

Amara Lakhous e la scrittura multilingue

Analisi comparata di *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* e *Kayfa tarḍa’u min al-di’ba dūna an ta’addaka*

Amal EL AMMARI

Ca’ Foscari University of Venice

Abstract

This essay aims to examine in a comparative perspective both the Arabic and the Italian versions of Amara Lakhous’s novel *Clash of civilizations over an Elevator in Piazza Vittorio*. The author refers to the Italian novel as a rewriting and not a translation claiming to “Arabize Italian and Italianize Arabic”. However, as I will prove in this paper, Lakhous’s rewriting shows an asymmetrical relationship between the two languages since Italian is more prevalent in both versions at different levels.

Consequently, the two texts constitute two different steps of the same creative process that begun in 2001 and ended in 2006 when Lakhous published the ultimate and perfected version of the text in Italian. .

Keywords: *self-translation, postcolonial literature, migrant literature, Amara Lakhous, Clash of Civilisations over an Elevator in Piazza Vittorio, multilingual writing*

(c) Amal El Ammari; amalelammari7@gmail.com

Colloquium: New Philologies, advance publication (November 2022)

doi: 10.23963/cnp.2022.7.2.2

Stable URL: <https://colloquium.aau.at/index.php/Colloquium/article/view/185>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

1 Introduzione

Amara Lakhous è un autore di origine algerina, nato nel 1970 ad Algeri ed emigrato in Italia nel 1995 per fuggire dalla guerra civile. Fino al 2001 lo scrittore ha vissuto a Roma nella zona multiculturale di Piazza Vittorio osservando dal vivo le dinamiche di convivenza tra italiani e immigrati, spunto di riflessione per la sua produzione letteraria.

La prima lingua appresa da Lakhous è la lingua cabila (Ruta 2008, 15), un dialetto berbero parlato in Algeria che, a causa delle politiche linguistiche di arabizzazione adottate dopo l'Indipendenza, è stato relegato per molto tempo a lingua priva di status ufficiale. È Lakhous stesso a lamentare questa lacuna in diverse occasioni e a mettere in luce come ciò lo abbia portato poi a scrivere nella sua seconda lingua (D'Alessio 2014), l'arabo algerino che caratterizza il primo romanzo, *Al-baq wa al qursan*, pubblicato nel 1999 in un'edizione bilingue a Roma con il titolo *Le cimici e il pirata* presso la casa editrice Arlem. In seguito, la scelta di utilizzare l'italiano è stata motivata dall'autore nei termini di una forte intesa (D'Alessio 2014) che lo ha spinto a tradurre il suo secondo romanzo *Kayfa tarda'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*.

Tuttavia, come è stato messo in evidenza dai recenti sviluppi dei cosiddetti *self-translation studies*, spesso, tra le lingue utilizzate da un autore per autotradursi, si instaurano relazioni asimmetriche derivate da istanze contestuali (Lusetti 2018, 159). Pascale Casanova, in particolare, colloca la lingua araba tra quelle che definisce "lingue dominate"; essa, infatti, nonostante sia utilizzata in una vasta area del mondo non gode di un vasto riconoscimento sul mercato editoriale internazionale (Casanova 2002, 9).

Alla luce di questo dato non desta stupore il fatto che il romanzo di Lakhous sia stato reso noto a livello mondiale grazie alle traduzioni compiute a partire dalla versione italiana anziché da quella araba. L'italiano rappresenta per Lakhous un mezzo per raggiungere un pubblico più vasto (Grutman 2018, 15), il che sembra accomunare lo scrittore a diversi autori postcoloniali, in particolare francofoni, come Tahar Ben Jelloun e Assia Djebar che prediligono l'utilizzo del francese per la scrittura anziché la propria lingua madre. Tuttavia, ciò che distingue in maniera peculiare l'opera di Lakhous è la scelta di scrivere inizialmente solo in arabo ma in seguito di adottare un metodo di scrittura plurilingue che viene utilizzato anche nel terzo romanzo, *Divorzio all'islamica*.

