

Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

2
2018

Nota sugli Autori	7
Roberta Mullini	9
Nota editoriale	
James Krasner	11
Torture, Literature, and History in Arthur Conan Doyle's "The Leather Funnel"	
Jan Marten Ivo Klaver	23
Reporting the Death of Charles Kingsley: The Early Biographical Reaction in Newspapers and Magazines	
Luca Renzi	39
A proposito di alcuni scrittori dell'Alto Adige e non: Joseph Zoderer, Sabine Gruber, Francesca Melandri	
Andrea Carnevali	57
Dialogo intorno alle immagini di Bruno Mangiaterra	
Angela Daiana Langone	83
Brevi riflessioni sull'uso della letteratura nella didattica della lingua araba	

Cristina Solimando	99
Web-Arabic as Lingua Franca (WALF): Variation and Standard in Teaching Arabic as Foreign Language (TAFL)	
Francesco Saverio Sani	113
Va in scena il crack finanziario. La crisi economica del 2008 nella drammaturgia inglese e italiana	
Cristina Pezzolesi	133
Polifonia, uso ironico del linguaggio e 'poetica della relazione' nella poesia di Benjamin Zephaniah	
RECENSIONI	153

In base alla classificazione dell'ANVUR, *Linguae &* è collocata
nella classe A per tutti i settori dell'Area 10.

Questo fascicolo di *Linguae &* è finanziato con fondi di docenti afferenti
al Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali,
dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

Cristina Pezzolesi

Urbino

Polifonia, uso ironico del linguaggio e ‘poetica della relazione’ nella poesia di Benjamin Zephaniah

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2018-002-pezz>

cristina.pezzolesi@yahoo.it

Nato in Gran Bretagna nel 1958 da genitori afrocaraibici, Benjamin Zephaniah appartiene alla cosiddetta ‘seconda generazione’ *black British* e la sua produzione artistica è un esempio di ibridazione culturale (Doumerc 2005, 195), che si sviluppa “in-between” (Bhabha 2003, 209), tra cultura afrocaraibica e cultura inglese, tra oralità e scrittura. Il suo sguardo è “the oblique gaze” di colui che, un tempo relegato ai margini del mondo, ora vi emerge al centro, diventando attivo formulatore dell’estetica e dello stile di vita metropolitani, reinventandone i linguaggi (Chambers 1994, 14, 23).

Attraverso questo articolo si vogliono offrire alcuni strumenti utili per interpretare la poesia di Zephaniah, considerando in particolare il carattere polifonico del linguaggio, l’uso dell’ironia e il valore etico della sua poetica, e favorire la conoscenza di una produzione ancora quasi del tutto inedita in lingua italiana.

1. POLIFONIA

Analogamente a quanto avviene per gli scrittori e poeti postcoloniali, la lingua inglese di Zephaniah ‘porta il peso’ della sua esperienza *black British* (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2002, 37-77) e lo *Standard English* è “appropriated, taken apart, and then put back together with a new inflection, an unexpected accent, a further twist in the tale” (Chambers 1994, 23). Attraverso la sovrer-

sione del linguaggio, il canone letterario e il concetto stesso di *Englishness* vengono messi in discussione e ampliati (Furniss and Bath 2013, 467). Nella poesia “Speak”, Zephaniah mette in luce i rapporti di forza e dominio sottesi al linguaggio, strutturando i versi sulla contrapposizione binaria *I vs you*, colonizzato vs colonizzatore:

Yu teach me
Air Pilots language
De language of
American Presidents
A Royal Family
Of a green unpleasant land.
It is
Authorised
Approved
Recycled
At your service.
I speak widda bloody tongue,
Wid Nubian tones
Fe me riddims
Wid built in vibes [...] (Zephaniah 1992, 18)

[Tu m’insegni / La lingua di piloti di aerei / La lingua di / Presidenti Americani /
Una Famiglia Reale / Di una terra verde e inospitale. / È / Autorizzata /
Approvata / Riciclata / Al tuo servizio. / Io parlo con una maledetta lingua / Dai
suoni nubiani / Per i miei ritmi / Con vibrazioni interne]¹

Eric Doumerc lo ha definito “le griot aux voix multiples” (Doumerc 1997, 396), ossia il bardo africano dalle molteplici voci, e in effetti si può parlare di ‘poliglossia’, o meglio di ‘polifonia’ nell’opera letteraria di Zephaniah, non solo per la sua capacità nel giostrarsi tra vari registri linguistici, ma soprattutto per la sua abilità nell’assumere molteplici maschere, i cui linguaggi s’intrecciano in una variegata trama:

Avec Benjamin Zephaniah, nous franchissons une étape supplémentaire dans le processus de créolisation de la poésie anglo-antillaise, dans le processus d’hybridation de l’oralité. [...] De plus, cette oralité adopte un grand nombre de voix qui témoignent de sa qualité polyphonique. (*ibid.*, 367)

¹ Le poesie di Zephaniah sono pressoché inedite in lingua italiana e tutte le traduzioni presenti in questo articolo sono mie.

