

Songs and Verses of New Ethnicities: Resistenza e rappresentazione nella cultura black British

Francesco Cattani

I dibattiti sulla rappresentazione del black da parte dei media e delle istituzioni e le riflessioni sulla possibilità e sul significato di uno stile e un'estetica propriamente black (e di conseguenza sulle spinose questioni dell'autenticità e della rappresentatività) danno il via nel corso degli anni ottanta a un importante cambiamento nelle politiche culturali black British. Una schiera di critici, artisti e scrittori appartenenti a questa comunità trasversale¹ avevano cominciato a rileggere i modelli e le categorie attraverso cui la loro identità era stata definita sino a quel momento, cercando in particolare di spingere la discussione sulla blackness «beyond either exotica or stigma» (Papastergiadis 1996: 124). Come sottolinea Jean Fisher era necessario individuare un nuovo linguaggio capace di ridefinire i contorni di una

¹ Il termine black è da intendersi come categoria non biologica o razziale ma culturale. In quanto tale esso supera differenze e particolarismi etnici e 'geografici' e attraversa comunità eterogenee, unite da esperienze simili di colonizzazione e migrazione verso la Gran Bretagna e soprattutto dalle quotidiane discriminazioni e atti di violenza subiti nel nuovo territorio: «[...] the naturalised connotations of the term /black/ were disarticulated out of the dominant codes of racial discourse, and re-articulated as signs of alliance and solidarity among dispersed groups of people sharing common historical experiences of British racism» (Mercer 1994: 291). In questo senso la black Britain è una comunità trasversale al cui interno sono inserite etnie di origine caraibica, africana e asiatica.

società che ancora non era riuscita a (o si rifiutava di) comprendere i cambiamenti in atto ormai da tempo: un linguaggio «that had to divest from the rhetoric of lament and recrimination» per inventare «a poetics of affect beyond the documentary realism in order to penetrate a different psychology of race and belonging» (Fisher 2007: 17-18). Sono soprattutto i giovani cineasti del periodo che, operando proprio a partire dall'immagine, si impegnano in una re-visione delle pratiche di rappresentazione al fine di creare, secondo le parole di Kobena Mercer, un «[...] counterdiscourse against those versions of reality produced by dominant voices and discourses in British film and media» (Mercer 1988: 52) e di rimettere in discussione «the limitations of documentary realism» (53)².

Era necessario controbattere a un certo tipo di immagini che si erano fissate nella mente e nell'immaginario 'nazionale' e, allo stesso tempo, andare a 'complicare' la figura del black, sottolineando come essa dovesse essere considerata non solo in termini razziali ma nella sua relazione con tutta una serie di altre categorie culturali, politiche e sociali.

Fondamentali in questo senso erano state, nel corso degli anni settanta, la produzione saggistica legata al Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) di Birmingham, diretto da Stuart Hall dal 1968 al 1978, e le riflessioni pubblicate sulle pagine di *Race Today*, rivista che, a partire soprattutto dal 1973, era diventata la voce delle comunità black British.

Tutti questi cambiamenti trovano espressione e uno stimolo nei vari passaggi che segnano e seguono l'uscita di *Handsworth Songs*, 'documentario'/art film del 1986 del Black Audio Film Collective,

² Interessante sottolineare come entrambi i critici rilevino l'attenzione di questi artisti/teorici nei confronti della necessità di rimettere in discussione quel 'modo realistico' che era stato la cifra stilistica utilizzata sino a quel momento tanto nei discorsi ufficiali quanto nei contro-discorsi black British – punto questo su cui si tornerà nel corso del saggio.

composto tra gli altri da John Akomfrah, Reece Auguiste e Lina Gopaul³.

Due sono gli aspetti relativi a questo testo che intendo affrontare in questo saggio: la polemica che esso scatena (in particolare il celebre scontro tra Salman Rushdie e Stuart Hall) e 'cosa' è pubblicato a seguito di questa polemica; nonché il suo presentarsi come uno sguardo sul presente che è anche contemporaneamente ricerca storica e stilistica.

Il collettivo (1982-1998) nasce nei primi anni ottanta, momento in cui una serie di fondi pubblici (in particolare da parte di Channel 4, in onda dal 1982, e del Greater London Council, che di lì a pochi anni sarebbe stato smantellato dal governo Thatcher)⁴ consentono a giovani artisti black British di finanziare opere che non necessariamente dovevano avere un ritorno economico e quindi potevano sperimentare nuove forme d'arte. Allo stesso tempo, come sottolinea Isaac Julien, membro dell'altro importante collettivo black British, Sankofa, il clima vivace di discussioni, workshop, cineforum favorisce lo sviluppo di «[...] a language with which to context established models, patterns we saw as racist, outmoded and Eurocentric» (Julien 2013: 27)⁵. In questo

³ La loro prima opera, *Expeditions* (1982-84), definita «An Investigation into colonial fantasy», era stata un progetto in due parti, *Signs of the Empire* e *Images of Nationality*, due video composti da diapositive di fotografie d'archivio di colonizzatori e colonizzati cui sono aggiunte didascalie, interrotte da brevi clip (su raccoglitori indiani di tè, operai black e sommosse) e da altre fotografie di monumenti scattate in maniera obliqua per dare il senso di come: «[...] the mythic national identity constructed also via empire is now fragmenting under the uncertainties posed by diaspora people searching for their identity and belonging» (Fisher 2007: 18-19).

⁴ Per una maggiore analisi del Greater London Council e del sistema di finanziamento pubblico, cfr. Fusco 1988: 10; Korte – Sternberg 2004: 38-39.

⁵ Le prime opere di Sankofa sono state: *Who Killed Colin Roach?* (1983), *Territories* (1984) e *The Passion of Remembrance* (1986) che attirerà l'attenzione di numerosi critici (cfr. anche nota 19). Il collettivo, composto tra gli altri da Isaac Julien, Martina Attille e Maureen Blackwood, nasce nel 1983 con l'intento «[...] to challenge the fairly Eurocentric positions of white

senso, Barbara Korte e Claudia Sternberg affermano che le opere prodotte in questo contesto: «While they were not mainstream, they nevertheless *referred* to it by critically recontextualising and repositioning master narratives and familiar images, by providing a political and cultural 'corrective' on a sophisticated level of filmic expression» (Korte – Sternberg 2004: 41).

