

Divorzio all'italiana e Divorzio all'islamica a viale Marconi

**Uno sguardo socioculturale e linguistico
sulla commedia all'italiana e la commedia all'islamica**



Bechir Mestiri

Masterprogram i italiensk

Veileder: Marco Gargiulo

Institutt for fremmedspråk

Det Umanistiske fakultet

Universitetet i Bergen

Våren 2016

Ringraziamenti

Vorrei innanzitutto ringraziare sentitamente il mio relatore, il Professore Marco Gargiulo, per il suo grandissimo sostegno didattico e personale, per il tempo che mi ha dedicato in questi anni di studio all'Università di Bergen, ma soprattutto per il suo continuo incoraggiamento a finire questa ricerca in momenti di prosperità e di crisi. Ringrazio, inoltre, i miei professori Reidar Veland e Camilla Erichsen Skalle sia per l'insegnamento della grammatica italiana che per l'insegnamento della letteratura italiana.

È doveroso ringraziare il mio datore di lavoro soprattutto il Sig. Arvid Brurok e il Sig. Stig Stordal per il loro appoggio e sostegno economico, senza il quale non avrei mai potuto cominciare il mio Master.

Vorrei esprimere la mia sincera gratitudine e i miei calorosi ringraziamenti a mia moglie, Trude Mestiri, alle mie figlie Selma e Aicha per la loro pazienza, per il loro preziosissimo sostegno e per avermi dato tutto il tempo per studiare in questi anni.

Infine, intendo ringraziare le mie sorelle e i miei carissimi amici sparsi per il mondo che mi hanno sostenuto e incoraggiato tutto il tempo.

Dedico la mia tesi a mia Mamma con affetto!

Indice

Forord	5
Premessa	6
1. La commedia all'italiana: storia e analisi di un genere	7
1.1. La commedia come genere	7
1.2. Dal cinema neorealista alla commedia neorealista	9
1.2.1. Il Neorealismo	9
1.3. Dalla commedia neorealista alla commedia all'italiana	11
1.4. Il linguaggio della commedia all'italiana	15
1.5. L'arte di arrangiarsi	17
1.6. L'innovazione della commedia	17
1.7. Il plurilinguismo nella commedia all'italiana	19
1.8. Alcune osservazioni di carattere sociolinguistico su <i>Divorzio all'italiana</i>	26
2. Analisi di <i>Divorzio all'italiana</i>	35
2.1. Breve biografia di Pietro Germi	35
2.2. <i>Divorzio all'italiana</i>	36
2.3. Don Ferdinando e Rosalia	38
2.4. La figura femminile nel film	40
2.5. L'adattabilità dei personaggi	41
3. Analisi di <i>Divorzio all'islamica a viale Marconi</i>	44
3.1. Breve biografia di Amara Lakhous	44
3.2. La narrativa migrante	45
3.3. <i>Divorzio all'islamica a viale Marconi</i>	48
3.4. La lingua del romanzo	48
3.5. Le varietà linguistiche	49
3.6. L'importanza del nome	55
3.7. I prestiti, le frasi idiomatiche e i proverbi	58

4. La figura femminile nel mondo islamico	60
4.1. La figura femminile e il matrimonio nel mondo islamico	60
5. La violenza sulle donne	68
5.1. La violenza domestica sulle donne nel libro e nel film	68
6. L'analisi dei personaggi del romanzo	70
6.1. I personaggi del romanzo	70
6.1.1. Sofia vs Said/ Felice: un rapporto tormentato e noioso	70
6.1.2. Christian /Issa vs Marta: un rapporto telefonico	73
6.1.3. Christian vs Sofia: un amore platonico	75
7. Conclusioni	77
8. Bibliografia	81
9. Sitografia	84
10. Filmografia	86
11. Appendice	87

Forord

Divorzio all'italiana og *Divorzio all'islamica a Viale Marconi* er både en film regissert av Pietro Germi og en roman skrevet av den algeriske forfatteren Amara Lakhous som er naturalisert italiensk. Filmen er en italiensk komedie fra sekstitallet og handler om ekteskap, skilsmisse, menneskeforhold og æresdrap i det sicilianske samfunnet i den økonomiske oppsvinget i Italia. I 1962 vant filmen prisen som beste komedie på filmfestivalen i Cannes. Romanen også er en komedie som handler om kjærlighet, forhold mellom mennesker men spesielt handler den om et egyptisk par som bor i Roma, hvor konen prøver å bli integrert i det italienske samfunnet, men hennes ektemannen, rett troende muslim, holder seg fast på den egyptiske levemåten.

Min interesse for italienske film, spesielt de neorealistiske og de som hører til komedier italienske style på sekstitallet, og min kunnskap om den muslimske verden fikk meg til å sammenligne disse to verkene. I tillegg synes jeg at det finnes mange likheter mellom dem, både fra et sosiokulturelt og fra et lingvistisk perspektiv, som jeg vil analysere gjennom min masteroppgave.

I det første kapittelet viser jeg til historisk fakta om komedie og hvordan italienske film utviklet seg etter andre verdenskrig. Hva kjennetegner neorealistiske film og hva er en komedie italienske style? Min granskning blir basert på en sosiolingvistisk synsvinkel. Kapittel to introduserer filmen, *Divorzio all'italiana*, og peker på forhold mellom mennesker, spesielt kvinners rolle, i det sicilianske samfunnet på sekstitallet. I kapittel tre analyserer jeg *Divorzio all'islamica a viale Marconi* på samme måte som i Germis film. I kapittel fire og fem drøfte jeg kvinners rolle, ekteskapet i den muslimske verden, og vold mot kvinner i boken og i filmen. Siste kapittelet har fokus på en dyp analyse av hovedpersoner i boken.

Min masteroppgave avsluttes med regissørens budskap om æresdrap og om det sicilianske samfunnet og forfatterens budskap om kvinners og menns rolle i den muslimske verden. Min undersøkelse viser også at den italienske filmen har benyttet seg av et variert språk. Det vil si at bruk av dialekten og fremmedspråk var delvis ikke godkjent og var et tegn på tilbakestående, men gradvis så vi at flerspråklige filmer er blitt en realitet i Italia og at dialekten er blitt en del av den italienske identitet.

Premessa

Divorzio all'italiana e *Divorzio all'islamica a viale Marconi* sono rispettivamente un film di Pietro Germi e un romanzo dello scrittore algerino naturalizzato italiano Amara Lakhous. Il primo è una commedia all'italiana che racconta la vita coniugale, i rapporti umani e la società degli anni del boom economico in Italia, il secondo è una commedia nera che racconta la vita matrimoniale di due egiziani immigrati che vivono con le tradizioni e i costumi musulmani a Roma. Ho scelto queste due opere perché ho trovato tante analogie tra di loro soprattutto dal punto di vista sociolinguistico e dal modo in cui i due autori hanno trattato i loro temi.

La mia ricerca parte dall'analisi del capolavoro di Germi, dei suoi aspetti socioculturali e linguistici; successivamente, dopo aver presentato una breve analisi della lingua del cinema italiano del dopoguerra seguendo gli studi sull'argomento e aver visto quali sono le caratteristiche principali di una commedia e perché si può considerare *Divorzio all'italiana* una commedia all'italiana, mi soffermerò sulle analogie tra il film e il romanzo di Lakhous. Cercherò inoltre di rispondere alle domande: com'è il divorzio islamico rispetto a quello italiano degli anni Sessanta? Il divorzio è veramente in tutti i paesi islamici come è stato descritto da Lakhous? Quali sono le varietà sociolinguistiche nelle due opere? Com'è la condizione femminile nelle due opere e come sono i rapporti di coppia sia nel film che nel romanzo? Cosa potrebbero volerci dire in queste due opere il regista genovese e lo scrittore algerino?

Capitolo 1

La commedia all'italiana: storia e analisi di un genere

In questo capitolo analizzerò l'origine della commedia. Tenterò di dare una definizione precisa del termine commedia e di delineare il suo sviluppo tra i secoli, dopo di che mi soffermerò sui fattori socioculturali che hanno permesso a questo genere d'arte di diventare anche genere cinematografico. Citerò gli esempi di film più noti dalla fine dell'era del cinema postneorealista e dall'inizio degli anni sessanta e per vedere quale varietà linguistica è stata maggiormente usata in questi film, e come Mario Monicelli, nella sua intervista alla Stampa, definisce la commedia all'italiana e la trasforma nei suoi film da una classica commedia con un lieto fine ad una commedia tragica.

1.1 La commedia come genere

Emanuela Bufacchi sull'*Enciclopedia Treccani* definisce la commedia così:

La commedia è un genere teatrale caratterizzato da argomento comico e finale lieto. Creato dai Greci al principio del 5° secolo a.C., questo genere si sviluppò con caratteri diversi nelle varie letterature nazionali. I suoi elementi tipici sono la satira dei costumi e dei personaggi contemporanei e il gusto per un intreccio narrativo che presenta colpi di scena e casi divertenti¹. Possiamo capire da questa definizione che gli elementi della commedia sono sempre stati ricavati dalla società e che quindi hanno sempre seguito il mutamento della società e delle sue dinamiche.

La commedia rinascimentale è riapparsa dopo il dissolversi del dramma comico medievale. In Italia e in Francia è riapparsa la commedia classica però con delle rielaborazioni tematiche oppure con gli stessi personaggi riadattati. All'interno di queste commedie, però, il mutamento non tarda ad arrivare. Cambia l'aspetto esteriore dei personaggi, cambiano nomi e

¹ (Cfr. Bufacchi in [http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/))

ruoli. Quindi le loro caratteristiche personali e le loro posizioni sociali sono mutate. Si passa da personaggi vecchi, per lo più mercanti, a giovani che sono spesso studenti. Anche l'ambiente esterno cambia; non si usa più luoghi fantasmi e irreali, ma bensì località reali e precise. Anche la trama subisce dei cambiamenti: insieme alla storia del giovane innamorato si diffonde spesso la beffa, soprattutto ai danni del marito, vecchio e geloso; *La Mandragola* di Machiavelli ne è il perfetto esempio. Insomma, c'è la volontà di adattare quanto si rappresenta nelle commedie alla realtà contemporanea dominata dalla nascente classe borghese e mercantile.

Il passaggio della commedia rinascimentale a quella dell'arte avvenne tra la fine del '500 e l'inizio del '700, anni della riforma goldoniana della commedia; dove l'autore veneziano indicava gli attori delle commedie dell'arte che recitavano in maschera e improvvisavano le loro parti. Quindi si trattava per la prima volta di attori professionisti e non di dilettanti. Le compagnie erano composte da 10 persone: otto uomini e due donne. All'estero, la commedia dell'arte era conosciuta come "commedia italiana".

L'attenzione per la costruzione dei personaggi resta una caratteristica della commedia moderna che però, nel corso dell'Ottocento e più decisamente nel Novecento, ha visto progressivamente sfumare le peculiarità proprie del genere comico. Infatti i temi leggeri e l'atmosfera disimpegnata presenti nelle commedie contemporanee non corrispondono più alla connotazione lieta del comico, ma diventano un modo per esprimere la profonda tristezza e sconforto per la sua esistenza. È quanto emerge dai toni amari e dalle tinte grottesche del teatro di Luigi Pirandello. Emanuela Bufacchi (*ibidem*), infatti, afferma che:

Questa commistione tra comico e tragico è certamente l'aspetto più caratteristico della commedia contemporanea, che conserva note agrodolci anche nelle sfumature della tradizione comica dialettale, rinata in Italia in pieno Novecento grazie principalmente alle commedie napoletane di Eduardo De Filippo. L'antica spensierata leggerezza resta semmai solo in generi minori di puro svago: nella commedia brillante basata sul triangolo amoroso e nella commedia musicale americana.

Dopo aver analizzato il percorso della commedia attraverso i secoli, vediamo come si è modernizzata la commedia e quali sono le sue nuove peculiarità nel secondo dopoguerra e soprattutto negli anni del cosiddetto boom economico.

1.2. Dal cinema neorealista alla commedia neorealista

1.2.1. Il Neorealismo

Una corrente cinematografica dai confini cronologici e tematici sfumati, nella quale si colloca la produzione di una decina di film girati nel secondo dopoguerra e caratterizzati dai seguenti motivi: conflitto bellico appena trascorso e soprattutto con la resistenza, argomenti utilizzati con l'intento critico e politico di proporre la ricostruzione materiale e morale dell'Italia; estremo realismo, sia nell'ambientazione scenica (perlopiù all'aperto o comunque non in studio e rappresentante situazioni di estrema povertà), sia nella recitazione (di attori non professionisti e comunque doppiati in dialetto o in italiano regionale) (Rossi 2007: 42).

Partendo da questa definizione del cinema neorealista, si potrebbe comprendere subito il cambiamento avvenuto nell'ambiente cinematografico italiano, poi anche in quello europeo ed americano, nel dopoguerra. È una rivoluzione cinematografica sia per il contenuto sia per il modo in cui sono stati pensati e girati i film. Da film propagandistici del regime fascista dove il dialetto e le lingue straniere erano sostanzialmente proibiti, a film che raccontano la realtà italiana senza censura e con un linguaggio il più possibile vicino alla realtà, la realtà che parte dal basso e quella degli esclusi, cioè a partire dal dialetto che accomuna tutti gli artisti del filone neorealista.

Vediamo che il plurilinguismo cominciò già con il primo esempio di cinema neorealista. Tutto ha inizio con i film di Roberto Rossellini², *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) dove oltre all'italiano standard troviamo il dialetto siciliano, il romanesco, il napoletano e il veneto e pure l'americano, il tedesco, il francese in un riuscitissimo miscuglio di lingue e culture diverse.

² Roberto Rossellini (Roma, 1906-1977) è stato uno dei più importanti registi che hanno rivoluzionato il cinema nel dopoguerra. Il suo obiettivo era quello di fare diventare il cinema uno strumento utile ed educativo per la popolazione.

Leggiamo qui un frammento dal film *Roma città aperta*, il dialogo fra Pina (Anna Magnani) e Francesco, tipografo antifascista, che dovrebbe sposarla il giorno seguente. Questa è una scena dove il romanesco viene attenuato dall'italiano vicino allo standard:

•Pina: Quanto so' stanca

•F: Su!

•P: Quanto so' stanca

•F: Piagni? Viè un po' de là

•P: Ma li c'è lui. Non me va

•F: Che importa? È un amico.

•P: Lo so, ma è tanto tempo che voglio parlà un po' sola co' te!

•F: Va bene.

•P: Vie' qua, vie'. Hm. Mettiamoci qua. Come quando ci siamo parlati per la prima volta. Te ricordi, hm?

•F: Hm. Eri venuta a bussà alla porta co' na faccia !

Il secondo capolavoro di Rossellini, *Paisà* (1946), è un film che cerca di raccontare tutta l'Italia non solo Roma. Racconta di una nuova Italia che nasce dalla distruzione di quella vecchia, dove non ci sono i nazisti ma l'esercito americano, visto come liberatorio. Quindi una nuova realtà per un Paese fino a quel momento per certi versi chiuso e con scarsi rapporti con l'estero. La novità che rappresenta questo film è che è fatto a episodi. Si tratta proprio di un viaggio dal sud al nord per liberare l'Italia. Il film potrebbe anche essere visto come un parallelo storico con il viaggio compiuto da Garibaldi in Sicilia nel 1860. Il titolo del film significa 'compaesano' ed è la storia dello straniero, di colui chi è diverso, di chi parla una lingua diversa, ma che può diventare compaesano, un fratello. Non sarà certamente facile per gli italiani stabilire un rapporto con persone di lingue e culture diverse dalla loro. Come nell'episodio 2 (Napoli) dove il ragazzino Pascà dialoga in napoletano con il soldato afroamericano, Joe, che gli risponde in americano.

Joe: Paisan come here, let me try please

Pascà: Damme a me

Joe (canta in americano): No body knows, the trouble I've seen....

Joe: Come on...Paisan..

Pascà: Ma che dici? (con un forte accento napoletano)

Joe: Going home....going home....

Pascà: Joe, Joe, se tu vuoi, mi mo rubà scarp.....

Fabio Rossi sottolinea che l'importanza e l'innovazione linguistica principale del Neorealismo consistono non tanto nel grado di approssimazione alla realtà del dialetto riprodotto, né nella frequenza dei tratti regionali, né nel numero dei film dialettali, ma bensì nell'aver dato "dignità" al dialetto quale strumento di comunicazione: "il dialetto, così a fianco a fianco talora con l'italiano e persino con lingue straniere, assumeva per la prima volta nella storia del cinema italiano una posizione non più subalterna ma di parità assoluta"³ (Rossi 2006: 189).

1.3. Dalla commedia neorealista alla commedia all'italiana

Il passaggio dal cinema neorealista alla commedia neorealista è stato rapidissimo e automatico e ha seguito il veloce cambiamento della società italiana negli anni Cinquanta. Alberto Sordi, Vittorio De Sica e Antonio De Curtis in arte Totò furono i migliori protagonisti di questo genere di commedia che nasce dal neorealismo. La commedia neorealista racconta la costruzione dell'Italia nel periodo postbellico e le abitudini degli italiani in modo ironico, comico e sarcastico. Non manca certamente anche la rappresentazione del caos linguistico tra italiano, italiano regionale, popolare, dialetto e lingue straniere.

Le creazioni linguistiche migliori della commedia spettano a Totò, anche se la lingua dei suoi primi film fu meno pirotecnica, meno spettacolare e priva di connotazione regionale. Mi soffermerei sui film di Totò per approfondire e analizzare le varietà sociolinguistiche dei film della commedia neorealista.

Oggetto dell'ironia dei suoi film furono fin dall'inizio la società e l'uso delle lingue speciali, burocratese e gli automismi linguistici, come nel suo film *Fermo con le mani* (1937) di Gero Zambuto: «Il funzionario civico municipale è un aggettivo qualificativo di genere funzionatorio».

Continua l'uso del pluralismo linguistico anche con la commedia neorealista. Infatti l'italiano popolare, le lingue straniere e il dialetto contraddistinguono la commedia neorealista come lo possiamo trovare nel film *Totò, Peppino e la... malafemmina* (1956) di Camillo Mastrocinque:

³ Raffaelli (1992: 107).

Signorina veniamo noi con questa mia **addirvi** una parola **checheche** scusate se sono poche ma settecento mila lire; noi ci fanno specie che questanno c'è stato una grande moria delle vacche come voi ben sapete.: **questa moneta servono** a che voi vi con l'insalata consolate dai dispiacere **che avreta** perché dovete lasciare nostro nipote **che gli zii che siamo noi medesimo di persona vi mandano** questo [la scatola con i soldi, ndr] perché il giovanotto è studente che studia che si deve prendere **una laura** che deve tenere la testa al solito posto cioè sul collo.;.; salutandovi indistintamente i fratelli Caponi.

Cfr.: <https://www.youtube.com/watch?v=Z78EEdmxrHA>

L'intento dei film di Totò non è soltanto mimetico quanto più sicuramente ludico ed espressionistico. Il gioco di parole e la cattiva comprensione delle lingue straniere rendono i film di Totò più che interessanti. Sono molti gli esempi famosi, come nel caso: "Come on" percepita da Totò come la parola italiana, molto usata in varie regioni centro-meridionali, *comare*. Nello stesso film di Mastrocinque, al ristorante con le ballerine Peppino e Totò vengono scambiati per due impresari stranieri e Totò scambia le domande fategli in inglese "How do you do" con "Due più due", "When are you leaving" con "vuoi un'oliva". Abbiamo anche i cosiddetti Totoismi proverbiali che sono entrati a fare parte del repertorio linguistico italiano:

Siamo uomini o caporali?; Lei non sa chi sono io; badi come parla (e parli come badi) nel film *Siamo uomini o caporali* (1955), anche questo di Camillo Mastrocinque.

Il testo dei film di Totò è costruito sul gioco verbale. Le figure retoriche come la paronomasia, detta anche annominazione, figura che consiste nell'accostare due parole simili nel suono ma distanti nel significato (danno, donna, traditore, traduttore, «paziente, non ha pazienza» in *Totò diabolico* (1962) di Steno, e la polisemia, lo scambio tra significati diversi di una medesima parola, per esempio «**un busto** in oro del duce» evocato dal notaio Cucuzza, viene scambiato da Totò per un **corsetto** «Ma sa che questo mi giunge nuovo! E chi poteva pensare che il duce portasse il busto! Ecco perché stava bello tutto dritto, aitante» (Ibid), sono sempre presenti nei testi recitati da Totò. Dato l'altissimo livello di analfabetismo all'epoca, sia il dialetto sia le lingue straniere vengono spesso fraintesi dalla gente comune. Il maestro Totò se ne approfittò sia per vantarsi di sapere tutte le lingue sia per mostrarsi come se fosse un poliglotta "modestamente, qualche lingua la parlo". Molto famosa ed esemplare di questo genere di comicità, è un'altra scena del film *Totò, Peppino e la... malafemmina*, in cui Totò si

rivolge ad un vigile milanese in piazza Duomo per chiedere informazioni, prima in italiano, poi in una lingua che vorrebbe essere francese, tedesco e inglese (essendo di una città del Nord, infatti, il vigile parlerà sicuramente austriaco):

“Dungue, excuse me, Bitte schön, volevan savuar... Dunque eh, noi vogliamo...”. Il dialetto diverso dal proprio, specie quello della lontana provincia, viene anche scambiato per lingua straniera, come in *Totò a colori* (1962) di Steno nel quale Totò pensa che il giardiniere pugliese sia straniero e che gli parli in francese, tedesco, spagnolo e russo.

Totò, sta cercando il sindaco, dialoga in italiano con il giardiniere che gli risponde in barese:

Giardiniere: *(cantando con l'accento barese)* Femmina...

Giardiniere: Deca...

Totò: como? beh sai excuses- moi... parlez vous francais? Speak English... Habla español...parusco etc...

Giardiniere: non, ma che parusco...sono italiano, parlo italiana...

Totò: ah Lei parla italiano? Ma parla italiano benedetto Dio....

Giardiniere: diceva deca Lei....

Totò: Ah dica..., voleva dire dica, ho indovinato. Eccomi qua

G: dica , dove va con questa seccomera?

Totò: Io? Non credo sai.... (Totò non capisce che cosa voglia dire il giardiniere pugliese)

Totò: può ripetere scusi?

G: dico dove va con questa secomera?

T: Veramente sono solo, je suis seul (in francese)

G: Con questa baldanza, con questa sicurezza

T: Ah sicumera, Lei dici secom'era, com'era? Che ne so io com'era?

T: Io vorrei proprio parlare con il sindaco in persona, di fisico

G: con il sendaco?

T: no, con il sindaco

G: eh con il sendaco

T: Ma perché mi vuol far parlare con il sendaco se io voglio parlare con il sindaco?

G: *(Si arrabbia e si agita e ripete)* sì con il sendaco...

T: Si ricordi che qui in Italia Lei è un'ospite.

Poi continua il gioco di parola. Clenica vs Clinica, In Taxi vs Entrambe, Crepi vs Capri, Eugenio e Nicola vs Un Genio.

Bisogna precisare che il dialetto e le lingue straniere sono varietà a volte mal viste perché difficili da comprendere, interpretate con diffidenza e vengono usate con ironia e sarcasmo da parte di Totò; da un lato per denunciare l'ignoranza e lo snobismo di chi si spaccia per quello che non lo è, dell'altro lato forse per un certo amore di Totò per l'italiano autentico, semplice e lontano dal popolarismo e dal burocratismo.

