

La narrativa di Amara Lakhous e i suoi intertesti

Nora Moll*

This article focuses on the narrative work of Amara Lakhous, the Algerian writer using Italian as language of literary expression since 2006 and well known to a wider readership in Italy and abroad especially for his novel Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio. Starting from the very first presentation of this novel by the Roman publishing Edizioni e/o, the study tries to see if this novel could be defined as a rewriting of Carlo Emilio Gadda's novel Quer pasticciaccio brutto de via Merulana. Furthermore, other aspects of intertextuality are examined, first of all the structural and thematic similarities with Italian comedy movies from the 1950s to the 1970s: an aspect which until now has not been sufficiently examined, and which seems to offer the main access to Lakhous' narrative style.

1) Iniziamo da una breve premessa peritestuale: nella prima edizione di *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, del 2006, sulla quarta di copertina è impressa la seguente frase: «Omicidio a Piazza Vittorio: una commedia all'italiana scritta da un autore algerino». Un commento privo di firma ma senz'altro curato dall'editore della casa editrice romana Edizioni e/o presso la quale il romanzo fu pubblicato, e collocato quindi alle soglie del testo stesso. Coerentemente con la sua funzionalità commerciale e la sua location "fisica", l'intenzione non velata del sintetico commento è senz'altro di interessare il lettore, di direzionare la ricezione del romanzo, di avvicinare il lettore ad un romanzo scritto direttamente in italiano dall'autore originario di Algeri Amara Lakhous; e siamo certamente di fronte ad un lettore per il quale la commedia all'italiana è genere ben conosciuto, parte dell'immaginario collettivo, e benché il paragone chiami in causa un medium diverso da quello letterario, l'intenzione secondaria che soggiace alla prima potrebbe essere la seguente: assimilare il discorso letterario di un autore translingue e

* Dal 2009 Ricercatore T.D. in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università Telematica Internazionale Uninettuno; e presso la SSML Carlo Bo di Roma.

transculturale – e che quindi si colloca a metà tra lo sconosciuto e il familiare – renderlo *heimlich*, farne un discorso “di casa propria”¹.

2) Entrando nel merito della tematica centrale del presente contributo, e prima di indagare al di là delle soglie testuali appena esposte, sembra quindi interessante chiedersi: quali sono gli intertesti della narrativa di Lakhous? Nella ricezione più immediata del fortunato romanzo dell'autore², e nelle reazioni a caldo espresse su varie testate giornalistiche prima ancora che all'interno della ricerca accademica, vi è un altro importante elemento teso a direzionare il discorso sul libro di questo nuovo cittadino delle lettere italiane. Si tratta del confronto con Carlo Emilio Gadda, e in particolare con il romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* dello scrittore milanese, formulato ancora una volta sin dalle “soglie” peritestuali della prima edizione di *Scontro di civiltà*, ossia nel risvolto di copertina: infatti, vi si mette in evidenza la «irresistibile miscela di satira di costume e romanzo giallo imperniata su una scoppiettante polifonia dialettale di gaddiana memoria (il *Pasticciaccio* sta sullo sfondo segreto della scena come un nume tutelare)». E nonostante la tempestiva segnalazione in un articolo su “Repubblica”, in data 3 dicembre 2006 e firmato da Marco Lodoli, che quel “romanzetto agrodolce” non arrivasse “alle ginocchia del capolavoro di Gadda”³ – giudizio al quale Lakhous ha per altro replicato più volte con felice battuta di accontentarsi di arrivare all'altezza delle caviglie del grande scrittore italiano –, il paragone con il milanese e il suo romanzo “romano” fu una traccia ben accolta non solo dalla critica giornalistica, ma anche dalla ricerca accademica italiana e internazionale. Senza poter scendere nel dettaglio delle valutazioni di vari studiosi – tra cui Roberto Derobertis,

¹ Si tratta della riscrittura italiana del secondo romanzo in lingua araba di Lakhous, كيف تعضك من الذئبة دون ان ترضع (Come farti allattare dalla lupa senza che ti morda), pubblicato ad Algeri per le Edizioni al-Ihtilāf nel 2003. Il primo romanzo dell'autore, *Le cimici e il pirata*, Arlem, Roma 1999, era invece uscito in una edizione bilingue la cui versione italiana fu a cura di Francesco Leggio. Quest'ultimo romanzo è stato poi riproposto dallo stesso Lakhous in una nuova edizione da lui stesso rivista e pubblicata sotto il titolo *Un pirata piccolo piccolo* per le Edizioni e/o, Roma, nel 2011. Da notare che la pratica di riscrittura, a partire da *Scontro di civiltà*, non più dall'arabo all'italiano, ma viceversa dall'italiano all'arabo, è diventata una costante della produzione letteraria dell'autore di origine algerina. Un'accurata analisi critica delle varianti tra la versione italiana e quella araba è stata finora svolta solo a proposito di quest'ultimo romanzo, che del resto può essere considerato il migliore ad oggi uscito dalla penna di Lakhous: vedi il saggio di M.G. Negro, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, i processi di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, in “Kúma. Creolizzare l'Europa”, n. 12 (ottobre 2006), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma12upupa.html>; vedi inoltre EAD., *Scrittura, autotraduzione e riscrittura in Amara Lakhous*, in M.B. Da Rif (a cura di), *Civiltà italiana e geografie d'Europa*, EUT, Trieste 2009, pp. 158-161.