Handsworth Songs si presenta allora come un collage di riflessioni e testimonianze sui riot 'razziali' che si sono susseguiti in Gran Bretagna soprattutto a partire dal 1976 (durante il carnevale di Notting Hill) e si sono intensificati nel periodo del governo di Margaret Thatcher (1979-1990). Il titolo, infatti, fa riferimento agli scontri avvenuti in un quartiere di Birmingham tra il 10 e l'11 settembre del 1985, ma nel film si raccontano anche i tumulti divampati nell'ottobre dello stesso anno a Broadwater Farm (nel quartiere londinese di Tottenham), a seguito della morte di Cynthia Garrett durante una perquisizione in casa sua da parte della polizia, e si accenna ad altri disordini scoppiati in precedenza a Handsworth, nel 1977, durante una manifestazione del National Front; inoltre è forte, anche se non esplicitamente citato, il rimando alla rivolta di Brixton del 1981. Nonostante sia stata definita un documentario, la pellicola non vuole tanto raccontare i riot quanto presentarli in maniera diversa e denunciare il modo assolutamente inadeguato con cui sono stati 'covered' dai media ufficiali. In particolare i registi spostano lo sguardo della telecamera cercando di mostrare cosa si cela dietro ai tumulti: non a caso la frase che viene ripetuta nel corso del testo è «There are no stories in riots, only the ghosts of other stories».

independents making films about black people [...]. The kind of question that we tried to propose had to do with power, i.e., black people's relationship with the media technology and where they were placed in them» (Fusco 1988: 23). Essi volevano indagare come, nonostante la blackness continuasse a essere definita in maniera univoca e singolare, e soprattutto esclusivamente in relazione alla whiteness, fossero invece numerose le forze in gioco che caratterizzavano la vita dei giovani black in Britain (cfr. Attille 1988: 53).

Una simile operazione era già stata tentata, in ambito e secondo modalità totalmente diversi, con il report *A Different Reality*, pubblicato anch'esso nel 1986. Definito «independent black enquiry», esso si proponeva di gettare una luce diversa sugli eventi e soprattutto su quelle istituzioni incaricate di indagare sui fatti ma avvertite come parte del problema (*A Different Reality* 1986: 6). Come la pellicola, l'inchiesta cerca di usare un altro punto di vista, concentrandosi non solo sulla sommossa, ma sui torti e le sofferenze subiti dagli abitanti di Handsworth⁶ e su una società definita senza giri di parole razzista, «because all the power and control of resources and organisations are vested in white people who use their authority to ensure that Black people remain as second class persons, [...]» (*A Different Reality* 1986: 9).

It highlights the pattern of oppression and disadvantage, the imposition of law and order responses to Black resistance, deals with the myth that large amount of money were going into the Black areas, and examines the by-passing mechanism which ensure that Black people always miss out. It [...] examines the racist nature of the local's state responses in services such as Housing, Education, Health and Social Services, [...] describes the vibrancy of an abundance of Black self-help initiatives, and focuses on the key role of Black women's struggle. It analyses the rebellion, showing why no one should have been surprised at their occurrence, unless systematically involved in forgetting the evidence and warnings. (7)

In particolare due sono gli aspetti che si vogliono mettere in discussione: da un lato il 'racial' e il senso di sorpresa che accompagnano sempre i riot nelle descrizioni dei media, dall'altro

⁶ Il titolo completo di questo report è: *A Different Reality. An Account of Black Peoples' Experiences and Their Grievances Before and After the Handsworth Rebellions of September 1985.*

l'immagine del black come criminale e come 'problema' che si è venuta cristallizzando⁷.

Definire questi riot razziali significa partire da una supposta e costruita whiteness che resta 'appiccicata' all'immaginario nazionale britannico e di conseguenza continuare a considerare la blackness come una questione aliena, esterna ai naturali confini geografici e culturali. Legato a questo, appunto, quel senso di sorpresa che lo sguardo ufficiale assume ripetutamente di fronte alle proteste, costantemente ri-dimenticando quello che è già successo e non riconoscendo quindi la portata storica dei riot e delle stesse comunità black (sempre nuove e quindi costantemente non appartenenti)⁸.

A *Different Reality* riporta le parole dell'Home Secretary Douglas Hurd all'indomani dello scoppio di Handsworth, «These are senseless occasion, completely without reason» (10)⁹, mostrando come le istituzioni fossero programmaticamente impegnate nel dimenticare che queste rivolte non erano qualche cosa di improvviso. Allo stesso tempo, denuncia come i media si concentrassero esclusivamente sui saccheggi e gli incendi, ignorando le violenze e i soprusi subiti

⁷ In questo senso si può considerare il saggio di Salman Rushdie dal programmatico titolo "The New Empire within Britain" (1982 - 1992). In esso egli sottolinea come «It sometimes seems that the British authorities, no longer capable of exporting governments, have chosen instead to import a new Empire, a new community of subject people [...]» (130), per cui «[...] for the colonised Asian and blacks of Britain, the police force represents that colonising army, those regiments of occupation and control» (132). Ribaltando il punto di vista, Rushdie analizza come il problema del paese non siano la blackness o l'immigrazione ma il razzismo, un 'white problem' cui le minoranze, i cittadini di questo nuovo impero 'interno', sono costrette a rispondere.

⁸ Si potrebbe aggiungere anche come il fatto di usare per definirli il termine 'riot', quindi sommossa, scontro, tumulto, invece di 'protest', continui a veicolare questa immagine di estraneità.

⁹ Douglas Hurd compare anche in una delle prime scene di *Handsworth Songs*, dove ne viene riportata la stessa frase mentre visita, il voice-over dice ironicamente «with confused eyes», i luoghi dei tumulti.

quotidianamente dagli abitanti del quartiere, nonché le ragioni politiche che ne costituivano la causa: cita un articolo del *Daily Mail* dell'8 ottobre 1985 in cui si fa riferimento solo alla «[...] anarchic luxury of these orgies of arson, looting and murderous assaults against the men and women whose task is to uphold the laws of this land [...]» (10) ancora una volta senza accennare ai “murderous assaults” subiti dalle comunità black. Il report sottolinea come attraverso i giornali e le indagini ufficiali queste proteste siano fatte passare nell'immaginario popolare come atti di violenza che non hanno nulla a che fare con questioni sociali ma sono strettamente correlate a un'incapacità di adeguarsi alle norme sociali insita nei black: quell'immagine del black come criminale che è stata oggetto di analisi soprattutto dei primi lavori di Paul Gilroy.