Non va dimenticato, inoltre, che l'avvento della televisione, con le prime trasmissioni della Rai del 1954, ha portato una lingua, l'italiano standard, che la gente faceva fatica a capire ed assimilare sia per l'attaccamento al dialetto sia perché incapacità. Molta della gente comune era infatti incolta o semicolta⁴.

Prima di concludere questi due paragrafi sul cinema neorealista e la commedia neorealista, vorrei spendere qualche parola per presentare alcune osservazioni sul maestro Federico Fellini il quale con i suoi capolavori cinematografici ha contribuito a rendere il cinema neorealista ancora più ricco e più interessante. I suoi film hanno uno stile estroso e umoristico e raccontano

storie immerse in un realismo definito magico e onirico. L'originalità dei dialoghi e dei giochi linguistici caratterizzano i suoi film con inserti e sfumature dialettali soprattutto in romanesco come nel film *Lo sceicco bianco* 1952 e *I vitelloni* 1953, entrambi con Alberto Sordi, oppure nel famoso *Le Notti di Cabiria* 1957, con Giulietta Masina.

Poi si passa al plurilinguismo sia come aspetto distintivo della realtà romana sia come metafora spesso di carattere onirico, come lo possiamo vedere nel film *La dolce vita* 1961 nel quale oltre al romanesco e l'italiano si alternano il napoletano, il veneto e il siciliano e le lingue straniere: francese, inglese etc...

Secondo Rossi, fin dal suo primo film, Fellini mostra un'insolita sensibilità nella cura dei dialoghi. Nello *Sceicco bianco*, infatti insieme con Sordi, Antonioni e Flaiano, mette a punto una perfetta caricatura linguistica dell'italiano dei rotocalchi rosa, pieno di stereotipi fatti di arcaismi e poetismi inerziali e di sfondo di italiano popolare (Rossi 2007: 369).

Ecco un esempio del dialogo tra la donna innamorata dello Sceicco-Sordi:

Donna: Che strano. Mi sembra di non essere io.

⁴ "I personaggi interpretati dal comico Totò vogliono impossessarsi della lingua nazionale e nei loro tentativi coinvolgono gli interlocutori in discussioni metalinguistiche, simulano sicurezza nel possesso delle regole grammaticali e stilistiche. Il pubblico contemporaneamente rideva, ritrovando negli sforzi di Totò le proprie aspirazioni al possesso della lingua italiana" (Romeo 1997: 114).

Scicco: Quando vado in barca mi succede la stessa cosa. Una strana amara felicità si impadronisce di tutto il mio essere. Oh, er gabbiano. Er gabbiano. Caro gabbiano... Una felicità che proviene dal ricordo di una vita posteriore. Anteriore. Posteriore o anteriore? Anteriore. Quando chissà che eravamo noi due, forse io un pirata e me sa che tu, una sirena.

Donna: Che stupida, mi viene da piangere, eppure sono così felice. Sono pazza e felice, mi crede?

Scicco: Ma mettete a sede qui. Famme il favore. Vieni, vieni.

1.4. Il linguaggio della commedia all'italiana

Si annoverano nel genere commedia all'italiana, per lo più, quei film comici di consumo prodotti tra la fine degli anni Cinquanta (a partire dal noto *I Soliti ignoti*, 1958, di Mario Monicelli) e l'inizio degli anni ottanta del Novecento (come per esempio, *La terrazza* di Ettore Scola, 1980), caratterizzati da un umorismo dolceamaro, spesso pungente e solitamente critico (in modo ora più felicemente ironico ora più superficiale) nei confronti di alcuni valori della media e piccola borghesia italiane. Temi prediletti sono l'arrivismo socioeconomico, la corruzione, la sessuomania maschile, il tradimento, il contrasto tra una cultura conformistica e velleità esteromani e modernistiche.

Lo stile linguistico di queste commedie, come bene fa notare Fabio Rossi (2006) e come è ripetuto da Franceschini (2014) e Alfieri (2015) nelle loro analisi di alcuni film di Monicelli, è legato quasi sempre all'uso degli italiani regionali, prevalentemente del romanesco, anche in forme più o meno ibridate, quasi mai di un dialetto vero e proprio, e alla frequenza di giochi verbali e di battute più o meno sessualmente spinte come in *Amici miei*, 1975, di Monicelli. Oltreché su un determinato contesto storico: il boom economico, l'estensione del terziario, l'egemonia della Democrazia Cristiana e su un numero di registi da Steno a Monicelli, da Germi a Scola, Risi, ecc., e di sceneggiatori di grande talento.

La commedia all'italiana poteva contare, per essere immediatamente riconoscibile, su un drappello di attori di straordinarie versatilità e forza espressiva come Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Sophia Loren, Vittorio Gassman, Stefania Sandrelli e molti altri, tra attori e caratteristi. Molti studiosi oggi preferiscono l'etichetta, meno marcata e più sfumata anche cronologicamente, di *commedia italiana* avvertendo una sorta di riduzione spregiativa e di discriminazione etnico-culturale nella locuzione "all'italiana".

Seguendo ancora Rossi, è necessario mettere in evidenza come nel cinema degli anni Cinquanta si possono individuare due filoni linguistici nettamente opposti. Da una parte troviamo l'italiano impeccabilmente pronunciato e dall'altra l'italiano regionale della produzione comica, dove possono essere individuate due tendenze (come intersecate, talora nei medesimi film): la linea dall'innaturalismo e dell'ibridismo linguistico come nel film *Poveri ma belli*⁵, è quella scarsamente realistica ma un po' più varia di tante commedie all'italiana che sfruttano certi cliché espressivi, come nella corrispondenza tra un dialetto e un determinato mestiere oppure un carattere o un attore. Tali stereotipi sono in parte frutto del luogo comune e del pregiudizio mediati dal teatro della tradizione (dalla commedia cinquecentesca a quella goldoniana e all'opera buffa) e della commedia dell'arte, anche per via del continuo scambio di artisti da un ambito all'altro, senza trascurare altre fonti più dirette come il teatro di varietà e la stampa periodica umoristica: il sessuomane e il poliziotto hanno l'accento siciliano, l'ingenuo quello bergamasco o veneto, il cocciuto il sardo, l'arrivista senza scrupoli il milanese, la domestica il veneto o l'abruzzese, l'imbroglione il napoletano, la prostituta il bolognese. Buono per tutti è il romanesco più o meno ibridato. Molto simbolico è il pluralismo usato nel film inaugurale della commedia all'italiana, *I soliti ignoti*, che vede come protagonisti un napoletano, un siciliano, una veneta, un bolognese e due romani. Il cosiddetto trapianto dei germi neorealistici rosa nel filone comico-grottesco è riuscito perfettamente grazie all'ottimo livello sia degli sceneggiatori sia degli attori, come per esempio l'attore di grande capacità espressiva Vittorio Gassman, che passa da attore tragico al suo esordio come attore della commedia e della commedia amara proprio ne *I soliti ignoti*⁶. Nonostante le critiche, infatti, le risorse migliori nel cinema dagli anni sessanta ad oggi - e non ultima la capacità di interpretare in tempo quasi reale, anche del punto di vista linguistico, il difficilissimo passaggio epocale da una società agricola ad una società postindustriale - sono state impiegate nei generi comici piuttosto che in quelli drammatici.

Tra le varietà minori, c'è senza alcun dubbio il siciliano, ridotto a forme più o meno italianizzate di catanese non solo in prodotti di livello spesso qualitativamente assai modesto, nonostante l'abilità degli interpreti come la coppia comica Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, o Leopoldo Trieste, ma anche in commedie ben più solide come quelle di Germi in *Divorzio all'italiana*, in cui il siciliano, oppure il cosiddetto siciliano cinematografico, viene ridotto a una più o meno marcata inflessione (per lo più impropriamente riprodotta da attori e doppiatori non siciliani) al fine di mettere in ridicolo le attitudini e i tabù dei personaggi,

⁵ *Poveri ma belli*, 1957, regia di Dino Risi.

⁶ Film del 1958 di Mario Monicelli

assumendo, dunque un esplicito valore simbolico. «Da *Divorzio all'italiana* in avanti lo stereotipo dell'ometto in coppola, baffi e lupara funge da scarico esorcistico per le miserie (sessuali in primis) di tutta la società» (Masoni, Vecchi, 1986: 83).

Secondo Fabio Rossi per incontrare un siciliano credibile e quasi integralmente riprodotto, a parte il caso raro ed eccezionalmente precoce dell'esperimento di Visconti del 1948 con *La Terra trema*, bisognerà aspettare film di denuncia più recenti, quali *Mery per sempre* (1989) e *Ragazzi fuori* (1990) di Marco Risi. (Rossi 2006: 358)

1.5. L'arte di arrangiarsi

L'arte di arrangiarsi come una caratteristica principale della commedia all'italiana è un'eredità della commedia medievale di Boccaccio e della commedia cinquecentesca⁷. Si può considerare l'arte di arrangiarsi come uno prototipo embrionale della commedia all'italiana, dove il protagonista cerca a tutti i costi di trovare delle soluzioni ai suoi problemi con le buone o con le cattive, ma in un modo ironico. Basta vedere il tormento di Don Ferdinando Cefalù nel *Divorzio all'italiana* per trovare un amante alla moglie per poi toglierla di mezzo per sempre.

In questo modo la commedia all'italiana aveva sostituito il cosiddetto *avanspettacolo*⁸ che era la principale fonte e mezzo di divertimento per gli italiani nel secondo dopoguerra. Totò, iniziò la sua carriera con tanto successo proprio a Napoli con le sue esibizione nell'avanspettacolo, prima di aver successo ancora nella commedia neorealista come l'abbiamo già letto nel paragrafo sulla commedia neorealista.

1.6. L'innovazione della commedia

Secondo il semiologo e storico del cinema italiano Maurizio Grande, l'arte di arrangiarsi era un prodotto della cultura dell'adattamento perché sin dalla fine degli anni Cinquanta, tutti i temi delle commedie hanno trattato problemi di sopravvivenza quotidiana che rispecchiavano

⁷ Basti pensare all'esempio della *Mandragola* di Machiavelli.

⁸ L'avanspettacolo è un genere di teatro comico sviluppato in Italia tra gli anni trenta e gli anni cinquanta.

la società italiana. Una società piena di disillusioni e povertà, e forse una società ricostruita in fretta, basata sul consumismo e piena di ipocrisie.

Per la Commedia all'italiana ogni film è rappresentativo del genere, in ognuno si riscontrano usi regionali interessanti, giochi linguistici, interpretazioni che sottolineano le difficoltà e i problemi degli italiani del boom economico nel gestire il plurilinguismo e in particolare la diglossia lingua/dialetto.

Parlando di lingua, nel cinema post neorealista, e soprattutto in quello di genere comico, si possono individuare, come già accennato, due tendenze linguistiche: la linea che culmina con il film *Poveri ma belli*, caratterizzato da un uso del dialetto affettivo e non naturale, che definiamo linea dell'innaturalismo e dell'ibridismo linguistico, e quella scarsamente realistica ma un po' più varia e frastagliata, di molte commedie all'italiana, che sfruttano certi clichés linguistici ma si dirigono verso una maggiore consapevolezza sociolinguistica (Cfr.: Rossi, 2006: 346).

Tra le migliori commedie all'italiana si può ricordare *il Sorpasso* di Dino Risi (1962), con Vittorio Gassman nel ruolo di un personaggio sbruffone e patetico che usa un linguaggio romanesco colorito di riferimenti culturali superficiali, con un orecchio teso ai dialetti diversi dal proprio come in "Mai lo sentii quest'Ordine. Eh, tu lo sentisti, comparuzzo?" e un altro alle lingue straniere "Sono veramente sorry".

L'italiano dell'uso medio e l'italiano regionale cominciano a entrare realmente negli schermi e a risuonare normali alle orecchie degli italiani, almeno quanto l'italiano standard delle produzioni straniere doppiate, colte e popolari⁹. Ecco un esempio dal film *Il Sorpasso* (1962) di Dino Risi:

Bruno (Gassman): E nonno, non è voluto veni? L'avete lasciato a casa? Le belle famiglie italiane. Buon viaggio! "E io me la portai al fiume credendo che fosse ragazza e invece aveva marito". Eh, la so a memoria. E.. come si chiama...la ...La sposa infedele, di, di, coso, quello spagnolo, quello un po'..

Roberto (J-L. Trintignant): García Lorca.

Bruno: Ah, ce l'hai pure tu il disco. Tiè, metti questo. È Modugno. Perché a me la poesia mica me convince tanto.

⁹ "Il cinema è in grado di influire direttamente sulle competenze linguistiche degli italiani soltanto a partire degli anni Sessanta, quando l'aderenza anche della commedia alla realtà induce a modellare il parlato filmico sulla lingua quotidiana, che per molti è un italiano con varianti per così dire "regionali" (Raffaelli in Carpitella/De Mauro/Raffaelli/Napolitano 1986: 171)

Me piace la musica a me. Questa per esempio, questa è forte. È mistica, ‘na cosa che te fa pensà, la musica. A me Modugno mi piace sempre. Quest’Uomo in frac mi fa impazzì. Perché ..pare ‘na cosa da niente, invece, ahó, c’è tutto: la solitudine, l’incomunicabilità, poi quell’altra cosa, quella che va de moda oggi, la...l’alienazione, come nei film d’Antonioni, no? L’hai vista L’eclisse?

Roberto: Sì. È un film...

Bruno: Io c’ho dormito: ‘na bella pennichella. Bel regista, Antonioni?

(Rossi 2006: 348).

Non si trovano tanti attori come il Gassman comico e tanti registi come Risi e De Sica che negli anni Sessanta hanno scolpito meglio le miserie psicologiche e morali degli italiani del boom economico, parlando la lingua ora del pressapochismo e del qualunquismo, ora dell’arrivismo e del trasformismo.

1.7. Il plurilinguismo nella commedia all’italiana

Come abbiamo già letto nel paragrafo precedente vediamo come l’italiano regionalizzato possa applicarsi al parlato filmico. Cercherò di osservare le strutture morfosintattiche del film *La Grande Guerra* (1959) di Monicelli, un film ricco di varietà sociolinguistiche nei dialoghi, dei suoi protagonisti, che li vediamo più avanti con degli esempi concreti.

Fabio Rossi afferma che l’estensione analogica dell’italiano regionalizzato al testo cinematografico si giustifica se si considera l’accentuazione dei regionalismi in tutti i livelli di lingua riscontrabile nell’ultima fase della storia linguistica del cinema italiano, al punto che si è parlato di film linguisticamente regionalizzati (Rossi 2002: 1044).

Inoltre non si può sorvolare sulle differenze dell’italiano regionale applicato alla letteratura e dipendente dalla competenza linguistica dell’autore, mentre l’italiano regionale filmico prevede l’intervento dell’attore per la sua natura mimetica e riflessiva nelle interferenze regionali come nel caso dei due protagonisti del film di Monicelli; Sordi e Gassman. Al Sordi attore è riconosciuta una sorta di “co-autorialità dei testi recitati” basata sull’irrinunciabile esigenza di attenersi alla realtà (Rossi 2007: 85). Ma ci sono anche delle similitudine tra i due tipi di italiano regionalizzato (letterario e filmico) sul piano fonetico e intenzionale, inserti fraseologici e calchi lessicali e morfosintattici.

Nel testo filmico del capolavoro di Monicelli si possono trovare una fitta di generi incorporati che vanno dalla commedia all'epico e al sentimentale. Ma sul piano della dialettica si può posizionare *La Grande Guerra* tra il confine dei due filoni della dialettalità stereotipata della fase neorealistica della storia del cinema italiano e l'italiano regionale della commedia all'italiana (Raffaelli 1994: 271). Infatti il linguaggio del film può essere definito come una conseguenza della dialettalità imitativa del neorealismo e come un'anticipazione della dialettalità espressiva e riflessa della commedia all'italiana. Grazie a questa posizione il parlato filmico del film non dovrebbe metter in scena "le incertezze e le sporcature del parlato-parlato" (Rossi 2002: 1037). Ma secondo Alfieri si possono trovare dei tratti tipici della testualità del parlato come in questo esempio della battuta di Busacca, piena di segnali discorsivi e intercalari:

Mo perché io, scusi sa? C'è qui il De Concini che da borghese fabbricava i fuochi d'artificio. Sì insomma una certa familiarità con gli esplosivi ce la dovrebbe avere... Cosa c'entro io, scusi... io non m'è mai capitato di fare più che l'elettricista al massimo, so mica idoneo. (Sc. 9/24)¹⁰.

Del punto di vista sociolinguistico possiamo constatare che il film di Monicelli copre tutto il repertorio dell'italiano contemporaneo, dallo standard aulico all'interlingua e al codice switching, e che l'italiano regionale ne costituisce la dimensione unificante. Infatti negli esempi dai dialoghi dei protagonisti del film, che andrò ad analizzare, si possa vedere il potenziale mimetico nell'italiano regionale rispetto al semplice italiano regionale. Infatti Age, uno dei sceneggiatori del film, aveva dichiarato che la "costruzione dialettale" sarebbe stata più espressiva e funzionale della mera dialettalità al fine di rendere comprensibile il parlato di *GG*. (Alfieri 2015: 151). Quindi anche il regista Monicelli aveva lavorato per riprodurre e modificare la varietà diatopica interregionale, dei soldati, nella sua forma stilistica dell'italiano regionalizzato e non in quella fotografia dell'italiano regionale.¹¹ Vediamo con degli esempi concreti come il parlato filmico della *Grande Guerra* convive con tutte le varietà dell'italiano contemporaneo e anche notevole l'articolazione dell'italiano aulico standard e l'italiano standard. Si va inoltre dall'italiano letterario della poesia di Carducci pronunciata

¹⁰ La numerazione rinvia rispettivamente alla sceneggiatura e ai minuti di proiezione della pellicola (*La Grande Guerra*, versione integrale, h.2 m. 11, Aurelio De Laurentiis e Filmauro, Home Video, dischi 1 e 2) Il Film Premiato con il "LEONE D'ORO" AL FESTIVAL DI VENEZIA.

¹¹ Sono importanti le notazioni di Rossi (2013:1038) per cui il parlato filmico, inattendibile come osservatorio dialettologico, può invece costituire un imprescindibile mezzo di confronto con il parlato spontaneo per la sua condensazione e stilizzazione. (Cfr, Alfieri: 2015, 151).

con accento settentrionale dalla volontaria all'italiano oratorio del discorso parenetico di Jacovacci (Sordi) per la finta colletta¹². Non manca neanche la coabitazione tra l'italiano regionalizzato e l'italiano dell'uso medio come nel pervasivo uso della particella *Ci* usata nei discorsi di Busacca-Gassman quando si rivolge a Costantina-Silvana Magano “Ci avevo un cane che si chiamava così”. Oppure a Jacovacci-Sordi che poi, per giustificare il possesso delle scarpette del bambino di Costantina sottratte alla balia “Cosa ci hai lì?”, si esibisce con il suo romanesco “Me so` rimaste” (sc. 20/24). Si può anche notare l'uso dell'imperfetto modale un po' in italiano e in romanesco nel dialogo tra un Capitano dell'esercito e Jacovacci-Sordi:

Capitano: Qui c'è qualcuno che deve fare un voto per grazia ricevuta.

Jacovacci: Beh, non è che se c'eravamo noi le cose annavano mejo (Sc. 17/24).

I dialoghi tra i combattenti sono spesso di carattere colloquiale e spesso al confine col regionalismo, ne testimonia l'uso del *che* polivalente come in questa battuta di uno dei protagonisti (Bordin) che cerca di insegnare a un giovane soldato come si accende la miccia:

“Vai, tiè. E accendilo subito e taglia, che appena gli vede la fiamma, ' i spara” (Sc.9/24).

Inoltre l'uso del *che* subordinante generico nei discorsi di Busacca-Gassman soprattutto quando cerca di corteggiare la giovane prostituta Costantina “Eccoci pronti colle patate che oltretutto ci vado ghiotto io, sa” (Sc.7/24), e anche quando rimedia in extremis all'impulsiva allusione di Jacovacci-Sordi che costerà la vita a tutti i due “ma che ponte di barche! Ponte San Fedele, un paesetto che stavamo là “(Sc. 23/24). La figura retorica, Tema Sospeso, nelle parole di un ex detenuta *contra* distingue l'uso dell'italiano popolare:

“Beh cosa vuoi, al mondo non ho che io.” (Sc. 16/24).

La giusta distribuzione delle varietà sociolinguistiche ha fatto sì che il testo filmico di Monicelli sia molto espressivo e comunicativo, come lo possiamo vedere dalle parole del capitano Bollotondo quando si è rivolto con una sottolineatura metalinguistica al siciliano che farà la vedetta sul tetto dell'osteria:

¹² SC. 21/24: Jacovacci arringa il comitato patriottico di Civitella con termini falsamente elogiativi ed elevati tipici televisivi, e poi chiude in italiano colloquiale e regionalizzato.

Zanin: Riferisci tutto quello che vedi... in italiano possibilmente.

Nicotra (il fante siciliano), semianalfabeta e dialettofono, risponde: Eccoli stanno arrivando da quella parte, stanno facendo lampeggi di segnalazione (Sc. 21/24).

Come già accennato, la stilizzazione dialettale e l'uso delle espressioni idiomatiche sono due caratteristiche molto presenti nei film della commedia all'italiana e *La Grande Guerra* ne è un buon esempio e ricco di dialettismi e idiomatismi provenienti da quasi tutta la penisola italiana. Il soldato Nicotra-Murgia si esprime sempre con degli inserti in siciliano, come nel regionalismo semantico per "carina" indirizzato a Costantina quando passava (che simpatica!), invece Jacovacci-Sordi usa spesso il termine gagliardo! O gagliarda! Degna di nota anche l'alternanza simmetrica tra geosinonimi; zolfanello molto usato dal lombardo Busacca e prospero dal romano Jacovacci (vedi Sc. 13/24), e l'idiomatismo di Nicotra nella scena della libera uscita dove proclama:

"Peccato di pantalone, pronta assoluzione" (Sc. 5/24).

L'uso dei proverbi e l'incessante alternanza tra dialetto e italiano standard non fanno che rafforzare lo stereotipo sociolinguistico della commedia all'italiana. Ne possiamo ricavare tanti esempi di proverbi, dalla *Grande Guerra*, per creare giochi di parole sul Tenente Gallina:

"Gallina vecchia fa buon brodo, meglio un uovo oggi che una gallina domani" (Sc. 4/24), e ce ne sono tanti altri nel contesto della scena della lettura del giornale di propaganda (vedi Sc. 11/24).

Rossi sottolinea che in nessun altro film il romanesco di Sordi incarna meglio l'indolenza, l'elasticità morale e la capacità di cadere sempre in piedi del piccolo borghese (e anche del proletario) italiano, che l'attore interpreta, da par suo, fin dall'entrata in scena; in divisa, si taglia le unghie svogliatamente, incurante dell'orda di futuri soldati alla vista di leva che dovrebbe sorvegliare e che si limita ad apostrofare con un distratto: "Shhh! Bboni! Shh! State bboni!!!Shh!", subito prima di essere facilmente corrotto da Busacca- Gassman (Rossi 2015: 61-62).

