

## Arabo standard e ‘*āmmiyya*: esclusione e inclusione nei fumetti di ‘Umar Khūrī

Giulia Aiello

*Alma Mater Studiorum Università di Bologna*

---

**Abstract (Italiano)** Il fumetto per adulti si è sviluppato nei paesi arabi come un genere letterario indipendente e viene spesso utilizzato come uno strumento di critica sociale. Questo nuovo prodotto culturale tende a prediligere dal punto di vista linguistico l’uso del dialetto (*‘āmmiyya*) come varietà scritta al posto dell’arabo standard (Høigilt 2017a, Høigilt 2019, De Blasio 2020, *inter alia*). Tuttavia, nei fumetti *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi* (Il salone di Ṭāriq al-Khurāfi) e nel suo prequel *Yūtūbiā* (Utopia), entrambi dell’autore libanese ‘Umar Khūrī, trova spazio anche lo standard, usato da alcuni personaggi al posto del vernacolare. A partire dall’idea di lingua come marca identitaria e risorsa simbolica (Suleiman 2013), l’obiettivo dello studio è indagare la relazione tra la varietà linguistica e l’identità dei diversi personaggi ed esaminare di quali funzioni sociali e politiche la lingua è investita all’interno delle società immaginarie di questi fumetti.

**Abstract (English)** Adult comics have developed in the Arab world as an independent literary genre and are often used as a tool for social criticism. Linguistically, this new cultural product tends to favor the use of the vernacular (*‘āmmiyya*) as a written variety instead of standard Arabic (Høigilt 2017a, Høigilt 2019, De Blasio 2020, *inter alia*). However, in the comic books *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi* (The salon of Ṭāriq al-Khurāfi) and in its prequel *Yūtūbiā* (Utopia), both by the Lebanese author ‘Umar Khūrī, standard Arabic, used by some characters instead of the vernacular, also finds a place. Therefore, starting from the definition of language as a marker of the identity and as a symbolic resource (Suleiman 2013), the aim of the study is to investigate the link between language variety and the identity of the different characters and to examine what social and political functions language is invested with within the fictional societies of these comics strips.

**Keywords** Adult comics; social criticism; standard/vernacular Arabic; authoritarianism/exclusion; resistance/inclusion.

---

## 1. Il fumetto per adulti nel mondo arabo e il caso del Libano

Nell'ultimo decennio il panorama culturale del mondo arabo ha visto lo sviluppo di una nuova espressione letteraria: il fumetto per adulti. Nato sulla scia degli eventi politici della regione, questo genere letterario si è affermato anche come mezzo di denuncia sociale e politica, soprattutto in Libano e in Egitto (Høigilt 2019), paesi che giocano un ruolo cardine nella produzione di fumetti e graphic novel per adulti, spesso usati dagli artisti per esprimere dissenso e critica (De Blasio 2020: 118; Gabai 2020: 87). Non è un caso, infatti, che questo nuovo prodotto culturale abbia visto una diffusione decisiva a partire dal 2011, anno delle Rivoluzioni arabe, che hanno portato alla caduta dei governi in numerosi paesi e, conseguentemente, a un allentamento momentaneo della censura (De Blasio 2020: 123). Tuttavia, la pubblicazione dei primi fumetti rivolti a un pubblico adulto nel mondo arabo risale a ben prima di questi avvenimenti. In particolare, sono due i graphic novel che vale la pena menzionare per via dell'impatto che hanno avuto sulla crescita di questo genere letterario negli anni successivi. Il primo è *Carnaval* (*Carnevale*, 1980) del libanese Jūrj Khūrī (George Khoury, in arte JAD), che, attraverso la metafora del carnevale, racconta la sua esperienza durante la guerra civile (1975-1990), gettando le basi per il filone dei *war comics* in Libano, paese pioniere nel campo dei fumetti per adulti (Høigilt 2019: 18, 38; De Blasio 2020: 121). Il secondo, considerato una pietra miliare che ha inaugurato il nuovo trend di fumetti a sfondo sociopolitico, è *Mitrū* (*Metro*, 2008) dell'egiziano Majdī al-Shāfi'ī, che critica duramente il regime di Mubārak e la società egiziana (Høigilt 2019: 15; Di Ricco 2015: 190; Gabai 2020: 93). Il genere del fumetto arabo per adulti affonda dunque le sue radici a prima dello scoppio delle rivolte del 2011 (Douglas & Douglas 1994: 8). Queste ultime, tuttavia, hanno funto da catalizzatori per il suo sviluppo, di pari passo con la diffusione capillare dei social media, che hanno favorito la circolazione delle opere online anche al di fuori della regione (Di Ricco 2015: 193; De Blasio 2020: 123; et al.). In questa fase di maggiore libertà di espressione e facilità di divulgazione, sono nati numerosi collettivi che hanno giocato un ruolo centrale per l'incontro, lo scambio e la formazione di fumettisti e fumettiste, contribuendo a rendere questo genere letterario indipendente un mezzo di inclusione dal basso. Tra i più importanti collettivi e riviste vale la pena ricordare *Tūk Tūk*, fondato al Cairo a gennaio 2011, *Comic4 Syria*, nato nel 2012, *Garage* il cui primo numero è uscito ad agosto del 2015 in Egitto, *Skefkef* in Marocco e *Lab 619* in Tunisia, costituitisi dopo il successo dei primi numeri di *Tūk Tūk*. Oltre a ciò, in quegli

anni si sono cominciati a organizzare in alcuni paesi arabi festival annuali di fumetto. Punti nevralgici per questi eventi sono state le città di Algeri con il Festival International de la Bande Dessinée d’Alger (FIBDA) che vede la sua prima edizione nel 2008 e ha una dimensione e una partecipazione internazionale, Tunisi con il Festival Méditerranéen de BD et de l’image de Tunis (Di Ricco 2015: 189-190), il Cairo con il Cairocomix e Beirut con il Maḥmūd Kaḥīl Comics Award ospitato dall’American University (AUB), che ha anche attivato un corso dedicato all’arte grafica (Høigilt 2019: 3). Sempre in Libano, l’Académie Libanaise des beaux-arts (ALBA) dell’Université de Balamand ha un corso di laurea dedicato al fumetto. Il paese, in effetti, è da sempre all’avanguardia nell’ambito della produzione di fumetti, molti dei quali sono a sfondo sociopolitico. Oltre alla già citata tradizione dei *war comics* (Merhej 2015: 204), che raccontano i sanguinosi conflitti che il paese ha affrontato, dai quindici anni di guerra civile alla guerra con Israele del 2006, è importante ricordare che proprio a Beirut si costituirono le prime organizzazioni di artisti. Già nel 1986, per via dell’influenza della cultura francese in Libano e dello sviluppo della nona arte in Europa, JAD fondò il *Jadworkshop*, uno dei primi collettivi a cui presero parte artisti e artiste emergenti che raccontavano la realtà del loro paese (Ghaibeh 2017: 31; et al.). Nel 2007, poi, nacque sempre nella capitale libanese uno dei collettivi più prolifici e noti a livello internazionale, *Samandal*, da cui hanno avuto origine le omonime rivista e casa editrice. Il nome è la traduzione araba di “salamandra” poiché, proprio come questo anfibio che vive a metà tra acqua e terra, i fumetti di *Samandal* si trovano a metà tra immagine e parola, sperimentazione e tradizione, arte alta e popolare (Høigilt 2019: 22; et al), oltre a rimandare a “a nod to the diversity and linguistic and cultural adaptability of its content” (JAD 2017: 15). Dal 2007, le storie contenute nei numeri della rivista venivano pubblicate a puntate con cadenza bimestrale. Nel tempo, i numeri sono stati anche caricati sul sito [www.samandal.org](http://www.samandal.org)<sup>1</sup> dove erano scaricabili gratuitamente. A partire dal 2014, il collettivo ha deciso di uscire con antologie annuali dedicate a un unico tema (JAD 2017: 13) e contemporaneamente hanno iniziato a stampare i libri a fumetti, prima a puntate, degli autori e autrici del collettivo che avevano abbastanza materiale (Gabai 2020: 92-93). Molte delle tematiche salienti di cui *Samandal* si occupa ruotano attorno alle questioni politiche, religiose e sociali, quali i conflitti, l’autoritarismo, le discriminazioni di genere, la sessualità e il multiconfessionalismo (Høigilt 2017b; 2019). Per via della