Zephaniah ha a disposizione diversi codici linguistici tra cui scegliere: il creolo giamaicano o *Jamaican English* parlato dalla madre Valerie, figura chiave della sua famiglia; la parlata locale di Birmingham (il *Brummie*), dove è nato e ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza; il *British Standard English* delle istituzioni, appreso attraverso i canali radio-televisivi, a scuola e in tutte le situazioni ufficiali; il *Rasta talk*; il dialetto *Cockney* di Londra, dove si trasferisce intorno ai vent'anni. Possiamo definire Zephaniah un esempio di "vernacular cosmopolitan", poiché si trova ad occupare quello spazio intermedio per cui la "cultural translation" diventa un atto di sopravvivenza e una condizione felice per la creatività artistica (Bhabha 2000, 139). Questo tema della traduzione, non solo in termini linguistici ma culturali, è affrontato nella poesia "Translate", in cui il poeta si domanda in modo retorico chi potrà mai tradurre il suo "dread chant". In realtà, mentre si pone questi interrogativi, egli sta già compiendo un atto di 'traduzione interculturale' ed esprime la condizione di chi si trova a vivere tra più culture: "Having been borne across the world, we are translated men" (Rushdie 1991, 17).

Who will translate

Dis stuff.

Who can decipher

De dread chant

Dat cum fram

De body

An soul

Dubwise?

[...]

Sometimes I wanda

Why I and I

A try so hard fe get

Overstood,

[...]

Who de hell we writing fa?

Sometimes I wanda

Who will translate

Dis

Fe de inglish? (Zephaniah 2001, 83)

[Chi tradurrà / Questa roba. / Chi riuscirà a decifrare / Questo terribile canto /
Che viene dal / Corpo / E dall'anima / In stile dub? // A volte mi chiedo /
Perché noi / Ci stiamo dando tanto da fare per essere / Compresi veramente, //

Per chi diavolo stiamo scrivendo? // A volte mi chiedo / Chi tradurrà / Questo / Per gli inglesi?]

Nella poesia “Translate” troviamo parole tipiche del linguaggio dei seguaci del Rastafarianesimo, il *Rasta talk* o *Dread Talk* (Pollard 2000), che, attraverso un processo di “deconstruction and (re)creation” (Habekost 1993, 67), ‘libera’ la lingua inglese. Ne è un esempio la forma verbale “overstood”, derivata dall’infinito “to overstand” (variante rasta di “to understand”), in cui il prefisso “over-” sostituisce “under-”, perché quest’ultimo richiama alla mente una posizione di inferiorità per chi compie l’azione di capire, condizione di sottomissione considerata inammissibile da chi lotta contro la schiavitù mentale di un popolo colonizzato come quello giamaicano. Inoltre, il pronome personale soggetto singolare “I” è ripetuto e usato al posto del plurale “we” nell’espressione “I and I”, con la quale i seguaci del Rastafarianesimo intendono sottolineare l’intima relazione spirituale che esiste tra i ‘fratelli’ e il loro dio.

Un *black English* vicino al *Jamaican English* esprime la voce del ‘ribelle’ nei versi di “Reggae Head”, poesia incentrata sulla metafora della violenza usata dalle autorità per ‘estrarre’ la musica *reggae* dalla testa dell’io e quindi distruggerne la cultura:

Doctors inject me
Police arrest me
Dem electric shock me
But dat nar stop me,
Oooh
Dem can’t get de Reggae out me head.

Dem tek me to a station
Put me on probation,
But I still a dance
Wid de original nation,
Oooh
Dem can’t get de Reggae out me head.

Dem sey,
Obey yu masta
Stop talk Rasta,
But I tek a dub
An juss rock a little fasta,
Noooo
Dem can’t get de Reggae out me head. [...] (Zephaniah 1996, 19)

[Dottori mi fanno iniezioni / Poliziotti mi arrestano / Mi fanno l'elettroshock / Ma non mi fermeranno / Ooh / Non riusciranno a togliermi il Reggae dalla testa. / Mi portano in una caserma / Mi mettono in libertà vigilata, / Ma io continuo a ballare / Con la nazione originale, / Ooh / Non riusciranno a togliermi il Reggae dalla testa. // Mi dicono, / Obbedisci al tuo padrone / Smettila di parlare da Rasta / Ma io prendo un dub / E semplicemente dondolo un po' più velocemente, / Nooo / Non riusciranno a togliermi il Reggae dalla testa.]

In questi versi si trovano numerosi tratti del creolo giamaicano: l'uso dei pronomi oggetto in funzione di soggetto ("dem" al posto di "they", con la dentale plosiva al posto della fricativa) e di aggettivo possessivo ("out me head" anziché "out of my head"), l'impiego della particella "a" al posto del verbo essere nella frase "But I still a dance" anziché "But I'm still dancing" (Christie 2014), la sibilante invece della dentale in "juss" (Coppola 2013).

Il suo linguaggio è molto vicino al *Jamaican English* anche in poesie come "No rights red an half dead", in cui è affrontato con crudo realismo il tema della brutalità usata dalla polizia contro i giovani neri:

Dem drag him to de police van
An it was broad daylight,
Dem kick him down de street to it,
I knew it was not right,
His nose had moved, bloody head,
It was a ugly sight.
Dem beat him, tried fe mek him still
But him put up a fight.

De press were dere fe pictures
Cameras roll an click.
While dem get dem money's worth
I started fe feel sick.
No rights red an half dead
An losing breath real quick.
I was sure dat it was caused by
Some bad politrick.

Down de road dem speed away
All traffic pulls aside,
Next to me a high class girl said
'Hope they whip his hide'.

Under me a young man's blood
Caused me fe slip an slide,

He pissed his well-pressed pants,
A man like me jus cried.

