

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

La poesia di Benjamin Zephaniah è come un graffito sulla parete di una strada, irriverente come la *street art* dell’artista Banksy¹ e fruibile da chiunque. Il suo atteggiamento anti-intellettuale e la concezione democratica dell’arte rientrano nel superamento postmoderno delle barriere tra ‘*high culture*’ e ‘*low culture*’. I suoi componimenti si rivolgono anche a chi non ha dimestichezza con la letteratura, è “arts fe people sake” (Zephaniah 1985, 92), come la definisce lui stesso nella poesia “African Culture”. L’abilità poetica di Benjamin Zephaniah consiste nel plasmare le semplici parole in modo creativo, e, grazie all’ironia, superare come un equilibrista l’incombente rischio di cadere nella banalità.

Nato a Birmingham nel 1958 da genitori afrocaribici, il poeta appartiene alla cosiddetta ‘seconda generazione’ *black British* e si trova in quella situazione che Kobena Mercer chiama “in-between-ness” (Mercer 1994, 89), intendendola come una condizione favorevole ad un’osservazione critica della realtà (ibidem). Egli ha una sorta di “visione stereoscopica” (Albertazzi 2000, 140) della società in qualità di *insider* e *outsider* al tempo stesso, e il suo sguardo è “the oblique gaze” (Chambers 1994, 14) di chi prima era nella periferia del mondo o ai margini di esso e che ora emerge al centro e diventa attivo formulatore dell’estetica e dello stile di vita metropolitani, reinventandone i linguaggi (ibidem, 23). La lingua inglese di Benjamin Zephaniah ‘porta il peso’ della sua esperienza *black British*, analogamente a quanto avviene per gli scrittori e poeti postcoloniali (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin 2002, 37-77). Nella sua poesia 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), e attraverso la sovversione del linguaggio il canone letterario e il concetto stesso di *Englishness* vengono messi in discussione e ampliati (Furniss and Bath 2013, 467).

1. POLIFONIA

Nella poesia “Speak”, Benjamin Zephaniah riflette sul tema del linguaggio, mettendo in luce i rapporti di forza e dominio ad esso sottesi, e i suoi versi sono strutturati sulla contrapposizione binaria *I vs you*, colonizzato vs colonizzatore, *working class vs upper class*:

Yu teach me
Air Pilots language
De language of

¹ *Street artist* inglese (cfr. Banksy 2006) e cfr. le fotografie di opere di Banksy nel libretto che accompagna il CD musicale *Naked* (Zephaniah 2004).

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)

Questa “bloody tongue, / Wid Nubian tones” è il suo *black English*, influenzato dalle forme sintattiche e lessicali della lingua creola giamaicana, i cui fonemi riproducono il *riddim* afrocaraibico, in contrapposizione all’inglese parlato dai piloti di aerei, dalla famiglia reale britannica, dai presidenti americani, ossia alla lingua dei colonizzatori e dei neo-colonizzatori, dei potenti, alla lingua standard, “authorised / approved”.

Si può parlare di ‘poliglossia’, o meglio di ‘polifonia’ nell’opera letteraria di Benjamin Zephaniah e giustamente Eric Doumerc lo ha definito “le griot aux voix multiples” (Doumerc 1997, 396), ossia il bardo africano dalle molteplici voci, evidenziando la sua capacità di *performer* nel modulare sapientemente la voce e nel giostrarsi tra vari registri linguistici, ma soprattutto la sua abilità nell’assumere molteplici maschere, i cui linguaggi s’intrecciano in una trama polifonica:

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. L’oralité demeure bien sûr antillaise, mais se teinte aussi d’influences britanniques : elle se fait à proprement parler anglo-antillaise. De plus, cette oralité adopte un grand nombre de voix qui témoignent de sa qualité polyphonique. (Doumerc 1997, 367)

Benjamin Zephaniah ha, infatti, a disposizione vari 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 la sua infanzia e adolescenza; il *BBC English* o *British Standard English* delle istituzioni, appreso attraverso i canali radio-televisivi nazionali, a scuola e in tutte le situazioni pubbliche ufficiali; il *Rasta talk*; il dialetto *Cockney* di Londra, città dove si trasferisce intorno ai vent’anni e trascorre gran parte della sua vita.