Nel saggio “Police and Thieves”, compreso nella raccolta *The Empire Writes Back* (1982)¹⁰, Gilroy tenta di mettere in evidenza come il razzismo sia parte integrante della formazione delle forze di polizia e dei pronunciamenti delle istituzioni ufficiali (Gilroy 1982: 145), e come le lotte delle comunità black in Gran Bretagna siano state private totalmente della propria legittimità, soprattutto nel momento in cui superavano i cancelli delle fabbriche per raggiungere le strade (146). Attraverso tutta una serie di manipolazioni dell'immaginario comune e delle statistiche¹¹ si è venuta cristallizzando l'associazione tra blackness e criminalità:

¹⁰ Il volume è il risultato di una serie di indagini compiute da un gruppo di studiosi afferenti al CCCS che si propongono di indagare come, secondo le loro stesse parole, «[...] the construction of an authoritarian state in Britain is fundamentally intertwined with the elaboration of popular racism in the 1970s» (CCCS: 1982: 9): un razzismo culturale attraverso una specifica politica di rappresentazione istituzionale.

¹¹ Cfr in questo senso anche *Policing the Crisis. Mugging, the State, and Law and Order*, volume seminale anch'esso prodotto nell'orbita del CCCS e curato tra gli altri da Stuart Hall, nel quale si cerca di «examine why and how the themes of *race, crime and youth* – condensed into the image of 'mugging' come to serve as the articulator of the crisis, as its ideological conductor. It is also about how these themes have functioned as a mechanism for the

[...] blacks have been identified as the 'dangerous classes' whose criminal culture erupts periodically, infecting the healthy Britishness of the working-class communities they once invaded. The popular conception of their criminality embodied in the mugger, the Rasta and, latterly, the rioter have been defined and amplified by the police. They ground common-sense knowledge of alienness in authoritarian legality. (173-74)

Lo stesso anno Gilroy scrive un altro breve saggio, "The Myth of Black Criminality" (poi ripreso nel 1987), in cui si concentra maggiormente sulla rappresentazione e l'immagine della criminalità black e sullo status mitico da essa raggiunta nel lessico politico contemporaneo. Partendo ancora una volta dal legame tra 'law and order' e razzismo, Gilroy sottolinea come «[...] notions of black criminality have been instrumental in washing the discourse of the nation as white as snow [...]» (Gilroy 1987a: 108). In questo modo si è potuto portare avanti l'idea di una incompatibilità tra blackness e Britishness (una 'un-Britishness' della blackness), e contemporaneamente un senso di inconciliabilità tra blackness e 'civiltà': «[...] any black, all black, are somehow contaminated by alien predisposition to crime which is reproduced in their distinctive culture, [...]» (112). Tornando sul saggio, Gilroy ribadisce come attraverso queste operazioni venga fatta passare un'immagine specifica:

It is not that black lacks the means to organise themselves politically but that they do so in ways in which are so incongruous with Britishness that they are incapable of sustaining life. Their distance from the required standards of political viability is established by their criminal character. Thus black crime and politics are interlinked. They become aspects of the same fundamental problem – a dissident black population. *Street*

construction of an authoritarian consensus, a conservative backlash: what we call the slow build-up towards a 'soft' law-and-order society» (Hall et al. 1978: viii).

robberies and street protests are elided into a single phenomenon: 'street crime'. (117 corsivo mio)

Questo è il clima sociale, politico e teorico in cui il Black Audio Film Collective si inserisce cercando di raccontare in maniera diversa i riot.

Come rappresentare qualche cosa che è stata sempre rappresentata da altri e rimettere in discussione l'idea che si è naturalizzata attraverso i media? Come rappresentare il potere dominante e come farlo rappresentare da chi è l'oggetto di quel potere? Contemporaneamente come dare spazio a una voce/identità complessa e composita e mostrarla in quanto voce/identità British?

Prendendo in prestito un'espressione di Gilles Deleuze, Jean Fisher sostiene che si tratta di negoziare un linguaggio a partire da «the impossibility of speaking, the impossibility of not speaking, the impossibility of speaking in the language of dominance» (Fisher 2007: 18). *Handsworth Songs* è un'opera contro-narrativa che cerca di rispondere a una certa immagine modificandola, e allo stesso tempo un testo anti-narrativo che non vuole giungere a spiegazioni definitive, ma mettere in discussione e presentare possibilità diverse. Come accennato precedentemente, lo scopo dei registi non è quello di dare risposte ma porre domande e sperimentare un diverso modo di narrare i riot e la blackness. Diversi registri di discorso si mescolano costantemente, complicando la visione e la comprensione e immergendo lo spettatore in uno spazio geografico, storico e sonoro eterogeneo:

[...] a montage of imagery drawn from the still photographs, the staged tableau vivant or dramatization, filmed and archival footage; a polyvocality of recorded testimonies and intercessional poetic voice-overs that, *contrary to the explanatory 'panoptical' impulse of the documentary narrator*, build on oblique relation to the audio-visual track; and an immersive sonic space of sampled music and original electronic or digital composition, autonomous from the image, but animating it with an extended conceptual resonance. (Fisher 2007: 19-20 corsivo mio)

L'eclittismo stilistico riflette il modo in cui l'esperienza culturale black British si è formata ed è diventata complessa e sofisticata, nonché la molteplicità degli elementi che la compongono.

La pellicola procede attraverso interstizi, ripetizioni, discontinuità, interruzioni, contraddizioni. In certi momenti le immagini fungono da elemento di seduzione ma contemporaneamente restano bloccate nella loro opacità, non si fanno comprendere completamente, e rimangono impenetrabili a un certo sguardo. Trovo particolarmente interessante quanto affermato da Fisher rispetto alla volontà dei registi di non cadere nell'impulso a una spiegazione 'panottica' propria di certo documentario, quella stessa attenzione che caratterizzava altri scrittori e artisti black British dell'epoca che, come accennato precedentemente, cercavano di descrivere la società a loro contemporanea senza ricorrere necessariamente al modo realistico¹².

Il Black Audio Film Collective mescola reportage, musica, fotografia e materiale d'archivio – in un certo senso si potrebbe dire, citando lo Stuart Hall di "What is this Black in Black Popular Culture?", mescola stile, musica e corpo, «other forms of life, other traditions of representation» che sono emerse attraverso la cultura popolare black «inside the mixed and contradictory modes even of some mainstream popular culture» (Hall 1992: 27).

In particolare, attraverso la ricerca d'archivio (che diventerà poi la cifra stilistica soprattutto di John Akomfrah), *Hansworth Songs* non si pone solo come testimonianza del presente ma anche come riflessione sul passato:

[...] through a radical rearticulation of the archive with the testimonial memory, the films of the Black Audio Film Collective disclose the intersecting constellations of the past and the present,

¹² Si possono considerare in letteratura *A Wicked Old Woman* (1987) di Ravinder Randhawa, e nel cinema i film di Stephen Frears e Hanif Kureishi, *My Beautiful Laundrette* (1985) e *Sammy and Rosie Get Laid* (1987), questi ultimi definiti da Fredrick Luis Aldama "magicoreel" (2003: 51).

where memory is to be understood not as a dead past wanting to be excavated but as a product of the present. (Fisher 2007: 17)

È attraverso le sperimentazioni sul linguaggio che i registi superano il 'presente' degli scontri per andare a cercare quei fantasmi e quelle storie che si nascondono dietro e dentro a essi. In questo modo gli autori mettono in scena il patrimonio culturale della black Britain, fatto di una eredità complessa che deriva dall'intrinseca condizione diasporica delle diverse identità che la compongono, ma anche una blackness che è presenza passata della Gran Bretagna e non semplice conseguenza dei tardi processi di decolonizzazione e globalizzazione: affrontando le proprie storiche ibridità e impurità insegnano anche alla white Britain ad affrontare le proprie altrettanto storiche ibridità e impurità.