All de time it happens

Yes, it happens all de time [...] (Zephaniah 1992, 24)

[Lo trascinano nella camionetta della polizia / Era in pieno giorno / Lo spingono dentro a calci lungo la strada, / Sapevo che era ingiusto, / il naso era spostato, la testa sanguinante, / una vista orribile. / Lo picchiavano, cercavano di farlo stare fermo / Ma lui lottava per difendersi. // La stampa era lì a far foto / Fotocamere giravano a suon di click. / Mentre la gente spendeva bene i propri soldi / Io iniziavo a sentirmi male. / Niente diritti letti e mezzo morto / E molto presto senza fiato. / Ero sicuro che ciò era causato da / Un beccero inganno politico. // Giù per la strada sono sfrecciati via / Tutto il traffico bloccato, / Accanto a me una ragazza dell'alta società ha detto: / 'Spero gli frustino la schiena'. // Sotto i miei piedi il sangue di un giovane / Mi ha fatto scivolare, / Si è pisciato addosso ai pantaloni ben stirati, / E un uomo come me semplicemente ha pianto. // Succede sempre così / Sì, succede sempre così]

Voci diverse s'intrecciano nella trama dello *storytelling*, in cui s'inserisce la frase razzista di una giovane donna, presumibilmente bianca, che, osservando la scena, dichiara: "Hope they whip his hide" (e si noti che in questo caso il pronome personale e il possessivo sono trascritti secondo le norme ortografiche del *British English* per sottolineare la provenienza sociale di questa "high class girl"). Zephaniah denuncia le ingiustizie subite dalla comunità *black British* assumendo il ruolo di *alternative newscaster* in poesie come "Who killed Colin Roach?", "The Death of Joy Gardner", "What Stephen Lawrence Has Taught Us", che sono al tempo stesso elegie e denunce pubbliche. In questi componimenti si percepisce il *pathos*, la rabbia del predicatore che commemora le vittime del razzismo, riecheggiando i sermoni declamati nelle chiese pentecostali, veri e propri "theatres of language performance" (Sutcliffe and Tomlin 1986, 15). La poesia è usata come strumento di resistenza e di rivendicazione dei diritti civili e il poeta incarna la memoria vivente del suo pubblico/comunità (Wright 2000, 283-85). Ad esempio, in "What Stephen Lawrence Has Taught Us", il ricorrere del soggetto "we" e dell'oggetto "us" rende il senso della comunità, riunita per ricordare la morte del diciannovenne Stephen Lawrence (1974-1993), *cause célèbre* del sistema giudiziario britannico:

We know who the killers are,
We have watched them strut before us

As proud as sick Mussolinis.
We have watched them strut before us
Compassionless and arrogant,
They paraded before us,
Like angels of death
Protected by the law.

[...]

The academics and the super cops
Struggling to define institutionalised racism
As we continue to die in custody
As we continue emptying our pockets on the pavements,
And we continue to ask ourselves
Why is it so official
That black people are so often killed
Without killers? (Zephaniah 2001, 20-21)

[Sappiamo chi sono gli assassini, / Li abbiamo visti procedere impettiti davanti ai nostri occhi / Fieri come tanti ripugnanti Mussolini. / Li abbiamo visti procedere impettiti davanti ai nostri occhi / Senza compassione e arroganti, / Hanno sfilato davanti a noi, / Come angeli della morte / Protetti dalla legge. // Mentre gli accademici e i super sbirri / si sforzano di definire il razzismo delle istituzioni / Noi continuiamo a morire nelle prigioni / Noi continuiamo a svuotare le nostre tasche sui marciapiedi, / E continuiamo a chiederci / Perché sia una cosa così ufficiale / Che i neri così spesso vengano uccisi / Senza assassini?]

Il poeta impiega un linguaggio profetico, con costruzioni paratattiche, anafore e forme arcaiche, in poesie come “Dread eyesight”, in cui il ritmo solenne e le immagini allegoriche, come quella della ‘grande bestia’, ricordano i versi biblici dell’Apocalisse:

And great wars did come and go amongst the dwellers of Earth
and nations did make armies to fight for the gods of their land
and within many wars they did build great weapons
and they sayeth unto the people of the land –
‘We have great power for we have balls of fire and so
technology is the goal in which we must advance’.

As for the children of slaves, they becometh humble, for their God dwelleth amongst them, their heads found natural growth liking them unto the Lion and they bore the utmost tribulation in joy, for they are peculiar people and their manner
dreadful. (Zephaniah 1985, 81)

[E grandi conflitti si avvicendarono tra gli abitanti della Terra / e le nazioni crearono eserciti per combattere per gli dei del loro paese / e nell'arco di molte guerre costoro costruirono grandi armi / e dissero al popolo del loro paese – / 'Noi abbiamo grande potere perché abbiamo sfere di fuoco e così / la tecnologia è il fine verso cui dobbiamo avanzare'. // E i figli degli schiavi divennero umili, perché il loro Dio viveva / fra loro, le loro teste ebbero una crescita naturale facendoli rassomigliare al Leone / e costoro sopportarono l'estrema tribolazione con gioia, perché sono persone peculiari / e i loro modi / terribili.]

