



Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous: *Kayfa tarḍa‘u min al-dhi’ba dūna an ta‘aḍḍaka* e la sua autotraduzione *Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*

Lorenzo Casini

Abstract

Clash of civilizations over an elevator in Piazza Vittorio by Amara Lakhous - winner of the prestigious Flaiano and Racalmare Leonardo Sciascia awards - has been the object of great attention by scholars of Italian Literature, Comparative Literatures and Migration Studies who have based their analyses, except for a few works, on the Italian self-translation of the novel (2006) and subsequent translations from the Italian text. However, most of these studies overlook the fact that the novel was originally written in Arabic and published in Algeria in 2003.

This article examines both the Arabic and the Italian versions of *Clash of civilizations over an elevator in Piazza Vittorio* with reference to the different horizons of expectation of the readers of the two texts. This approach allows to understand a distinctive feature of Lakhous' work that has been neglected by previous studies: the way the novel interacts with two different social imaginaries and operates to transform them.

Keywords

Politics and Social Imaginary / Migration / Amara Lakhous / *Kayfa tarḍa‘u min al-dhi’ba dūna an ta‘aḍḍaka* / *Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* /

Author

Lorenzo Casini - lcasini@unime.it
Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne (DICAM)
Università di Messina



Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous



Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous: *Kayfa tarḍa‘u min al-dhi’ba dūna an ta‘aḍḍaka* e la sua autotraduzione *Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*

1. Introduzione¹

L'articolo è incentrato sullo studio di due diverse versioni del più celebre romanzo dello scrittore migrante berbero-algerino-italiano Amara Lakhous: l'originale in lingua araba *Kayfa tarḍa‘u min al-dhi’ba dūna an ta‘aḍḍaka* (Come succhiare il latte dalla lupa senza che ti morda) pubblicato per la prima volta nel 2003 e la sua autotraduzione italiana del 2006 *Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. Sull'opera esiste una letteratura critica in lingua inglese ed italiana più vasta persino di quella dedicata ai grandi classici del canone arabo, anche perché l'autotraduzione ha attirato l'interesse di molti italianisti e comparatisti². Questo contributo recepisce quanto scritto sin'ora sul romanzo ma situa l'opera all'interno di un orizzonte epistemologico più ampio, scaturito da un confronto scientifico sul tema delle migrazioni di cui gli articoli raccolti in questa sezione di *Imago* rappresentano un primo, parziale esito³. Il gruppo di ricerca ha preso in esame le migrazioni nella loro dimensione discorsiva/immaginale, come cioè discorsi ideologicamente connotati che non si limitano a rappresentare il migrante, bensì lo creano. In questo quadro, ai discorsi e agli immaginari egemoni, sono

¹ Dal momento che l'articolo prende in esame sia la versione araba del romanzo che la sua autotraduzione in lingua italiana, per semplificare la lettura i nomi dell'autore e dei personaggi vengono riportati come compaiono nella versione italiana e non attraverso la traslitterazione scientifica dell'arabo.

² Sulla base dell'interessante studio di Jolanda Guardi sullo status della letteratura algerina in Italia e sulle politiche di traduzione, è facile prevedere che senza un processo di autotraduzione da parte dell'autore, anche l'interesse critico per questo romanzo sarebbe stato ben diverso (Guardi, 2005).

³ Il pretesto per avviare questo percorso di ricerca è stato la presentazione del panel "The Invention of Migration: Discourses, Representations and Practices" al XIII Congresso della Società di Studi sul Medio Oriente SeSaMO tenutosi presso l'Università di Catania dal 17 al 19 marzo 2016.



stati giustapposti i controdiscorsi emersi in particolare nella produzione artistica di soggetti migranti.

Il romanzo di Lakhous che viene preso in esame, si presenta come una fonte privilegiata per indagare la dialettica tra discorsi egemonici e controegemonici sulle migrazioni. Attraverso i capitoli in cui i personaggi italiani residenti a Piazza Vittorio raccontano in prima persona le loro testimonianze, l'autore dà espressione all'immaginario esistente in Italia ("l'immaginario effettivo": Castoriadis, 1998, p. 315, nota 23) sulle migrazioni, veicolato da un insieme di stereotipi rappresentati con un registro narrativo ispirato alla "commedia all'italiana". Ma il romanzo, in entrambe le versioni linguistico-testuali, si serve della dimensione creativa dell'immaginario, "l'immaginario radicale" (Castoriadis, 1998, p. 67), non solo per rappresentare ma anche per riconfigurare l'ordine sociale. In questo senso, come vedremo, le strategie narrative dei due testi dispiegano una funzione politica dirompente.

