pezzo di carta e una matita a disposizione. E scrivendo non rischiamo altro che la scoperta, può darsi, di qualche disequilibrio mio interiore, di qualche consapevolezza in più. (Pumhösel in Brioni, Sinopoli, Polezzi 2023, 155)

Lo spazio *tra le due sedie* – come dalla poetessa definito, tra un tedesco che è lingua madre («ma non ho più nell'orecchio la parlata della gente») e un italiano che è «lingua di tutti i giorni» («ma mi manca la competenza di una *native speaker*», Pumhösel in Lecomte 2006, 161) – è quello di una scrittrice diasporica “per scelta”. Ciò comporta che, scegliendo l'italiano come lingua poetica, Pumhösel lo faccia «al di là di qualsiasi imposizione implicita o esplicita» (Lecomte 2006, 10). La questione dell'intenzionalità è qui centrale per la definizione della poetica transculturale di Pumhösel: come scrive Nora Moll, «transculturalità significa [...] mobilità, spaziale ma anche mentale [...] trasformazione e decentramento» (Moll 2023, 9-10), e ha dunque a che fare non solo con la *condizione* ma con l'*intenzione*, consapevole, di narrare, di trascendere il proprio radicamento a una sola cultura. Ciò ha profondamente a che fare, per Moll, col piano di una *poetica pratica* (Gnisci 2004, 14) che parte dalla valorizzazione stessa delle differenze culturali per favorire fenomeni di *transcultur-azione* (Ortiz 1940), dunque fenomeni che accolgono in sé «intenzione, e azione» (Moll 2023, 13). La scelta dell'italiano, in quest'ottica, permette all'autrice, come scrive Mia Lecompte in più generale riferimento a tale tipologia di scrittura, di *fare propria* la lingua d'arrivo «con più difficoltà, più lentamente e laboriosamente» certo, ma anche di rinnovarla, proprio per questo, «più radicalmente» (Lecompte 2006, 10). È questo il senso più profondo alla base della *creatività diasporica* di Pumhösel, la spinta interna alla lingua che si appropria della *meraviglia* della scoperta di un nuovo suono, di una nuova forma priva di significato, che apre la parola al possibile, il verso all'*im-pensato*, ancora privo di categorie:

Io sento una parola e dal suo suono la collego ad un'immagine e prima di imparare cosa davvero vuol dire, posso anche toccare quella parola come un oggetto da guardare che mi suggerisce delle cose che poi non sono. (Pumhösel in Lecomte 2006, 161)

Vediamo, dunque, in questa sezione, il modo in cui l'ecopoetica di Pumhösel si rapporta al suo io diasporico, allo spazio testuale, a quello identitario transculturale. Il meccanismo principale attraverso cui

tale relazione viene articolata, in coerenza con la poetica della simmetria, del parallelismo e della metafora che caratterizza la scrittura della nostra poetessa, è quello dell'analogia col non umano, che può svilupparsi su tre livelli: il piano linguistico-testuale; il piano del soggetto diasporico; il piano della dimensione memoriale.

3.1. Analogia tra poesia e non umano

Il primo livello di analogia è quello che lega la scrittura poetica e lo stesso atto dello scrivere al mondo del non umano, come avviene in apertura di *Bestiarium* con la poesia (*meteorografie*) (11). Il titolo pone in diretta corrispondenza i termini di meteo e di grafia tramite la sostituzione di *logia* con *grafia*: come la meteorologia dà conto dei mutamenti atmosferici, la meteorografia segue i mutamenti della scrittura, secondo l'arco del giorno, che prende le forme di «orme di scoiattolo / sulla neve» – una scrittura che muta lo stesso io scrivente in elemento di natura (i «polpastrelli» sono «ghiaccioli»), mentre la *carta* è quella della «memoria». Di qui, l'io poetico subito percorre la traccia che crea corrispondenze: quelle tra il non umano e la scrittura, la scrittura e la memoria. Come dalla memoria affiorano ricordi, la scrittura appare sulla carta, e ha le forme di bioluminescenze non umane, che, nominate, riconosciute, agentive, emergono:

(*conforto*)

ho letto di bioluminescenza

in natura e ora so

spiegarmi scientifica

mente quella piccola luce verde vermena con cui affiorano versi dai fondali afotici ogni volta che ho bisogno di una poetica

Sono tali corrispondenze che illuminano in senso ecopoetico la poesia translingue di Pumhösel. In *Passeggiata*, dalla raccolta *In transitu* (12), così, leggiamo:

È uno storno e di storni

ce ne sono troppi e sono

uccelli nocivi. Per questo

sta al sole nella gabbia-trappola

da chi sa quanto tempo e attende

chi decide il suo destino.

Coltivazioni, viti in fila e ai margini

sterpaglie basse: non dovevo

passare di qua,

avevo lasciato il sentiero per

inseguire pensieri. Invece

non penso. Apro.