² Al di là del notevole successo di pubblico di *Scontro di civiltà* – testimoniato dall'elevato numero di ristampe e dall'ottimo impatto sulla stampa nazionale –, va segnalato il conferimento di importanti premi letterari: è vincitore nel maggio 2006 del Premio Flaiano, e nel settembre dello stesso anno del Premio Racalmare-Leonardo Sciascia. Per quanto riguarda l'impatto dello stesso romanzo a livello internazionale, vanno inoltre ricordate le sue numerose traduzioni, in lingua inglese, francese, tedesca e coreana.

³ M. Lodoli, *Piazza Vittorio, ascensori e civiltà*, in “La Repubblica”, 3 dicembre 2006, ripreso anche nel blog dello scrittore algerino-italiano: <http://www.amaralakhous.com/2010/09/07/piazza-vittorio-ascensori-e-civilta-di-marco-lodoli/>.

Gloria Camesasca, Graziella Parati, Christiane Kiemle, Ugo Fracassa⁴ –, si è posto volta per volta l'accento su vari elementi che accomunano i due romanzi:

a) In primo luogo, siamo di fronte a due *detective stories*, dei “gialli” dal finale aperto (Gadda) o sfumato perché la soluzione del delitto è posta al termine di una serie di “verità” presentate dai vari personaggi del plot (Lakhous). In entrambi i casi, l'uso del romanzo poliziesco come contenitore formale e convenzionale è ben lontano dalle categorie canoniche del sottogenere narrativo, considerato ai tempi di Gadda ancora come “d'importazione” e “minore”⁵: per Gadda, l'importante non è lo sviluppo di una trama caratterizzata da un delitto (l'omicidio della signora Liliana Balducci) e il suo scioglimento, bensì la rappresentazione della società romana e per estensione italiana ai tempi del fascismo, a partire dalla quale viene sviluppata una potente allegoria sull'esistenza, che parte dalla stessa immagine metaforica del “pasticciaccio” posta già nel titolo del libro. Infatti,

la scelta di genere compiuta da Gadda col *Pasticciaccio* risulta particolarmente tendenziosa perché racconta dell'Italia (Roma) fascista com'era nel 1927 attraverso un medium letterario messo al bando dal regime insieme alla sua fonte primaria, quella cronaca nera da cui l'autore aveva tratto l'idea per il delitto Balducci. [...] È precisamente nel delitto, coi suoi riflessi giudiziari e giornalistici, che si compie quel salto dalla dimensione privata a quella pubblica⁶.

Anche in Lakhous, il passaggio dalla dimensione privata e pseudo-cronachistica (l'omicidio di Lorenzo Manfredini alias “il Gladiatore”) alla dimensione pubblica data dalla realtà “multiculturale” della capitale italiana e dalle vicende legate al diritto d'asilo e più in generale alla “gestione” politico-sociale della questione migratoria, è ben facilitato dall'uso del genere poliziesco. Di ancor più fragile struttura (considerando anche e soprattutto il ruolo non di protagonista bensì di personaggio comprimario del commissario in *Scontro di civiltà*), nel romanzo “giallo” di Lakhous prende infine il sopravvento la realtà interiore e psicologica del protagonista Amedeo/Ahmed, un algerino creduto italiano e sospettato di omicidio, per poi essere scagionato dallo stesso commissario: una dimensione testuale che introduce tematiche caratteristiche di molta letteratura transculturale, italiana e non, come la memoria, l'elaborazione del trauma migratorio, la difficoltà di risolvere serenamente la richiesta di integrarsi nella società d'arrivo⁷.

⁴ Vedi in particolare l'ottimo contributo di R. De Robertis, *Storie fuori luogo. Migrazioni, traduzioni e riscritture in Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio di Amara Lakhous*, in “Studi d'Italianistica nell'Africa australe. Italian Studies in Southern Africa”, vol. 21, n. 1 & 2, 2008, pp. 215-241, oltre a G. Camesasca, *Il romanzo di Amara Lakhous: un crocevia di civiltà tra Gadda, Sallustio e Agostino*, in “El Ghibli. Rivista on-line di letteratura della migrazione”, anno VI, n. 24 (2009), http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php%3Fid=1&issue=06_24§ion=6&index_pos=1.html; G. Parati, *Where Do Migrants Live? Amara Lakhous's Clash of Civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio*, in “Annali di Italianistica”, vol. 28, 2010, pp. 431-446; Ch. Kiemle, *Ways out of Babel: Linguistic and Cultural Diversity in Contemporary Literature in Italy*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2011 (in questo studio la narrativa di Lakhous è trattata in un'ottica comparativa e principalmente dal punto di vista linguistico); U. Fracassa, *Storie in condominio. Gadda e Lakhous giallisti pour cause*, in ID., *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Perrone, Roma 2012, pp. 77-87.

