

## LINGUA, CORPO, POESIA

di *Simona Bertacco*

### *Introduzione*

In questo saggio vorrei parlare di metamorfosi di lingue e corpi e di alcune poesie che raccontano di questi cambiamenti. Il contesto di riferimento è quello anglo-canadese, ma, come spesso accade quando si parla della letteratura e dell'arte prodotte in Canada, le due poetesse che ho scelto di presentare hanno alle spalle esperienze di vita e di cultura radicalmente diverse. L'una è una scrittrice franco-ontariana e appartiene ad una delle minoranze francofone, ma non quebecchesi, presenti sul territorio nazionale; l'altra è nata e cresciuta nell'isola caraibica di Tobago ed è immigrata in Canada per motivi di studio e di lavoro. Tuttavia, al centro dei testi di Lola Lemire Tostevin e di Marlene Nourbese Philip si trova con insistenza quasi ossessiva il corpo della donna e il suo rapporto con la lingua e con la possibilità stessa della poesia.

Due eventi culturali importanti illuminano i testi che ho scelto di prendere in esame: il primo fu la conferenza *Women and Words/les femmes et le mots* tenutasi a Vancouver nel 1983, che mostrò per la prima volta la fiorente produzione di una poetica femminista nel Canada anglofono e ne siglò l'ingresso nel cosiddetto *mainstream*. Undici anni più tardi, un'altra conferenza, tenutasi ancora una volta nella città di Vancouver, intitolata *Writing Thru Race* (1994) riunì scrittrici e scrittori dalle diverse provenienze etnico-culturali e diede il via a delle iniziative editoriali fino ad allora del tutto inesplorate e che avrebbero pluralizzato, in modo irreversibile, la cultura e la lingua stessa della letteratura canadese.

Questi eventi contribuirono a distanziare le poesie radicali canadesi da quella che era stata fino a quel momento un'avanguardia di imposta-

zione sostanzialmente modernista. I ‘nuovi’ radicalismi che si andavano imponendo all’epoca includevano ancora le caratteristiche tradizionali di ribellione giovanile e avventurismo formale. Anche i luoghi di fruizione della poesia rimanevano inalterati: piccoli incontri di poetry readings, piccole riviste. Quello che era cambiato, in Canada ma non solo lì, era il soggetto che parlava nel testo poetico: delle figure socialmente deboli o “minori” (donne, scrittrici e scrittori di colore, omosessuali, immigrati) spodestarono l’immagine di élite legata alla precedente generazione di avanguardia poetica. Cambiando il soggetto poetico, cambiarono anche i significati veicolati dalle poesie e, il gioco va da sé, anche il pubblico subì una metamorfosi: c’erano delle comunità chiare, definite, che si aspettavano di leggere testi in grado di forzare i limiti di ciò che era da ritenersi rappresentabile o significativo, nel senso di portatore di significato per la collettività.

Le scrittrici in oggetto fanno, pur in modi diversi, parte di questa esplosione di attività. Lola Lemire Tostevin proviene dall’Ontario rurale e francofono, sebbene abbia scelto l’inglese come sua prima lingua poetica. Marlene Nourbese Philip, di origine afro-caraibica, inizia la sua carriera letteraria solo dopo essersi trasferita in Canada dalla natia Tobago nel 1968. Le parole della “razza” sono di cruciale importanza nell’opera di Philip e si sostanziano quasi immancabilmente in immagini di corpi aperti, vulnerabili e femminili, o femminili e perciò vulnerabili. È quest’ultimo aspetto che porta le poesie di Tostevin e Philip a toccarsi. Ma, soprattutto, ciò che la loro poesia corporea attua è un’interrogazione profonda e inflessibile circa l’appropriatezza, in alcuni casi la decenza, della tradizione linguistica e letteraria ereditata a esprimere i loro significati.