Dal risultato di queste scelte scaturisce un dibattito che ha come protagonisti principali Salman Rushdie e Stuart Hall e che si trasforma immediatamente in accesa polemica. Come sottolinea Kobena Mercer può essere sembrato un semplice contrasto tra due spettatori che hanno avuto reazioni opposte alla visione di *Handsworth Songs*, ma «[i]t is precisely this dissensus that indicates that something important is going on!» (Mercer 1988: 51). Lo scontro tra le voci di spicco delle due principali comunità etniche (quella asiatica e quella caraibica) che si erano raccolte sino a quel momento sotto la stessa etichetta diventa un momento fondamentale nello sviluppo delle politiche culturali black British. Esso nasce dalla necessità costante di disfare, di rimettere in discussione, di fare delle domande scomode, di prendere voce, ma anche di non rappresentare solo in un certo modo, di non semplificare – e contribuirà a complicare, a rendere più complessa e 'difficile' la figura del black (e l'immagine nazionale della Britain). Questi i passaggi della polemica.

Il 12 gennaio 1987 Salman Rushdie scrive una lettera al *Guardian*, "Songs doesn't know the score", in cui commentando il film afferma che raccontare storie non raccontate e dare voce a chi non ha avuto voce implica la ricerca di un linguaggio: «Use the wrong language, and

you're dumb and blind» (Rushdie 2000: 261). Se si dice Handsworth immediatamente si pensa a scontri, incendi, vetrine rotte e negozi saccheggianti, giovani rasta da una parte e poliziotti in tenuta antisommossa dall'altra, «[m]aybe a West Side Story: Officer Krupke, armed to the teeth versus the kids with the social disease» (262). Nonostante gli intenti siano diversi, guardando *Handsworth Songs* si resta, secondo Rushdie, con la stessa impressione e si vedono le stesse cose che la televisione ha mostrato: «Black as trouble, black as victim» (*ibid.*). I registi sono troppo impegnati a scavare «hidden ruptures/agonies of 'Race'», a riposizionare «the convergence of 'Race' and 'Criminality'» e ad analizzare i riot come «a political field coloured by the trajectories of industrial decline and structural crisis» (*ibid.*)¹³: in questo modo si perde la ricchezza delle storie e del linguaggio di Handsworth. Quali sarebbero secondo l'autore queste storie? Egli descrive una serie di 'vite' e 'caratteri' che potrebbero essere quei personaggi assurdi e paradossali dei suoi romanzi (e che forse entreranno in un suo romanzo, come si vedrà meglio successivamente), ad esempio gli asiatici che cuciono giubbotti di pelle Harrington che poi saranno indossati dagli skinhead probabilmente anche durante i loro attacchi contro «the odd Paki» (263). Non c'è spazio per questo nel documentario, mentre si ritrovano filmati di "troubles" o di caraibici appena sbarcati su "darling London" con il loro bagaglio di illusione, quello cioè a cui i media hanno abituato. Rushdie termina dicendo che non essendo facile per le voci marginali e minori parlare e farsi sentire, ogni volta che qualcuno ci riesce si tende a esaltarne il risultato, «even if they say it clumsily and in jargon» (*ibid.*): quel tipo di celebrazioni rende "pigri". *Handsworth Songs* secondo lo scrittore non riesce nel suo scopo principale, che sarebbe quello di fare conoscere i fantasmi che si nascondono nei riot: «Next time, let's start telling those ghost-stories. If we know why the caged bird sings, let's listen to her songs» (*ibid.*).

¹³ Rushdie usa le loro stesse parole per criticarne il dialetto imbevuto di critica francese, corsi universitari e riflessioni 'alla Birmingham' e l'atteggiamento che sembrerebbe considerare troppo elitario.

Il 15 gennaio Stuart Hall risponde, con veemenza, con una lettera allo stesso quotidiano, "Songs of Handsworth Praise", in cui critica innanzi tutto il tono sdegnoso e compiacente di Rushdie, che gli deriverebbe «from his well-deserved but secure position in the literary firmament» (Hall 2000: 263)¹⁴. Egli sottolinea come pur essendo d'accordo sul fatto che «black artists, deserve something more from us than mere celebration for having managed to say anything at all» (264), secondo lui il valore della pellicola sta proprio nel suo essere un esperimento e una prova: nella sua lotta 'interiore' per la ricerca di un linguaggio, nella rottura con una certa tradizione e nel tentativo di rendere in maniera originale l'esperienza black come esperienza British. Secondo Hall, Rushdie

[...] seems to assume that his songs are not only different but better, presumably because they don't deal with all that dreary stuff about riots and the police etc. He prefers colourful stories about experiences, closer to 'the richer language of their subjects'.
(*ibid.*)

Le sue canzoni sarebbero migliori perché non riguardano questioni noiose come i tumulti e la relazione problematica con le forze dell'ordine ("politics"), ma storie più ricche e quindi più interessanti ("experience"). Importante infine sottolineare come, in questa brevissima risposta, Hall anticipi una riflessione che a partire da questa polemica svilupperà successivamente, cioè la consapevolezza che «[...] there is no one 'black experience', and we need to confront its real diversity without forcing it into simplistic moulds» (*ibid.*), per cui

¹⁴ Anche Kobena Mercer, commentando la polemica critica l'atteggiamento di Rushdie che trova in netto contrasto rispetto alla sua figura letteraria: «[the] conservative literary-humanist criteria he adopts are so at odds with the open-ended textual strategies performed in his own work [...] he uses his literary authority to delegitimize the film's discourse and disqualify its right to speak» (Mercer 1988: 51).

L'attenzione creativa e critica deve essere rivolta ormai non verso l'omogeneità ma l'eterogeneità delle voci black.