⁵ Per approfondimenti circa la storia del genere poliziesco in Italia, si vedano tra gli altri: M.I. Maciotti, *Giallo e dintorni*, Liguori, Napoli 2006; M. Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, Milano 2006.

⁶ U. Fracassa, *Storie in condominio. Gadda e Lakhous giallisti pour cause*, cit., p. 82.

⁷ Per un'analisi della problematica dell'instabilità psicologica nell'opera di Lakhous e di altri

b) Altro punto di contatto, e ben evidente anche agli occhi dei giudizi più frettolosi formulati a ridosso dell'uscita di *Scontro di civiltà* in ambito giornalistico, è l'ambientazione romana del quartiere Esquilino e la (quasi) unità di luogo dello svolgimento del plot: sia in Gadda che in Lakhous, luogo del delitto e delle indagini giudiziarie sono dei palazzi, popolati nel primo da italiani "variopinti" e non solo romani, nel secondo da persone provenienti da ogni dove, immigrati e italiani del Nord (il professore milanese) e del Sud (la portiera napoletana). Tale varietà di personaggi, in riferimento alla provenienza ma anche all'estrazione sociale, è strettamente collegata con la resa linguistica delle singole voci messe in scena: il romanesco e il molisano in Gadda, che dai discorsi diretti delle parti più mimetiche dilaga anche nelle porzioni testuali caratterizzate dal discorso narrativo diegetico; il romano e il napoletano in Lakhous, affiancato all'italiano di immigrati iraniani, afgani, peruviani, il cui italiano è costellato di qualche lemma della propria lingua d'origine, oltre alle più frequenti presenze dell'arabo nella voce del protagonista Amedeo/Ahmed, veicolo anche di una metaforicità italiana tra-dotta dall'arabo. La "polifonia dialettale" del pastiche linguistico di Gadda, secondo il punto di vista di chi pone l'enfasi sulla presenza di un sostrato gaddiano nel romanzo dell'autore algerino-italiano, evolverebbe quindi, a distanza di più di cinquant'anni, nel romanzo di Lakhous in un multilinguismo ricalcante la stessa evoluzione dello scenario urbano nel quale è posta la vicenda di entrambi i "gialli" nel senso di una multiculturalità, del resto ben sotto gli occhi dei cittadini romani, nonché vissuto per diversi anni dallo stesso Lakhous, abitante del quartiere Esquilino. Infine, e non per ultimo, la scelta del protagonista, in Gadda come in Lakhous, cade su uno "straniero": è molisano il commissario Ingravallo, e algerino il protagonista di *Scontro di civiltà*. Due protagonisti a partire dal cui punto di vista (in realtà moltiplicato, nel caso di Lakhous, attraverso le narrazioni auto- ed omodiegetiche degli altri personaggi) viene narrato con occhi straniati e stranianti l'ambiente urbano: la Roma dei primi anni del fascismo e una borghesia neoromana e pluridialettale nel primo caso, e nel secondo la stessa città e lo stesso quartiere colti nella trasformazione degli spazi urbani in seguito all'arrivo massiccio di migranti, a partire dagli anni '90.

Spingendoci un po' oltre, considerando anche quanto sia stato preso sul serio il paragone, quasi ad indicare una paternità gaddiana di *Scontro di civiltà*, vorrei compiere un ulteriore passo ponendo la seguente domanda: il *Pasticciaccio* gaddiano può essere definito realmente come ipotesto di *Scontro di civiltà* e quest'ultimo come la sua riscrittura? Riscrittura la quale presupporrebbe quindi una relazione intertestuale sostanziale tra il romanzo di Lakhous e il suo "nume tutelare" gaddiano?

Una relazione che, seguendo la definizione di Gérard Genette, costituirebbe una forma di ipertestualità, frutto di un'operazione di trasformazione attraverso la quale viene stabilito un legame "forte" tra un "testo B" (ipertesto) e un "testo A" (ipotesto), tanto forte da "poggiare" su di esso, senza limitarsi ad un "mero commento" del testo di partenza⁸. Com'è noto, si tratta di un procedimento narrativo ben diffuso tra le letterature post-coloniali, come anche nella

diversi altri autori italiani transculturali, si veda V. Nicu, *Percorsi di instabilità nella letteratura della migrazione italoфона*, in "Sagarana", n. 52, luglio 2013, <http://www.sagarana.net/anteprima.php?quale=777>.