In riferimento al binomio politica vs. polizia sviluppato da Jaques Rancière nel saggio filosofico *La Méésentente. Politique et philosophie* (Rancière, 1995, Cap. 2), si fa riferimento alla "dimensione politica" della narrazione per intendere la capacità del testo di "far vedere" e "far ascoltare" ciò che risultava invisibile e indicibile all'interno dell'ordine sociale, spostando un corpo dal luogo che gli era assegnato e facendo percepire come discorso ciò che era ascoltato soltanto come rumore (Rancière, 1995, p. 53)⁴. Lo studio del rapporto tra immaginario e politica (così intesa) nella scrittura di Lakhous, è suggerito indirettamente dall'autore stesso che in un'intervista spiega come sia soprattutto interessato a riflettere sullo spazio simbolico occupato dai migranti, e sullo scandalo rappresentato per l'immaginario esistente dalla loro visibilità al di fuori degli ambiti che sono loro normalmente assegnati (Brogi, 2001, p. 2).

Uno studio sul rapporto tra immaginario e politica in un romanzo scritto in arabo e in italiano non può però prescindere dall'analisi delle molteplici implicazioni sottese

⁴ Rancière rimuove innanzitutto dalla sfera della "politica" alcuni dei suoi referenti più comuni, come l'insieme dei processi attraverso i quali si crea aggregazione e consenso tra le collettività, si organizzano i poteri, si distribuiscono posti e funzioni e in ultimo si legittima questa stessa distribuzione. Il filosofo francese definisce questi processi "polizia", recuperando in parte il senso originario attribuito al termine nell'antico francese dove il sostantivo "police" e il verbo "policer" si riferivano ad un ordine politico ideale opposto alla barbarie. La "polizia" viene definita da Rancière come "un ordine dei corpi che definisce le divisioni tra i modi di fare, i modi di essere e i modi di dire, che fa sì che tali corpi siano assegnati per il proprio nome a tale posto e a tale mansione; è un ordine del visibile e del dicibile che fa sì che tale attività sia visibile e tal'altra non lo sia, che tale parola sia intesa come discorso e tal'altra come rumore" (Rancière, 1995, p. 52). L'attività politica è, al contrario, quella che sposta un corpo dal luogo che gli era assegnato facendo vedere ciò che non c'era ragione di vedere, e attribuendo dignità di discorso a ciò che era precedentemente ascoltato soltanto come rumore. La politica, inoltre, è questione di soggetti, e per "soggettivazione" Rancière indica proprio la capacità dei soggetti di "far vedere" e "far ascoltare" ciò che fino a quel momento risultava invisibile e indicibile all'interno dell'ordine sociale (Rancière, 1995, pp. 53-59).



all'impiego di queste due lingue. Come è noto almeno dalla metà degli anni Sessanta, grazie agli sviluppi della teoria della ricezione, la lingua di un'opera letteraria non costituisce un mero veicolo di contenuti ma obbliga l'autore (e il traduttore) ad interagire con la tradizione letteraria e gli "orizzonti d'attesa" (Jauss, 1982) dei lettori di quella lingua. Il diverso orizzonte d'attesa dei lettori arabi e italiani di *Kayfa tarḍa 'u/Conflitto di civiltà* è un aspetto particolarmente trascurato dagli studi critici pubblicati sin'ora su quest'opera di Lakhous ma costituisce un elemento fondamentale per comprendere la capacità del romanzo di dispiegare la propria funzione politica nella sua duplice esistenza linguistica e testuale.

2. Il romanzo: struttura narrativa e strutturazione dello spazio sociale

Amara Lakhous, che ama definire la sua identità in modo fluido, in relazione alle lingue che abita, è un autore berbero, nato e cresciuto in Algeria, e divenuto da qualche anno cittadino italiano. Prima di arrivare in Italia nel 1995, per studiare antropologia culturale all'Università La Sapienza di Roma, aveva scritto *al-Baqq wa-l qursān* (Le cimici e il pirata), incentrato sulla situazione socio-politica algerina degli anni '90. Il testo fu pubblicato per la prima volta in Italia nel 1999 in un'edizione bilingue che si avvaleva della traduzione dell'arabista italiano Francesco Leggio. *Kayfa tarḍa 'u min al-dhi 'ba dūna an ta 'aḍḍaka* (2003) è dunque il secondo romanzo di Lakhous e appare per diversi aspetti l'espressione di una fase di passaggio nel suo percorso letterario che lo ha portato, in fasi successive, a scegliere come protagonisti dei personaggi dell'Italia meridionale e a scrivere direttamente in lingua italiana. L'opera, autotradotta a distanza di tre anni, è ambientata a Roma e ha per protagonista un traduttore algerino Ahmad/Amedeo che la gran parte degli altri personaggi scambia per italiano. Amedeo, sposato con la sua ex insegnante di italiano, una volontaria che lavora in un'agenzia di viaggi, non fa niente per correggere la percezione che gli altri hanno di lui e a chi gli chiede delle sue origini risponde in modo generico, affermando di essere del sud del sud.