Si ricorda che il detto, State bboni, è diventato proverbiale negli anni Novanta nel Talk Show televisivo di Maurizio Costanzo quando quest'ultimo lo usava per apostrofare il suo pubblico.

Busacca: Ohi neh, senti un po', sei di servizio qui te, romano eh?

Jacovacci: Me pare...

Busacca: Romano eh?

Jacovacci: Perché?

Busacca: L'italiano in fanteria, il romano in fureria

Jacovacci: Per la cronaca sto posto non l'ho scelto io, so' uso obbedir tacendo e tacendo morir.

Busacca: vabe', vabe' lascia andar...Comunque dico ci potrebbe essere, vero?, qualcuno che con rispetto parlando, che malgrado l'apparenza in contrario ci ha la salute minata e non se la sente mica. Allora vuoi...un rinvio, poi sdebitandosi eh si intende. Sarebbe anche un'opera d'umanità (Sc. 2/ 24).

Da questo dialogo si può capire l'atteggiamento razzista e antimeridionale del milanese

Busacca ribadito anche in altri episodi del film; durante le esercitazioni belliche si rivolge a Nicotra- Murgia (in realtà Sardo ma doppiato in siciliano) dicendogli:

“Romano! Da Parma in giù tutti romani, e camorristi anche! E più avanti nel film apostrofa un soldato pugliese fatalista “Quello che vi frega, a voi altri popoli non emancipati e che mangiate il sapone, è il fatalismo rinunciatario” Busacca- Gassman tratta gli altri soldati meridionali come se fossero africani ed arretrati. Un altro episodio denigratorio verso la metà del film in una scena dove i due protagonisti si discutano su chi va sparare per primo al soldato austriaco e Gassman si esprime, come al solito, il suo giudizio regionalista sui romani:

Busacca: Dai....

Jacovacci: Io? Io son' un po' miope, hai visto mai che non becco

Busacca: Sei un pelandrone, sei! Altro che miope! Come tutti i romani

Jacovacci: Appunto. Spara tu che sei milanese. (Sc. 15/24).

Sempre nel film di Monicelli si possa notare come il parlato regionale sia intercalato all'italiano popolare scritto come nella scena della lettera del curato che comunica al soldato Giacomazzi, che parla con un forte accento ciociaro, la fine del suo rapporto con la fidanzata.

Il contenuto della lettera è stato edulcorato dal Tenente Gallina per evitare il dolore al suo sottoposto:

Tenente Gallina: Va beh, dai dai, forza con questa lettera!

Giacomazzi: Grazie, Sig. Tenente!

Il Tenente Gallina legge la lettera:

Anagni, 1-12-1917

Caro Tenente,

La ragazza del nostro Giacomazzi non è quello stinco di santo che credevamo. S'è fidanzata con un vedovo del vicino paese, anziano ma ricco. Avrà la compiacenza di comunicare la cosa al nostro Giacomazzi.

Cordialmente suo,

Reverendo Tommaso Dorelise.

Giacomazzi: Che c'è? Qualche brutta notizia?

Tenente Gallina: Eh, ma no no.

Giacomazzi: Che c'è scritto?

Tenente Gallina: 'N momento no? Amore mio, io sto bene, così spero di te. Ti penso sempre. Saluti e baci, Teresa (Sc. 15/24).

Nel registro plurilinguistico del capolavoro di Monicelli si effettua tra i Tenenti e i soldati e tra i soldati stessi la cosiddetta strategia dell'inter-comprensione, cioè ciascuno parla la sua lingua e l'altro capisce e risponde nella sua. Come nell'esempio seguente dove un soldato racconta la sua avventura amorosa in italiano regionalizzato ma riceve i commenti dai suoi compagni, ogni uno con il suo rispettivo dialetto:

Soldato 1: Ma lei faceva finta di non vedermi, mi evitava sempre. Poi, il giorno che sono partito soldato me la sono trovata alla stazione, davanti al treno. M'ha dato una busta e è scapata via. C'era la sua fotografia.

Soldato 2: E allora, tira fora!

Soldato 3: Ah, è bona!

Jacovacci: Fammela vedere pure a me, aho! Mmazza! (*La Grande Guerra*, sc.9/24).

Come nella sua massiccia presenza nel cinema neorealista la varietà diatopica è frequentissima anche nella commedia all'italiana. Vediamo il siciliano di Nicotra-Murgia, nella *Grande Guerra*, che è appiattito sul napoletano con vistosi tratti morfologici, “essa” e lessicali, “tieni” per “ha” inesistente nel dialetto isolano dal ‘600 in poi, e si attribuisce un improbabile “mica” al soldato pugliese, tratto inattendibile nel parlato meridionale del 1914 (Alfieri 2015: 155).

Nicotra: Non te permetto, Francesca Bertini è onoratissima e illibata artista!

Soldato pugliese: Ma fammi ‘sto piacere! Ti ricordi “Il Gorgo della voluttà”?

Aveva un marito e non uno ma due amanti.

Nicotra: E ti ricordi “Sangue di zingara”? Sul film “Sangue di zingara”, essa si sacrifica e monaca si fa!

Soldato pugliese: Sì ma dentro alla pellicola, mica è vero.

Nicotra: No iè vero! Ah quando se fa monaca no iè vero, e quando tiene gli amanti iè vero. (*La Grande Guerra*, sc. 8/24).

Non possiamo trascurare un importante ruolo linguistico della commedia all'italiana che sarebbe quello di aver preso in giro e smascherato l'antilingua burocratica come:

luogo principe della mistificazione: si pensi alle arringhe degli avvocati in *Divorzio all'italiana*, alle prediche del clero (“Tantum ergo”, episodio di *I nuovi mostri*(1977)), agli arzigogoli dei burocrati (“ il cittadino, lo stato, la chiesa”, episodio di *Made in Italy* (1965)), in cui il potere nelle sue varie forme esprime il proprio volto manipolatorio.

Questo italiano altisonante e criptico [...] palesa un uso anticomunicativo e specioso della lingua, utilizzato a difesa di interessi particolari. [...] Quello che la commedia all'italiana sembra dirci è che nella finzione della lingua si nascondono verità inconfessate che riguardano tanto l'immagine pubblica quanto l'intimità più privata. E forse per questo che si cerca la rassicurazione dello stereotipo? (Comand 2010: 44).

La predica del parroco di San Filmino in *Divorzio all'italiana* non può che essere un concreto esempio e conferma la citazione di Comand:

...E perciò miei cari fedeli e amati concittadini, io vi esorto a dare il vostro suffragio ad un partito che sia popolare e cioè democratico. E quindi rispettoso della nostra fede cristiana. Un partito, per concludere, che sia democratico e cristiano (*Divorzio all'italiana*, sc2/20).

Un altro ruolo importante del dialetto nella commedia all'italiana è quello di essere usato per camuffare il disfemismo come nell'esclamazione di Nicotra-Murgia quando ha manifestato la sua insofferenza causata dalla derisione degli altri fanti per la sua eccessiva devozione a Francesca Bertini: "Scassamento de peperoni...." (Sc. 13/24). Espressione usata per sostituire la cruda versione "scassamento di cog...". L'italiano regionalizzato invece viene usato per mimetizzare l'intento didascalico, realizzato con due procedimenti: italianizzazione degli idiomatismi e riformulazione a fronte della farcitura dialettale.¹³

Come nel cinema neorealista non manca l'uso delle canzoni popolari legate alla guerra nella commedia all'italiana.

"Ho lasciato la mamma mia per venir a fare il soldà...".

"Non ti ricordi il mese d'aprile, quel lungo treno che andava al confine"

"Trenta mesi che faccio il soldato, 'na letterina me vedo arrivà." (*La Grande Guerra* 1956).

1.8. Alcune osservazioni di carattere sociolinguistico su *Divorzio all'italiana*

Anche se in quantità ridotta, rispetto al film di Monicelli, non manca una rappresentazione delle varietà sociolinguistiche nel film *Divorzio all'italiana*. Si possono notare, infatti, interessanti segnali delle varietà diatopiche e sociali dell'italiano contemporaneo, in una alternanza fra italiano standard e dialetto siciliano cinematografico che nei dialoghi dei protagonisti diventa espressione spesso ironica. Mi avvarrò di alcuni esempi concreti tratti dal film per dare conto di alcune mie osservazioni.

Innanzitutto posso cominciare queste osservazioni considerando uno dei caratteri tipici dell'italiano parlato, cioè l'uso dell'imperfetto modale. Questo imperfetto è molto frequente nel film di Germi "io amavo Angela" diceva Don Fefè-Mastroianni, e Rosalia-Rocca rivolgendosi a sua marito:

"Io lo sapevo che l'aglio coi peperoni ti disturba, ce l'avevo detto a mama".

Si nota sempre l'intreccio tra l'italiano standard e il dialetto siciliano filmico soprattutto quando Rosalia si rivolge a suo marito.

Vediamo anche l'uso del *che polivalente* in cui il *che* viene usato per introdurre frasi esclamative-enfatizzanti e si associa spesso a contesti informali e tipicamente colloquiali. E non manca anche l'uso pervasivo della particella *ci* quale figura del cosiddetto italiano

¹³ Quest'ultima procedura tipica anche del neorealismo (Rossi, 2012: 1043).

dell'uso medio o neostandard. Lo possiamo leggere nel seguente dialogo informale tra Rosalia e Don Fefè:

Rosalia: "Che bei piedi freddi che c'hai"

Rosalia: "Ma tu c'hai mai pensato qual è lo scopo della nostra (*nostra qui è pronunciata con un forte e marcato accento siciliano*) vita?"

Fefè: "Che caldo schifoso!"

Rosalia: "C'ho un poco di freddo" (Sc. 3/20).

Poi sentiamo il personale di servizio, come per esempio Sisina, donna quasi analfabeta che parla spesso in dialetto oppure in italiano popolare con forte accento siciliano. Nelle sue battute non mancano le dislocazioni a destra e a sinistra, tipiche del parlato non controllato. Viene spesso molestata da Don Gaetano Cefalù, il papà di Fefè, davanti a sua moglie e Sisina reagisce così:

Sisina: "A Barone, gli dica di tenere ferme coi mani"

Donna Matilde (Madre del Barone): "Attenzione tu, che ce lo dico a tuo padre, lo sai poi com'è lui"

Sisina: "È che ci posso fare, io?" (sc 4/20).

Come fa notare Fabio Rossi nei suoi numerosi studi sulla lingua del cinema (1997, 1999, 2000) l'uso della dislocazione a destra nel parlato filmico è più diffuso rispetto alla dislocazione a sinistra.

Nel capolavoro di Germi si nota l'uso di una caratteristica della lingua teatrale, cioè l'espedito del monologo che qui serve al regista per rafforzare l'immagine del maschio siciliano, il maschio con i baffi e capelli nerissimi e impomatati, pieno di sé e narciso, schivo con la moglie ma tenero con l'amante. Ecco cosa dice Don Ferdinando-Mastroianni rivolgendosi a se stesso guardandosi allo specchio:

"In fondo sono un tipo interessante, fine e intelligente...Eh lo stomaco...Bisogna eliminare i grassi, gli zuccheri...bisogna eliminare tutto". (Sc. 4/20).

Al processo di Marionnina Terranova imputata per un delitto d'onore, sua madre, fiera di lei, le urla in dialetto siciliano:

"Bene, facisti Marionnina, bene facisti..."

"Buttana" è stato il giudizio del pubblico siciliano su Rosalia, quando un politico del Partito Comunista, per sondare l'opinione dei siciliani sull'emancipazione delle donne, chiede alla gente un parere.

L'uso del finto dialetto siciliano nel film è stato usato da Germi per smascherare gli stereotipi della società siciliana. I dialoghi tra i protagonisti è in un siciliano tutto ricostruito e doppiato.

Questa varietà, pur mentendo i tratti fonetici (curnutu, figghia...) ha un suo valore soprattutto come lingua espressiva. Il finto siciliano e il doppiaggio potrebbero modificare, quando pronunciato, alcune peculiarità del vero dialetto siciliano come le vocali *e* ed *a* che hanno una tendenza ad essere sempre aperte o lunghe e con la pronuncia affricate alveolari dei nessi *tr* per esempio (treno→trhenu con la *r* pronunciata debole) e la tendenza ad assimilare progressivamente il nesso *r* + nasale (*r+n*, *r+n*) (Carmela→Cammela). Anche la doppia consonante *-ll-* viene cambiata per la doppia occlusiva alveolare *-dd-* (bello→beddu). Oltre al *ci* dativo usato al posto dei pronomi indiretti *gli/le/loro*, va anche segnalato lo spostamento del verbo alla fine della frase, per esempio: “Rosalia sono”; “Cammelo mi chiamo”. Per finire l’allocutiva di cortesia “*baciamo le mani*” ripetuta parecchie volte nel corso del film. Un tormentone come “Baciamo le mani, Don Ferdinando” che diventerà uno stereotipo linguistico siciliano.

L’attrice Daniela Rocca è catanese, mentre i due protagonisti principali del film, Marcello Mastroianni e Stefania Sandrelli, non sono siciliani, quindi parlano un siciliano ibrido e finto, attoriale. Questo però per lo spettatore non è un problema. Lo spettatore non pensa che sia un elemento falso, ed è così ben disposto ad accettare la diversità linguistica italiana, così come è consapevole del fatto che i personaggi del film vivono in un mondo linguistico, psicologico e storico che non è il loro: “Egli appartiene ad un'altra classe sociale e quindi l’autore conosce il mondo di quella classe solo attraverso il personaggio e la sua lingua” (Pasolini, 1991: 89-90). Ancora una volta è importante notare ciò che sottolinea Fabio Rossi:

La commedia all’italiana fa un uso della lingua paradigmatico, mettendone in evidenza proprio la doppia natura. La maschera linguistica dei nostri comici (prima dell’arte e poi dello schermo), insomma, da un lato sottolinea (come una caricatura) i tratti locali, dall’altro li standardizza, stereotipizza, tende a confonderli annacquando in una ricostruzione volutamente imperfetta. La maschera ha insomma una natura ossimorica e paradossale: amplifica la voce velandola, nasconde i connotati della persona enfatizzandoli (Rossi 2015: 62).

L’uso dei proverbi e delle espressioni idiomatiche non mancano nel film e sono usati sia dell’avvocato - “Bocca baciata non perde ventura” (sc. 12/20) - che dalla madre di Don Fefè, la quale rivolgendosi a suo marito per esempio dice “Più diventi vecchio, più diventi scostumato”, in una scena dove come al solito Don Fefè molesta la donna di servizio. Sempre nello stesso processo contro la Terranova c’è l’uso del periodo ipotetico, come può essere visto in questo esempio in cui è stato usato il periodo ipotetico misto, altro elemento usato spesso nel parlato, dove la protasi ha il verbo al congiuntivo e l’apodosi all’indicativo:

Il giudice chiede all'imputata: (dandole del voi)

G: Come vi procuraste l'arma del delitto?"

M: "Me lo diede lui"

G: "Lui, chi?"

M: "Lui! Mi disse: Se un giorno ti tradissi, uccidimi con quella" (Sc. 12/20).

Inoltre si nota l'uso del periodo ipotetico per riferire al passato, dove si usa il congiuntivo trapassato nella protasi e il condizionale passato nell'apodosi, come in quest'esempio dove l'avvocato che difende Don Fefè dice:

"Se questo uomo avesse colto la moglie in flagranza adulteria, forse avrebbe ucciso, signori della corte". (Sc18/20)

Non manca l'uso delle metafore:

Rosario il fidanzato di Agnese, per tranquillizzarla, descrive la protagonista del film *La Dolce Vita* come "un mammifero di lusso, ma senz'anima" (Sc. 14/20).

E l'avvocato descrive Don Ferdinando dopo essere stato tradito dalla moglie come:

"La lebbra! Come un appestato! Come un untore di manzoniana memoria!" che tutti vogliono evitare e nessuno vuole salutare.

Don Fefè descrive Angela come "Un giglio delicato".

Un altro aspetto linguistico della commedia all'italiana è l'uso delle lettere e della lingua scritta come varietà diamesica che crea ironia. Come abbiamo già visto nel film *La Grande Guerra*, le lettere sia d'amore sia di insulto sono state molto usate nel film di Germi. Lettere d'amore, scritte in italiano standard, mandate da Angela e lettere anonime recapitate a Don Fefè.

I proverbi e i modi di dire non fanno che rafforzare l'informalità dei rapporti tra i protagonisti.

"Più diventi vecchio, più diventi scostumato" dice Donna Matilde a suo marito, e Agnese urla a suo fratello "Cornuto e Contento" perché è per colpa sua che è stata lasciata dal fidanzato.

Dunque l'enfasi della diversità e delle varietà linguistiche sottolineano in qualche modo il radicale cambiamento della società italiana nel dopoguerra; da una società di forte impronta fascista, dove l'uso del dialetto era proibito, ad una società nuovamente accettata come plurilingue, nella quale i vari dialetti italiani sono sulla via di essere ben accettati e considerati una parte importante del repertorio linguistico e culturale italiano. Da un lato il dialetto comincia nuovamente a rappresentare un'identità, una forma di vita, una lingua vera ed autentica rispetto all'italiano nazionale.

D'altro lato il dialetto era considerato come codice della non consapevolezza, lingua degli arretrati e degli analfabeti rispetto all'italiano standard considerato come codice del progresso e delle nuove abitudini create del boom economico. Sergio Raffaelli afferma che "l'italiano è come codice della consapevolezza, il dialetto degli affetti" (Raffaelli, 1992: 107). Infatti il dialetto è una lingua emozionale con la quale possiamo esprimere il nostro disagio e il nostro malessere. La scena dove viene molestata la serva, Sisina, la quale reagisce parlando in dialetto siciliano, ne è un buon esempio. Inoltre, come è stato già sottolineato, è opportuno ricordare ancora che il siciliano prodotto da Germi nel suo film è un dialetto artificialmente riprodotto e doppiato da attori non siciliani; lo scopo del regista infatti è quello di mettere in ridicolo le usanze e i tabù dei personaggi. Quindi il dialetto viene legato al registro comico e satirico. I tanti stereotipi, tematici e linguistici sulla Sicilia e sulle abitudini dei siciliani, sono infatti stati riprodotti in tanti film di mafia italiani e italoamericani.

Nella maggior parte dei film della commedia all'italiana si avverte anche una crisi sociale, morale ed economica, che, nonostante il cosiddetto boom economico degli anni Sessanta di cui parlano gli addetti ai lavori e non, influenza la cultura del periodo. Però dal punto di vista cinematografico è stato un periodo prospero e ricco di creatività.

La commedia all'italiana prende il nome proprio dal film *Divorzio all'italiana* del regista Pietro Germi.

Questa commedia ha il pregio di registrare e di mettere sul piano comico immediatamente i primi effetti disgreganti dovuti allo shock del boom economico. Infatti, se la commedia anteriore era una commedia d'integrazione e individuava nel matrimonio e nel lavoro i due principali varchi attraverso cui il singolo individuo poteva fare il suo ingresso nella società, le due stesse figure sociali appaiono ora come limitative ed insopportabili ad un soggetto fortemente individualista che aspira ad un'etica esibizionistica del successo ad ogni costo. L'integrazione è quindi ora percepita come fallimento, bisogna brillare, esagerare, possedere, farsi notare per ciò che si ha. Le figure presentate sono quelle di disgregazione, non più il matrimonio ma il divorzio, la fuga, l'erranza, non l'accettazione della regola ma la sua trasgressione.

S'intuisce il grosso cambiamento anche da come viene trattato il topos del ballo: nel già più volte citato film di Dino Risi, *Poveri ma belli* (1957), si balla su una terrazza a coppie, chi non è accoppiato balla con una scopa e tutti i vecchi, simboli del passato, assistono nel tripudio del visivo che si realizza sotto i loro occhi.

I singoli individui sono restii alle opportunità di interazione che offre il ballo, la danza per eccellenza è il twist che è una sorta di gesto nevrotico, un riflesso incondizionato.

Se la commedia italiana era una commedia del noi, la commedia all'italiana è una satira concentrata sull'io.

La nuova commedia ricorre massicciamente alla strategia della stereotipizzazione, sostituisce cioè il personaggio con la maschera, e mette in scena il tic invece che il comportamento, l'espressività viene sostituita dal ghigno. Anche i grandi attori affermati rischiano di irrigidirsi nel clichè o nell'iterazione ossessiva di gesti e comportamenti:

Vittorio Gassman diventa la spavalderia e il cinismo; Alberto Sordi rappresenta il vittimismo e la furbizia tutta italiana; Nino Manfredi lo scetticismo e la sfortuna; Marcello Mastroianni l'ironia e il disincanto. Tutti si impegnano nella costruzione di nuovi personaggi piccolo-borghesi che non gli sono veramente propri.

La galleria di maschere stanche risale alla tradizione della commedia dell'arte; ma si tratta di maschere a volte un po' ridondanti, maschere che hanno perso quella purezza e allegria delle origini per mostrare il lato peggiore del tipo, del personaggio, rappresentando il tentativo di ancorarsi ad un modello identitario per evitare la disgregazione dell'identità.

La commedia si trasforma in carosello, la sfilata diventa un contenitore di barzellette. La commedia all'italiana vive di guizzi di istanti di esagerazioni, per questo non è più una commedia del visibile ma si denota come una pratica voyeuristica che consente di spiare gli altri. Lo spettatore, inadempiente ai suoi doveri sociali può coltivare l'illusione di non essere a sua volta guardato: le maschere infatti sono talmente grottesche ed eccessive che gli consentono di disconoscerle, proiettandole come qualcosa di diverso da sé. È dunque un capro espiatorio che consente alla società effetti terapeutici che lo liberano delle proprie colpe. Non si ride di sé, si ride sempre degli altri. Lo spettatore esce dal cinema salvo nella sua identità. Se la commedia italiana istituzionalizzava la spensieratezza e cercava l'equilibrio attraverso l'inclusione, la commedia all'italiana esorcizza il disagio con pratiche basate sull'esclusione. Il nuovo cinema diventa un cinema di "occhiate" lasciando intravedere il fantasma incombente della TV.

Concludo questa mia introduzione ai fatti storici e allo sviluppo delle caratteristiche della commedia, con un'intervista a Mario Monicelli, colui che si può riconoscere come il maestro della commedia all'italiana, pubblicata sul quotidiano *La Stampa* di Torino¹⁴ :

¹⁴ A cura di Raffaella Silipo, cfr.: lastampa.it

Cosa si intende per «commedia all'italiana» di cui Mario Monicelli scomparso ieri è stato uno dei massimi esponenti?

“Commedia all'italiana” è il termine con cui viene indicato un fortunatissimo filone cinematografico nato in Italia negli Anni 50. L'espressione è stata inventata parafrasando il titolo di uno dei primi successi del genere, «*Divorzio all'italiana*» di Pietro Germi. Più che un vero e proprio «genere», però, con «commedia all'italiana» si indica un felice periodo creativo in cui in Italia vengono prodotte commedie brillanti, ma con contenuti profondi e attuali: alle situazioni comiche e agli intrecci tipici della commedia tradizionale, si affianca infatti sempre, con ironia, una pungente satira di costume, che riflette l'evoluzione della società italiana di quegli anni.