⁸ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, pp. 11-12 (traduzione italiana: *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997).

contemporaneità europea post-moderna, e che in Italia è stato sperimentato da alcuni scrittori transculturali come Jarmila Očkayová, Jadelin Gangbo e (sebbene in misura minore) da Gabriella Ghermandi⁹. La risposta è a mio avviso negativa, anche se a molti studiosi e giornalisti era piaciuto immaginare che la conquista del diritto di cittadinanza di Lakhous e di altri autori transculturali e translingui “migranti” passasse attraverso una rimodulazione attiva e cosciente dei testi canonici del Novecento italiano: come dire, saper mostrare di essere un buon lettore e riscrittore della letteratura italiana, per la variante italianista del discorso accademico potrebbe valere di più che essere un buon conoscitore della nuova società italiana o un portavoce delle istanze di chi aspira ad una cittadinanza e/o un riconoscimento non solo letterario bensì reale, sociale e politico. Senz’altro, però, il paragone – basato, come andrebbe sottolineato usando la terminologia comparatistica, non su una relazione genetica, bensì su un rapporto tipologico – tra i due testi è giustificato se consideriamo i suoi termini appena elencati come l’ambientazione e la scelta di un genere come il romanzo d’inchiesta, capace di offrire un’interpretazione della realtà, di dialogare con la cronaca, di “entrare nelle case” e nelle menti di vari personaggi legati dal filo comune di un delitto. Ed è bene ricordare che si tratta di un genere “nobilitato” in Italia prima dallo stesso Carlo Emilio Gadda, e poi da Leonardo Sciascia, verso il quale Lakhous esprime in vari luoghi testuali e peritestuali della sua narrativa un debito, forse più incisivo che verso il grande milanese. Infatti, Sciascia è uno degli autori citati nell’esergo di *Scontro di civiltà* e spesso menzionato da Lakhous nelle interviste come un vero e proprio auctor non solo per la sua singolare capacità di narrare la coeva realtà siciliana attraverso lo strumento del giallo, ma anche per la concezione del neo-illuminista Sciascia che la letteratura sia uno strumento per la ricerca della verità, pur rimanendo “innocente” di fronte agli eventi della storia contemporanea e passata¹⁰. Viceversa, per quanto riguarda il versante linguistico-stilistico, andrebbe ridimensionata l’idea che con Lakhous siamo di fronte ad una rimodulazione dell’italiano in senso plurilinguistico, di fronte ad un pastiche di gaddiana memoria: in realtà, la lingua di Lakhous è ben vicina allo standard, e la presenza di termini dialettali e di forestierismi è data da una spinta realista, e non dalla “furia” espressionistica come nel caso di Gadda. Altre spie di un rapporto tra i due romanzi, ovvero la presenza di una portiera loquace e di un cagnolino scomparso, in entrambi i casi proprietà della vittima, confermerebbero magari l’idea di un “commento” allusivo da parte di Lakhous, diretto verso il romanzo di Gadda, ma non l’ipotesi di una vera e propria riscrittura del *Pasticciaccio*.

⁹ Autori/autrici che riscrivono rispettamene la famosa fiaba di Collodi (J. Očkayová, *Occhio a Pinocchio*, Cosmo Iannone, Isernia 2006), il dramma shakespeariano *Romeo e Giulietta* (J.M. Gangbo, *Rometta e Giulio*, Feltrinelli, Milano 2001) e, sebbene (volutamente) con minore coerenza strutturale e concentrando solo su alcune scene chiave, il romanzo *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma 2007). Per un’analisi critica dei primi due testi si veda S. Camilotti, *Ripensare la letteratura e l’identità. La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bononia University Press, Bologna 2012.

¹⁰ Gli esempi potrebbero essere molteplici; ci limitiamo qui alla segnalazione di una citazione, nello stesso romanzo di Lakhous, dello sciasciano *Il giorno della civetta*, la quale rappresenta appunto il centro metaforico di un nucleo semantico significativo che troverà sviluppo nell’intero racconto: «la verità è nel fondo del pozzo: lei guarda in un pozzo e vede il sole o la luna; ma se si butta giù non c’è più né sole, né luna, c’è la verità». Cfr. Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, cit., p. 29.