Ai due risponde infine, il 19 gennaio, Darcus Howe, figura centrale dell'attivismo black British ed editor della rivista *Race Today*¹⁵. Howe critica l'atteggiamento di Stuart Hall, per la sua altrettanto «well-deserved but secure position in the academic firmament» (Howe 2000: 264) e prende le difese di Rushdie. Per lui il testo dello scrittore costituisce non semplicemente una recensione negativa al film, ma un tentativo di gettare le fondamenta per una tradizione critica, lontana dal «patronising 'ten out of ten for struggling' approach» (265). Secondo lui, le riflessioni di Rushdie mostrano la volontà di sviluppare un diverso approccio alle arti e alla cultura black British, una tradizione critica appunto senza la quale «we are left with nothing but cheer-leaders on the one hand and a string of abuses on the other» (*ibid.*).

Lo scontro si amplia oltre le pagine del *Guardian* portando alla pubblicazione di testi fondamentali. L'anno successivo Stuart Hall scrive "New Ethnicities", punto di svolta per la produzione artistica e culturale black British. In esso si ritrovano tutte le considerazioni scaturite dalla visione di *Handsworth Songs*¹⁶. In particolare, la

¹⁵ Darcus Howe è anche il protagonista di *White Tribe*, un documentario in 3 episodi trasmesso da Channel 4 nel 2000. In esso Howe letteralmente esplora e viaggia attraverso la Gran Bretagna contemporanea interrogandone gli abitanti rispetto a un immaginario white British e al suo significato. Soprattutto si vuole rileggere quella whiteness difficilmente messa in discussione e analizzarla attraverso un approccio multiculturale solitamente riservato alla blackness e ad altre etnie. Secondo le parole del produttore Narinder Minhas: «White Tribe, for me, is a radical format. For centuries the white man has gone to the dark continent to investigate the strange rites and rituals of a black tribe. This time we've reversed that and sent a black man to England to meet its ethnic majority, the whites» (Minhas 2000).

¹⁶ Verso la fine del saggio, affrontando quello che lui definisce «the end of a certain critical innocence in black cultural politics», Hall sente il bisogno di tornare alla polemica cercando di giustificare il proprio tono e spiegarne meglio le motivazioni. Attaccando Rushdie «I was trying perhaps

riflessione sul potere non solo descrittivo ma “costitutivo” della rappresentazione, che nasce da una consapevolezza della:

[...] marginalization of the black experience in British culture; not fortuitously occurring at the margins, but placed, positioned at the margins, as the consequence of a set of quite specific [...] practices which regulated, governed and ‘normalised’ the representational and discursive spaces of English society. (Hall 1988: 27)

Nonché l’analisi di quel cambiamento nelle politiche black British per cui il termine black deve essere considerato non più solo una categoria trasversale che attraversa e unisce diverse comunità appianandone le differenze e le specificità, ma un insieme di esperienze multiformi ed eterogenee che superano l’idea di ‘razza’:

The end of the essential black subject entails a recognition that the central issues of race always appear historically in articulation, in a formation, with other categories and divisions, [...] constantly crossed and recrossed by the categories of class, gender and ethnicity. [...] the question of the black subject cannot be represented without reference to the dimension of class, gender, sexuality and ethnicity. (28)

Lo stesso anno Rushdie pubblica *The Satanic Verses*, in cui è difficile non trovare eco della polemica nelle parti relative al centro di detenzione per immigrati in cui uno dei protagonisti, Saladin Chamcha, si ritrova trasformato da essere umano in animale mostruoso perché vittima dello sguardo ‘ufficiale’: «They describe us [...] That’s all. They have *the power of description*, and we succumb to

unsuccessfully, to say that I thought this an inadequate basis for a political criticism and one which overlooked precisely the signs of innovation, and the constraints, under which these film-makers were operating» (Hall 1989: 30).

the pictures they construct» (Rushdie 2006: 168 corsivo mio); alla morte 'improvvisa' e senza spiegazione razionale dell'attivista di origini caraibiche Uhuru Simba mentre in custodia della polizia, apparentemente deceduto a causa di un incubo talmente pauroso da farlo cadere dal letto della cella durante il sonno e rompersi l'osso del collo (449-51); agli scontri che seguono questa morte sospetta e che culminano nel riot che scoppia nel quartiere 'immaginato' di Brickhall, la cui descrizione si apre con la frase «This is what a television camera sees» (454) cui segue un passaggio inframezzato da «- Cut -» costruito come se l'autore stesse descrivendo la scena di un film.

Tanto nelle descrizioni di Rushdie quanto nelle sperimentazioni del Black Audio Film Collective diventa centrale il rapporto tra sguardo esteriore e sguardo interiore e mostrare quella che Coco Fusco ha definito «uneasy relationship between camera and subject» (Fusco 1988: 18). Che cosa vede la camera 'esterna' si domanda Rushdie nei *Satanic Verses*. Sospettoso e consapevole di chi le sta dietro, egli dice che vede folle, distruzione, saccheggi, tutti operati da black: «The reporter speaks gravely; petrolbombs plasticbullets policeinjuries watercannon looting, *confining himself, of course, to facts*» (Rushdie 2006: 454 corsivo mio). La domanda può allora diventare che cosa riesce in più a vedere la camera prima di essere 'indirizzata' solo verso certi aspetti? soprattutto, cosa *non* vede? Lo stesso problema se lo era posto il Black Audio Film Collective cercando di posizionare la macchina all'interno: non a caso in uno dei primi frammenti della pellicola si ha una ripresa non degli scontri, ma delle televisioni e dei giornalisti giunti sul luogo per riprendere quegli scontri¹⁷.

¹⁷ Anche Isaac Julien parlando di uno dei suoi primi lavori, *Who Killed Colin Roach?* (1983), sottolinea: «I wanted to utilise this camera taken out of an art school and repurpose its technology for the street. I wanted to redirect the gaze of the ruling media» (Julien 2013: 29). Posizionare la telecamera in maniera opposta rispetto ai media tradizionali, secondo il regista consente di fare sembrare che sia la polizia a creare disordini («police is rioting», *ibid.*) e non i giovani black.

Il rischio, però, è quello di continuare a ri-presentare la stessa immagine: se non 'black as criminal', comunque 'black as transgressive', mai colto in una semplice quotidianità. Handsworth, come la Brickhall di Rushdie, scoppia, rimane un vulcano attivo, ma contemporaneamente è sepolta dalle opinioni di sociologi, accademici, politici. Per quanto nella pellicola si susseguano elementi che cercano di contrastare e contestare l'immaginario comune (l'arrivo della nave *Empire Windrush*¹⁸, scene girate in un dancehall, bambini in fila per la scuola), il pericolo è che ancora una volta siano le immagini 'tradizionali' dei quartieri degradati e delle lotte con la polizia a restare impresse.