---

<sup>1</sup> Fuori uso da circa un anno.

rappresentazione di simboli religiosi in alcune vignette satiriche, il collettivo è stato anche sottoposto a censura e ha affrontato un processo in tribunale, conclusosi con una multa di 20.000 dollari e con l'accusa di aver incitato allo scontro confessionale e offeso il cristianesimo (Høigilt 2019: 37; Licitra 2020: 82). Fin dalla sua fondazione, in realtà, l'organizzazione si è esposta contro ogni forma di discriminazione religiosa, politica, di orientamento sessuale e di genere e come un luogo di scambio tra fumettisti libanesi, della diaspora e internazionali, mirando a creare una comunità inclusiva e cosmopolita (Gabai 2014: 101) e a rispondere alla mancanza di libertà di espressione e di spazi per gli artisti nel contesto settario e frammentato libanese (Høigilt 2019; et al). Il nome completo della rivista è infatti *Samandal: qīṣaṣ muṣawwara min hunā wa hunāk* (Samandal: fumetti da qui e da lì) e il collettivo promuove pubblicazioni trilingui in arabo, francese e inglese, così riflettendo la diversità linguistica e culturale libanese (JAD 2017: 15; et al) e riuscendo anche a includere opere di fumettisti da tutto il mondo. Perciò, nel 2018 *Samandal* fu insignito dello UNESCO- Sharjah Prize for Arab Culture per il ruolo centrale avuto nella promozione della cultura araba attraverso il fumetto, “often a vehicle for resistance and social expression”.<sup>2</sup> Negli anni precedenti, l'organizzazione aveva già ricevuto altri riconoscimenti, come il Best Comics Magazine al FIBDA nel 2009, il Best Arab graphic novel al FIBDA del 2010 per *Yūtūbiā* (Utopia) di ‘Umar Khūrī (Omar Khoury), uno dei soci fondatori di *Samandal*, di nuovo il Best Arab graphic novel al FIBDA nel 2013 per *Murabbā wa Laban* di Līnā Mirhij (Lena Merhej), un'altra delle fondatrici conosciuta a livello internazionale, e l'Audience Award all'East London Comics and Arts Festival nel 2018 per *Topia*, un volume pubblicato nel 2017, decennale della fondazione del collettivo, che contiene i contributi di diciassette autori libanesi e non, incentrati sui temi dell'utopia e della distopia. Queste ultime tematiche, in effetti, hanno fatto da sfondo comune anche ad altri fumetti di *Samandal*, poiché, mostrando un ipotetico futuro idilliaco o spaventoso, leggono in chiave critica la realtà presente. A questi filoni appartengono infatti anche i due lavori di ‘Umar Khūrī oggetto di analisi in questo articolo, ovvero il già menzionato graphic novel *Utopia*, pubblicato prima in serie tra il 2009 e il 2010 sul sito web *al-Rā'y* e poi ripubblicato nel 2017 in un unico libro dal collettivo, e la serie dal titolo *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfī* (Il salone di Ṭāriq al-Khurāfī o Il mitico salone

---

<sup>2</sup> Cfr. <https://en.unesco.org/news/samandal-association-lebanon-and-uk-shubbak-festival-receive-2018-unesco-sharjah-prize-arab>

di Tareq<sup>3</sup>, da qui *Ṣālūn*), pubblicata a partire dal 2008 sui primi numeri di *Samandal* e nel 2017 sul volume *Topia* ma rimasta incompiuta. Entrambe le opere muovono in maniera più o meno esplicita una dura critica al sistema confessionale libanese, accusato di essere corrotto, iniquo e responsabile dei conflitti settari e delle tensioni interne al Libano, mettendo in luce il forte legame esistente tra questi e molti altri fumetti e le questioni politiche, religiose e sociali del contesto che li ha prodotti.

## 2. I fumetti di ‘Umar Khūrī

Le due opere di ‘Umar Khūrī, *Ṣālūn* e *Utopia* si configurano rispettivamente come una distopia e un’utopia e hanno come *fil rouge* le vicissitudini di due amiche, Lūlwa e Surà. *Ṣālūn* è ambientato in una Beirut post-settaria, governata da un regime autoritario che impone un laicismo assoluto e scoraggia l’uso dell’immaginazione. Per assicurarsi che il divieto di affiliazione religiosa sia rispettato e che non circoli fra i cittadini alcun materiale che sfugge al controllo dello stato, la capitale libanese è sorvegliata da un apparato di sicurezza dal nome *Quwwāt al-amn al-fikrī* (Forze di sicurezza del pensiero), l’informazione è controllata dalla televisione di stato e tutto ciò che non proviene da fonti filogovernative è sottoposto a censura. La polizia e gli altri funzionari indossano maschere che mostrano solo un simbolo al fine di informare le persone della loro funzione: le *Quwwāt al-amn al-fikrī*, per esempio, hanno un punto interrogativo, mentre i conduttori dei telegiornali le virgolette (Høigilt 2019: 55). In questo scenario cupo e distopico, ci sono piccoli gruppi di dissidenti che lottano per le libertà negate, come quella religiosa, di espressione e di immaginazione. Tra loro vi è Ṭāriq al-Khurāfī, un barbiere che nel suo salone vende segretamente oggetti d’arte, libri e immagini religiose, considerati materiali illegali, ed è a capo di un partito fuorilegge chiamato *Ḥizb al-ḥurriyya al-dīniyya* (Partito della libertà religiosa). Surà, una delle protagoniste, è un’amante dell’arte e una assidua cliente di Ṭāriq insieme al suo gruppo di amici. Lūlwa è una sua amica di infanzia, che si trasferisce a Beirut per studiare all’università. La storia assume a tratti dei toni magici e misteriosi con le apparizioni per le strade di una statua di un Buddha gigante a seguito dell’esplosione di un edificio. Il regime accusa pubblicamente il partito di Ṭāriq

<sup>3</sup> Høigilt (2019) propone questa seconda traduzione, rendendo *al-khurāfī* attributo di *sālūn*. Tuttavia, nei dialoghi del fumetto i personaggi si rivolgono al barbiere chiamandolo Ṭāriq al-Khurāfī (cfr. *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfī* I, p.2). Preferisco quindi tradurre il titolo in italiano con “Il salone di Ṭāriq al-Khurāfī”.

di questo avvenimento, sostenendo che ha utilizzato armi chimiche in grado di provocare allucinazioni, tra cui l'immagine del Buddha, dannosa per la sanità mentale di chiunque la osservi. Benché l'opera sia rimasta incompiuta, l'intento sociopolitico e di denuncia all'autoritarismo è chiaro, anche grazie al ricorrere di numerosi *topoi* della narrativa distopica. Tra questi, la presenza di un regime totalitario, la repressione di ogni forma di dissenso e di libertà, la censura e il controllo costante della vita dei cittadini e dell'informazione e la presenza di un apparato di sorveglianza il cui nome e ruolo richiama la *Thought Police* di 1984 di Orwell (Aiello 2022: 101). Khūrī immagina dunque una società post-confessionale in cui uno stato assolutista ha preso il posto delle élite settarie libanesi. Se nel vero Libano la politica è plasmata dalle rivalità di potere tra i leader delle diverse comunità religiose, in questo fumetto ogni segno di religione è bandito dallo spazio pubblico. Tuttavia, ciò non sembra aver assicurato una maggiore libertà ai libanesi, che, al contrario, si trovano a fare i conti con un regime che sopprime violentemente qualsiasi forma di opposizione e dissenso. La visione di Khūrī del tanto sognato Libano post-settario che non sfrutta la religione a scopi politici e che preserva allo stesso tempo il pluralismo, si tramuta dunque nell'incubo di una dittatura antireligiosa, violenta e repressiva (Høigilt 2019: 56).