3) In realtà, però, tornando alle spie peritestiuali che potrebbero direzionare il nostro discorso sugli intertesti di Lakhous, sarebbe possibile enumerare vari indizi che portano verso molti altri nomi e autori, verso una lunga serie di testi e di formazioni discorsive di cui questi si fanno espressione. Quel che vorrei sottolineare è che l'intertestualità in Lakhous è in primo luogo citazionista, e di stampo postmoderno, coinvolgendo esempi ed esponenti sia della cultura "alta" che di quella "bassa" e popolare. Gli esempi potrebbero essere tantissimi, e vanno dagli scrittori Tahar Djaout, a Kateb Yacine, ai sociologi William Thomas e Zygmunt Bauman, passando per i frequenti riferimenti, ora espliciti ora camuffati, a testate giornalistiche, programmi, canali e conduttori televisivi e al gioco del calcio, costantemente usato come metafora di vita e di poetica. Tra tutti questi riferimenti – che possiamo qualificare come intertestuali, dal momento che non solo i testi scritti ma anche le pratiche culturali si costituiscono come dei "testi della cultura" – è possibile enucleare due di particolare rilevanza. Il primo riguarda la presenza nella narrativa di Lakhous di rimandi all'opera di Sciascia, un autore con il quale, come si è detto, lo scrittore di Algeri trova delle profonde assonanze di poetica e di visione del mondo. Un fondamentale rimando, poi, va evidentemente allo storico neoconservatore Samuel Huntington e al suo famoso articolo del 1993 *The Clash of Civilisations?*¹¹, ripreso con evidente ironia attraverso lo stesso titolo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. Tuttavia, Lakhous in questo caso va oltre il citazionismo o l'allusione, visto che la stessa fabula del romanzo è imperniata, come è noto, sullo scontro tra appartenenti a diverse culture e civiltà, nonché a diverse regioni italiane, tutti o quasi sorpresi nelle loro strette stanze identitarie, vittime della visione stereotipata che ognuno cala sull'altro, di accuse reciproche, malumori, litigi e odi, che tuttavia trovano nel protagonista Amedeo/Ahmed un abile, sebbene fragile, mediatore¹². E non molto diversamente, anche nei romanzi successivi, da *Divorzio all'islamica a Viale Marconi* (del 2010) a *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* (2013)¹³, è messo in scena lo "scontro" tra italiani e stranieri, occidentali e arabi, si sospetta (nel primo) di cellule terroristiche e si indaga (nel secondo) intorno a faide (peraltro inventate) tra immigrati albanesi e rumeni, tra frequentatori di una moschea del quartiere più multiculturale di Torino e i suoi abitanti "italianissimi", puntualmente influenzati dalla locale retorica politica, xenofoba, e dai suoi echi nei media. Tuttavia, Lakhous è ben lontano da e anzi tende a parodiare la visione apocalittica di Huntington, il quale prevede lo spalancarsi di divergenze ideologiche insanabili tra le stesse civiltà chiamate in causa, mentre Lakhous narra, nel suo piccolo e adottando volutamente delle storie e dei personaggi "minori" – ovvero comuni, mediocri, antieroi, in una parola umani –, una possibile, benché conflittuale, convivenza, una trasformazione in senso

¹¹ Pubblicato in "Foreign Affairs", Summer 1993, l'articolo è disponibile on-line all'indirizzo <http://www.foreignaffairs.com/articles/48950/samuel-p-huntington/the-clash-of-civilizations>. L'articolo è stato seguito dalla più ampia versione a stampa: S. Huntington, *The Clash of Civilisations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster, New York 1996.

¹² Per il legame ironico e umoristico tra il romanzo di Lakhous e l'articolo di Huntington, vedi M.C. Mauceri, *Riso amaro? L'umorismo come rimedio contro il razzismo in Lakhous*, Wadia e de Caldas Brito, in *Scrivere altrove. Écrire ailleurs* (a cura di A. Frabetti e L. Toppan), in "Recherches. Culture et histoire dans l'espace roman", n. 10, 2013, pp. 69-82.

¹³ Tutti romanzi pubblicati dalla casa editrice romana Edizioni e/o.

transculturale della società italiana. Trasformazione ormai inarrestabile e in pieno svolgimento, la quale, più che essere etichettata come distruttiva per l'humus culturale della società d'arrivo dei migranti proveniente da ogni dove, e in percentuale elevatissima dallo stesso Maghreb, è da lui descritta come fattore che fa emergere le problematiche interne alla società italiana: i problemi politici e sociali, la criminalità, e non in ultimo una sorta di fragilità identitaria che conduce in molti casi alla costruzione di barriere, al ritorno a quell'"atteggiamento tribale" che per il neoconservatore Huntington poteva semmai scaturire dalle società non occidentali.