Diventa allora necessario recuperare o ricostruire sensibilità perdute perché le loro emozioni sono state articolate da altri, il loro senso di appartenenza (e di non appartenenza) è stato definito da altri, le loro specificità si sono perse di fronte a una causa comune che si credeva più importante. Allo stesso tempo, così come per gli 'autori' è indispensabile trovare un nuovo linguaggio, per il pubblico è fondamentale imparare a vedere in maniera diversa.

I diversi punti di vista che si esprimono nella polemica articolano diverse possibilità, non esaustive e non in contrasto l'una con l'altra: il confronto con l'archivio storico per il Black Audio Film Collective; le "esperienze" di Salman Rushdie, storie colorate, paradossali e per questo altrettanto 'umane'; le "politiche" di Stuart Hall; l'attivismo più 'pratico' di Darcus Howe.

Le voci dissonanti, anche lo scontro diretto tra Rushdie e Hall, non rappresentano un momento di rottura, ma al contrario la necessità di superare facili incasellamenti. Ciò che trovo interessante della polemica non sono solo i singoli testi che la compongono e che ne sono il risultato, passaggi comunque fondamentali per la costituzione di una tradizione critica black British nel segno di un ibridismo e di una condizione diasporica connaturati alla sua esistenza stessa. Un aspetto

¹⁸ Il 21 giugno 1948, data del suo approdo al porto di Tilbury, è convenzionalmente scelto (e non accettato da tutti) come inizio della black Britain.

importante da sottolineare è innanzi tutto il fatto che si tratta di una polemica 'interna': non è semplicemente un protestare contro, liberarsi da, rendersi autonomi da un immaginario white, ma un recuperare, e inventare dove necessario, una tradizione, una politica e uno stile di rappresentazione propriamente black. Soprattutto le diverse versioni e alternative in competizione non si annullano ma ri-articolano e raccontano le identità in conflitto di una comunità sino a quel momento troppo semplificata¹⁹.

Se nel 1982 Gilroy sottolineava l'importanza di quella unità tra etnie di origine afro-caraibica e asiatica spesso negata e messa in discussione dalle istituzioni (cfr. Gilroy 1987a: 114), nel 1987, in *There Ain't No Black in the Union Jack*, lo stesso definiva il termine black come

¹⁹ Importante in questo processo anche *The Passion of Remembrance*, il film prodotto da Sankofa e diretto nel 1986 da Isaac Julien e Maureen Blackwood. Jim Pines sottolinea come esso faccia parte di quelle opere che segnalano «[...] the move – sometimes expressed in poetic language – away from didactic themes and imagery, towards a much stronger emphasis on, for instance, the role historical and personal memories play in the process of defining one's (cultural) identity» (Pines 2001: 63). *The Passion of Remembrance* vuole superare quella visione esclusivamente 'razziale' della blackness che ha dominato i regimi di rappresentazione e lettura sino a quel momento, rivedendola nella sua quotidianità anche come spazio privato (particolare attenzione è data nella pellicola alla famiglia come luogo di formazione e decostruzione) e ridisegnandone i confini incrociandola con questioni di genere («We also wanted the film [...] to assert the politics of being a black woman», Attille 1988: 53) e sessualità (centrale proprio la messa in discussione dell'idea di mascolinità black). Lo stesso Isaac Julien, parlando del film, afferma che il loro scopo era una ridefinizione della blackness a partire dalla (loro) ambigua e 'nuova' posizione di giovani 'black and British': «[...] it was really important for us to speak about the different versions of history, or regimes of truth, [...]. It was almost like we had come into being, we were here, and yet they didn't understand why we were here. A lot of dialogue in the film is about filling in those gaps in communication, first of all, by redefining our identities in Britain in terms of being young and black, and then redefining the specificities of that experience in terms of gender and sexuality» ("Interview with Sankofa Film Collective" 1988: 55).

ormai un «powerfully empty and possibly anachronistic master-signifier»: «The symbolic and linguistic system in which political blackness made sense was a phenomenon of assertive decolonisation and is now in retreat» (Gilroy 1987b: xvi).

La polemica, poi, non solo riflette il formarsi di una cultura, ma anche gli sforzi e le lotte di una comunità per mostrarsi come insieme di voci non nuove ma presenti da secoli, elemento costitutivo della Britishness da prima della fine della II guerra mondiale. Si trattava di andare a contrastare quel processo di ri-mitizzazione che il passato coloniale stava 'subendo' nelle politiche mainstream del thatcherismo. Da un lato il neovittorianesimo, dall'altro la retorica (non tanto neo-) imperialista testimoniata dall'investimento militare nello scontro per le isole Falkland e dal modo in cui il soggetto black continua a essere trattato nell' 'Empire within' «in very much the same way as their predecessors thought of and dealt with 'the fluttered folk and wild' the 'new-caught, sullen peoples, Half-devil and half-child', who made up for Rudyard Kipling, the White Man's Burden» (Rushdie 2006: 130), vanno verso una ri-mitizzazione della Britishness, un rifugiarsi in un'epoca lontana dalle 'invasioni aliene' del presente: in questo panorama il razzismo diventa un diritto dell'uomo bianco²⁰.

²⁰ Si può ricordare a tale proposito il discorso pronunciato nel 1978 da Margaret Thatcher durante un'intervista per l'emittente televisiva Granada, nel quale il futuro Primo Ministro sembra proprio definire il razzismo come un diritto del popolo britannico (dove britannico è chiaramente associato a white): «People are really rather afraid that this country might be rather swamped by people with a different culture and, you know, the British character has done so much for democracy, for law and done so much throughout the world that if there is any fear that it might be swamped people are going to react and be rather hostile to those coming in» (Thatcher 1978). Ma nella stessa direzione si muove l'articolo del Daily Mail dell'8 ottobre 1985, già in parte riportato precedentemente, in cui descrivendo i fatti di Handsworth il giornalista giustifica tranquillamente una 'meritata' risposta violenta da parte delle forze dell'ordine contro le comunità riottose, sottinteso 'Un-British': «Either they forego the anarchic luxury of these orgies of arson, looting and murderous assaults against the men and women whose

Recuperare allora il passato della black Britain significa operare contro quell'oblio che domina la Storia inglese per cui queste comunità continuano a essere definite come 'new', e contemporaneamente dare una base solida su cui reggersi a quelle seconde e terze generazioni di giovani 'black and British', che sembrano essere usciti dal nulla e in attesa di un collocamento.

In questo senso *Handsworth Songs* rappresenta una tappa fondamentale: attraverso il materiale d'archivio il Black Audio Film Collective decostruisce i discorsi ufficiali della Storia e riesuma salme²¹ per dare luogo a nuove autopsie e raccontare versioni diverse. Lo stesso Akomfrah sottolinea come al cuore delle pratiche cinematografiche black vi sia una sorta di necrofilia, che serve a invocare figure dal passato e trarre energia dai morti: «[...] it has to do with getting to the heart of something that is intangible, a memory of ourselves [...] there is an act of feeding off the dead» (Banning 1993: 33).

