

Sede amministrativa:

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

in cotutela con:

Università Mohammed V di Rabat

DOTTORATO DI RICERCA IN

SCIENZE PEDAGOGICHE

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 11/D1

Settore Scientifico disciplinare: M-PED/02

La maschera di Giuha

tra metamorfosi, pluralismo culturale e identità sdoppiate

Presentata dalla dott.ssa

Khadija Madda

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Tiziana Pironi

Relatore:

Prof.ssa Emma Beseghi

Co-Relatore:

Prof.ssa Samira Dlimi

09/05/2018

Sede amministrativa

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

in cotutela con:

Università Mohammed V di Rabat

DOTTORATO DI RICERCA IN

SCIENZE PEDAGOGICHE

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 11/D1

Settore Scientifico disciplinare: M-PED/02

La maschera di Giuha
tra metamorfosi, pluralismo culturale e identità sdoppiate

Le masque de Giuha
Entre les métamorphoses, le pluralisme culturel et les identités dédoublées

قناع جحا
بين التحول والتعددية الثقافية وانقسام الهوية

Presentata dalla dott.ssa **Khadija Madda**

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Tiziana Pironi

Relatore:

Prof.ssa Emma Beseghi

Co-Relatore:

Prof.ssa Samira Dlimi

ABSTRACT

La tesi dal titolo «*La maschera di Giuha, tra metamorfosi, pluralismo culturale e identità sdoppiate*» indaga le fiabe di Giuha, personaggio “icona” dei racconti popolari dei paesi del mediterraneo di cultura occidentale ed orientale. La complessità delle tematiche connesse a questa figura, vale a dire, la riflessività sulla problematica della stoltezza, l’ironia, la doppiezza, l’ombra e il concetto di metafora, conducono la nostra ricerca ad esplorare aneddoti su *Giuha* provenienti dal Medioevo, in lingua araba, fino ad arrivare ai racconti d’autore dell’Italia delle fiabe di *Giufâ*. Sono racconti di immaginazione destinati all’universo dell’infanzia. L’obiettivo principale è quello di mettere in evidenza se queste narrazioni, per il loro valore educativo, potevano facilitare lo sviluppo del potenziale creativo e dell’immaginario nei ragazzi. È stato adottato l’approccio scientifico di tipo qualitativo e di tipo teorico-comparativo per condurre l’indagine sul campo sia nelle scuole elementari, di primo grado della città di Bologna in Italia, sia nelle città di Rabat e di Salé in Marocco. La raccolta dei dati è stata effettuata attraverso la lettura delle fiabe in classe, il tema scritto e la conversazione orale. È stata effettuata una video registrazione per osservare il punto di vista del discente in seguito alla lettura di queste fiabe. Seguendo i canoni dell’osservazione scientifica, della misurazione e dell’inferenza i risultati hanno dimostrato come le fiabe di Giuha sono state in grado di sviluppare negli alunni non solo una complessa visione del mondo, ma anche immaginazione, desiderio di invenzione, creatività e una presa di coscienza delle analogie e delle differenze.

Indice

Introduzione	PP. 7-9
Capitolo1	P. 10
Dalle prime ricerche storiche sulle radici della fiaba di Giuha agli studi morfologici della sua narrazione.	
Introduzione al primo capitolo	P. 11
1. Breve sguardo sulla storia della teoria della narrazione.	PP. 10-11
1. Poetica della fiaba e l'impulso ancestrale di narrare	PP. 13-17
2. La narrativa del popolo Semita: <i>La Nadira</i>	PP. 18-19
2.1 Dalle Maqqàmat alla Nadira	PP. 20-21
2.2 Chi è Giuha?	PP. 22-27
2. I racconti popolari di "Giochà" nella tradizione giudaico-spagnola della Toledo ottocentesca di S. M. Cohen.	PP. 28-36
Capitolo 2.	P. 37
L'Italia delle fiabe e molteplici chiavi interpretativi	
Introduzione al secondo capitolo	P. 38

1. Obiettivo e metodologia dell'indagine	P. 38
2. Fiaba e scrittura d'Autore	P. 39
2.1. In viaggio con i "mediatori" culturali di Vinicio Ongini	PP. 39-41
2.2. Analisi delle fiabe di Italo Calvino: Tematica dell'ombra e lettura comparativa.	P. 42
2.2.1. Italo Calvino: Giufa fiabe dalla Sicilia.	P. 43
2.2.2. Tematica della stupidità e la teoria di Jung.	PP. 43-45
2.2.3. Giufà-Virdiello.	PP. 45-53
2.3 <i>Goha</i> e le fiabe di Bruna Leda Rafanelle: Scrittura femminile di Giuha	PP. 54-55

Capitolo 3. PP. 56

Analisi comparativa tematica dell'ironia, il doppio e l'interculturalità nella letteratura di Giuha.

Introduzione al terzo capitolo P. 57

1. Tematica della stoltezza e problematicismo della stupidità	PP.57-67
--	----------

2. Letteratura orale e scritta in Marocco	P. 68
--	-------

2.1 Il racconto popolare di tradizione orale	P. 68
2.2 Histoire locale	PP. 69-70
2.3 Le conte	PP. 71-76

Capitolo 4. P. 77

Pedagogia sotto le due torri di Bologna / Pedagogia sotto la torre Hassan di Rabat

Introduzione al quarto capitolo P. 78

1. Indagine sul campo: Scuole elementari di primo grado di Bologna (Italia), di Rabat e di Salé (Marocco).	PP. 79-90
2. La tematica dell'ironia nelle fiabe di <i>Giuha</i> e il punto di vista del discente: analisi comparativa.	PP. 91-93
Capitolo 5.	P. 94
Specchi d'autore tra fiaba e cinema.	
Introduzione al quinto capitolo	P. 95
1. Parole e immagini: effetti passionali e punti di vista.	PP.95-97
2. L'analisi del linguaggio filmo di <i>Goha</i> dal punto di vista semiotico in ambito educativo	PP. 98-104
Conclusione	PP. 105-107
Bibliografia	PP. 108-127

Introduzione

L'ipotesi che ha guidato i percorsi strutturali dell'analisi nella ricerca dal titolo: «*La maschera di Giuha, tra metamorfosi, pluralismo culturale e identità sdoppiate*» è che la narrazione della fiaba di "Giuha"¹ - personaggio icona dei racconti popolari dei paesi del Mediterraneo di cultura orientale ed occidentale - offra all'esperienza umana la possibilità di una strutturazione di senso^d dalle motivazioni dell'agire dell'individuo ai suggerimenti del suo inconscio.

Si indagano, inoltre, i vari temi connessi a questa figura emblematica, dalla problematica della stupidità², a quella della personalità dello stolto³; dalla tematica dell'ironia all'importanza socioculturale del folklore letterario⁴ in quanto ha esercitato un fascino sull'umanità fin dagli inizi della civiltà, nella letteratura orale da un lato, e con la narrativa scritta, dall'altro. Un'identità caratterizzata da una complessità per la quale l'approccio epistemologico mediante il quale svolgeremo la nostra indagine sarà quello del problematicismo pedagogico di G. M. Bertin⁵.

La complessità della figura dello stolto e l'immagine della stoltezza non costituiscono un elemento chiaramente definibile e persistente nella tradizione culturale ma un'incognita alla quale ogni volta si attribuisce ciò che disturba il senso comune. La strutturazione di senso sembra muovere sempre dal mito e dalla fiaba che danno l'avvio ad ogni ulteriore ricostruzione di senso⁶. Nella figura dello stolto ciò che si conserva non è tanto un non-senso quanto il rapporto conflittuale di esclusione/complementarietà dell'insensatezza con la ragione e con il sistema dei valori etici. La contraddittorietà e il caos dell'esperienza in questi racconti possono rappresentare una preziosa occasione per

¹ F. M. Corrao, *Per una storia di Giufà*, in *Le storie di Giufà*, Sellerio editore, Palermo, 2001.

² G. Marrone, *Stupidità*, Bompiani, Milano, 1012.

³ D. Lanza, *Lo stolto: di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Einaudi editore, Torino, 1997.

⁴ G. Pitré, *Che cos'è il folklore*, S. F. Flaccovio editore, Palermo, 1970.

⁵ G. M. Bertin, *Esistenzialismo, marxismo, problematicismo*, Ave editore, Milano, 1955

⁶ Crf. M. Contini, *Figure di felicità. Orizzonti di senso*, La Nuova Italia, Firenze, 1993.

riflettere su ciò che possa costituire una sorta di dispersione della personalità e che possa ostacolare i processi della crescita attraverso la formazione e della progettualità dell'esistenza (M. Contini, 1993)

Nel ricorso ai personaggi simbolo del racconto popolare per l'educazione interculturale la funzione della fiaba, sia nella sua forma semplice di "aneddoti popolari" che in quella più complessa, ha da sempre avuto come scopo lo sviluppo della dimensione dell'immaginario e della creatività del bambino durante la sua crescita esistenziale. I "personaggi-ponte" come Cenerentola, Giuha ed altri sono delle icone che assumono un ruolo fortemente simbolico per i messaggi che trasmettono, delle vere e proprie crocevia di culture. Nello specifico Giuha, a volte eroe a volte antieroe nelle fiabe mediterranee, è l'oggetto d'interesse della nostra indagine teoretica e di ricerca storico-esplorativa, condotte principalmente con il metodo comparativo.

Facendo riferimento al volume "Fiaba nella tradizione popolare" di Stith Thompson, le fiabe di Giuha apparterrebbero al tipo "Fiaba semplice" e alla sottoclasse "Burle e aneddoti: fiabe dell'astuzia". Sono storie portatrici di senso. Sono Universali dai tempi dell'oralità primaria fino all'epoca tecnologicamente avanzata; esse caratterizzano tutti i popoli del mediterraneo occidentale ed orientale, tutte le culture e tutte le religioni. Sono un documento ricco e profondo per comprendere i processi psico-sociali di individui e gruppi nell'affrontare gli imprevisti dell'esistenza la sua progettazione. (Contini, 1993). Questi processi, che culminano nella costruzione del sé e nell'individuazione del senso, sono operazioni formative di ieri e di oggi, dal momento che gli avvenimenti raccontati in queste storie sono rappresentazioni dei significati degli eventi e del loro strutturarsi in modelli culturali. A partire da questi modelli culturali è possibile configurare il senso storico del processo del vivere nei diversi contesti e si può esercitare una "lettura" dei connotati del Sé, costruendo le prerogative del proprio essere al mondo.

Lo svolgimento della ricerca ci ha portati ad indagare fuori dal contesto accademico e pertanto è stato assegnato agli alunni di alcune scuole primarie e secondarie primo grado, il compito di produrre un elaborato

scritto e di esprimere i propri commenti in forma orale. Le classi dove si è svolta l'indagine sono stati in Italia e in Marocco. L'obiettivo è stato quello di mettere in luce se la narrazione delle fiabe di Giuha, per la loro valenza letteraria, educativa, psicologica e per la fantasia che innescano, potevano facilitare "lo sviluppo" della competenza linguistica e del potenziale creativo e dell'immaginario. Il materiale fornito agli insegnanti è stato ricco e vario, consisteva nella lettura agli alunni di una fiaba di ciascuna fonte narrativa ed è stata seguita da un lavoro suddiviso in due fasi: un elaborato scritto ed una registrazione video dei loro punti di vista sulla fiaba. Dall'analisi del materiale ottenuto è parso subito chiaro che le fiabe di Giuha sviluppano nei ragazzi una più complessa visione del mondo, ma anche maggiore creatività, immaginazione, desiderio di invenzione e consapevolezza delle differenze e delle analogie. La fiaba sembra essere un terreno d'incontro senza barriere, né etniche né temporali, capace di congiungere in modo trasversale popoli e culture. Dunque una visione trans-culturale nella quale le identità non conoscono né differenze né frontiere. La proposta di questa antologia agli alunni voleva accertare, attraverso le storie di un personaggio complesso come Giuha, la loro capacità di creare punti di contatto e intrecci che uniscono le diversità e che le rendono comprensibili ed anche auspicabili, facendo così emergere nei ragazzi la capacità di creare connessioni e collegamenti e di cogliere la ricchezza delle analogie e delle differenze tra le diverse culture in un contesto interculturale.

Capitolo 1.

**Dalle prime ricerche storiche sulle radici della fiaba di Giuha
agli studi morfologici della sua narrazione.**

Introduzione al primo capitolo:

In questo primo capitolo della tesi abbiamo da una parte, un duplice sguardo sulla poetica della fiaba e dell'immaginario in quanto componente essenziale nella storia dell'umanità dai tempi antichi, e un breve sguardo su come se ne sono occupate le scienze storiche in uno stretto rapporto tra storia e antropologia ci sarà d'aiuto per introdurre l'argomento legato all'oggetto della nostra indagine. Dall'altra parte, il nostro sguardo andrà a focalizzare quello che è il contesto storico nel quale la fiaba di cui ci occupiamo abbia lasciato le sue prime tracce perché si possono formulare delle domande alle quali la nostra indagine cercherà senza la pretesa di essere esaustivi di dare alcune risposte. Ad esempio: Quando e dove la prima scrittura di una fiaba che parli di *Giuha* abbia avuto luogo? In quale genere di contesto storico questo tipo di testo che racconta *Giuha* (orale o scritto che sia) ci giunge?

1. Breve sguardo sulla storia della teoria della narrazione:

Le scienze storiche si sono caratterizzate da un punto di convergenza individuabile nello stretto rapporto tra storia e antropologia. Se prima l'antropologia si occupò delle società cosiddette "primitive" e senza scrittura, la storia invece aveva come suo oggetto d'interesse le società "complesse", perché le tracce della loro evoluzione sono raccolte nelle documentazioni scritte e negli archivi. Oggi la storia è più indirizzata verso dei comportamenti collettivi di lunga durata, alle forme di espressione della cultura popolare e della rilevanza sociale e individuale di un popolo. Il campo di ricerca sull'immaginario ha contribuito a far cadere quella linea di separazione tra le due discipline "storia" e "antropologia" ma non solo. Per spiegare meglio questo concetto prenderemo in prestito le parole di Jacques Le Goff:

«Le immagini che interessano allo storico sono immagini collettive rimescolate dalle vicissitudini della storia: esse si formano, cambiano, si trasformano. Si

esprimono con parole, temi. Sono tramandate dalle tradizioni, prese in prestito da una civiltà all'altra, circolano nel mondo diacronico delle classi e delle società umane. L'immaginario nutre e fa agire l'uomo. È un fenomeno collettivo, sociale, storico. Una storia senza l'immaginario è una storia mutilata, disincantata».

Il mondo dell'immaginario al quale appartiene la fiaba, la sua originalità e gli incroci con cui è indagata sono caratterizzati non solo dalla storia e dall'antropologia ma anche da una molteplicità di discipline quali la psicologia, il folklore, l'etnologia, la narratologia, la semiotica ecc. così la fiaba si offre a una pluralità di chiavi interpretative proiettando un'infinita gamma di espressioni. Così anche la fiaba di Giuha come tutte le fiabe (Cenerentola, Pollicino ecc.) sono un universo comunicativo dai confini aperti che permettono al ricercatore di svelare rimandi, prolungamenti e connessioni invitandolo ad attraversare un orizzonte immaginativo ricco di simboli e di metafore. Si va così dal mondo dell'antico medioevo del genere letterario *Al Nadira*, ricco di aneddoti con uno sfondo di satira e di ironia (e termini tabù come le parolacce)⁷ nel quale gli aneddoti di Giuha come tutti gli altri aneddoti d'altronde sono raccontati o scritti da adulti e destinati agli adulti. Sono definiti poco seri, allora come oggi, per destinarli al mondo dell'infanzia: educare secondo gli arabi è qualcosa di serio e i racconti popolari, le fiabe non sono una pratica seria che possa avere i requisiti per educare. Sottovalutare la dimensione dell'immaginario nelle scuole arabe e in qualsiasi luogo dell'educazione fa sì che l'offerta didattica non preveda fiabe come categoria letteraria per l'infanzia e per la sfera dell'immaginario come lo è la poetica della fiaba, raccontata e ascoltata, scritta e letta o teorizzata in Occidente.

⁷ L'aneddoto di Giuha scritto da al Giahi nel medioevo, analizzato e tradotto per la prima volta da noi in lingua italiana per la nostra ricerca è composto da termini come *ano* comparata - in un gioco linguistico e con metafora - alla forma della lettera dell'alfabeto \aleph mediante la quale al Giahid recorre per mera retorica a creare l'indovinello nel dialogo tra Giuha e il cittadino originario di Homs, per sottolineare la sua incapacità di condurre il suo mulo civilmente per strada come si usa fare a Basra.

1. Poetica della fiaba e l'impulso ancestrale di narrare:

La fiaba è un racconto di prima percezione può sembrare un complesso, con un linguaggio quasi naïf, vale a dire infantile. Ma non è così, perché mediante questa falsa semplicità e apparente ingenuità la fiaba è capace di veicolare significati di grande importanza e di comunicare altro da ciò che dice. Secondo le teorie del XIX secolo: la fiaba era un prodotto degradato del mito e la sua destinazione naturale la camera dei bambini. Benché i primi psicanalisti sembrino non mettere in discussione questa teoria, tuttavia considerano la fiaba non nel suo divenire storico, ma da un punto di vista psicologico, come una produzione psichica. In un certo senso, il contenuto latente sia della fiaba che del sogno viene mascherato dal contenuto manifesto nella sua presentazione. Questa similitudine tra sogno fiaba viene marcata anche da Freud e dai suoi primi discepoli, che prendono in considerazione più le analogie che le differenze quando invece fiaba e mito si differenziano in quanto i primi sono produzioni collettive e non individuali sono dinamiche e non fisse: «La formazione dei miti è un flusso continuo, mai concluso, e il mito viene adattato dalle generazioni che si susseguono alle loro esigenze religiose, culturali ed etiche» (Rank e Sachs, 1980, p. 54). La stranezza del sogno di cui parla Freud, spiega Belmont :

«Può applicarsi anche alla fiaba, produzione singolare, le cui leggi nascoste non possono essere copiate, se non negli aspetti più superficiali. Il tempo e lo spazio della fiaba, come quelli del sogno, costituiscono una scena altra, dove tuttavia molti elementi paiono familiari.»

E se ci si domanda sempre sul come, sul quando, sul perché davanti a un prodotto culturale in quanto storico come il mito e la fiaba è perché è un ambito in cui ci si interroga e si continua sempre a interrogare. Alle risposte giocano scuole di pensiero, situazioni storiche, modi culturali

dinamiche manifeste della società, ancora oggi le ragioni del perché sono legate a modalità, in gran parte ignote, della rappresentazione del visibile e ancor più dell'invisibile da parte dell'essere umano in quanto individuo e alla complessità della sua identità. Ripercorrere i passi che ha compiuto la letteratura scientifica sulla fiaba troviamo in prima linea Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859). Una novità radicale rispetto alla letteratura orale, frutto dell'ideologia romantica imposta nella cultura europea dell'Ottocento. Un'eredità proveniente dal mito illuminista della natura che passa il testimone ad un romanticismo caratterizzato da una rappresentazione mitica del popolo e del popolare che basava le sue idee ideologiche, sia a livello politico "il popolazione", sia etico "la purezza delle origini", sia estetico "il sentimentale e l'ingenuo come poetico" (Croce 1933, Cocchiara 1971). Una teoria romantica delle nazionalità che non ha tardato a degenerare nel nazionalismo (A. Buttita, 2002). I fratelli Grimm percepivano la superiorità della nazione germanica nella nobiltà delle sue origini e nell'antichità della sua cultura. Una percezione che si concretizza nella teoria della genesi indo-germanica delle fiabe scritta nella edizione *Kinder und Hausmärchen* da Guglielmo Grimm: « Ci si chiedeva, dove comincino i limiti esterni della proprietà comune favolistica, in qual modo vengano stabiliti i gradi di affinità. I limiti esterni coincidono con quelli della grande razza chiamata comunemente indo-germanica, e la parentela si delinea in cerchi sempre più ristretti intorno alle sedi dei Germani, pressappoco nella stessa proporzione in cui riscontriamo la proprietà comune o particolare nei linguaggi delle singole nazioni che vi appartengono" (G. Grimm 1856, 428).

Ma già nel 1810 le affermazioni di J. Görres erano caratterizzati da idee fantasiose convincenti in quell'epoca: «tutta l'umanità nell'antichità sulla terra si diffuse partendo da un solo punto, da un certo luogo nel cuore dell'Asia, sui monti dell'Himalaya. Di là esso trasse l'antica saggezza orientale conservata nelle immagini simboliche del mito e della fiaba» (Propp, 1990, p. 111) se il mito dunque secondo queste affermazioni è ex oriente lux la fiaba invece deriva da una primitiva mitologia astrale (Ivi, pp.122-124). Dopo il periodo delle idee di Guglielmo Grimm e i suoi

seguaci come F. I. Buslaev, considerato uno dei primi ricercatori russi impegnato in modo sistematico nello studio della narrativa popolare, si affermarono gli studi di filologia comparata. Gli studiosi di questa disciplina sostengono che le principali lingue europee erano retaggio di antiche e improbabili tribù di Aarii: "Dalla loro lingua per il suo alto valore simbolico si erano prodotti i miti, trasformati in un lungo processo di dissacrazione in fiabe. Questo fatto si era determinato, secondo M. Müller (1881), è una sorta di "malattia del linguaggio", sintetizzata nella formula: *nomina numina*; cioè perché con il passare del tempo i nomi dei fenomeni celesti sarebbero diventati nomi di entità divine. Secondo i sostenitori di questa tesi, oltre Müller, De Gubernatis (1872), Fiske (1872), Cox (1870), a conferma delle supposizioni di Grimm (1856, 247 sgg.), l'origine delle fiabe era pertanto da cercare - con le parole di Cox - "esclusivamente in quella fonte di linguaggi mitici da cui sono sgorgate tutte le correnti della poesia epica ariana". Si trattava di opinioni totalmente soggettive da influenzare anche studiosi di valore come Afanas'ev (Propp, 1990, p. 124 ss), ma così infondate da suggerire a Gaidoz ironico iscritto: come e giustamente il signor Max Müller non è mai esistito. Studio di mitologia comparata (*Mélusine*, II, 73). Era viva di fatto l'esigenza di riportare le indagini relative alla gente e diffusione delle fiabe e più in generale delle strutture narrative sul terreno storico." (A. Buttitta, 2002).