La fabula attorno cui si struttura *Kayfa tarḍa 'u* è piuttosto semplice. Un inquilino di un palazzo di Piazza Vittorio, Lorenzo Manfredini conosciuto come "Il Gladiatore", ruba il cane di un'altra inquilina, Elisabetta Fabiani, per farlo partecipare a combattimenti clandestini. La signora Fabiani scopre che è stato Manfredini a far sparire il suo cane e lo uccide nell'ascensore del palazzo. La sera dell'omicidio, Amedeo, che abita nello stesso palazzo, viene investito da un'auto e finisce all'ospedale in stato di incoscienza. In conseguenza della scomparsa di Amedeo, gli inquirenti



iniziano a sospettare di lui, soprattutto dopo aver verificato che si tratta di un immigrato algerino e non di un italiano come sostenuto dalla maggior parte dei testimoni.

Il romanzo è costituito da ventidue capitoli. Undici sono denominati *ḥaqīqa* “verità” e sono narrati in prima persona da sei personaggi italiani di diversa provenienza regionale, un olandese, e quattro “migranti” provenienti da Iran, Bangladesh, Perù e Algeria. A questi si alternano altrettanti capitoli intitolati *al-‘uwā’* “ululato” dove sono riportate in forma diaristica riflessioni di Amedeo inerenti agli episodi narrati dagli altri personaggi. Con l’eccezione dell’ultima “verità” del commissario Bettarini, in cui vengono rivelati i risultati di una prima e di una seconda inchiesta della polizia, gli altri capitoli si collocano all’interno dello stesso presente narrativo in cui ancora non sono noti né l’assassino di Manfredini né le ragioni della scomparsa di Amedeo. Le “verità” si presentano dunque come una serie di analessi che fanno luce sulla percezione che di Amedeo, degli altri inquilini, dei migranti e della società italiana ha ciascun personaggio/narratore. Gli “ululati” costituiscono invece libere riflessioni di Amedeo che si rivelano indispensabili al lettore anche per poter comprendere le confuse “verità” degli altri personaggi.

Come spiega l’autore nel corso di un’intervista, la strutturazione dello spazio sociale riveste un ruolo centrale all’interno del romanzo. In particolare, l’attenzione dedicata allo spazio simbolico occupato dai migranti, riflette le contraddizioni della società italiana che da una parte teme la “visibilità” dei migranti, dall’altra affida loro “gli anziani, i bambini, le chiavi di casa, insomma la propria intimità domestica” (Brogi, 2001, p. 2). La narrazione si muove tra tre diverse ambientazioni: il palazzo in cui vivono la maggior parte dei personaggi, i dintorni di Piazza Vittorio, e la città di Roma in generale. Come ha mostrato Graziella Parati in uno studio specifico, “Roma costituisce una rete di spazi e località dove le esclusioni creano la mappa della città. Lakhous descrive i suoi personaggi migranti esclusi dall’uso di un ascensore, maltrattati dalla polizia perché non si possono esprimere in un italiano corretto, ed espulsi dai luoghi storici perché non si qualificano come turisti (Parati, 2010, p. 432)”. Il palazzo, rappresenta un luogo fisico particolare ma costituisce anche una sineddoche della società italiana nel suo complesso. La stessa cosa può dirsi dell’ascensore, al centro delle contese tra gli inquilini e luogo in cui si compie il delitto. Da una parte, è un simbolo con connotazioni opposte per i diversi personaggi (Negro, 2006), dall’altra, esercita una funzione narrativa unificante, incarnando “la retorica diffusa utilizzata nei discorsi sulle migrazioni; una retorica che tende continuamente ad aprire e chiudere, a permettere e a impedire movimento e accesso” (Parati, 2010, p. 436).

3. *Kayfa tarḍa‘u min al-dhi’ba dūna an ta‘aḍḍaka* e l’orizzonte d’attesa del lettore arabo



I contributi critici scritti in lingue diverse dall'arabo che si sono occupati di questo romanzo, hanno generalmente assunto come unica fonte primaria il testo italiano autotradotto. Soltanto pochi studi (es. l'ottimo contributo di Negro, 2006) hanno preso in esame anche il testo arabo per segnalare le principali differenze formali e descrivere il processo di autotraduzione. Ma anche in questi casi, è mancata un'analisi delle due versioni in relazione al diverso "orizzonte d'attesa" del lettore arabo e del lettore italiano. Questo ha impedito di cogliere uno degli aspetti distintivi e più originali del romanzo (e della sua autotraduzione), ovvero la capacità dell'autore di interagire consapevolmente con due diversi immaginari sociali e di trasformarli.

La nozione di orizzonte d'attesa, come è noto, è stata utilizzata da Hans Robert Jauss sin dal suo primo fondamentale contributo alla formazione di un'estetica della ricezione, ovvero la celebre lezione inaugurale del 1967 all'Università di Costanza *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* ("La storia della letteratura come provocazione alla scienza letteraria", pubblicata in traduzione italiana nel 1969 col titolo "Perché la storia della letteratura?"). Interesse precipuo di Jauss era quello di rivitalizzare l'idea di storia letteraria, superando i limiti emersi nelle due grandi tradizioni critiche formalista e marxista. L'importanza di riconoscere i diversi orizzonti d'attesa dei lettori, era dunque intesa dal teorico tedesco in senso soprattutto diacronico, per descrivere la ricezione di un testo da parte di lettori di epoche diverse appartenenti allo stesso ambito culturale.