2. IRONIA

Zephaniah raggiunge i suoi risultati più interessanti quando assume la 'voce' del giullare che mira a sovvertire le gerarchie e denunciare le ingiustizie in modo indiretto. L'ironia gioca un ruolo fondamentale per il poeta:

[...] irony is very important, humour is very important and some of it verges on comedic, but I wouldn't call myself a comedian. [...] But humour is important, because humour allows you to say serious things without really making people feel that they are being preached to. And sometimes people will turn off, if they feel that you are preaching to them, and sloganizing. So you can do it more subtly through humour. (Zephaniah 2003, 200)

L'ironia etimologicamente significa "dissimulazione" e nasce da un'intricata relazione tra il detto e il non-detto (Hutcheon 1994, 58). L'ambiguità semantica dell'ironia è uno strumento raffinato per cogliere la complessità della realtà e "a survival skill" che consente di esporre le egemonie culturali dall'interno (Fischer 1986, 224). Sia nella letteratura postcoloniale che in quella postmoderna, l'ironia funge da "powerful subversive tool in the re-thinking and re-addressing of history" (Hutcheon 2003, 133). Ne abbiamo un esempio nella poesia "To Do Wid Me", in cui il cinismo dell'uomo qualunque è svelato dalle sue stesse parole e i discorsi dominanti sono riportati per essere messi alla berlina:

There's a man beating his wife
De woman juss lost her life
Dem called dat domestic strife?
Wot has dat gotta do wid me?
[...]
I've seen all de documentaries

An there's nothing I can do
I've listened to de commentaries
Why should I listen to you?
If I am told to I go vote
If I need more money I strike
If I'm told not to then I won't
I want de best deal out of life

[...]

My God, I can see you have been tortured
An your wife has been drawn an quartered
An your children have been slaughtered
But wot has dat gotta do wid me? (Zephaniah 2001, 74, 77)

[C'è un uomo che picchia sua moglie / La donna ha appena perso la vita / La chiamano violenza domestica? / E cosa c'entra questo con me? // Ho visto tutti i documentari / E non c'è niente che io possa fare / Ho ascoltato i commenti / Perché dovrei ascoltare te? / Se me lo dicono vado a votare / Se ho bisogno di più denaro a scioperare / Se mi dicono di non farlo allora non lo farò / Voglio prendermi il meglio dalla vita // Oh mio Dio, capisco che tu sei stato torturato / E tua moglie sventrata e squartata / E i tuoi figli sono stati massacrati / Ma cosa c'entra questo con me?]

Analogamente, nella poesia "The SUN", l'io impersona un lettore 'tipico' del *tabloid* britannico *The Sun* rivelandone tutti i pregiudizi e la *narrow-mindedness*:

I believe the Blacks are bad
The Left is loony
God is Mad
This government's the best we've had
So I read The SUN.

I believe Britain is great
And other countries imitate
I am friendly with The State,
Daily, I read The SUN.

[...]

Black people rob
Women should cook
And every poet is a crook,
I am told – so I don't need to look [...] (Zephaniah 1992, 58)

[Io credo che i Neri siano cattivi / La Sinistra sia pazza / Dio sia matto / Questo governo sia il migliore che abbiamo mai avuto / Così io leggo *The SUN*. // Io credo che la Bretagna sia grande / E gli altri paesi imitino / Io sono amico dello Stato, / Ogni giorno, leggo *The SUN*. // I Neri rubano / Le donne dovrebbero cucinare / E ogni poeta è un furfante, / Mi è stato detto – così non ho bisogno di guardare]

Il sarcasmo del poeta è impiegato anche per condannare il maschilismo nel componimento “Man to Man”, in cui l’uomo ‘macho’ è ridotto a macchietta, presentato come una sorta di inetto *Big Jim*:

Macho man
Can’t cook
Macho man
Can’t sew
Macho man
Eats plenty Red Meat,
At home him is King,
From front garden to back garden
From de lift to de balcony
Him a supreme Master,
Controller. [...] (Zephaniah 1992, 11)

[L’uomo macho / Non può cucinare / L’uomo macho / Non può cucire / L’uomo macho / Mangia Carne Rossa in quantità, / A casa lui è il Sovrano, / Dal giardino di fronte al giardino di retro / Dall’ascensore al balcone / Lui un supremo Padrone, / Controllore.]

La satira di Zephaniah non risparmia nessuno, neppure la figura del poeta arrabbiato, l’icona del difensore dei diritti della comunità nera, “The Angry Black Poet”, che è appunto il titolo di una sua poesia in parte auto-ironica. Dalle parole del presentatore comprendiamo che la rabbia e l’attivismo politico del poeta *engagé*, per quanto sinceramente sentiti, diventano un peso soffocante che reprime la sua stessa spontaneità e autenticità. Così, l’io descrive le contraddizioni tra realtà e finzione, con la stessa irriverenza del giullare medievale che mostra l’ipocrisia e le convenzioni del ‘teatro’ umano attraverso la risata (Bakhtin 1981a, 159-162):

Next on stage
We have the angry black poet,
So angry
He won’t allow himself to fall in luv,

So militant
You will want to see him again.
Don't get me wrong
He means it,
He means it so much
He is unable to feel,
He's so serious
If he is found smiling
He stops to get serious before he enters stage left,
Through days he dreams of freedom
Through nights he rants of freedom,
Tonight he will speak for you,
Give him a hand. [...] (Zephaniah 1996, 29)

[Il prossimo per noi sul palco / Sarà il poeta nero arrabbiato / Così arrabbiato /
Che non permetterà a se stesso di innamorarsi, / Così militante / Che voi vorrete
vederlo di nuovo. / Non fraintendetemi / Lui ci crede / Ci crede così tanto / Da
non poter provare emozioni, / È così serio / Che se viene scoperto a sorridere /
Smette per ritornare serio prima di entrare dalla parte sinistra del palco. / Di
giorno sogna la libertà, / Di notte inveisce per la libertà / Stasera parlerà per
voi, / Dategli una mano.]