Possiamo definire Benjamin Zephaniah un esempio di “vernacular cosmopolitan” (Bhabha 2000, 139), utilizzando il celebre ossimoro coniato dal critico postcoloniale Homi Bhabha, poiché egli si trova ad occupare quello spazio intermedio per cui la “cultural translation” (ibidem) diventa un atto di sopravvivenza e una condizione felice per la creatività artistica (ibidem), che conduce al superamento dei confini tra lingue e territori. Questo tema della traduzione, non solo in termini linguistici ma culturali, è da Benjamin Zephaniah affrontato, attraverso una serie di interrogativi,

nella poesia “Translate”, in cui il poeta si domanda in modo retorico chi potrà mai tradurre il suo “dread chant”. Ma, in realtà, mentre si pone questi interrogativi, egli sta già compiendo un atto di ‘traduzione culturale’ e ciò rimanda alla celebre definizione dello scrittore Salman Rusdhie sulla condizione di chi si trova a vivere tra più culture: “Having been borne across the world, we are translated men” (Rusdhie 1991, 17).

Who will translate
Dis stuff.
Who can decipher
De dread chant
Dat cum fram
De body
An soul
Dubwise?

Wot poet in
Resident,
Wot translator
Wid wot
Embassy,
Wot brilliant
Linguistic mind
Can kick dis,
Dig dis
Bad mudder luvin rap?

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)

Nella poesia “Translate” troviamo alcune parole tipiche del linguaggio dei seguaci del Rastafarianesimo, il *Rasta talk* o *Dread Talk*, 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” (la variante rasta di “to understand”) in cui il prefisso “over-” sostituisce “under-”, perché quest’ultimo richiama alla mente una posizione di inferiorità per chi deve compiere l’azione di capire, condizione di sottomissione considerata inammissibile da chi lotta contro la schiavitù mentale di un popolo colonizzato come quello giamaicano. Numerosi termini nel *Dread Talk* vengono trasformati attraverso “a phono-semantic

restructuring” (Allsopp cit. in Pollard 2000, 56), e così parole considerate foriere di ‘vibrazioni’ negative, come “hate” o “dead”, o i loro omofoni, vengono sostituite dai loro contrari dal punto di vista semantico, come ad esempio avviene per le parole “appreci-ate” o “ded-icate” che vengono trasformate in “appreci-love” e “liv-icate”, termini diventati popolari attraverso la diffusione mondiale della musica *reggae*.

Un *black English* molto 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 distruggere la sua 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 pon 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)

Nei versi precedenti si trovano numerosi tratti tipici del creolo giamaicano, come l’uso dei pronomi oggetto usati come soggetto (“dem” al posto di “they”, in cui la dentale plosiva sostituisce quella fricativa), “out me head” anziché “out of my head”, “yu masta” al posto di “your master”. Inoltre, l’impiego della particella “a” al posto del verbo essere nella perifrasi del *present continuous* nella frase “But I still a dance” (anziché “But I’m still dancing”), la forma negativa “But dat nar stop me” (per “But that’s not stopping me”), l’uso della preposizione “pon” anziché “on” (Christie 2014) l’avverbio “juss” al posto di “just” (dentale sostituita da sibilante), il verbo “tek” al posto della forma “take” (che riproduce la pronuncia monovocalica invece del dittongo) (Coppola 2013). L’io cita il discorso delle autorità che gli ordinano di smettere di parlare come un rasta e di obbedire (“Dem sey, / Obey yu masta / Stop talk Rasta”), a cui replica con il suo controcanto: “Noooo / Dem can’t get de Reggae out me head”, un *refrain* che collega tutta la struttura poetica.