Nei loro testi, Tostevin e Philip articolano un rapporto con il corpo attraverso il testo poetico, potenziando il legame tra il linguaggio – come codice della rappresentazione – e la lingua in quanto organo di parola, e scegliendo la metafora della maternità come simbolo centrale dei loro testi poetici. La differenza tra la poesia di Lola Lemire Tostevin e quella di Marlene Nourbese Philip è innegabile, come diversi sono i problemi che le due scrittrici vogliono esprimere in poesia. Tuttavia, i loro testi rivelano, al di là di un’esperienza di oppressione e di colonizzazione diametralmente opposta, un corpus di immagini altamente compatibile che è difficile non cogliere e notare.

*Lola Lemire Tostevin e la lingua di mezzo*

In *Color of Her Speech*, la sua prima collezione di poesia, pubblicata nel 1982, Lola Lemire Tostevin, sceglie di essere «una donna che scrive invece che una donna scritta» (Williamson 1993: 136 traduzione nostra) e sente di condividere con altre scrittrici la sfida di «inventarsi sullo spazio della pagina» (*ivi* 76). L'esperienza poetica di Tostevin può essere associata, da un lato, alla scena letteraria di Toronto negli anni della poesia concreta che ebbe in bp nichol il suo massimo interprete e, dall'altro, alla riflessione teorica elaborata in quegli anni dal femminismo francese e quebecchese. *Color of Her Speech* registra il disfacimento linguistico della voce poetica mentre passa da «4 words french/1 word english» a «1 word french/4 words english» (Tostevin 1982: np)<sup>1</sup>. Si tratta di un movimento lento e graduale, ma inarrestabile, come viene segnalato dalla ripetizione del verso «slow seepage». Una volta completato tale processo di riduzione linguistica, la sola alternativa al silenzio è sparlare o «*déparler*». La madre nel testo non riesce più a riconoscere la figlia perché questa, appunto, parla («*déparle*») e la poesia gioca sul doppio significato del termine in francese che significa, figurativamente, dire, ripetere velocemente producendo un suono simile a quello di un sonaglio e, letteralmente, sparlare con una intensa connotazione negativa.

L'immagine e il suono di questo sparlare collegano, in una sorta di flusso continuo, la seconda e la terza poesia del volume:

the Unspeaking  
 the Unbinding of Umbilicals  
 ba be bi bo  
 'déparler  
 décomposer sa langue'  
 da de di do

'l'enfant do  
 l'enfant dormira bien vite' (*ivi*)

La poesia si sta muovendo progressivamente verso il dipanamento o lo smembramento delle due parole che iniziano per maiuscola, "Unbin-

<sup>1</sup> *Color of Her Speech* non presenta numeri di pagina. Tutte le citazioni nel testo sono tratte dalla medesima edizione, indicata in bibliografia.

ding” e “Umbilicals” attraverso la ripetizione allitterativa della consonante plosiva ‘b’ accoppiata alle varie vocali, riproducendo così un comune gioco d’infanzia con brevi filastrocche. Lo stesso gioco di suoni viene attivato in maniera del tutto speculare con le parole tematiche *déparler* e *décomposer* ridotte a «da de di do», prima di confluire nella ninna nanna dei versi finali.

La leggerezza e l’irriverente giocosità di questi versi scompaiono allorché il soggetto capisce fisicamente prima ancora che intellettualmente la propria condizione di privazione e improprietà linguistica e un atteggiamento freddamente ironico soppianta la verve divertita e fanciullesca vista fino a questo momento:

‘french is no longer  
my mother tongue’ she says

‘neither is english’ he says

‘well what is’  
‘fucking’ he says

so when people inquired  
as to her first language  
she replied «fuckinese» (*ibid.*)

Ora, parlare “fuckinese” come prima lingua lega letteralmente la lingua alla pelle della persona, a quella che Bourdieu definisce la nostra «hexis corporea» (Bourdieu 1991: 86). Questo breve componimento segna il punto di svolta nell’intera collezione per ciò che concerne il rapporto tra corpo e lingua. Da questo punto in poi, infatti, la perdita della lingua madre verrà trasmessa da immagini di oltraggio e violenza fisica. La lingua si rivela essere ben più che una semplice metafora per l’autrice, come ben emerge in uno dei pezzi più forti del libro, un pezzo che presenta, in un linguaggio clinicamente asettico, l’operazione dell’escissione della lingua francese dalla cavità orale:

the glossus divided  
with a pair of scissors  
*écraseurs* or crushers  
the base cut through  
by a series of short snips (*ibid.*)