4) A questo punto del discorso, però, conviene fare un passo indietro, tornando alla nostra premessa peritestuale e alla commedia all'italiana, ovvero a quell'indizio circa la natura della narrativa di Lakhous che negli anni è rimasto sospeso e senza approfondimenti più articolati a livello critico¹⁴. Intanto si tratta di un ritorno reso inevitabile e d'obbligo dalla stessa scelta dei titoli dei romanzi successivi (*Divorzio all'islamica a Viale Marconi*; *Un pirata piccolo piccolo*), per cui vale la pena riannodare le fila del discorso, prendendo sul serio quel boccone gettato inizialmente in pasto ai lettori di Lakhous. Difatti, con questi titoli siamo di fronte a dei chiari rimandi ai film qualificati appunto come commedie all'italiana: *Divorzio all'italiana*, del 1961, per la regia di Pietro Germi, con Marcello Mastroianni, Stefania Sandrelli e Daniela Rocca rispettivamente nei ruoli del barone Ferdinando "Fefè" Cefalù, la sua giovanissima amante e la disprezzata e troppo calorosa moglie della quale questi si libererà favorendo prima la tresca di lei con un suo vecchio spasimante, e ricorrendo poi allo strumento del delitto d'onore, che prevedeva pene più miti per omicidi dettati dal "disonore"¹⁵; e *Un borghese piccolo piccolo*, del 1977, con la regia di Mario Monicelli e Alberto Sordi nel ruolo del protagonista Giovanni Vivaldi, un ruolo per la prima volta tragico in un film che segna il punto di non ritorno della "commedia all'italiana", almeno nella sua espressione "classica": lo humour nero e il modus tragico, pur presenti nelle migliori espressioni di questo sottogenere cinematografico, sono qui spinti all'eccesso, a causa della difficoltà di ritrarre ancora gli italiani, dei quali Monicelli lamentava nelle ultime interviste la perdita irreversibile di tutti i caratteri positivi precedentemente posseduti e circoscritti dai ben noti stereotipi¹⁶.

Ma vediamo quali sono le caratteristiche della "commedia all'italiana", alla quale Lakhous sembra ispirarsi in misura crescente, rifacendoci all'analisi del genere cinematografico condotta da Mariapia Comand¹⁷:

¹⁴ Tuttavia, la presenza della commedia all'italiana nella narrativa di Lakhous è stata di recente analizzata in una tesi di laurea che si avvale anche di una sostanziosa intervista con l'autore: M. Malato, *Un Algerino a Roma: la commedia all'italiana nei romanzi di Amara Lakhous. Storie quotidiane di ordinarie migrazioni*, tesi di laurea triennale in Comunicazione, Media e Pubblicità, discussa presso l'Università Telematica Internazionale Uninettuno il 19 marzo 2014.

¹⁵ Vedi l'art. 587 del Codice Penale italiano, abrogato soltanto nell'agosto 1981.

¹⁶ Vedi in particolare l'ultima intervista a Monicelli, condotta il 26 marzo 2010 da Michele Santoro per conto del programma "Raiperunanotte", e disponibile in forma di trascrizione all'indirizzo web <http://www.civicolab.it/parla-mario-monicelli-la-speranza-e-una-trappola/>.

¹⁷ M.P. Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010.

- a) «La commedia all'italiana porta a sintesi esperienze di natura e provenienza diversa: fonde il tragico nel comico, innesta nelle forme popolari dello spettacolo una sostanza culturale; volge in commedia la lezione e il metodo d'inchiesta»¹⁸.
- b) «I personaggi della commedia all'italiana sono dei perdenti. Ancor prima di essere catapultati sulla scena della storia, sono delle comparse della Storia, figure marginali prima ancora che emarginati: ladruncoli, impiegatuncoli, militi ignoti o comuni mariti, tutti comunque provenienti dalle regioni dell'anonimato»¹⁹; sono personaggi che “stanno stretti nei loro panni”, e la cui identità «non è chiara né cristallina: è un rischio, un ingombro, un problema»²⁰, sono degli «indomiti inseguitori di sogni che non si realizzano»²¹.
- c) «La commedia all'italiana è dunque intimamente legata all'Italia nata dallo choc del boom»²², essa narra l'identità italiana degli anni '50 fino a oltre metà degli anni '70: un'"identità diasporica" fatta di migrazioni interne (10 milioni di italiani si trasferiscono in quegli anni dalle regioni del Sud a quelle del Nord) ed esterne. Essa «abbraccia l'archetipo antropologico, il cosiddetto ritratto dell'italiano-medio, rivitalizzando il cliché del carattere nazionale salito alla ribalta in concomitanza col processo di nazionalizzazione»²³. Un genere cinematografico, aggiungerei, che mostra delle intenzioni spiccatamente imagologiche (visto che esso ragiona sull'incontro/scontro tra italiani e tra gli italiani e il mondo), e allo stesso tempo imagotipiche (facendosi veicolo di stereotipi sociali, veicolo peraltro “oleato” dall'umorismo e dalla comicità di numerose scene, dialoghi, personaggi rimasti nella memoria collettiva e a loro volta fonte di auto-identificazione, a tratti ma non necessariamente malinconica e autoironica)²⁴.
- d) E infine: la commedia all'italiana «da una parte mitologizza la *mediocritas*, mettendo in scena antieroi; dall'altra si connota per una marcata intermedialità, essendo risultato di esperienze professionali che attraversano diversi ambiti mediali (dalla televisione al cinema al teatro e ritorno»²⁵: essa è caratterizzata quindi da una forte allusività rispetto alle pratiche culturali in misura crescente improntate sull'"uso" dei media, sulla presenza di essi nelle case, nelle vite degli italiani “medi”, mitologizzati anche attraverso il loro rapporto sempre più intimo con la televisione e con il cinema; un'allusività che raggiunge in alcuni casi delle punte di meta-narratività, di commento delle vicende interne alla diegesi attraverso riferimenti e citazioni di film, programmi televisivi, attraverso l'ingresso nella storyworld di elementi di cronaca autentica o verosimile.