Il suo linguaggio si avvicina molto al *Jamaican English* anche in poesie come “No rights red an half dead” in cui è affrontato 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)

Anche in questa poesia si trova l’uso del pronome personale oggetto in funzione di soggetto e la preposizione usata per introdurre l’infinito “fe” come nelle frasi “tried fe mek him still” e “Caused me fe slip an slide”. Voci diverse s’intrecciano nella trama dello *storytelling*, in cui s’inserisce anche 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 volutamente trascritti secondo le norme ortografiche del *British English* per sottolineare la provenienza sociale di questa “high class girl”).

Benjamin Zephaniah denuncia le ingiustizie subite dalla comunità *black British* assumendo consapevolmente il ruolo di ‘*alternative newscaster*’ in poesie come “Who killed Colin Roach?”, “The Death of Joy Gardner”, “What Stephen Lawrence Has Taught Us”, “To Ricky Reel”, “To Michael Menser”. Questi componimenti sono al tempo stesso elegie e denunce pubbliche, in cui si percepisce il *pathos*, la rabbia del predicatore che commemora le vittime del razzismo, impiegando

un linguaggio che riecheggia i sermoni declamati nelle chiese cristiane pentecostali, veri e propri “theatres of language performance” (Sutcliffe and Tomlin 1986, 15). 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. I parallelismi continui e le reiterazioni danno l’idea di un crescendo di emozioni e l’uso dell’avverbio “now” che ricorre in tutta la poesia enfatizza l’urgenza del momento e la necessità di compiere un cambiamento:

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 death of Stephen Lawrence
Has taught us to love each other
And never to take the tedious task
Of waiting for a bus for granted.

[...]

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?

We are not talking about war or revenge
We are not talking about hypotheticals or possibilities,
We are talking about where we are now
We are talking about how we live now
In dis state
Under dis flag (God Save the Queen),
And God save all those black children who want to grow up [...] (Zephaniah 2001, 20-21)

Il poeta impiega un linguaggio profetico, biblico, con costruzioni paratattiche, anafore e forme verbali arcaiche, in poesie come “Dread eyesight”. Il ritmo di questi versi è lento e solenne e vi ricorrono immagini allegoriche come quella della ‘grande bestia’, il sistema malvagio a cui si contrappone la nuova generazione dalla cresta leonina (i seguaci del Rastafarianesimo), in un turbinio di guerre e spaventose ‘sfere di fuoco’, che ricordano le immagini dell’Apocalisse:

And it was in this time that a great beast did arise from the land of Europe
and he speaketh great blasphemies and he deceiveth in sixes
and he was given great power and authority by the people of his church
and his reign did end in death.

[...]

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, 79-81)

2. IRONIA

Benjamin Zephaniah raggiunge i suoi risultati più interessanti specialmente quando assume la ‘voce’ del giullare che mira a sovvertire le gerarchie e denunciare le ingiustizie in modo indiretto. Nella sua poesia, infatti, l’ironia gioca un ruolo fondamentale, come lui stesso sottolinea:

[...] 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, nel significato originale della parola greca vuol dire “dissimulazione” ed è la figura del discorso attraverso la quale ciò che viene detto è esattamente l’opposto di ciò che s’intende allo scopo di rendere più efficace il messaggio (Furniss and Bath 2013, 243). Si tratta di una maschera la cui finalità non è nascondere, bensì rivelare in modo obliquo. Il linguaggio diventa uno strumento ancor più rivoluzionario quando i discorsi dominanti vengono riportati per essere in realtà messi alla berlina e destituiti di efficacia e fondamento, come nella poesia “To Do Wid Me”, in cui il cinismo dell’uomo qualunque è svelato dalle sue stesse parole:

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

[...]