Sia l'inglese che il francese prestano le loro aspre note fonetiche alla descrizione di questa operazione radicale che implica lo svuotamento della bocca:

as it becomes easier  
to pull the tongue  
well out of the mouth  
each vessel is dealt with  
as soon as divided  
the remaining undivided  
portion of the organ  
seized with forceps  
and lifted from the cavity (*ibid.*)

Viene poi la descrizione del caso specifico dell'io poetico a cui viene asportata solo la metà francofona della lingua:

in cases where only one side  
of the tongue  
needs to be eliminated  
the operation is modified  
by splitting the tongue  
down the centre  
the affected half removed (*ibid.*)

Si tratta di un'operazione, ci mette in guardia la voce poetica, che può impedire una normale respirazione. Il registro adottato, medico-chirurgico e scientifico, sembra impedire alla poesia di librarsi ad un livello puramente metaforico e simbolico e, al contrario, tiene il testo abbarbicato alla fisicità del dolore e al suo carattere pre-verbale o pre-linguistico, uno stato di lamento continuo, inarticolato, muto, o forse inesprimibile, sussurrato, che annienta il potere referenziale della lingua. (Cfr. Bakare-Yusuf: 314)

Il rapporto tra corpo e lingua – sia essa francese, inglese, o la lingua di mezzo che questi testi pongono in essere – è cruciale per comprendere la cifra poetica di Lola Lemire Tostevin e appare con particolare evidenza nel testo che segue, un testo profondamente diverso dagli altri, l'unico ad essere introdotto da un titolo e, soprattutto, che dà inizio al processo di cicatrizzazione della lingua poetica. È interessante sottolineare la genesi editoriale di questa poesia: "Gyno-Text" fu il primo libro scritto da Lola

Tostevin, ma non il primo ad essere pubblicato – fu infatti pubblicato per la prima volta, nel 1982, all'interno della collezione *Color of Her Speech* e solo l'anno successivo come testo autonomo. In un'intervista rilasciatami nell'ottobre 2005, l'autrice spiega l'idea dietro al libro:

Ero incinta del mio primo figlio e in quei mesi stavo sfogliando un libro di anatomia per capire quello che stava avvenendo dentro al mio corpo settimana dopo settimana. La lingua di quel volume mi assorbì a tal punto che mi scordai completamente della gravidanza e iniziai invece a comporre di getto queste piccole poesie, una per ogni settimana di gestazione. (Bertacco 2005)

Intimamente, il corpo e la lingua si legano nella testualità della poesia, una poesia filiforme, snella, che colpisce per la sua pochezza nella pagina bianca del testo:

Out of O  
into  
the  
marrow  
bare  
but  
for  
this  
foreign  
marrow

oral  
pit  
spits  
yolk  
spins  
spine

embryo  
rolls  
like  
a  
scroll

Facendo proprio il concetto di lingua generativa elaborato da Julia Kristeva, Tostevin in *Gyno-Text* sceglie la maternità come metafora cen-

trale, anche se *Gyno-Text* è e rimane un poema sulla lingua, sulla forza evocativa delle parole del corpo e sul loro potere di creare la poesia. Ancora una volta le parole sviluppano uno straordinario potere di suggestione a partire dalla loro decontestualizzazione e così termini scientifici – convenzionalmente letti come oggettivi e dunque impersonali – si trasformano in intensi canali di percezione sensoriale ed artistica. *Gyno-Text* è un poema sensuale, in cui la fusione e il mutuo assorbimento di corpo e lingua coinvolgono anche i nostri sensi, i nostri occhi, le nostre bocche e le nostre orecchie, se stiamo leggendo la poesia ad alta voce, nell'operazione di fruizione ed interpretazione. La lingua viene smembrata apposta, per i suoni che può produrre rompendosi, mentre l'occhio coglie l'assemblaggio simultaneo di elementi isolati: parole, fonemi, forme (quella 'o', per esempio, che inizia minuscola e si allarga mano a mano che la poesia procede), consonanti e vocali creano una rete di allusioni e possibili illusioni circa il significato del poema. Conducendoci fuori dal tracciato logico, la lingua si trasforma nel tessuto erotico del testo, un testo composto di versi di una sola parola, che segnano il bianco della pagina con un tenue, ma costante, flusso e la metamorfosi del corpo e della lingua si completa nell'immagine del corpo come «*a poem /of coordinated parts*».