La seconda opera, *Utopia*, è il prequel di *Ṣālūn* e racconta di Lūlwa e Surà bambine. La storia non è questa volta ambientata a Beirut, ma, come si evince dalle vignette che raffigurano boschi di cedri, nelle montagne libanesi. Il graphic novel si apre con un dialogo tra le due protagoniste che, stanche delle disuguaglianze, della corruzione dilagante e del malgoverno, decidono di istituire un nuovo stato, che chiamano Utopia. Fondato sui principi di uguaglianza fra i cittadini e partecipazione alla vita pubblica, le bambine danno inizio a un vero e proprio processo di *state building* (Aiello 2022: 101). Ridiscutono le cariche dello stato, disegnano una nuova bandiera che simboleggia la parità fra i cittadini, organizzano un esercito, aboliscono i confini e creano un gruppo su Facebook che chiamano come il loro paese affinché tutti i cittadini stanchi dei loro governi possano entrare a far parte di Utopia. La vita politica impegna molto Lūlwa e Surà, che finiscono per dimenticarsi di continuo la loro bambola Khaddūra in giro. Un giorno vengono a conoscenza dal capo dell'esercito di Utopia che Khaddūra è stata rapita nel bosco e decidono di intraprendere una campagna militare per recuperarla. Durante le ricerche, si imbattono nel territorio di un altro stato, governato da un re ingordo e autoritario, e vengono fatte prigioniere. Dopo un negoziato diplomatico senza successo, l'astuzia di Surà metterà alla prova il monarca e ne mostrerà la

debolezza, fomentando una ribellione del suo popolo contro di lui. Questo permetterà alle due bambine di salvarsi, dimenticando però nuovamente di trovare la bambola. Sarà proprio questa ripetuta trascuratezza a far aprire loro gli occhi sulla contraddittorietà di Utopia che, pur dichiarandosi un paese egualitario, alla fine lascia indietro i più fragili, di cui Khaddūra diventa simbolo (Aiello 2022: 102). Lūlwa e Surà decidono così di abbandonare la costruzione del loro stato poiché capiscono che Utopia non è realizzabile nel concreto, ma può essere un ideale a cui tendere insieme, cominciando con il ritrovare la bambola. *Utopia*, che si presenta come una favola illustrata per bambini con una morale finale, ha anch'esso un carattere decisamente sociopolitico. Come in *Ṣālūn*, anche in questo graphic novel è evidente la denuncia del sistema libanese e dei suoi rappresentanti attraverso numerose allusioni alla politica interna del paese e al sistema confessionale giudicato corrotto e iniquo. Anche la politica internazionale viene messa in discussione, attraverso allusioni all'ingerenza americana in Medio Oriente e all'occupazione di Israele. I due fumetti si configurano quindi come due opere opposte e complementari sia nei contenuti sia nella resa grafica. *Utopia* rappresenta infatti le due protagoniste bambine e sognatrici nei verdi boschi della provincia libanese. *Ṣālūn* mostra invece Lūlwa e Surà adolescenti e agguerrite nella caotica e cupa Beirut (Aiello 2022: 102). Entrambe le opere presentano una polarizzazione tra personaggi dissidenti che aspirano a ideali di uguaglianza, democrazia, inclusione sociale e libertà, e personaggi che incarnano invece l'autoritarismo, il controllo, l'esclusione dalla vita pubblica e la violenza. Obiettivo di questo studio è analizzare questa polarizzazione da un punto di vista linguistico.

### 3. Fumetto, critica sociale e la questione della lingua

Lo sviluppo del fumetto per adulti a sfondo sociopolitico in molti casi va anche di pari passo con la tendenza a prediligere la varietà vernacolare (‘āmmiyya) oppure un registro linguistico misto come forma scritta al posto dell'arabo standard (Høigilt 2017a; 2019; JAD 2017; De Blasio 2020; et al). Høigilt (2019) sostiene che il fumetto come genere letterario vuole collocarsi a metà tra la cultura di massa (Armbrust 1996) associata alla ‘āmmiyya e l'*adab*, la letteratura alta, associata alla *fushā*, godendo così dello status di prodotto culturale intermedio. L'autore parla infatti di una dimensione “in-betweenness” (Høigilt 2019: 168), in cui il vernacolare diventa un mezzo di diversità linguistica e culturale nonché di inclusione sociale contrapposto allo standard, vista come una lingua elitaria e simbolo di un'egemonia intellettuale che tende ad appiattire

le differenze (JAD 2017: 15). Dunque, nell'evoluzione del genere del fumetto per adulti emerge sovente un legame tra lingua e politica (De Blasio 2020: 118) e “an element of social and political criticism” associato alla scelta del dialetto (Høigilt 2017a: 179). Secondo Høigilt (2017a, 2019) vi sono diverse ragioni che spiegano l'uso preponderante della *‘āmmiyya* nei fumetti e nei graphic novel. In primo luogo, questa varietà sembra dare voce ai gruppi più marginalizzati nella società araba, ovvero i giovani, che tentano così di affermarsi nello spazio pubblico e culturale attraverso idiomi *cool*, parolacce e in generale un linguaggio più vicino a quello quotidiano per esprimere ansie, stati psicologici ed emotivi, ma anche sarcasmo, satira e humor. L'ironia e il dialetto, in particolare, sembrano essere due elementi intrinsecamente legati (De Angelis 2015: 30) per portare avanti la critica sociale “con un sorriso” (Høigilt 2017a: 175). In secondo luogo, l'uso della *‘āmmiyya* riesce a creare uno spazio culturale ibrido e libero, in cui gli autori possono introdurre e discutere questioni e idee alternative rispetto alla cultura *mainstream* (Høigilt 2017a: 188; 2019: 13). In terzo luogo, la varietà vernacolare permette di avvicinare il pubblico alla vita quotidiana e di rappresentare una realtà locale informale anche nella sfera culturale (Høigilt 2017a: 178, 181, 2019: 156-7). Non è un caso, infatti, che il nome stesso di numerose riviste di fumetti per adulti rimandano ad elementi che caratterizzano la realtà urbana del contesto in cui sono nate (Klaus 2017: 23). Pertanto, molti autori rievocano la vita quotidiana, ricorrendo ai dialetti piuttosto che allo standard e talvolta adottano implicitamente un approccio politico (Mercier 2017: 10). In generale, la città costituisce un elemento trasversale a numerosi fumetti e romanzi grafici (Chatta 2021; et al) e diventa un'entità concettuale sulla quale si innestano diverse proiezioni identitarie. Queste ultime si riflettono anche nella scelta linguistica della *‘āmmiyya*, che diventa essa stessa parte integrante della città, e portano a un atteggiamento di orgoglio per il dialetto (Klaus 2017: 27). Questo diviene, inoltre, un mezzo per promuovere le diversità linguistiche, culturali e individuali e le identità locali nelle pubblicazioni (Ghaibeh 2015: 328), in contrasto con l'arabo standard che tende invece ad appiattare e unificare le singole identità sotto un unico ombrello:

The young artists who advocate the use of dialects revendicate proudly the use of ‘I’ over ‘we’ in respect of a cultural ethnic and linguistic diversity, which contests a unifying intellectual hegemony. (JAD 2017: 15)



In questo modo, il multilinguismo, cavallo di battaglia anche del collettivo *Samandal*, diventa per esempio un modo per includere e dare risalto alle diversità:

This informal graphic movement has maintained a multi-linguistic character right from the start to include artists more comfortable with expressing themselves in English, French, or a Roman transliteration of their dialect than in classical Arabic. (Di Ricco 2015: 197)

Il dialetto è dunque altresì associato all'identità e alle molteplicità culturali che caratterizzano le società contemporanee e che vengono valorizzate dal basso, grazie anche alla spinta delle Rivoluzioni del 2011 (Ghaibeh 2015: 327; et al):

At the heart of this revival of the Arab comics is the recurring question of language, which relaunched the debate on the multiplicity of identities. If classical Arabic has traditionally dominated the literary sphere, under the influence of Panarab ideology, dialects have progressively gained ground thanks to the social and political interests of the Arab revolutions. (JAD 2017: 15)

L'ideologia panaraba, infatti, rivendicava la supremazia dell'arabo standard (*fushḥā*) in grado di unire il mondo arabo secondo il principio per il quale chi parla arabo è arabo (al-Khuṣṣrī 1985) e vedeva i dialetti come mezzi di divisione, decadenza e corruzione, oltre che una minaccia che disturba l'unità, la purezza e la continuità della *fushḥā* (Mejdell 2008: 108). Al contrario, nel quadro del genere dei fumetti per adulti le varietà vernacolari sembrano essere percepite come simboli di diversità linguistica, socioculturale e politica in grado di arricchire e includere piuttosto che indebolire e frammentare. Secondo Høigilt (2019: 175-85), comunque, i fumettisti tendono a prediligere la *‘āmmiyya* non perché mossi da un'avversità verso l'arabo standard, ma piuttosto per questioni legate all'identità, all'affermazione sociale e politica e alla visione del dialetto come una risorsa per i giovani autori in un sistema linguistico in mutamento. L'impiego della *‘āmmiyya* come forma scritta, infatti, sembra essere parte di uno sviluppo sociolinguistico più ampio, secondo l'autore potenzialmente in grado di alterare il modello diglossico tradizionale proposto da Ferguson (1959), che prevede un rigido divario tra la *fushḥā* come varietà alta, scritta e istituzionale, e la *‘āmmiyya* come varietà bassa, orale e informale, rendendo accettabile anche la scrittura del dialetto in alcuni ambiti (Høigilt 2019: 9, 187). Questa tendenza a usare il dialetto per trattare argomenti di carattere politico e socialmente rilevanti, in effetti, sembra essere parte di un trend che riguarda

non solo i fumetti, ma le arti, la cultura e la letteratura pop in generale, dalla musica indipendente alle riviste giovanili, dai graffiti al graphic design, ecc. (Høigilt 2019: 143-60). Più che di *‘āmmiyya* in senso stretto, alcuni autori parlano di Mixed Arabic (*al-lugħa al-wuṣṭā*) come cambiamento linguistico sostanziale apportato dai media da parte di una giovane generazione che preferisce il vernacolare o l'inglese all'arabo standard (Mejdell 2008: 122-3; Pepe 2017: 370, 2019: 94-122). Rosenbaum (2000), si riferisce a questa lingua mista con il termine *fushāmmiyya*, usata nella narrativa e nei testi giornalistici con intento umoristico. Pepe (2017, 2019), nell'analizzare alcuni blog egiziani, osserva e afferma l'attitudine dei giovani scrittori a mischiare le varietà linguistiche e gli alfabeti, producendo un tipo di "digital minor literature" (2017: 370) che sovverte le convenzioni stabilite nel campo letterario con l'obiettivo di esprimere nuovi significati e modelli identitari (2017: 373, 387). Catalizzatori di questa tendenza a prediligere il vernacolare o il Mixed Arabic in diversi tipi di letteratura, tra cui il fumetto, sono state, oltre ai media, le rivolte del 2011 (Rosenbaum 2011; Ghaibeh 2015: 327; Høigilt 2017a, 2019; Pepe 2017, 2019; De Blasio 2020; et al):

[...] since the period of the Revolutions the different local varieties have had a strong impulse, in particular Egyptian, Syrian, Lebanese and Tunisian Arabic. This brought comics closer to their audience, securing their place as a popular form of art. (De Blasio 2020: 125)

Appare dunque evidente nel panorama culturale e letterario arabo contemporaneo che spesso esiste un legame tra la critica sociale, la scelta della *‘āmmiyya* o di una varietà mista e le letterature indipendenti, come il fumetto. Questo nuovo genere letterario, dunque, si pone come uno spazio culturale informale, popolare e talvolta politicamente impegnato, in cui vengono affrontati argomenti rilevanti e controversi spesso in modo ironico, impiegando in maniera massiccia il dialetto, che può essere quindi anche utilizzato in senso critico e rivoluzionario (Høigilt 2017a, 2019).

Nei fumetti *Ṣālūn* e *Utopia* di ‘Umar Khūrī, tuttavia, sembra trovare un certo spazio anche l'arabo standard, impiegato da alcuni personaggi al posto della *‘āmmiyya*. L'obiettivo dello studio è, dunque, indagare la relazione tra la varietà linguistica e l'identità dei diversi personaggi ed esaminare se e in che modo questa relazione contribuisce a conferire alle opere un carattere di denuncia dello status quo.

#### 4. Quadro teorico e metodologico

Il quadro teorico di questa ricerca si basa su due principi fondamentali. Il primo è l'idea di lingua come marca identitaria (Suleiman 2013) e di identità come prima arena sociale universale che influenza la scelta linguistica (Scotton & Ury 1977). Il secondo è che la lingua è legata all'identità attraverso il simbolismo e dunque, oltre ad avere una funzione strumentale, è anche una risorsa simbolica (Bassiouney 2009: 186; Suleiman 2013: 16) per esprimere conflitti e narrazioni contrastanti “of the in-group and the out-group” (Suleiman 2013: 13), potendo fungere dunque da mezzo di inclusione o di esclusione nei contesti sociali. La lingua non è infatti solo un semplice mezzo di comunicazione, ma una vera e propria arena di lotta simbolica e le scelte linguistiche dei parlanti mostrano rivendicazioni identitarie, relazioni di potere e varie forme di dissenso (Hélot et al 2012), contribuendo a marcare un avvicinamento o una distanziamento nei rapporti di forza all'interno delle società (Suleiman 2013). Pertanto, il simbolismo linguistico può essere considerato “a prism through which to understand aspects of the social world” (Suleiman 2013: 95).

Alla luce di ciò, l'obiettivo di questo studio è in primo luogo indagare quale spazio trovano le diverse varietà linguistiche, standard e vernacolare, all'interno dei fumetti di ‘Umar Khūrī. In secondo luogo, analizzare l'impatto della polarizzazione tra popolo dissidente e regime e della relazione autoritarismo – resistenza discusse nella sezione 2 dal punto di vista linguistico per comprendere se anche in queste società immaginarie la diversità linguistica funge da marca identitaria e simbolica con un intento politico. Scopo di questa ricerca è infine esaminare di quali funzioni sociali e politiche la lingua è investita all'interno di questi fumetti.