Dunque dalle teorie frutto di un interesse evolucionistico per le popolazioni primitive connesso al colonialismo inglese e agli esponenti della scuola antropologica inglese che escludono la provenienza delle fiabe dall'India come non sono miti decaduti ma sono relitti di riti e credenze primitive. Nel 1900 l'apparizione dell'opera di Freud interpretazione dei sogni, in essa l'intuizione di una stretta connessione tra sogni, strutture psicologiche e prodotti culturali. Le indagini di orientamento psicologico sul significato simbolico delle fiabe e dei miti ebbe nella figura di Karl Kerényi la riproposta del riconoscimento della fiaba come degenerazione del mito, illustrato nell'opera *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, scritta in collaborazione con Jung nel 1948. Proviamo in seguito il pensiero fondato dalle ricerche della

scuola mitica, seguite da alcuni studiosi fino ai giorni nostri, le teorie della scuola antropologica sono state in gran parte vanificate dalle ricerche di Julius Krohn, del figlio Kaarle e di altri studiosi da Aarne a Thompson che si è soliti indicare sotto la comune etichetta di Scuola storico-geografica. La parte interessante di quest'opera non è il tentativo di una ricerca del luogo in cui le fiabe e leggende avrebbero avuto origine ma attraverso il loro tentativo di individuare la terra d'origine di tutte le fiabe hanno questo modo compiuto il tentativo di risalire, attraverso la raccolta e il confronto delle varianti, all'origine di ciascuna, ripercorrendo in questo modo la storia. Thompson scrive:

« lo scopo che lo studioso si prefigge nell'usare questo metodo è niente di meno che il tracciare la biografia di un dato racconto. Mediante una corretta analisi delle versioni, una disamina di tutti i fatti storici e geografici, l'applicazione alla tradizione orale di alcune norme positive ben riconosciute, lo studioso spera di pervenire a qualcosa di simile alla forma originale della fiaba e di poter dare una spiegazione plausibile dei cambiamenti che la storia ha subito per presentarsi in tutte le differenti versioni. Tale studio dovrebbe dare anche indicazioni sul tempo e sul luogo d'origine della racconto e sul tragitto della sua diffusione» (Thompson 1967, 579).

Così l'articolazione della ricerca degli studiosi del campo storico-geografico la si può riassumere nei seguenti tre punti principali:

- a. Determinare il luogo d'origine e il tragitto della diffusione di ciascuna fiaba.
- b. Individuarne la forma originaria.
- c. Spiegare le trasformazioni.

Riassume così Kaarle Krohn a proposito del luogo d'origine e del tragitto della diffusione di ciascuna fiaba: « di qualunque specie di racconti tratti, si possono distinguere chiaramente due centri di diffusione in tempi storici: l'India e l'Europa occidentale. Se una fiaba si è formata in India, di regola risulta che le sue peregrinazioni procedono nella stessa direzione della corrente generale della cultura, che va

dall'Asia all'Europa. La propagazione delle fiabe dell'Europa occidentale in direzione opposta ha invece raggiunto soltanto le parti dell'Asia poste sotto il controllo russo. Nell'Asia Minore e nell'Europa orientale e settentrionale, si sono occasionalmente sviluppati nuovi racconti, insieme con altre storie venute da fuori. Per di più, la favolistica dell'Europa occidentale non si è sviluppata senza subire influssi materiali e formali provenienti dall'India» Krohn 1931, 243). Ma queste affermazioni crearono alcune perplessità nello stesso Krohn:

«La dipendenza diretta o indiretta della favolistica europea da quella dell'India non risolve la questione della fede originaria. Non solo gli antichi frammenti egiziani, ma anche quelli babilonesi valgono a porre il quesito delle due rispettive regioni quali centri originari per la diffusione della favolistica. Queste possibilità devono venir prese in esame, per quanto è possibile, dagli studiosi futuri» (Ivi)

Le idee della scuola storico geografica riguardo al problema delle origini e ai modi di diffusione delle fiabe prevalentemente attraverso la tradizione orale sono stati discutibili per la scarsa importanza attribuita alle varianti. Mentre per merito dello studioso russo A. N. Pipin, « il centro d'attenzione si sposta sulla migrazione degli intrecci, con il risultato, una volta conosciuti i materiali narrativi di altri popoli, in particolare i Semiti, di verificare "l'inconsistenza della teoria indo-europea"» (Propp, 1990, p. 130). Questo indirizzo venne seguito da W. Clouston (1934) in Inghilterra e G. Paris (1875) in Francia.

2. La narrativa del popolo Semita: La *Nadira*:

Tornando all'affermazione di Pipin concernente la conoscenza dei materiali narrativi di altri popoli, in particolare *i Semiti*, la nostra ipotesi di ricerca sulla narrazione popolare araba, in particolar modo il genere *Al Nadira*⁸ e la loro connessione alla nostra ipotesi di ricerca, vale a dire, la narrazione popolare araba. Scrive al-Gahiz⁹.

«l'eloquenza degli arabi è spontanea, improvvisata, quasi derivasse da una profonda ispirazione; viene prodotta senza sforzo, né studio profondo, senza l'esercizio della ragione e senza l'aiuto di altri. L'oratore si preparava a parlare o a recitare un verso nel giorno della battaglia o abbeverando gli animali; nel momento in cui concentra i suoi pensieri sull'argomento, il discorso, le idee e le parole gli influiscono dalla bocca quasi da sé. Gli antichi poeti arabi non si sono sforzati, né di conservare le loro composizioni, né di trasmetterle ai figli. I beduini non conoscevano in alcun modo la scrittura, e la loro arte era innata e non acquisita.» (al-Gàhiz, 776-868).

⁸ Chadli El Mostafa, *Joha le fou, Joha le Sage ou la dérision racontée in Comique et dérision dans le patrimoine oral*, Editore Faculté des Lettres des Sciences humaines, Rabat, 2014, p12.

⁹ al-Gàhiz, è uno scrittore, enciclopedista e poligrafo arabo della corrente mutazilita, nato intorno al 776 a Bassora, dove morì nel dicembre 867. Un vero creatore di prosa araba, e difensore della cultura araba combinando la tradizione con i dati del pensiero greco, traduce in arabo testi greci e lascia oltre duecentotrenta opere, di cui una cinquantina è stata tradotta in francese. Il suo nome per intero è Abu 'Uthmân 'Amrû ibn Baḥr Mahbûb, al-Kinânî al-Laithî al-Bašrî, mentre al-Gàhiz è il soprannome con il quale è noto questo principale prosatore abbasside e significa l'uomo dagli occhi sporgenti, perché probabilmente le sue origini sono africane. Di modesta famiglia di mawalà, frequenta esclusivamente la scuola coranica. Attivo nelle discussioni negli incontri in una città di Basra dove la moschea le strade rappresentavano il punto d'incontro di studiosi e teologi, la città invece viene considerata luogo degli incontri dei filologi e dei letterati con i beduini per interrogarli sulla lingua araba sulla poesia tradizionale e sul lessico. Sono gli anni della dinastia Abbassid impegnata a mettere fine alle tendenze eterodosse presenti nel califfato, erano di anni anche del pensiero m'tazilita e la diffusione della Su'ûbiyya.

Tra le numerose opere attribuite a al-Gàhiz e di cui conosciamo i titoli, alcune ci sono giunte solo a metà, altre sono andate perdute. Duecentotrentun'opere sono state classificate dallo studioso francese Charles Pellat approfondendo la produzione letteraria, filosofica, scientifica e la personalità di al-Gàhiz. Le opere intere sono una dozzina di cui l'opera più importante complessa e ampia è Kitàb al-hayawàn (il libro degli animali). Quest'opera comprende tutte le conoscenze scientifiche e di tradizione popolare inducendo il lettore di allora al ragionamento opponendo così ragione e ignoranza, lo scrittore che, trasponendo attraverso la scrittura i propri pensieri, in maniera più o meno intenzionale contribuisce così alla costruzione della propria esistenza¹⁰. Segue la seconda opera importante Kitab al-bukhalà' (il libro degli avari) analizza con ironia, riuscendo a rendere una vivace rappresentazione della società attraverso una serie di ritratti di personaggi taccagni, non a caso, soprattutto persiani. Il terzo libro è Kitab al-bayàn wa't-tabyìn (il libro dell'eloquenza e dell'esposizione) è un'antologia di poesia e prosa oratoria redatta per dimostrare la superiorità letteraria degli arabi sugli altri popoli e in cui testi preislamici e dell'epoca islamica, ma anche versi di poeti contemporanei come Abù Nuwas (personaggio che approfondiremo in seguito nella nostra ricerca), Abù 'l-'Atàhiya e Abù Tammàm. A seguito dell'ironia presente delle opere e del suo aspetto fisico infelice, è stato trasformato dai posteri in una sorta di buffone; questo però non ha impedito ad alcuni letterati di prenderlo a modello.¹¹ la quarta opera significativa per la nostra ricerca tradotta da Pellat ma non è citata nei testi di letteratura araba in Italia ed è Kitab al Bighal che possiamo qui tradurre il suo titolo in italiano con (il libro dei muli). Significativa dunque perché contiene in sé un capitolo intitolato al- Nadira composto da raccolta di un insieme di aneddoti appartenenti al genere letterario arabo Nawàdir (plurale di Nadira). Uno di questi aneddoti racconta una storia di Giuha. È e la prima testimonianza scritta che porta il nome di Giuha, ed è scritta in lingua araba e all'interno di un genere letterario arabo. Ma possiamo

¹⁰ Cfr. G.M. Bertin, M. Contini, *Costruire l'esistenza. Il riscatto della ragione educativa*, Armando Editore, 1983, Roma.

¹¹ A. Daniela. *Storia della letteratura araba classica*, Zanichelli editore, 2004, Bologna.

constatare la scrittura del nome e finisce con una vocale lunga che grammatici arabi utilizzano per i termini non di origine araba. Il che significa che il personaggio dal punto di vista dello scrittore è considerato straniero. Prima di approfondire questo aspetto attraverso le enciclopedie e dizionari vediamo che cos'è il genere *Nadira*.

2.1 Dalle Maqqàmat alla Nadira

Possiamo definire in poche parole quello che è il genere narrativo specifico chiamato "Nadira":

Nel senso tradizionale, "Nadira" è un racconto breve che attinge dalla vita di tutti i giorni, e raccontando un fatto straordinario riguardo un personaggio unico. Profondamente radicata nella cultura araba, Nadira occupa un posto significativo in alcuni generi specifici arabi come "Al Maqqamat". Essa consiste nel prendere di mira alcuni personaggi storici come per esempio il poeta Abu Nuwas e anchè lo stesso al-Giahiznei secoli successivi. Così nella Nadira ci si concentra su un personaggio unico che in qualche modo diventa sintesi di tutti gli altri: " *Giuha*".

Strutturalmente, caratterizzata dalla brevità, una delle condizioni presenti in quanto necessarie per l'efficacia dell'effetto di comicità. È un unità narrativa specifica, che potrebbe essere descritta come unità minima, dal momento che si tratta di una sorta di micro-racconto autonomo. Si può in questo senso trovare una similitudine con il Type in Aarne e Thompson o Motif secondo Greimas e Courtes. Si possono distinguere due grandi categorie di aneddoti: a) Gli aneddoti che possono essere descritte come 'tradizionali', nella misura in cui corrispondono a uno sfondo secolare noto a tutti e presente in numerose collezioni di storie di Khodja Nasreddin, Ghiuha, Ghiucca, giufa o Jeha. Questi aneddoti che si adattano per la maggior parte ai Type elencati nel repertorio di Aarne e Thompson costituiscono varianti di tipo tradizionale, e lo studio proprio di queste varianti che stabilirà la specificità del corpus, evidenziando la permanenza della tradizione nella società di oggi. b) Gli aneddoti di produzione recente, che non sono ancora attestate dalla tradizione, e non sono incluse nel repertorio dei Motifs, prendono spesso ispirazione da alcune storie bizzarre che appartengono al quotidiano, questi aneddoti emergono ogni giorno, come gli eventi strettamente legati alle condizioni storico-sociali del momento.

Prenderemo in considerazione inizialmente questi aneddoti chiamati tradizionali, vale a dire, quelli che danno a noi un'immagine di Ghiuha conforme agli usi e ai costumi della società araba del passato. In queste storie, ci sono una serie di Contantes, in particolare la coppia formata da Ghiuha e il suo asino. L'asino fedele compagno, è indissolubilmente legato al suo padrone, tanto che esso si identifica con la sua cavalcatura: « "Et moi qui me prends pour un homme, il se porrai que je sois un àne" ». « "Je me demande qui est le maître et qui est l'ésclave : est-ce l'âne ? Est-ce moi ?" »

2.2 Chi è Giuha?

Nell'enciclopedia dell'islam si trova la voce su Giuha dando così una spiegazione esaustiva al profilo di questo personaggio. Ne citiamo qui solamente un breve passaggio:

« DJUHA (.) the nickname of a personage whom popular imagination made the hero of a few hundred jests, anecdotes of this name goes back to the first half of the 3rd century, in al-Djähiz, who numbers Djuhà among others renowned for their follies (Risàla fi 'l-Hkamayn, ed. Pellat, in Mashriq, 1958, 431), and attributes to him futile schemes and blunders; the same author also quotes (K. al-Bighàl, ed. Pellat, Cairo 1955, 36) a story borrowed from Abu 'I-Hassan [al-Madà'inì ?] in which Djuhà gives an unexpected but witty retort to a Himsì (the inhabitants of Hims were considered particularly dull-witted; see R. Basset, 1001 Contes, I, 427-8, 451-2). Already a by-word by the time of al-Djähiz, Djuhà soon became the central figure in a number of stories which were to form the anonymous miscellany called K. *Nawàdir Djihà*, mentioned by the Fihrist (written in 377/987-8) in the following century (I, 313; Cairo ed., 435), from which later writers, notably al- Ābì (d.422/1030) in *Nathr al-durar* (MS Dàr al-kutub) and al-Maydàni(d.518/1124) were to borrow material. In recording the term *ahmad min Djuhà* was a member of the Banù Fazàra bearing the kunya of Abu 'l-Ghusn; this is also mentioned in other works: the *Nathr al-durar*, the *sahàh* (s.v.) by al-Djawharì (d.ca. 400/1009), the *Akhbàr al-hamkà wa-'l-mughaffalin* (Damascus [1926] by Ibn al-Djawzì (d. 597/1200), the 'Uyùn al-tawàrikh (Paris MS. 1588, s.a. 160) by Ibn Shàkir al-Kutubì (d. 764/1363) the *Hayàt al-hayawàn* (s.v.dàdjìn) by al-Damirì (d. 808/1405), the *Kàmùs* (sud D.D. J.N., DJ.H.W., GH. Ş.N.), the *Lisàn* (sub GH. Ş. N.), the *Mudhik al-'abùs* (anonymous MS. Dàr al-kutub, 5102 adab.) As for his name, it varies according to the source: Nùh, Dudjayn/al-Dudjayn b. Thàbit (or b. al-Hàrith), finally 'Abd Allàh. None of them calls into question his historical existence: the *Nathr al-durar* makes him live more than a hundred years, and die at Kùfa in the reign of Abù Dja 'far al-Manşùr (136-58/754-75), and refers to a text, now lost, by al-Djähiz in which moreover was quoted a poem by 'Umar b. Abi Rabi'a (d. 93/712?) containing an allusion to Djuhà (but this poem does not appear in the *Dìwàn* of the poet); for his part, Ibn al-Djawzì, who undertakes the defence, asserts that he was simply scatterbrained (*mughffal*) and that it was his neighbours, at whom he jested, who made up at his expense the stories which we know; he quotes among his contemporaries Makkì b. Ibràhìm (116-214 or 215/734-830 or 831; see *Tahdhìb al-Tahdhìb*, s.v.; the passage from Ibn al-Djawzì was taken up by the author of the *Nuzhat al-udabà'*; but the translation given in *Fourberies* [see *Bibliography*], 4-5, should be corrected), and some anecdotes actually connecting him with certain personages of the first half of the 2nd/8th century, particularly Abù Muslim and al-Mahdì.»¹²

Tra tante suposizioni su chi è Giuha, troviamo anche un versione, dove si sosteneva che Abu al Ghusn Dujayn ibn Thabit al Fazari detto Giuha, fosse il reale Giuha battendo così la nascita di aneddoti che portano il suo soprannome e che assomigliano al personaggio delle nostre fiabe. Si sosteneva che egli visse a cavallo tra il Califfato Omayyad e il Califfato Abbaside nella città di Kùfa: Il Califfato Omayyad fu guidato allora da "Marwan ibn Muhammad ibn Marwan ibn Hakam" (detto l'asino) e il Califfato Abbaside invece fu guidato da "Abd Allāh ibn Muḥammad ibn

¹² The Encyclopaedia of Islam, Edited by P.J. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. Van Donzel and P. Heinrichs, BRILL, Leiden-Boston, 2009.

Alī ibn Abd Allāh ibn al-‘Abbās” detto as-Saffāh che significa (il sanguinario). As-Saffāh diede la nascita della dinastia Abbaside ponendo fine alla dinastia Omayyad che rimase a governare dal 750 al 1258 sulla maggior parte dei territori assoggettati alla religione e al governo dell'Islam. La sua proclamazione a califfo avvenne nel 749, nella moschea di Kufa. A proclamare califfo l'esponente della famiglia abbaside provvide il suo generale al-Ḥasan ibn Qaḥṭaba, e in quell'occasione Abū l-‘Abbās pronunciò un discorso passato alla storia per durezza e arte oratoria. Perché ci interessa percorrere la storia di quel preciso contesto culturale? perché è il luogo ed il periodo in cui si parla per la prima volta di Giuha, veramente esistito o inventato che sia, ma testimoniato dall'aneddoto scritto di Al Giahiz:

Spazzialità : Il luogo è la città di Kufa

Temporalità: Il periodo è 680 - 780 d. c.

Attorialità: Si ipotizza che è Dujayn ibn Thabit al Fazari detto Giuha

I primi califfi fecero dunque stanziare i loro eserciti in accampamenti organizzati appositamente nei territori conquistati sia in Oriente che in Occidente, lungo la costa del mediterraneo, Basra e Kūfa in Iraq, al-Fustāt, primo nucleo di quella che sarà la città del Cairo, in Egitto e al-qayrawān in Tunisia nacquero come accampamenti (misr) dell'esercito musulmano, formato prevalentemente dalle tribù nomadi provenienti dall'Arabia. Tale sistemazione contribuì inizialmente a tenere separata la popolazione locale dalle tribù, in gran parte di origine "yemenita", che formavano gli eserciti; è opportuno infatti ricordare che, nell'avanzata, le truppe erano accompagnate, in una sorta di migrazione collettiva, dall'insieme delle tribù e quindi anche dalle donne, dai bambini e dai vecchi. Nonostante la collocazione isolata degli accampamenti militari, questi, con la sedentarizzazione delle tribù originariamente nomadi, si trasformarono in città in cui, ben presto, ebbero inizio i contatti anche con le popolazioni locali. I prigionieri venivano impiegati come schiavi nelle famiglie dei vincitori, i cui uomini potevano prendere le schiave come concubine; avvenne così che nelle famiglie degli arabi anche di classe elevata, la nascita di bambini da madri non arabe con l'eredità di culture differenti. Inoltre vi erano rapporti professionali fra i non arabi e i conquistatori, mentre la vecchia burocrazia locale continuava a gestire la nuova amministrazione del nuovo stato fino all'inizio del secolo VIII. Una delle conseguenze dell'intrecciarsi di questi rapporti fu l'utilizzo di una lingua, l'arabo. Da una parte la convivenza fra tribù arabe diverse, negli accampamenti e nelle città, portò al diffondersi della lingua

comune già in uso, inoltre i contatti linguistici, fra gruppi arabofoni e non-arabofoni, possono spiegare secondo alcuni studiosi la diffusione lenta e costante di quelle varianti locali, parlate in zone di tradizione linguistica differente, che daranno luogo ai dialetti arabi medievali, caratterizzati da una generale semplificazione fonetica e dall'abbandono della flessione delle desinenze. Kùfa e Basra furono due città particolari, di nuova fondazione senza passato e senza omogeneità, nate come accampamento militare ma che hanno svolto un ruolo politico e culturale fondamentale nel vicino oriente divenendo centri di cultura e di studio, specie per l'esegesi coranica, per la grammatica e per il recupero del patrimonio arabo più antico. Le due città ebbero posizioni politiche diverse se non opposte. Basra, posta del Tigri e dell'Eufrate e centro sunnita della conquista verso Oriente, era divisa in cinque zone, in cui vivevano altrettante gruppi tribali diversi e spesso in conflitto fra di loro. Per Kùfa, situata a circa sei chilometri da al-Hira, nella regione che era stata al centro dell'impero sasànide, fu determinante, invece, l'essere stata scelta da 'Alì come capitale prima e poi come base per l'opposizione a Mu'àwiya: divenne così il centro del movimento alide che, con il tempo, si trasformerà nella «sci'a». Nonostante questa diversità, Basra e Kùfa avevano alcuni aspetti in comune: la presenza di diverse componenti etniche, religiose e culturali, se da una parte provocò il sorgere qualche scontro dall'altra determinò un confronto fra credi, usanze e tradizioni letterarie diverse, che favorì l'elaborazione intellettuale all'interno della comunità araba. Tale situazione rese le due città irachene centri di dibattiti e di studi religiosi, giuridici e linguistici, facendo assumere, nei secoli seguenti, all'Iraq un ruolo culturale dall'importanza sempre crescente. Esattamente dalla città di Basra venne la sollecitazione perché sia il califfo a ordinare la scrittura del Corano. La poesia antica e il testo sacro accendono l'interesse di grammatici sulla costruzione linguistica e sul lessico e della possibilità di poter disobbedire ad un califfo che non fosse un buon mussulmano. Dunque teologi, giuristi e poeti creano vivacità e ravvivano il dibattito culturale in queste due città. Ma da secoli la società araba aveva già tramandato oralmente, sia la poesia che le narrazioni storiche e novellistiche, la registrazione scritta del Corano e l'imposizione dell'arabo come lingua dello stato hanno determinato il diffondersi della scrittura a tal punto fino a dare la nascita della prima calligrafia chiamata la scrittura Kùfi proprio perché è nata a Kùfa.

La narrativa di tradizione orale, in particolare avente come oggetto la fiaba e gli studi che sono stati fatti su questa narrativa sia all'interno di una stessa nazione che nel resto del mondo, deve prendere in considerazione il narratore e l'atto del narrare, visto che essa si manifesta all'interno di un determinato contesto culturale, quale l'ambiente contadino, religioso, politico ecc...