#### *Marlene Nourbese Philip e la poesia impossibile*

La lingua intesa come luogo in cui la storia del corpo e dei sentimenti si sedimenta compone la poesia di Marlene Nourbese Philip. Laureatasi in giurisprudenza presso la University of Western Ontario, Philip abbandonò ben presto la pratica legale per dedicarsi interamente alla scrittura. Marlene Nourbese Philip è autrice di poesie, romanzi ed è nota per le sue critiche pungenti al razzismo della cultura canadese. Il suo primo libro di poesie, *Thorns*, venne pubblicato nel 1980, seguito da altre due collezioni, *Salmon Courage* (1983) e *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks* (1988) ed è su quest'ultima opera che vorrei concentrare la mia analisi. Un forte, che a volte pare eccessivo, impulso decostruzionistico governa la poesia di Philip. La sua è una scrittura che combina pericolosamente un'intensa ricerca metaforica con un'altrettanto forte sperimentazione con la sintassi, la fonetica e i generi letterari. L'opera di Marlene Nourbese Philip offre un esempio di poetica decostruzionistica, una poetica che letteralmente mastica i vocabolari letterari di luoghi e tradizioni diverse e articola, attraverso il procedimento fisicamente tortuoso che

viene registrato sulla pagina stampata, la propria personale battaglia per ancorare il senso della poesia ad una storia e uno spazio diversi.

*She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks* è un libro difficile da leggere, in quanto in esso l'autrice affronta a testa bassa che cosa significhi, per un artista caraibico di discendenza africana, scrivere in una lingua «non solo straniera a livello esperienziale, ma anche etimologicamente ostile ed espressiva del non-essere del soggetto africano». (Philip 1989: 102) In tal senso, *She Tries Her Tongue* può essere letto come un'opera dedicata al riconoscimento della «violenza della retorica» (Godard 1990bis: 154) nel contesto coloniale e alle conseguenze cui ha portato. Il volume nel complesso contiene una critica caustica diretta ai presupposti convenzionali, a tutto ciò che si dà comunemente per scontato, quando ci si avvicina ad un testo poetico e offre, almeno così è stato per me, un'importante lezione su come leggere poesia al giorno d'oggi.

In uno dei suoi pezzi più eloquenti, Philip riapre il dibattito sulla lingua naturale e, facendo ricorso alle figure parentali del padre e della madre, quegli stessi "Ombelicali" che abbiamo incontrato in una poesia di Tostevin, crea una metafora incisiva del tormento della parola all'interno di un sistema linguistico predefinito con l'uso della violenza. Ecco la prima lezione di lettura che Philip ci offre: la poesia dovrebbe essere letta da destra a sinistra. Leggendo da destra a sinistra, infatti, la prima cosa che i nostri occhi incontrano sono due frammenti di testi legali che portano la politica linguistica delle piantagioni caraibiche direttamente nel testo poetico e che ci obbligano a leggerlo in modo diverso. Il primo editto (Edict I) ordina di "mescolare" gli schiavi in gruppi linguistici eterogenei in modo da ostacolare la comunicazione, la formazione di un senso collettivo e, dunque, ogni forma di ribellione. Il secondo editto (Edict II), che si colloca a metà della poesia, articola il suo tropo centrale: la sottrazione della lingua madre intesa come stupro:

*Edict II*

*Every slave caught speaking his native language shall be severely punished. Where necessary, removal of the tongue is recommended. The offending organ, when removed, should be hung on high in a central place, so that all may see and tremble.* (Philip 1989: 138)