L'analisi linguistica che segue è di tipo descrittivo e si basa sulle sequenze dialogiche, poiché non vi sono sequenze narrative, del graphic novel *Utopia* (56 pp.) e sulle quattro puntate<sup>4</sup> di *Ṣālūn* (76 pp.). In particolare, nella prossima sezione verranno presentati ed esaminati soprattutto i passi in cui compaiono elementi morfosintattici o lessicali dell'arabo standard (Scotton 1998; Muysken 2000). Sebbene, infatti, da un punto di vista prettamente numerico le sequenze

---

<sup>4</sup> Esiste anche un episodio speciale del fumetto pubblicato sul nono numero di Samandal, dal titolo *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfī Special No. 1: Mental Security*, che si focalizza sulle “Forze di sicurezza del pensiero”, è ambientato a Sofia ed è in inglese. Trattandosi di uno spin-off che poco ha a che fare con la trama del fumetto, non verrà preso in considerazione.

in standard sembrerebbero trascurabili<sup>5</sup>, vale la pena analizzare l'uso di questa varietà rispetto ai contesti in cui ricorre e ai personaggi che la impiegano, mettendola a confronto con le situazioni e i personaggi che prediligono invece la *'āmmiyya* o una varietà mista.

## 5. Analisi

Le prime vignette che è interessante analizzare sono le pagine iniziali di *Ṣālūn*. Il fumetto si apre con un'ispezione nel salone di Ṭāriq da parte delle *Quwwāt al-amn al-fikrī*, a cui è giunta voce che il protagonista vende materiali illegali:



<sup>5</sup> Sui 277 balloons di *Ṣālūn* solamente trentadue sono in arabo standard e sui 319 balloons di *Utopia* se ne contano solo quattordici.



Q: Ci è giunta voce che produce e vende artefatti immaginari in questo locale.

Q1: Un attimo, il tuo documento. E il contenuto del tuo portafoglio.

Q: Dal momento che tutti noi sappiamo che queste cose non esistono nel mondo reale...

T: Certo, tutti noi lo sappiamo...

Q1: Signore, tutto ciò che ha sono 7,000 lire. E un pacchetto di sigarette "Cedars"

Q: Controllale!

Q1: Subito.

Q: Come stavo dicendo, siccome queste cose non esistono nella realtà, non può esistere una legge che le vieti. Tuttavia, se queste accuse nei suoi confronti fossero vere, ciò significherebbe due cose:

Q: Prima di tutto, che lei guadagna ingannando i suoi clienti perché quel che loro acquistano non raggiungerà lo scopo per cui lo hanno acquistato.

Q: Secondo, che sta fomentando la corruzione della mente dei cittadini, incoraggiando il pensiero egoista e individualista, che distrae gli uomini dai propri doveri nei confronti della società.

Q1: Signore, sembrano normali sigarette.

Q: Ottimo. Prendi un campione per un'ispezione più approfondita in laboratorio, prendi nota dei dettagli e lascialo andare.

Q: È anche possibile, signor al-Khurāfī, che lei mette inutilmente nei guai i suoi clienti innocenti.

T: Le assicuro, figliolo, che sono solo voci di corridoio di altri barbieri del quartiere per rubarmi i clienti.

Q1: Sono tutti oggetti da barbiere.

Q2: Nulla in questa stanza.

Q3: Neanche qui.

Q4: E nulla neanche nel retro.

Q: Allora andiamocene.

Q: Speriamo per il suo bene che ci abbia detto la verità, perché le assicuriamo che scopriremo se ha mentito.

In questa scena, le *Quwwāt al-amn al-fikrī* ispezionano minuziosamente il salone di Ṭāriq alla ricerca dei materiali illegali. Gli agenti non nominano esplicitamente questi oggetti, ma usano delle perifrasi che ne negano l'esistenza (*hadīhi al-asbyā' ghayr mawjūda fī-l wāqi'*, "queste cose non esistono nella realtà") allo scopo di togliere loro ogni valore. Sembra dunque esservi un rimando orwelliano alla questione dell'impovertimento lessicale finalizzato all'appiattimento del pensiero e alla negazione di una realtà scomoda al regime. La polizia infatti accusa il barbiere di ingannare i suoi clienti e corromperne le menti distraendoli dai propri doveri sociali e minacciandolo di venire a scoprire la verità in caso di menzogna. Ṭāriq da parte sua nega fermamente tutte le

accuse, nonostante in realtà nel suo negozio lui venda davvero materiali fuori legge. Da questo scambio, è possibile notare che gli agenti delle Forze di sicurezza utilizzano rigorosamente l’arabo standard, anche con costruzioni che innalzano il registro, avvicinandolo alla *fushà*. Lo confermano, per esempio, la presenza di vocalizzazioni a fine parola per segnare il *tanwin* che idealmente viene pronunciato dagli agenti (*wujūd qānūnin*, “presenza di una legge”, *bi-ghanan*, “inutilmente”) e costrutti quali la negazione del futuro con *lan* + *manṣūb* (congiuntivo) e l’esortativo con *li* + *majzūm* (apocopato) (*li-nadhhab* per dire “andiamo!” al posto dell’esortazione più colloquiale *yallā*). Al contrario, Ṭāriq risponde sempre in ‘āmmiyya, varietà che viene fortemente marcata anche attraverso la messa per iscritto dei suoi elementi fonetici caratteristici, che la avvicinano molto al parlato. I verbi, ad esempio, portano la costruzione con il prefisso *bi* + forma verbale (*bi-akkid*, “assicuro”) o *m* + forma verbale per la prima persona plurale (*mn ‘arif*, “sappiamo”) e le scritture della *qāf* (*q*) e della *hamza* rispecchiano la pronuncia del dialetto, per cui la *q* si pronuncia *hamza* (‘) e la *hamza* con vocalizzazione *kasra* (*i*) in mezzo a parola viene pronunciata *yā* (*ī*). Si prenda in considerazione il balloon in cui Ṭāriq dice: “*bā’ī ḥallā’īn al-ḥay li-ya’shīṭūnī al-zabā’īn*” (“[sono voci di corridoio de] il resto dei barbieri del quartiere per portarmi via i clienti”), che in standard sarebbe stato *bāqī ḥallāqīn al-ḥay li-yaqshīṭūnī al-zabā’in*. In effetti, gli stessi sostantivi plurali “barbieri” e “clienti”, rispettivamente *ḥallā’īn* e *zabā’īn* nelle vignette di Ṭāriq, in bocca agli agenti di polizia rispettano la grafia, e dunque idealmente la pronuncia, dello standard, ovvero *zabā’in* e *ḥilāqa* (“rasatura”, da cui deriva il nome di mestiere *ḥallāq*, “barbiere”). Appare dunque fortemente marcata linguisticamente la contrapposizione tra autoritarismo, uso della coercizione e della minaccia e il controllo esercitato dalle Forze di sicurezza e la resistenza, la dissidenza e la lotta per la libertà di pensiero portata avanti da Ṭāriq, il quale mette a rischio la propria sicurezza per gli ideali in cui crede. Le due varietà, standard e vernacolare, diventano dunque chiari simboli rispettivamente dell’esclusione del popolo dal potere operata da chi lo esercita e della resistenza ed inclusione delle diversità messa in atto dal popolo oppresso.

In un altro passo tratto dal terzo episodio di *Ṣālūn*<sup>8</sup> viene annunciata al telegiornale l’esplosione di un edificio nel quartiere di Rā’s Beirut:

<sup>8</sup> Come sopra, le vignette originali in arabo mi sono state inviate da ‘Umar Khūrī.