Del nostro oggetto di ricerca "le fiabe di Giuha", alcuni storici arabi ipotizzano che la fonte originaria era esistita realmente nella persona di un uomo di nome Al Farazi. Si sosteneva che egli apparteneva a umili origini e ci giunge che ha saputo cavarsela nel superare le difficoltà della vita attraverso la parola. Si racconta che chi provava a metterlo in difficoltà o a prenderlo in giro - e questo accadeva spesso - egli componeva su di lui un aneddoto o rispondeva con un proverbio, e da lì, nasce il soprannome di Giuha insieme ai suoi aneddoti nella città di Kùfa dove ha sempre vissuto per circa cento anni:

Giuha al mercato (suq)

Come ti chiami?

Mi chiamo come mio padre

Come si chiama tuo padre?

Si chiama come mio nonno

E come si chiama tuo nonno?

Come me

E come ti chiami tu?

Come mio nonno

E come ti chiamano per venire a mangiare?

Non mi chiamano, ci vado da solo.

Per dare un'interpretazione prendendo in considerazione questo testo e il suo contesto, bisogna capire che i nomi arabi all'epoca non erano composti da due parole *nome* e *cognome*, ma dal nome seguito più volte da *Ibn* che significa *figlio di*. Così il nome si compone in una sorta di catena da figlio in padre fino a risalire al tris nonno o più del tris, alla

fine si conclude con un soprannome. Spesso il soprannome richiama qualche caratteristica del soggetto come in questi tre esempi, dove nei primi due ci sono i nomi dei Califfi che governavano le due dinastie Omayyad e Abbaside nel periodo dell'esordio di Giuha, il terzo nome è del presunto Giuha stesso.

- Marwan *ibn* Muhammad *ibn* Marwan *ibn* Hakam (detto l'asino)
- Abd Allāh *ibn* Muḥammad *ibn* Alī *ibn* Abd Allāh *ibn* al-'Abbās (detto il sanguinario)

e il nome stesso di Giuha:

- Abu al Ghusn Dujayn *ibn* Thabit al Fazari (detto Giuha)

Nel mondo arabo non è di uso diretto il nome e il cognome per descrivere l'identità anagrafica di una persona, ma conta il nome del padre «figlio di» «*ibn*» salendo di tre o quattro generazione, ed è tutt'ora in uso nei paesi arabi.

Giuha però non perde occasione per rispondere con ironia e in modo allusivo a questa usanza, nel primo aneddoto: Giuha al mercato (*suq*).

Nel libro «*عيون التواريخ*» «*uyun at-tawarikh*» «sguardi sulla storia» di Ibn Chaker al Kutubi :

«هي شخصية رجل فقير كان يعيش احداثه بطريقة مختلفة ويتماشه مع ذلك الاحداث الشبه حقيقية التي كان يعيشها فهو كان يتصرف بذكاء ساخر على الاحداث التي كان يعيشها فانتشرت قصصه ومواقفه التي كان يتعامل معها في حياته اليومية وكانت تنتقل قصصه من شخص إلى آخر مما نتج عن ذلك تأليف الكثير من الاحداث الخيالية على قصصه فكل شخص كان يروي قصصه بطريقة الخاصة ومنهم حتى من نسب اعماله لشخص اخر او شخص خيالي».

«La sua personalità è quella di un uomo povero che visse i suoi avvenimenti in modi vari fra di loro. Gli vennero attribuiti situazioni semi vere, che viveva. Egli si distingueva con la sagacia, l'ironia e la prontezza nel dare le risposte a ciò che accadeva. Così le storie del suo vissuto furono tramandate da una persona all'altra, dando l'esito della nascita di tante fiabe e storie immaginarie che ciascuno raccontava con la propria impronta».

2. I racconti popolari di “Giochà” nella tradizione giudaico-spagnola della Toledo ottocentesca di S. M. Cohen

Giuha si iscrive inoltre anche nella tradizione ebraica e con il nome “Giochà”. In *Storie di Giochà* (M. Saranno 1991), racconti popolari mediterranee Sandro Servi in qualità di editore del libro, introduce le radici di Giochà descrivendo il turista americano che si incamminava per il vecchio quartiere ebraico di Toledo con il naso all’insù e la macchina fotografica appesa al collo, come ogni buon turista, quando Toledo costituiva uno dei principali centri della cultura ebraica in Europa nella mano in tasca stringeva quella vecchia chiave, un ricordo o un ricordo di famiglia, che il padre gli aveva affidato, con molte raccomandazioni, con un prezioso talismano. Arrivato a un maestoso portone, in legno scolpito, sentii, imperiosa, la necessità di infilare la chiave nella toppa arrugginita della porta. La serratura, cigolando, scattò. Dopo cinque secoli, quella chiave aveva riaperto il portone della casa dove i suoi antenati avevano vissuto a lungo, per doverla poi abbandonare, increduli e atterriti, quel 30 luglio 1492, in seguito all’ordine di espulsione, decretato dai sovrani cattolici, Ferdinando e Isabella, per tutti gli ebrei del regno. I primi insediamenti ebraici in Spagna datavano al primo secolo: gli ebrei provenivano dalla terra di Israele e si insediarono nelle città costiere, poi, via via, molte città, villaggi campani della Spagna pagana, poi visigota, poi cristiana. Nell’VIII secolo pressoché tutta la penisola e iberica fu conquistata dagli arabi, e il dominio musulmano in un primo momento creò nuove condizioni di vita per gli ebrei, che, come anche in quella parte del territorio rimasta in mano dei cristiani, ai piedi dei Pirenei, possedevano e coltivavano campi e vigne, in un clima di pacifica convivenza con i vicini musulmani e cristiani di lì a poco, anche nei territori musulmani, nuove leggi li esclusero dal possesso della terra, e quindi della possibilità di guadagnarsi la vita con il lavoro agricolo: gli ebrei si trasferirono allora nelle città, divennero mercanti, formarono comunità ben organizzate, fondarono scuole e centri di studio.

Sia sotto i governanti musulmani che sotto i sovrani cristiani, gli ebrei si edificarono in questo periodo alla medicina, alla letteratura, alla poesia esercitando anche importanti incarichi amministrativi e diplomatici. È in questo periodo che Toledo divenne un importante centro di vita ebraica, ed anche un centro di scambi culturali fondamentali per la cultura dell'Occidente: una scuola di traduttori ebrei e cristiani vi eseguì la traduzione in latino e in spagnolo dei più importanti classici della filosofia greca, ormai dimenticati in Occidente, ma conservati dagli arabi; insieme furono tradotti e messi per la prima volta a disposizione dei pensatori occidentali i principali testi della scienza araba medievale sulla matematica, l'alchimia, l'astronomia e la medicina. Gli ebrei costituirono il ponte tra questi due civiltà, quella cristiana e quell'araba, che difficilmente potevano comunicare tra loro, ma vi furono anche grandi filosofi, come Moshé ben Maimòn (Maimonide) e Shelomò ibn Gabiròl, che esercitarono un forte influsso sul pensiero di molti teologi cristiani. In questi stessi secoli fiorirono poeti e scrittori, grandi commentatori biblici, codificatore e mistici. I secoli d'oro di questa felice convivenza andarono dal IX al XII secolo: in questo lungo periodo di ebrei si interrogarono nella società circostante, si esprimevano e scrivevano in arabo e in spagnolo, o meglio in un dialetto giudeo-spagnolo scritto in caratteri ebraici. Non sempre la vita delle comunità ebraiche si svolse in Spagna questa tranquillità: Maimonide, che visse a Cordova, fu costretto a fuggire in Marocco per le persecuzioni dei musulmani, ma le condizioni di vita sotto i governanti arabi furono, in genere, migliori di quelle imposte dai sovrani cattolici. (M. Cohen S., 1991). Quando infatti la chiesa poté esercitare una forte influenza sulla corte del potente regno, unificato dal matrimonio di Ferdinando d'Aragona e di Isabella di Castiglia, l'atteggiamento nei confronti della popolazione ebraica, prima tollerante, cambiò radicalmente. Nel XIV e nel XV secolo, spesso per incitamento di frati fanatici, la plebe invadeva i quartieri ebraici, ne saccheggiava e incendiava i negozi, ne uccideva gli abitanti. Molte comunità furono interamente sterminate, migliaia di ebrei soffrirono il martirio, molti ripararono nel vicino Portogallo, altri poterono salvarsi la vita accettando il battesimo forzato. Neppure questa soluzione era però sufficiente a dare tranquillità e sicurezza: i conversos,

o cristianos nuevos, come venivano chiamati i convertiti, forse più di 200.000 persone, correvano costantemente il rischio di essere denunciati come Marrani (un epiteto ingiurioso con il quale si indicavano i convertiti a forza che segretamente praticavano la religione ebraica), all'inquisizione, la potentissima organizzazione ecclesiastica che, con la tortura e con i roghi, combatteva gli eretici. Alla fine il 31 marzo di quello stesso anno 1492 che vide la scoperta dell'America, il domenicano Tommaso de Torquemada, confessore della regina Elisabetta e grande inquisitore, ottenne che i sovrani cattolici prolungassero un decreto di espulsione per tutti gli ebrei del regno. Per un mese gli ebrei fecero disperati tentativi di ottenere l'annullamento del decreto; tra gli altri vi trovò Don Itzchàq Avravanèl, che era stato ministro del re: ogni argomento, ogni supplica risultarono vani, il 31 luglio non un ebreo avrebbe dovuto più trovarsi sul suolo di Spagna.

Dopo oltre 1000 anni di residenza in quella terra, amareggiati sgomenti, gli ebrei abbandonarono il paese. Si trattò di una catastrofe di dimensioni bibliche, paragonabile alla distruzione del primo tempio di Gerusalemme, ad opera dei babilonesi nel 583 a. C., e a quella del secondo Tempio, per mano dell'esercito romano nel 70 d. C. Alcuni passarono in Portogallo, dove pochi anni dopo si ripeté un editto simile, altri si imbarcarono verso qualsiasi destinazione, spesso trovando la morte in mare, o per mano dei pirati cristiani o musulmani. Molti riuscirono a trovare rifugio in terre lontane, sulle coste italiane, nel Nordafrica, in terra d'Israele e soprattutto nell'ospitale impero ottomano, dall'altra parte del Mediterraneo. Sorsero così importanti comunità: in Italia specialmente a Livorno e a Venezia; ad Amsterdam, a Londra, in tutte le principali città del Nordafrica che si affacciavano sul Mediterraneo, nel medio oriente, e soprattutto in Turchia. Istanbul e Salonicco videro la presenza di comunità ebraiche dinamiche, vivaci, in cui ferveva quella tipica operosità che faceva apprezzare al sultano questi nuovi immigrati.

Nei nuovi paesi gli ebrei sefarditi - provenienti dalla Spagna, che in ebraico si indica con la parola sefarad - si integrarono con la popolazione ebraica già residente e con quelle cristiane e musulmane

circostanti. Ma l'eredità di molti secoli di cultura, frutto della convivenza spagnola, non perduto o abbandonato. Gli ebrei sefarditi, colti, fieri, orgogliosi della loro storia e della loro civiltà che tanto aveva contribuito ai successi della Spagna, conservarono il ricco patrimonio dei loro avi: come una chiave preziosa, perché autentica e antica, si trasmisero di padre in figlio, di madre in figlia, un tesoro di racconti, canti, usi, riti, preghiere. Per secoli, nelle lontane terre in cui avevano trovato rifugio, continuarono a parlare quella loro strana, antica lingua spagnola, che si andava via via arricchendo di influssi italiani, francesi, greci, turchi, arabi. Questo periodo vide dunque una rinascita di cultura ebraica e un'era di prosperità; non si deve però pensare che le condizioni di vita fossero sempre felici. In tutti i paesi dell'Islam la condizione giuridica dei non musulmani - era infatti anche comunità cristiane - era di netta inferiorità; salvo episodi particolari, gli ebrei non vennero perseguitati (come accadde invece in Europa, nello stesso periodo), ma sempre erano discriminati: queste restrizioni riguardavano l'abbigliamento, che doveva essere diverso da quello dei musulmani, il diritto di andare a cavallo, di portare armi, di costruire luoghi di preghiera, di frequentare alcuni locali pubblici, l'obbligo di pagare annualmente una pesante tassa veniva riscossa umiliando l'ebreo. Tutto questo però era compensato dal fatto che le comunità potevano vivere, in condizioni di relativa sicurezza, la propria vita sociale, religiosa, economica, accanto e in contatto con la popolazione maggioritaria, con la quale spesso si instauravano rapporti di collaborazione e anche di amicizia.

Storie di Giochà ci riportano a questo periodo singolare della storia del popolo ebraico: infatti, anche se presentano singolari similitudini e parallelismi narrativi con molti altri racconti popolari, e costituiscono in questo senso, un materiale di interesse davvero universale, si ambientano però in un contesto particolare, quello di città e villaggi, specialmente della Turchia, in cui convivevano popoli e fedi religiose diverse. È un ambiente composito, stimolante, ricco di scambi culturali. Proprio questa loro caratteristica, che ci restituisce un mondo oggi scomparso, rende queste storie ancora più interessanti e istruttive, e ci insegna - che ce n'è ancora bisogno - i valori della tolleranza, del rispetto

dell'altro e della pacifica convivenza opposta ad una "vita liquida" in una "società liquida" (Z. Bauman, 2006).

Giuha e dunque l'eroe - o l'antieroe - di una serie di racconti popolari fioriti nel bacino del Mediterraneo e diffusi in particolare nella diaspora giudaico-spagnola e orientale le più antiche testimonianze risalgono infatti a racconti arabi anonimi del IX secolo, poi al aneddoti turchi medievali che parlano di un personaggio, Nasr-a-din Chogia; ma è nelle famiglie ebraiche di Turchia, Grecia, Jugoslavia, Bulgaria, Israele e Marocco che si tramandano-oralmente, di generazione in generazione-le gesta eroicomiche di questa figura leggendaria, integrata nel folklore e nel linguaggio familiare. Giuha è un bambino - ma è anche adulto - lui è tutto e il contrario di tutto: intelligente e stupido, furbo e credulone, onesto e disonesto, triste e allegro, povero e ricco, credente e miscredente.

Lo si trova in ogni situazione possibile: realistica, fantastica, assurda. Non sa comprare nemmeno pomodoro, ma sa vendere una pecora brutta e magra a un prezzo favoloso. E figlio di un ricco, ma non ha neppure una camicia. Non ha da mangiare, ma nutre gli affamati. Insomma è un saggio, ma di una saggezza che non si riconosce a prima vista. Giuha è tutto questo perché rappresenta l'uomo, in tutti i suoi aspetti:Giuha è tutti noi.

Questi racconti, fedelmente trascritti nella voce di anziani narratori giudaico-spagnoli che avevano sentito le storie nella loro infanzia, sono stati tradotti in italiano con la cura di conservare il particolare stile narrativo , da cui traspare il rapporto, tutto speciale, tra il narratore che parla e il suo pubblico che ascolta, mentre i due si identificano nello stesso gruppo etnico, condividendo usi, valori, norme di comportamento. La comicità di queste "storie", spesso basata su fraintendimenti di parole, sull'esecuzione di ordini ricevuti, intesi, scioccamente, nel loro significato letterale, è, a volte, davvero esilarante. Ma Giuha incarna anche il ribelle alle convinzioni sociali, il burlone che si sta gioco di tutto e di tutti, che irride l'autorità, la paura, il sacro, la morte stessa; e in questa sua incontenibile, clownesca, provocazione sta

forse l'effetto liberatorio che contagia il lettore e lo induce a sorridere, libero dalle frustrazioni e dalle pressioni sociali della vita di ogni giorno. La principale missione del racconto popolare è sempre stata quella di educare per mezzo degli esempi che racchiude in sé. Un fine non meno importante è quello di ridere e di far ridere, per liberarsi dalle tensioni. Vi sono poi altri scopi, molte volte non dichiarati, come quello di uscire dal mondo grigio della realtà per rifugiarsi in un mondo regale e magico, o per conquistarsi un aspetto eroico in un mondo fatto di mediocrità e di disfatte. Inoltre nella racconto popolare orale si rispecchia, un mondo passato, ricco di storia, di cultura, di tradizioni, in una parola, di civiltà. Un mondo che ha ancora qualcosa da dire alle giovani generazioni, e che lo dice in modo figurativo e pittoresco e in sostanza piacevole, colpendo la fantasia e lasciando tracce più profonde di prediche e di lezioni morali. Di fronte alla necessità di riscoprire e di salvare dall'oblio il racconto popolare, per poterlo tramandare nel modo più vicino possibile alla sua vera essenza, per farmi capire il valore sia storico che letterario e sentimentale, si pongono al ricercatore numerosi problemi di forma. Innanzitutto conservare per iscritto il racconto popolare orale è praticamente impossibile, poiché esso è fatto dall'atto stesso della narrazione. Esso è di autore ignoto e passa dall'uno all'altro, di paese in paese, di generazione in generazione. Senza il narratore che lo tramanda, il racconto non può esistere, ed è proprio sulle spalle di quest'ultimo che grava la responsabilità della sua trasmissione. Ogni narratore poi, a seconda del suo ricordo, del suo umore momentaneo, del genere dei suoi ascoltatori e delle circostanze in cui narra, aggiunge, toglie, modifica gli elementi dal racconto, intorno ad un nucleo più o meno fisso, spesso aiutandosi con la mimica. Cosicché ogni volta che esso viene narrato, risulta diverso, ed è proprio questo che lo rende ogni volta unico e irripetibile. Il vero fascino del racconto orale sta quindi in questa "oralità", il suo carattere più profondamente vero, ciò che lo rende vivo, e che è purtroppo inafferrabile, in quanto, tradotto in forma scritta perde quella "teatralità", conferita dai toni di voce e dalla gesticolazione del narratore. Ecco che si vede affrontare il problema della scelta dello stile in cui apparirà il racconto per iscritto, scelta che risulta in definitiva naturale, pur non essendo facile, poiché ci si trova

davanti al problema dello scrivere "orale", che è senza dubbio un paradosso, ma che è l'unico modo per poter conservare la freschezza della racconto, che sono oralmente è se stesso. Per prima cosa è necessario andare a ricercare i narratori tra le persone anziane, incoraggiandoli a narrare e liberandoli dal pregiudizio che fa pensar loro che tali racconti non abbiano più alcun valore nella società moderna. Superata la prima barriera, il racconto scorre facilmente e dimostra di essere ancora vivo, e il narratore diviene "informatore" . Il risultato migliore lo si ottiene ricreando un'atmosfera naturale, e cioè tenendo un circolo fisso di narratori e di narratrici che si incontrano periodicamente, riprendendo a narrarsi i racconti che, di volta in volta, tornano loro alla memoria. Dopo aver registrato il racconto, lo si trascrive parola per parola, mantenendo il tono della narrazione originale. Infine gli si fa quella redazione indispensabile a renderlo "leggibile", che gli conferisca cioè una veste letteraria. Solo così il racconto popolare orale può presentarsi al pubblico, e può essere eletto senza difficoltà, conservando i suoi caratteri più veri. Ogni racconto richiede naturalmente una sua redazione particolare, in quanto ogni informatore ha la sua maniera di narrare. Non esistono in tale lavoro regole fisse. Le uniche direttive sono, se è proprio indispensabile, di fare il meno possibile di redazione, di non usare parole che l'informatore non usa, di cercare di capire come l'informatore componga la frase, seguendo le sue regole e non imponendo le proprie. Le storie di Giuha hanno deliziato l'infanzia di figli di ebrei emigrati in Italia, in Francia, in Israele o in America dalla zona del vecchio impero ottomano, o dal Nord africa (Egitto, Libia, Marocco). Questa figura di anti-eroe mediterraneo, che serviva ai genitori per educare i propri figli sorridendo, era tanto viva e divertente, che ancora oggi continua a far sorridere. « Della presente raccolta, la maggior parte dei racconti è stata da me registrata in Israele, in Turchia e in Italia in giudeo spagnolo. Un piccolo numero di essi mi sono stati narrati in ebraico in Israele e in Italia da informatori e, nella maggior parte dei casi, gli avevano sentiti nella loro infanzia in giudeo-spagnolo. Dopo il lavoro di redazione, a racconti finiti, gli ho tradotti in italiano, cercando di trasferirli nel loro stesso registro linguistico, che varia naturalmente da informatore a informatore, senza mai influenzarlo con

il mio, per non far perdere i loro caratteri peculiari. Ho voluto dimostrare infatti che tali racconti vivono ancora sulla bocca dei nostri padri, come frutto della fantasia popolare collettiva, e ho voluto presentare al pubblico vari modi di narrare, e non uno solo, come potrebbe essere il mio personale, perché la prima caratteristica della racconto popolare è appunto questo suo polimorfismo, che lo rende così vario, vivo e immediato.» (M. C. Sarano, 1991). La raccolta dunque di Sarano non è soltanto un'antologia di racconti umoristi che a volte arrivano a toccare vere punte di comicità e dove non manca neppure un pizzico di surrealismo. E non costituisce soltanto un tentativo di far conoscere il racconto orale in quanto tale cercando di mantenere per iscritto molti dei suoi caratteri principali, Essa viene impiegata come scelta pedagogica per una progettualità e per una rivisitazione dello scenario culturale di un passato storico, evidenziandone i motivi che rendono necessario educare a progettare e a costruire l'esistenza nei giovani mettendoli al centro e non attraverso un racconto di un passato che appartiene esclusivamente agli adulti e ai vecchi (M. G. Bertin, M. Contini, 1983), ma coinvolgendoli attraverso una modalità di esercitazione come nel seguente esempio:

Chi è il protagonista?

Cerca sul dizionario, e scrivi qui sotto, una definizione del termine protagonista:.....

Giochà, protagonista delle storie che leggerai, è ora giovane ora vecchio, ora ricco ora povero, ora saggio ora molto ingenuo. Alcuni di questi aggettivi definiscono qualità del carattere: sapresti dare una tua definizione di carattere?.....

Definisci sinteticamente il tuo carattere

.....

Giochà, dunque, non è un personaggio come altri ci siamo abituati ad incontrare nella, ma è un po' il simbolo di numerosi modi di essere. Le storielle ci faranno capire che Giochà è una figura popolare, un eroe minore della vita quotidiana di un gruppo etnico che vive in una regione in cui la religione, e la cultura circostante sono diverse da quella sua propria.

La comunità ebraica in cui vive Giuchà costituisce una minoranza rispetto alla maggioranza che lo circonda, in un'ampia regione geografica che comprende Marocco, Tunisia, Turchia, Siria, Grecia, Jugoslavia, Bulgaria, Israele.

Cerca sul dizionario il significato dei termini: maggioranza minoranza e dell'aggettivo etnico.

Osservare su un atlante geografico il percorso compiuto dagli ebrei di Spagna, quando emigrarono nelle regioni sopra menzionate.

Conosci le ragioni di questa migrazione? Quali sono?.....