In questo articolo vorrei compiere un'analisi testuale comparata delle due versioni del romanzo, quella araba, *Kayfa tarda'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*, e quella italiana, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, per cercare di comprendere come siano nati questi testi, in che modo abbia lavorato lo scrittore e, soprattutto, se sia possibile parlare di autotraduzione o di riscrittura, come rivendicato più volte dallo stesso Lakhous. Questo aspetto si rivela di fondamentale importanza per la comprensione della produzione letteraria successiva dell'autore in quanto l'operazione intrapresa da Lakhous

in questa fase si configura come un primo tentativo piuttosto sperimentale di scrittura plurilingue e di adattamento per il lettore italiano di un testo pensato e scritto per un pubblico arabofono.

2 Autotraduzione o riscrittura?

Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio si presenta in entrambe le versioni come un giallo polifonico dove a turno prendono la parola diversi personaggi, ossia i condomini di un palazzo in Piazza Vittorio che esprimono le proprie opinioni sulle indagini in corso per l'omicidio di Lorenzo Manfredini, detto il Gladiatore.

La prima vistosa differenza che emerge dal confronto tra i due romanzi consiste nella scelta del titolo: in arabo, *Kayfa tarḍa'u min al-di'ba dūna an ta'addaka*, ossia "Come farsi allattare dalla lupa senza che ti morda", in italiano, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. Il romanzo arabo si presenta come una sorta di manuale per l'individuo che vive in una condizione simile a quella del protagonista della vicenda, Amedeo, diviso tra due identità differenti. Il riferimento al latte della lupa, animale che richiama il mito di fondazione di Roma, è un'immagine del processo di acquisizione della nuova identità italiana di Amedeo, in contrapposizione al morso che rappresenta il dolore dell'emarginazione, la solitudine, la nostalgia e il senso di alienazione provati dai personaggi stranieri nel romanzo. Come fa notare giustamente Chiara Lusetti (2017, 119) "Il titolo arabo [...] si rifà secondo una dichiarazione dell'autore a quei manuali con titoli come 'Come imparare l'inglese in una settimana'". Con un evidente intento ironico Lakhous si richiama a questi manuali per parlare al lettore di argomenti complessi quali l'integrazione e l'identità che non possono essere ridotti a indicazioni semplicistiche e universali come si evince dalle diverse esperienze di immigrazione descritte nel romanzo.

Il titolo italiano, invece, si distingue in primo luogo per la menzione esplicita dell'ambientazione del romanzo che porta il lettore a un collegamento immediato con la realtà multiculturale tipica di molte città italiane e di conseguenza con il dibattito pubblico di forte attualità oggi in Italia sull'immigrazione. In secondo luogo, un elemento assente nel testo arabo ma fondamentale per la struttura stessa del romanzo italiano è la menzione dello scontro di civiltà che, accostato all'ascensore, produce un effetto comico (Moll 2014, 182). Infatti, se da una parte la storia mette in scena personaggi in conflitto tra di loro, dall'altra la narrazione enfatizza il carattere fluido della costruzione identitaria e la futilità di certe categorie definite *a priori* nel momento in cui vengono osservate nella vita quotidiana (Fabris 2021, 24-35). Ranier Grutman (2018, 11) afferma, tuttavia, che la modifica del titolo del romanzo italiano da parte di Amara Lakhous non è un'operazione sufficiente a differenziare una autotraduzione da una riscrittura. A tal proposito è

interessante ricordare le parole pronunciate da Lakhous nel corso di un'intervista:

Cos'è un titolo? Un titolo è un'indicazione molto importante che l'autore dà a un lettore che si avvicina al libro. Io direi più che un'indicazione, è una scommessa. Una scommessa come in un viaggio: io ti dico che ti prometto un viaggio. Perché la scrittura, la lettura, è un viaggio. C'è sempre una destinazione. Allora, io ti prometto una destinazione già dal titolo. (Gallippi 2016)

La produzione letteraria di Amara Lakhous si caratterizza per una costante scelta di titoli differenti per le due versioni dello stesso romanzo, quasi a sottolineare una volontà autoriale di promettere sempre “destinazioni” diverse a ciascun pubblico. Per esempio, il titolo del secondo romanzo di Lakhous, *Divorzio all'islamica*, presenta un richiamo evidente al film *Divorzio all'italiana* mentre nella versione araba *Al-Qāhira al-saghira* (traduzione araba dall'inglese “Little Cairo”, uno dei luoghi dove è ambientata la vicenda) si allude a uno dei primi romanzi del celebre scrittore egiziano Nagib Mahfuz, *Al-Qāhira al-jadida*.