Questo frammento proviene dagli archivi dell'impero e costituisce, significativamente, il nucleo centrale del testo poetico: è centrale in quanto dà senso anche agli altri frammenti che si trovano sulla pagina e perché recupera il passato attraverso le parole che lo hanno composto, le parole delle leggi coloniali. Il frammento d'archivio sulla destra della pagina dà corpo a quella che nel testo viene definita la "lingua paterna": è la lingua della Legge e, chiaramente, del colonialismo e della schiavitù con cui l'artista di origine africana deve di necessità venire a patti. Una colonna verticale collocata sulla sinistra della medesima pagina che presenta un testo tutto scritto in maiuscole che si sviluppa dal basso verso l'alto del foglio, incarna la lingua naturale, curativa, del corpo:

THE MOTHER THEN PUT HER FINGERS INTO HER CHILD'S MOUTH – GENTLY FORCING IT OPEN;/ SHE TOUCHED HER TONGUE TO THE CHILD'S TONGUE, AND HOLDING THE TINY MOUTH OPEN,/ SHE BLOWS INTO IT – HARD. SHE WAS BLOWING WORDS – HER WORDS, HER MOTHER'S WORDS,/ THOSE OF HER MOTHER'S MOTHER, AND ALL THEIR MOTHERS BEFORE – INTO HER DAUGHTER'S/ MOUTH. (*Ibid.*)

La descrizione fisica, naturale, del bacio materno è interrotta da una lunga sequenza di parole al centro della pagina che costituisce il nucleo lirico del testo, o la poesia vera e propria, e che con un ritmo sincopato e ripetitivo lamenta la perdita della lingua madre:

English  
is my mother tongue.  
A mother tongue is not  
not a foreign lan lan lang  
– a foreign anguish (*ivi* 136)

Il bisticcio fonetico tra le parole "anguish" e "language" fa cadere l'enfasi sul dolore che produce l'azione del parlare dopo l'amputazione della propria lingua (cfr. Godard 1993: 162). Attraverso un intenso lavoro a livello del significante, Philip compone una poesia che incorpora e dà corpo all'oltraggio della violenza: non parole, ma mozziconi di parole – «lan, lan, lang»– compongono la poesia. È la poesia declamata con il moncone di lingua rimasto di quella violazione.

Mano a mano che il tessuto verbale invade e si espande disordinatamente sulla pagina, si ibridizza in una pluralità di testi e di contesti di riferimento, la poesia come creazione sonora diventa sempre più difficile da recitare, e sembrerebbe muoversi verso la sua impossibilità. Incapace di declamare la poesia, la voce poetica si ritrova senza parole, inarticolata, in inglese *dumb*. Questa parola, solo per il numero di volte in cui appare, richiama la nostra attenzione. *Dumb* in inglese definisce qualcosa o qualcuno privo della facoltà di parola, pertanto muto o ammutolito, ma anche qualcuno che è stupido, ignorante o stolto (cfr. *Oxford English Dictionary*). Pertanto, alla luce della complessa stratificazione dello spazio della poesia, si può dire che *questo* termine in *questo* testo pare suggerire un'altra possibilità interpretativa: la voce parla scorrettamente in quanto è culturalmente e cerebralmente inferiore, *dumb* appunto. Ed infatti, la sezione esplicativa della pagina seguente dedicata ai processi neurologici legati alla parola nelle aree cerebrali di Broca e di Wernicke completano il cerchio della critica di Philip. Pungolando qua e là il registro pseudo-scientifico con brevi riferimenti ai suoi ponteggi razzisti, Marlene Nourbese Philip mette in evidenza l'inevitabile "mondanità", come direbbe Edward Said (cfr. Said 1978), di ogni forma di discorso, tanto scientifico che letterario.