La giocosità verbale e la parodia caratterizzano anche il componimento "I have a scheme", in cui l'io è un visionario che declama un sermone davanti alla comunità, riecheggiando il celebre discorso di Martin Luther King, "I have a dream". La sua visione riguarda un futuro senza razzismo e senza cartelli di divieto come quelli che un tempo si trovavano in Inghilterra con le scritte "No Blacks, No Irish, No Dogs", e in cui ci saranno invece cartelli contro il razzismo scritti in *Jamaican English* dalle persone di origine afrocaraibica. Il tono apparentemente serio del sermone è continuamente contraddetto dallo *humour* che mescola il registro alto con quello basso, in una visione utopica e carnevalesca, nella quale si ribaltano le gerarchie, s'invertono i ruoli e gli *status symbol*, si mescolano le culture, i colori e i sapori. Nella parte finale l'io esorta il pubblico a farsi sentire secondo il modello del *call-and-response*, tipico delle chiese pentecostali, ma usa in modo dissacratorio un *pun* da *stand-up comedian*, giocando sulle parole "Amen" e "A women". La poesia si conclude con l'ennesimo gioco linguistico: "And I just hope you can cope / With a future as black as this", in cui il "black future" che si prospetta non è un presagio funesto, come di solito nella lingua inglese (e non solo) s'intende con l'aggettivo "nero", bensì è un futuro in cui ci sia giustizia per il popolo *black*:

I am here today my friends to tell you there is hope
As high as that mountain may seem
I must tell you
I have a dream
And my friends
There is a tunnel at the end of the light.
And beyond that tunnel I see a future
I see a time
When angry white men
Will sit down with angry black women
And talk about the weather,
Black employers will display notice-boards proclaiming,
'Me nu care wea yu come from yu know
So long as yu can do a good day's work, dat cool wid me'.

[...]

Yes my friends that time is coming
And in that time
Afro-Caribbean and Asian youth
Will spend big money on English takeaways

[...]

And vending-machines throughout the continent of Europe
Will flow with sour sap and sugarcane juice,
For it is written in the great book of multiculturalism
That the curry will blend with the shepherd's pie and the Afro hairstyle will
return.

Let me hear you say
Multiculture
Amen
Let me hear you say
Roti, Roti
A women.

The time is coming
I may not get there with you
But I have seen that time,
And as an Equal Opportunities poet
It pleases me
To give you this opportunity
To share my vision of hope
And I just hope you can cope
With a future as black as this. (Zephaniah 1996, 9-10)

[Sono qui oggi, amici, per dirvi che c'è speranza / Per quanto la montagna possa sembrare elevata / Io vi devo dire / Io ho un sogno / E amici / C'è un tunnel alla fine della luce / E oltre quel tunnel io vedo un futuro / Io vedo un giorno / In cui gli uomini bianchi arrabbiati / Si siederanno insieme alle donne nere arrabbiate / Per parlare del meteo, / Datori di lavoro neri esporranno cartelli con annunci come / 'Non è problema di dove vieni, sai / Se buono è il lavoro che fai, per me è OK'.² // Sì, amici quel giorno sta arrivando / E in quel giorno / Giovani afro-caraibici e asiatici / Spenderanno tanti soldi in takeaway inglesi // E distributori automatici in tutto il continente europeo / Abbonderanno di succo di guanabana e di canna da zucchero, / Perché è scritto sul grande libro del multiculturalismo / Che il curry si mescolerà con la shepherd's pie e la pettinatura Afro ritornerà. // Voglio sentirvi dire / 'Multicultura' / 'A-men' / Voglio sentirvi dire / 'Roti, Roti' / 'A-women'.³ // Quel giorno sta arrivando / Potrei non esser più qui insieme a voi / Ma io vedo quel giorno, / E in qualità di poeta per le Pari Opportunità / Mi fa piacere / Darvi questa opportunità / Per condividere la mia visione di speranza / E io spero solo che voi possiate cavarvela / Con un futuro nero così.]

Le figure comiche dell' "angry black poet" e dell'oratore di "I have a scheme" sono i 'doppi' delle loro versioni serie, sono il loro "parodying and travestyng double", la "comic-ironic *contre-partie*", per rappresentare la realtà nelle sue molteplici sfaccettature (Bakhtin 1981b, 53). In letteratura ogni discorso diretto, opera o genere può diventare oggetto di una "parodic travestyng 'mimicry'" (*ibid.*, 55). Nella parodia l'artista osserva il linguaggio da un altro punto di vista, dall'esterno, perché soltanto la poliglossia può veramente liberare la coscienza dalla tirannide del monolinguisimo (*ibid.*, 60-61). A tal proposito, è interessante notare che lo stesso Zephaniah, in una nota alla sua poesia "Terrible World" (parodia della canzone di Louis Armstrong "What a Wonderful World"), dichiara di aver voluto prendere quel modello osservando la realtà da un punto di vista diverso: "I thought I should walk the same road and see things from a different point of view" (Zephaniah 1996, 13). Nella sua versione, l'io descrive un mondo crudele in cui predomina la violenza e queste immagini desolanti diventano ancora più paradossali nella *performance* registrata in cui il poeta imita la voce di Armstrong⁴. Del resto, anche leggendoli sulla pagina scritta, i versi riecheggiano continuamente la canzone

² La frase è volutamente in italiano imperfetto per imitare il *Jamaican English*.