I used to go on demonstrations
Now me feet can't tek de pace,
I've tried be a vegan
But there's egg upon me face,
My last stand was de Miners Strike
I did de cop patrol,
Now it's central heating dat I like
An I juss don't need no coal

[...]

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)

Analogamente nella poesia "The SUN", l'io impersona un lettore 'tipico' del *tabloid newspaper* 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,
It's easy in The SUN.

[...]

Don't give me truth, just give me gossip

And skeletons from people's closets,
I wanna be normal
And millions buy it,
I am blinded by The SUN. (Zephaniah 1992, 58-59)

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

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)

La satira di Benjamin 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 che si può considerare 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, svelando la maschera del poeta impegnato, 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)

La giocosità verbale e la parodia caratterizzano anche il componimento “I have a scheme”, in cui l’io si presenta come un visionario che declama un sermone davanti alla comunità, riecheggiando il celebre discorso di Martin Luther King, “I have a dream”. L’io si autodefinisce ironicamente in questi versi “an Equal Opportunities poet” e si presenta come un profeta che vuole condividere la sua visione ottimistica del futuro. I versi sono strutturati come un esercizio di retorica, con molte pause e metafore convenzionali. Ma nella frase “There is a tunnel at the end of the light” l’inversione nell’ordine dei termini solitamente usati in simili immagini provoca la sorpresa e la risata. Il sogno riguarda un futuro senza razzismo, in cui si vivrà in armonia e non ci saranno pregiudizi, né cartelli di divieto come quelli che un tempo si trovavano in Inghilterra con le scritte “No Blacks, No Irish, No Dogs”, e viene descritta la situazione paradossale in cui ci saranno cartelli contro il razzismo scritti in *Jamaican English* dalle persone di origine afrocaribica. Il tono apparentemente serio del sermone è dunque continuamente contraddetto dallo *humour* che mescola il registro alto con quello basso, in una visione utopica del futuro che ha un carattere carnevalesco, in cui si ribaltano le gerarchie, s’invertono i ruoli e gli *status symbol*, si mescolano le culture, i colori ed i sapori. Nella parte finale della poesia l’io esorta il suo 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)

Le figure comiche dell' "angry black poet" e dell'oratore di "I Have a scheme", in realtà, non sono che i 'doppi' delle loro versioni serie, sono il loro "parodying and travestyng double" (Bakhtin 1981b, 53), la loro "comic-ironic *contre-partie*" (ibidem), e hanno la finalità di rappresentare la realtà nelle sue molteplici sfaccettature. In generale, nella letteratura, come sottolinea Mikhail Bakhtin, ogni discorso diretto, opera o genere può, infatti, diventare oggetto di una "parodic travestyng 'mimicry'" (ibidem, 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 (ibidem, 60-61). A tal proposito, è interessante notare che lo stesso Benjamin Zephaniah, in una nota alla sua poesia intitolata "Terrible World" (una parodia della celebre canzone di Louis Armstrong "What a Wonderful World"), dichiara di aver voluto prendere quel modello osservando, però, la realtà da un punto di vista diverso: "I do love Louis Armstrong's work but 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 predominano la violenza e la morte, e queste immagini desolanti diventano ancora più paradossali nella *performance* registrata in cui il poeta canta questi versi imitando la voce di Louis Armstrong². Del resto, anche leggendoli sulla pagina scritta, i versi riecheggiano continuamente la canzone originale che tutti conosciamo e il suo ritornello rasserenante, "What a Wonderful World", con cui s'instaura così una sorta di dialogo ironico intertestuale:

² Cfr. la registrazione audio della poesia "Terrible World" nell'album *Reggae Head* (Zephaniah 1997).

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.