¹⁸ Ivi, p. 26.

¹⁹ Ivi, p. 7.

²⁰ Ivi, p. 8.

²¹ Ivi, p. 14.

²² Ivi, p. 28.

²³ Ivi, p. 41.

²⁴ Per una definizione ed una esemplificazione dei termini “imagologico” ed “imagotipico”, mi permetto di rimandare a N. Moll, *Immagini dell'altro': imagologia e studi interculturali*, in A. Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano 2002², pp. 185-208.

²⁵ M.P. Comand, *Commedia all'italiana*, cit., p. 32.

6) Ora, tornando ai romanzi di Lakhous dopo il nostro *excursus* su questo fortunato sottogenere cinematografico – *excursus* che deve per ora prescindere dalle dovute esemplificazioni –, notiamo in effetti la presenza di tutte le caratteristiche elencate. L'uso dell'ironia e in misura crescente (dopo *Scontro di civiltà*) del comico e dell'umoristico, in una dimensione ibrida che prevede escursioni e soprattutto finali “seri” o tragici (in *Scontro di civiltà*, e nell'ultimo romanzo, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*). L'intermedialità, attraverso i molteplici rimandi alla presenza dei mass media e del cinema nelle nostre pratiche quotidiane, e della loro influenza sul nostro immaginario (un esempio è il riferimento ironico alla “dipendenza” dall'emittente televisiva Al Jazeera, da parte degli immigrati musulmani, in *Divorzio*; un altro è la centralità della critica ai meccanismi con cui nascono notizie di cronaca e con cui si parla di argomenti scottanti quali l'immigrazione, in *Contesa*). Ma soprattutto: ritroviamo in Lakhous una caratterizzazione stereotipata dei personaggi, personaggi i quali sono stati definiti dall'italianista tedesco Richard Schwaderer come “holzschnitthaft”²⁶ (“ritagliati nel legno”, “legnosi”) e che in effetti risentono di diversi cliché, di stereotipi sociali sugli immigrati e sugli stessi italiani, ad esempio nella contrapposizione imagotipica tra italiani del Nord e del Sud: e a ben vedere sono personaggi che nascono e crescono ritagliandosi da soli e per così dire con coscienza la propria identità, esibendo la propria fattezze spesso stereotipata e talvolta caricaturale attraverso la propria voce. Infatti, Lakhous sceglie in tutti i suoi romanzi il *modus* autodiegetico e/o omodiegetico, facendo parlare in *Scontro di civiltà* tutti i personaggi principali del plot, e restringendo poi con *Divorzio all'islamica* e *Contesa per un maialino* il *modus* autodiegetico a uno-due personaggi principali: una strategia narrativa che simula proprio l'immediatezza della voce degli “attori” dei suoi scenari urbani, caratteristica generale del linguaggio cinematografico come del resto anche del genere drammatico.

Tuttavia, in quelle che a questo punto possono essere definite come commedie all'italiana “algerine” va sottolineata la presenza di una tipologia di personaggio, che esula dalle maglie della codificazione del genere cinematografico in questione, codificazione che, come si è detto, si restringe anche a livello temporale (dagli anni 1953-1977 circa) e che quindi ammette senz'altro una ricodificazione, una attualizzazione in base ai più recenti cambiamenti della società italiana. Si tratta dei personaggi principali, tutti²⁷ personaggi-mediatori o personaggi-soglia, ed espressione di una trasversalità culturale. Da Amedeo/Ahmed di *Scontro*, a Christian/Issa (siciliano che conoscendo bene l'arabo assume l'identità di un tunisino) di *Divorzio*, a Enzo Laganà (che si

²⁶ «Es geht Lakhous darum, exemplarische Figuren vorzuführen, die, zuweilen etwas holzschnitthaft, aber doch treffend auf den Punkt gebracht, bestimmte soziale und/oder ideologische Positionen besetzen» («Lakhous è interessato a presentarci dei personaggi esemplari, i quali occupano determinate posizioni sociali e/o ideologiche, talvolta secondo una definizione un po' rigida e “legnosa”, ma comunque sempre ben mirata»). Cfr. R. Schwaderer, *Vom Pasticciaccio zur Transkulturalität? Eine kritische Lektüre der römischen Romane des Algiers Amara Lakhous*, in M. Kleinhans, R. Schwaderer (Hrsg.), *Transkulturelle italophone Literatur/Letteratura italofona transkulturelle*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, p. 229.