Il valore della raccolta riguarda dunque il processo di una trasmissione culturale che cerca di essere in grado di fondare un orientamento capace di guidare l'agire educativo in seguito a una sua traduzione in termini pragmatici (Bertolini, 1988).

Capitolo 2.

L'Italia delle fiabe e molteplici chiavi interpretativi

Introduzione al secondo capitolo:

In questa parte della ricerca, l'analisi teoretica con il metodo comparativa che abbiamo adottato per studiare il caso sarà accompagnata da vari altri approcci analitici formulati sulle fiabe di Giuha. La scrittura d'autore connessa alla fiaba di Giuha è l'altro aspetto del racconto della fiaba non solo narrata oralmente ma un'opera alla quale autori di spicco come Giuseppe Pitrè, Bruna Leda Rafanelli e Italo Calvino hanno dedicato il loro talento in una scrittura creativa straordinaria.

1. Obiettivo e metodologia dell'indagine:

La ricerca intende svolgere uno studio comparativo all'interno del contesto culturale mediterraneo nel quale si sono manifestate e si manifestano ancora racconti di un Giufà italiano e arabo. Due culture che si incontrano nella nostra indagine quella dell'occidente e quella dell'oriente. Un'indagine che parte dal fatto che ogni fenomeno sociale come la lingua, i costumi, le leggi, il fattore economico ecc., assume forme molto diverse. L'obiettivo dell'analisi comparativa che adatteremo è quello di spiegare in modo sistematico - seguendo i canoni dell'osservazione scientifica, della misurazione e dell'inferenza - le varianti dei fenomeni sociali riscontrabili in unità di fiabe e il loro contesto sociale chiaramente differenti sia a livello sincronico che a livello diacronico. Per esempio le modalità di inferenza e di passaggio da un segno all'altro: testo orale/testo scritto e testo scritto/testo visivo, e come vengono utilizzati o potrebbero essere utilizzati nel contesto educativo. Valutare e spiegare le differenze osservabili tra esseri umani e tra società umane mediante i racconti tramandati oralmente in ogni società, l'inserimento dei racconti nella vita sociale, presuppone l'acquisizione di determinati comportamenti e stili di vita cui è attribuito un significato morale. Quasi ogni tipo di comportamento umano assume una dimensione sociale e morale all'interno di un gruppo di appartenenza, come la famiglia, il clan, la tribù o la nazione. Vedremo se, e come, un comportamento diverso da quello sancito dal gruppo di appartenenza può essere considerato inevitabilmente una deviazione ed

una minaccia per la moralità del gruppo e come può suscitare una reazione emotiva che può variare dall'ostilità all'ammirazione.

2. Fiaba e scrittura d'Autore:

2.1: In viaggio con i "mediatori" culturali di *Vinicio Ongini* :

« "Giufà, mediatore culturale: *Un contadino perse il suo asino e andò da Johà perché chiedesse nella moschea all'ora della preghiera se qualcuno l'avesse trovato.*"

Definisce Ongini caso emblematico Giuha: Accanto al Mario-Matto di Capo Verde c'è il "nostro" matto, quel Giufà che Italo Calvino nel suo viaggio tra le fiabe italiane colloca in Sicilia. E Giufà è davvero un gran rappresentante delle migrazioni antiche e moderne e delle contaminazioni tra culture. E' conosciuto in tanti paesi e sa andare e venire con facilità da una sponda all'altra. E' un personaggio ponte che abita ed è "riconosciuto" in più culture, ha più appartenenze, e conosce più lingue, convive con più religioni. Giufà è un abitante del Mediterraneo. Non si sa dove stia di casa: in Sicilia sicuramente, infatti è anche una figura tradizionale nella letteratura popolare siciliana, un'immagine di sicilianità. Ma le sue radici sono anche altrove, e lo sfondo delle sue storie cambia continuamente. C'è Giufà arabo e si chiama Johà. Anzi c'è un Giufà che è di Fez, città del Marocco e dunque possiede perfino una residenza, un indirizzo, un recapito preciso, forse possiede anche un passaporto: Giufà di campagna sentì parlare dell'astuzia di Giufà di città. Pensò allora di recarsi a Fez, dove questi abitava, per burlarsi di lui. Appena entrato in città fu salutato da un uomo che stava appoggiato a un muro: "Benvenuto tra di noi straniero! Qual buon vento ti ha condotto qui?". Accanto al Giufà ingenuo, buono e credulone, c'è un altro Giufà che usa gli intrighi per conseguire i suoi fini, anche a scapito del prossimo. Questa è l'altra faccia della figura del matto che si trova in tutte le civiltà: il trickster, il burlone, protagonista di storie e fiabe africane. Nei "racconti di furbi e sciocchi" possiamo collocare anche i Bertoldo e Arlecchino, il tedesco Till Eulenspiegel, e il

buffone malese Pa' Kadok che per assonanza richiama al "furbo" filippino Pilandog; il talebano (lo "studente") Ben Sikram, lo scroccone per eccellenza nei racconti orali delle tribù nomadi dell'Africa del Nord. E poi c'è Abu Nuwas, citato nelle Mille e una notte. Nell'immaginazione popolare è diventato il giullare di corte di Harun al-Rashid, il più famoso califfo di Bagdad, con il quale formava una bizzarra coppia. Si aggiravano travestiti per le vie notturne della città per sorvegliare e spiare quello che faceva la gente. Già Bagdad! Città della nostra ultima guerra e insieme città della fiaba. Di certo si sa che nel 1704 un numismatico francese con la passione dei viaggi, Antoine Galland, cominciò a pubblicare un primo volume traducendolo da un manoscritto siriano del XIII secolo. L'enorme successo incontrato lo indusse a far uscire ben presto altri volumi aggiungendovi racconti estranei alle fonti originarie. Nate in India, scritte in Persia, raccolte nel mondo arabo, infine trascritte, adottate (e "adattate") dalla Francia e da tutto il mondo occidentale le Mille e una notte sono il frutto di incroci, di contaminazioni, di scambi culturali. Opera ibrida dunque, di sangue misto. Ogni popolo sembra riconoscersi in un autore o in un libro. I Greci nell'Iliade, gli Italiani nella Divina Commedia e in Pinocchio, gli Spagnoli in Don Chisciotte. Ma quale paese si riconosce nelle Mille e una notte? A quale popolo appartiene questo libro? E' davvero un libro arabo? E perché suscita tanto fascino nei lettori occidentali? In quali e quanti modi sono state illustrate e raccontate le Notti? Nei libri per bambini, nei cartoni animati, al cinema, a teatro, nella musica. E sarà vero come dice una voce, che alla fiaba "Il pescatore e il ginn" Umberto Eco deve il libro dalle pagine avvelenate che appare nel Nome della rosa; e che alla fiaba "Il gobbo riottoso" si ispirò Alfred Hitchcock per il film "La congiura degli innocenti"? Nell'antico Oriente si contava il tempo in notti e non in giorni. Nasce da qui l'idea di quel titolo fortunato, è probabile che quella cifra sia di origine turca: "bin bir" (mille e uno) designa infatti un "grande numero". Al di là della plausibilità filologica le Mille e una notte presentano un indubbio carattere di attualità. Parlano di califfi, di tesori, di tappeti volanti, ma anche di mercanti, di pescatori, di maestri. Non solo di uomini, ma anche e soprattutto di donne.

Offrono cioè la visione di un mondo vivo, immerso nella vita quotidiana. Trasferiamoci dunque a Baghdad, vi scopriremo un Islam diverso da ciò che si può osservare oggi e prove sorprendenti di dialogo tra Oriente e Occidente. »

2.2. Analisi delle fiabe di Italo Calvino: Tematica dell'ombra e lettura comparativa:

La fiaba o meglio il fiabesco è uno degli ambiti su cui più ci si è interrogati e ci si interroga. Paradossalmente, ma a ragione, non pochi autori in esse ricercano il mistero delle verità ultime. Nella scelta delle risposte ai quesiti, minimi o massimi, che l'uomo si è posto e si continua a porre, giocano naturalmente situazioni storiche, mode culturali e scuole di pensiero. Non è un caso che dobbiamo al romanticismo la scoperta della letteratura orale come infanzia dell'arte, di cui la fiaba venne riconosciuta momento aurorale. Ne è un caso che il suo maggiore e più prestigioso ideologo sia quel Fichte che è il primo a porre al centro dell'attenzione e assolutizzare l'"io". La verità è che mentre per quanto si attiene al 'dove' e al 'come' della fiaba, le risposte restano perimetrare all'interno delle dinamiche manifeste della cultura, cioè della società, le ragioni del 'perché' appartengono alle modalità, ancora in gran parte ignote, della rappresentazione del visibile e ancor più dell'invisibile, da parte dell'uomo, in quanto individuo, a quanto cioè di complesso e plurale sostanza la sua identità, la sua invenzione della realtà e le strategie di fuga da essa: le radici profonde del suo immaginario. (Buttitta, 2002)

2.2.1. Italo Calvino: *Giufà* fiabe dalla Sicilia:

Le storie di Giufà, qui riferite nella versione di Italo Calvino, appartengono a un tipo sui generis: più che illustrare le modalità di un processo di individuazione, esse sembrano avere come punto centrale le specifiche caratteristiche tipologiche del loro protagonista. Infatti, gli episodi del ciclo di Giufà, che ancora circolano dove in qualche modo sopravvivono le antiche tradizioni, sono molto più numerosi di quelli opportunamente scelti da Calvino per la sua antologia. Nel breve commento che segue i testi, cercheremo di fornire una lettura interpretativa riguardante non tanto le trame dei singoli episodi, quanto le caratteristiche generali del loro protagonista, riprese da Italo Calvino nelle *fiabe italiane della Sicilia* e dalla raccolta di Giuseppe Pitrè. Calvino ne illustra: “*Giufà e la statua di gesso*”; “*Giufà, la luna, i ladri e le guardie*”; “*Giufà e la berretta rossa*”; “*Giufà e l'otre*”; “*Mangiate, vestitucci miei!*”; “*Giufà, tirati la porta!*”.

2.2.2. Tematica della stupidità e la teoria di Jung

L'approccio psicologico connesso alla figura di Giuha è stato condotto in vari studi relative all'analisi delle tematiche concernente questo personaggio. Per quanto riguarda la problematica della *stupidità/stoltezza*, per esempio, vi è una che punisce ed esclude e un'altra che premia e include, vi è una strana ingenuità e una colpevolezza condotta da una totale inconsapevolezza. La lettura dei racconti e i motivi che emergono dalle interpretazioni delle fiabe di Giuha - strettamente legate al “fanciullo Giufà” del Pitrè e Calvino - fanno emergere temi che rientrano, in parte, nel concetto del doppio e di Ombra¹³. All'interno di tale nozione vi sono tre differenti realtà collegate fra di loro: la prima è la parte della personalità, cosciente o inconscia, che comprende tutte le manifestazioni, virtuali o reali, comunque inaccettabili per l'Io, siano esse riconducibili sotto la nozione

¹³ Trevi, M., Romano, A., *Studi sull'ombra*, Marsilio editore, Venezia-Padova, 1975.

dell'Inconscio freudiano e/o sotto quella, junghiana, di «funzione meno differenziata »

La seconda è l'archetipo, in virtù del quale i contenuti di cui abbiamo parlato prima ricevono la sinistra coloritura riferibile alla conflittualità con l'Io; l'immagine archetipica, intesa come “il prodotto dell'attività dell'archetipo nella sua incessante elaborazione del contenuto dell'immaginazione”. La terza invece, nel campo pratico, del suo incessante condizionamento dell'azione.¹⁴ Uno dei testi in cui Jung si è specificamente diffuso sul tema dell'Ombra compare nella raccolta dal titolo “Briccone Divino”.

Nel *Briccone Divino* le caratteristiche che lo rendono simile a *Giuhà* sono tante, nonostante sia più arcaico il primo e provenga dal mito, *Giuhà* invece da un lato è *lo scemo del villaggio*, adulto che gira per i mercati arabi, dall'altra è *il bambino sciocco* a volte briccone appunto a volte fannullone nella fiaba occidentale. “*Adulto*” dunque nei racconti dell'Oriente e “*bambino*” in quelli dell'Occidente. Una differenza tra *Giuhà* arabo e *Giufà* italiano ma anche tra *Briccone divino* (mito) e *Giuha* (fiaba). In quest'ultimo tale differenza è quella che contraddistingue le fiabe dai racconti mitologici. Comunque sia, un certo legame profondo unisce i due personaggi, nonostante le caratteristiche tendenti a differenziarli. Essenzialmente, infatti, anche *Giufà* è un «trickster», un impareggiabile, a volte patetico, briccone. La figura dell'eroe (o, forse, dell'anti-eroe) « sciocco, pigro e mariolo », non compare per la prima volta in *Giufà*.

L'area del mediterranea è la terra di *Giuha* ma anchè di *Zanni*, *Pulcinella*, *Pinocchio* e *Peruonto*, il protagonista dell'omonima fiaba di Basile, che, come *Giufà*, appare « il più sciagurato perdigiorno, il più grande scioccone, che la natura abbia prodotto¹⁵ scrive Bernhard :

¹⁴ Jung, C. G., *Tipi psicologici*, Boringhieri editore, Torini, 1977.

¹⁵ Parise S. IVI.

« L'Ombra italiana da subito nell'occhio al rappresentante della civiltà occidentale. Dal suo punto di vista l'italiano è un uomo del quale non ci si può fidare, senza principi, ipersessuale, incontrollato, vanesio, viziato, sentimentale ». Il citato Autore, col far dipendere le specificate caratteristiche d'Ombra dall'influenza esercitata dall'archetipo della Grande Madre Mediterranea, dà forse la migliore spiegazione possibile alla frequente copresenza di un personaggio connotato come il Giufà della sicilia e di una madre, le cui funzioni possono variamente esplicarsi in modo più o meno positivo, ma che sempre assume una posizione di primo piano. Per Erich Neumann¹⁶, la dominanza del materno in relazione all'Io esprime il pericolo in cui quest'ultimo si trova di venir disgregato dalla forza dell'Inconscio e trascinato nell'inconsapevolezza pulsionale. È possibile vedere in alcune storie di Giufà – soprattutto quelle in cui la madre, ingannandolo, si appropria delle ricchezze da lui conquistate – la testimonianza di questo stadio neumanniano dei rapporti fra l'Io e l'Inconscio. Allora appare netto il parallelismo fra il nostro personaggio e tutte quelle divinità (e semidivinità) della mitologia universale, dèi della vegetazione, falli stagionali della Grande Madre, effimeri amanti, il cui destino è la castrazione e la morte, subite senza la ribellione, ma in dolce malinconia. È il caso tuttavia di aggiungere, per compensare l'unilateralità di tale interpretazione del materno, che quando l'Io si fortifica e diventa capace di opporsi a quel triste destino, proprio dalla sua lotta con la Madre Terribile sgorga la possibilità delle successive integrazioni. (Parise, 1980).

2.2.3. Giufà-Virdiello

Nella raccolta delle fiabe di Basile vi è un personaggio con delle caratteristiche - per quanto riguarda le sue manifestazioni dal punto di vista psicologico - simili a quelle del *Giuha* raccontato da narratori e scrittori occidentali. Vi è crescita psicologica che si produce proprio in quanto l'archetipo si manifesta nella sua forma eclatante. Nella raccolta

¹⁶ Neumann, E., Storia delle origini della coscienza, Astrolabio editore, Roma, 1978.

di Basile, il primo episodio delle storie di Giufà viene riportato identico nella sua struttura, ma il nome del protagonista risulta cambiato in «Virdiello», che, tradotto dal vernacolo, in italiano suona, più o meno, «Verdolino». Domina il verde, dunque, dal punto di vista psicologico nell'analisi elaborata da Parise, dove l'indicazione del colore può fornire importanti informazioni circa la tonalità emotiva corrispondente al complesso personificato dalla fantasia popolare in Giufà-Virdiello. Orientali dalle precedenti interpretazioni, il verde ci fa subito pensare alla tenera consistenza di un primaverile germoglio, prodotto dalla Madre Terra e destinato in breve a dissolversi nuovamente in essa. In tutte le mitologie, le divinità che ruotano attorno alla Grande Madre sono spesso associate alla vegetazione, non foss'altro che per la loro effimera esistenza stagionale. Una raccolta di fiabe trasmessa oralmente, trasforma ancora Giufà in «Virginiello » dove rimane confermata la dominanza dell'elemento matriarcale. In effetti, anche se il verde ci rimanda, al dominio incontrastato della Grande Madre Terra, c'è in questo colore, una pacata ma risoluta affermazione di vitalità. Il verde non afferma prepotentemente l'autonomia e la vita come fa il rosso, ma, pur contenendola, si stacca dalla morte, progredendo dall'oscurità verso la luce, sempre memore del fondo arcano da cui proviene: il verde è il colore della speranza. Con l'abbandonare il presente per preparare il futuro, questo colore esprime la mediazione fra due polarità. Karl Kerényi, nella sua introduzione al Briccone Divino, fa risalire ai Satiri la tradizione dell'Eroe Briccone e compie un accostamento fra Wadiuncaga dei Winne-bago e il dio Ermes dell'Olimpo greco. « Sarai il capo dei ladri per tutta l'eternità », dice Apollo a Ermes , ridendo per l'ennesima bugia del dio ancora bambino. In seguito Zeus darà a quest'arguto suo figlio la carica di « messaggero iniziato presso la casa di Ades, negli inferi: la carica di guida delle anime, del Psychopompos » . In Ermes è possibile riscontrare una raffinata capacità di gabbare il prossimo: egli è un ladro, un truffatore; anzi, come abbiamo visto, per investitura paterna egli è il capo dei truffatori. Ma anche nei racconti riguardanti Giufà si può notare uno stretto rapporto del protagonista con il mondo dei ladri. Nel primo episodio, egli alla fine entra in possesso di un bottino che per essere stato nascosto con tanta cura, probabilmente è il frutto di

un'impresa brigantesca. « Dammi qua e non raccontarlo a nessuno ». dice infatti la madre, ben capendo che il figlio deve aver tratto vantaggio da un losco affare. In tutti gli altri episodi del ciclo, tranne che nel quarto e nel quinto, questa partecipazione di Giufà a colpi ladreschi rimane un fatto centrale; Spicca quasi sempre l'abilità — spesso inconscia — del nostro personaggio nell'ingannare gli stessi ladri. Saremmo portati a pensare che in lui siano presenti astuzia e prontezza di spirito, se ciò non fosse contraddetto da altrettante testimonianze di stupidità incosciente. Come conciliare i due aspetti contrastanti? Più che tentare una *reductio ad unum*, forse qui è il caso di cercare il criterio che, conservando la contraddizione, consenta di comprenderne il senso. Sulla base dell'analogia stabilita fra Ermes e Giufà, possiamo riferirci a quanto dice Jung in *La simbolica dello spirito su Ermes-Mercurio*. Dalla complessa trattazione di Jung, in cui la mitologia greca viene vista alla luce della rielaborazione fattane dagli Alchimisti, Ermes-Mercurio risulta essere il punto di convergenza di una serie di significati razionalmente contraddittori: « Mercurio consta di tutti i contrasti immaginabili. Esso è fisico e spirituale. Esso è il processo di trasformazione dell'inferiore, del fisico, nel superiore, nello spirituale, e viceversa. Esso è il diavolo, è un redentore che indica la via. è un imbroglione evasivo, è la divinità, come si presenta nella natura materna.»¹⁷; esso, ancora, è visto come «la materia a cui la natura ha lavorato un poco, lasciandola però imperfetta » (Jung, 1975). Ancora a Giufà si potrebbe applicare ciò che sempre Jung nello stesso testo afferma dello spirito nella bottiglia (Ermes): « Da la ricchezza, trasformando in oro la materia vile, e come il diavolo viene anche ingannato». La «materia vile», nel nostro caso, potrebbe ben essere la primigenia ottusità del personaggio. Si può forse dedurre che gli aspetti mercuriali evidenziati da Jung emergono anche come in filigrana, da un'attenta lettura delle storie di Giufà: le varianti in cui esse compaiono, i nessi che legano il loro protagonista con Ermes-Mercurio, ci portano dunque a scoprire in lui una connotazione che in un primo momento sembrava esserci sfuggita. Non è forse « Virdiello » Giufà? e Mercurio, non è forse anch'esso uno « *spiritus vegetativus* »? . Ma che

¹⁷ Jung, C. G. *La simbolica dello spirito*, Einaudi editore, Torino, 1975.