³ Gioco di parole tra "Amen" [Amen / Un uomini] e "A women" [Una donne], come riferitomi via e-mail dal poeta.

⁴ Cfr. l'audio di "Terrible World" nell'album *Reggae Head* (Zephaniah 1997).

originale e il suo ritornello rasserenante, “What a Wonderful World”, con cui s’instaura una sorta di dialogo ironico intertestuale:

I’ve seen streets of blood
Redda dan red
There waz no luv
Just bodies dead
And I think to myself
What a terrible world.

I’ve seen pimps and priests
Well interfused
Denying peace
To the kids they abuse
And I think to myself
What a terrible world. [...] (Zephaniah 1996, 13)

[Ho visto strade di sangue / Più rosse del rosso / Non c’era amore / Solo cadaveri / E penso fra me e me / Ma che mondo orribile. // Ho visto magnacci e preti / Ben mescolati / Negare la pace / Ai bambini da loro abusati / E penso fra me e me / Ma che mondo orribile.]

E qui ritroviamo l’arte postmoderna del *collage* o quella ‘postcoloniale’ del *deejay reggae* che come un *bricoleur*, usa la tecnica del *cut’n’mix*, mescolando ‘tracce’ di opere. Il sincretismo e il riciclo ironico di elementi differenti sono caratteristiche sia del postmodernismo che del postcolonialismo (Albertazzi 2000, 151-59), e d’altronde ogni testo può essere considerato una trama di citazioni ed echi “in a vast stereophony” (Barthes 1977, 160).

3. ‘POETICA DELLA RELAZIONE’

Nella poesia di Zephaniah troviamo la polifonia e l’intrecciarsi di voci di cui parla Mikhail Bakhtin a proposito del romanzo, ma che si può applicare perfettamente a gran parte della poesia contemporanea e soprattutto a quelle poesie che si possono definire “cross-cultural poems”, perché esprimono “the creolized texture of transnational experience” (Ramazani 2009, 4). Per di più, la polifonia nelle opere di Zephaniah, così come in quelle di altri *performance poets*, è amplificata dal fatto che le pagine stampate dei libri sono soltanto una delle tante versioni in cui i versi circolano, potendo essere trasmessi anche attraverso la registrazione audio, video oppure attraverso la *performance* dal vivo (Coppola 2013, 13-14).

La polifonia, intesa anche come molteplicità di punti di vista, anima l'universo multiculturale della poesia di Zephaniah, in cui sempre più alla contrapposizione binaria tra neri e bianchi, tra noi e loro, si sostituisce una 'poetica della relazione' analoga a quella definita dal poeta francese di origine martinicana Édouard Glissant (1928-2011). Negli anni Ottanta la poesia di Zephaniah è in parte gravata da quello che di solito è definito il *burden of representation*, ossia dall'incombente necessità di dar voce alla 'comunità' *black British* in un periodo storico in cui essa si trovava relegata ai margini della società inglese (Guerra 2014, 39). Ma, soprattutto a partire dagli anni Novanta, la sua poetica evolve progressivamente verso la celebrazione del multiculturalismo, in consonanza con una 'poetica della relazione' che intende aprirsi all'Altro e celebrare il risultato imprevedibile che nasce dall'incontro/scontro delle culture. Pur riconoscendo l'importanza vitale rivestita da movimenti come la *Négritude* (e il *Black Power*) per difendere i valori africani e per la diaspora nera, Glissant ne rifiuta la definizione assolutistica e 'ontologica', perché "[l]e monde se créolise, toutes les cultures se créolissent à l'heure actuelle dans leurs contacts entre elles. Les ingrédients varient, mais le principe même est qu'aujourd'hui il n'y a plus une seule culture qui puisse prétendre à la pureté" (Glissant 1996, 125-26). Glissant sostiene la necessità di superare la "conception sublime et mortelle que les peuples d'Europe et les cultures occidentales ont véhiculée dans le monde, à savoir que toute identité est une identité à racine unique et exclusive de l'autre" (23). Utilizzando la metafora del rizoma contrapposto all'albero a radice unica, traendo ispirazione dalla medesima immagine di origine botanica che Gilles Deleuze e Félix Guattari avevano applicato al pensiero umano (Deleuze and Guattari 1980), Glissant afferma:

Ce que je dis c'est que la notion d'être et d'absolu de l'être est liée à la notion d'identité "racine unique" et d'exclusive de l'identité, et que si on conçoit une identité rhizome, c'est-à-dire racine, mais allant à la rencontre des autres racines, alors ce qui devient important n'est pas tellement un prétendu absolu de chaque racine, mais le mode, la manière dont elle entre en contact avec d'autres racines : la Relation. Une poétique de la Relation me paraît plus évidente et plus "prenante" aujourd'hui qu'une poétique de l'être. (Glissant 1996, 30-31)

Analogamente la poesia di Zephaniah diviene sempre più uno strumento per creare 'relazione' con l'Altro, con il diverso, anziché una contrapposizione binaria verso un nemico. Ne è un esempio la poesia "Overstanding", che invita all'apertura mentale e all'accoglienza dello straniero:

Open up yu house mek de Refugee cum in
Yu may overstand an start helping
Open yu imagination, gu fe a ride
If yu want fe overstand dis open wide

[...]