Quali sono i temi toccati dalla commedia all'italiana?

Negli anni di maggior successo di questo tipo di film l'Italia vive il boom economico e un mutamento radicale della mentalità e dei costumi, la nascita di un nuovo rapporto con il potere e con la fede, la ricerca di nuove forme di emancipazione economica e sociale, nel lavoro, nella famiglia, nel matrimonio. Di tutti questi fermenti e contraddizioni sono testimoni ironici e divertiti i maggiori talenti dell'epoca.

Quali sono i registi più importanti?

I padri del genere sono Pietro Germi, Nanni Loy e Mario Monicelli, ma anche Luigi Comencini, , Vittorio De Sica, Lina Wertmüller, Ettore Scola, Luigi Zampa, Luigi Magni, Dino Risi, Camillo Mastrocinque, Luciano Salce, Sergio Corbucci. Fondamentale l'apporto degli sceneggiatori, che regalarono dialoghi indimenticabili ai personaggi: veri giganti in questo senso furono Steno (Stefano Vanzina), Age e Scarpelli, Rodolfo Sonego e Suso Cecchi D'Amico.

E gli attori?

La commedia all'italiana è stata anche fatta dai suoi interpreti, che hanno saputo incarnare magistralmente i vizi e le virtù, i tentativi di emancipazione e gli involgarimenti degli italiani del boom: Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman e Nino Manfredi sono i più simbolici, ma molti altri si devono aggiungere a questi: Marcello Mastroianni, Sofia Loren, Claudia Cardinale, Vittorio De Sica, Raimondo Vianello, Gino Cervi, Walter Chiari, Aroldo Tieri, Franca Valeri, Stefania Sandrelli, Gastone Moschin, Silvana Mangano, Carla Gravina,

Adolfo Celi. Tra le donne, insuperabile «commediante» resta Monica Vitti.

I titoli più simbolici?

Se si volesse individuare un manifesto del genere, probabilmente ci si potrebbe riferire a tre film su tutti, ossia «I mostri» di Dino Risi (dove troviamo riuniti Gassman e Tognazzi che nell'arco dei vari episodi del film si trasformano in una serie di personaggi grotteschi), «Il medico della mutua» di Luigi Zampa dove Sordi regna sovrano, e «*I soliti ignoti*» di Monicelli, dove Gassman è affiancato da Mastroianni, Totò, e da una carrellata di eccezionali caratteristi. Proprio questo film, girato nel 1958, è considerato da molti critici, per ambientazione, tematiche, tipologia dei personaggi e impostazioni estetiche, il punto di inizio della vera e propria Commedia all'italiana.

Dove è nata la commedia all'italiana?

È stata una creazione di Cinecittà e anche per questo inizialmente i film erano ambientati spesso a Roma, con attori romani o romani d'adozione: Gassman, nato a Genova, Tognazzi, cremonese, o i ciociari Mastroianni e Manfredi, tutti si trasferirono nella capitale. Era il periodo della Dolce Vita e dei caffè di Via Veneto frequentati da artisti, attori, avventurieri e paparazzi.

Quando finisce questo periodo d'oro del cinema ?

Il genere inizia a declinare attorno alla metà degli Anni Settanta, per esaurirsi all'inizio degli Ottanta, complice la scomparsa di alcuni dei suoi protagonisti più carismatici (è il caso ad esempio di Vittorio De Sica, Totò, Peppino De Filippo, Pietro Germi), ma anche il cambiamento dell'atmosfera dell'Italia del tempo. Il progressivo inasprimento dello scontro sociale e politico negli Anni Settanta, con l'irruzione del terrorismo, della crisi economica, e di un diffuso senso di insicurezza, finì infatti per spegnere quella spinta al sorriso ironico che era stata la caratteristica dominante della Commedia all'italiana degli anni migliori, sostituita poco alla volta da una visione sempre più cruda e drammatica della realtà. Nel 1975, Mario Monicelli, con il suo «*Amici miei*», imprime in tal senso una svolta fondamentale alla commedia : scompaiono definitivamente il lieto fine e il finale leggero, i personaggi rimangono comici ma diventano amari e patetici, in una atmosfera di generale amarezza e disincanto. Si può insomma dire che Monicelli segna l'inizio (con *I soliti ignoti*) e la fine (con *Amici miei*) della commedia all'italiana”.

Capitolo 2

L'analisi di *Divorzio all'italiana*

Felicità non è avere tutto ciò che si desidera ma desiderare tutto ciò che si ha.
Oscar Wilde

In questo capitolo, dopo aver presentato la figura di Pietro Germi, analizzerò il film *Divorzio all'italiana*, dal punto di vista sociolinguistico e discuterò il rapporto tra i principali personaggi del film; cercherò di mostrare come è stata trattata la figura femminile nel film e qual è il ruolo della donna nella società postbellica in Sicilia, soprattutto nel periodo del boom economico; quali cambiamenti ha subito la società italiana e quale sarebbe il messaggio del regista ligure in questo film? Perché si può considerare *Divorzio all'italiana* una commedia all'italiana?

2.1. Breve biografia di Pietro Germi

Pietro Germi nacque a Genova nel 1911 e morì a Roma nel 1974. A 25 anni cominciò la sua carriera cinematografica come attore nel film *Retroscena* nel 1939, in cui lavorò anche come sceneggiatore. Due anni più tardi cominciò gli studi di approfondimento come regista presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma dove seguì i corsi di Alessandro Blasetti¹⁵. La sua carriera come regista cominciò nel 1945 con il film *Il testimone* e nel 1949 realizzò uno dei primi film italiani sulla mafia, intitolato *In nome della legge*. Dopo un periodo di inattività, negli anni Cinquanta Germi tornò con altre produzioni cinematografiche di rilievo con il film *Un maledetto imbroglio* del 1959, tratto dal romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, un film poliziesco italiano che fu apprezzato anche da Pier Paolo Pasolini.

¹⁵ Sceneggiatore e regista italiano, considerato il massimo esponente del cinema del periodo fascista negli anni '30 (cfr. Brunetta 2003).

La svolta della carriera del regista ligure avvenne però all'inizio degli anni Sessanta quando iniziò a girare commedie satiriche sulla società italiana del dopoguerra e il suo mal costume. Infatti il suo capolavoro del 1961 *Divorzio all'italiana*, con Marcello Mastroianni e Stefania Sandrelli come protagonisti, fa parte del filone della commedia all'italiana degli anni Sessanta, sul quale saranno offerti ulteriori approfondimenti e analisi nella presente tesi. Germi realizzò altri film di successo sulla Sicilia e sempre nel genere di commedia all'italiana. Tra questi si devono ricordare sicuramente *Sedotta e abbandonata* del 1964 sempre con la splendida Stefania Sandrelli come protagonista di una storia d'amore segreta e scandalosa e dove il regista ligure denuncia ancora il mal costume della società siciliana e la legislazione italiana in materia di matrimoni e di divorzi. Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, Germi realizzò anche due film con due cantanti tuttora molto popolari in Italia Adriano Celentano (*Serafino*, 1968) e Gianni Morandi (*Le castagne sono buone*, 1970) e un film con Dustin Hoffman e ancora Stefania Sandrelli (*Alfredo Alfredo*, 1972). Nel 1974 comincia un nuovo importante progetto, quello che diventa poi un grande successo di pubblico, il film *Amici miei*. Per gravi problemi di salute, però, la regia del film passa a Monicelli, che lo concluderà e dedicherà all'amico ormai scomparso. Il film, infatti, esce nelle sale nel 1975 con la dicitura nei titoli di testa: "un film di Pietro Germi" e "Regia di Mario Monicelli"

(Cfr. Carotti 2011 e il sito

<http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=1536&biografia=Pietro+Germi>).

2.2. *Divorzio all'italiana*

Come ho già accennato nel precedente paragrafo, *Divorzio all'italiana* è un film del 1961 realizzato dal regista genovese Pietro Germi con alcuni tra i più noti artisti italiani dell'epoca, Marcello Mastroianni nella parte del barone Don Ferdinando di Cefalù, Daniela Rocca nel ruolo di Rosalia Cefalù, moglie di Don Ferdinando, Stefania Sandrelli nel ruolo di Angela, la sedicenne cugina di cui si invaghisce il barone, Leopoldo Trieste nella figura di Carmelo Patanè l'ex -spasimante di Rosalia. Il film è ambientato in un paese immaginario chiamato Agromonte, nella provincia di Catania. Si tratta di un piccolo paesino di 18000 abitanti di cui 4100 sono analfabeti e 1700 disoccupati, dove si svolge la passione amorosa del barone Cefalù, uomo sposato da 12 anni ma oppresso e soffocato dalle continue domande e assillanti cure della moglie, Rosalia.

Don Ferdinando Cefalù perde la testa per la sua giovane cugina Angela e siccome all'epoca il divorzio¹⁶ non era concesso, aveva allora progettato di togliere di mezzo per sempre sua moglie, cominciando a cercarle un amante per poi coglierla in flagranza di reato di adulterio, per avvalersi delle attenuanti del famigerato articolo 587 del Codice Penale per il delitto d'onore¹⁷, quindi ammazzarla e sposare la sua amata Angela. Il progetto di uccidere la moglie era macabro e studiato nei minimi dettagli; il barone spiava e ascoltava continuamente dentro le mura di casa le varie conversazioni tra la moglie e un vecchio pretendente di lei creduto morto in guerra di nome Carmelo Patané. Dopo vari incontri, i due amanti decidono di fuggire insieme smantellando così il piano del barone che è stato stigmatizzato da tutto il paesino come cornuto e disonorato, due concetti che pesano molto dal punto di vista morale, psicologico e culturale sulla persona. Ormai manca poco a Don Ferdinando per raggiungere il suo scopo, fa di tutto per trovare i fuggiaschi e fare fuori la moglie, dopo che la moglie di Carmelo ha ucciso il consorte.

Così il barone Cefalù si è vendicato salvando il suo "onore" e l'onore della sua famiglia. Dopo tre anni di carcere e un ritorno trionfale al suo paese con accoglienza da eroe, si è sposato con la sua Angela che a sua volta sembra tradirlo, secondo ciò che può intuirsi dalle ultime scene del film.

¹⁶ La legge sul divorzio entrò in vigore in Italia soltanto nel 1970 dopo un aspra battaglia parlamentare tra Radicali, Socialisti e Democristiani, questi ultimi proprio contrari alla legge.

¹⁷ Codice Penale, art. 587

Chiunque cagiona la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onore suo o della famiglia, è punito con la reclusione da tre a sette anni. Alla stessa pena soggiace chi, nelle dette circostanze, cagiona la morte della persona che sia in illegittima relazione carnale col coniuge, con la figlia o con la sorella.

2.3. Don Ferdinando e Rosalia



Nonostante i 12 anni di vita insieme, non sembra che il matrimonio del barone e Rosalia sia un matrimonio d'amore. Fin dall'inizio del film si vede che i due non si baciano, non si toccano. Appena Don Ferdinando torna a casa risponde male alla moglie e va subito a spiare la cugina.

Rosalia sente che il marito entra e gli chiede in modo dolce e affettuoso "Fefé, stai bene?" e lui risponde in un modo secco e svogliato, senza neanche entrare nella camera da letto, "Sto benissimo, buona notte".

Il barone evita sempre di avvicinarsi alla moglie o di avere una normale conversazione con lei, si annoia quando lei gli fa delle domande sullo scopo della vita etc., oppure cerca di correggere il suo italiano per farla sentire inferiore a lui, facendola sentire ignorante, come nell'esempio che segue:

Rosalia: "Noi viviamo per amare, se non si amerebbe", e Fefè la corregge "Se non si amasse".

A causa della sua insicurezza affettiva, Rosalia fa sempre domande a suo marito sul loro amore:

"Fefé, ma tu, mi vuoi veramente bene?" E lui la prende pure in giro "Ma si capisce che ti voglio bene".

Rosalia insiste “E ma quanto, ma quanto, ma quanto, Fefè?”.



Don Fefè è un narciso, un personaggio vanitoso e egoista che pensa solo al proprio interesse; si guarda spesso nello specchio “in fondo sono un tipo fine, interessante, intelligente... lo stomaco, lo stomaco... Devo eliminare i grassi... bisogna eliminare tutto”. Il suo obiettivo principale è quello di trovare in fretta il modo migliore per sbarazzarsi della moglie.

In questo film, Mastroianni ha dato una grande prova delle sue capacità trasformistiche rinunciando alle pose malinconiche e seducenti che gli avevano fruttato un gran successo internazionale nel film *La Dolce Vita* (1960) di Fellini, creando un personaggio comico, per sfoggiare con gusto i capelli impomatati, i baffi umidi, i tic di un meridionale molle, super egoista e egocentrico, nevrotico e ossessionato dal suo macabro progetto.

Daniela Rocca, invece, è presentata come una matrona di provincia, una donna bruttina, ossessionata dall'amore e sempre in cerca di conferme da suo marito.

2.4. La figura femminile nel film

In *Divorzio all'italiana*, Germi ci fa anche vedere che tipo di rapporto esiste tra gli uomini e le donne nella società siciliana. Di sicuro si tratta di una società maschilista dove in linea di massima la donna è sottomessa agli ordini dell'uomo, non può scegliere chi amare o chi sposare, deve sempre dare conto di quello che fa al marito o al padre, o pure chiedere il permesso prima di uscire anche se accompagnata da qualcuno della famiglia. La povera Angela ne è un buon esempio, perché vive sotto terrore di un padre-padrone che le lascia appena il tempo di respirare. La scena delle urla al mare e le sceneggiate fatte da suo padre quando ha scoperto che sua figlia ha un amante sono una buona testimonianza del tipo di rapporto tra padre e figlia. La donna di servizio, Sisina, viene spesso molestata e minacciata senza che nessuno muova un dito per difenderla. Agnese, la sorella del barone, viene lasciata ingiustamente dal fidanzato, perché quest'ultimo si vergogna di avere un cognato cornuto e quindi ha paura di essere scaricato dalla gente come era successo a Don Ferdinando, e così Agnese ne paga il prezzo. Donna Matilde, la madre di Don Fefè, continua a subire urla (via... vai a dormire vai...) e maltrattamenti da parte del marito senza avere né il coraggio né il diritto di ribellarsi. Germi denuncia l'ipocrisia della società italiana perché mentre al Centro-Nord del Paese è vivo il cosiddetto boom economico, le donne sono uscite di casa per andare a lavorare nelle fabbriche, possono scegliere chi amare e chi sposare, si sono quasi liberate della prepotenza maschilista come è testimoniato nel film *Boccaccio 70* di De Sica, Fellini, Visconti e Monicelli, le donne di gran parte del Sud invece continuano a subire violenza sia fisica che psicologica da parte delle persone che dovrebbero proteggerle.

Le donne sono considerate come oggetto per soddisfare il desiderio sessuale degli uomini: i "fianchi di Rosalia" e la reazione degli uomini di Agromonte durante la proiezione del film di Fellini, *La dolce vita*, ne sono una buona conferma.

2.5. L'adattabilità dei personaggi

La capacità di adattamento cinico alla realtà delle cose e alle regole indiscusse della società industriale che verrà esaltata e rovesciata nel paradosso estremo di *Divorzio all'italiana* mostra come la satira iperbolica di un costume non riguarda solo la Sicilia "feudale" ma descrive in qualche modo la maniera di risolvere i problemi e di soddisfare i desideri sessuali e economici che si potrebbero definire "all'italiana". Il film di Germi fa da cerniera alla

commedia italiana della falsità quotidiana, del tradimento, dell'indifferenza, ingredienti popolari di quel falso coniugale che già titoli come il marito, il vedovo, il seduttore, ed espressioni come "buonanotte barone; baciamo le mani Don Ferdinando; mogli pericolose; lo scapolo ecc, avevano perlustrato fino all'autocompiacimento ironico - ma non per questo meno drammatico - di un'ansia erotica che il matrimonio non riusciva a placare.

Come gli altri film della commedia all'italiana, *Divorzio all'italiana* disegna una tipologia allucinata di caratteri e situazioni nel contesto di una vita coniugale al limite della norma, dove il protagonista, Don Fefé, appare vittima consapevole di un ruolo sociale e di una condizione legale dell'amore che legittima la truffa ai danni dell'altro sesso. Quasi che il matrimonio fosse un prezzo troppo alto da pagare per salvarsi dalla solitudine e dalla marginalità. E l'insoddisfazione affettiva e sessuale porta sicuramente al tradimento, alle menzogne e agli inganni come si è visto in diverse scene tra il barone Cefalù e sua moglie Rosalia. Praticamente non c'è amore tra i due protagonisti, nel loro rapporto c'è soltanto una pesante ansia e una grande incertezza emotiva.

Il sesso è vissuto come un fantasma che viene spesso rimandato e mai consumato, anche perché ciascuno aveva ossessioni e pensieri per il proprio amante. Ma questo rispecchia non solo un disagio psicoaffettivo ma un delicatissimo e complicatissimo rapporto tra le coppie soprattutto nel sud d'Italia. Come sottolinea Maurizio Grande (2003: 142):

Divorzio all'italiana assume un rilievo emblematico nel suo accostarsi alla Sicilia come "frontiera passionale", secondo la formula efficace di Leonardo Sciascia, senza cedere alla tentazione della denuncia sociale o al miraggio della critica ideologica di un costume feudale in disfacimento. Secondo Leonardo Sciascia (1963: 26-27), inoltre:

La scoperta della Sicilia da parte di Geraci equivale alla scoperta di una frontiera della storia nazionale, una specie di frontiera americana nella storia d'Italia: e diciamo nel senso che la notizia di frontiera ha assunto passando in America dalla storia, e dalla teoria storica, al cinema: un mondo, cioè, di sentimenti primordiali che esprime e costituisce da sé la legge. La frontiera passionale della Sicilia di cui parlava Sciascia può simboleggiare un blocco passionale legato al sentimento del possesso, al concetto della fedeltà e al tradimento dove spesso il traditore viene punito in un modo barbarico e primitivo abusando della legge, raffigurata nell'articolo 587 del Codice Penale, di fronte all'uxoricidio. Abbiamo già visto come il barone Cefalù abbia cominciato a contare in un modo freddo, cinico e determinato i pochi anni da scontare prima già di mettere fine alla vita di sua moglie e sposare la sua giovanissima cugina. Il saggista e il critico letterario Spinazzola (1985: 293) afferma nel suo

libro *Cinema e pubblico* che l'interesse del regista genovese si è sempre polarizzato attorno alla posizione dell'individuo di fronte alla legge: vuoi quella codificata e scritta che regola i rapporti tra il cittadino e lo Stato, vuoi l'insieme di precetti etici ai quali deve uniformarsi la condotta dell'uomo privato, e particolarmente del pater familias.

Si osserva che *Divorzio all'italiana* rivela una consonanza straordinaria tra una visione passionale della vita e l'indifferenza per le istituzioni e per la Legge, scavalcando di fatto le stesse intenzioni di Germi e mostrando la piega sinistra e drammatica di un mal costume e di una società ridotti alla portata di un teatro di marionette. Ci sono vari motivi e situazioni che hanno permesso al barone di allestire l'infedeltà coniugale per poi sciogliere nel sangue un matrimonio considerato un vincolo indissolubile. Da una parte la famiglia del barone con le sue vicende e la decadenza della sua nobiltà, rappresentata dei continui litigi per motivi economici, con Don Calogero, ex-massaio e padre di Angela, che abita proprio nell'altra ala del palazzo Cefalù, dall'altra c'è la messinscena intima degli inganni erotici e la continua noia nel letto nuziale; l'amore coniugale ridotto a addobbo dolciastro e soffocante e il desiderio sessuale verso una ragazzina di solo 16 anni che, tanto innocente non lo è, viene spiata continuamente sia da Don Ferdinando che da suo padre. Tale padre tale figlio. Si vede che è un vizio della Nobile famiglia di Cefalù.

Come già accennato prima, la condizione di vita della famiglia Cefalù è triste e drammatica; è una famiglia che vive quasi segregata nel vecchio palazzo opprimente e deprimente; tutti si nascondono dietro le persiane e le tende, si maltrattano, si sgridano, immersi nell'atmosfera di apatia, disgusto e inerzia che regna dentro quel palazzo.

I rapporti psicosociali tra i protagonisti, soprattutto tra uomo-donna, sono sempre tesi e funzionano a senso unico, cioè è l'uomo che comanda e decide per la donna. Basta vedere le varie scene tra Don Fefè e suo padre con le loro rispettive mogli. Inoltre la serva viene spesso molestata, sgridata e minacciata e deve soltanto stare zitta e accettare l'umiliazione.

La cosiddetta arte di arrangiarsi non è altro se non l'epico inarcarsi del soggetto comico sulle proprie disgrazie, un modo di sfigurare la propria faccia quanto più si tenta di salvare le apparenze. In altre parole, l'arte di arrangiarsi e l'arte di mentire e di fingere, arte suprema di ingannare se stessi prima ancora degli altri; fino a raggiungere nell'auto-diffamazione comica un furore catastrofico che trasforma la routine quotidiana in epica del malessere e del fallimento (Grande 1985: 71).

Capitolo 3

L'analisi di *Divorzio all'islamica a viale Marconi*

In questo capitolo cercherò di dare una dettagliata analisi del romanzo *Divorzio all'islamica a viale Marconi* di Amara Lakhous. Dopo aver visto brevemente chi è l'autore di questo libro e a quale categoria di scrittori si può far appartenere, mostrerò quali sono le variazioni linguistiche presenti nel libro e perché ho scelto di paragonare il romanzo al film *Divorzio all'italiana*.

3.1. Breve biografia di Amara Lakhous

Amara Lakhous nasce in Algeria nel 1970 da una famiglia berbera. Da piccolo frequenta la scuola coranica dove impara l'arabo classico. Poi impara l'arabo algerino giocando nelle strade della sua piccola città, e il francese nella scuola elementare. Quindi da piccolo padroneggia tre lingue, "Durante l'adolescenza legge Mahfouz¹⁸, Flaubert e Hemingway". Dopo la maturità, si iscrive alla facoltà di Filosofia di Algeri, per "imparare a pensare con la proprio testa" e mettere in discussione le basi dell'identità algerina: la religione, la guerra di liberazione, "la superiorità maschile". Dopo la laurea collabora con la radio algerina, subendo minacce come tanti amici e colleghi giornalisti e scrittori. Decide di lasciare l'Algeria perché come dice: "ero stanco di aspettare il mio assassino". Arriva a Roma nel 1995. Occorre probabilmente ricordare che negli anni Novanta, l'Algeria ha subito un'ondata di terrore da parte del gruppo fondamentalista islamico Fis¹⁹. A Roma, Lakhous ha abitato in Piazza Vittorio fino al 2001, un quartiere dove risiedono tanti immigrati Nordafricani. Ha conseguito la sua seconda laurea in antropologia culturale e un dottorato con una tesi sugli immigrati arabi musulmani in Italia. Il suo primo libro, *Le cimici e il pirata* 1993, scritto in arabo ma tradotto in italiano esce nel 1993. Nel 2006 è pubblicato il suo secondo libro scritto in italiano e intitolato *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, tradotto poi in tante lingue.

¹⁸ Nagib Mahfouz (1911-2006) era uno scrittore e filosofo egiziano di fama mondiale. Fu il primo arabo a vincere il Premio Nobel per la letteratura nel 1988.