significa dire che Giufà è un folletto mercuriale? Non contraddice tale affermazione la nostra prima impressione, che vedeva in Giufà un'immagine d'Ombra? Stabilire un parallelismo fra Giufà e il Mercurio degli alchimisti, significa affermare che la funzione intrapsichica qui rappresentata dalla fantasia popolare è quella sottile possibilità di stabilire un ponte fra realtà dialetticamente opposte, senza la quale non vi sarebbe alcuna mobilità libidica, non si potrebbe parlare di trasformazione psicologica e la realtà psichica stessa non avrebbe un proprio spazio. Giufà, con la sua primitiva rozzezza, è la materia prima dotata di energia di trasformazione, anzi, egli è identico a tale indifferenziata energia. Se prendiamo in considerazione una delle polarità dialettiche in cui lo spirito Mercurio esercita le sue potenzialità mediatrici, e cioè la polarità soma-psiche, ci rendiamo conto, poiché la mercurialità in Giufà è colta in un punto molto vicino alla sua sorgente inconscia (somatica), di come la nostra presente affermazione non contraddica il riconoscimento in Giufà di caratteristiche di Ombra. Infatti, l'animalità per l'uomo è fatalmente colpevole; anzi, l'umanità si fonda sulla colpevolizzazione dell'innocenza animale, come insegna il mito del peccato originale che, col battesimo, si presenta per primo alla riflessione spirituale. Esistono tuttavia anche altre considerazioni che danno conto della qualificazione negativa che accompagna Giufà. La prima, è di carattere storico, e si riallaccia al vasto movimento con cui la civiltà occidentale ha segnato il tramonto di quella « connessione psichica con la natura » che, come fa notare Hillman , improntava di sé tutta l'esperienza mitologica classica. Ne il Cristianesimo ne l'Islam ne la religione Ebraica possono condividere con la Grecia antica la schietta ammirazione per ogni virtù naturale. Per esso i fini delle suddette virtù diventano sinistri, moralmente equivoci. Perciò la scaltrezza di Ermes cade nell'Ombra e diventa stupidità per l'Io: come tale può essere percepita nella nostra fiaba. Ma tradisce le proprie origini negli effetti che di fatto produce, spesso tutt'altro che negativi. Esiste un filone di letteratura romantica che ha colto il gesto con cui la religione ha relegato nel suo inferno i valori della civiltà classica. Superando la nota di poetico rimpianto presente nella succitata corrente letteraria, la ricerca junghiana ha voluto entrare nel senso di tale fenomeno culturale. Sia detto, per

inciso, che « connessione psichica con la natura » non significa affatto coinvolgimento inconsapevole dell'Io con il suo fondamento istintuale: affermare questo vorrebbe dire entrare in contraddizione con quanto sopra si è detto. Jung stesso concepì il processo di crescita psicologica come un « opus centra naturam ». Ma lo iato esistente fra spirito e natura viene annullato e quindi negata la realtà del mondo psichico, non soltanto dalla cancellazione del primo termine della dicotomia per un'esclusiva accentuazione del secondo, ma anche, e in modo assolutamente analogo, dall'operazione inversa. Stabilire un rapporto dialettico fra due istanze, significa superare la logica fondata sul principio di non contraddizione, è risaputo, e, in campo pratico, abbandonare l'etica dei valori oggettivi per entrare nella prospettiva dell'individuazione. Ora, non si può negare che il messaggio religioso è imperniato sulla mediazione. Eppure spesso gli organi della religiosità ufficiale sembrano propagandare un modello etico che favorisce la scotomizzazione dell'Ombra. Peraltro, probabilmente questa è una tendenza presente in tutti i tentativi di « ufficializzare » una verità: non a caso Jung trasse il simbolismo di Ermes-Mercurio dallo studio della gnosi e dell'alchimia, dallo studio, cioè, di movimenti « eretici ». Ma torniamo al nostro tema: c'è da notare, ancora, che l'Ombra, in quanto parte della personalità, comprende anche quella che Jung indica col termine di « funzione inferiore ». La funzione inferiore, la meno differenziata, è in stretta relazione con l'inconscio, si colloca in antitesi più o meno netta con i valori della coscienza. Essa non è certo in grado di convogliare sul soggetto che la esprime gli elogi del collettivo e racchiude un pericolo di malattia. Tuttavia è la funzione inferiore che efficacemente entra in opera quando si tratta di « trovare tesori » e ottenere radicali cambiamenti. Si è visto che spesso proprio i comportamenti stolti, contrari al senso comune, di Giufà, alla fine producono l'evento fortunato. Ora, un individuo che, per esempio, abbia sempre privilegiato nella sua vita la funzione di pensiero, si sentirà in pericolo quando dovrà esprimere i propri sentimenti, e le manifestazioni sentimentali in lui effettivamente potranno risultare incerte e poco efficaci. Ma nella esistenza di questo ipotetico individuo, si presenteranno circostanze in cui necessariamente egli dovrà fare agire la

parte della propria personalità rimasta in ombra. Anzi, saranno, probabilmente proprio quelle le circostanze in cui, a causa dell'orientamento abituale dell'Io, dovrà aver luogo una trasformazione, pena la nevrosi. La stupidità di Giufà, perciò, sembra tale solo se vista dalla prospettiva dell'Io, mentre per l'inconscio essa è saggezza. L'evidente disvalore che copre la figura di Giufà nasconde solo in parte i valori mercuriali di cui essa è portatrice, anche se in modo senza dubbio inconscio e perciò demoniaco. Dal punto di vista di Jung, infatti, « il peggior peccato è l'incoscienza » . Spesso nei miti, nelle fiabe e nei riti dei primitivi. questi personaggi folli, bizzarri, irriverenti, infantili ed istrionici sono depositari di un « dono prezioso: l'arte di guarire » . L'Ombra rappresenta, all'interno della psiche, una profonda ferita, che a volte sanguina e rende chi ne è portatore irrimediabilmente diverso dai propri simili. Eppure questa “parte malata”, apparentemente solo dannosa, può nascondere in sé il principio che vivifica e trasforma “guarisce” tutta la personalità. Citiamo per intero un passo di Jung sullo « spirito folletto ». Avendo familiarizzato con il nostro Giufà, potremo riconoscere i tratti in cui egli si accosta al tipo descritto da Jung: « Come accade con tutte le figure mitiche che corrispondono a esperienze interiori, dalle quali originariamente provengono, non stupisce osservare anche nell'ambito dell'esperienza parapsicologica fenomeni che mostrano i tratti propri del "Briccone". Sono le immagini dello 'spirito folletto', che compaiono in ogni luogo e in ogni tempo. I tiri scherzosi o maligni di questo spirito sono universalmente noti, come è nota la sua scarsa intelligenza, o addirittura la stupidità che contrassegna le sue 'comunicazioni'. Poiché egli si descrive sovente come un'anima dell'inferno, non manca neppure il motivo del tormento soggettivo. La sua diffusione universale coincide, per così dire, con quella dello sciamanesimo. C'è nel carattere dello sciamano e del “medicine man” qualcosa del “trickster”, nel senso che anch'egli gioca dei tiri maligni alla gente. “thè making of a medicine man” rappresenta a volte un tale tormento fisico e spirituale da produrre, pare, lesioni fisiche e psichiche durevoli. Invece l'accostamento al salvatore è palese, confermando la verità mitica secondo cui ferito e feritore sono capaci di guarire, e chi soffre elimina il dolore» . Il nucleo di significati che Giufà

ci trasmette, fa dunque capo essenzialmente a una funzione intrapsichica mediatrice fra principi opposti, che spesso è ambigua, perché avente necessariamente parte con aspetti scissi dell'Io e in ombra rispetto ai suoi valori. Ora, nella tradizione popolare in occidente, esiste una leggenda in cui viene rappresentata in modo superbo la necessità, per l'uomo che aspira alla perfezione, di passare attraverso lo stato di peccato più vergognoso e ripugnante. Si tratta di una versione « oscura, sinistra e inquietante » della vita di San Giovanni Crisostomo, diffusa nella Germania del XV secolo e riportata da Heinrich Zimmer nel suo meraviglioso libro, dal titolo *Le Roi et le Cadavere*. Ecco, in breve, la storia: un non meglio identificato pontefice romano, durante una passeggiata in campagna, incontra un'anima del Purgatorio. Egli non può vedere il fantasma, ma ode la sua lugubre voce. Tale voce gli annuncia l'imminente nascita in Roma di un bambino destinato a diventare un grande santo: Giovanni Crisostomo. Solo quando Giovanni, dopo essere stato ordinato prete, avrà celebrato sedici messe con questa intenzione, l'anima del Purgatorio potrà vedere la fine delle sue sofferenze e guadagnare la salvezza eterna. Ciò avverrà puntualmente, ma il cammino attraverso il quale Giovanni perviene alla santità – alla condizione, cioè, che gli consentirà di essere un salvatore per quell'anima dannata – dovrà passare attraverso un infame peccato e la conseguente, durissima espiazione. Per una serie di circostanze, infatti, egli, pur essendo prete ed eremita di Dio nel deserto, seduce una fanciulla e la uccide. Preso dai rimorsi, consapevole della nefandezza della sua colpa, Giovanni va a confessarsi dal papa, ma questi si rifiuta di dargli l'assoluzione e lo scaccia via maledicendolo. Tuttavia Giovanni continua a sperare nella misericordia di Dio e, in attesa di ricevere un segno del suo perdono, decide di imporsi una tremenda punizione: data la bestialità del suo peccato, egli fa voto di camminare carponi fino a quando non interverrà un inequivocabile segno di Dio, a sollevarlo dalla sua condizione di penitente. Ben presto, Giovanni si trasforma in una bestia immonda, si rattroppisce nel corpo e si ricopre di peli e di scaglie, tanto che, molti anni dopo, quando viene scovato dai cani di un gruppo di cacciatori, non ha più nulla di umano. I cacciatori lo chiamano: «la bestia». Essi portano in città la strana creatura e la espongono in piazza.

Giovanni sopporta tutto, fino a quando Dio non gli invia, con un prodigio, il perdono agognato, miracolosamente facendo tornare in vita anche la fanciulla da lui un tempo barbaramente uccisa. Così riabilitato da Dio agli occhi del papa, Giovanni apprende da questi la storia dell'anima del purgatorio e finalmente recita le messe necessario per ottenerle la salvezza. Colpito dalla semplice bellezza di questa leggenda, in cui probabilmente il lettore avrà riconosciuto il motivo dominante di un lavoro di Thomas Mann, non ho potuto fare a meno di citarla, anche se il breve riassunto che ne ho dato tradisce la ricchezza del testo originario. Essa è tutta pervasa di spirito germanico, la cui Ombra è Wotan. La sua austera tragicità spicca ancor più in risalto se viene messa a confronto con la lunatica bizzarria del mediterraneo Giufà. E certo il Santo di questa leggenda, anche se acquista la virtù di guarire le anime, non è assimilabile allo sciamano dei primitivi, di cui parla Jung nel passo del commento al Briccone Divino sopra citato. Tra le due immagini esiste tuttavia un rapporto, dove le differenze possono essere comprese, da una parte, alla luce della diversità delle culture di cui ciascuna è espressione e, dall'altra, dal carattere arcaico dello sciamanesimo rispetto alla sottile tematica del peccato e della redenzione presente allo spirito germanico nel tempo della Riforma. Uno dei messaggi comuni che vi si possono cogliere mi sembra il seguente: nel mondo dello spirito – come scrive Kierkegaard – a differenza di quanto spesso avviene nel mondo materiale, « chi non lavora non mangia ». Ogni trasformazione, ogni conquista o progresso, lì avviene nella sofferenza. Parte considerevole di questa sofferenza deriva dal contatto con l'Ombra, nozione con la quale Jung ha collocato il Fallimento, Io Smacco, all'interno della personalità, come elemento strutturale del suo dinamismo. La personalità può uscire trasformata dal confronto con l'Ombra, a patto che l'Io riesca a non perdere mai il riferimento ai propri valori. Anche se il carattere di necessario passaggio che tale discesa agli inferi sembra assumere nella prospettiva indicata, non libera l'individuo dall'obbligo di pagare fino in fondo per tutto il « male » eventualmente compiuto nel corso del suo cammino. La sofferenza occupa un posto centrale in questa concezione che ai « distinguo » della ragione sostituisce un paradosso esistenziale dove gli opposti si trovano sempre inestricabilmente uniti. L'allegria di

Giufà. che diventa attonito sbigottimento di fronte allo smacco, è in fondo l'elemento che seduce la personalità quando questa si lascia andare sulla via dell'inconsapevolezza pulsionale. Giufà rappresenta, nella nostra interpretazione, un'immagine collettiva. E possiamo dire che quando capita di venir trascinati nel caotico mondo dell'istintualità, non si è mai soli.

2.3 *Goha* nelle fiabe di Bruna Leda Rafanelli: Scrittura femminile di Giuha:

Bruna Leda Rafanelli , è una scrittrice italiana originale nel suo genere, per definirla con le parole di Tiziana Pironi: «scrittrice per l'infanzia "controcorrente" durante il fascismo» , e scrittrice per l'infanzia "inassimilabile al regime (A. Cagnolati, 2013). Ha pubblicato numerose favole sul corriere dei piccoli tra le quali illustriamo nelle immagini qui sotto alcune sue fiabe su Giuha, custodite nell'archivio a lei dedicato . B. L. Rafanelli ha studiato la lingua araba e si è documentata sulla cultura arabo islamica per arricchire i contenuti della sua scrittura con la fantasia, la creatività e l'originalità in un'ottica caratterizzata dall'internazionalismo diffuso anche dalla classe degli anarchici di allora, e con la quale, la Rafanelli fu in stretto contatto.

Bruna Leda Rafanelli ha conosciuto tante realtà, attraverso i racconti di numerosi amici, dedicando così, fiabe ai ragazzi eritrei, e raccontando usanze, culture e mentalità degli arabi, così lontane, ma anche, così vicine - in una fase storica segnata dal colonialismo europeo - valorizzandone così 'la diversità'. Scrive in un suo passaggio: «Perché si parla ai fanciulli delle cosiddette ridicole usanze dei popoli 'incivili', mentre poi non si pensa affatto a far loro rimarcare le troppe ridicole assurdità della 'civiltà' nostra?»

Sono numerosi gli aspetti complessi della Rafanelli che suscitano il nostro interesse e che sono ancora da esplorare, ma nella presente ricerca ci occuperemo esclusivamente degli aspetti strettamente connessi all'oggetto della nostra indagine, vale a dire, di Giuha.

Le storie di Giuha raccontate dalla scrittrice dunque sono delle storie che posso essere, da una parte, recuperate da dei racconti che gli sono stati narrati, ossia sono storie su cui si è documentata tra i libri. Così la Rafanelli - come ogni vero autore - crea nella scrittura, vicende caratterizzate dalla sua impronta. Per dirla con le parole di Milena Bernardi: "dopo che il narratore racconta una storia sua ricomponendola fra le altre che ad essa sono imparentate, L'autore la scrive

recuperandola e coniugandola al proprio linguaggio". (M. Bernardi, 2007). Così Bruna Leda Rafanelli ha messo la sua firma originale e unica per raccontare Giuha. E se proprio dal mondo arabo che ci è giunta la prima scrittura che racconta di Giuha per mano di Al-Giahiz, il Giuha della Rafanelli è un prezioso documento che consideriamo come prima scrittura di queste fiabe per mano femminile. Così come ci ricorda Lavagetto parlando delle Fiabe italiane di Italo Calvino, «Un mondo apparentemente chiuso si moltiplica in un numero incalcolabile di mondi possibili» .

Dietro al popolo delle storie di Giuha della Rafanelli si cela la nuova realtà sociale e politica della Milano nel pieno periodo del fascismo e della guerra. L'internazionalismo di tendenza a quell'epoca faceva in modo che la Rafanelli si appropriasse nei suoi racconti degli elementi della cultura popolare del mondo arabo, specialmente quello rurale e dei contadini: le tematiche dei racconti, alcune parole del dialetto arabo presenti nel racconto, i modi di dire e le espressioni peculiari al popolo che racconta, e con il suo modo di organizzare tali elementi, fa emergere una capacità straordinaria nel creare un gioco estremamente raffinato che toglie ogni tentativo di un'interpretazione populistica dei suoi racconti. Sul corriere dei piccoli la scrittrice dona sia ai piccoli ma anche ai grandi e ai colti delle fiabe dove il popolo e l'infanzia appaiono oggetto di divertimento, esattamente come l'organizzazione artistica dell'elemento popolare che racchiude in sé sia da una parte consenso e simpatia sia dall'altra una sorta di presa di distanza. Vedremo in questi documenti le fiabe di Giuha detto anche Goha e Abu-Nuas che sono stati pubblicati dalla Rafanelli sul corriere dei piccoli.

Capitolo 3.

**Analisi comparativa tematica dell'ironia, il doppio e
l'interculturalità nella letteratura di Giuha.**

Introduzione al terzo capitolo:

Questo capitolo intende analizzare le tematiche connesse alla personalità di Giuhà, quali *il problematicismo della stupidità in Giuha* in ottica interdisciplinare. L'analisi dal punto di vista semiotico ci sarà d'ausilio per focalizzare in profondità alcuni temi strettamente legati all'oggetto della nostra indagine.

1. Tematica della stoltezza e problematicismo della stupidità

Sulla problematizzazione della stupidità ossia il discorso sulla stupidità, hanno scritto noti autori come Sciascia, Voltaire, Flaubert, Musil, Queneau, Kundera, Kosinsky, Eco, Barthes, Deleuse, Adorno ed altri ancora. Molti autori ci avevano insegnato ad andare molto cauti nell'additare l'imbecillità. Cosa che il folklore, a suo modo, ha sempre fatto: la figura del diavolo sciocco, del furbo-cretino, del fool impacciato, del trickster, rende conto delle innumerevoli nature che la stupidità può assumere nel mondo sociale e nelle varie culture. Mettendo chiaramente in discussione ogni giudizio definitivo nei confronti dello scemo del momento, sempre rigirabile verso chi, spocchioso, lo formula. Non solo, antropologicamente, lo stupido è sempre l'Altro (G. Marrone 2012).

Essa investe la sfera cognitiva. Il semiologo Gianfranco Marrone nella sua analisi sulla stupidità distingue innumerevoli forme di essa: “esistono forme sempre parziali, forme momentanee, forme soggettive, rintracciabili in ciascuno di noi”. Mentre Flaubert sosteneva che « la bêtise consiste à vouloir conclure » vale a dire che bisogna pazientare per non dispensare improvvisate ricette a scopo di arrivare in fretta ad una soluzione. Musil invece, distingue fra stupidità solare e stupidità intelligente. La prima è quella di chi prende tutto alla lettera, non cogliendo implicite e implicature, allusioni e presupposizioni, vedendo cose là dove invece si tratta di segni. La seconda è quella di chi vede segni dappertutto, anche e soprattutto dove non ve ne sono, finendo per sovra-interpretare ciò che non può né deve nemmeno essere detto. Si ricorderà l'aneddoto di Giuseppe Pitre ripreso in Fiabe italiane da Italo Calvino.

Giuha sciocco e trasgressore personaggio, è iscritto in esso il destino storico e culturale della stupidità. Come per la follia, c'è una storia della stoltezza che dall'età classica, con progressive trasformazioni e accostamenti, arriva sino ad oggi. E se nelle spirali della modernità la stupidità si disperde mescolandosi alle pratiche di una ragione positivista, essa risorge, più entusiasta che mai, alle soglie dell'epoca contemporanea. È per questo che della stoltezza si discute a dismisura. Perdute le coordinate culturali che permettono di riconoscere quelli che Leonardo Sciascia chiamava « i bei cretini di una volta », il discorso intellettuale e sociale viene caricato sino all'exasperazione dei reciproci insulti e offese. Lo stolto mascherato da intelligente, il furbo, il saggio, l'astuto sono le maschere “maschere della stupidità” che Giuha indossa in tutti i racconti concernenti i racconti popolari del Mediterraneo occidentale che stiamo affrontando nella nostra analisi.

Da Giuha a Bertoldo è possibile individuare tre momenti fondamentali che si succedono nella storia della cultura occidentale. Cercheremo di percorrere alcuni aspetti che la caratterizzano attraverso la visione storiografica in cui la scrittura di una storia della stoltezza ci mostra nessi costitutivi tra cultura e alienazione mentale. Essa rappresenta un fatto culturale più che uno stato di coscienza. In origine c'è l'idiota del paese. In una società fortemente gerarchizzata, legata al rituale quotidiano e ai suoi valori simbolici, la figura dello scemo del villaggio è perfettamente integrata. Il ruolo dello stupido è quello di trasgressore che percorre trasversalmente i livelli sociali additandone - sorta di briccone per nulla divino - i limiti e le contraddizioni. Lo stolto agisce ai margini: attraversando le gerarchie ne resta fuori poiché si avvicina ad una sorta di stato animale, alla naturalità supposta precedere ogni partizione culturale del mondo ma che assicura al contempo una specie di purezza originaria, edenica. L'avvento della società borghese, ridiscutendo l'esistenza stessa delle gerarchie sottrae alla figura dello scemo del villaggio la sua funzione di sue certezze.

Le certezze di cui parliamo possono essere di chi poteva in un primo tempo riconoscere lo stolto come altro da sé. Così, egli è nella figura dell'aristocratico che non fa agire e pensare in linea con i tempi, e non possiede quel saper fare dinamico e produttivo tipico di una società in continuo fermento, non ha la capacità della ragionamento, Ma anche colui che non sa esibire l'astuzia commerciale e finanziaria del borghese, che si limita ad un'intelligenza specialistica, parziale, chiusa in un solo campo, e che non è in grado di formarsi una visione intelligente e complessiva del mondo. (Marrone, 2012).

Con lo sviluppo e l'esaurirsi della modernità queste difficoltà definitorie, quest'incapacità di tenere distinti il sé e l'altro, arrivano al parossismo. Lo stolto postmoderno - come viene illustrato nel videoclip per bambini: Il New Jeha - non è più inesorabile perché è dappertutto, si identifica con la società nel suo complesso, con le regole del gioco sociale. Stolto non è più che trasgredisce le regole attraversandole, o chi non conoscendole cade nell'errore, ma è la regola stessa: « Quell'alone di malattia di

alterità, ma anche di imprevedibilità, di metodica follia che caratterizzava precedentemente la stupidità diventa il principio stesso della regolamentazione sociale» (Ivi, p. 17). Si può sottolineare che il punto di vista che emerge dalla nostra analisi comparativa dei momenti che fanno riferimento a questo personaggio tipico della letteratura e, in generale, la cultura e per costituire tutte le fasi per rappresentare e comprendere la stupidità ai suoi misteri osserviamo che nella cultura popolare araba orale post medievale, le caratteristiche della maschera di Giuha sono simili nelle tematiche ma si differenziano per quanto riguarda l'età del personaggio: Giuha arabo è sempre un uomo adulto sia per quanto riguarda gli aneddoti che circolano in un contesto tra adulti sia per le recenti scritture nei libri per bambini mentre la personalità di Giuha arabo dell'epoca che risale all'alto medioevo, si legge un Giuha colto, che osserva e che descrive la stoltezza dell'altro. Egli possiede un linguaggio alto, è il Debrayage dell'io - "Al Giahiz" autore dell'aneddoto e nello stesso tempo colui che viene soprannominato Giuha per l'irriverenza ad una cultura limitata in quanto conoscitore lettore dei greci e di Aristotele in particolare, un letterato che si affida alla ragionamento e non al dogma nonostante la sua formazione in un contesto religioso" - mentre Giuha occidentale è sempre rappresentato da una figura infantile, è il bambino sciocco. Fa eccezione la scrittura delle fiabe di Giuha della scrittrice Bruna Leda Rafanelli, studiosa e conoscitrice della lingua, cultura e letteratura araba. Il personaggio di Giuha nei suoi aneddoti è simile a quello arabo in quanto esso è rappresentato da una figura adulta e non un bambino come lo è nelle fiabe di Italo Calvino e di Giuseppe Pitre.

Educare mediante i racconti di sciocca malizia, può aiutare a capire quali sono i comportamenti dai quali prendere le distanze e conoscerle. La distanza che ci separa dal mondo di Giuha spiega le difficoltà spesso incontrate nel comprendere e definire il senso e il carattere del personaggio.