Per quanto riguarda il primo romanzo, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, da una parte, al pubblico algerino si promette ironicamente una guida semplice ed esaustiva sul come vivere l'esperienza dell'emigrazione, mentre dall'altra al lettore italiano lo scrittore preannuncia già dal titolo un'opera che sottolinea e afferma l'incompatibilità di differenti sistemi culturali, salvo poi decostruire la narrativa dello scontro di civiltà attraverso la messa in discussione del concetto di una identità italiana monolitica e rigida. L'autore, quindi, riesce a posizionarsi in maniera differente rispetto a ciascun pubblico già a partire dal titolo; infatti, come già osservato da Lorenzo Casini (2016, 174), uno degli aspetti più interessanti e originali delle opere di Lakhous consiste proprio nella “capacità dell'autore di interagire consapevolmente con due diversi immaginari sociali e di trasformarli”. La lingua adottata, quindi, obbliga l'autore ad interfacciarsi con un determinato pubblico e una specifica tradizione letteraria e di conseguenza con un certo “orizzonte di attesa”, sulla scia delle suggestioni di Hans Robert Jauss (1982).

Dopo il titolo, la seconda grande differenza tra il testo arabo e quello italiano consiste nell'aspetto dialogico dei capitoli delle “verità” dei personaggi che viene indicato in forma esplicita solamente nel romanzo arabo. Nel testo arabo le “verità” appaiono come dialoghi tra il personaggio che parla in prima persona e una voce silenziosa che non parla mai ma che fa sentire la sua presenza nel testo attraverso i tre puntini di sospensione seguiti da un punto interrogativo; la punteggiatura in effetti fa sì che le “verità” si presentino come dei dialoghi all'interno dei quali il lettore può leggere solamente quello che viene raccontato dalla voce narrante. Talvolta, tuttavia, è possibile dedurre dalla risposta della voce narrante che è stata posta una domanda; per esempio, nella prima “verità”, quella

di Parviz Samad Mansoor, nel testo arabo il discorso sulla pizza si arresta quando leggiamo “vorrei capire come fanno gli italiani a divorare una impressionante quantità di pasta mattina e sera” (Lakhous 2003, 8) e subito dopo abbiamo l’intervento dell’altro personaggio col quale Parviz sta dialogando segnalato attraverso i consueti tre puntini seguiti dal punto interrogativo. Parviz risponde di seguito dicendo: “No! Al contrario: la pizza ha molto a che fare con l’argomento” (Lakhous 2003, 8), frase che nella versione italiana del romanzo non compare, facendo così intuire al lettore che il contenuto dell’intervento dell’altro personaggio dovesse essere una sorta di rimprovero per Parviz che stava andando fuori tema rispetto all’argomento centrale, l’indagine. Quello che resta invariato, invece, sia nel testo arabo che nel testo italiano, è l’aspetto degli “ululati”: infatti, in entrambi i testi essi si presentano come stralci di una sorta di diario personale di Amedeo che vi si dedica sempre in orario serale o notturno, quando si rifugia nel bagno, la sua stanza preferita.

Inoltre, tra le modifiche operate nel romanzo italiano, Lakhous decide di rimuovere frasi ed espressioni arabe che appesantirebbero il testo italiano, soprattutto nei riguardi di alcune spiegazioni inerenti personaggi e luoghi ben noti al lettore italofono. Per esempio, quando Benedetta Esposito parla di *Striscia la notizia* (Lakhous 2003, 37), l’autore nel testo arabo aggiunge qualche parola per spiegare di che cosa si tratti. Stessa cosa accade quando si parla del tenente Colombo, di Bruno Vespa, di Indro Montanelli etc. Tutti questi elementi esplicativi per il lettore algerino vengono eliminati nella versione italiana che si arricchisce però di una serie di spiegazioni nel momento in cui ci sono riferimenti troppo specifici a scrittori o personaggi del mondo arabo.