Pur concepite all'interno di una riflessione sulla storia della letteratura, alcune delle sette tesi formulate da Jauss nel 1967 hanno implicazioni che non possono essere colte dalla sola prospettiva diacronica, perché riguardano anche lettori di una stessa epoca immersi in distinte tradizioni letterarie. La tesi 2 in particolare, enfatizza come l'orizzonte d'attesa del lettore sia plasmato dalla specifica tradizione letteraria all'interno della quale si colloca il nuovo testo. La necessità di prendere in considerazione "le forme e i temi delle opere con cui il lettore ha familiarità", deriva dal fatto che un testo letterario, anche quando ci appare del tutto nuovo, non emerge "in un vuoto di informazioni" ma "sollecita memorie di ciò che è stato già letto, crea una specifica predisposizione emotiva, e con il suo inizio crea delle attese" (Jauss, 1982, p. 23). Le memorie letterarie sollecitate nel lettore arabo da *Kayfa tarḍa 'u min al-dhi'ba dūna an ta'aḍḍaka* possono essere molto dense. Il testo, infatti, riprende un tema che ha accompagnato l'intera evoluzione del genere romanzo in lingua araba e che costituisce un tratto caratterizzante del canone: quello del viaggio e/o migrazione in Europa (Casini *et al.*, 2012).

È nell'Egitto di inizio Novecento, con qualche decennio di anticipo rispetto ad altri paesi della regione, che il romanzo viene incluso all'interno della tradizione letteraria araba come genere "serio" ed "alto" (Selim, 2004). Quando il nazionalismo territoriale si afferma come paradigma egemone per definire l'identità collettiva, il nuovo genere si rivela uno strumento straordinario per dare corpo alle concezioni dell'individuo, del



tempo e dello spazio incarnate dal nuovo paradigma, e costruire un immaginario nazionale. Non è dunque un caso che l'autore di quello che il canone annovera come "il primo romanzo arabo", Muḥammad Ḥusayn Haykal, sia anche il principale teorico del nazionalismo territoriale egiziano.

Nel quadro dell'ambizioso progetto dei pionieri del romanzo di dare vita ad una letteratura autenticamente nazionale, il "tema europeo" risulta funzionale a marcare i confini della nuova comunità immaginata e definirne l'essenza. Rappresentare le nazioni europee come l'Altro da sé, serve ad accreditare l'idea dell'autenticità della comunità che viene rappresentata e a giustificare la rottura di un'episteme secolare fondata sulla centralità della rivelazione coranica. Inoltre, la rappresentazione di determinati comportamenti collettivi, sistemi politici o attributi morali come specificamente europei ha la funzione di ricondurre alla sfera dell'Altro orientamenti ben presenti all'interno del dibattito intellettuale arabo ma in contrasto con la visione dell'identità culturale propugnata da ciascun autore. La battaglia per l'egemonia culturale nel campo letterario si svolge dunque anche attraverso la costruzione di contrapposti immaginari dell'Europa (Casini *et al.*, 2012, pp. 158-59).

L'altro grande tema sotteso al viaggio in Europa nel romanzo arabo, è costituito dalla crisi del soggetto narrativo. In alcune delle più celebri opere del canone arabo come *Adīb* di Ṭāhā Ḥusayn, *ʿUṣfūr min al-sharq* di Tawfīq al-Ḥakīm e *Qindīl Umm Hāshim* di Yaḥyā Ḥaqqī il giovane protagonista del romanzo, in seguito alla travagliata storia d'amore con una donna europea, incorre in una crisi che lo porta sull'orlo della follia. Se e quando la crisi viene superata dal personaggio, la sua percezione di sé in relazione alla propria comunità e all'Europa risulta profondamente trasformata (Casini *et al.*, 2012).

Inquadrata nel contesto di questa tradizione letteraria, l'opera di Lakhous non potrebbe risultare più spiazzante. L'autore non si limita a decostruire una specifica immagine della nazione algerina, ma produce una cesura radicale con il paradigma nazionale⁵. L'Algeria viene rappresentata nel momento della sua morte, soprattutto attraverso i riferimenti alla tragica uccisione dell'ex fidanzata di Amedeo, Bahja (Bàgia nel testo italiano), il cui nome, che significa "esultanza, bellezza, splendore", è anche l'appellativo della città di Algeri. L'assassinio di Bahja/Bàgia (e dunque dell'Algeria) durante l'agguato di un gruppo politico islamista, forma lo sfondo di sangue e di morte da cui emergono gli incubi che di notte perseguitano Amedeo durante la sua seconda vita romana. Ai cupi spettri dell'Algeria, il romanzo contrappone il nutrimento vitale della lingua italiana, rappresentata attraverso la metafora del latte della Lupa (simbolo di Roma, ma anche, per sineddoche, dell'Italia). Per il neo-nato (o rinato) Amedeo, la

⁵ La connessione simbolica che si stabilisce nel romanzo tra esperienza migratoria e rottura del paradigma nazionale, appare ancor più dirompente alla luce del ruolo storico svolto dall'emigrazione coloniale nella formazione del nazionalismo algerino. Su questo tema: Sayad, 1993, pp. 407-36.



lingua italiana costituisce uno strumento indispensabile per poter plasmare la sua nuova identità.