È stremato e non subito

Si accorge della via libera. Ma poi –

che volo! Va dove non posso

dove non possono raggiungerlo.

Al centro della poesia è uno storno ingabbiato, incontrato dall'io poetico sul cammino per campi, organizzati alla maniera antropica delle «coltivazioni, viti in fila e ai margini / sterpaglie basse»; un percorso, quello, che non avrebbe dovuto compiersi («non dovevo / passare di qua»).

Le corrispondenze intrecciano in vario modo i significati che informano l'antropocentrismo, dal primato della ragione, di cui la geometria e le regole di scrittura si fanno portavoce, al primato di specie conferito all'umano nell'episteme, per cui ogni mezzo giustifica l'assoggettamento di natura: così, se l'errore è nocivo per la lingua e deve essere corretto secondo regola, lo storno è nocivo per i campi coltivati e deve essere ingabbiato. Pure, interviene la parola poetica a disfarsi dei confini; rinnegando l'io penso cartesiano, l'io poetico dice «non penso. Apro». È solo liberandosi dal pensiero-matrice del moderno antropocentrismo, simbolo di forme chiuse su di un piano poetico, che la lingua si libra, libera di errare, di scovare vie non battute come lo storno lo è di volare, in analogia, di tornare a nuova vita. Il meccanismo analogico in Pumphösel è, dunque, meccanismo *ecologico*, che tiene in maglie di corrispondenze una molteplicità di organismi – da quello testuale poetico, a quello biologico di specie, a quello sistemico-sociale – intrecciando legami secondo causalità complesse, *incrociando* sofferenze e utopie in telai complessi.

Non a caso, ci si imbatte, nella stessa raccolta poco dopo, nella sezione *Dice Borges*, in * (33):

Cartesio, dice Borges e poi segue molto spazio vuoto.
Perché Cartesio è il titolo ma sembra un'isola
nera sul bianco
che sta in agguato
incandescente sotto la superficie.
Ti osserva con quel suo sguardo severo da parola scritta come se volesse chiedere:
e la geometria,
l'hai considerata? Anche i versi devono tenerne conto, la poesia è una creatura tridimensionale,
ha bisogno di una base precisa e di un collegamento
con la terra sicuro.

La matrice dietro la necessità rivendicata di sviare dalla norma, dalle regole della geometria e della grammatica deriva, naturalmente, dalla dimensione translingue della poesia di Pumphösel: errare nella lingua d'arrivo, immaginare, attribuire nuovi significati a parole ancora ignote, compone la potenzialità dello spazio translingue – tanto più quanto il linguaggio è poetico. Così, il verso si muove ai margini della grammatica – spazio rivendicato, perché creativo, inaspettato. In *Errata corrige (In transitu 38)* leggiamo:

mi fai l'elenco degli errori
e delle correzioni adeguate
ti ringrazio e cerco
di applicarle ma presto
mi blocco - ogni errore
nasconde un passaggio
segreto percorribile in due
sensi una via di fuga
una possibilità di andare
oltre
non voglio rendere

impenetrabile questo mondo
di carta
 tu insisti con le regole
la grammatica le leggi
 del discorso
annuisco e me la svigno
con un errore impavido
e gentile verso righe
nuove e sconosciute

Errare, quindi aprire, inventare. Nello spazio marginale dello scarto, dello sbaglio, si ritrova vita, poesia: nell'inesattezza si rifugia un nuovo significato, un nuovo accostamento semantico, un nuovo verso. In tal modo, la dimensione translingue bilancia ciò che perde della lingua di partenza con ciò che trova nella lingua d'arrivo, muovendosi in un terzo spazio di transito che è, anche, spazio ecologico. Il verso, recita (*in transitu*) (da *In transitu*, 55), è animale randagio, che ricicla, ripesca – e che, così facendo, crea, inventa:

è in cammino da molto
quel verso randagio
non ha trovato casa
parole a cui aggregarsi
spesso ne ha viste
di belle ma erano già
al completo
ora sta vicino a un'area
di detriti rottami e relitti
verbali con cani corvi
e gabbiani e come tutti
anch'egli ogni tanto
pesca qualcosa di buono
da riciclare e per il resto
fa finta che stia per arrivare
l'ora di una nuova partenza
come se fossero sempre
vive nella sua mente
l'urgenza e la meta