In altri casi l’autore elimina porzioni di testo che sono accettabili in arabo ma che risulterebbero ridondanti in italiano; espressioni arabe come “enigma che sbalordisce la mente” (Lakhous 2003, 12) o “fate pure: questo è un vostro diritto” (Lakhous 2003, 13) in italiano vengono semplificate. Si ha quindi l’impressione che l’autore voglia rendere il testo italiano più scarno, forse per adattarlo al registro linguistico dei personaggi. In questa direzione procede anche la rimozione di una parte del discorso all’interno della verità di Sandro Dandini, dove si afferma un concetto già evidente nel testo senza la necessità di ulteriori chiarimenti e probabilmente più adatto al romanzo arabo in quanto ripresa dell’immagine dell’allattamento presente nel titolo:

Tu conosci Roma come un marito il seno di sua moglie, tu hai allattato dal seno della lupa per questo meriti di stare in mezzo tra i gemelli Romolo e Remo nel grembo di Roma! (Lakhous 2003, 94)

Lakhous afferma che uno dei vantaggi della scrittura multilingue consiste nel poter dare maggiore spazio allo sviluppo della potenzialità dei personaggi (Lakhous 2012). Nella

versione italiana del romanzo quindi alcuni personaggi possono pronunciare discorsi che nella versione araba l'autore non ritiene adatti al pubblico al quale si rivolge. Per esempio, l'autore in un intervento circa la scrittura bilingue ha spiegato come la protagonista femminile di *Divorzio all'islamica*, Sofia, si interroghi problematicamente su alcune questioni religiose nella versione italiana del romanzo ma non in quella araba; la stessa riflessione, infatti, secondo l'autore non è adatta al pubblico arabofono ma, grazie all'autotraduzione ha modo di svilupparsi nella versione in italiano (Lakhous 2012, 76).

I cambiamenti apportati nei due testi, dunque, non sono solo di tipo lessicale come ritengono alcuni studiosi (Grutman 2018, 9) ma anche strutturali come la rimozione del carattere esplicitamente dialogico delle “verità”, le dislocazioni di porzioni di testo, aggiunte, rimozioni e cambiamenti nella veste linguistica di alcuni capitoli. Basti pensare alla differenza della “verità” di Benedetta nei due testi: in italiano il capitolo si arricchisce di coloriture dialettali, la lingua si fa più bassa e ricca di espressioni colloquiali. Nel romanzo in arabo non troviamo espressioni come “quel povero Cristo” e “pigliate” o “inciuciare” (Lakhous 2006, 31) al posto dell'originale “essere pettegola e spiona” (Lakhous 2003, 36). Una frase che in arabo risulta come “questo giovane biondo è straniero dalla testa fino alla pianta del piede” (Lakhous 2003, 35), nel testo italiano diventa “questo guaglione biondo è forestiero dalla capa ai piedi” (Lakhous 2006, 32).

Inoltre, vengono sviluppati maggiormente i riferimenti a *Le mille e una notte* che nel testo italiano sono più numerosi rispetto al testo arabo. Per esempio, quando l'autore descrive Parviz alle prese con la preparazione dei pasti, leggiamo:

Parviz non sbaglia quando dice che ognuno ha un luogo dove si tranquillizza. Basta vederlo in cucina. Assomiglia a un re nel suo reame perché ritrova la quiete e la calma in pochi secondi. Mi sembra di vedere Shahrayar, il sultano delle *Mille e una notte* sereno e felice dopo aver ascoltato un racconto di Shahrazad. (Lakhous 2006, 18)

Il paragone con Shahrayar è assente nel testo arabo, così come l'immagine di Shehrazade nella verità di Stefania Massaro:

La bella Shahrazade riesce a salvarsi dalla vendetta del sultano Shahrayar tradito dalla moglie solo attraverso le storie delle Mille e una notte. Al canto del gallo lasciava incompleto il racconto per riprenderlo la notte successiva. Fu così che salvò dalla morte sé stessa e le altre donne. (Lakhous 2006, 105)

Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio si presenta, quindi, come il risultato di un unico lungo processo creativo che ha inizio nel 2001 con la stesura del testo in arabo pubblicato nel 2003 e prosegue fino al 2006, anno di pubblicazione del romanzo in

italiano che ha ottenuto un grande successo di critica aggiudicandosi il premio letterario Recalmare Leonardo Sciascia e il premio Flaiano.

Come emerge da un'intervista in italiano con Idriss Amid (Lakhous 2014, 3) Lakhous all'inizio della sua carriera letteraria scrive in arabo per non perdere il contatto con la madrepatria, l'Algeria, l'unico luogo dove gli è vietato l'accesso a causa del suo status di rifugiato in Italia. È interessante a questo proposito ricordare come il primo testo di Lakhous comparso in italiano (Amid 2016, 125), sia in realtà una autotraduzione di un breve racconto scritto dall'autore nel 2000: *Perché ho pianto Julio Monteiro Martires*. In questo testo si possono individuare alcuni temi centrali nella produzione letteraria successiva di Lakhous:

io vivo in un esilio incompiuto, sto combattendo la tentazione della lingua italiana, scrivo in arabo e traduco quello che scrivo per uscire dall'isolamento, scrivo nella mia lingua d'origine perché è il ponte che mi lega alla mia memoria, al mondo di ieri, come diceva Stefan Zweig, e la lingua/ponte/sale che salvaguarda il prolungamento della ferita, che la ferita rimanga aperta, testimone del nostro scandalo, lo scandalo dell'upupa che fa i suoi bisogni nel proprio nido. (Lakhous 2001)

L'autore in questo breve racconto propone una distinzione tra "esilio totale" e "esilio parziale" dove la prima espressione fa riferimento all'esperienza di coloro che, lasciato il proprio paese, tagliano ogni legame con le origini mentre la seconda espressione descrive la situazione dell'autore che, nonostante sia lontano dalla patria, continua a mantenere un saldo legame con essa attraverso la lingua.

La scelta della lingua in questa fase della produzione letteraria di Lakhous ha di conseguenza un forte valore politico; essa si configura come una forma di resistenza, una lotta silenziosa contro il paese che l'ha costretto ad andarsene (Lakhous 2014, 3). Tuttavia, nel 2004, un avvenimento importante porterà Lakhous a modificare l'obiettivo perseguito fino a quel momento: il rientro in Algeria che mette fine all'"esilio totale" e inaugura una nuova fase:

Quando sono tornato a Roma nel 2004 mi sono guardato e ho detto: adesso il capitolo esilio è chiuso. Adesso mi sento libero. Il patto che avevo fatto con me stesso di scrivere solo in arabo non aveva più senso. L'esilio era finito. Per cui, come nel 1995, ho deciso di guardare avanti e non indietro. Allora in quel momento, in quel contesto, mi sono chiesto cosa succedrebbe, se decidessi di dare ai miei personaggi, soprattutto italiani di الذئبة دون أن تعضك (Come farti allattare dalla lupa senza che ti morda) una voce originale. (Lakhous 2014, 4)

Lakhous presenta la propria autotraduzione come un tentativo di dare una voce diversa, “originale”, ai personaggi del romanzo e in diverse occasioni presenta la sua operazione come una riscrittura (D’Alesso, 2014), in quanto lo status di autore gli garantisce una maggiore libertà nei confronti del testo originale rispetto al traduttore. Tale posizione è stata messa in discussione da Ranier Grutman che riconduce queste affermazioni a una concezione rigida della contrapposizione binaria tra traduzione e riscrittura sulla base del principio di fedeltà all’originale: una traduzione si caratterizzerebbe quindi per una maggior fedeltà al testo originale rispetto a una riscrittura. Grutman, tuttavia, ritiene che gran parte delle modifiche apportate da Lakhous al primo testo siano operazioni effettuabili anche nelle traduzioni alloglotte, quindi difficilmente ascrivibili a un’operazione di riscrittura del testo. Perciò le dichiarazioni dell’autore sarebbero da leggersi, secondo Grutman, in relazione alla questione dello status del testo e come rivendicazioni di una autorialità anche nei confronti dell’autotraduzione (Grutman 2018, 5).