فور وصول "قوى الأمن الداخلي" وسيارات الإسعاف، تبين أن المتفجرات المستخدمة لم تكن عادية، وإنما تحتوي على نوع جديد من الأسلحة البيولوجية أو الكيميائية، وقد ظهرت عوارضها على بعض المدنيين الذين تواجدوا في محيط المبنى.



Figura 2. *Şālūn Ṭāriq al-Khurāfi*, episodio 3, nessun numero di pagina

Traduzione:

Tv: ...Ha 17 anni una vittima dell'esplosione avvenuta questo pomeriggio in un edificio disabitato nella zona di Rā's Beirut.

L: Dove hai comprato questo televisore?

S: Non l'ho comprato, me lo ha installato Khalil...

Amico: SHHHHHHHH



Tv: Sono immediatamente arrivate le “Forze di sicurezza interna” e le ambulanze. Si è scoperto che gli esplosivi usati non erano normali, ma contenevano un nuovo tipo di armi biologiche e chimiche, i cui effetti collaterali sono già comparsi su alcuni cittadini che si trovavano nei dintorni dell’edificio.

[...]

Sullo schermo: Avvertenza! Hai già tentato di accedere a tre siti vietati. Se completerai il tentativo, sarai perseguito e punito. Grazie. Forze di sicurezza del pensiero

S: In vita mia non ho mai visto questo avviso.

[...]

S: Fāris, sei pronto?

F: Facciamolo.

L: Cosa state per fare?

S: Scoveremo le immagini dell’esplosione su internet hackerando uno dei siti bloccati.

L: Con la playstation?

S: E questo aggeggio.

In queste vignette, i giornalisti filogovernativi danno la notizia che un’esplosione chimica avvenuta in città ha causato alle persone gravi allucinazioni, tra cui la visione di un Buddha seduto sulle macerie dell’edificio. Questo e altri effetti collaterali possono manifestarsi anche solo guardando le foto del palazzo esploso e pertanto ogni tentativo di reperimento di tali immagini viene dichiarato fuori legge. Lūlwa e Surà insieme al loro gruppo di amici sono preoccupati per Ṭāriq, il cui partito viene pubblicamente accusato dell’attentato. Il gruppo decide quindi di hackerare i siti bloccati per poter vedere meglio le immagini dell’incidente. Anche in questo esempio, si può notare chiaramente la diversa varietà linguistica dei giornalisti e delle protagoniste. I primi, affiliati al regime, annunciano le notizie in arabo standard così come è in standard il messaggio minatorio che compare sullo schermo da parte delle *Quwwāt al-amn al-fikrī*. Anche in questo caso, la lingua presenta caratteristiche che la avvicinano alla *fushā*, come per esempio, l’uso della particella *laqad* (già) che precede un verbo al *māḍī* (perfetto) (*laqad ḥāwalta* “hai già tentato”), il futuro reso con *sawf* e il passivo che viene segnato dalla vocalizzazione *fatha* (a) della seconda radicale (*sawf tulāḥaqu wa tu‘āqabu*, “verrai perseguito e punito”). Lūlwa, Surà e i loro amici, clienti di Ṭāriq, parlano invece in una *‘āmmiyya* anche qui molto fedele al parlato e alla grafia usata sui social, come è evidente nel sintagma *ha-al-tilviziūn*, “questa televisione”, in cui viene scritta la lettera *v* come una *fā* con tre punti sopra e il dimostrativo si presenta in forma apocopata e attaccato all’articolo *al*. Anche in queste vignette,

la *hamza* in mezzo a parola viene sostituita da una *yā*, come nel *ism al-fā'il* (nome d'agente) *shā'ifa* invece di *shā'ifa* (letteralmente “vedente”). Molto frequente è, inoltre, il ricorso al code-switching verso l'inglese, ad esempio nella frase: *raḥ nulāqī suwar al-infijār 'āl-“internet” by hacking into one of the blocked sites* (“scopriremo le immagini dell'esplosione su internet hackerando uno dei siti bloccati”), in cui si può notare anche la resa del futuro del vernacolare con *raḥ* + verbo. La presenza del code-switching dalla *'āmmiyya* all'inglese da un lato è un riflesso fedele della realtà libanese, in cui i giovani tendono a mischiare le due lingue (Shaaban & Ghaith 2002; Esseili 2017; Bahous et al. 2014), dall'altro evidenzia il dinamismo del dialetto contrapposto alla rigidità dello standard, diventando anche in questo caso una marca di dissidenza da parte dei personaggi rispetto alla severità e al controllo operato dal regime.

Passando alle vignette di *Utopia*, interessante è la prima pagina del graphic novel.



Figura 3. *Utopia*, p. 5

Traduzione:

S: I miei genitori si lamentano sempre che questo paese è un fallimento, che le persone non sono tutte uguali e che i problemi non si risolveranno mai.

L: Anche i miei dicono la stessa cosa.

S: Dicono che hanno paura per la nostra generazione che erediterà tutto questo caos.

L: Non voglio ereditare un paese così. Dobbiamo fare qualcosa!

S: Ho trovato!

L: ?

S: Dobbiamo fondare un nuovo paese senza questi problemi diffusi ...

L: Va bene. Ma io sono la presidentessa della repubblica.

Lūlwa e Surà prendono atto del fallimento del paese in cui vivono, che nel corso della storia si capisce essere il Libano, e iniziano a discutere della fondazione del nuovo stato ideale. Dal punto di vista linguistico, sono piuttosto evidenti elementi morfosintattici e lessicali improntati sul dialetto. Per citarne alcuni già visti in *Ṣālūn*, il prefisso *bi* prima dei verbi al *marfūʿ*, il dimostrativo (*ha*) attaccato al sostantivo a cui si riferisce, il futuro reso con *rah*, ma anche il pronome relativo *illī*, l'idea di "avere" resa con *bidd* + pronome suffisso (*biddī*, "voglio" invece del verbo in standard *urīdu*) e la congiunzione avversativa *bas* (ma) in luogo di *lākin*. Tuttavia, a differenza di *Ṣālūn*, qui le *hamza* in mezzo a parola sono segnate come nello standard (*dā'iman*, "sempre", *ra'īsa* "presidentessa") e anche il pronome suffisso di terza persona femminile *hā* è scritto nella sua forma standard (*innahā* "che essa", *bi-ḥayātihā* "nella sua vita"). Pertanto, la varietà è vernacolare, ma presenta alcuni elementi ortografici che rispettano le regole dello standard e parole comuni a standard e dialetto. A differenza delle due scene sopra analizzate, in questo caso non abbiamo un dialogo fra personaggi appartenenti a gruppi ideologicamente distanti, come invece avviene nelle vignette sotto.

L'ultimo passo presentato è tratto di nuovo da *Utopia*. Qui Lūlwa e Surà, fatte prigioniere dal re di un altro stato, negoziano il loro rilascio:





Figura 4. *Utopia*, pp. 42, 44-45

Traduzione:

L: Vostra maestà, siamo una delegazione diplomatica dal paese Utopia. Abbiamo sentito parlare della vostra forza e autorità, quindi siamo venute per chiedere al vostro cospetto...

R: Silenzio!! Solo i più potenti hanno diritto di parlare in mia presenza! O coloro che hanno con sé un regalo adatto... Avete con voi un ovetto Kinder?

L: ... No

R: Allora dovete sottoporvi a una prova di forza per guadagnarvi la libertà di parola! Alla stanza da combattimento!!

[...]

R: Siccome sono misericordioso, vi concederò tre occasioni per riuscire [a ottenere il diritto di parlare]. Ciascuno di voi può scegliere una persona con cui combattere.

M: Qualunque persona? Io sceglierò questa ragazza.

Ragazza: Io? [Considerati] sconfitto!