Il lavoro sul materiale d'archivio serve a ri-articolare quello che era stato imprigionato e naturalizzato dai media e dalle istituzioni. In un'intervista con Nina Power sui modi in cui è possibile 'aprire' un'immagine, staccandola dai contesti narrativi tradizionali in cui è esistita sino a quel momento per creare nuove relazioni che ne ridefiniscano le premesse, Akomfrah afferma:

Someone made the point that diasporic lives are characterised by the absence of monuments that attest to your existence, so in a way the archival memory *is* that monument. But it's contradictory because the archive is also the space of a certain fabulations and fictions. So there needs to be critical interrogations of the archive. One of the important ways of doing this is to remove the narrative voice. Once you remove the voice, nine times out of ten the images

task is to uphold the laws of this land, or they will provoke a paramilitary reaction unknown to mainland Britain» (in *A Different Reality* 1986: 10)

²¹ Paul Gilroy, parlando degli artisti black British, sottolinea come sia una loro responsabilità storica operare in quanto «gravediggers of modernity» (Gilroy 1988: 45).

start to say something. If you remove one of the key structuring devices from the archival images, they suddenly allow themselves to be reinserted back into other narratives with which you can ask question. (Power 2011: 62)

È importante sottolineare ulteriormente il fatto che *Handsworth Songs* è allo stesso tempo una ricerca storica e stilistica: come precedentemente affermato, non un documentario sui riot ma una riflessione artistica sulla blackness attraverso una diversa rappresentazione di quei riot.

La politica passa attraverso l'uso dell'immagine (il montaggio, il collage, il decollage) per cui, come sottolinea Kodwo Eshun, per il Black Audio Film Collective si tratta di «'denaturalise' the transparency of the image» trasformandola in palinsesto (Eshun 2007: 80). Il procedere della narrazione attraverso voci e frammenti eterogenei serve ad ampliare una storia avvertita e raccontata sino a quel momento come unica e 'semplice', mentre le interruzioni e le ripetizioni consentono di mettere in discussione le modalità con cui la figura del black è stata rappresentata. Mescolando diversi piani temporali, fotografie, suoni, interviste, giornali, filmati originali e video dai media ufficiali, la pellicola non solo riflette ma incorpora la black Britain come cultura della diaspora.

Se, come sottolinea Kobena Mercer, le opere del Black Audio Film Collective e del collettivo Sankofa mostrano continuità a livello tematico con i testi che li hanno preceduti, esse esprimono un diverso approccio rispetto alle politiche di rappresentazione (Mercer 1988: 50), cercando di mettere in discussione quelle immagini prodotte dai discorsi e dalle voci dominanti e cristallizzate in 'realtà', il 'così è': di superare i limiti del realismo²².

²² Per una riflessione sull'anti-realismo di questi lavori cinematografici degli anni ottanta cfr. anche Korte – Sternberg: «While the potential to form a counter-discourse on the level of content was generally acknowledged, the realist approach soon came under criticism because of its aesthetic decisions.

Contemporaneamente, il voice-over, le fotografie di bambini e di famiglie black British, i momenti di vita quotidiana contribuiscono a creare un senso di intimità, per cui la presenza black sul suolo British non è avvertita come qualche cosa di esterno ed estraneo.

Ancora più importante, è il fatto stesso di volersi presentare come una riflessione estetica che diventa politico. Akomfrah sostiene:

Part of the problem that we have has to do with the question of whether black people should be involved in visual arts, in creating aesthetically challenging visual work. The assumption when we foreground avant-garde technique is either that we don't know anything else, and have stumbled across it by accident, or that we are imitating other forms. (Fusco 1988: 51)

Con la sua ricerca, il Black Audio Film Collective tenta di superare i pregiudizi per cui il black filmmaking è sempre considerato come qualche cosa di derivativo e mai un prodotto 'originale', e allo stesso tempo l'idea che esso debba presentarsi principalmente come forma d'opera sociale, e come tale realistica, in cui questioni estetiche sono in qualche modo secondarie o superflue²³. Il fatto che *Handsworth Songs* non riguardi solo "social diseases", ma sia anche un prodotto artistico, e come tale sia valutato e criticato, diventa politico in sé: è proprio anche grazie alla polemica scatenata dalla pellicola che quell'aggettivo 'black' dell'etichetta black British comincia a riempirsi non solo di contenuto 'sociale' ma anche di stile ed estetica.

Che cosa racconta allora *Handsworth Songs*? Non solo i riot come «convergence of 'Race' and 'Criminality'» o «political field coloured by the trajectories of industrial decline and structural crisis» (Rushdie 2000: 262), ma il divenire 'differente', il divenire complesso e

Black cultural theorists pointed to the 'limitations' of the 'realist tradition'» (2004: 37).

²³ Cfr. in questo senso anche Pines 2001. Interessante come la preoccupazione principale del collettivo sembra essere proprio la stessa che spinge Salman Rushdie nel suo attacco a *Handsworth Songs*.

complicato dell'esperienza culturale black British; nonché il divenire British di questa esperienza black, e contemporaneamente il divenire black della Storia e della società British.

Within the British context, the hybridised accentuation of black British voices begins to unravel the 'heteroglossia', the many-voicedness and variousness of British cultural identity as *it is lived*, against the centripetal and centralizing monologism of traditional versions of national identity inherited from the past. (Mercer 1994: 92-93)

Vorrei concludere tornando, seguendo questa direzione, alle immagini iniziali di *Handsworth Songs*, cariche di significati e fortemente simboliche. La scena d'apertura è ambientata presumibilmente in un museo della rivoluzione industriale e crea una immediata associazione tra manodopera e razza, mostrando una macchina in azione controllata dalla figura di un black. Quest'ultimo è una sorta di guardiano che sembra non limitarsi a osservare la macchina, ma la protegge. L'immagine si 'apre', quindi, inserendo una prospettiva storica che suggerisce lo stretto legame spesso taciuto tra la presenza delle colonie e la nascita della rivoluzione industriale. Ecco il 'presente storico' della black Britain, il fatto che le comunità black siano non presenza solo presente ed 'esterna', ma presenza passata che ha contribuito e continua a contribuire allo sviluppo del paese. Non a caso, solo dopo questa scena si hanno i fotogrammi più direttamente associati alla migrazione, cioè le immagini degli uccelli migratori: la blackness è presenza nella/della Britishness da molto prima delle ondate migratorie.