Quando si dice che Giuha è stupido gli si fa un torto, e ci si affretta infatti a costare a questo appellativo ulteriore qualità che in qualche modo possano ridimensionarne la presunta connotazione negativa:

l'astuzia, la malizia, la fortuna e così via. Ma bisogna aver chiaro che nel mondo di Giuha la stupidità non ha un valore del tutto negativo. Siamo noi oggi ad attribuirglielo, non riuscendo a intendere la ricchezza delle storie di questa figura emblematica. Capire lo scemo del villaggio è accettare la differenza tra le nostre categorie e quelle di una cultura cosiddetta popolare in via di estinzione. Giuha, Giufà, Giucca, Goha, Jeha, J'ha, comunque lo si chiami a seconda dei luoghi, è l'eroe eponimo della stoltezza nella tradizione narrativa folklorica siciliana, araba, ebraica ecc. Il ciclo di Giufà ricostruito e raccolto da Pitre, ha continuato a incuriosire gli scrittori siciliani, si pensi ai Mimi di Francesco Lanza, a il mare colore di vino di Leonardo Sciascia, come anche a certi racconti di Gesualdo Bufalino e Giuseppe Bonaviri, dove la proposta di ulteriori varianti della tradizione e testimonianza della ricchezza del mito. Del resto, la figura dello stolto è estremamente diffusa nella letteratura folcloristica è colta di tutti i paesi. In Italia si può pensare a questo proposito alla letteratura di Boccaccio, Basile e Croce, nella letteratura araba invece basti pensare allo stesso Al Giahiz e Abu Nuwas. La figura dello stolto va inserita nel più vasto orizzonte del mondo alla rovescia e del rito del carnevale in Occidente e di Achoura in Oriente. Tuttavia, come abbiamo illustrato, le storie di Giuha hanno probabilmente e non più sicuramente radici nel folklore arabo, dove il ciclo di Giuha, Giufà, Djuha, Goha.. è anche l'evidente modello di quello dello sciocco siciliano. La vita di Giuha è lunga circa un millennio, ma è destinata a scomparire con la dissoluzione del mondo e della società che le è propria. La stoltezza dell'antieroe più noto delle culture mediterranee va intesa pertanto a partire da quel mondo e da quella società. L'osservazione dello scrittore italiano Italo Calvino nella quale dichiara di importanza decisiva dello stolto in ogni folklore narrativo deriva dal contrasto costitutivo tra sacro e profano lo è anche nella Nadira - genere narrativo arabo di aneddoti caratterizzati da un fondo di satira e di ironia -. Giuha dunque è "una maschera fuori dallo spazio e dal tempo cui si fa assumere tutta la stoltezza universale per allontanarla dalla comunità" (Calvino, 1988). Il raccontare le storie di Giuha insomma, conferma narratore ascoltatore nella loro superiorità, in un certo senso, sul mondo degli stolti. In altre parole, la funzione di Giuha all'interno

della cultura ritualizzare arcaica e feudale è quella di costruire uno spazio esterno in cui far vivere l'alterità, sia essa la stoltezza, la barbarie, o l'animalità. Non a caso, ha rivelato Sciascia, "questo povero di spirito" è "un tipico abitante delle città orientali, uno scaricatore, un facchino, uno di quei miserabili che si aggirano sempre nei paraggi dei mercati". Vivendo ai margini della società civile, Giuha è l'altro per eccellenza. La risata liberatoria che le sue azioni suscitano serve a esorcizzare il pericolo di una ricaduta nell'indifferenziato,, nel continuum della natura, nel senza fondo di una bestialità che egli stesso tende a produrre. E il continuo stupore di Giuha nei confronti del mondo esterno, delle istituzioni, della Chiesa, della moschea, della sinagoga, dell'intelligenza e della laicità, della ragionamento, è l'atteggiamento originario di chi non ha ancora innalzato barriere definitive tra il normale e patologico, il civile e il selvaggio, la cultura e la natura. È la passione della meraviglia che, secondo i filosofi, suscita il desiderio della conoscenza.

Da qui la sua ambiguità e le sue continue, seppure involontarie, trasgressioni. Sempre Sciascia ha rivelato come la stupidità di Giuha, vada di pari passo con la malizia, una malizia “degli avvenimenti” in cui egli si trova invischiato “del tutto inconscio delle conseguenze delle sue azioni”. Così, “ Giuha l’innocente ha una funzione precisa: esercita una vendetta contro un rappresentante dell’autorità”, anche se “il suo gesto è isolato”, privo di riscontro e senza conseguenze reali. A chi ride di lui Giuha oppone una goffaggine antisociale e si prende gioco delle istituzioni. Per questo, spiega tedesco, egli è un: “Foddi” che qui vuol dire, più e meglio che pazzo, è un “irregolare”. Sprezzante del vivere civile, fuori dalle norme. Se può apparire come una attualizzazione del celebre briccone divino o trickster, è per la sua conosciuta capacità di simulazione che alterna e confondere alto e basso, sacro e profano, lecito o illecito. Nel mare colore del vino di Sciascia, il racconto dedicato è a Giuha, scambiandolo per un uccello dalla testa rossa, uccide un cardinale e getta il corpo nel pozzo di casa. Infastidito dai rimproveri della madre, scaraventa in quello stesso pozzo anche un montone. Così, quando incuriositi dal cattivo odore i poliziotti lo obbligano a scendere giù per tirar fuori il cadavere putrefatto, Giuha gioca a scambiare le proprietà fisiche montone con quelle spirituali del cardinale; facendola franca, alla fine, dato che l’unico cadavere a venir fuori dal pozzo sarà quello dell’animale. Il gesto di ribellione di Giuha, palesemente ambiguo nella sua incoscienza, si dirige al tempo stesso contro il rappresentante dell’autorità ecclesiastica e contro quello dell’autorità civile. Ma la vera maestria di Giuha si manifesta di dialogo con i poliziotti, dove la stupidità a che fare in particolar modo con il linguaggio e i suoi giochi.

“Io non ho mai visto un cardinale - dice dal fondo del pozzo dove si trovano i due corpi dell’uomo e della bestia - e tantomeno toccato: e qui sto toccando una cosa che può essere il cardinale come può essere un cane”. Oppure: “sto toccando una cosa pelosa, una cosa lanosa. Aveva lana addosso il cardinale?. E ancora: “io un cardinale non so come è fatto: voglio sapere è questo che cerchiamo piedi mi aveva due o quattro”. Sino a che: “il cardinale aveva le corna?”. La rabbia del capitano di fronte all’equivoco a una causa molto precisa: applicando quell’intelligenza normalizzante che deriva dal suo ruolo sociale, interpreta in senso metaforico le ingenuie domande di Giuhà, considerando come insulti quelle che dovrebbero essere semplici descrizioni anatomiche. Questo uno dei meccanismi generativi delle storie di Giuha, che ne determina e spiega le frequenti ambiguità, altrimenti irrisolvibili. Se, come si è detto, è il linguaggio il vero protagonista dei racconti di Giuha, bisogna leggere questa affermazione nel modo più radicale: è l’assenza di retorica, di metaforicità, di articolazione figurativa la causa prima e ultima delle azioni di Giuha. Si pensi al notissimo episodio della porta:

a. «Giufà, tìrati la porta!»:

«'Na vota la matri di Giufà iju a la Missa; dici:-«Giufà, vaju a la Missa; tìrati la porta». Giufà, comu niscìu so matri, pigghia la porta e la metti a tirari; tira tira, tantu furzau ca la porta si nni vinni. Giufà si la càrrica 'n coddu, e va a la Chiesa a jittariccilla davanti di so matri: -«Ccà cc'è la porta!...». Su' così chisti?!...»¹⁸

¹⁸ Nota raccontata dalla Brusca in dialetto siciliano a G. Pitre a Palermo in Giuseppe Pitre, 2013, fiabe novelle e racconti popolari siciliani, Donzelli editore.

b. «Giufà, tirati la porta!»:

«Una volta la madre di Giufà andò a messa e disse:-«Giufà, io vado a messa; tirati la porta!». Uscita la madre, Giufà afferra la porta e si mette a tirare; tira, tira, tanto forzò che la porta si staccò. Al che Giufà della carica sulle spalle e va in chiesa a consegnarla alla madre:-«Ecco la porta!...». Ma sono cose da farsi?!...»

il sacco e la madre gli disse: – Non dire a nessuno questa storia, che se Io sa la Legge, ci manda tutti e due in galera. Poi, essa andò a comprare uva passa e fichi secchi, salì sul tetto e appena Giufà uscì di casa, prese a fargli cadere manciate d'uva e fichi sulla testa. Giufà si riparò. – Mamma! – chiamò dentro casa. E la madre, dal tetto: – Cosa vuoi? – C'è uva passa e fichi! – Si vede che oggi piove uva passa e fichi, cosa vuoi che ti dica? Quando Giufà fu andato via, la madre tolse le monete d'oro dal sacco e ci mise chiodi arrugginiti. Dopo una settimana Giufà andò a cercare nel sacco e trovò chiodi. Cominciò a sbraitare con la madre: – Dammi i soldi che sono miei, altrimenti vado dal Giudice! Ma la madre diceva: – Che soldi? – e faceva finta di non dargli ascolto. Giufà andò dal Giudice. – Eccellenza, avevo un sacco di monete d'oro e mia madre mi ci ha messo dei chiodi arrugginiti. – Monete d'oro? E quando mai hai avuto monete d'oro? – Sì, sì, era il giorno che pioveva uva passa e fichi secchi. E il Giudice Io fece mandare nell'ospedale dei matti.

Dunque la madre dice a Giuha “esci è tirati la porta”, questi trascina con sé la porta per tutto il paese, coinvolgendola nelle sue ulteriori peripezie, apprezzandone la sua goffaggine con un ovvio elemento di troppo, puro spreco di forze e di economia narrativa. Come nella storia del cardinale, Giuha mostra un’assoluta incapacità di metabolizzare, prende tutto alla lettera, ignorando una funzione basilare della lingua, quella dell’elocutio figurativa. La deficienza verbale, peraltro non è di per sé assenza di significato, né chiusura verso l’universo sociale, poiché fa scattare per ogni dove ulteriori regimi di senso, legati alla sensorialità e al corpo, come anche lo spazio e alle sue strutture. Giuha parla con altri mezzi, che seppure non sono strettamente linguistici, sono comunque generalmente semiotici. Saranno più chiari, a partire da una simile idea, il senso e il valore delle avventure trasversali di questo tipico scemo del villaggio, le sue giocose performante con gli uomini e le cose, con le leggi, i giudici, i ladri, la luna, gli abiti, il cibo. Non appena è del vestito Giuha, sino a quel momento escluso e reietto viene immediatamente invitato a pranzo dai notabili del paese: la sua reazione è immediata; a mangiare gli abiti immergendoli nel piatto, perché sono loro i veri ospiti del banchetto. E se la madre gli consiglia di vendere la sua tela a una persona di poche parole, una statua viene scelta da Giuha come destinatario ideale dei suoi commerci: più silenzioso di un pezzo di gesso? Quando poi gli si dice che la sua carne è stata venduta alle mosche quali però non vogliono pagare, il giudice gli permette di ammazzarne quante ne vuole: e Giuha - stupido o astuto - picchia il giudice, che aveva una mosca sul naso. E, ancora, quando vede la luna che appare e scompare dietro le nuvole, si incanta a guardarla, pensando di essere lui a ordinarne i movimenti. Se Giuha dà luogo a entusiasmi critici che ne lodano l’ambiguità di fondo è perché - utilizzando una definizione musiliana -egli è un vero e proprio stupido solare: fa mostra di ignorare le sottigliezze e non detti del linguaggio, rifiuta l’arbitrarietà del segno - ostacolo alla estrinsecazione della natura e modello per i codici politico-sociali -, perseverando ottusamente e felicemente in una concezione edenica del senso. Le parole, per lui, corrispondono alle cose (“tirati la porta” significa “tirati la porta”), l’ordine del mondo si rispecchia nell’ordine della lingua. Solo che, contrariamente a certa

linguistica, Giuha non nasconde le limitazioni che sono implicite nella sua idea del linguaggio. Anzi, trascina questa specie di innata ideologia sino alle sue radicali conseguenze. Per questa ragione, accade che all'assenza di significazione nell'ordine della lingua si accompagni una moltiplicazione delle funzioni del corpo. Giuha ha spesso un esito fortunato, per esempio i ladri scappano via impauriti da questo individuo che oppone una pacifica ingenuità alle loro malefatte. Il suo corpo, per nulla passivo o folle, è sempre all'erta, pronto a recepire i flussi del desiderio e a fare scorrere ulteriormente, in uno spazio logicamente anteriore a quello di un soggetto individuale o di un campo sociale che si oppongano tra loro. La stupidità di è, si potrebbe dire, programmata, predisposta a tradire o tradurre l'ordine delle cose in uno spazio altro, senza più territori o carte geografiche, senza meridiani o paralleli, ma con infinite linee trasversali. Se Giuha è babbu oppure mariolo di contro alla madre, è perché la sua competenza l'agire non è in nessun caso azzerata. La sua stoltezza non impedisce di vivere nel mondo, di operare, di predisporre i suoi programmi d'azione - i quali, tra l'altro, hanno più delle volte un esito positivo non si sa quanto fortuito e quanto predisposto. La sua è una specie di vita estetica, dove gli apparati sensoriali sono all'opera prima o al di là di una mente - di un'intelligenza - e intervenga a riordinare le sensazioni e le percezioni in concettualizzazioni forti. La conoscenza mediante i sensi prevarica poi impedisce la conoscenza intellettuale.

3. Letteratura orale e scritta in Marocco

2.1. Il racconto popolare di tradizione orale

La nostra indagine sulle origini della letteratura orale in Marocco è condotta in questo capitolo in parte in lingua araba e in parte in lingua francese. Si tratta di un'indagine sulle radici del racconto orale in quest'area geografica. Conoscere la storia significa principalmente aumentare la facoltà di riconoscerne le connessioni umane.

« Difatti ciò che si chiama geografia come studio formulato è semplicemente quel corpo di fatti e di principi che sono stati scoperti nell'esperienza di altri uomini circa l'ambiente naturale nel quale viviamo, e in connessione con il quale hanno una spiegazione gli atti particolari della nostra vita. Così la storia come studio formulato non è che il complesso dei fatti noti circa l'attività e le vicende dei gruppi sociali di cui le nostre vite sono la continuazione, e che valgono a illuminare i nostri costumi e le nostre istituzioni. »

2.2 Histoire locale:

La littérature orale est la plus ancienne forme d'expression qui témoigne avec éloquence de l'ancienneté de la culture marocaine. Originellement, elle est véhiculée par la langue berbère, puis celle-ci par la suite, avec l'islamisation du pays, a constitué un substrat d'ancrage pour la variante rendue par les dialectes de l'arabe marocain. Aussi, de nos jours, parler de la littérature orale marocaine, c'est signifier une même entité doublement codifiée.

Cette littérature est foncièrement orale, car elle ne repose pas sur un support scriptural établi, bien qu'elle fasse l'objet de cueillette et de transcription à des fins multiples, telles que la recherche ou la simple documentation en vue de la sauvegarde de la mémoire du passé. Traversée à la fois par des substances autochtones et exogènes universelles, elle évolue et se transmet par voie orale, se laissant modifier et fixer dans les mémoires collectives sous forme de mille variants anonymes. Et pourtant, elle a pu, en dépit de son oralité aléatoire, se constituer en genres et en sous-genres, chacun étant sous-tendu par ses normes et son système propres difficilement aliénables, car préservés par les canons esthétiques inviolables de la culture populaire qui transcende toute codification graphique. Cette pérennité inébranlable la dispose souvent à influencer la littérature savante reposant sur l'autorité scripturale et la tradition livresque. Les folkloristes, les anthropologues, les ethnologues et d'autres chercheurs en toutes sciences humaines se sont très tôt rendu compte de la valeur, plus qu'informative, des différents genres de la littérature orale, qui constituent souvent les seules pièces ou puzzles témoignant des faits d'un passé que l'écriture avait omis de consigner et de perpétuer.

Comme partout dans le monde, la tradition orale marocaine est représentée par les genres classiques prosaïques et poétique. De manière générale, on peut citer dans le paradigme de prose, le mythe, la légende, la geste, l'hagiographie et le conte. La gamme poétique comprend la poésie avec ses différentes variétés thématiques: lyrique, religieuse, morale, satirique, etc. Entre les deux registres se situent le proverbe et la devinette (énigme). La frontière n'est pas rigoureusement étanche entre les différents genres, bien que chacun dispose des traits définitoires formels qui le distinguent. En effet, dans un conte par exemple, la morale se réduit à un proverbe et celui-ci est souvent une condensation d'une anecdote, d'un mythe, d'un conte ou d'une légende. Cette dernière, tout comme le conte, peut contenir une énigme, des proverbes et des poèmes. Ainsi, pour assurer à son récit sa saveur attractive et capter l'attention de l'auditoire envoûté, tout le temps de la narration, le conteur recourt souvent à l'alternance des genres. Il peut s'arrêter, en réel pédagogue qui teste l'intelligence de son public, poser une devinette (énigme) et attendre patiemment la bonne réponse qui enclenche un rebondissement des événements contés. Des contes peuvent être en vers bien rendus par l'art de scander d'un conteur qui ne manque pas non plus d'affubler son récit de proverbes de circonstance. Le poème peut également contenir un vers se détachant et se propageant en proverbe versifié et ainsi de suite. C'est dire que la littérature orale ne se laisse pas facilement disséquer par les instruments théoriques, taxinomiques et descriptifs empruntés à la critique traditionnelle appliquée aux genres de la littérature écrite. Parler donc de genres dans le champ de la tradition orale relève d'une simple convention rendant plus facile la saisie, la classification et l'étude des matériaux de l'oralité emmagasinés dans la mémoire collective des Marocains arabophones et berbérophones.

2.3. Le conte:

Genre narratif, le conte populaire d'expression berbère (ddmîn, umiyyen, tihija) ou arabe (hejjâyât, mhâjyât, khrâyf) fait partie des pratiques distractives encore vivaces il ya quelques décennies dans chaque foyer et chaque espace collectif. Concurrencé par les médias de masse (radio, télévision, cinéma) qui ne manquent pas d'en récupérer et exploiter la substance, il tend actuellement à la caducité et à la limitation à quelques rares manifestations de circonstance, notamment dans le monde rural, telles que les souks hebdomadaires et les moussems saisonniers où la halqa (cercle) du conteur itinérant a encore sa place auprès d'un auditoire distrait et nostalgique qui n'a plus l'enthousiasme, l'engouement et le recueillement d'antan.

Le conte a ses propres normes qui en fixent l'organisation, depuis son protocole d'ouverture jusqu'à sa cloture, en passant par son articulation en séquences rigoureusement enchaînées. En berbère, comme en arabe marocain, l'introduction conventionnelle est une formule ritualisée et stéréotypée qui inscrit le conte sous les signes de références conférant au récit un ton de solennité qui, tout en l'éloignant du monde réel, le fixe dans un temps mystique de l'imaginaire et de fiction. Ces formules rendent à peu près le fameux «il était un fois» des Occidentaux: ikkattin en berbère tachelhiyt, kân yâ mâ kân... (il y avait et il y avait dans la nuit des temps, il y avait un homme qui...) dans la plupart des dialectes arabes. Le topos de l'islam reste omniprésent dans ces ouvertures, en ce que l'invocation rhétorique de Dieu et du Prophète est de mise.

- Selliou 'ala nnebi! (Saluez le Prophète!)

invoque le conteur.

- Salla 'ala l'habîb wa ssalâm! (que le salut de dieu soit sur le bien aimé!),

rétorque l'auditoire, débarrassé momentanément de tout sens critique et prêt à se livrer au voyage féérique dans lequel l'entraîne ce magicien du palabre, ce conteur doté d'un art évocateur extraordinaire et d'un sens fabuleux de théâtralisation et de mise en scène verbale et gestuelle.

Au milieu de la narration, le conteur rappelle incessamment, à des moments précis, qu'il est en interaction, voire en connivence avec son auditoire. Ainsi, mille formules sont valables pour réaliser cette complicité qui intègre les deux protagonistes dans la vie du conte:

Les jours passent...les nuits passent... Vous et Moi restions ici, que dieu vous accorde la prospérité..Salut et Paix sur le Prophète...

Le conte se termine par une formule de clôture qui semble destinée symboliquement à évacuer le monde imaginaire pour retourner sur terre:

je les ai laissés là-bas et je suis revenu ici

dirait le conteur, dans sa langue de narration, berbère ou arabe.

Ces procédés rhétoriques conventionnels inscrivent le conte, comme tout genre populaire, dans le registre de communication concrète liée à la parole et à l'écoute réelle, mettant en jeu un émetteur (conteur) et un récepteur (public écoutant) qui se déplacent ensemble dans l'espace imaginaire du conte. Les répliques rituelles qui interviennent comme des leitmotifs dans le récit, les phrases-clés qui ponctuent la narration, le recours aux images poétiques familières, aux stéréotypes mémorisés par tous, et d'autres procédés d'ordre scénique (le mouvement de la baguette du conteur, ses déplacements, ses gestes, sa mimique, son regard, et autres éléments kinésiques), toutes ces composantes et bien d'autres font que le conte ne peut être conçu dans sa plénitude et son essence originelle que s'il est «dit» et oralisé. Les recueils transcrivant les corpus de l'oralité procèdent par une réduction abusive de la richesse de ses genres.

On reconnaît généralement trois grandes variétés de conte qui se distinguent chacune essentiellement par sa thématique et ses modalités de narration: le conte merveilleux, le conte animalier et le conte plaisant ou facétieux.

Le conte merveilleux est tissé autour de thème ancrés dans le monde de la magie et du surnaturel, où les génies bénéfiques ou maléfiques sont mis en scène aux côtés de héros humains affrontant des épreuves et des situations mettant en valeur leurs qualités surhumaines. Les actions, même en puisant dans la réalité concrète, sont mises en scène dans un scénario qui passe étonnamment du naturel au merveilleux, du monde des hommes au monde magique des ghouls (ogres). En berbère, outre les contes sur l'origine de la création de l'univers, le célèbre conte de Hmad Ou Namir, héros en prise avec les fées (tannirt) est l'une des pièces les plus représentatives de ce type de narration. Dans le répertoire arabophone, ce sont généralement les contes merveilleux d'origine orientale (Mille et Une Nuits) qui circulent, assortis de modifications diverses (nom des personnages, des lieux etc.) qui en font des variantes locales. Vladimir Propp et les sémioticiens qui adoptent son système descriptif s'accordent à tracer le parcours narratif classique dans ces contes sous forme d'une «quête» initiatique à laquelle se livre le héros qui tente, à travers plusieurs épreuves (généralement sept), de mettre fin à une situation ou de redresser un tort, tels que vaincre un monstre ('afrît, ghouls, taghzen), déjouer un traître et parvenir à l'accomplissement d'un exploit (délivrer la princesse). Des variantes des contes universels sont remodelées dans l'étoffe marocaine arabe et berbère: Cendrillon sera rendue en Aïcha Rmada, le petit Poucet en Hdiddān ou Mqiddech.