Una prospettiva interessante è quella offerta da Oustinoff che vede nell’autotraduzione una terza via alternativa alla scrittura e alla pratica traduttoria in grado di produrre un secondo originale. Sulla scia delle riflessioni di Oustinoff Amid propone l’etichetta di “autotraduzione in between” per questo genere di testi:

Il testo nell’autotraduzione in between è un fatto mobile in cui come diceva lo stesso Oustinoff si assiste alla presenza di un secondo originale. O meglio per utilizzare l’espressione di Fitch si potrebbe dire che il testo “originale” diventa nel processo autotraduttivo «retroactively incomplete», perché diventa condizionato dalla presenza dell’altro testo nell’altra lingua. L’altro testo, quello che nella terminologia tradizionale della traduzione si dovrebbe chiamare “testo di arrivo” si presenta non come una ripetizione di quanto detto prima in un’altra lingua ma rinnovato grazie ai processi della riscrittura ed entra in concorrenza con il testo dell’altra lingua. (Amid 2016, 18)

Le riflessioni di Salmon sul tema dell’autotraduzione, invece, conducono lo studioso alla negazione della possibilità stessa di una vera e propria pratica autotraduttoria:

se è vero che gli autotraduttori ‘subiscono l’interferenza del loro *potere di autori* [...], il testo di arrivo del processo è allora in realtà, in quanto riscrittura, una ‘non-traduzione’ [...]. L’autotraduzione richiede una vera impossibilità: si dovrebbe esser disposti a conservare – danneggiandosi e potendo evitare di farlo – ciò che spiace nel proprio testo e che oggi sembra estraneo (Ceccherelli 2013, 15)

Alla luce di ciò, l'operazione che Lakhous mette in atto con la pubblicazione della seconda versione del romanzo difficilmente può essere etichettata come autotraduzione poiché l'autore, come analizzato finemente da Amid, considera la seconda ripubblicazione un'occasione imperdibile per correggersi e modificare il testo a suo piacimento:

L'opera autotradotta di Lakhous è basata sulla complementarità fra le versioni, in cui i testi e le autotraduzioni sono solo delle ultime bozze, come diceva Borges, e non solo nel senso metaforico ma anche nel senso stretto del termine, perché in vari esempi analizzati abbiamo trovato che l'autore rettificava degli errori da una versione ad un'altra e questo succedeva più spesso nelle versioni italiane, che si presentavano più chiare e scorrevoli rispetto alle versioni arabe, in cui spesso si riscontrano ripetizioni inutili ed errori logici (Amid 2016, 263)

Una posizione affine per certi versi a quanto rivendicato da Lakhous, invece, è quella di Andrea Ceccherelli che vede l'autotraduzione come scrittura creativa alloglotta e non solo trasferimento interlinguistico. L'autore che si autotraduce sarebbe dunque più che un "traduttore privilegiato", "un autore privilegiato":

Mentre traduce se stesso l'autore sperimenta un riattivarsi del processo creativo, è nuovamente posseduto dalla Musa. E diventa così, più che un traduttore privilegiato, un *autore privilegiato*, come rileva acutamente Mulinacci, poiché può creare un nuovo testo in un'altra lingua che non è semplicemente un trasferimento interlinguistico, bensì, in termini propri, una *riscrittura autoriale alloglotta*. E la cosa non finisce qui, poiché l'autotraduzione comporta spesso un percorso di andata e ritorno dall'originale alla traduzione e poi di nuovo all'originale [...] Autotraduzione e riscrittura sono dunque da intendersi in rapporto endiadico [...] non separate, contrapposte o giustapposte, bensì unite da un vincolo dialettico, intrecciate fino a compenetrarsi in quella che si configura come una vera e propria riscrittura alloglotta. (Ceccherelli 2013, 14)