Oltre ad essere associato alla morte, al sangue e alla violenza, il passato algerino di Amedeo viene accostato alla costruzione di un'identità di genere in cui il protagonista non si è mai riconosciuto. La migrazione si profila così anche come un'opportunità per ridefinire la propria mascolinità, come ben si evince da questo brano in cui Amedeo gioca col doppio significato di "pene" e "maschio" del termine arabo *dhakar*.

"Dhakar ! Dhakhar ! Dhakar ! (Maschio! Maschio ! Maschio!) Yuyuyuyuyu.....
Così ricevo il mondo col pianto e lui mi riceve con trilli di gioia. Non importa che il neonato maschio (*dhakar*) sia bello o brutto, non importa che il neonato maschio (*dhakar*) sia sano o malato, non importa che il neonato maschio (*dhakar*) ... non importa che non c'è cosa che importi. Ciò che importa è il pene (*dhakar*). Ciò che importa è che sia un *dhakar* (un maschio/un pene)". (Lakhūs, 2006, p.140. Mia traduzione).

Il titolo originale esplicita anche l'altro aspetto del tema del viaggio/migrazione in Europa trattato dalla tradizione romanzesca in cui è immerso il lettore arabo, ovvero la crisi del soggetto migrante. *Kayfa tarḍa 'u min al-dhi'ba dūna an ta'aḍḍaka* (Come succhiare il latte dalla lupa senza che ti morda) se da una parte associa la lupa/Roma/l'Italia all'elemento positivo e vitale del latte, dall'altra fa riferimento ai "morsi" che l'animale tende a infliggere a chi non riconosce come proprio cucciolo. Che i morsi della lupa siano una metafora della crisi del soggetto migrante lo si evince chiaramente da alcuni passaggi del testo:

"Molti migranti emarginati reclinati sulle bottiglie di birra o di vino nei giardini di Piazza Vittorio non smettono di ululare tristemente perché il morso della lupa è crudele e doloroso. Credo che l'ululato certe volte sia come il pianto. Io invece ululo per l'intensità della gioia. Mi allatto dalla mammella della lupa in compagnia dei due trovatelli Romolo e Remo. Amo la lupa e non posso fare a meno del suo latte". (Lakhūs 2006, p. 137. Mia traduzione).

Il titolo configura dunque il romanzo come resoconto di un'esperienza esemplare di migrazione, dove è possibile apprendere come è stato possibile per Amedeo sottrarsi "ai morsi" della società di arrivo.

Tranne Amedeo, nessuno degli altri personaggi di migranti che appaiono nel romanzo sembra riuscire ad evitare i "morsi della lupa", pur adottando approcci anche opposti nei confronti della società e della lingua che l'animale simboleggia. Ad un



estremo troviamo l'iraniano Parviz Mansoor Samadi, un ristoratore di Shiràz arrivato in Italia per sfuggire agli apparati di sicurezza del suo paese dopo che nel suo ristorante sono stati rinvenuti dei volantini di un'organizzazione politica invisibile al regime. Parviz, che ha dovuto separarsi dalla famiglia, rimasta in Iran, esprime nei confronti dell'Italia un rifiuto patologico che si manifesta nel suo odio verso la cucina italiana. Amedeo, nel suo primo "ululato", osserva che Parviz si sente di passaggio in Italia perché nella sua testa è rimasto a Shiràz. Dietro al suo disinteresse per la lingua italiana o all'odio per la sua cucina, si nasconde quindi il rifiuto di accettare la propria condizione. Da questo rifiuto, però, gli derivano ulteriori sofferenze e l'incapacità di comprendere il nuovo contesto.

All'altro estremo di Parviz, nel modo di affrontare la propria condizione di migrante, si colloca il personaggio di Iqbāl Amir Allah. Iqbāl è un commerciante bengalese che mira fermamente all'integrazione. L'atteggiamento della questura, che nel suo permesso di soggiorno scrive il nome al posto del cognome e si rifiuta di correggere l'errore, lo fa soffrire a tal punto da procurargli l'ulcera. Il desiderio di integrazione, porta Iqbāl a decidere di mettere un nome italiano al suo secondogenito e accettare la proposta di Amedeo di iscrivere la moglie ad un corso di italiano per donne bengalesi. Nonostante tutti questi sforzi, la percezione dell'Italia da parte di Iqbāl rimane alquanto distorta, tanto che crede di riconoscere in Amedeo il prototipo dell'italiano cristiano tollerante, e nella sua amicizia con Parviz, un magnifico esempio di integrazione.