²⁷ Tranne nel caso de *Un pirata piccolo piccolo*, per il quale va fatto un discorso a parte, trattandosi della rivisitazione del primo romanzo nel nostro autore, *Le cimici e il pirata*, composto ancor prima di emigrare.

autodefinisce come “terrone” di seconda generazione) di *Contesa*, in tutti i casi siamo di fronte a delle rivisitazioni in chiave inter- o transculturale della figura del doppio. Infatti, si tratta di protagonisti portatori del nuovo volto della società italiana, espressione, se proprio vogliamo, della *in-betweenness* dei nuovi soggetti migranti e postcoloniali che animano la scena delle grandi città occidentali, e che sono portatori di diversità, ma anche di novità che trascendono gli steccati più rigidi delle identità che si auto-immaginano “pure”. La *mediocritas* di tali personaggi non è quindi una vera inettitudine, come spesso accade nelle commedie all’italiana, bensì una *medietas*, una capacità di partecipare a discorsi culturali di diversi gruppi, di analizzare comportamenti e di “tradurre” tra questi, non sempre senza secondi fini (ad esempio: conquistare la bella Safia, nel caso di Christian/Issa, protagonista di *Divorzio*; mettere in scena un finto scoop giornalistico, come nel caso di Laganà, in *Contesa*).

Va comunque sottolineato che soprattutto nella caratterizzazione di personaggi comprimari e secondari, Lakhous lavora, proprio come i migliori registi di commedie all’italiana (da Germi a Monicelli a Dino Risi ad Alberto Lattuada) “con” e allo stesso tempo “contro” gli stereotipi²⁸: egli mette in atto un lavoro di demistificazione culturale, pur non rinunciando a delle caratterizzazioni fisse, e proprio per questo spesso umoristiche e caricaturali, dei suoi personaggi. Un esempio di tale procedura potrebbero essere le tre identità assunte dal “collaboratore” di Enzo Laganà, di *Contesa per un maialino*: una mimicry che partorisce delle vere e proprie caricature, prima di un malavitoso albanese, poi di un criminale rumeno, e infine di una ex prostituta e ora “maman” nigeriana. Sovraccarichi di etero-immagini sociali, tali personaggi (peraltro inventati da Laganà e simulati nello stesso plot da un suo amico italiano, un attore teatrale) diventano da un lato lo specchio di un immaginario collettivo alimentato dall’uso superficiale e immorale dei mass-media, il quale predispone a delle scorciatoie di pensiero e che partorisce delle semplificazioni delle identità *altre*, che spesso equivalgono a delle criminalizzazioni di determinati gruppi e comunità (e del resto, lo stesso Enzo Laganà, giornalista di cronaca nera, è l’artefice di tali simulazioni). Dall’altro lato, queste stesse caratterizzazioni caricaturali e grottesche sono una fonte assicurata di battute e situazioni umoristiche, divertono il lettore creando adesione e conferme circa degli stereotipi sociali ben diffusi. E proprio in tale intenzione rivolta al “divertimento” del lettore (un *delectare* che tuttavia passa attraverso il *docere*) riconosciamo lo stesso rischio individuato da voci critiche nei confronti della commedia all’italiana: sebbene le stereotipizzazioni siano per lo più strumentali, non sempre e necessariamente è chiara la finalità critica, mentre in alcuni casi si rischia la banalizzazione del discorso su tematiche complesse come l’immigrazione, nonché la “deresponsabilizzazione” del lettore e del pubblico²⁹.

7) Per concludere, e avendo dato pochissimo spazio agli stessi testi narrativi di Lakhous, vorrei riprendere un breve passaggio di *Divorzio all’islamica*, nel quale la protagonista femminile Safia/Sofia (un’immigrata egiziana) esprime la sua perplessità in seguito ad un colloquio con una giovane amica italiana. Un

²⁸ M. Comand, *Commedia all’italiana*, cit., p. 41.

²⁹ *Ibid.*

passaggio testuale che dovrebbe farci capire che in effetti, sotto la veste “leggera” delle commedie tragi-comiche di Lakhous, vi è la profondità di uno sguardo disposto ad analizzare la problematica migratoria dalle angolazioni più diverse, e mettendosi a rischio, sempre e di nuovo e trovando uno stile interessante proprio perché aperto agli stimoli più vari, intertestuali, intermediali, transculturali:

In Italia non c'è futuro! Queste parole mi preoccupano molto. Penso automaticamente a mia figlia Aida, al suo futuro. Gli italiani lasciano l'Italia per cercare fortuna altrove! Ma noi immigrati veniamo qui per lo stesso identico motivo! E allora? Allora niente. C'è qualcosa che non funziona. Un paese per turisti, non per lavoratori. Giulia ha detto: “L'Italia è come Montecarlo!” Mi incuriosisce molto questo paragone. A Montecarlo ci sono i casinò, dove si gioca d'azzardo. Mi viene spontaneo chiedere: l'immigrazione non è in fin dei conti una forma di gioco d'azzardo? Vincere tutto o perdere tutto?³⁰

³⁰ Amara Lakhous, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Edizioni e/o, Roma 2010, p. 152.