Open up de border free up de land
Open up de books in de Vatican
Open up yu self to any possibility
Open up yu heart an yu mentality,
Open any door dat yu confront
Let me put it straight, sincere and blunt
Narrow mindedness mus run an hide
Fe a shot of overstanding
Open Wide. (Zephaniah, 1992, 17)

[Apri la tua casa fai entrare il Rifugiato / Potresti capirlo e iniziare ad aiutarlo /
Apri l'immaginazione, fatti un giro / Se vuoi capire davvero apriti tutto. // Apri
il confine libera la terra / Apri i libri del Vaticano / Apri te stesso a ogni possi-
bilità / Apri il tuo cuore e la tua mentalità, / Apri ogni porta che hai di fronte /
Lasciamelo dire in modo schietto e chiaro / La ristrettezza mentale vada a na-
scondersi / Per un'iniezione di vera comprensione / Apriti tutto.]

Analogamente, nel componimento "Knowing Me" il poeta afferma: "I don't just want to love me and only me; diversity is my pornography, / I want to make politically aware love with the rainbow [Non voglio amare me e soltanto me; la diversità è la mia pornografia, / Voglio fare l'amore in modo politicamente consapevole con l'arcobaleno]" (Zephaniah 2001, 63). Zephaniah sostiene la necessità di ampliare il concetto di *Britishness* e di considerarlo un'idea in continua evoluzione, utilizzando la metafora del *melting pot* nella poesia "The British" (tratta dalla raccolta per bambini *Wicked World*):

[...]

Take some Picts, Celts and Silures
And let them settle,
Then overrun them with Roman conquerors.

Remove the Romans after approximately four hundred years
Add lots of Norman French to some
Angles, Saxons, Jutes and Vikings, then stir vigorously.

Mix some hot Chileans, cool Jamaicans, Dominicans,
Trinidadians and Bajans with some Ethiopians,
Chinese, Vietnamese and Sudanese.

[...]

Leave the ingredients to simmer.

As they mix and blend allow their languages to flourish

Binding them together with English. [...] (Zephaniah 2000, 38-39)

[Prendete alcuni Pitti, Celti e Siluri / E lasciateli sistemare, / Poi fateli invadere da conquistatori Romani. // Togliete i Romani dopo circa quattrocento anni / Aggiungete molti Normanni francesi ad alcuni / Angli, Sassoni, Juti e Vichinghi, poi agitate vigorosamente. // Mescolate alcuni caldi cileni, forti giamaicani, domenicani, / Alcuni abitanti di Trinidad e Barbados con etiopi, / Cinesi, vietnamiti e sudanesi. // Lasciate cuocere gli ingredienti a fuoco lento. / Mentre si amalgamano lasciate che i loro linguaggi fioriscano / Legandoli insieme all'inglese.]

Secondo Glissant “[I]’important aujourd’hui est précisément de savoir discuter d’une poétique de la Relation telle qu’on puisse, sans défaire le lieu, sans diluer le lieu, l’ouvrir” (Glissant 1996, 29-30) e allora vengono in mente i versi di quello che possiamo considerare una sorta di inno dedicato a Londra, città cosmopolita per antonomasia, luogo vibrante e ricco di stimoli e contraddizioni, così come Zephaniah lo descrive nel componimento “London Breed”:

I love dis great polluted place
Where pop stars come to live their dreams
Here ravers come for drum and bass
And politicians plan their schemes,
The music of the world is here
Dis city can play any song
They came to here from everywhere
Tis they that made dis city strong.

[...]

We just keep melting into one
Just like the tribes before us did,
I love dis concrete jungle still
With all its sirens and its speed
The people here united will
Create a kind of London breed. (Zephaniah 2001, 84)

[Io amo questo splendido luogo inquinato / Dove le pop star vengono per vivere i sogni / Qui i frequentatori di rave party arrivano per il drum ‘n’ bass / E i politici pianificano i loro complotti, / La musica del mondo è qui / Questa città può suonare qualsiasi canzone / Vengono qui da ogni dove / Sono loro che hanno reso forte questa città // Semplicemente continuiamo a fonderci insieme / Proprio come le tribù fecero prima di noi, / Io amo questa giungla d’asfalto

ancora / Con tutte le sue sirene e la sua velocità / La gente qui unita / Creerà una nuova specie londinese.]

Per Zephaniah le identità non sono concepite come monadi che si scontrano e contrappongono, ma come entità mutevoli e cangianti che s'incontrano e convivono insieme. La sua esortazione all'apertura all'Altro è dunque d'insegnamento per ricordare che ogni civiltà nasce dall'intrecciarsi di popoli e che le società sono 'multiculturali' sin dai tempi più antichi:

La différence n'est pas entre sociétés pluriculturelles et sociétés monoculturelles, mais entre celles qui, dans l'image qu'elles se font de leur identité, acceptent leur pluralité intérieure en la mettant en valeur et celles qui, au contraire, choisissent de l'ignorer et de la déprécier. (Todorov 2016, 123)

Quindi ogni individuo è, in realtà, pluriculturale, "les cultures ne sont pas des îles monolithiques mais des alluvions entrecroisées" (*ibid.*, 98) e le identità sono costruzioni effimere, processi storici in divenire, "subject to the continuous 'play' of history, culture and power" (Hall 1998, 225).