3 Conclusioni

Come abbiamo visto, Lakhous decide di autotradursi per diversi motivi: in primo luogo, per la necessità di raggiungere un pubblico più vasto attraverso l'utilizzo della lingua italiana; in secondo luogo, per la possibilità offerta all'autore dall'utilizzo della nuova lingua per poter esprimere le potenzialità dei personaggi del romanzo precedente. Un terzo motivo strettamente legato a ciò è la possibilità di sfuggire all'autocensura che si impone

all'autore nel momento in cui parla al pubblico arabofono. Infine, la possibilità di sperimentare le potenzialità di una nuova lingua, quella italiana, giocando con i dialetti, i proverbi e le espressioni colloquiali.

Amara Lakhous, in quanto autore dell'opera, gode certamente di una posizione privilegiata rispetto al traduttore comune che cerca di attenersi il più possibile al testo di partenza. Lo scrittore, infatti, afferma di sentirsi libero di sbizzarrirsi nel processo di riscrittura come più preferisce senza temere di creare un testo poco fedele all'originale (Esposito 2012, 423) e, come fa notare Grutman (2018, 5), alla base della rivendicazione di Lakhous, che afferma di non aver tradotto ma riscritto la storia, è presente senza dubbio una differenza di status. Basti solo pensare al fatto che, mentre i traduttori hanno accesso solo al prodotto finale, gli autotraduttori hanno accesso alle diverse fasi del testo, a tutti i materiali consultati e ai possibili scenari scartati durante la stesura e ciò comporta evidentemente grandi differenze nella modalità di approccio al testo da tradurre o riscrivere.

Dal punto di vista testuale il processo di riscrittura del romanzo in italiano non sembra seguire meccanismi ripetitivi e modalità fisse: l'autore decide pagina per pagina se tradurre, traslitterare, cancellare o modificare il testo. Il meccanismo di riscrittura del romanzo si configura come una fase successiva rispetto al primo romanzo, un vero e proprio "secondo originale" (Oustinoff 2001), ossia una fase durante la quale l'autore racconta e riscrive nuovamente la vicenda, che da un lato perde alcune caratteristiche del testo arabo ma dall'altro ne acquisisce di nuove e inaspettate in quanto, come osservato da Derobertis (Derobertis 2008, 231), "a partire dal testo arabo, Lakhous ha operato una traduzione che è una ricollocazione del testo nella nuova lingua e nel nuovo contesto; esso non è stato semplicemente trasportato da una lingua ad un'altra, ma anche adattato nei contenuti alla diversa realtà di ricezione."

Un elemento fondamentale che avvalorava l'ipotesi del processo creativo unico portato alla perfezione con la seconda versione del romanzo è la data apposta alla fine del testo: nel romanzo italiano, infatti, il processo di scrittura è fatto risalire al 2001 come se l'autore avesse pianificato fin dall'inizio una futura autotraduzione e ciò è avvalorato anche dalla posizione di Amid che ritiene che già nel testo arabo siano presenti elementi che fanno presagire la futura riscrittura in italiano. Egli, infatti, fa notare come nella versione araba siano presenti forzature della grammatica e sintassi che adattano l'arabo alle strutture linguistiche dell'italiano quando non ce ne sarebbe stato alcun bisogno considerato che il lettore del primo testo è arabofono (Amid 2016, 262).

Tra le due versioni del romanzo si instaura, quindi, un rapporto gerarchicamente sbilanciato in quanto, come abbiamo visto, le due lingue utilizzate da Lakhous non solo non hanno pari riconoscimento nel mercato editoriale internazionale ma la versione araba

sembra costituire per l'autore una fase preparatoria in vista di un futuro testo in italiano. Inoltre, nel testo arabo l'italiano pervade massicciamente il romanzo mentre il testo italiano non sembra presupporre una versione araba precedente e si presenta al pubblico come una seconda versione del testo, indipendente dalla prima e, forse, perfezionata.