The killer who's the hero
The rapist who's indoors
The trade in human cargo
And dead poets on tours
I've seen friends put in jail
For not being rich
And mass graves made
From a football pitch. [...] (Zephaniah 1996, 13)

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, 151-159), 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 Benjamin 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 Jahan Ramazani chiama "cross-cultural poems" (Ramazani 2009, 4) perché esprimono "the creolized texture of transnational experience" (ibidem). Per di più, questa polifonia nelle opere di Benjamin Zephaniah, così come in quelle di altri *performance poets*, è in realtà 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 Benjamin 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 Benjamin

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. Glissant sostiene la necessità di superare quella "concezione sublime e mortale che i popoli d'Europa e le culture occidentali hanno veicolato nel mondo, ovvero che ogni identità è un'identità a radice unica, che esclude ogni altra" (Glissant 1998, 20). Utilizzando la metafora di origine botanica del rizoma contrapposto all'immagine dell'albero a radice unica, Glissant afferma infatti:

Io dico che la nozione di essere e dell'assoluto dell'essere è legata alla nozione di identità come "radice unica" e dell'esclusività dell'identità e che se si concepisce un'identità rizoma, cioè radice che si intreccia con altre radici, allora ciò che diventa importante non è tanto una pretesa assolutezza di ogni radice, ma il modo, la maniera in cui entra in contatto con altre radici: la Relazione. Oggi una poetica della Relazione mi sembra più evidente e avvincente di una poetica dell'essere. (Glissant 1998, 26)

Quindi 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" (ibidem, 101), Glissant ne rifiuta la definizione assolutistica e *'ontologica'*, perché "[i]l mondo si creolizza, tutte le culture si creolizzano oggi nei contatti fra loro. Cambiano gli ingredienti, ma il principio è che oggi non c'è più neanche una cultura che possa sostenere la propria purezza" (ibidem). Analogamente la poesia di Benjamin Zephaniah diventa 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, del diverso:

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)

Nel componimento “Knowing Me” il poeta efficacemente 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” (Zephaniah 2001, 63). E celebra in modo divertente il carattere ibrido della sua identità:

With my Jamaican hand on my Ethiopian heart
The African heart deep in my Brummie chest,
And I chant Aston Villa, Aston Villa, Aston Villa [...] (ibidem)

Benjamin Zephaniah sostiene non solo la necessità di ampliare il concetto di *Britishness* ma di considerarlo come un’idea in continua definizione ed evoluzione e utilizza felicemente la metafora del *melting pot* nella poesia intitolata “The British”, contenuta nella raccolta di poesie per bambini *Wicked World*:

Serves 60 million

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)

Glissant afferma che “importante oggi è proprio saper discutere di una poetica della Relazione così che si possa, senza annullare il luogo, senza diluire il luogo, aprirlo” (Glissant 1998, 25) e allora ancora una volta 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 Benjamin 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.

[...]

It's so cool when the heat is on
And when it's cool it's so wicked
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)

Per Benjamin 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. Come sottolinea Stuart Hall, le 'identità culturali' sono processi storici in divenire: "Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous 'play' of history, culture and power" (Hall 1998, 225). Ogni civiltà nasce, quindi, dall'intrecciarsi di costumi e popoli e le identità sono costruzioni effimere, più declamate e idealizzate che reali. Inoltre, come ricorda Tzvetan Todorov, le società sono fin dai tempi più remoti 'multiculturali' e quindi:

La differenza non è tra società pluriculturali e società monoculturali, ma tra quelle che nell'immagine della propria identità accettano la loro pluralità interiore valorizzandola e quelle che, al contrario, scelgono di ignorarla e sminuirle. (Todorov 2016, 99)

Del resto, ogni individuo è "pluriculturale" (ibidem, 77), perché "le culture non sono isole monolitiche, ma alluvioni che s'intrecciano tra loro" (ibidem), "melting into one" (Zephaniah 2001, 84).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albertazzi, Silvia. 2000. *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*. Roma: Carocci Editore.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, eds. 2002 (1989). *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Reprint. London and New York: Routledge.
- Barthes, Roland. 1977. "From Work to Text". In *Image – Music – Text*, edited by Stephen Heath, 155-165. London: Fontana Press.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovic. 1981a (1937-38). "Forms of Time and Chronotope in the Novel". In *The Dialogic Imagination. Four Essays*, edited by Michael Holquist, 84-258. Austin: The University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovic. 1981b (1940). "From the Prehistory of Novelistic Discourse". In *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edited by Michael Holquist, 41-83. Austin: The University of Texas Press.