Bibliografia

- A different Reality. An Account of Black Peoples' Experiences and Their Grievances Before and After the Handsworth Rebellions of September 1985*, West Midlands County Council, 1986.
- Aldama, Frederick Luis, *Postethnic Narrative Criticism. Magicorealism in Oscar "Zeta" Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie*, Austin, University of Texas Press, 2003.
- Attille, Martina, "The Passion of Remembrance: Background", *Black Film, British Cinema. ICA Documents 7*, London, Institute of Contemporary Arts, 1988: 53-54.
- Banning, Kass, "Feeding Off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary – An Interview with John Akomfrah", *Border/Lines*, 29-30 (1993): 28-38.
- Centre for Contemporary Cultural Studies, *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain*, London, Hutchinson, 1982.
- Eshun, Kodwo, "Drawing the Forms of Things Unknown", *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective, 1982-1998*, Eds. Kodwo Eshun – Anjalika Sagarpp, Liverpool, Liverpool University Press – Foundation for Art and Creative Technology, 2007: 74-136.
- Fisher, Jean, "In Living Memory... Archive and Testimony in the Films of the Black Audio Film Collective", *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective, 1982-1998*, Eds. Kodwo Eshun – Anjalika Sagarpp, Liverpool, Liverpool University Press – Foundation for Art and Creative Technology, 2007: 16-10.
- Fusco, Coco, *Young, British, and Black. The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*, Hallwalls/Contemporary Arts Center, Buffalo, NY, 1988.
- Gilroy, Paul, "Police and Thieves", *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain*, Centre for Contemporary Cultural Studies, London, Hutchinson, 1982: 143-82.

- Id., "The Myth of Black Criminality" (1982), *Law, Order and the Authoritarian State. Readings in Critical Criminology*, Ed. Phil Scraton, Milton Keynes – Philadelphia, Open University Press, 1987a: 107-20.
- Id., *There Ain't No Black in the Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation*, London, Hutchinson, 1987b.
- Id., "Nothing but Sweat Inside My Hand: Diaspora Aesthetics and Black Arts in Britain", *Black Film, British Cinema. ICA Documents 7*, London, Institute of Contemporary Arts, 1988: 44-46.
- Hall, Stuart, "New Ethnicities", *Black Film, British Cinema. ICA Documents 7*, London, Institute of Contemporary Arts, 1988: 27-31.
- Id., "What Is the Black in Black Popular Culture?", *Black Popular Culture*, Ed. Gina Dent, Seattle, Bay Press, 1992: 21-33.
- Id., "Songs of Handsworth Praise", (1987), *Writing Black Britain 1948-1998: An Interdisciplinary Anthology*, Ed. James Procter, Manchester, Manchester University Press, 2000: 263-64.
- Hall, Stuart, et al., *Policing the Crisis. Mugging, the State, and Law and Order*, London – Basingstoke, Macmillan, 1978.
- Howe, Darcus, "The Language of Black Culture" (1987), *Writing Black Britain 1948-1998: An Interdisciplinary Anthology*, Ed. James Procter, Manchester, Manchester University Press, 2000: 264-65.
- "Interview with Sankofa Film Collective", *Black Film, British Cinema. ICA Documents 7*, London, Institute of Contemporary Arts, 1988: 55-57.
- Julien, Isaac, "Riot", *Isaac Julien. Riot*, Ed. David Frankel, New York, Museum of Modern Art, 2013: 23-32.
- Korte, Barbara – Sternberg, Claudia, *Bidding for the Mainstream? Black and Asian British Film Since the 1990s*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004.
- Mercer, Kobena, "Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain", *Blackframes. Critical Perspectives on Black Independent Cinema*, Eds. Mbye B. Cham – Claire Andrade-Watkins, Cambridge, MA – London, MIT Press, 1988: 50-61.

- Id., *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, London – New York, Routledge, 1994.
- Papastergiadis, Nikos, "Minority Discourse and Global Culture", Id., *Dialogues in the Diasporas: Essays and Conversations on Cultural Identity*, London, Rivers Oram, 1996: 117-33.
- Pines, Jim, "Rituals and Representations of Black 'Britishness'", *British Cultural Studies. Geography, Nationality and Identity*, Eds. David Morley – Kevin Morley, Oxford, Oxford University Press, 2001: 57-66.
- Power, Nina, "Counter-Media Migration Poetry: Interview with John Akomfrah", *Film Quarterly*, 65.2 (2011): 59-63.
- Rushdie, Salman, "The New Empire within Britain" (1982), Id., *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-91*, Islington, Granta, 1992: 129-38.
- Id., "Songs doesn't Know the Score" (1987), *Writing Black Britain 1948-1998: An Interdisciplinary Anthology*, Ed. James Procter, Manchester, Manchester University Press, 2000: 261-63.

Sitografia

- Minhas, Narinder, "Look on the White Side", *The Guardian*, 10/01/ 2000, <http://www.theguardian.com/media/2000/jan/10/channel4.broadcasting>, (ultimo accesso 10/05/2015).
- Thatcher, Margaret, "TV Interview for Granada *World in Action*", 27/01/1978, <http://www.margaretthatcher.org/document/103485>, (ultimo accesso 10/05/2015).

Filmografia

- Expeditions*, prod. Black Audio Film Collective, U.K., 1982-84.
- Handsworth Songs*, dir. John Akomfrah, prod. Black Audio Film Collective, U.K., 1986.

The Passion of Remembrance, dir. Isaac Julien – Maureen Blackwood,
prod. Sankofa, U.K., 1986.

Who Killed Colin Roach?, dir. Isaac Julien, prod. Sankofa, U.K., 1983.

L'autore

Francesco Cattani

Francesco Cattani, PhD, è assegnista presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna e insegna letteratura inglese presso la Fondazione Scuole Civiche, Milano. I suoi ambiti di ricerca riguardano il postmoderno e il postcoloniale, in particolare la relazione tra narrazione/costruzione dello spazio e migrazione nella letteratura e nell'arte black British. Ha curato diversi volumi (*La rappresentazione allo specchio*, con Donata Meneghelli, Meltemi, 2008; *Questioning the European Identity/ies*, Il Mulino, 2014) e ha pubblicato saggi su Londra postcoloniale, Ingrid Pollard e la Britishness, la cartografia europea, Bernardine Evaristo, Caryl Phillips, Aravind Adiga e Ornela Vorpsi.

Email: fcattani@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Cattani, Francesco, "Songs and Verses of New Ethnicities: Resistenza e rappresentazione nella cultura black British", *L'immaginario politico*.

Francesco Cattani, *Songs and Verses of New Ethnicities*

Impegno, resistenza, ideologia, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Betweenjournal.it/>