Bibliografia

- Amid, Idriss. 2016. *Adattamenti, pubblici plurimi, questioni di potere e di migrazione: l'autotraduzione letteraria e il caso Amara Lakhous*. Tesi di dottorato. Alma Mater Studiorum Università di Bologna. <https://doi.org/10.6092/unibo/amsdottorato/7759>.
- Borges, Jorge Luis. 1997. "Le versioni omeriche." *Tutte le opere. Vol. 1*, a cura di D. Porzio. Milano: Mondadori.
- Broggi, Daniela. 2011. "Le catene dell'identità. Conversazione con Amara Lakhous." In *Between* 1 (1): 1–9. <http://www.between-journal.it>.
- Casanova, Pascale. 2002. "Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal." *Actes de la recherche en sciences sociales* (144): 7–20.
- Casini, Lorenzo. 2016. "Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous: Kayfa tarḍa' u min alḍi'ba dūna an ta'adḍaka e la sua autotraduzione Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio." *Imago*, 5 (7): 169–182.
- D'Alessio, Emanuela. 2014. "Le interviste dei serpenti: Amara Lakhous." <http://www.viadeiserpenti.it/interviste-dei-serpenti-amara-lakhous/>.
- Derobertis, R. 2008. "Storie Fuori Luogo. Migrazioni, Traduzioni e Riscritture in *Scontro Di Civiltà per Un Ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous." *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica Nell'Africa Australe* 21 (1–2): 215–241. <https://doi.org/10.4314/issa.v21i1-2.43967>.
- Fabris, Angela. (2021). "Spazi urbani ed eterotopie in *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (2006) di Amara Lakhous." In *Le città italiane nelle letterature del XX secolo*, a cura di Bojan Jović, Ricciarda Ricorda, Danijela Janjić, 25–34. Kragujevac: Facoltà di Filologia e arti di Kragujevac.
- Gallippi Franco. 2016. "Intervista ad Amara Lakhous." *Rivista di studi italiani*, 34 (2): 421–431.
- Groppardi Andrea. 2012. "La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous." *Italiano LinguaDue* 4 (2): 35–59.
- Hamil Mustapha. 2008. "Postcolonial Cultural Hybridity and Cultural Ambivalence in Contemporary Italy: Amara Lakhous's Clash of Civilizations Over an Elevator in Piazza Vittorio." *Journal of Intercultural Studies* 40 (2): 141–154.
- Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lakhous, Amara. 2001. "Elegia dell'esilio compiuto." *Sagarana* (2). <http://www.sagarana.it/rivista/numero2/elegia.html>.
- Lakhous, Amara. 2014. "Da una lingua ad un'altra... Intervista con lo scrittore italo-algerino Amara Lakhous." (a cura di Idriss Amid). *Rivista di Studi Indo-Mediterranei* 4.
- Lakhous, Amara. 2006. *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. Roma: Edizioni e/o.

- Lakhous Amara. 2003. *Kayfa tarḍa' u min al-di'ba dūna an ta'addaka*. Algeri: Al-ikhtilāf.
- Lakhous, Amara. 2012. "Être un écrivain bilingue: Arabiser l'italien et italianiser l'arabe." In *Les Identités plurielles. 4e rencontre euro-algérienne des écrivains*, a cura di Ed W. Labrèche, 76–80. Algiers: Délégation de l'Union européenne en Algérie.
- Lusetti, Chiara. 2017. "Provare a ridirsi: l'autotraduzione come tappa di un processo migratorio in Amara Lakhous." *Ticontra. Teoria Testo Traduzione* (7): 109–126.
- Moll, Nora. 2014. "La narrativa di Amara Lakhous e i suoi intertesti." *Arablit. Semestrare di letteratura e cultura araba moderna e contemporanea* 4 (7–8): 177–187.
- Negro, Maria Grazia. 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.
- Ruta, Suzanne. 2008. "Humor is an Instrument of Combat: A Conversation with Amara Lakhous". *World Literature Today* 82 (5): 14–17.