- Bhabha, Homi. 2000. "The Vernacular Cosmopolitan". In *Voices of the Crossing. The Impact of Britain on Writers from Asia, the Caribbean and Africa*, edited by Ferdinand Dennis, and Naseem Khan, 133-142. London: Serpent's Tail.
- Banksy. 2006. *Banksy: Wall and Piece*. London: Century.
- Chambers, Iain. 1994. *Migrancy, Culture, Identity*. London and 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.
- Doumerc, Eric. 1997. *La tradition orale dans la poésie anglo-antillaise. Rupture et ouverture*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse Le Mirail.
- Furniss, Tom, and Michael Bath. 2013 (2007). *Reading Poetry: An Introduction*. Reprint. Abingdon and New York: Routledge.
- Glissant, Édouard. 1998 (1996). *Introduction à une poétique du divers*; trad. it. *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi
- 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 and Atlanta: Rodopi.
- Hall, Stuart. 1990. "Cultural Identity and Diaspora". In *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, 222-237. London: Lawrence & Wishart.
- Mercer, Kobena. 1994. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. New York and London: Routledge.
- Pollard, Velma. 2000 (1994). *Dread Talk: The Language of Rastafari*. Revised Edition. Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Ramazani, Jahan. 2009. *A Transnational Poetics*. Chicago and 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*, edited by David Sutcliffe, and Ansel Wong, 15-31. Oxford and New York: Basic Blackwell.
- Todorov, Tzvetan. 2016 (2008). *La peur des barbares*; trad. it. *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*. Milano: Garzanti.
- 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. 2000. *Wicked World*. London: Puffin Books.
- Zephaniah, Benjamin. 2001. *Too Black Too Strong*. Newcastle: Bloodaxe Books.
- Zephaniah, Benjamin. 2003. "Intervista con l'autore". In Pezzolesi, Cristina. 2018. "*De Dreadlocked Travelling Poet*": *La poesia di Benjamin Zephaniah* (Tesi di Laurea non pubblicata). Università degli Studi di Urbino.

MATERIALE AUDIO

- Zephaniah, Benjamin. 1997. *Reggae Head*, London: 57 Productions.
- Zephaniah, Benjamin. 2004. *Naked*. London: One Little Indian.

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.

RIASSUNTO

Questo articolo analizza la produzione poetica di Benjamin Zephaniah, prendendone in considerazione il carattere polifonico, il linguaggio ironico e l'affinità con la 'Poetica della Relazione' di Édouard Glissant. Una delle peculiarità più evidenti del poeta *black British* è la sua ironia, che agisce da efficace strumento rivoluzionario, rivelando in modo indiretto ipocrisie e pregiudizi. La sovversione del linguaggio operata da Benjamin Zephaniah è analoga a quella degli autori postcoloniali e ha come finalità l'ampliamento dei confini del canone letterario e dell'idea di *Britishness*. Essendo lui stesso un 'prodotto' del processo di ibridazione culturale, Benjamin Zephaniah crea una trama sincretica di voci e personaggi, una sorta di polifonia, per dirla come Mikhail Mikhailovich Bakhtin. Quindi, la sua poetica richiama il concetto di 'creolizzazione' di Édouard Glissant, secondo cui ogni identità è in realtà un composto che 'felicitemente' e inevitabilmente si trasforma attraverso la relazione con l'Altro.

KEYWORDS: Postcolonialism – irony – polyphony – hybridity – multiculturalism

PAROLE CHIAVE: Postcolonialismo – ironia – polifonia – ibridità – multiculturalismo