Leggiamo in (*domenica*), dalla raccolta *In transitu* (18):

qualcuno può darsi mi abbia rottamato
pensando di fare il proprio dovere
in ogni caso mi sono svegliata
qui in discarica e già mi sento a casa
il cuore ha ripreso a battere
in modo maldestro ma invogliato
probabilmente da quel battere di cenci
contro un pezzo di lamiera che gli
ricordava una verso che mondo
di odori suoni germi di vita di venti e

subito mi sono ri-innamorata -
questa volta di un gabbiano gentile
forse per la sua apertura alare e perché
parlava di Icaro di Dedalo e Pegaso
come fossero parenti stretti
per le sue piume le sue penne
che scrivono nell'aria quando sorvola
il nostro mondo spazzatura avevo anche
una nuova amica era tartaruga
carapace il suo guscio e lei
mi diceva cara sempre mi diceva
cara era lei cara poi per sbaglio
stava già male non so se per
il cadmio da pc o per il mercurio
da schermo piatto era debole
è rimasta intrappolata in una busta
di plastica lei anima centenaria
e non c'era più niente da fare
non abbiamo potuto fare niente
con una poesia con un volo
le abbiamo fatto il funerale

Nello spazio residuale ma aperto, perché libero da regolamenti, dove muovono e brulicano gli scarti antropici e i soggetti marginali, la poesia muove senza punteggiatura in un libero rifluire di vita («il cuore ha ripreso a battere in modo maldestro ma invogliato»), rottamata, imprecisa. Ritorna il motivo della prigionia, qui particolarmente legato ad un'aperta denuncia, sul piano tematico, di tipo ambientalista: come lo storno ingabbiato agonizza, così la tartaruga, «intrappolata in una busta di plastica», muore, accompagnata tuttavia dai versi di «una poesia», che è «volo», e che, nell'ordine semantico della poetessa, salva. Come in (*still life*) (23), dove l'«alzavola ancora viva» appoggiata «sulla tela / di una natura morta», a rappresentare le regole dell'arte, la grammatica della rappresentazione che secca l'opera, riprende il volo grazie alla poetessa che, ancora una volta, la libera: «con lo specchio delle ali / intatto e adagio e attenta / l'ho portata / in salvo verso un'altra / lingua» (*In transitu* 23).

3.2. La condizione di esule e il non umano

Come la scrittura translingue è in rapporto di analogia col mondo non umano, così è l'io poetico, che in riferimento alla propria condizione diasporica scrive in (*sintesi*) (*Prugni* 18):

infine (come l'*avena*
fatua – anch'io cerco
soltanto di tenermi
aggrappata agli esuli
granelli delle mie
dune mobili

La condizione esule è resa sin a partire dal piano formale²: ciascun verso termina con un enjambement, in un fluire che separa da un lato, e unisce, garantendo continuità, dall'altro. Come l'*avena fatua*, e come la stessa poetessa, la parola che inizia ciascun verso apre al nuovo e si trattiene al vecchio, compie il gesto ossimorico dell'aggrapparsi a una terra che pure è sabbia mobile.

Non a caso, la poesia che segue fa riferimento a una «luna / alla ricerca di una / frase terrestre» (19), accostando, nel movimento esule, la nostalgia di un luogo conosciuto a quella di un luogo ancora ignoto: *Heimweh/Fernweh*, recita il titolo.

3.3. In transito: la memoria analogica

Il terzo livello analogico dell'ecopoetica di Pumphösel riguarda la crisi spaziotemporale operata dal non umano: in questo caso, gli elementi di natura si configurano come agganci materiali per la memoria, posti nello spazio di transito tra l'io passato e l'io presente. Leggiamo in *Prugni* (71):

La distanza aumenta e si arreda
di trappole. Mi fermo a guardare
un'anonima giacca di poliestere
nei grandi magazzini. Rifletto
osservando l'etichetta. È stata
ad attirarmi accanto alla voce
colore la parola *prugna*.

Il solo termine *prugna*, anch'esso, come spesso accade nelle poesie di Pumphösel, come visto, colto nella sua ambivalenza semantica, dà avvio al meccanismo di nominazione e, in contrasto con l'*anonima* giacca color prugna in poliestere, materializza l'albero di prugne che anima i ricordi d'infanzia: «solo del prugno mi fido» (71). Il meccanismo di nominazione, in tal caso, proponendosi di far emergere l'elemento non umano in quanto soggetto attivo, *maestro* d'infanzia della poetessa, arricchisce ulteriormente la propria funzione ecopoetica in senso *diasporico*, dando adito, per l'appunto, a quella creatività diasporica del non umano che è propria di Pumphösel. Lo vediamo esplicitato in (*piantaggine*), poesia della raccolta *In transitu* (49):

Appare all'improvviso tra i versi –
podorodnik. La riconosco
nella traduzione a fronte: è la stessa
che stava in mezzo alla strada sterrata
dove ho imparato a andare in bici.
La seguo di nuovo. Una linea verde
che detta la direzione. Approfondisco
foglie spighe caratteristiche curative.
L'enciclopedia dice che comprende
circa duecentocinquanta famiglie
e io, quando devo digitare una password,
ne invento altre. Se devo identificarmi,
fornisco il *suo* nome.