A differenza di Iqbāl, Amedeo non aspira a integrarsi. Il suo nuovo nome italiano non lo ha scelto lui, sono stati gli stessi italiani a darglielo, tratti in inganno dalla sua padronanza della lingua e dalla sua conoscenza della cultura italiana. Amedeo non cerca l'integrazione, perché sostiene che non esista una società italiana omogenea ed unitaria in cui integrarsi. Ciò che interessa al protagonista, è trarre il massimo profitto da ciò che la lupa ha da offrirgli e contribuire, da uomo del sud, a ridefinire se stesso nella nuova lingua, e attraverso questo processo, ridefinire l'Italia del futuro. Il latte della lingua italiana con cui il protagonista si fa allattare dalla lupa, è lo stesso di cui si nutre Amara Lakhous e che lo porta dapprima ad autotradursi, e, nei romanzi successivi, a scrivere direttamente in italiano. Le strategie del protagonista e dell'autore per "non farsi mordere dalla lupa" sono dunque coincidenti.

4. Immaginario, autotraduzione e politica in *Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*

Riscritto in italiano, con un diverso titolo e alcune significative scelte operate nel processo di autotraduzione, il romanzo mantiene intatto il suo potenziale politico, la capacità di interagire con l'immaginario e l'ordine del discorso esistenti e di trasformarli. Soltanto che, cambiando l'immaginario sociale e l'orizzonte d'attesa dei



nuovi lettori, anche la dimensione politica del romanzo ne esce profondamente trasformata.

Il cambiamento così netto del titolo da “Come succhiare il latte dalla lupa senza che ti morda” a *Scontro di civiltà per un ascensore in Piazza Vittorio* è funzionale a richiamare immediatamente due aspetti che permeano l’immaginario italiano sulle migrazioni e con i quali il romanzo interagisce nel corso dell’intera narrazione. La menzione dell’ambientazione, una zona di Roma famosa in tutto il territorio nazionale per la presenza della “più grande orchestra multietnica d’Europa”⁶, evoca la trasformazione del tessuto sociale del paese in conseguenza delle migrazioni dal sud del mondo. La locuzione principale “scontro di civiltà” richiama invece un influente mito politico (Bottici *et al.* 2010) sedimentatosi nel senso comune del cittadino medio europeo, che si fonda su una visione distorta e normativa delle identità collettive come insiemi stabili, chiusi ed omogenei. Il riferimento all’ascensore come ragione ultima dello scontro di civiltà, introduce infine un evidente elemento comico, rivelatore del vero intento del romanzo, che, ispirandosi alla commedia all’italiana, si propone di disarticolare l’immaginario richiamato dalle altre componenti del titolo.

Il processo narrativo di disarticolazione dell’immaginario relativo alle migrazioni, alle identità collettive e al posto occupato dai migranti all’interno della società italiana, segue due principali direttrici. La prima (sostenuta nell’autotraduzione anche dall’uso di espressioni dialettali napoletane, romanesche e milanesi) è tesa a mostrare che le identità collettive sono costellazioni estremamente instabili che variano per ciascuna persona, e che non esiste una società italiana unitaria all’interno della quale il migrante possa integrarsi. La seconda, complementare alla prima, riguarda la percezione di Ahmad/Amedeo da parte degli altri personaggi, la sua identificazione come un italiano modello.

Se “conflitto di civiltà” nel titolo prefigura una storia animata da attori collettivi in conflitto tra loro, la narrazione enfatizza al contrario il carattere fluido e individuale del processo di costruzione identitaria; ogni personaggio, infatti, si definisce in relazione ad alterità diverse. Per il barista romanista Sandro Dandini, gli Altri per antonomasia sono i napoletani e i tifosi della Lazio, ed è soltanto dopo che Amedeo risponde di non essere laziale che Sandro lo abbraccia “come fanno i nostri tifosi quando la Roma segna il goal della vittoria nel recupero” e gli offre la colazione. Il professore universitario milanese Antonio Marini si definisce come uomo del nord, fautore della civiltà e del progresso tecnologico. Gli Altri per lui sono i meridionali (tra i quali include romani e migranti) ma soprattutto gli ecologisti. Il professore, che ammira le buone maniere e le conoscenze culturali di Amedeo, non vede di buon occhio che rifiuti di prendere l’ascensore e faccia lunghe camminate a piedi, ed è soltanto quando Amedeo risponde

⁶ Dalla pagina ufficiale di Facebook dell’orchestra di Piazza Vittorio <https://it-it.facebook.com/OrchestraPiazzaVittorio/> (ultima consultazione 15 aprile 2016).



di non essere un militante dei Verdi che si dispone ad accettarlo. L'algerino Abdallah Ben Kadour, musulmano conservatore e tradizionalista, trova invece riprovevole che Amedeo accetti di farsi chiamare con un nome italiano. Ciò che non potrebbe mai accettare, però, è la sua conversione al cristianesimo. Così, è soltanto dopo che Amedeo lo assicura di non essersi convertito che accetta di mantenere un rapporto con lui.