¹⁹ Fis è il Front islamico di salvezza era un gruppo di estremisti islamici che sanguinò l'Algeria durante gli anni novanta.

Da questo romanzo è stato tratto anche un film diretto da Isotta Toso e prodotto da Imme Film.

A settembre 2010 è uscito il suo romanzo *“Divorzio all’islamica a viale Marconi”* che analizzerò in questa tesi.

L’autore algerino ha vinto tanti premi nella sua carriera di scrittore, tra cui il premio Flaiano e il premio Racalamare - Leonardo Sciascia per la narrativa nel 2006. Nel 2008 ha vinto il premio dei librai algerini. Per capire meglio questo autore e il suo rapporto con la cultura italiana e con la scrittura, è bene leggere direttamente dalle sue parole:

Uno scrittore immigrato non entra nella letteratura italiana a mani vuote, ma con un suo bagaglio linguistico: nel mio caso di scrittore arabofono e italofono è una cosa molto evidente, è molto forte, quando scrivo in due versioni, io in realtà italianizzo l’arabo e arabizzo l’italiano (Lakhous 2011: 322).

3.2. La narrativa migrante

La letteratura dell’emigrazione in Italia è un fenomeno incidente, seppure ancora piuttosto giovane; si tratta di produzione conseguente al massiccio afflusso di migranti a partire dagli ultimi due decenni del ventesimo secolo e soprattutto negli anni Novanta. Tra gli scrittori stranieri attivi in Italia, la componente arabofona pare prevalente. Amara Lakhous è uno degli autori della letteratura della migrazione provenienti dal mondo arabo, maghrebino in particolare, che con i suoi romanzi si è affermato nel panorama della letteratura italiana, contribuendo a dare uno spaccato delle trasformazioni in senso multiculturale della attuale società italiana. Secondo Perrone la motivazione della letteratura migrante non è l’interesse per la lingua e la cultura italiana ma bensì per l’esigenza di affermare il «diritto a proclamare in prima persona la propria identità: un diritto da difendere contro ogni sopruso e il bisogno di presentarsi personalmente a una società che ignora chi è diverso, quando non lo disprezza» (Perrone 2009: 463).

Come è ben analizzato da Andrea Groppaldi (2012) nel suo interessante lavoro sulla cosiddetta narrativa migrante, e sul quale si basa il presente paragrafo, questo bisogno appare necessario e frutto della situazione sociale e culturale dell’Italia degli anni Novanta. A differenza di altre nazioni europee come l’Inghilterra e la Francia dove la letteratura migrante

esiste da tanti anni, per ragioni legate al lungo periodo coloniale di questi Paesi, e dove scrittori immigrati dalla terza e quarta generazione, come il rinomato scrittore franco-marocchino Tahar Ben Jelloun, hanno un rapporto speciale con la lingua francese, per l'Italia questo fenomeno è giovane e nuovo perché gli scrittori sono immigrati nel belpaese e sono pochissimi quelli della prima generazione. Quindi il loro rapporto con la lingua italiana è molto diverso, perché per questi scrittori l'italiano è stato una lingua scelta, imparata al loro paese d'origine o in Italia, e non imposta come il francese che rappresenta una seconda lingua ufficiale oltre all'arabo nel Maghreb. Per integrarsi nella società e per conoscere bene la cultura italiana non è stato difficile per questi scrittori imparare bene l'italiano, inoltre la lingua italiana è stata scelta spesso come lingua franca dagli immigrati, colti e non colti, per dialogare e socializzare tra di loro.

Di grande interesse sono le sue scelte linguistiche che rivelano in maniera evidente l'intenzione di collocarsi come ponte tra la L1 e la L2²⁰; un desiderio di istituire un confronto linguistico, una dialettica tra codici in cui né quello di partenza né quello di arrivo siano più come erano prima dell'incontro; una reciproca influenza, un rapporto dinamico dal quale discende l'affermazione dell'identità dei migranti, come quella degli italiani.

In sintesi le scelte linguistiche, ad esempio, di uno scrittore arabofono che scrive in italiano, andranno analizzate tenendo presente la lingua madre, le interferenze con la lingua italiana (eventualmente l'interlingua), successivamente i rapporti con la tradizione di genere e linguistica del paese accogliente, e infine le relazioni con analoghe scelte operate da colleghi emigrati in altri paesi d'Europa. Una "questione della lingua" del tutto nuova, complessa, dinamica (Groppaldi 2012: 8).

La letteratura migrante ha generato "un mutuo cambiamento, una reciproca influenza, una «mutua decolonizzazione tra europei e stranieri migranti, anche attraverso la produzione di opere comuni» (Gnisci 2006: 34).

È importante sottolineare che Andrea Groppaldi afferma che dall'analisi del tessuto linguistico della narrativa di Amara Lakhous pare dunque emergere, come si è visto, una certa continuità con gli usi della letteratura migrante precedente. Sono, infatti, presenti alcuni tratti caratterizzanti la lingua della letteratura della migrazione, quali l'utilizzo di livelli diafasici medi o medio-bassi, o comunque l'utilizzo di un italiano modellato sul parlato; l'attenzione, anche autobiografica, alle interferenze linguistiche tra L1 e L2, che implica, tra l'altro, un

largo uso di prestiti non adattati dall'arabo e un massiccio utilizzo di proverbi, modi di dire e frasi idiomatiche assunti dalla lingua di partenza e poi tradotti, o addirittura di metafore e espressioni che, pure citate in italiano, rimandano ad un immaginario e ad una cultura diversa; l'importanza assegnata ai nomi dei personaggi, immediata espressione dell'identità che si integra (spesso a fatica) con la comunità linguistica accogliente; il riferimento autobiografico e metalinguistico degli autori o dei personaggi al proprio percorso di apprendimento dell'italiano. Sin qui, come si è detto, nulla di radicalmente nuovo rispetto alla, giovane, tradizione dei "pionieri". Tuttavia, paiono emergere alcuni tratti di novità negli scritti di Amara Lakhous, che sembrano collocarlo in una fase linguistica successiva (Groppaldi 2012: 22).

Il racconto autobiografico cerca di riferire la drammatica esperienza della migrazione degli autori, tra difficoltà, soprusi, sofferenze. In Lakhous il racconto verosimile delle difficoltà di integrazione esiste, ma viene assai stemperato da toni comici, a tratti stereotipici, più simili alla commedia dell'arte che non al "neorealismo". L'uso del linguaggio, in ciò, mostra, come si è visto, equivoci burocratici basati sull'assonanza o sull'omofonia, sulle simulazioni del parlato italiano in rapporto con la lingua araba, mimesi dei parlati regionali che interagiscono con la lingua straniera per finalità comiche (un esempio su tutti: il rapporto conflittuale tra la napoletana Benedetta e Parviz).

Ma c'è di più. Recentemente si è voluto accostare Amara Lakhous al Gadda del *Pasticciaccio*, sulla base di alcuni elementi: la scelta di ambientare un giallo in una zona popolare di Roma, l'ascensore che diventa quasi personaggio, come il palazzo di via Merulana, la convivenza tra origini regionali e varianti diatopiche dell'italiano differenti, persino la scomparsa-rapimento di un cagnolino (appartenente a Liliana Balducci in Gadda, e a Elisabetta Fabiani in Lakhous)²¹.

²¹ Si noti inoltre la curiosa occorrenza di piazza Vittorio, in cui è ambientata la vicenda narrata da Lakhous, in almeno due passi di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: «Ereno passati li tempi belli [...] che pe un pizzico al mandolino d'una serva a piazza Vittorio, c'era un brodo longo de mezza pagina» (Gadda 1996: 60) e «Liliana teneva la cassetta de sicurezza a la banca, a l'agenzia numero undici de la Commerciale che faceva puro servizio de cassette con un caveau de li più moderni: a piazza Vittorio, propio de fronte ar mercato» (*ibidem*: 83). Non si pensi ad un omaggio di Lakhous a Gadda (per lo meno non solo a questo), dato che la scelta di ambientare lì il romanzo si deve al fatto che lo stesso autore abitava in quella piazza.

3.3. *Divorzio all'islamica a viale Marconi*

L'autore inizia il suo romanzo con due citazioni molto importanti e molto significative. La prima è di Machiavelli: "Dal momento che l'amore e la paura possono difficilmente coesistere, se dobbiamo scegliere fra uno dei due, è molto più sicuro essere temuti che amati"; la seconda citazione "Quanto alla mia ironia, o se vogliamo dire alla mia satira, credo che mi liberi di tutto che mi dà fastidio, che mi opprime, che mi offende, che mi mette a disagio nella società" è di Ennio Flaiano.²²

Il romanzo è narrato a due voci, una è quella di Christian il siciliano, che parla perfettamente l'arabo e viene chiamato sia Issa che Marcello l'arabo. Issa viene arruolato come infiltrato dal SISMI²³ per scoprire i movimenti di una presunta banda di terroristi islamici che agirebbe in viale Marconi e che sta preparando un gran attentato a Roma. Issa inizia la sua indagine sotto copertura fingendo di essere un tunisino immigrato in Italia.

L'altra voce è quella di Safia detta Sofia, donna egiziana immigrata in Italia col marito Said, detto Felice, che l'ha obbligata a portare il velo. Said è laureato in architettura ma fa il pizzaiolo a Roma. Attraverso il destino di Sofia veniamo a conoscere alcuni aspetti del matrimonio, del divorzio e del rapporto uomo-donna nel mondo musulmano. Oltre alle diverse varietà linguistiche, le lingue degli immigrati e i dialetti italiani, Lakhous usa la satira e l'ironia per denunciare questi aspetti che lo offendono e lo mettono a disagio, esattamente come faceva il regista Germi in *Divorzio all'italiana*.

3.4. La lingua del romanzo

Nel romanzo di Lakhous è presente un ricco miscuglio di varietà linguistiche della lingua italiana, non manca l'uso dell'inglese e del francese e soprattutto ci sono anche varietà linguistiche dell'arabo, egiziano e tunisino.

Come dice molto bene Groppaldi:

Si è accennato alla complessità del processo attraverso cui i personaggi della narrativa lakhousiana giungono alla reciproca accettazione linguistica ed etnica: un processo che, in un

²² Ennio Flaiano (1910-1972) giornalista, sceneggiatore e drammaturgo italiano. Collaborò tanto con Federico Fellini nei suoi film *La Dolce vita* e *La Strada*.

²³ Servizio informazioni e sicurezza militare italiano

gioco di specchi, non esclude il ribaltamento di ruoli, la dialettica apparenza/realtà, l'uso di maschere, innanzitutto linguistiche. Ciò si nota particolarmente nella struttura della morfologia e della sintassi, più profondamente che non nel lessico, con cui si rende il parlato e il pensiero dei personaggi (Groppaldi 2012:19).

3. 5. Le varietà linguistiche

Questi aspetti linguistici li si può notare particolarmente nella lingua usata dai due personaggi che hanno bisogno di essere accettati della comunità in cui vivono: Christian/Issa per comunicare con i nuovi amici ed essere accettato dagli immigrati e Safia/ Sofia per essere integrata nella società italiana e sfuggire alla paura e alla delusione provocata da suo marito. Per i due personaggi il processo di imitazione linguistica è stato necessario per poter sopravvivere nella loro nuova realtà; quella italiana per Safia e quella del mondo degli immigrati nordafricani per Christian. Sicuramente questo processo mimetico è stato molto impegnativo per i due protagonisti. Non è mai semplice avere una diglossia, un dualismo linguistico: cioè da un lato Safia ha l'arabo come lingua di partenza (LP) , usata con il marito e con gli immigrati musulmani, alternata con l'italiano standard come lingua d'arrivo (LA), lingua usata per comunicare con il mondo fuori. Mentre Christian ha a disposizione l'italiano regionale, il dialetto siciliano, come LP dove e l'arabo come LA. Ecco alcuni esempi della sintassi e della morfologia dell'italiano regionale usato da Christian il siciliano:

Cominciamo con il dialetto siciliano:

“Per l'occasione mi *tagghiai* i capelli quasi a zero” (L'uso del passato remoto invece del passato prossimo, oltre all'uso del verbo in dialetto siciliano).

“Insomma, irriconoscibile sono”; “Durissima la vedo” (Dislocazione del verbo a destra).

“fimmini rom con gonne lunghe”; “Riusciremo mai a toglierci di dosso *'sta minchia* di marchio della mafia?” (Sistema vocalico siciliano).

Chi ci trase Garibaldi con la Tunisia? Ci *trase*, ci *trase*

(Vocalismo siciliano: chi al posto di che e lessico dialettale: ci trase invece di c'entra, 'entrarci').

Ma a *mmia* la cosa non dispiaceva affatto (Morfologia dialettale in *a mmia* al posto di me, in più abbiamo il raddoppiamento fonosintattico).

Cu' parra picca, campa cent'anni! (Proverbio siciliano: chi parla poco, vive cent'anni).

Una settimana *passò*, da quando mi *trasferii* in questo appartamento. (Passato remoto al posto del passato prossimo).

“mi devo abituare a questa minchia di baffo” (Lakhous 2010:11),

Bisogna *cunquistari* ‘u territorio con i denti (Ibid: 12).

cosa dirò? Nenti sacciu (Ibid:13).

Mi vuole liquidare così, senza manco sapere cu minchia sugnu! (Ibid:14)

“Però `un sugnu fisso, non posso far finta di nulla” (Ibid: 31).

“Miiiiii, che meraviglia” (Ibid: 45).

Proverbio siciliano:

“U lupu r’a mala coscienza comu opera piensa” (Ibid: 74)

Il lupo disonesto pensa degli altri ciò che potrebbe fare lui. Parla dei soldati italiani che si sono macchiati di reati di stupro in Etiopia e in Somalia.

“Minchia che pezzo di sticchio!” (Ibid: 75) che bella ragazza. La prima volta che Issa vede Sofia al Little Cairo.

“Cu avi suonnu nun cerca cpizzu” (Ibid: 99) chi ha sonno non ha la forza di trovare le parole.

Poi abbiamo il romanesco:

Teresa: “ ‘A bellooo, chè sei egiziano pure tu?”

Issa: “ No, sono tunisino”

Teresa: “ *Er paese de Afef!*”

Issa: “ *Si*”

Teresa: “ ‘A Tunisia! Ahò, che bello! Ce so stata quattro vorte, l’anno scorso sò ‘nnata a Hammamet. Ho approfittato pe’ vvisità ‘a tomba de Craxi. ‘O conosci Bettino Craxi?”
(Ibid: 46)

Il milanese:

Issa parla con l’immigrato senegalese, Ibrahima, della sua attività illegale:

Ibrahima: “Fratello, i vigili sono pezzi di merda. Rompono i maroni tutti i giorni. Ci trattano peggio dei ladri”.

Issa: “Vendere merce contraffatta è illegale”

Ibrahima: “*E la Madonna! Compriamo e vendiamo, che male c’è? Questo si chiama commercio*”.

Issa: “Ma è contro la legge”.

Ibrahima: “Fratello, il mercato e i marciapiedi appartengono a tutti”.

Issa: “No, qui sbagli! Appaertengono al Comune”.

Ibrahima: “Ma va’ là!”. (*Ibid:* 72).

Più tardi Issa incontra di nuovo Ibrahima che sembra arrabbiatissimo perché i vigili gli hanno fatto la multa e sequestrato la merce:

Ibrahima: “ I vigili urbani sono bastardi, mi hanno fatto un’altra multa e sequestrato tutta la merce, ciumbia”.

Issa: “E come farai adesso?”

Ibrahima: “Non lo so. Più della multa e del sequestro della merce mi hanno fatto male le parole di un vigile, con la faccia da cul de can da cacia, come dicono a Milano”.

Issa: “Fratello, in Italia il razzismo esiste fra gli italiani stessi. A Milano si dice: uè, terùn! Và dà via i ciap!”.

Ibrahima: “E cosa vuol dire”.

Issa: “Ehi, Terrone, vaffanculo!”.

“Ieri uè terun, oggi uè extracomunitario, marocchino, negro! Che dobbiamo fare?”

(Lakhous 2010: 134).

La satira e l’ironia di Lakhous riguarda soprattutto i musulmani che interpretano la religione islamica in modo molto personale. L’autore chiama colui che permette le cose come signor *Hallal* e colui che le vieta signor *Haram* . Questi due personaggi danno delle cosiddette *fatwa*, ciò che è permesso fare e ciò che è vietato ai credenti. Naturalmente queste persone non hanno nessun diritto di dare queste linee di comportamento e questi giudizi, però hanno un potere enorme sulle persone credenti e appartenenti alla fascia medio bassa dei musulmani. L’autore cita l’esempio della *fatwa* sul lavoro nei ristoranti italiani che servono alcol e cibo fatto con il maiale, due materie vietatissima nell’Islam. Lakhous ironizza sul fatto che il sig. *Hallal* permette ai musulmani di lavorare nei ristoranti italiani mentre il sig. *Haram* lo vieta nella maniera più assoluta.

“Il signor *Halal* ha un modo pacato di parlare, non alza mai la voce. Riesce a smontare la *fatwa* del signor *Haram* punto per punto, insistendo sul principio secondo il quale il contesto dovrebbe avere la precedenza sul testo”. (Lakhous 2010: 136).

Secondo me ci sono ancora persone nel mondo che discutono sul *Halel* e *Haram* nella nostra vita. Il problema è che ci siano tantissimi fedeli musulmani che seguono ciecamente le fatwa di questi signori e che condizionano la qualità della vita di questi fedeli.

Ecco ancora altre varietà dell'arabo, egiziano e tunisino:

“*Assalamu aleikum!*” (Lakhous2010: 13)

“*Aleikoum salam*”, “*Insciallah*” (Ibid: 15).

“*Sono Issa*”, “*Wildi ya kebdi*” in tunisino. (Figlio mio, fegatino mio!) Ibid: 13). *Shismek* (come ti chiami?), *Shniahwelek*, (come stai?), *win meshi*, dove vai ?, *Yezzi*, basta , *Nhebbek barsha*, Ti voglio bene assai. (Ibid:17).

“*Mukhabarat*” servizi segreti egiziani (Ibid:33)

Akram è un tipo molto vanitoso. Ad esempio gli piace molto essere chiamato *hagg*, il *pellegrino*” (ibid:57) un titolo molto onorario per i musulmani, come il “Don” in Italia e nei paesi latini.

“Ad esempio, non c'è un versetto, o *hadith*, che vieti alla donna di fare *l'imam*” (Lakhous2010: 60)

Nei Romanzi di Lakhous si nota spesso il ricorso all'uso della metafora e ai paragoni:

“Avere figlie è come tenere delle bombe a mano: è meglio sbarazzarsene in fretta!”

“Stomaco come molie, non ti lascia mai nella bace” (Lakhous 2010: 29, 82).

Gli arabi egiziani scambiano sempre l'occlusiva bilabiale sorda /p/ con l'occlusiva bilabiale sonora /b/. Ecco alcuni esempi tratti dal romanzo, quando il protagonista Issa dialoga con il suo coinquilino egiziano Saber sulle donne e il calcio:

Saber: “Issa, ho bisogno solo di un minuto ber conquistarla. Non mi hai ancora visto all'obera. Quando scendo in bista non c'è bosto ber nessun concorrente!”.

Issa: “Come farai ad arrivare a lei?”

Saber:” Non c'è broblema. Sarà lei a venire da me” (Lakhous 2010:70).

Anche la parola “puttana” viene pronunciata “Buttana” come in siciliano..

Ecco un altro esempio di un dialogo tra due egiziani che parlano italiano con l'accento egiziano e dove la consonante /p/ viene cambiata per la consonante /b/:

“Amico mio, bassato trobbo timbo. Chi biacere reviderti”.

“Biacere mio”

“Ma dduvi stato, Barma?”.

“No Barma, Barigi. Sono stato Bir lavoro”.

“Ancura fari Bezzaiolo?”.

“Si, diventatu ezberto bizze”.

“Dimme un bù, fa sembra bereghiera?”.

“Certu, bereghiera molto emburtante. Secondo bilastru dell’Islam”

“Comblimenti! Tu vero musulmano braticanti”

“Tu comi stai?”

“Oggi non a bosto, ce l’ho broblemi con estomaco”.

“Berché? Cosa mangiato branzo?”.

“Bollo batatine, berò trobbo beccanti”

“Borca miseria!”.

“Stomaco come molie, non ti lasciano mai in bace”.

“Ce l’hai berfettamente ragione. Hahahahaha” (Lakhous 2010 : 81-82).

Infine, non manca l’uso del francese e dell’inglese:

“*physique du rôle*” . (Ibid: 12)

“*Ceux qui parlent ne font pas et ceux qui font ne parlent pas*” *coloro che parlano non fanno e coloro che fanno non parlano*” (Ibid: 28).

“*C’est la vie, ma chère*. Io sono un uomo e faccio quello che mi pare” (Lakhous 2010: 60)

(“Mi sottopose al suo quiz preferito, quello delle cinque “w”: *where, when, why, who e what*”) (Ibid: 31), “*intelligence*” al posto di spionaggio.

“Oggi i viaggi low cost” (Ibid: 45).

Oltre alla massiccia occorrenza di proverbi, che sono molto frequenti anche in altre opere della narrativa migrante, sin dalla prima generazione dei suoi autori, modi di dire idiomatici, «modi di dire calcati da altre lingue, non sempre accompagnati da interpretamentum (e incontro con modi di dire italiani che non si capiscono). Si nota, in *Divorzio all’islamica a viale Marconi*, la ricorrenza insistita (una volta per ciascun capitolo) del modo di dire formulare “*e allora? Allora niente*”, pronunciato da Safia; presente anche nell’uso italiano, corrisponde all’intercalare arabo “*Idan? Idan la scià*”, pare un vero e proprio *tic* linguistico del personaggio (Groppaldi 2012: 16).

Da questa analisi linguistica si può anche capire la fatica e il complicato processo mentale che hanno percorso i personaggi del romanzo nel parlare italiano, nel senso che questi personaggi pensano inizialmente nella loro madrelingua (LP) che sia l'arabo per Safia o per Said l'architetto e gli altri personaggi prima di parlare in italiano (LA), mentre Christian/Issa deve fare il processo al contrario per sembrare un vero arabo e per rendere il suo processo mimetico più credibile. Vediamo un esempio delle affermazioni di Christian /Issa nel simulare un arabo perfetto per camuffare la sua infiltrazione:

Dopo la maturità nessuno si sorprese della mia scelta di iscrivermi alla facoltà di lingue orientali. Volevo imparare meglio l'arabo. All'Università di Palermo mi misi a studiare l'arabo classico, con determinazione e tanto entusiasmo. Mi piaceva molto proprio la grammatica, che faceva impazzire tutti, studenti e professori. Ero uno dei migliori e molti non credevano che fossi di madrelingua italiana (Lakhous 2010: 17).

Si noti però l'eccessiva presunzione di Christian nel suo processo di apprendimento dell'arabo.

La stessa esperienza di apprendimento viene fatta da Safia/Sofia ma in un processo linguistico opposto, per appropriarsi di una lingua nuova, la lingua del paese che la ospita, e per integrarsi bene nella società italiana:

Non ebbi nessuna esitazione quando scelsi la facoltà di lingue all'Università pubblica. Mi impegnai a fondo per imparare bene l'inglese e il francese. Per mia fortuna la conoscenza del francese ha agevolato molto il mio apprendimento dell'italiano quando alla fine sono approdata a Roma (Lakhous 2010: 36).