² Per un'analisi in tal senso cfr. Alice Loi, 2021.

Il paragrafo conclude dicendo
che si tratta di una specie infestante.

Il nome scientifico della pianta, posto in corsivo, ha in tal caso la funzione non solo di straniare, tramite improvvisa emersione dal testo, il non umano, così da riconoscerne il valore attanziale, ma, anche, soprattutto, di attuare per analogia l'identificazione tra passato e presente. La sovrapposizione avviene ad opera di una specie «infestante», a indicare la mancanza di controllo del sé cosciente rispetto al ricordo, la memoria che, dal passato, *infesta* il presente – pure in senso *curativo*, non traumatico; è in opera la crasi («è la stessa») tra *l'originale* in lingua, rappresentato dal *podorodnik* che animava strade conosciute e luoghi d'infanzia, e la sua *traduzione* a fronte, l'immagine cioè presente che del *podorodnik* si palesa alla vista della poetessa su di un'enciclopedia. L'identificazione tra i due poli temporali dà conto, inoltre, della complessa stratificazione, in ulteriore analogia, dell'identità stessa della poetessa che, stratificata anch'essa, tramite il meccanismo di nomina fornisce, «se devo identificarmi», «il suo nome»: quello del non umano.

Conclusione

In definitiva, simmetrie e corrispondenze, correlazioni, costituiscono il fulcro dell'ecopoetica di Pumphösel, poetica orizzontale di relazione, multispecie, attenta all'umano tanto quanto al non umano. Una poesia materica, organismo vivo essa stessa, nomade in virtù della sua natura translingue e, dunque, per sua natura, intrinsecamente relazionale. Appreziate le due dimensioni della creatività diasporica da un lato, di quella ecopoetica dall'altro, possiamo osservare come, di conseguenza, e proprio a partire dai dettami di una poetica libera dai confini – del verso e di specie –, essa si avvalga necessariamente di un portato utopico. Perché se da un lato è terzo paesaggio che preserva la molteplicità delle forme di vita tanto quanto la scrittura tra queste, dall'altro è proprio in virtù della marginalità del proprio spazio che essa travalica confini, apre, inventa:

[...]
l'orizzonte si
sta avvicinando troppo.
lo scavalcherò
(*In transitu* 64)

Bibliografia

Adams, Carol J. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-vegetarian Critical Theory*. London-New York: Continuum, 1990.

Alaimo, Stacy e Susan Hekman, *Material Feminisms*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

Barad, Karen Michelle. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.

Brioni, Simone, Franca Sinopoli e Loredana Polezzi. *Creatività Diasporiche: Dialoghi Transnazionali Tra Teoria E Arti*. Milano-Udine: Mimesis, 2023.

- Coccia, Emanuele. *La Via Delle Piante: Una Metafisica Della Mescolanza*. Bologna: Il Mulino, 2018.
- D'Alessandro, Barbara. "Scavalcare l'orizzonte: movimento e transitorietà in Barbara Pumphösel." *Studi interculturali*, no. 3 (2014): 161–80.
- Gnisci, Armando. *Via della decolonizzazione europea*. Isernia: Cosmo Iannone, 2004.
- Haraway, Donna J. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Henry, Albert. *Metonimia e metafora* (1971). Torino: Einaudi, 1975.
- Iovino, Serenella e Serpil Oppermann, "Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity." *Ecozona*, 3, no. 1 (2012): 75-91.
- Iovino, Serenella e Serpil Oppermann, *Material Ecocriticism*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 2014.
- Lecomte, Mia. *Ai confini del verso: poesia della migrazione in italiano*. Firenze: Le Lettere, 2006.
- Loda, Alice. *The Translingual Verse Book Subtitle: Migration, Rhythm, and Resistance in Contemporary Italophone Poetry*. Oxford: Legenda, 2021.
- Marder, Michael. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Moll, Nora. "Il Novecento Italiano in una retrospettiva transculturale." In *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?*, a cura di Franca Sinopoli e Silvia Contarini, 9-22. Roma: Lithos Editrice, 2023.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Catédra, 2002 [1940].
- Pugno, Laura. *In territorio selvaggio: corpo, romanzo, comunità*. Milano: Nottetempo, 2018.
- Pumphösel, Barbara. *In transitu*. Osimo: Arcipelago Itaca, 2016.
- Pumphösel, Barbara. *Prugni*. Isernia: Cosmo Iannone Editore, 2008.
- Scaffai, Niccolò. *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci, 2017.
- Scaffai, Niccolò. "Poesia e ecologia: prospettive contemporanee." *Oblío*, 12, no. 45 (2022): 205-218.
- Wandersee, James H. e Elisabeth E. Schussler. "Preventing Plant Blindness." *The American Biology Teacher*, 61, no. 2 (1999): 82-86.