L'inconsistenza di ogni contenitore chiuso per definire le identità sociali e collettive viene messa in evidenza anche attraverso la caratterizzazione di alcuni personaggi. Quanto sia problematica la nozione di occidente come insieme unitario, viene mostrato dall'insofferenza del giovane olandese Johan van Marten per il tradizionalismo e la bigottaria della società italiana. Per riferirsi al "sottosviluppo" e alla "chiusura" degli italiani, l'olandese utilizza la metafora calcistica del "catenaccio" che fa riferimento ad un tipo di strategia di gioco imperniata sulla difesa. L'olandese identifica la particolare predisposizione degli italiani al "catenaccio" nel proibizionismo e nella burocrazia. Questi si manifestano anche all'interno del condominio, in particolare nei tentativi del professore milanese di determinare norme sempre più stringenti per regolamentare l'uso dell'ascensore. Significativamente, è proprio van Marten, un personaggio del nord Europa, a ridicolizzare i tentativi del milanese di "civilizzare il meridione".

La portiera napoletana Benedetta Esposito incarna invece alcune delle principali contraddizioni insite nelle narrazioni egemoni sull'identità italiana. La portiera non è mai stata pienamente integrata all'interno del tessuto sociale della capitale, ed è consapevole del fatto che molti condomini la continuano a chiamare "la napoletana". Nonostante ciò, nessuno come lei si identifica con l'edificio e si adopera per salvaguardarne il prestigio cercando di impedire l'uso dell'ascensore da parte dei migranti. Dal momento che il condominio costituisce una sineddoche della società italiana, non stupisce che questo personaggio si riconosca in Andreotti e nel potere democristiano. Confinata ai margini della nazione e incapace di esprimersi correttamente in italiano, Benedetta Esposito diventa la principale custode di un'Italia che non c'è più, l'Italia dell'ordine democristiano:

"Guardate che cosa è successo al povero Giulio Andreotti: dopo aver servito lo stato per decenni, è stato accusato di essere uno della mafia! Marò, aiutaci tu ! Anzi l'hanno accusato di aver baciato in bocca Riina! Che scuorno! Che scandalo! Chi può credere a questa menzogna?" (Lakhous, 2011, pp. 31-32)

In uno spazio sociale e simbolico punteggiato da un'infinità di processi di esclusione diversi, l'unico ad essere accettato da tutti è proprio Amedeo. Il segreto del successo sociale di questo personaggio risiede nella sua capacità di comprendere gli altri a prescindere dalla loro provenienza, di leggerne correttamente parole e azioni. La sua professione di traduttore si carica così di significati più profondi e indiretti, e assume



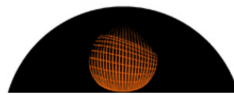
una notevole rilevanza narrativa. La traduzione comporta la capacità di fare proprio ciò che è diverso e rappresentarlo all'interno di una nuova rete di significazioni. Questa abilità, offre però anche la possibilità a chi traduce di ri-narrare se stesso a seconda dei contesti e vivere esistenze molteplici. Nel caso di Amedeo, la sua attività "traduttiva" nelle quotidiane interazioni sociali di Piazza Vittorio conduce allo "scandalo" di farlo percepire come un italiano modello. Il barista Sandro Dandini, nonostante pensi che Amedeo provenga dal meridione di Italia, riconosce in lui la quintessenza del romanità. Per la portiera Benedetta, Amedeo rappresenta l'inquilino ideale: è meridionale come lei e si mostra sempre gentile nei suoi riguardi. Al tempo stesso, però, la sua educazione e la sua padronanza della lingua italiana lo collocano (a differenza di Benedetta) al centro della comunità nazionale con cui la portiera si identifica.

Tornando alla nozione di politica elaborata da Rancière e richiamata nell'Introduzione di questo articolo, è possibile adesso valutare la portata politica delle strategie narrative del testo in relazione all'immaginario e all'orizzonte d'attesa del lettore italiano. Al momento della pubblicazione dell'autotraduzione nel 2006, *Scontro di civiltà per un ascensore in Piazza Vittorio* si configurava come un testo marginale sotto aspetti diversi: per la posizione della giovane "letteratura italiana della migrazione" (Gnisci, 2003) nel contesto del campo letterario italiano; per l'ambientazione in una zona di Roma decadente e ormai lontana dai suoi antichi fasti "umbertini"⁷; per la scelta come protagonista di un "senza parte" (Rancière, 1995), un migrante algerino musulmano da pochi anni in Italia e senza diritti di cittadinanza.