BIBLIOGRAFIA

- Albertazzi, Silvia. 2000. *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*. Roma: Carocci.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds). (1989) 2002. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Reprint, London - New York: Routledge.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovic. (1937-38) 1981a. "Forms of Time and Chronotope in the Novel". In *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. by Michael Holquist, 84-258. Austin: The University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovic. (1940) 1981b. "From the Prehistory of Novelistic Discourse". In *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. by Michael Holquist, 41-83. Austin: The University of Texas Press.
- Barthes, Roland. 1977. "From Work to Text". In *Image – Music – Text*. Ed. by Stephen Heath, 155-65. London: Fontana Press.
- Bhabha, Homi K. 2000. "The Vernacular Cosmopolitan". In *Voices of the Crossing: The Impact of Britain on Writers from Asia, the Caribbean and Africa*. Ed. by Ferdinand Dennis and Naseem Khan, 133-42. London: Serpent's Tail.
- Bhabha, Homi K. (1988) 2003. "Cultural Diversity and Cultural Differences". In *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 206-09. London - New York: Routledge.

- Chambers, Iain. 1994. *Migrancy, Culture, Identity*. London - New York: Routledge.
- Christie, Pauline. 2014. "Guide to the Language of Caribbean Poetry". *The Poetry Archive*. <https://www.poetryarchive.org/sites/default/files/Guide%20to%20the%20language%20of%20Caribbean%20poetry.pdf> (10/06/2018).
- Coppola, Manuela. 2013. "Spelling Out Resistance: Dub Poetry and Typographic Resistance". *Anglistica AION: An Interdisciplinary Journal* 18 (2): 7-18. https://www.researchgate.net/publication/291697312_Spelling_Out_Resistance_Dub_Poetry_and_Typographic_Resistance.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Doumerc, Eric. 1997. *La tradition orale dans la poésie anglo-antillaise. Rupture et ouverture*. Thèse de doctorat, Université de Toulouse Le Mirail.
- Doumerc, Eric. 2005. "Benjamin Zephaniah, the Black British Griot". In *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*. Ed. by Kadija Sesay, 193-205. Hertford: Hansib.
- Fischer, Michael M. J. 1986. "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory". In *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. by James Clifford and George E. Marcus, 194-233. Berkeley: University of California Press.
- Furniss, Tom and Michael Bath. (2007) 2013. *Reading Poetry: An Introduction*. Reprint. Abingdon - New York: Routledge.
- Glissant, Édouard. 1996. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard.
- Guerra, Sergio. 2014. *Figli della diaspora. Romanzo e multiculturalità nella Gran Bretagna contemporanea (1950-2014)*. Fano: Aras Edizioni.
- Habekost, Christian. 1993. *Verbal Riddim: The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi.
- Hall, Stuart. 1990. "Cultural Identity and Diaspora". In *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. by Jonathan Rutherford, 222-37. London: Lawrence & Wishart.
- Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's edge: The Theory and Politics of Irony*. Abingdon - New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda. (1989) 2003. "Circling the Downspout of Empire". In *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 130-35. London - New York: Routledge.
- Pollard, Velma. (1994) 2000. *Dread Talk: The Language of Rastafari*. Revised ed. Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Ramazani, Jahan. 2009. *A Transnational Poetics*. Chicago - London: The University of Chicago Press.
- Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.

- Sutcliffe, David and Carol Tomlin. 1986. "The Black Churches". In *The Language of Black Experience*. Ed. by David Sutcliffe and Ansel Wong, 15-31. Oxford - New York: Basic Blackwell.
- Todorov, Tzvetan. 2008. *La peur des barbares. Au delà du choc des civilisations*. Paris: Éditions Robert Laffont.
- Wright, Beth-Sarah. 2000. "Dub Poet Lekka Mi: An Exploration of Performance Poetry, Power and Identity Politics in Black Britain". In *Black British Culture and Society: A Text Reader*. Ed. by Kwesi Owusu, 271-88. London - New York: Routledge.
- Zephaniah, Benjamin. 1985. *The Dread Affair: Collected Poems*. London: Arena Books.
- Zephaniah, Benjamin. 1992. *City Psalms*. Newcastle: Bloodaxe Books.
- Zephaniah, Benjamin. 1996. *Propa Propaganda*. Newcastle: Bloodaxe Books.
- Zephaniah, Benjamin. 1997. *Reggae Head*. CD audio. London: 57 Productions.
- Zephaniah, Benjamin. 2000. *Wicked World*. London: Puffin Books.
- Zephaniah, Benjamin. 2001. *Too Black Too Strong*. Newcastle: Bloodaxe Books.
- Zephaniah, Benjamin. 2003. "Intervista con l'autore". In Cristina Pezzolesi, "De Dreadlocked Travelling Poet". *La poesia di Benjamin Zephaniah*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Urbino, 2018 (non pubblicata).

ABSTRACT

This article deals with Benjamin Zephaniah's poetry and it focuses on its polyphonic quality, its ironic language, and its similarity to Édouard Glissant's 'Poetics of Relation'. One of the most striking feature of the black British poet is his irony, which functions as an effective revolutionary act as it subtly reveals hypocrisies and prejudices. Benjamin Zephaniah's subversive use of language is aimed at opening the boundaries of the literary canon and of the very idea of Britishness, in the same way as postcolonial authors do. Being himself a 'product' of cultural hybridisation, Benjamin Zephaniah creates a syncretic network of intermingled voices and *personae*, a sort of polyphony in Bakhtinian terms. Therefore, his poetics bears resemblance to Édouard Glissant's idea of 'creolisation', according to which every identity is in fact a mixture, which is 'happily' and inevitably changing through a relationship with the Other.