L: E io scelgo lui!

Bambino: [Considerati] sconfitta!

S: E io scelgo il re!

R: Ti distruggerò!

S: Devi riuscire a prendermi prima!

S: Per quanto sei stato seduto sul tuo trono a mangiare cioccolata tutto il tempo? Coi tuoi uomini a portarti dove volevi andare, invece di muovere le gambe?

In questo passaggio, Lūlwa e Surà provano a negoziare con la diplomazia il loro rilascio, ma vengono subito zittite dall'ingordo monarca, che pretende di ricevere degli ovetti Kinder come dono per concedere la libertà di parola. Per guadagnarsela, le protagoniste devono riuscire a sconfiggere in combattimento le guardie del re, che sono però imbattibili. Surà, allora, propone furbamente di sfidare il sovrano, il quale, poco agile e fuori forma, non riesce a prenderla mentre lei scappa. Così, la bambina lo mette in ridicolo di fronte ai suoi sudditi, che vengono incitati a ribellarsi. Nella confusione della rivolta, Surà, Lūlwa e il capo dell'esercito di Utopia riescono a fuggire. Dal punto di vista linguistico, come in *Ṣālūn*, anche in questo caso il re dittatore tende ad usare l'arabo standard. Per esempio, omette il prefisso *bi* prima dei verbi al presente, ricorre alla costruzione piuttosto formale *likay + mansūb* per le subordinate finali (*likay taksibū*, "affinché vi guadagnate") e la costruzione standard del futuro con *sawf* (*sawf amnaḥukum*, "vi concederò", *sawf udammiruki* "ti distruggerò"). In questo caso, però, il gap tra standard e vernacolare risulta un po' meno evidente rispetto a *Ṣālūn*. Infatti, in un balloon il monarca utilizza alcune marche dialettali, come il relativo *illī*, e una frase interrogativa improntata sul colloquiale (*ma'kum shī bayḍa Kinder?*, "avete un ovetto Kinder?"), mentre Lūlwa nel rivolgersi al re all'inizio del dialogo ricorre al pronome suffisso *kum*, invece della forma vernacolare *kon* attestata in altri passaggi del graphic novel. Ciononostante, la lingua matrice (Scotton 1998) del sovrano è l'arabo standard. Al contrario, i protagonisti provenienti dalla neonata Utopia si esprimono in dialetto, come si evince per esempio dalla costruzione del futuro con *raḥ* (*raḥ ikhtār*, "sceglierò"), dal prefisso *bi + verbo* (*bi-ikhtār*, "scelgo") e dai dimostrativi *haydā* o *ha* (*h-al-bint*, "questa ragazza"). Pertanto, sebbene in diverse vignette di *Utopia* si possa parlare di Mixed Arabic (Mejdell 2006a; Pepe 2017, 2019), è interessante evidenziare comunque una differenza tra la varietà linguistica del re e quella di Lūlwa e Surà, soprattutto considerando i costrutti verbali, i pronomi suffissi e i dimostrativi. Anche in questo caso la scelta linguistica sembra essere politica e simbolica perché va a marcare una differenza nell'ideologia. Lūlwa e Surà, che si esprimono prevalentemente in *‘āmmiyya*, hanno istituito uno stato fondato sui principi di uguaglianza, partecipazione e inclusione nella vita pubblica. Il monarca, che parla per lo più in standard, rappresenta invece l'autoritarismo, la tirannia e l'esclusione di chi non fa parte

dell'élite e non detiene il potere da ogni libertà, come quella di parola (*lā yaḥiqqu siwwā li-l-aqwīyyā' an yatakallamū*, “nessuno ha diritto di parlare se non i potenti”).

## 6. Arabo standard e 'āmmiyya come simboli di esclusione e inclusione

Dai passi analizzati risulta evidente che nei fumetti di 'Umar Khūrī trova spazio nelle sequenze dialogiche di fianco alla 'āmmiyya, che si conferma comunque centrale in questi fumetti a sfondo sociopolitico, anche l'arabo standard, sebbene in quantità inferiore. Come messo in evidenza nella sezione 5, le due varietà sono parlate da personaggi ideologicamente molto distanti fra loro. In particolare, in *Ṣālūn* gli agenti delle *Quwwāt al-amn al-fikrī* così come i giornalisti filogovernativi utilizzano rigorosamente uno standard molto vicino alla *fushā*. Al contrario, Ṭāriq, Lūlwa, Surà e i loro amici impiegano una varietà vernacolare, talvolta molto vicina allo slang, poiché marcata anche nelle sue caratteristiche fonetiche peculiari che vengono messe per iscritto. Inoltre, frequenti sono i ricorsi al code-switching, elemento che dà anche un quadro realistico della varietà mista adottata soprattutto dai giovani nei contesti orali, informali e spesso sui social, e che rappresenta inoltre il dinamismo della 'āmmiyya. Questo divario linguistico sembra essere dunque simbolo anche di un divario politico, che evidenzia la distanza ideologica tra popolo dissidente e regime. Per quanto riguarda *Utopia*, la cui trama è più incentrata sul percorso delle bambine nella costruzione di uno stato ideale, questa differenziazione nella lingua appare meno evidente e meno frequente anche nel numero di balloons in standard. In alcuni passi, inoltre, la 'āmmiyya è meno vicina allo slang giovanile, nel senso che, a differenza di *Ṣālūn*, conserva alcuni elementi dello standard, come la *hamza* segnata in mezzo alla parola, e viceversa, nei pochi passaggi in arabo standard, compare comunque qualche marca soprattutto morfosintattica del dialetto. Tuttavia, nella scena in cui Lūlwa e Surà incontrano il re autoritario appare chiaro che la parlata di quest'ultimo sia decisamente improntata sulla lingua standard, al contrario di quella delle bambine, che lottano per la loro libertà e incitano i sudditi del sovrano a ribellarsi. Pertanto, anche in questo caso la lingua ha una funzione simbolica e identitaria e sottolinea di nuovo il gap autoritarismo ed esclusione dal potere *versus* resistenza e inclusione. Nei due fumetti, infatti, i personaggi dissidenti che si battono per una maggiore libertà e giustizia si trovano a contrapporsi ai regimi che escludono la maggioranza dal potere e dalle decisioni, controllano il

popolo e negano ogni tipo di libertà. In questo quadro, dunque, la lingua si fa specchio di una funzione sociale e politica ben precisa: la ‘āmmiyya, adottata dai protagonisti ribelli, assume la funzione di marca inclusiva e di resistenza che accentua il divario ideologico tra il popolo e la politica elitaria, corrotta e repressiva perpetuata dai regimi, di cui l’arabo standard, lingua istituzionale, diventa simbolo.

---

**Ringraziamenti**      Ci tengo a ringraziare di cuore Omar Khoury per avermi mandato i suoi fumetti in un momento in cui è difficile reperirli dal Libano, per avermi dato il permesso di inserire alcune tavole nell’articolo e per l’enorme disponibilità e aiuto dimostrato.

## Riferimenti bibliografici

‘Umar Khūrī (testi e disegni). 2008. *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi*. Samandal 1. Beirut: Samandal.

‘Umar Khūrī (testi e disegni). 2009. *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi*. Samandal 2. Beirut: Samandal.

‘Umar Khūrī (testi e disegni). 2009. *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi*. Samandal 4. Beirut: Samandal.

‘Umar Khūrī (testi e disegni). 2017. *Ṣālūn Ṭāriq al-Khurāfi*. In Raphaëlle Macaron (ed), *Tūbyā/Topie/Topia*. Beirut: Samandal.

‘Umar Khūrī (testi e disegni). 2017. *Yūtūbiā (Utopia)*. Beirut: Samandal.