E prosegue più avanti nel romanzo:

La mattina finisco al volo le pulizie e dedico un paio d'ore allo studio dell'italiano. Sono un'autodidatta, ho imparato la lingua da sola, non ho mai frequentato un corso. Uso spesso il dizionario per capire il significato delle parole difficili. Ho un quaderno dove scrivo tutte le parole nuove. Grazie a Dio sono portata per le lingue e ho un metodo personale di apprendimento [...] per parlare bene una lingua bisogna praticarla. Questo è fondamentale. Seguo i canali radiotelevisivi italiani per abituare il mio orecchio alla musicalità delle parole. L'italiano è la lingua musicale per eccellenza (Lakhous 2010:80).

Invece il mimetismo linguistico e culturale fa riflettere Christian/Issa in questo modo:

....per sembrare credibile devo parlare un italiano stentato e pure un po' sgrammaticato. A volte mi capita di dimenticare la parte che sto interpretando [...] Cerco di ricordare la parlata dei miei conoscenti arabi, soprattutto di quelli tunisini. Devo imitare anche il loro accento. L'ideale è parlare un italiano con doppia cadenza: araba, perché sono tunisino, e siciliana,

perché sono un immigrato che ha vissuto in Sicilia. Forse meno italiano parlo meglio sarà. Decido senza esitazione di sospendere momentaneamente molte regole grammaticali, quindi via il congiuntivo e il passato remoto. Mi scassa la minchia rinunciare al nostro adorato passato remoto (Lakhous 2010: 45).

3.6. L'importanza del nome

Nessuno può scegliere il proprio nome, voglio dire il primo nome. Diciamo subito che non è una tragedia, nella vita c'è di peggio, come i bambini che muoiono di fame o le donne stuprate in guerra. Però per ogni immigrato la questione del nome è fondamentale. La prima domanda che ti fanno sempre è: come ti chiami? Se hai un nome straniero si crea una barriera, una frontiera insuperabile fra il "noi" e il "voi". Diciamo che il nome è il primo marchio della nostra diversità. (Lakhous 2010: 22).

Partendo da questa dichiarazione della protagonista femminile, Sofia, vorrei approfondire e analizzare particolarmente la scelta dei nomi dei personaggi che pare assai studiata dall'autore algerino. Tutti conosciamo l'importanza del nome che ci portiamo sia per essere identificati sia per presentarsi agli altri. Sappiamo anche che se ti chiami Mohammed oppure Mustafa, potresti avere origine araba e potresti essere musulmano mentre se ti chiami Giuseppe o Salvatore sei probabilmente italiano del sud e potresti essere di fede cristiana. Però tanti immigrati vivendo in Occidente cambiano nome oppure si danno un nome molto comune e familiare a tutti, proprio per facilitare la loro integrazione sociale e la loro vita quotidiana, e anche perché per gli occidentali non è spesso facile pronunciare i nomi appartenenti a realtà linguistiche e culturali così distanti.

In Francia il nome Michel è molto frequente tra gli stranieri d'origine araba; Mohammed, per esempio, diventa Michel. In Italia, invece, troviamo i nomi Mimmo e Michele tra i più usati dagli immigrati.

Non è un processo semplice. Avere un nome nuovo è come avere una nuova identità, e per questi immigrati è l'inizio dello straniamento e dell'allontanamento graduale dalla loro madre lingua e dalla loro vera identità. Immaginate il Mohammed che chiama per telefono la sua famiglia, parla arabo, sente dire ad alta voce il suo vero nome, ma subito dopo il suo amico o il suo collega italiano lo chiama Mimmo e lo tratta come se fosse un italiano. A lungo andare, questo processo potrebbe creare dei problemi psicologici e d'identità all'immigrato. Il

migrante si troverebbe fra due identità o meglio dire tra due fuochi: conservare il suo nome potrebbe creargli dei problemi e complicargli la vita di tutti i giorni. Basta immaginare un povero immigrato in questura o all'ufficio di collocamento che deve pronunciare il suo nome più di una volta affinché l'impiegato riesca a scrivere il nome correttamente. Oppure cambiare nome e trovarsi con dei problemi d'identità. Secondo Groppaldi, infatti:

“ la conservazione-perdita del nome viene ricondotta ad una profonda analisi della identità del migrante, alla sua individualità, sempre in bilico, precaria, sempre altrove”

(Groppaldi 2012: 11).

Torniamo al nostro romanzo, in cui alla nostra protagonista Safia, un nome scelto apposta da Lakhous perché è molto significativo nella storia e nella cultura egiziana²⁴, viene dato il nome Sofia a ricordo della grande attrice italiana, conosciuta in tutto il mondo, Sophia Loren, cambiando soltanto la vocale *a* con la *o*, così semplice ma altrettanto importante per la protagonista e la sua integrazione nella società italiana. La donna ci racconta:

“perché mi chiamo così? Non è molto chiaro. Diciamo che ci sono due ipotesi. Prima: la gente scambia facilmente (e senza alcun cattiveria) “Safia” per Sofia”.

“Ciao, come ti chiami?”

“Safia”.

“Sofia! Che bel nome!”

Seconda ipotesi. Per molti conoscenti italiani, io (senza il velo) assomiglierei molto a una famosa attrice italiana.

“Ciao, come ti chiami?”.

“Safia”.

“Sofia! Complimenti, hai un bel nome”.

“Grazie”.

“Sai a chi assomigli?”.

“A chi?”

“A Sofia Loren”.

(Lakhous, 2010: 25).

²⁴ Safia era il nome della moglie di Saad Zaghloul primo ministro egiziano rivoluzionario nel 1924. Safia era considerata la mamma degli egiziani perché era la prima donna che osò togliersi il velo in pubblico. Era una donna molto impegnata nel sociale e per la scolarizzazione delle bambine (Lakhous, 2010: 24).

Al protagonista maschile, invece, viene assegnato il nome di *Issa*, come già accennato prima, da parte dei servizi segreti proprio per non essere scoperto dai presunti terroristi islamici. Il nome Issa in arabo vuol dire Cristo e come sappiamo il vero nome del protagonista è Christian che deriva proprio dal nome di Cristo. Ecco cosa gli dice il suo capo missione Giuda:

“Allora, tunisino, ti dobbiamo trovare un nome arabo. Hai qualche suggerimento?”.

“Ti propongo Issa. Issa”.

“Issa? E che vuol dire?”.

“Il corrispettivo di Gesù per i musulmani”.

“Gesù? Quello dell'altra guancia? Cominciamo bene!” (Lakhous 2010: 32).

Quindi Christian /Issa deve fare il processo all'inverso rispetto a quello che ha fatto l'altro personaggio Safia/Sofia.

Lasciare la sua vera identità d'italiano-cristiano per diventare arabo-musulmano. Un compito non del tutto facile ma fa anche parte del gioco che l'autore decide di far giocare ai suoi personaggi.

Anche il capo di Issa sceglie un nome in codice evocativo, che nel finale del romanzo si rivelerà assai importante: Giuda. Già del nome si capisce che è una persona di cui non ci si può fidare. L'autore algerino ha scelto questo nome sicuramente per rendere la sua commedia ancora più ironicamente enigmatica, perché è molto strano che il protagonista maschile, Christian, non si sia accorto della beffa del suo superiore fin dall'inizio di questa storia. Poi se andiamo a cercare il significato del nome Giuda, troveremo che nel linguaggio comune ormai ha ormai assunto il significato di 'traditore', (cfr. Dizionario Sabatini Coletti²⁵). Secondo la mia analisi, Lakhous ha usato l'antitesi come figura retorica Issa (Cristo) / Giuda per affermare la sua ironia sul rapporto tra i due personaggi e per rendere più comica questa storia.

Più avanti nel romanzo, si ironizza sul significato del nome di un personaggio minore, senza che la sua identità venga fraintesa:

“In arabo Saber vuol dire paziente. In realtà il ragazzo avrà pure tutte le qualità del mondo, ma non certo la pazienza”. (Lakhous, 2010: 154). Perché gli hanno rubato il poster della sua amata attrice e lui si infuria e perde la pazienza con i suoi coinquilini. Un altro nome viene citato da Lakhous nel suo libro *Maghreb* è “Ahmed” che viene pronunciato Amedeo/Amed dagli italiani perché la “h” è una consonante sorda nella lingua italiana.

²⁵ http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/G/giuda.shtml

Forse proprio qui si trova la novità che l'autore algerino apporta all'importanza del nome rispetto ai primi autori degli anni '90: il nome diventa un altro pretesto per una riflessione più profonda sull'identità, sul rapporto tra lingua e individui, sulla lingua veicolo di conflitti, in sintesi, sulla lingua che, nel nome come nel resto, pretende di essere veicolo di verità e di integrazione in un mondo nuovo e completamente diverso dal proprio. Senza dubbio questo processo, rappresenta una grandissima sfida per coloro che non hanno un bagaglio culturale oppure non sono ben istruiti per reggere bene l'impatto della nuova cultura e del nuovo mondo in cui si trovano.

3.7. I prestiti, le frasi idiomatiche e i proverbi

Un altro aspetto molto interessante dal punto di vista linguistico e dello scambio culturale che troviamo spesso nella lingua della letteratura migrante, è quello dei prestiti. I prestiti dalla lingua araba sono utilizzati in maniere molto copiosa. Per capire tali prestiti nella narrativa di Lakhous occorre forse definire riti, piatti tipici e tradizioni maghrebine che vengono usati dai personaggi per attenuare la *ghurba*²⁶. Bisogna sottolineare che Lakhous è molto bravo a spiegare e a tradurre le sue parole e i proverbi dall'arabo all'italiano, per rendere le sue opere più facili da leggere, da comprendere e per far sì che siano più divertenti. Ad esempio:

Nessuno può sfuggire al *maktùb*, al destino.

dopo aver sborsato un pò di quattrini per la *shebka*,

la fidanzata [...] non dimentico di dare la *zakat*, l'elemosina ai poveri, non salto un giorno del Ramadan gli piace molto essere chiamato *hagg*, il pellegrino.

Pover'uomo, è *Abu - al banat*, padre di femmine.

È *haram*, illecita!

Sei una *kafira*, una miscredente!

Cucinerò un po' di piatti egiziani come *la malukhia*²⁷ e il pollo al forno con il riso
(Lakhous2010: 149) .

²⁶ Nostalgia del proprio paese.

²⁷ Non tradotto da Lakhous, ma è un genere di zuppa verde cucinata con la carne bovina.

Come ho già segnalato nel paragrafo precedente, i proverbi, le frasi idiomatiche e le metafore derivanti dalla LP si fanno sentire in maniera sostanziosa, in tutte le opere degli autori stranieri. Queste sono figure retoriche che rimandano socioculturalmente a modi di dire e a immagini della cultura di provenienza e alla lingua madre degli scrittori arabi.

La presenza dei proverbi, sempre tradotti, rafforza il messaggio e l'idea dell'autore. Nei romanzi di Amara Lakhous la presenza di proverbi è massiccia, a volte nella doppia versione arabo-traduzione italiana: quel famoso detto che in arabo suona: "*Waraa cul rajuladhim imraa*", dietro ogni grand'uomo c'è sempre una donna" (Lakhous 2010:25).

In Egitto si dice: "*Al maktùb aggabin, lazem tchufo l'ain*", ciò che è scritto sulla fronte gli occhi lo devono vedere per forza" (*Ibid*: 29). In Marocco si dice: "*Annaq u bus wa khelli rahbat laàrus*", abbraccia e bacia senza toccare ciò che è riservato allo sposo" (*Ibid*: 41).

In arabo si dice: "La tajùz ala al – mayyt illa arrahma", dei morti bisogna avere solo pietà" (*Ibid*: 123). Come diciamo noi arabi: "Iaada ifada", ripetere è benefico (*Ibid*:171).

In alcuni casi, ci sono esplicite similitudini tra proverbi arabi e italiani: ho iniziato a prendere sul serio il detto arabo "capelli mezza bellezza". In Italia invece si dice: "Altezza mezza bellezza" (*Ibid*: 26-27).

Capitolo 4

La figura femminile nel mondo islamico

In questo capitolo discuterò e analizzerò la condizione delle donne nel mondo islamico rispetto a quello italiano. Vediamo se ci sono delle anomalie e come viene trattata la donna in una società dove l'uomo gioca un doppio ruolo: l'arbitro e l'avversario.

4.1 La figura femminile e il matrimonio nel mondo islamico

La verità è che io avevo capito in anticipo, prima ancora di leggere qualche libro di Nawal Saadawi ²⁸ sul femminismo, che la nostra società non ama le femmine e soprattutto non tollera la loro ambizione (Lakhous 2010: 29).

Prima regola per la sopravvivenza: evitare in tutti i modi la competizione con i maschi. In cambio dell'ubbidienza la donna può godere della protezione maschile per tutta la vita: dal padre al fratello, dal marito al figlio al nipote.

Una donna araba deve mettersi in testa una cosa importante: per evitare complicazioni deve vivere come una pecora, e preferibilmente bianca, non nera. Meglio essere una pecora normale, conformista. Se abbandona il gregge lo fa a proprio rischio e pericolo. Non riuscirà a sopravvivere tra i branchi di lupi! Chiaro?

Affidare tutta la vita Al *maktùb* (il destino). “*Al maktùb aggabin, lazem tchufo l'ain*”

Ciò che è scritto sulla fronte gli occhi lo devono vedere per forza! Secondo i musulmani, Dio scrive sulla fronte di ciascuno di noi tutto quello che vivremo fino alla morte.

Quindi il *maktùb* ci fa accettare il fatto compiuto, come la morte di una persona cara o un divorzio per non impazzire e cadere nella disperazione. Esiste una forza e una volontà superiore che domina la nostra. Quindi credere nel *maktùb* prima di tutto è una questione di fede. Questo è un ragionamento religioso e metafisico puro.

²⁸ Naawal Saadawi è una scrittrice, psichiatra e militante femminista egiziana, aveva dichiarato “La contrarietà alle donne è universale e non riguarda solo il mondo arabo. Penso al fronte cristiano, ai cosiddetti 'valori della famiglia' con doppio standard, e poi il radicamento dell'idea di verginità obbligatoria, i cosiddetti 'delitti d'onore', le mistificazioni culturali, le violenze fisiche e psicologiche... »

(<https://clcitaly.com/Contributor/ViewOne.aspx?ContributorId=3407>)

Si potrebbe porre la domanda: cosa direbbe l'esistenzialista francese Jean Paul Sartre di questo concetto?

Nel mondo islamico è permesso ai fidanzati di andare in giro mano nella mano, prendere un caffè, un tè, scambiarsi frasi romantiche e tutto finisce lì. Niente sesso prima del matrimonio paragonabile al costume siciliano degli anni sessanta, basta guardare l'esempio della sorella di Fefè Cefalù, ogni volta che viene beccata con il fidanzato in momenti intimi, si giustifica che presto si dovranno sposare. Quindi il fidanzamento all'islamica è una sorta di prenotazione per il matrimonio, ovviamente dopo aver sborsato sacco di soldi per comprare la "*Shebka*"²⁹ alla fidanzata. È una dichiarazione ufficiale a tutti i vicini e conoscenti dei fidanzati che presto saranno marito e moglie, perché di solito passa poco tempo tra il fidanzamento e il matrimonio. Con tutti i rischi che questo breve periodo comporta sia prima del matrimonio che dopo. Infatti vediamo che per Said e Safia si sono sposati in brevissimo tempo "Mi sono bastati due incontri nel salotto di casa nostra per accettare di sposare l'architetto" (Lakhous 2010: 37).

Nella società musulmana l'amore viene dopo il matrimonio, ecco perché tanti matrimoni sono combinati e si svolgono in fretta, senza darsi il tempo per conoscersi meglio. E quindi tante ragazze musulmane potrebbero rimanere deluse e fregate perché si credevano di trovare l'amore e la felicità dopo il matrimonio, invece trovano amarezza, sottomissione, una prigionia coniugale, forse obbligate a portare anche il velo, se non è il burqa addirittura. Sofia era convinta e sapeva che il suo matrimonio era un matrimonio d'affare e non d'amore. Si è sposata per andare a Roma e realizzare il suo sogno.

La protagonista dichiara:

In fondo non ero felice del matrimonio in sé, ma dell'idea di venire vivere in Italia: la Mecca della Moda (Lakhous2010: 38).

Però ci sono delle regole del gioco da rispettare e il vero problema è che nella società musulmana il maschio fa contemporaneamente l'avversario e l'arbitro. Infatti Sofia le è stato ordinato di mettere il velo prima di sposarsi, condizione alla quale non aveva altra scelta se non di accettare se voleva trasferirsi in Italia; ma soprattutto non poteva annullare il matrimonio per paura della gente e perché la società da sempre la colpa alle donne.

²⁹ Gioielli che si danno alla fidanzata, posso avere la forma di una rete come quella del pescatore.

Si potrebbe spargere la voce che la sposa non era vergine, e quindi ci sarebbe un scandalo per lei e per tutta la sua famiglia. “È un trucco che funziona sempre. E questo mi avrebbe condannato a rimanere zitella tutta la vita, avrebbe rovinato la reputazione della mia famiglia (Ibid: 40). Al contrario del matrimonio cristiano che ha carattere sacramentale e quindi indelebile, il matrimonio islamico si può annullare: Se si scopre che i coniugi hanno una parentela di sangue detto “*nasab*” oppure una “*musahaba*”, matrimonio tra parenti di coniugi (un uomo non può sposare la figlia di sua moglie o della sua ex. moglie), se il marito non è musulmano (salvo quest’ultimo si convertisse all’Islam). Quest’ultima condizione riguarda solo le donne. Invece l’uomo musulmano può tranquillamente sposare una donna non musulmana con la speranza che anche lei diventasse musulmana.

Nel mondo arabo la verginità è un tabù con cui non si potrebbe ne giocare ne scherzare.

L’autore afferma che in Marocco si dice:

“*Annaq u bus wa khelli rahbat laàrùs*” (Ibid: 41), ciò vuol dire abbraccia e bacia senza toccare la zona riservata allo sposo. Praticamente il rapporto tra fidanzati e fra le coppie è un rapporto platonico senza sesso, come l’amore tra Don Fefè e la sua sedicenne spasimante, Angela. Il desiderio sessuale c’è da entrambe le parti, ma il barone aveva “le mani legate”.

Mi chiede della verginità? Hahahahaha, stai tranquillo, nessuno ti costringerà a sposare la biondina perché sei andato a letto con lei. Non ci sono problemi. Queste cose accadono ancora nel tuo paese, non qui. (Lakhous 2010: 54).

È molto duro essere sinceri e raccontare le cose come stanno. Gli immigrati preferiscono mentire ai parenti quando sono disoccupati, sfruttati nel lavoro, trattati male dalla polizia ecc, perché hanno sempre paura di essere fraintesi e di essere considerati dei falliti. Quindi c’è l’obbligo di essere felici e di essere ricchi, non importa come. L’importante è far vedere che tutto procede bene anzi benissimo.

Questa condizione assomiglia un po’ al divieto di divorziare in Italia negli anni sessanta. Le coppie sono condannate a stare insieme, a mostrare una felicità fasulla pur di accontentare i parenti e la gente e non di meno la Chiesa. Non dimentichiamo che il divorzio era tra i principali tabù della Repubblica italiana a maggioranza democristiana, secondo D’Amico (2008: 151).

Comunque i rapporti interpersonali e amorosi tra un uomo e una donna nella vecchia Sicilia degli anni Sessanta erano di dominio maschile, data l'arretratezza, l'ignoranza e la miseria della società. La condizione della donna era molto inferiore rispetto a quella del maschio. Prima del matrimonio la donna deve essere pura e vergine, non è il caso per l'uomo, altrimenti viene disonorata. Come lo vediamo nel film commedia di Monicelli, *La ragazza con la pistola*, 1968, dove la protagonista fugge in Inghilterra lontanissimo dalla sua Sicilia per inseguire ed assassinare l'uomo che l'ha fatta perdere la sua verginità.

"Prima mi sposi e poi avviene il fatto,
donna onesta sono.
E' inutile che fai...
come un pezzo di marmo sono,
una morta stai baciando".

Queste sono le parole che Monica Vitti dice al suo sequestratore, di cui era segretamente innamorata.

La grande sfida per una ragazza musulmana sposata sarà quella di non divorziare. Perché la ripudiata porta il fardello del fallimento per tutta la vita. Viene mal vista dai famigliari e dalla gente e aumentano i pettegolezzi attorno a lei e come ammette Sofia “Ogni sguardo è un'accusa, ogni giudizio una sentenza di morte.....la morte sociale è più crudele della morte fisica” (Lakhous 2010: 58).

Esattamente come la situazione del barone Cefalù quanto è stato cornificato; è stato isolato socialmente da tutti, i sguardi pungenti della gente che prima lo salutava con affetto e con calore, anche se lui stesso se l'ha cercata questa situazione. Quindi non possiamo considerarlo come vittima del mal costume siciliano.

Il primo test, dopo il matrimonio, che la donna deve superare è quello della verginità; perché quest'ultima è monopolio femminile. Se un uomo non è mai stato con una donna prima del matrimonio, allora viene definito inesperto e non è uno scandalo. Abbiamo anche visto nel film *Divorzio all'italiana* che importanza ha la verginità quando il padre della povera Angela aveva scoperto che sua figlia era innamorata e quindi l'hanno forzata a subire il test della verginità. Una tradizione meridionale antica simile a quella musulmana. Atto barbarico e incivile secondo me. Bisogna anche considerare che la colpa del divorzio è sempre della donna secondo la tradizione araba. O perché non è vergine e quindi divorzia in un modo drammatico e scandaloso, o perché non può avere figli. Non ci si pone mai l'idea che il marito

potrebbe essere impotente o soffre di altre malattie. Purtroppo la colpa è sempre delle donne. Questa condizione della donna araba, mi fa ricordare Machiavelli che denunciò sarcasticamente la situazione delle donne nella sua commedia *La Mandragola* nel Cinquecento. Sin dall'antichità questo tema della verginità è stato sempre contestato, anche in Italia.

Inoltre c'è il problema della poligamia. Perché in alcuni paesi musulmani è lecito avere quattro mogli secondo il Corano che sottolinea il bisogna di trattarle tutte nello stesso modo in tutti i campi. Bisogna essere equi. Ecco cosa dice il Corano nel capitolo intitolato "Le donne" "Sposate allora fra le donne che vi piacciono due o tre o quattro, e se temete di non essere giusti con loro, allora una sola" (Trad. Lakhous, 2010: 60).

Il marito dovrebbe dividere in maniera giusta tutto in quattro: il tempo, i soldi e l'affetto. Un compito impossibile visto le esigenze della vita oggi giorno. Questa legge coranica non è molto chiara ed ingiusta, perché spesso viene mal interpretata dagli uomini e perché legalizza l'adulterio da parte degli uomini.