Le conte animalier est plus répandu que le conte merveilleux, compte tenu de la facilité et de la durée réduite de sa narration qui en facilitent la manipulation à tous les amateurs. Les héros sont recrutés parmi une certaine faune dotée traditionnellement de vertus symbolisant allégoriquement les caractères physique et moraux des humains. Dans le conte berbère, c'est le chacal et le hérisson qui tiennent les principaux rôles antithétiques (gagnant/perdant; rusé/naïf, etc.) D'autres animaux (lion, souris, pigeon, etc.) y remplissent des rôles secondaires. Il en est de même pour le conte arabe dialectal, où le chacal peut être remplacé par le loup ou le renard, le hérisson restant personnage constant. Plusieurs autres animaux se retrouvent dans la trame narrative de ce type de contes, notamment dans ceux qui contiennent des explications imaginaires à des phénomènes intrigants.

Origine de la création des espèces animales, raison originelle de l'antagonisme entre l'homme et tel fauve (le lion par exemple) et d'autres thèmes qui rappellent les motifs du bestiaire des fables occidentales. Plus divertissant et plus amusant est le conte facétieux, plaisant ou à rire. De facture plus concise et plus relâchée, il met généralement en scène peu de personnages et se focalise sur la thématique du ridicule, de la farce, de la bouffonnerie, de la cupidité et autres travers stigmatisés par la société. Les histoires et anecdotes qui font la trame des récits tournent généralement autour des stéréotypes clés: la femme (malicieuse ou sans morale), le fou, l'imbécile, le naïf et d'autres sur qui tombe la satire amère du conteur. La confrontation des contrastes et les parodies sarcastiques constituent les éléments centraux du comique dans ces histoires piquantes. Parmi les contes les plus célèbres, ceux de Jha (Jeha/Giuha/Goha), qui serait d'origine orientale, mais largement adapté à la culture locale. Dans les versions d'arabe dialectal, il garde son patronyme, alors que dans les contes berbères, ce n'est pas toujours le cas. Son trait pertinent, source de comique, est surtout sa naïveté intelligente, paradoxe que le récit accomode à la saveur des aventures drôles de ce personnage.

Plus proche du conte facétieux, le conte mensonger repose sur un récit des plus incohérent et des plus invraisemblables, affublé d'éléments radicalement contradictoires sinon inconcevables. Au-delà de la logique conventionnelle, l'histoire souvent concise, emporte l'auditeur dans un monde d'incohérence et dans un tourbillon déroutant. Leur but est essentiellement divertissant car ils finissent souvent par déclencher le rire de l'auditoire quand ce n'est pas son sagacement.»

Capitolo 4.

Pedagogia sotto le due torri di Bologna / Pedagogia sotto la torre di Hassan di Rabat

Introduzione

Questa parte dell'indagine illustra le due indagini sul campo svolte nelle scuole elementari, classe quinta, sia nella città di Bologna in Italia sia nelle città di Salé e di Rabat in Marocco. È stato chiesto agli alunni di commentare i contenuti delle fiabe di Giuha e di esprimersi sul personaggio. L'indagine è stata svolta mediante la registrazione con videocamera sia attraverso la lettura delle fiabe e la scrittura di una relazione svolte in classe.

1. Indagine sul campo: Scuole elementari di primo grado di Bologna (Italia), di Rabat e di Salé (Marocco).

Nella scuole i maestri dopo aver fornito agli alunni le fiabe, abbiamo potuto osservare che nel commento dominante sia degli alunni delle scuole di Rabat/Salé che degli alunni delle scuole di Bologna emerge un punto di vista condivisibile e chiaro per quanto riguarda le caratteristiche peculiari di Giuha: personaggio a volte stupido a volte intelligente. Combina guai oppure sa aggiustare tutto. Alla luce di quello che è emerso dal punto di vista degli alunni, vale a dire la componente della doppiezza: Stolto/Astuto, Stupido/Intelligente, Furbo/Saggio ecc. Emerge dunque la tematica del "doppio", "dello specchio" "e dell'ironia" approfondite appunto nei passaggi della nostra indagine qualitativa di tipo comparativo.

1.1 Presentazione di alcuni passi dell'indagine in campo a Bologna:

Maestro: Conoscete Giuha?

Gli alievi: Siii..

Alunna: conosco le storie di Giuha perché le ho lette in un libro.

Gli alievi leggono “ Il chiodo di Giuha” , “ Tirati la porta” e “ Il giudizio della gente”.

L'indagine si svolge attraverso la registrazione, e attraverso la redazione del tema scritto in classe in lingua araba e sul quale abbiamo ottenuto l'esito citato sopra.

Altri passaggi:

la maestra: “La prima fiaba e quella che noi l'avevamo già trascritta dal libro”

alunna: è Giuha

maestra: si, di Italo Calvino, bravi e questa vedete è fatta da...?

Alunni: Giuseppe Pitrè

maestra: che differenze che uguaglianze vi troviamo un altro cattivo chi ha qualcosa da dire alza la manoallora.... Bernardo

alunno 1: “Secondo me.. La statua di gesso e più dettagliata, cioè :

maestra: rispetto a quella di Calvino?

Alunno: si rispetto a quella di Calvino perché alcuni discorsi tra virgolette ... Alcuni discorsi diretti per esempio.. Alcuni dettagli.. Che si è portato la zappa non che l'ha trovata lì vicino...

Maestra: e proprio è andato.... Bene.... Questi sono differenze.

Maestra: questo è vero.. Questo è vero..

Alunno: ho notato che la mamma se ne frega se Giuha ha preso da parte qualcuno.. Lei comunque se ne frega. Anche se ha preso a zappate la statua tanto lei non si preoccupa.

Maestra: ah.. Anche questo è vero

Alunna: io volevo dire che nella fiaba di Giuha di Italo Calvino la madre dice a Giuha di andare in un paese vicino, invece in quello di Giuseppe La duca cioè Giuseppe Pitre di andare in paese lontano.

Maestra: questo è vero... Questo è vero...

Vi ricordate quando abbiamo parlato di Giuha Giucca Giufa..?

Alunni: del Mediterraneo

maestra: bravissimi... Bravissimi.. Quindi a seconda di chi la racconta o dal posto dove la storia nasce a delle caratteristiche.

L'alunno: diverse

maestra: un po' diverse... Bravissimi.. Federica..

Federica: io volevo dire che nella statua di gesso quella scritta da Calvino c'è la tela non la stoffa.

Alunni: si.... Si

maestra: si sono due termini che vengono scambiate a seconda appunto di chi la scrive..

Alunno: Come ha detto Bernardo quello è giusto ma vorrei anche aggiungere che questo racconto rispetto a quello di Calvino è più dettagliato più ampio perché qua.. Tipo.. Ci sono alcuni verbi in più... Impegnativo diciamo.. E quella là... È più corta e ristretta.. È più veloce da leggere invece questa qua ha più dettagli.

Maestra: ha più dettagli... Può essere..

Alunno: nel primo.. La madre.. Cioè i soldi li vuole tenere anche se di provenienza illecita invece qua. Cioè proprio non importa che hanno una provenienza così perché lei vuole spendere.

Maestra: come mai.. Da che cosa si capisce che questi soldi hanno una provenienza illecita.

Alunno: perché erano nascosti in una statua...

Maestra: Perché se qualcuno si è preso la briga di nasconderli così bene vuol dire che insomma leciti non saranno. E invece di questa.. Qualcuno vuol dire qualcosa?

Alunno: volevo dire qualcosa sulla statua di gesso e cioè lui adesso.. Giuseppe Pitre racconta che Giufa la descrive come una persona.. li parla.. La vede di coccio ..le chiede si parla.. Invece è una statua.

Alunno: si quella scritta da Calvino lui comunque non ha capito che una statua.. Lui non se ne era...?

Alunni: non se ne era accorto.

Alunno: qui c'è il verbo ammazzare

Alunno:ah.. Qui dice l'ho presa ad ammazzate.. La vuol ammazzare..

Alunno: a proposito di Giufa con la stoffa

Maestra: si vai..

Alunno: che poi qua la madre se la prende più perché nell'altra ha preso la statua da parte e non se la preda... qui invece se la prenda tanto..

Maestra perché secondo te?

Alunno: è perché ci perdeva lei

Maestra: qui invece ci rimette. Bravo questa è un'osservazione profonda.. Nelle altre trascrizioni in realtà ci guadagnava lei e quindi a lei non importava se fosse un guadagno non proprio lecito oppure ottenuto con un imbroglio... No.. Invece qui è chiaro che la stoffa l'ha lasciata a un serpente e non a un tintore ormai è persa come può infatti è stata.. E quindi lei si arrabbia molto.... Bene...

Alunno: Giuseppe nel pezzo di stoffa e nell'altra quella di Italo Calvino c'è scritto che Giuha racconta quello che fa quella mattina nelle altre non c'è scritto

Maestra: invece lui raccontava sempre quello che faceva alla mamma..
La mamma come abbiamo visto in certe situazioni lo copre e in altre invece no.

Alunno: si arrabbia

Maestra: esatto si arrabbia

Alunno: si arrabbia per le cose che sono meno importanti e non si arrabbia per le cose che sono importanti.

Alunno: cerca sempre di recuperare il danno che ha fatto

Maestro: va bene Bernardo vuoi dire qualcosa?

Alunno: si per me è diversa da quella di Italo Calvino per il pezzo di stoffa anche nell'altra.. Tipo questa di Giuha di Giuseppe Pitre perché questa..ah.. A me sembra un po' più completa delle altre perché nelle altre Giuha cerca quasi sempre di recuperare il danno che ha fatto qua si arrende dice che volata e basta... Pensavo all'inizio il prato verde era coperta di verde

Maestra: ah. Tu immaginassi che lui la recuperassi.. Perché in effetti abbiamo notato sempre che lui combina i malestri comunque quando ..

Alunno: quando li sono caduti le uova ha rimediato.

1.2 Presentazione di alcuni passi dell'indagine in campo in Marocco:

È stata fornita agli alunni una varietà di fiabe di *Giuha* ed è stato chiesto il loro punto di vista sul personaggio delle fiabe di *Giuha*. Attraverso un tema scritto ciascun alunno si è espresso sulle caratteristiche del personaggio con abilità ed entusiasmo. Emerge che gli alunni possiedono una conoscenza precedente di *Giuha* esclusivamente fuori dalla scuola. Il programma scolastico non prevede la lettura delle fiabe ma la poesia, e i racconti da testi classici oppure testi mirati a raccontare la cultura ma non dal racconto del fiabesco come la fiaba di *Giuha*. Probabilmente questo genere di fiabe sono considerate poco serie per un'educazione scolastica efficiente, o forse per la mancanza di una scuola teorica sullo studio della letteratura per l'infanzia e dell'immaginario come lo è in Italia e in alcuni paesi occidentali. Abbiamo potuto osservare il libro della fiaba di *Giuha* nelle librerie ed è emerso dalle favole che raccontano questo personaggio e le immagini che lo illustrano, non ci siano le caratteristiche di un *Giuha* destinato all'infanzia come lo è in Italia, in quanto, esso descrive il personaggio dei racconti nei panni di un uomo, un "adulto" che rivolge i suoi discorsi a solo uomini "adulti". È assente l'immagine di *Giuha* lo "sciocco bambino" combina guai in interazione permanente con la madre. Una figura femminile sempre presente nel suo rapporto con il figlio. Sono le fiabe di *Giufà* di Giuseppe Pitrè, di Basile, di Sciascia, di Calvino ecc. Per concludere quest'analisi comparativa, illustriamo qui alcuni esempi dell'indagine a scuola in Marocco e le immagini della collana dedicata alla pubblicazione delle favole di *Giuha* ed intitolata "*Libri di Giuha per bambini*":

1. Temi:

- تطايه رقم 1.
- 1- بيتا شخصين ذطية لانه قال (الله) لانه
ان لا يسمع تعليقات الناس وقال له ان يذهب ليري
ماذا قال بيجاه بنه هله كلاب بيجاه جميع
لهم فاطي فقطع الرب لتجربه وري ان ما قاله
تيطان على سواب و- كان بجا في حكاية
شخص خبي بعض الشيء لكنه جاء منزله ولان
يذهب لزيارة مفسار في العزله لله.
2- لاهر يسعد لي ان عرفته.
- 3- في رأي له يفعله اسواب لزيارته مفسار الذي
كان يعلق فيه شابه. فكل سواب لانه
هنا كان ذكي ليس في مثل العلاية رشانية.
- 4- اذا ابغنا شي ولا يجب ان ذهب لنراه.
ط يعيب ان نستعمل لاهر تعليقات الناس فبعض
الذيان نهد قها وتكون فاطي وتكون ارتينا
فطى كبير.

طاية

رقم 1.

- 1- **بما** شخص من ذلية **لانه** قال **لانه** **لانه** **لانه**
لن **لا** يسمع تعليقات **ناس** وقال له **لن** **يذهب** **ليرى**
ماذا قال **بجاء** **بانه** **هنا** **كل** **الاب** **بجاء** **عص**
لهم **فاطمي** **فقطع** **الاب** **للتجربة** **ورى** **لن** **ماتاله**
بجاء **ان** **على** **سواب** **و** **كان** **بعض** **في** **طاية**
1- **شخص** **خبي** **بعض** **الشي** **لانه** **ب** **منزله** **ولان**
يذهب **لزيارة** **معمار** **في** **المنزل** **لله**.
2- **لهم** **يسمع** **لن** **لن** **عرفته**.
3- **في** **راي** **لو** **ينقل** **السواب** **لزيارة** **معمار** **الذي**
كان **يعلق** **فيه** **شباب** **فلك** **سواب** **لانه**
هنا **كان** **ذلكي** **ليس** **في** **مثل** **العلاية** **رثانية**.
4- **رذا** **ابناشي** **لا** **يجب** **لن** **ذهب** **لنراه**.
لا **يجب** **لن** **نسمع** **لن** **للعلاقات** **الناس** **فبعض**
الذي **ان** **نهد** **قها** **وتلون** **فاطمي** **وتلون** **الرتبنا**
فشي **كبير**.

المكايبة رقم 1:

(1) إن جفا شخصي ذكي و يسمى إلى ربح المال

في لالم أكن أ عمر فمن قبل شخصيه جفا

(2) إن ما قام به جفا في المكايبة 1 سلك سلبى وهو التص
(3) وإن جفا شخصي عبثى يسعى إلى ربح المال
و هناك فرق بين المكايبة 1 و المكايبة 2
وهو أن جفا في المكايبة 1 كان يسعى إلى ربح المال
و المكايبة 2 أن جفا كان يريد أن يعلم ابنه عدم الاهتمام
بتحقيقه بالناس

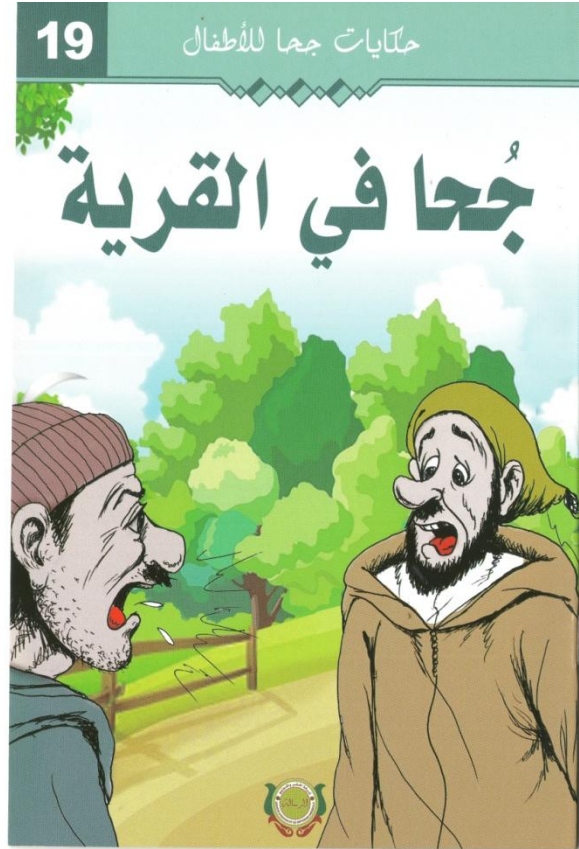
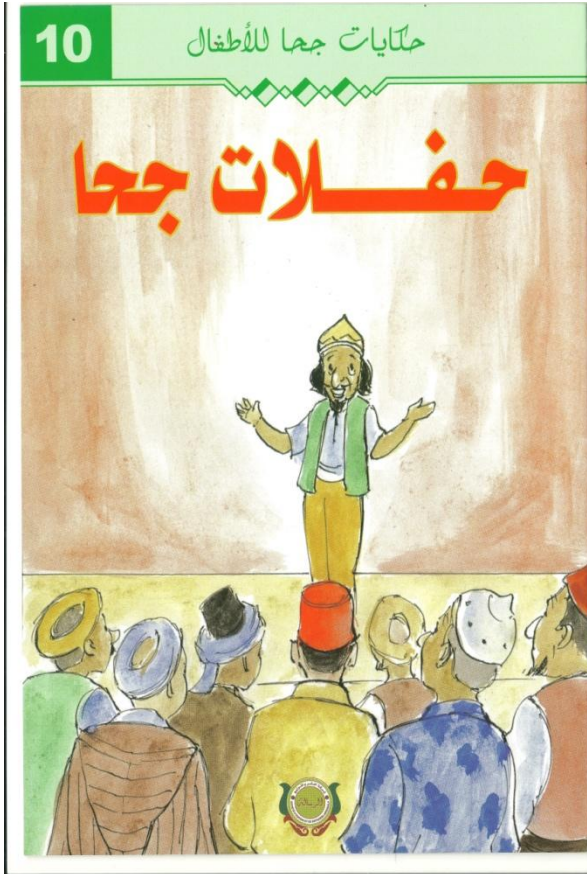
(4) من بين الأخطاء التي تتفحصها هي:
- عدم الاهتمام لكلام الناس
- التنظير قبل اتخاذ القرارات

الكتابة رقم 1: (مصارحنا) (التعليقات النفا)

أحكا يق رقم 2

- 1) شخصية جاسم شخصية (ذكورية) من خلال هذه القصة (مصارحنا) و (ماكر) بعض الشيء المفهومة هو أنه شخص (قطن) قصة II جريد أن يرى ابنه طريق الواب
- 2) كنت أعرض هذه الشخصية (جاسم) من قبل من خلال بعض القائل التي حكاهما لي جدي وسيف لي وقرأت عدة قصص جاسم في مكتبة المدرسة الابتدائية ووجهة نظري بصفة عامة من ناحية هذه القصة هي أنها قصة شعبية متداولة في جميع البلدان وجاسم شخصية مرحة وقصصه مليئة بالحكم والعبر مثل جاسم الجزائر وقصص عديدة أخرى
- 3) وجهة نظري حول شخصيته من خلال هذه القصة (مصارحنا) هو شخص ماكر والنفى II التعليقات النفا هو شخص حكيم وجيد تربية ابنه بإخضاعه إلى تجربة تربية فهم مناك قرف
- 4) النفى I
- النفى II يجب على الشخص أن يقتنع بما يفعله لأن التعليقات النفا بدون جدوى لا تزيد ولا تنقص ولا تفر ولا تنفع لأنها مجرد حلام منداول

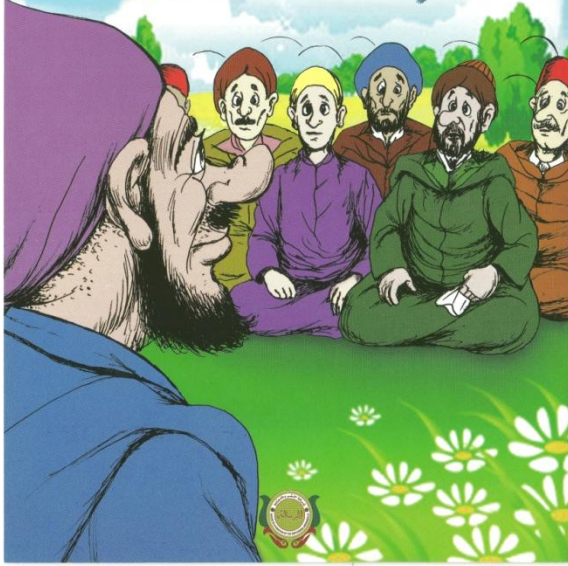
2. Libri di Giuha:



13

حكايات جحا للأطفال

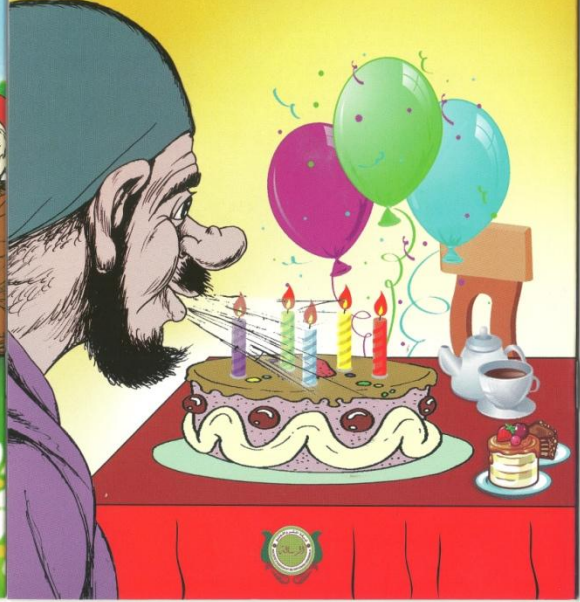
جُحا العالم العلامة



12

حكايات جحا للأطفال

جُحا وأسرته



1. La tematica dell'ironia nelle fiabe di Giuha e il punto di vista del discente: analisi comparativa:

L'ironia dà una sfumatura di significato che cambia la forza di ciò che è detto, perché implica un atteggiamento canzonatorio o scettico verso il pensiero che si vuole criticare. Tale giudizio può essere indirettamente espresso non solamente verso un'unica persona, ma anche verso un gruppo di persone che condividono un determinato pensiero da cui si vuol prendere le distanze: nell'aneddoto scritto da Al Giahid in un'epoca che risale al medio evo, l'ironia viene manifestata attraverso la metafora. Giuha prende in giro un passante che conduce male il suo asino a tal punto da investire le persone. Descrive la coda dell'asino a forma della lettera (ρ), e continua con questo gioco di parole fino alla costruzione della parola "Homsì". Egli ironizza sull'altro, colui che arriva in città da lontano, ma non sa come comportarsi:

«L'assurdità di questi scambi si può spiegare con il fatto che l'ironia è intimamente connessa con l'espressione di un sentimento, di un'attitudine, o di una valutazione. Non posso dire qualcosa ironicamente senza che ciò che dico non rifletta un giudizio ostile o derogatorio, oppure un sentimento come l'indignazione o il disprezzo» (Grice 1989: 54).