Attraverso delle strategie testuali piuttosto comuni oggi nei testi postcoloniali, la poesia si complica a livello di disposizione sulla pagina e, soprattutto, a livello di combinazione e interazione dei diversi elementi che la compongono: facendo uso della tecnica del 'testo trovato', Philip riesce a scomporre lo spazio convenzionale della poesia e a trasformare la lingua della poesia nel segno scritto di un dolore che è ancora prima di tutto intensamente fisico. In quanto poesia, "Discourse of the Logic of Language" non si legge né facilmente, né comodamente, in quanto noi lettori dobbiamo cambiare il nostro angolo di lettura, girando il libro di 45° per poterlo cogliere nella sua complessità. Concentrandosi e facendo concentrare i lettori sulla letteratura in quanto esperienza incorporata di scrittura e lettura, Philip articola nei suoi testi una poetica che riconosce e sfrutta il potenziale sensoriale delle parole. La finale metamorfosi della lingua è infatti mediata dal corpo ed è dal corpo che la poesia di Marlene Nourbese Philip ri-comincia, dal riconoscimento che «body should speak when silence is» (Philip 1989: 149). Riportando la poesia alla sua esistenza materiale e fisica, Philip libera la sua potenzialità creativa e fa scattare l'ultima metamorfosi della lingua che porta la poesia nel presente:

That body should speak  
 When silence is,  
 Limbs dance  
 The grief sealed in memory;  
 That body might become tongue  
 Tempered to speech  
 And where the latter falters  
 Paper with its words  
 The crack of silence;  
 That skin become  
 Slur slide sussuration  
 Polyphony and rhythm – the drum; (*ivi* 149)

### *Conclusione*

“Smembrare” sembra essere la parola d’ordine in queste poesie così diverse e “metamorfosi” o “ri-membrare” emergono come motivi centrali nei loro versi. Sono versi in cui si legge di corpi che vengono trasformati in strane cose: a volte, come nelle poesie di Lola Lemire Tostevin, nella forma di una lettera dell’alfabeto; altre, come nei testi di Marlene Nourbese Philip, in suoni osceni che cercano di rompere il muro di silenzio di una storia dimenticata per diventare le parole fondanti di una nuova comunità. Questi sono esempi di una poetica di rivisitazione, una poetica del “ri”, del ri-fare, del ri-scrivere, del ri-creare. Per concludere con le parole di Marlene Nourbese Philip, se la parola della poesia:

does not nourish  
 Spit it out  
 word it off  
 Start again (*ivi* 104)

### *Bibliografia*

- BAKARE-YUSUF, BIBI, [1997] 1999, “The Economy of Violence: Black Bodies and the Unspeakable Terror”, in JANET PRICE – MARGRIT SHILDRICK (eds.), *Feminist Theory and the Body*, New York, Routledge, pp. 311-323.  
 BERTACCO, SIMONA, Ottobre 2005, (in corso di pubblicazione), “An Interview to Lola Lemire Tostevin”, Toronto.

- BUTLING, PAULINE - RUDY, SUSAN F. (eds.), 2005, *Writing in Our Time – Canada's Radical Poetries in English (1957-2003)*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press.
- GODARD, BARBARA, 1990, "The Politics of Representation: Some Native Canadian Women Writers", *Canadian Literature*, nos. 124-125, pp. 183-225.
- , 1990, "The Discourse of the Other: Canadian Literature and the Question of Ethnicity", *The Massachusetts Review*, 31, pp. 153-184.
- MORELL, CAROL (ed.), 1994, *Grammar of Dissent: Poetry and Prose by Claire Harris, M. Nourbese Philip, Dionne Brand*, Fredericton, N.B., Goose Lane Editions.
- NOURBESE PHILIP, MARLENE, [1989], *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, in CAROL MORRELL (ed.), *Grammar of Dissent: Poetry and Prose by Claire Harris, M. Nourbese Philip, Dionne Brand*, pp. 97-167.
- SAID, EDWARD, 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon.
- LEMIRE TOSTEVIN, LOLA, 1982, *Color of Her Speech*, Toronto, The Coach House Press.
- WILLIAMSON, JANICE, 1993, *Sounding Differences : Conversations with Seventeen Canadian Women Writers*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.