La donna invece non ha diritto a sposare quattro uomini, altrimenti viene considerata una puttana da una società maschilista e quindi viene punita severamente, rischia la lapidazione. Nel film di Germi, *Angela*, aveva subito una punizione "leggera" quando il padre l'aveva mandata a vivere dentro un convento perché aveva scoperto che lei era innamorata di un uomo, pensava che lei avesse l'amante. Però è sempre un'ingiustizia nei confronti delle donne e per fortuna la poligamia non è applicabile in tutti i paesi musulmani. Lo è invece per i sceicchi dell'oro nero dove il più povero di loro ha "legalmente" quattro mogli e tanti spasimanti in giro per il mondo.

A proposito, la maggior parte di questi sceicchi vengono da terra santa come la Mecca e dovrebbero rappresentare l'Islam. Invece come avevo già accennato prima, nel regno musulmano l'uomo fa sia l'arbitro e l'avversario allo stesso tempo.

In alcune società musulmane la donna deve fare sempre quello che le dice il marito senza discuterne, come per esempio il fatto di portare il velo e in casi estremi il *Burqa* o il *Niqab*. Lei passa dalla giurisdizione del padre a quella del marito. Dopo la presunta luna di miele, tante donne musulmane si rendono conto che sposandosi non si sono liberate da un padre padrone ma purtroppo si sono trovate magari un marito ancor peggio.

Un altro aspetto negativo che subiscono le donne nelle società musulmane e che potrebbe essere una causa del divorzio è quello di partorire solo femmine. Potrebbe essere una

disgrazia per la donna e viene considerata mezza sterile e il marito viene chiamato “*Abul benett*” (padre di femmine) termine spregiativo.

“La fecondità è legata alla procreazione del maschio. Tutti i mariti di allora erano molto esigenti, si consideravano dei re e volevano un erede maschio” (*Lakhous2010:62*).

Anche in Italia e fino ad oggi, quando uno si sposa gli viene sempre detto” Tanti auguri e figli maschi”, perché ci aspetta sempre di aver un maschietto per mandare avanti il cognome del padre e perché i maschi erano da mandare a lavorare nei campi, mentre le donne erano solo da maritare. Questo concetto è ormai vecchio e discriminatorio verso le donne, perché anche loro possono mantenere il loro cognome e possono lavorare ovunque ed aiutare la famiglia se vogliono.

In Italia invece, è molto difficile fare la mamma e avere un lavoro allo stesso tempo. Già dagli anni sessanta se una donna lavora a tempo e viene scoperto che abbia un fidanzato, oppure sposata e rimane incinta rischia di essere licenziata per non essere retribuita nel congedo materno. Questo fatto lo abbiamo anche visto nelle collezioni dei film classici degli anni Sessanta, *Boccaccio '70* (1962) di De Sica, Fellini, Visconti e Monicelli.

Inoltre le donne italiane che convivono e hanno dei figli vengono sempre mal guardate dai musulmani, perché l’Islam non permette la convivenza di una coppia senza essere sposata. Secondo la religione islamica questo è un adulterio, *zina*, in arabo, che viene punito severamente sia con la galera oppure con la lapidazione come in alcuni paesi come l’Arabia Saudita e l’Iran. Poi i figli nati al di fuori del matrimonio non sono ben visti dalla società e vengono chiamati *ibn zina* eller *weld haram*, figlio d’adulterio, perché sono considerati complici di un reato gravissimo. Il concetto di convivenza non entra nella testa dei musulmani anche se è molto diffusa in Italia e nell’Occidente, questo perché i costi sono spaventosi di un divorzio e anche per non aspettare tre anni per divorziare³⁰, e perché i conviventi hanno gli stessi diritti e doveri degli sposati. Bisogna ricordare che in Italia la legge sul divorzio entrò in vigore soltanto nel 1970, nonostante la contrarietà della Democrazia Cristiana.

Dall’altre parte invece il divorzio islamico potrebbe essere molto veloce. Nel suo romanzo *Lakhous* ammette che “Nella religione musulmana il divorzio è velocissimo. Bastano due parole per sancirlo: *Anti tàliq, sei repudiata!* È questa la formula del divorzio.” (*Lakhous2010:84*).

³⁰ La legge sul divorzio è stata ratificata dal parlamento italiano nel 2015, quindi una coppia può al massimo aspettare un anno per divorziare oppure sei mesi se c’è il consenso da entrambi le parti.

Io direi invece che questa formula è applicata solo in Egitto, perché in altri paesi islamici come la Tunisia, il Marocco e l'Algeria si va in tribunale per divorziare e il processo potrebbe durare più di tre anni specialmente se ci sono bambini in mezzo.

Inoltre, in Egitto se questa parola “*Anti tãliq*” viene pronunciata due volte c'è ancora la possibilità di riconciliarsi. Vice versa se viene pronunciata tre volte allora il divorzio è definitivo. Però se l'ex marito ci ripensa e vuole prendersi l'ex moglie la deve sposare di nuovo, e non è così semplice. Perché l'ex moglie deve prima sposare un altro uomo musulmano, consumare il matrimonio con lui, divorziare per poi avere la possibilità di risposare il suo ex marito. Situazione non del tutto chiara e facile da capire per un non musulmano. Però vorrei soltanto precisare che questa prassi del divorzio viene praticata soltanto in Egitto. Ecco cosa dice il Corano in merito:

فَإِنْ طَلَّقَهَا فَلَا تَحِلُّ لَهُ مِنْ بَعْدُ حَتَّى تَنْكِحَ زَوْجًا غَيْرَهُ، فَإِنْ طَلَّقَهَا فَلَا
جُنَاحَ عَلَيْهِمَا أَنْ يَتَرَاجَعَا إِنْ ظَنَّا أَنْ يُقِيمَا حُدُودَ اللَّهِ وَتِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ
يُبَيِّنُهَا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ

Se divorzia da lei (per la terza volta) non sarà più lecita per lui finché non abbia sposato un altro. E se questo divorzia da lei, allora non ci sarà peccato per nessuno dei due se si riprendono, purché pensino di poter osservare i limiti di Allah...

(Corano Medinese al-Baqara 2,230, nella traduzione di Piccardo: 1999/1994).

In Italia e nei paesi occidentali ci sono i famigliari e la figura del avvocato che potrebbe pacificare tra i due coniugi nei certi paesi islamici invece ci sono i famigliari ma soprattutto c'è la figura dell'*imam* che fa da paciere tra le coppie e che usa spesso citazioni del profeta Moametto:

“Fra gli atti leciti il più odiato da Dio è il divorzio” per convincere marito e moglie a tornare insieme. In altri paesi musulmani si va dal tribunale come avevo già accennato prima. Inoltre la moglie egiziana potrebbe sempre essere messa in mezzo nelle lite dei mariti.

Nel senso che alcuni mariti, poco intelligenti, quando litigano con qualcuno possono giurare sulla continuità del loro matrimonio. Ecco un esempio nel romanzo, l'architetto Felice litiga con un cameriere e proclama” Giuro su Dio che ripudio mia moglie se non cacciano questo bastardo di cameriere” (Lakhous 2010: 117). “Se questo cameriere non va via, io non posso andare a letto con mia moglie” (*Ibid*: 118).

Sono scuse banali e stupide. Però, personalmente, credo che questo giuramento sia soltanto un proclamo detto in uno stato di rabbia e non avrà nessuna conseguenza. Quest'esempio è stato citato dall'autore in un modo sarcastico e ironico per denunciare la leggerezza e la stupidità di alcuni mariti nei confronti delle loro mogli. “Direi che in Italia si divorzia per motivi piuttosto futili, o sbaglio?” (Lakhous2010: 122).

Capitolo 5

La violenza sulle donne

In questo capitolo cercherò di capire perché la figura femminile subisce violenza sia fisica che psicologica nel film e nel libro. Come mai è sempre la donna a pagare il prezzo. Può essere il potere e il controllo da parte degli uomini la sola causa di questa inaudita violenza?

5.1. La violenza domestica sulle donne nel libro e nel film

Secondo una ricerca condotta dall'Istat, la violenza e il maltrattamento delle donne è un fenomeno sempre in aumento sia dentro le mura domestiche sia al di fuori. Basta leggere i quotidiani e ascoltare i telegiornali italiani dove ne parlano quotidianamente non solo al sud d'Italia ma in tutto il paese. Un fenomeno che sia Germi che Lakhous denunciano nelle loro opere.

Come dice Lakhous, il maltrattamento delle donne è un abuso antico e medievale che dura purtroppo fino ad oggi.

In Italia più di sei milioni e mezzo di donne ha subito, almeno una volta nella vita, una forma di violenza fisica o sessuale. Più del sessanta per cento delle donne è maltrattato dal partner o da una persona conosciuta, e oltre il novantacinque per cento non denuncia la violenza subita, probabilmente per paura delle conseguenze.

In certi paese musulmani come l'Egitto e la Somalia viene praticata la cosiddetta circoncisione femminile. Una violenza inaudita che le donne subiscono da piccole.

Tengo a precisare che questo atto incivile non ha a che fare con l'Islam, ma è una tradizione di alcuni paesi islamici usata per castigare e sottomettere le donne e viene spesso praticata da persone vecchie e analfabete, quindi si può immaginare i rischi e i danni sia fisiologici che psicologici che subiscono le donne per il resto della loro vita. Lakhous lo definisce un vero crimine contro l'umanità, peggio di uno stupro, perché i mandanti sono i genitori e perché una donna circonscisa è una specie di handicappata invisibile, non riconosciuta. Ella vive sempre con il terrore di essere lasciata, ripudiata e cambiata con una "donna al cento per cento". Per fortuna questa pratica è vietata in Occidente e viene punita con il carcere.

Inoltre l'autore del libro ci parla solo di donne sottomesse dai mariti, non possono lavorare perché il marito glielo impedisce, alcune sono costrette a portare il velo, come Safia, altre hanno subito un lavaggio del cervello, come Aisha la signora convertita, alias *Haram* che fa tutto quello che le dice il marito alla lettera senza pensarci due volte. La stessa Safia è stata umiliata e maltrattata dal marito per una banale lite.

In *Divorzio all'italiana* abbiamo visto la violenza psicologica che Rosalia abbia subito da parte dal marito che le risponde male quando parla, non le mostra nessun affetto e infine spia la giovane cugina all'insaputa della moglie. Lo stesso trattamento lo subisce la moglie del papà di Don Ferdinando e non di meno la serve Sistina che subisce quotidianamente le molestie da parte di Don Gaetano Cefalù. Inoltre Rosario abbandona la fidanzata Agnese Cefalù proprio perché il fratello di quest'ultima fu cornificato e "disonorato". Quindi Agnese deve pagare per una cosa che non abbia mai commesso. Geremi denuncia l'ingiustizia subita dalle donne e ci fa vedere la donna considerata come oggetto del desiderio sessuale degli uomini. Il regista genovese sottolinea e rafforza la sua denuncia mostrando anche l'euforia dei maschi quando sono andati al cinema per vedere Anita Ekberg semi nuda nel film di Fellini "*La Dolce Vita*". Questo atteggiamento verso le donne fu presente nella maggior parte dei film già della fine dei film neorealistici degli anni cinquanta e nella commedia all'italiana inizio anni sessanta. Questo scenario ci fa pensare che proprio il problema della violenza sulle donne esiste nelle società maschiliste a prescindere della religione che sia musulmana o Christiana. Quindi è la natura dell'uomo stesso ovunque esso sia che pratica questa ingiustizia e queste barbarie in confronto della donna; non solo negli anni del boom economico, ma fin ad oggi, nonostante lo sviluppo dell'umanità, leggiamo spesso sui giornali storie orrende di violenze sulle donne e di femminicidio soprattutto da parte dei mariti o dei fidanzati³¹.

³¹ Parla il padre di Chiara: "Mia figlia disabile per le botte dell'uomo che amava" è la terribile storia di una ragazza italiana di 21 anni raccontata dal padre. Ecco il sito dell'intervista:
http://www.repubblica.it/cronaca/2015/12/24/news/_la_mia_vita_con_chiara_disabile_per_le_botte_dell_uomo_che_amava_-130083865/

Capitolo 6

L'analisi dei personaggi del romanzo

In questo sesto capitolo analizzerò e discuterò il tipo di rapporto tra i personaggi del romanzo. La maggior parte dei protagonisti sono immigrati musulmani in Italia, tranne un siciliano spacciato per tunisino. Quindi vediamo come si comportano tra di loro. Se c'è parità tra i due sessi e se ci sono i presupposti per paragonarli ai protagonisti del film di Germi. Ma soprattutto esaminerò l'aspetto comico e satirico nel rapporto tra questi personaggi.

6.1. I personaggi del romanzo

6.1.1. Sofia vs Said: un rapporto tormentato e noioso

Non si sono sposati per amore. Lui aveva bisogno di sposare una donna musulmana disposta a mettere il velo e a seguirlo in Italia. Lei invece si è sposata per raggiungere il suo sogno di diventare parrucchiere per gli star in Italia. Lui è sempre al lavoro oppure segue la tv araba Al-Jazeera per informarsi sui conflitti nel Medio Oriente. Vive fisicamente in Italia ma la sua testa ed anima sono nelle zone di guerra. Non sa nulla della situazione italiana e non guarda neanche la tv italiana. “Mi raccomanda sempre di non fidarmi dei media italiani..

Perché parlano sempre dell'Islam in modo negativo: una religione di odio e di violenza che sa solo incitare alla guerra santa” (Lakhous 2010: 79). Sofia invece è di diversa opinione, lei preferisce seguire le informazioni locali per aggiornarsi su ciò che succede a Roma e in Italia. Non vuole dividersi tra due mondi per non crearsi dei problemi culturali e psicologici. Sofia è molto brava a riempire il suo tempo libero sia con i lavori di casa sia con l'apprendimento dell'italiano. Mostra anche tanto interesse nella cultura italiana e vuole cambiare la sua vita in meglio. “Spesso mi fanno un sacco di complimenti per come parlo l'italiano. Mi è capitato di essere scambiata per un'italiana convertita all'Islam oppure per una nata o arrivata da piccola in Italia...Mi fa molto piacere quanto la gente non si ferma al mio velo e guarda oltre”.

Ammette Sofia (Ibid: 2010: 81).

Said invece è un tipo molto egiziano in tutti i sensi, dorme fino a tardi quando è di riposo, mentre lei si sveglia tutti i giorni alle sei del mattino nonostante non lavorasse.

La gelosia di Said / l'architetto Felice verso sua moglie interrogandola sulla vicenda del mercato e sull'aiuto ricevuto da Marcello l'arabo. Felice vuole avere più controllo sulla moglie:

Felice: "Il Bestione può darti ancora fastidio".

Sofia: "Cosa devo fare? Starmene rinchiusa in casa?"

Felice: "No, non intendo questo. Però io ti posso accompagnare quando esci".

Sofia: "Mi stai praticamente chiedendo di diventare una reclusa!"

Felice: "No, ma che dici?"

Sofia: "Al diavolo la gelosia, la paura e il Bestione!" (Lakhous, 2010: 145).

Poi questa gelosia e malafede dal marito continua quando una notte scopri che la moglie Sofia nasconde dei soldi e non gli vuole dire la provenienza di questi soldi, perché lavorava come parrucchiere all'insaputa di Felice. Quest'ultimo essendo l'unico che mantiene la famiglia, si è insospettito dell'infedeltà della moglie e comincia a sgridarla per poi passare a mettere le mani su di lei. Si nota che il rapporto tra i due coniugi non è paritario. È sempre il marito che domina e vuole sapere tutto dalla moglie. Lui la considera inferiore e vuole tenerla sempre sotto la sua dipendenza. Perché nella testa di Felice è lui il capo e grazie a lui che Sofia si trova in Italia, dunque lei non dovrebbe avere nessun diritto di lavorare né di integrarsi nella società italiana. Il comportamento di Felice è una reazione tipica dei mariti musulmani che vivono in Europa e che non vogliono che le loro mogli aprissero gli occhi. Nella loro testa è meglio tenere la moglie sottomessa e ignorante. Esattamente come fanno i dittatori arabi con il loro popolo. È molto più sicuro essere temuti che amati diceva Machiavelli.

Infatti, ecco un piccolo esempio del comportamento di Felice verso sua moglie Sofia:

Sofia: "Per favore, è molto tardi. Non è il momento giusto per parlarne"

Felice: "Non me ne frega niente. Ti ho fatto una domanda e voglio una risposta".

S: "Sei stanco, perché non vieni a dormire?"

F: "Mi vuoi provocare?"

S: "No. Ti chiedo solo di riposare".

F: "Non mi prendere in giro!".

S: "D'accordo. Però non gridare, la bambina sta dormendo".

F: "Non mi calmerò prima di sapere come hai avuto questi maledetti soldi".

S: "Va bene, ti spiegherò tutto, ma dopo".

F: "No, voglio la verità adesso".

S: "Te lo ripeto per l'ultima volta. Non mi va di parlare adesso".

F: "Non sei tu a decidere quando è il momento. Sono io l'uomo in questa casa".

S: “Ma io non sono la tua schiava!”

F: “Tu non sei una schiava, sei una *sharmùta*³²”.

S: “Cosa hai detto?”

F: “Sì, sei una *sharmùta*! Solo una *sharmùta* guadagna soldi senza lavorare”.

S: “Si sei veramente un uomo, ripudiami adesso”.

F: “Stai zitta o ti ammazzo”.

S: “Sei un vigliacco”.

F: “*Anti tàliq*, sei ripudiata!”.

S: “*Anti tàliq*! *Anti tàliq*! *Anti tàliq*! Ripeto più volte dentro di me queste due parole. Inizio a piangere. Il terzo divorzio è definitivo. Sento che qualcosa in me sta cambiando”.

(Lakhous2010: 165-167).

Bisogna tenere in considerazione che la parola “*sharmùta*” in egiziano ha lo stesso valore morale della parola cornuta in italiano, cioè sono due termini negativi e scandalosi dal punto di vista etico e morale. Abbiamo visto nel film di Germi, *Divorzio all'italiana*, come il protagonista, il Barone Ferdinando, era ossessionato della parola cornuto, si immaginava titoli e lettere ricevute con la parola cornuto, Era una vergogna avere quest'aggettivo stampato addosso, la gente ch'era abituata a salutarlo e a baciarlo la mano per la strada, si gira le spalle oppure evita di incontrarlo o di parlargli. Diventi ridicolo e vieni deriso dagli altri. È diventato un bullo e una persona non desiderata nella società, anche la sua famiglia ha subito un'ingiustizia. Finché non si è vendicato ammazzando la moglie che l'ha cornificato. Vale a dire che nella società meridionale italiana, il cornificato o la cornificata deve ammazzare il marito o la moglie per salvare l'onore suo e quello della famiglia.

Lo stesso processo potrebbe accadere in certi paesi islamici dove viene applicata la *Shariaa*³³. Però in questi paesi l'adulterio viene punito severamente in piazza con il cosiddetto *Rajm*³⁴, un modo barbarico e medievale che purtroppo viene ancora applicato oggi. La punizione viene eseguita per motivi religiosi e non per salvare alcun onore.

Torniamo alla povera Sofia ch'è stata ripudiata per tre volte per una lite banale con il marito. Sofia sa che il terzo divorzio è definitivo per la tradizione islamica egiziana e che non è facile tornare dal marito se lei o lui cambiasse idea.

³² Sharmùta in egiziano vuol dire puttana

³³ La Shariaa è la legge coranica applicata in certi paesi musulmani come l'Arabia Saudita e l'Iran.

³⁴ Il Rajm è la lapidazione con il lancio di pietre sul condannato fino alla morte.

Però da un lato la reazione di Sofia è stata liberatoria, perché viveva con un marito che non ama e conduceva una vita senza sogni e senza futuro. Dall'altro lato ha paura per il futuro della sua bambina, perché non ha un lavoro fisso e non sa come andrà a mantenere la figlia. Un altro aspetto che tormenta Sofia è che una donna divorziata non viene ben vista dalla comunità musulmana e dalla sua famiglia in Egitto. Già quando Sofia ha dato la notizia del suo ripudio alla mamma, quest'ultima non l'ha presa molto bene "Mia madre mi interrompe solo per fare un sospiro, dicendo "Ya msibti! Che catastrofe!" (Lakhous, 2010:168). Nei paesi islamici le donne devono avere sempre la protezione di un uomo che deve essere primo il padre e poi il marito. Sono sempre state società maschiliste e patriarcali come la società italiana degli anni sessanta dove le donne non avevano alcuna voce e non contavano nulla anche se alcune di loro si ribellavano all'ingiustizia e al maltrattamento. Come abbiamo visto negli esempi del film "Boccaccio 70" di De Sica, Fellini, Visconti e Monicelli. Nel nostro romanzo invece la nostra Sofia non si ribella anzi è contenta che va via del marito e considera il ripudio una liberazione da un matrimonio infelice.

Lakhous racconta, attraverso la voce di Sofia, con ironia la telenovela *Divorzio all'islamica*, come tutti nella comunità islamica sono venuti a sapere che Sofia e Felice si sono divorziati. Tutti cercano di farli tornare insieme usando la religione come pretesto senza chiedersi se c'è ancora amore tra la coppia, perché non bisogna dimenticare che nell'Islam l'amore viene dopo il matrimonio e non prima. Questo concetto è assurdo e non potrebbe mai entrare nella testa di coloro che non sono musulmani. Perché è più logico che uno s'innamora prima e si sposa dopo oppure si convive. Quest'ultimo concetto della convivenza è proprio *haram*, non è lecito è peccaminoso, per i musulmani ed è considerato *zina*, adulterio. Quindi l'unico modo per conoscersi bene ed innamorarsi per una coppia è sposarsi, praticamente come giocare un turno al Lotto puoi vincere come puoi perdere. Immaginate quante donne hanno perso, sono infelici e non possono ribellarsi.

6.1.2. Christian vs Marta: un rapporto telefonico

Il rapporto tra Christian e la sua vera fidanzata, Marta, non è del tutto rose e fiori. Lui è a Roma e Lei vive in Sicilia all'oscuro di tutto ciò che sta svolgendo il suo fidanzato. Christian le ha detto che è in Tunisia per lavoro e il contatto tra di loro è rarissimo. Quelle poche volte che si sentono al telefono, bisticciano. È un rapporto tormentato come quello del Barone Fefè

e sua moglie Rosalia, non c'è fiducia tra di loro. Non parlano tra di loro, ma si interrogano con un tono sospettoso soprattutto da parte di Marta.

Ecco un esempio delle loro telefonate.

Christian: “Ciao Marta, Christian sono”

Marta: “Christian! Che fine hai fatto? Perché non hai risposto alle mie mail”

C: “ Mi dispiace , ho avuto molto da fare”

M: “Ma che lavoro stai facendo”

C: “Ti racconterò tutto dopo”

M: “Quando torni?”

C: “Non lo so”

M: “Dammi il tuo numero tunisino”

C: “Non posso”

M: “Perché?”

C: “Ti spiegherò tutto, ma non adesso”

M: “Cosa sta succedendo, Christian?”

C: “Niente”

M: “Christian, da dove mi stai chiamando?”

C: “Da Tunisi”

M: “Non dire bugie”

C: “ La verità sto dicendo “ (Dislocazione a sinistra)

M: “Sei un bugiardo!”

C: “La verità sto dicendo”

M: “Mi stai lasciando, Christian?”

C: “Non dire Minchiate”

M: “C'è un'altra, Christian? Dimmi la verità. Ho il diritto di sapere.”