In conseguenza delle strategie narrative che abbiamo esaminato, il romanzo consegue una posizione centrale nel panorama della letteratura italiana attuale e mette in evidenza la residualità dei discorsi egemoni sull'identità nazionale. Facendosi veicolo di un'azione "politica" intesa secondo lo spirito rancieriano, la narrazione rimuove il protagonista e l'autore dal posto assegnato nell'ordine sociale e simbolico esistente per attribuire loro un nuovo spazio e una nuova capacità di enunciazione: Piazza Vittorio si configura non più come una zona decadente di Roma, ma piuttosto come l'incunabolo dell'Italia del prossimo futuro; Amedeo viene sottratto alla propria marginalità e ricollocato al centro di una comunità in divenire; l'autore può invece rivendicare il carattere avanguardistico della sua scrittura, affermando che i suoi romanzi sono già collocati nel futuro.

5. Conclusioni

⁷ Piazza Vittorio Emanuele II° (questo il nome completo) fu costruita all'indomani dell'Unità d'Italia, tra il 1882 e il 1887. Realizzata su un progetto dell'architetto Gaetano Koch per ospitare residenze di lusso, viene considerata l'emblema della cultura umbertina (Cordelli, 2008, p. 270).



L. Casini

Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous

A Journal of the
Social Imaginary



Nonostante la grande attenzione ricevuta dalla critica, le due versioni del romanzo di Amara Lakhous *Kayfa tarḍa 'u min al-dhi'ba dūna an ta'aḍḍaka* e *Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* non erano state sin'ora esaminate in relazione ai diversi orizzonti d'attesa del lettore arabo e di quello italiano. Lo studio che è stato condotto in questo articolo, mostra come una caratteristica precipua dell'opera sia proprio quella di interagire con due diverse tradizioni letterarie e immaginari sociali, dispiegando un'azione politica dirompente. Nel caso della versione araba, l'autore prende le distanze da una tradizione letteraria dove il tema del viaggio in Europa era stato spesso subordinato alla ridefinizione dell'identità nazionale. Qui, invece, la narrazione si incentra sull'esperienza del soggetto migrante e sulle possibilità che gli vengono offerte dal dominio della lingua del contesto di arrivo, mentre la nazione rimane sullo sfondo come un cadavere tenuto in vita soltanto dai ricordi. Il romanzo, decostruisce sapientemente anche gli immaginari esistenti in Italia sul significato sociale delle migrazioni mostrando quanto le visioni tradizionali dell'identità italiana siano anacronistiche. I discorsi paternalisti sull'integrazione dei migranti appaiono meri vaneggiamenti nel contesto sociale frammentato rappresentato nel romanzo, dove i diversi personaggi hanno percezioni distorte della realtà e anche il lettore riesce ad orientarsi soltanto grazie alla guida di un traduttore nato in Algeria.



References

- Bottici C., Challand B. (2010), *The Myth of the Clash of Civilizations*, London-New York, Routledge.
- Brogi D. (2011), Le catene dell'identità, *Between* 1(1): 1-10. Retrieved on 20 April 2016 from <http://www.between-journal.it>
- Casini L., Paniconi M.E., Sorbera L. (2012), *Modernità arabe. Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*, Messina, Mesogea.
- Castoriadis C. (1998), *The Imaginary Institution of Society*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press.
- Cordelli F. (2008), *Vacanze Romane: set, protagonisti, film*, Alessandria, Falsopiano.
- Jauss H.R. (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Gnisci A. (2003), *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi.
- Guardi J. (2005), The Status of Algerian Literature in Italy: Between Random Approaches and the Perpetuation of Stereotypes, *Intercultural Communication Studies* 14(4): 93-102.
- Lakhous A. (2011), *Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, Edizioni e/o.
- Lakhūş 'A. (2006), *Kayfa tarḍa 'u min al-dhi 'ba dūna an ta 'aḍḍaka*, al-Jazā'ir - Bayrūt, Manshūrāt al-Ikhtilāf - al-Dār al-'Arabiyya li-l 'Ulūm.
- Negro M.G. (2006), L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous, *Kuma* 12. No more available at the Journal's institutional website. Retrieved on 20 April from https://www.academia.edu/17469712/L_upupa_o_l_Algeria_perduta_i_nuclei_tematici_il_processo_di_riscrittura_e_la_ricezione_nel_mondo_arabo_di_Amara_Lakhous
- Parati G. (2010), Where do migrants live? Amara Lakhous's "Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio", *Annali d'Italianistica*, 28: 431-46.
- Rancière J. (1995), *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Éditions Galilée.
- Sayad A. (1993), Emigration et nationalisme : le cas algérien. In *Genèse de l'État moderne en Méditerranée. Approches historique et anthropologique des pratiques et des représentations*, Rome, École Française de Rome, pp. 407-36.
- Selim S. (2004), *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt*, London-New York, Routledge.