Aiello, Giulia. 2022. “I fumetti di Omar Khoury tra utopia e distopia.” *Arabpop, Rivista Di Arti e Letteratura Arabe Contemporanee* 2, 99–103.

Armbrust, Walter. 1996. *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bahous, Rima N., Mona Baroud Nabhani, & Nahla Nola Bacha. 2014. “Code-switching in higher education in a multilingual environment: a Lebanese exploratory study.” *Language Awareness* 23(4), 353–368.

Bassiouney, Reem. 2009. *Arabic Sociolinguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Chatta, Rasha. 2021. "Disegnare il battito di una città che cambia [Sketching the Pulse of the Morphing City]." *Arabpop, Rivista Di Arti e Letteratura Arabe Contemporanee* 1, 94–97.

De Angelis, Francesco. 2015. "Graphic Novels and Comic Book in Post-Revolutionary Egypt: Some Remarks." *La rivista di Arablit* 9-10, 23–37.

De Blasio, Emanuela. 2020. "Comics in the Arab world. Birth and spread of a new literary genre." *Anaquel de estudios árabes* 31, 117–126.

Di Ricco, Massimo. 2015. "Drawing for a New Public: Middle Eastern 9th Art and the Emergence of a Transnational Graphic Movement." In Binita Mehta & Pia Mukherji (eds.), *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*, 187–203. New York: Routledge.

Douglas, Allen & Fedwa Malti Douglas. 1994. *Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Esseili, Fatima. 2017. "A sociolinguistic profile of English in Lebanon." *World Englishes* 36(4), 684–704.

Ferguson, Charles A. 1959. "Diglossia." *Word* 13, 325–340.

Gabai, Anna. 2014. "Samandal: Comics from Lebanon." *Rivista degli studi orientali: LXXXVII*, supplemento 1, 95–102.

Gabai, Anna. 2020. "Si scrive fumetto si dice rivoluzione". In Chiara Comito & Silvia Moresi, *Arabpop: Arte e letteratura in rivolta dai paesi arabi*, 85–108. Milano: Mimesis.

Ghaibeh, Lina. 2015. "Telling graphic stories of the region: Arabic comics after the revolution." In *IEMed, Mediterranean Yearbook 2015*, 324–329. Barcelona: European Institute of the Mediterranean (IEMed).

Ghaibeh, Lina. 2017. "From behind the doors into the streets: women in comics from the Arab world." In Lina Ghaibeh & Simona Gabrielli (eds.), *Nouvelle génération: la bande dessinée arabe aujourd'hui = The new generation: arab comics today*, 30–39. The Mu'taz and Rada Sawwaf Arab Comics Initiative, The American University of Beirut, Marseille: Alifbata.

Hélot, Christine, Monica Barni, Rudi Janssens, & Carla Bagna (eds). 2012. *Linguistic landscapes, multilingualism and social change*. Frankfurt am Main: Lang.



Høigilt, Jacob. 2017a. “Dialect with an Attitude: Language and Criticism in New Egyptian Print Media.” In Jacob Høigilt & Mejdell Gunvor (eds.), *The Politics of Written Language in the Arab World*, 166–189. Leiden: Brill.

Høigilt, Jacob. 2017b. “Egyptian comics and the challenge to patriarchal authoritarianism.” *International Journal of Middle East Studies* 49(1), 111–131.

Høigilt, Jacob. 2019. *Comics in Contemporary Arab Culture: Politics, Language and Resistance*. London/New York: I.B.Tauris.

Khoury, George (JAD). 2017. “Rebellion resuscitated: the youth’s will against history.” In Lina Ghaibeh & Simona Gabrielli (eds.), *Nouvelle génération: la bande dessinée arabe aujourd’hui = The new generation: arab comics today*, 13–21. The Muʿtaz and Rada Sawwaf Arab Comics Initiative, The American University of Beirut, Marseille: Alifbata.

(al-)Khuṣrī, Sātiʿ. 1985. *al-ʿUrūba awwalan*. Beirut: Markiz Dirāsāt al-Waḥda al-ʿArabiyya.

Klaus, Enrique. 2017. “Médin@ al-comics. The trace of the city in contemporary arabic comics.” In Lina Ghaibeh & Simona Gabrielli (eds.), *Nouvelle génération: la bande dessinée arabe aujourd’hui = The new generation: arab comics today*, 22–29. The Muʿtaz and Rada Sawwaf Arab Comics Initiative, The American University of Beirut, Marseille: Alifbata.

Licitra, Ilenia. 2020. “A Lebanese Recipe to Say the Unspeakable: Verbal and Figurative Language Against the Censorship.” In Lavinia Benedetti, Alba Rosa Suriano, & Paolo Villani (eds.), *Stigma, censure e oscenità. L’indicibile nelle culture del Mediterraneo e dell’Asia orientale*, 81–95. Libreria Editrice Orientalia.

Mejdell, Gunvor. 2006a. “The Use of Colloquial in Modern Egyptian Literature – a Survey.” In Lutz Edzard & Jan Retsö (eds.), *Current Issues in the Analysis of Semitic Grammar and Lexicon II*, 195–213. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Mejdell, Gunvor. 2008. “What Is Happening to Lughatunā L-Gamīla? Recent Media Representations and Social Practice in Egypt.” *Journal of Arabic and Islamic Studies* 8, 108–124.

Mercier, Jean-Pierre. 2017. “The new generation. Arab comics today” (introduzione). In Lina Ghaibeh & Simona Gabrielli (eds.), *Nouvelle génération: la bande dessinée arabe aujourd’hui = The new generation: arab comics today*, 10. The Muʿtaz and Rada Sawwaf Arab Comics Initiative, The American University of Beirut, Marseille: Alifbata.

Merhej, Lena Irmgard. 2015. "Men with guns: War narratives in new Lebanese comics." In Binita Mehta & Pia Mukherji (eds.), *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*, 204–222. New York: Routledge.

Muysken, Pieter. 2000. *Bilingual speech: A typology of code-mixing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pepe, Teresa. 2017. "Mixed Arabic as a Subversive Literary Style [2005–2011]." In Nora Eggen & Rana Issa (eds.), *Philologists in the World: A Festschrift in Honour of Gunvor Mejdell*, 363–394. Oslo: Novus Forlag.

Pepe, Teresa. 2019. *Blogging from Egypt: Digital Literature, 2005-2016*. Edinburgh University Press.

Rosenbaum, G. M. 2000. "Fushammiyya: Alternating Style in Egyptian Prose." *Zeitschrift Für Arabische Linguistik* 38, 68–87.

Rosenbaum, Gabriel. 2011. "The Rise and Expansion of Colloquial Egyptian Arabic as a Literary Language." In Rakefet Sela-Sheffy & Gideon Toury (eds.), *Culture Contacts and The Making of Cultures. Papers in Homage to Itamar Even Zohar*, 323–244. Tel Aviv: Tel Aviv University.

Scotton, Carol Myers & William Ury. 1977. "Bilingual strategies: the social function of codeswitching." *Linguistics* 193, 5–20.

Scotton, Carol Myers. 1998. "A way to dusty death: The Matrix Language turnover hypothesis." Lenore A. Grenoble & Lindsay J. Whaley (eds.), *Endangered Languages: Language Loss and Community Response*, 289–316. Cambridge: Cambridge University Press.

Shaaban, Kassim & Ghazi Ghaith. 2002. "University students' perceptions of the ethnolinguistic vitality of Arabic, French and English in Lebanon." *Journal of Sociolinguistics* 6(4), 557–574.

Suleiman, Yasir. 2013. *Arabic in the fray: Language ideology and cultural politics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.