C: “Ma che dici? Non c'è nessun'altra donna, Marta. Solo tu ci si pi' mmia.”

(dialetto siciliano).

M: “Sei solo un bastardo, Christian” (Lakhous 2010:137-138)

Dopo il giro di telefonate, a Christian viene in mente la ragazza con il velo, Sofia e comincia a pensare a lei. Dall'altra parte vediamo Sofia che pensa a Christian con affetto, mentre stava parlando con il marito Felice di quello che le è accaduto al mercato. “Il Marcello arabo sta rischiando la vita per colpa mia ! Bisogna subito metterlo in guardia. Non voglio avere sulla coscienza la morte di un angelo salvatore”. (Lakhous 2010:145).

6.1.3. Christian vs Sofia: un amore platonico

Come lo sappiamo Sofia è musulmana ed è sposata, Christian è Cristiano e fidanzato, però i due protagonisti si piacciono, si incontrano ogni tanto al Call Center , little Cairo. Lei lo chiama Marcello l'arabo, perché è bello come Marcello Mastroianni e parla pure l'arabo perfettamente. Christian e il marito di Sofia lavorano insieme nella stessa pizzeria. Ed è qui che inizia l'enigma dalla loro storia:

Quando Sofia è stata ripudiata tre volte non poteva più tornare indietro dal marito per le ragioni che avevo spiegato prima. Quindi secondo "l'ex marito", l'unico candidato musulmano che può sposare Sofia per poi divorziare è Marcello l'arabo, il collega di Said che deve giocare il ruolo del *muhàllil*³⁵.

In questo modo Said e Sofia possono tornare insieme di nuovo. Però vediamo che intrigo amoroso e comico questo è : Sofia e Cristian si conoscono già da prima, si piacciono, si scambiano sguardi e si incontrano casualmente senza che Said lo sa. Nonostante questo sentimento, all'inizio, Sofia faceva finta di essere disperata dall'idea di sposare uno sconosciuto, come faceva il barone Cefalù quando la moglie fuggì con l'amante.

"Non credo alle mie orecchie! Mi parla di un matrimonio vero e proprio. Insomma, devo sposare un uomo, ovviamente musulmano, e andarci a letto! Chiaro? Mi considera una merce da vendere e da ricomprare! "Disse Sofia. (*Lakhous 2010: 172*).

Però alla fine accettò la proposta dell'ex marito non perché vuole tornare dal marito, ma semplicemente perché crede di essere innamorata di Christian "Il Marcello arabo mi piace molto, probabilmente sono un po' innamorata di lui, come dice Samira." Ammette Sofia. (*Ibid: 173*). La commedia continua perché è la volta di Christian di rifiutare la proposta di matrimonio avvalendosi della scusa che Said è il suo amico, quindi non può tradirlo.

Sofia rivolgendosi a Christian e cercando di convincerlo: "Perché parli di tradimento? Tutto è *halal*. Adesso sono una donna divorziata e posso sposarmi con un altro a condizione che sia musulmano, e tu lo sei. L'Islam è chiaro su questo punto". (*Ibid:173*).

Sofia si dà la colpa del rifiuto di Christian, perché è divorziata con una figlia a carico e soprattutto non è più vergine, come si sa nell'Islam la verginità è un concetto sacro santo. È guai a non esserlo per una sposa. Personalmente so che in certi paesi musulmani, e subito dopo la cerimonia del matrimonio, lo sposo esce fuori agli invitati con una candela accesa o

³⁵ Questa parola deriva da *halal* e significa letteralmente rendere lecito qualcosa (Lakhous, 2010: 171). Questa figura viene interpretata da alcuni islamici come: Dio attraverso il *muhàllil* punisce il marito che ha ripudiato la moglie tre volte. Immaginare la propria moglie nel letto di un altro, anche se per una notte, è una grande punizione. Si immagina la povera moglie che non ha nessuna voce in capitolo.

con le mutande della sposa sporche di sangue per dare segno che ella era vergine e per dimostrare la sua virilità e per vantarsi di essere “il primo”. Vice versa la sposa viene umiliata oppure ammazzata davanti a tutti se non è vergine, perché disonora la sua famiglia.

Atto barbarico che non merita altri commenti, anche perché oggi giorno con una semplice operazione chirurgica, Imenoplastica, sempre molto richiesta nei paesi musulmani, la donna può tornare “vergine” e così inganna lo sposo e lo fa pensare ch’è stato “l’unico” ed “il primo” ad avere rapporti con lei.

Tutto questo ragionamento non interessa a Christian, e soltanto Sofia che si mette nella testa queste idee perché è stata rifiutata. Per un cristiano è assurdo ed inaccettabile quello che chiede sia Said che Sofia. Sarebbe una forma di scambismo all’islamica. La verità è che il ragazzo siciliano non vuole accettare la proposta di matrimonio non perché non è innamorato ma semplicemente perché non vuole uscire allo scoperto e quindi compromettere la sua missione. Lakhous racconta questo scenario in un modo sarcastico per denunciare la banalità e il ridicolo di una tradizione che tratta la donna come se fosse una merce da scambio. Tutto deciso dagli uomini e non resta alle donne che accettare. Un’ interpretazione dell’Islam che caratterizza più la società egiziana piuttosto che quella musulmana in generale.

Conclusioni

Il regista genovese e l'autore Algerino usano l'ironia e la satira per denunciare il mal costume della società e della borghesia italiana e la giustificazione del delitto d'onore in una Sicilia arretrata dove la donna non conta nulla e sottomessa agli ordini del padre o del marito. In *Divorzio all'italiana*, la donna viene molestata fisicamente e psicologicamente sotto gli occhi di tutti, ma nessuno apre bocca, anzi viene sempre minacciata.

Basta vedere la scena del padre di Don Ferdinando che tocca e molesta, davanti a sua moglie, la donna di servizio e quest'ultima viene minacciata perché si è ribellata "Stai zitta, tu provochi, stai attenta che poi glielo dico a tuo padre" dice la mamma del barone Cefalù.

Questo comportamento immorale verso le donne viene accettato da tutta la società perché ormai fa parte del mal costume siciliano. Il tema della commedia è dunque la composizione fra norme sociali prefigurate e risposte del singolo, fra legge del quotidiano e pulsioni del soggetto; così come il suo intreccio scandisce l'adesione del soggetto alla norma, con tutte le variazioni che si presentano a seconda della statura dell'individuo, delle sue basi culturali, del punto di partenza, delle convinzioni morali e ideologiche; della attrezzatura umana e psicologica a sua disposizione per farsi accettare e finanche per conquistare un ruolo di rilievo. (Grande 2003: 39). La stessa situazione, anche se il contesto religioso e geografico sono diversi, viene raccontata da Lakhous, autore molto influenzato dalla commedia all'italiana, dove la donna musulmana e in particolare quella egiziana non ha alcuna voce in capitolo e nessun potere per decidere sulla sua vita.

Per concludere questo mio lavoro vorrei sottolineare che l'interesse per il cinema italiano e in particolare quello degli anni del dopoguerra e gli anni Sessanta e non di meno l'analogia della cultura siciliana con quella del mondo musulmano mi hanno sempre incuriosito e quindi mi hanno spinto a fare questa ricerca.

L'obiettivo della mia ricerca sociolinguistica sul film *Divorzio all'italiana* e il romanzo *Divorzio all'islamica* è quello di mostrare come nella commedia all'italiana e nella commedia all'islamica, come sono state definite precedentemente, ci siano tanti aspetti e concetti socioculturali e linguistici che si assomigliano e possono essere comparati, analizzati insieme e discussi. Abbiamo visto da un lato il gigantesco sviluppo del cinema italiano nel secondo dopoguerra; dal cinema neorealista dove i registi si sono serviti di autori non professionisti

per raccontare ciò che resta dell'Italia nazi-fascista e per raccontare la costruzione morale e materiale del paese usando un miscuglio di lingue tra l'italiano quasi standard, i vari dialetti, sempre vivi e sopravvissuti anche al fascismo, e lingue straniere, anch'esse più o meno proibite durante il regime fascista³⁶. Registi come Rossellini e De Sica non hanno cambiato solo la storia del cinema italiano ma anche quella del cinema mondiale.

Tra il 1945 e l'inizio degli anni Cinquanta i film neorealisti hanno portato sullo schermo, con cura documentaria, un'Italia umile ed oppressa, la quale per esprimere ribellioni e speranze, non aveva che il dialetto, o al massimo una miscela di italiano parlato e dialetti regionali.

Questi autori adottano le parlate locali, per lo più entro il contesto d'una verosimile pluralità di codici e di registri, per dare una rappresentazione realista del mondo. *Roma città aperta* e *Paisà* di Roberto Rossellini, con i loro dialoghi, presentano un vero esempio d'intreccio tra dialetto e italiano nelle loro variazioni, nonché tra tedesco e latino. A metà degli anni Cinquanta abbiamo visto il pluralismo linguistico rafforzare la sua presenza nei film della commedia neorealista e della commedia rappresentata dai film di Sordi e di Totò, che ne sono buoni esempi.

Alla fine degli anni Cinquanta i vari registi italiani hanno sperimentato diverse scelte linguistiche che sono entrate a fare parte del repertorio linguistico italiano per sempre. In questo repertorio c'è l'italiano inappuntabile affiancato egualmente con l'italiano dell'uso medio e soprattutto con l'italiano regionale, entrambi sono entrati a fare parte del parlato filmico (grazie anche a varie trasmissioni televisive di successo). Quindi il grande schermo ha anticipato la televisione nel ruolo di prima scuola di lingua degli italiani (Rossi 2007: 16-18).

Sempre nello stesso periodo comincia il filone cinematografico della cosiddetta Commedia all'italiana che attinge al costume individuale e sociale, nonché al linguaggio d'un'Italia in fase di crescita economica ma con un grande Sud ancora arretrato e nel quale le donne non sono ancora emancipate come al Nord e vengono spesso maltrattate.

Il film di Germi, *Divorzio all'italiana* (1961) ha ben evidenziato tanti aspetti sociolinguistici della comunità siciliana, nella quale il delitto d'onore è un crimine accettato da tutti, anzi la persona viene incoraggiata a commettere questo terribile reato sia perché la legge, l'articolo 587 del codice penale, lo giustificava e quindi la pena era molto morbida rispetto alla gravità

³⁶ Luigi Freddi si esprime con Mussolini, nell'aprile 1943, in difesa della presenza del dialetto, per lo meno in in quei film che si presentano a essere «uno strumento di comicità provvidenziale sempre, ma specialmente ora, per la distrazione del pubblico» (Cfr. Raffaelli 1992, pp. 101-102).

del reato, sia perché l'individuo ha paura di essere isolato dalla società e quindi stigmatizzato come disonorato. Il regista genovese ha anche denunciato la violenza sulle donne da parte delle persone più vicine, che possono essere sia i padri che i mariti. La sottomissione delle donne rispecchia l'arretratezza della società siciliana. Nonostante il cosiddetto boom economico e la rapida trasformazione della società italiana, la Sicilia è rimasta molto indietro per molto tempo trascurata dagli interventi di carattere legale, economico e sociale. Germi ha anche criticato in un modo sempre ironico l'egemonia della chiesa cattolica e della Democrazia Cristiana, che ostacolavano il percorso di una legge sul divorzio, che entrò in vigore soltanto nel 1974 dopo lunghe lotte della società avanzata.

Dal punto di vista linguistico abbiamo già menzionato che in *Divorzio all'italiana* è presente una interessante rappresentazione delle varietà diatopiche e sociali dell'italiano contemporaneo, in un'alternanza fra lingua standard e il dialetto siciliano cinematografico, parlato anche da protagonisti non siciliani proprio per mascherare gli stereotipi siciliani. Questo fa sì che lo spettatore non si renda conto del falso siciliano parlato e quindi accetta la diversità linguistica italiana come essa è.

Per quanto riguarda il romanzo *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, l'autore algerino ci ha raccontato una storia tragica, comica e fantasiosa sul divorzio e sulle condizioni femminili in certi paesi islamici. Lakhous si è servito della vita degli immigrati nord-africani in Italia in particolar modo ha raccontato la vita della giovane Sofia con il suo marito musulmano Said e il suo incontro con il finto agente dei servizi segreti italiani Christian, Marcello l'arabo, come viene chiamato nel romanzo, per denunciare una mentalità puramente maschilista e ipocrita, dove le donne non hanno nessuna voce in capitolo, subiscono violenze in nome della religione.

Essendo influenzato dalla corrente cinematografica commedia all'italiana, Lakhous narra sarcasticamente la storia del rapporto di coppia nel mondo musulmano, perché come nel film di Germi tutti devono vivere e accettare norme e codici sociali prefabbricati senza ribellarsi. Inoltre, per rafforzare il suo stile ironico, l'autore algerino ha usato diverse varietà linguistiche come nella commedia all'italiana, facendo anche molti riferimenti culturali a quel cinema e a quel mondo. Tali riferimenti sono l'intreccio tra l'italiano standard, il dialetto e lingue straniere, soprattutto l'arabo con le sue varietà linguistiche. Non manca neanche l'uso dei proverbi e delle canzoni.

Il cinema italiano si rispecchia e rispecchia dunque in una realtà linguistica che ha varie sfumature e influenza ancora una narrativa che si esprime in una lingua fresca ed espressiva come quella dei romanzi di uno scrittore migrante come Lackhous. Questa espressività è affidata alla storia ma anche ai personaggi che sono formati proprio dalla lingua che parlano, la lingua cioè con cui si fanno conoscere: i vari dialetti affiancati da diverse varietà diamesiche e diastratiche e le lingue straniere, specialmente l'inglese, ma tra le quali spiccano ormai anche le interferenze linguistiche degli immigrati che vivono in Italia.

Bibliografia

Alfieri, Gabriella (2015), *L'italiano regionalizzato de La grande guerra di Monicelli (1959)*, in Marcato, G. (a cura di), *Dialetto. Parlato, scritto, trasmesso*, Padova, Cleup, pp. 149-160.

Benussi C., Cartago G. (2009), “*Scritture multietniche*”, in F. Brugnolo (a cura di), *Scrittori stranieri in lingua italiana dal 500 a oggi*, Convegno internazionale di studi, Padova 20 -21 marzo 2009, Padova. Unipress.

Carotti, Carlo (2011), *Le donne, la famiglia, il lavoro nel cinema di Pietro Germi*, Milano, Lampi di stampa.

Centro Studi Commedia all'italiana (2011), *La storia del cinema, i capolavori*, Castgioncello (LI), Edizioni Erasmo.

Comand, Maria (2010), *Commedia all'italiana*, Milano, Il Castoro.

D'Achille, Paolo (2010), *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.

D'Amico, Masolino (2008), *La commedia all'italiana, Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, il Saggiatore.

Franceschini, Fabrizio (2014), *Monicelli e il genio delle lingue. Varietà dell'italiano, dialetti e invenzione linguistica*. Pisa, Felici Editore

Gnisci, Armando (1998), *La letteratura italiana della migrazione*, ora in Id. *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma, 2003.

Groppaldi, Andrea, *La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous*, Italiano Lingua Due, n. 2. 2012

Grande, Maurizio (2003). *La commedia all'italiana* a cura di Orio Caldiron, Bulzoni editore, Roma

Grande, Maurizio (1986). *Abiti nuziali e biglietti di banca: La società della commedia nel cinema italiano*. Bulzoni, Roma

Il Corano a cura di Hamza R. Piccardo 1994/1999 Newton & Compton Editori.
<http://www.islamitalia.it/religione/matrimonio.html#sthash.e8QGL6Lj.dpuf>

Lakhous, Amara (2006). “*Maghreb*”, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Edizioni Città Aperta, Troina (En).

Lakhous, Amara (2010). *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Edizioni e/o. Roma

Lakhous Amara (2011). *Italianizzare l'arabo e arabizzare l'italiano*, in *L'italiano degli altri*, La piazza delle lingue, Firenze, 27-31 maggio 2010, Atti, Accademia della Crusca, Firenze.

Masoni, Tullio, Vecchi, Paolo (1986). *Degeneri e scostumati: Commedia, satira e farsa nel cinema sonoro italiano*, in NAPOLITANO, pp.75-86

Napolitano, Riccardo (1986). *Commedia all'italiana. Angolazioni e controcampi. La lingua e i dialetti nella commedia*, Gangemi, Roma-Reggio Calabria.

Pasolini, Pier Paolo (1991), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano (I ed.1972).

Raffaelli, Sergio (1992). *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze.

Raffaelli, Sergio (1994), “*Il parlato cinematografico e televisivo*”. In Serianni, L. –Trifone, P. (eds), *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*. Einaudi: 271-290, Torino

Romeo, Giovanni. (1997). *Totò e il metalinguaggio*, in “Italiano e Oltre”, XII, pp. 108–115.

Rossi, Fabio (1997), “*Te lo dico dislocando*”, *Italiano e Oltre*, 12, 4, pp. 246-52

Rossi, Fabio (1999), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Bulzoni, Roma.

Rossi, Fabio (2000), *Tratti pragmatici e prosodici della dislocazione a destra nel parlato spontaneo*, LABLITA, Laboratorio Linguistico del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze.

Rossi, Fabio (2002), “*Dialetto e cinema*”. In Cortelazzo, M. – Marcato, C. – De Blasi, N.-Clivio G.P. (eds.), *I dialetti italiani. Storia struttura uso*. Torino, Utet: 1035- 1047.

Rossi, Fabio (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma.

Rossi, Fabio. (2007), *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma.

Rossi, Fabio (2015), *La riduzione del caos. Storia e tipologia dei dialetti cinematografici*, in Gargiulo Marco (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma, pp. 39-77.

Sciascia, Leonardo (1963). *La Sicilia e il cinema*, in *Film 1963*, a cura di V. Spinazzola, Feltrinelli, Milano.

Spinazzola, Vittorio (1985). *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma.

Sitografia

<http://www.islamitalia.it/religione/matrimonio.html#sthash.e8QGL6Lj.dpuf>

(Ultima consultazione: 17.01.2016).

http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/G/giuda.shtml

(Ultima consultazione: 15.01.2016).

<http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=1536&biografia=Pietro+Germi>

(Ultima consultazione: 04.01.2016).

[http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\),](http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia_(Enciclopedia-dei-ragazzi))

(Ultima consultazione: 22.12.2015).

http://www.repubblica.it/cronaca/2015/12/24/news/_la_mia_vita_con_chiara_disabile_per_le_botte_dell_uomo_che_amava_-130083865/

(Ultima consultazione: 24.12.2015).

<http://www.lastampa.it/2010/12/01/cultura/domande-e-risposte/la-commedia-all-italiana-cos-e-HHsBicKeMsce8e9PPD0wPP/pagina.html>

(Ultima consultazione: 15.11.2015).

<http://aforismi.meglio.it/aforisma.htm?id=21f2>

(Ultima consultazione: 22.01.2016).

<https://clcitaly.com/Contributor/ViewOne.aspx?ContributorId=3407>

(Ultima consultazione: 05.01.2016).

<http://www.islamitalia.it/religione/matrimonio.html#sthash.e8QGL6Lj.dpuf>

(Ultima consultazione: 22.01.2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=Z78EEdmxrHA>

(Ultima consultazione, 25.04.2016).

Filmografia

Roma città aperta (1945), regia di Roberto Rossellini.

Paisà (1946), regia di Roberto Rossellini.

Totò a colori (1952), regia di Steno.

Lo Sceicco bianco (1952), regia di Federico Fellini.

Siamo uomini o caporali (1955), regia di Camillo Mastrocinque.

Totò, Peppino e la malafemmina (1956), di Camillo Mastrocinque.

Poveri ma belli (1957), regia di Dino Risi.

I soliti ignoti (1958), regia di Mario Monicelli.

La Grande Guerra (1959), regia di Mario Monicelli.

Divorzio all'italiana (1961), regia di Pietro Germi.

Boccaccio 70 (1962), regia di De Sica, Fellini, Visconti & Monicelli.

Il Sorpasso (1962), regia di Dino Risi.

Sedotta e abbandonata (1964), regia di Pietro Germi.

Made in Italy (1965), regia di Nanni Loy.

La ragazza con la pistola (1968), regia di Mario Monicelli.

I nuovi mostri (1977), regia di Monicelli, Risi e Scola.

Appendice



Figura 1. Locandina di *Divorzio all'italiana* (1961), regia di Pietro Germi



Figura 2. Marcello Mastroianni / Don Fefè



Figure. 3 e 4 Donna Rosalia e Don Fefè



Figura. 5 Il matrimonio tra Don Fefè e Angela



Figura. 6 Il viaggio di nozze, scena finale.

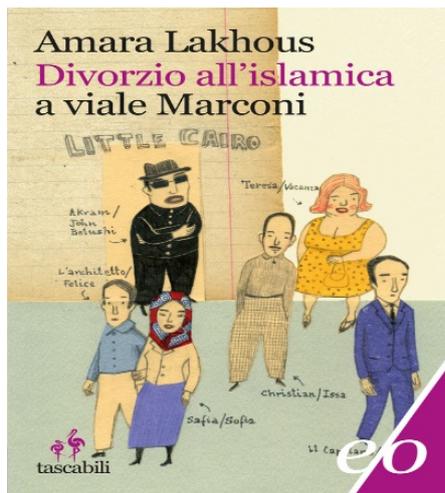


Figura. 7 *Divorzio all'isلمica a viale Marconi* di Amara Lakhous.

Altri film citati:

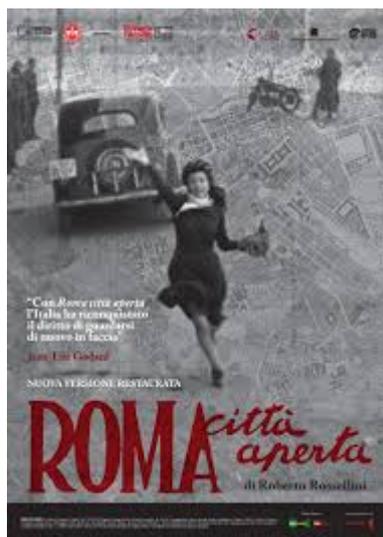


Figura 8. *Roma città aperta*, 1945, regia di Roberto Rossellini.

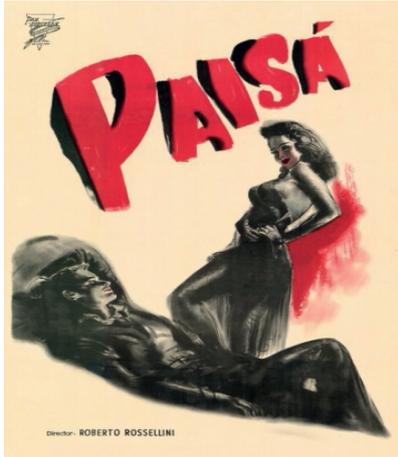


Figura 9. *Paisà*, 1946, regia di Roberto Rossellini.



Figura 10. *Lo Sceicco Bianco*, 1952, regia di Federico Fellini.



Figura 11. *Totò a colori*, 1952, regia di Steno.



Figura 12. *La Grande Guerra*, 1955, di Mario Monicelli.



Figura 13. *Totò, Peppino e... la malafemmina*, 1956, regia di Camillo Mastrocinque.



Figura 14. *Il Sorpasso*, 1962, regia di Dino Risi.