Spesso l'ironia è un modo per ricordare indirettamente una norma sociale, morale o estetica tacitamente condivisa da un gruppo socio-culturalmente definito (Kumon-Nakamura, Glucksberg e Brown 1995) . Chi fa dell'ironia ha in mente una norma sociale alla quale la realtà dovrebbe conformarsi e vuole mettere in luce la distanza di una situazione concreta dalla norma sociale implicitamente posta o, nei casi più convenzionali e di routine, semplicemente evocarla o invitare l'interlocutore a dividerla. Si sceglie di ironizzare, sebbene sia sempre possibile comunicare un determinato pensiero anche con un enunciato letterale, perché il commento ironico è un modo più «positivo» e cortese di criticare una situazione che non rispetta le aspettative di normatività del parlante o anche semplicemente le attese condivise con il proprio interlocutore. L'ironia gioca un ruolo importante nel trasmettere il proprio atteggiamento verso il pensiero altrui, modulando l'intensità delle proprie emozioni (Gibbs, Leggitt e Turner 2002) . Qual è l'oggetto di questo atteggiamento? In che modo il contesto sociale influenza la percezione di questo atteggiamento nella comprensione dell'ironia? E qual è la connessione tra il comunicare tale atteggiamento ed esprimere una proposizione palesemente falsa, irrilevante o non abbastanza informativa? Partendo dalla prima domanda, una risposta può venire tuttavia da tre teorie contemporanee che danno una spiegazione dell'ironia identificandone l'oggetto con:

- 1) la situazione in cui viene proferito l'enunciato ironico;
- 2) lo stesso atto linguistico con cui si ottiene l'effetto ironico;
- 3) un pensiero verso il quale si vuole prendere le distanze attraverso l'effetto ironico.

Nel primo caso, si sostiene che l'enunciato ironico dirige l'attenzione su un'aspettativa disattesa dalla realtà, creando un contrasto tra quanto viene detto e come invece le cose stanno realmente «teoria della negazione indiretta»: (Giora 2003) . Nel secondo caso, si sostiene che il parlante non sta compiendo un atto linguistico, ma sta facendo finta di compierne uno, per ironizzare sullo stesso atto linguistico o su qualsiasi persona volesse compierlo o lo prendesse sul serio «teoria della finzione»: (Glucksberg 2001) . Nel terzo caso, l'ironia non implica necessariamente la finzione ed il suo oggetto è un pensiero tacitamente attribuito ad una persona reale (o ad un gruppo di persone reali) da cui ci si vuole dissociare attraverso un atteggiamento derisorio o beffardo «teoria ecoica»: (Wilson 2009) .

Capitolo 5.

Specchi d'autore tra fiaba e cinema.

Introduzione:

Quest'ultimo capitolo è dedicato al romanzo e al cinema come forme d'espressione artistica che ha illustrato i temi legati alla personalità di Giuha attraverso forme peculiari a questi due linguaggi. Indagheremo di come dopo l'arte del narrare orale la scrittura e l'immagine nonché la traduzione intersemiotica tra linguaggio scritto del romanzo *Goha le simple* e il linguaggio visivo del film *Goha* hanno saputo raccontare l'immaginario e anchè la fiaba di Giuha mediante nuovi mezzi di espressione.

1. Parole e immagini: effetti passionali e punti di vista.

La scena finale del film del regista francese Jacques Baratier *Goha le simple* la si può considerare una sorta di citazione cinematografica di *Metamorfosi* di Ovidio. Una drammatica fine di *Goha* che pone fine alla sua vita mentre si specchia nelle acque del fiume. Il personaggio interpretato dal giovane Omar Charif ci ricorda Narciso seguendo la sua immagine rispecchiata nel fondo dell'acqua muore. Una scena carica di simboli: dallo specchio, il doppio alla metamorfosi.

Il mito di Narciso come nella fiaba di *Goha*, la valenza intransitiva dello specchio trova una delle sue massime espressioni, traducendosi in un vero e proprio dramma; il dramma, ovvero, dell'impossibilità comunicativa ed affettiva, imprigionata, consegnata, racchiusa all'interno del singolo personaggio che tenta, invano, di realizzare i propri desideri. Nelle varie culture orientale ed occidentale, lo specchio è sempre stato un simbolo ricorrente dell'immaginario letterario e iconografico, è interlocutore del folle e del saggio, una presenza attraente e inquietante. Rinvia al fascino ambiguo del doppio, della riproduzione fedele ed illusoria quale immagine perfettamente congruente ma priva di spessore: consola, aiuta, atterrisce e distrugge.

Giuha smarrisce il proprio sé nell'eteronomia della sua espressione, nel suo non potersi esprimere autonomamente ma solo come riflesso dell'espressione altrui. Nell'inquadratura dove il volto di Giuha si specchia nell'acqua si intuisce come egli desidererebbe comunicare con il suo riflesso ma non può esprimersi, egli non condivide, non poteva condividere il sentimento d'amore per Fulla, e non può condividere il suo dolore per la sua perdita. Ma al di là delle difficoltà materiali in cui incorre la sua passione. Goha come Narciso, tra loro il loro riflesso di uno scarto causato dallo scontro di due livelli ontologici, in un certo senso, estremamente distanti, poiché l'uno è dominato dalla possibilità di scelta l'altro dalla determinazione dipendente dall'orientamento che la possibilità prende nel primo livello. Dunque il mondo di Goha, potrà senz'altro essere il migliore dei mondi possibili, ma è l'unico che ha a sua disposizione, in cui può agire o non agire; fuggendo dalla realtà, egli si perde nel mondo delle possibilità negate. Italo Calvino attraverso la sua opera "Palomar" ci può aiutare a capire meglio questo aspetto:

"ma come si fa a guardare qualche cosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l'io sia uno affacciato ai propri occhi come al davanzale di una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque: c'è una finestra che si affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo: e di qua? Sempre il mondo: cos'altro volete che ci sia? Con un piccolo sforzo Palomar riesce a spostare il mondo da lì, che per l'occasione si è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche "io", il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (o degli occhiali) del signor Palomar." (Calvino, 1994)

Giuha rappresentato nel film come un personaggio solitario sempre in compagnia del suo asino, incapace di rapportarsi con gli altri esseri umani; le capita un giorno di innamorarsi, davanti a questo trasporto sentimentale decide di reagire con la speranza di entrare in questo modo in più stretto contatto con il mondo dell'affettività. Cominciò a presentarsi frequentemente sotto casa della bella, giovane e neosposa, di cui si è innamorato, nonostante l'impedimento del padre, un giorno fatale, nel quale il marito sospetta la presenza di qualcuno - tra padre-figlio esplose la disobbedienza di cui pagherà le estreme conseguenze dato che il risultato non è quello sperato poiché il mondo di cui man mano diventa parte è caratterizzato da una logica propria, chiusa su se stessa. Dal sospetto, il marito, preso dall'ira della gelosia simile a quella di Otello, si vendica. Giuha di fronte alla tragedia della vendetta preferisce seguire l'ombra della morte specchiandosi nelle acque del fiume. Fiaba, specchi e gesto esasperato nella rappresentazione di Goha le simple e l'analisi comparativa con la figura mitologica di Narciso dove il personaggio non può compatire se stesso. Altrettanto esasperata è la fiaba di Andersen La regina delle nevi dove lo specchio si rompe con conseguente frantumazione dell'io specchiato, frammentazione, concernente non solo l'aspetto fisico del personaggio ma, a causa delle implicazioni simboliche che un simile evento può comportare, anche quello psicologico e morale (non a caso è il diavolo che crea lo specchio, destinato poi a frantumarsi). Lo specchio si spezza, uno dei frammenti finisce nell'occhio del malcapitato protagonista, mutandone, in tal modo, le caratteristiche caratteriali: la bontà e l'innocenza si trasformano in meschinità e sconsideratezze.

2. L'analisi del linguaggio filmo di Goha dal punto di vista semiotico in ambito educativo:

Vi è un'influenza tra cinema e letteratura, ciascuna però gode di un'autonomia e coerenza discorsiva propria, lo è anche il film Goha e il romanzo da cui è trattato. Se si vuol sostenere con la seguente frase: «A differenza del cineasta, il romanziere non è obbligato a mettere da qualche parte la cinepresa: non ha nessuna cinepresa» (Genette 1983, tra. It. 62) che lo scrittore tiene in mano la penna o digita una tastiera, mentre il regista posiziona posposta la macchina da presa, indiscutibile, ancorché ovvia: tra cinema e letteratura cambia la dimensione pragmatica dell'enunciazione. L'affermazione di Genette resta ancora incontestabile se si vuole rimarcare che il cineasta e il romanziere usano diverse materie dell'espressione: il secondo difficilmente può utilizzare dei formanti visivi (un poeta spesso invece lo fa, articolando la disposizione del testo scritto). Ma se attribuiamo un senso appena metaforico alla «cinepresa», ci accorgiamo che l'affermare che lo scrittore non ne possiede affatto una, è cosa perlomeno discutibile. Di fatto, ogni frase scritta dal romanziere prevede la selezione di un punto di vista, di un punto di «ripresa». La dimensione cognitiva dell'enunciazione si incarna nei testi con assetti discorsivi comuni al cinema e alla letteratura, o che quanto meno possono essere messi in comune. Con ciò non si vuole mettere a latere la dimensione sensibile dei discorsi, per cui i significati verbali e quelli sincretici del cinema hanno effettivamente un'efficacia estetica differente. Si vuole soltanto sostenere che la messa in prospettiva e dispositivo discorsivo comune tanto a un'inquadratura che a una frase. Ciò non vuol dire identificare le figure dell'enunciazione con dei soggetti reali, "il regista, lo spettatore", "lo scrittore, il lettore", "il narratore, l'ascoltatore/ osservatore".

Oltre all'osservatore dobbiamo notare una seconda posizione cognitiva interna ad ogni testo: l'informatore, se osservatore è qualcuno che si posiziona per sapere, l'informatore assume una posizione per far sapere, oppure per occultare. L'informazione narrativa viene sempre filtrata dalla regolazione modale che perviene alla dinamica Inter soggettività di osservatore /informatore: ogni sapere che il testo predispone alla nostra fruizione è messo in scena come intersezione di un volere/sapere/potere/dovere informare e di un volere/sapere/potere/dovere osservare, nonché da un'intensità e da una intenzione rispettive di queste azioni. La dimensione modale rivela immediatamente come ogni punto di vista, definito proprio dall'assetto della relazione tra osservatore/informatore, si colori sempre di una dimensione affettiva (del resto, spesso l'optare per un certo punto di vista è funzione di un programma passionale: l'affettività si pone in questo caso a monte e non a valle della performance osservativa).

Per quanto riguarda la descrizione, parlare di relazione tra osservatori e informatori è quanto vi è di più naturale e evidente che un testo filmico, che si palesa come intersezione mobile tra strategia della messa in scena e strategia della messa in quadro, ma a ben vedere anche in letteratura l'allestimento di un universo figurativo prescrive che si dia sempre anche una prospettiva sotto cui inquadrarlo (si pensi come ogni processo descritto non può che essere aspettualizzato, ossia osservato nel suo iniziare, nel suo farsi oppure nel suo terminare).

Non parliamo solo del caso della descrizione, spesso chiamata in causa proprio per opporre cinema e letteratura. La descrizione letteraria non è mai un arresto nella narrazione o un elemento antinarrativo, si è semplicemente scelto di privilegiare l'azione rispetto agli altri elementi del racconto. Questo privilegio accordato all'azione dipende dal fatto che gli studi sulla narratività, incentrati dapprima sui miti e sulle fiabe, hanno esplorato prima la dimensione pragmatica e solo poi quella cognitiva: l'affettività è stata posta al centro delle ricerche solo negli anni ottanta, mentre il sensibile ha aspettato altri dieci anni per essere preso in carico. Nella descrizione i valori narrativi sono funzione di un programma di osservazione, dove il visibile si fa personaggio. Il film *Goha* tratto dal romanzo *Le Livre de Goha le Simple* di A. Adès e A. Josipovici è un'opera cinematografica che non si autodefinisce alla lettera come traduzione del testo letterario, come d'altronde maggior parte delle opere di linguaggio diverso, di cui il cinema è un, che parla di riduzione o di trasposizione di un romanzo e non di traduzione, salvo in certe opere, ma non è il caso del nostro oggetto d'analisi. Resta in primo luogo l'argomento importante di questo capitolo: "le passioni" in specifico "la gelosia" come passione da una parte, e "l'illusione", il "dolore" e la "disperazione" dall'altra. Per molti anni la dimensione passionale è stata risolta nell'analisi testuale in una semplice articolazione di questa categoria timica: euforia vs disforia di disimplicare le connotazioni assiologiche dei termini di altre categorie, oppure, più semplicemente, descriveva i rapporti di attrazione e di repulsione tra corpo del soggetto e mondo. Il significato sostanziale però della categoria timica era il fornire un piano del livello semionarrativo in cui si rendesse conto della trasformazione degli oggetti in valori per un soggetto. Tale costruzione del valore era poi uno dei cardini della esplorazione della dimensione cognitiva, la quale doveva descrivere parte di ciò che stava monte delle semplici performance pragmatiche del soggetto. Soltanto più tardi si è rimesso in gioco la portata di quella protensione originaria e del ruolo cardine dell'accesso sensibile al mondo. La mediazione della dimensione passionale doveva pian piano occupare un posto di rilievo della ricerca scientifica. La stessa categoria timica risultò essere di componibile sia a monte e a valle. A valle ci fu il

posizionamento delle categorie modali e a monte, molto più recentemente, si è sviluppato il concetto di Folia. Nella rappresentazione dei personaggi della fiaba nella sua versione filmica, parlare di punto di vista cinematografico invece di parlare il concetto di punto di vista significa immediatamente richiamare una teoria dell'enunciazione filmica, una chiarificazione semiotica intorno ai rapporti tra linguaggio verbale e linguaggio visivo, una categorizzazione dei regimi narrativi, una prospettiva aperta sull'efficacia dei testi, ecc. sviluppare la discussione intorno a questo concetto ha dato motivo di impegno e di interesse a gran parte della produzione teorica cinematografica, soprattutto quella in qualche modo connessa ad un approccio semiologico. Resta problematico quello di punto di vista che ha portato in certi casi più a ad una confusione progressiva del modello enunciazionale filmico che a una precisa disimplicazione della vastità dei suoi elementi e della sua complessità. Si è dovuto costantemente ritornare a una nuova delimitazione della pertinenza specifica del concetto rispetto a diversi approcci metodologici e a una risuddivisione dei quesiti a una nuova delimitazione della pertinenza specifica del concetto rispetto ai vari approcci metodologici. Varie espressioni e caratteri dei punti di vista d'altro lato - "Goha nello specchio nel romanzo, mentre nel film vi è l'immagine speculare di Goha nell'acqua del fiume" - e l'individuazione della molteplicità delle inquadrature - soggettiva, soggettiva libera-indiretta, oggettiva, oggettiva irreale, ecc. - nella loro prassi, si sono manifestati approcci teorici poco esplicativi e quasi del tutto improduttivi nei confronti dei testi cinematografici tutt'al più si finisce col dispiegare una tassonomia generica delle regole della racconto cinematografico o della comunicazione filmica, dove il darsi da fare era solamente nella classificazione dei film. Per quanto ci riguarda più direttamente metteremo in evidenza i rapporti tra installazione di punti di vista, circolazione del sapere e differenti effetti passionali ottenuti. troviamo appoggio per quanto riguarda ciò che è stato detto fino ad ora in tutta la produzione teorica, la semiotica degli ultimi vent'anni, con al centro naturalmente la scuola Grimasiana, ha saputo più di ogni altra riconfigurarsi attorno alla problematica passionale. La teoria Grimasiana è riuscita inoltre a dare una nuova immagine alla

semiotica, riuscendo ad essere estremamente esplicativa. In questo approccio assistiamo al superamento del vecchio dibattito tra la narratologia così impegnata nella classificazione dei punti di vista e dei regimi di narrazione, e teorici del cinema che si oppongono alla centralità della dimensione figurativa. L'opera cinematografica di Goha ne è un eccellente esempio. In effetti nel percorso generativo, la figurativizzazione mediante tutte le sostanze dell'espressione, visto che si colloca già a livello delle strutture discorsive (anteriormente quindi al processo di personalizzazione) diventa chiaro così che ogni trasformazione figurativa sarà sempre legata a una modificazione del punto di vista inteso come regime d'interazione tra un osservatore è un informatore:

«Goha è un giovane ingenuo e povero che non si separa mai dal suo asino. Nel quartiere vive anche Taj-El-Ouloum, un vecchio saggio rispettato e ammirato da tutti. Il vecchio vuole risposarsi e sceglie la giovane e bellissima Fulla. Ma presto la ragazza si annoia nella sua nuova casa e quando la sua serva la presenta a Goha i due cominciano a vedersi ogni notte. Presto scoppia lo scandalo.»

Un'altro argomento centrale della nostra trattazione saranno le procedure di patemizzazione nel film di Goha. Il cinema narrativo classico ha da sempre attinto a quelle passioni culturalizzate e depositate in una sorta di lessico o enciclopedia capace di assicurare un loro immediato riconoscimento da parte dello spettatore, scorre contemporaneamente la storia di una pratica cinematografica come quella del film di Jaques Baratier: "Goha", tesa a creare effetti passionali locali, basandosi su specifiche procedure di messa in discorso del materiale narrativo. Il linguaggio cinematografico dunque con i suoi possibili indirizzi estetici generali dai generi classici e dalle situazioni narrative stereotipiche ai nuovi spazi, nuovi passaggi motivi i nuovi tempi di passioni, con la sua capacità non solo di ripresentare il mondo, ma anche di riconfigurarlo, di ampliarlo, come di assumere punti di vista inediti su di esso, diventa un mezzo per aprire nuovi spazi ad un investimento affettivo. Abbiamo dunque l'enunciazione filmica con la sua protenzione verso zone inesplorate. Non basta accontentarsi di riconoscere che qualsiasi oggetto può diventare arte di affermare che l'estetica coinvolga pressoché la totalità delle dimensioni pragmatiche, cognitive e passionali del dasein. Innanzitutto deve essere riconosciuto un carattere generale della significazione: la sua produttività, il suo riconfigurare la competenza che ne ha consentito una produzione portatrice di senso. Per dirla con le parole della Contini ricordando Giovanni Maria Bertin: il difficile cammino che conduce l'essere umano verso la ricerca del senso, richiede una dose di impegno resistente . Dunque l'estensione della vita dell'arte. Non vi è però un'evoluzione dell'arte, quanto piuttosto un'espansione del campo che essa coltiva. E questo campo è la nostra percezione e la nostra sensibilità. Il rapporto tra punto di vista e passioni è più strutturale di quanto possa apparire a prima vista. Vi sono ragioni più sostanziali per accentrare l'attenzione sulle relazioni che intercorrono tra punti di vista e passioni. Giuha in quanto è un racconto popolare tramandato attraverso l'arte della parola da una parte e l'ascolto dall'altra, vi è nella fiaba raccontata nel campo della settima arte l'importanza della vista. Rispetto all'orizzonte costituito dalla sensibilizzazione, la patemizzazione realizza il simulacro passionale depositato nella cultura mediante l'assunzione di un punto di

vista. In tal senso il soggetto dell'enunciazione, mediante una prospettiva specifica, trasforma la sensibilizzazione, in effetti passionali del discorso attualizzato, in configurazione passionali, tematizzate e figurativizzate. Il film di Goha come moltissimi testi, costruiscono delle significazioni seconde, poste a livello enunciazionele .

Conclusione:

La fiaba di Giuha è stata oggetto di diverse indagini che riguardavano anche la sua natura simile a quella del mito, come nelle indagini guidate dalla psicologia junghiana, dove vengono identificate alcune caratteristiche di Giuha attraverso una somiglianza con la figura del briccone divino, e in altri casi, paragonabile a quella dello Stricker. Sono le ricerche svolte da studiosi nella ricerca scientifica in occidente riferita fondamentalmente alla figura di Giuha “il bambino sciocco” proveniente dalla letteratura popolare orale e del folklore nella Sicilia di fine 800, illustrata da Giuseppe Pitrè e ripresa da Italo Calvino, nel secolo successivo, all’interno della sua raccolta dedicata alle fiabe delle regioni italiane, e per raccontare la fiaba della Sicilia. Il Pitrè gli fu un punto di riferimento assoluto per descrivere favole su Giuha/Giufà. La critica e gli studi di tipo teorico all’interno della ricerca scientifica internazionale nel mondo arabo su questo argomento è completamente assente. Indagine su questo personaggio dunque che appare nei racconti arabi nei panni di un signore di una certa età, identificabile nella figura dello scemo del villaggio, del contadino o di colui che vive sempre ai margini della società, incapace di vivere la “normalità” a scapito di una personalità simile a quella del matto, del povero o di colui che non è originario del posto, che non conosce le regole del vivere là dove si trova, come nel caso di Homsì, criticato da un Giuha saggio come appare nell’aneddoto scritto da Al-Giahiz in lingua araba. Vi è attraverso la metafora di Homi la possibilità di dare un consiglio dove era necessario e attraverso la favola lo sapeva indicare all’uomo “allo straniero”. (Al-Giahiz, *Al Kitab fi al Bighàl*, IX Sec. d.c.). Al-Giahiz non è considerato solamente un letterato arabo per eccellenza oltre allo scrittore del primo aneddoto su Giuha che abbiamo potuto reperire per lo studio dell’oggetto della nostra indagine ma è anche uno studioso che conosceva bene le grandi opere di altre culture, in particolare, le opere di Aristotele e che hanno influenzato la sua opera scritta sugli animali *Al-Kitàb fi al Hayawàn* (Al-Giahiz, IX Sec. d.c.). Se la fiaba dunque non è figlia postuma del mito, essa nasce da un rigetto del mito. Non lo è

nemmeno Al Nadira. A volte e ancora nel XX, la fiaba era considerata come il prodotto della degradazione storica dei miti, quindi inferiore al mito. Nell'approccio comparativo che abbiamo adottato per l'analisi possiamo dire che anche nel genere letterario Al Nadira - caratterizzata da aneddoti dove prevale l'ironia e la satira - è stata considerata anch'essa una categoria inferiore come genere letterario di fronte a quella della poesia e di Al maqàmât (prosa rimata). Gli studi su questa direzione dunque sono stati affrontati solamente di recente nel mondo occidentale, mentre per quanto riguarda gli studi sulla favolistica nel mondo arabo si può concludere dalla nostra indagine che non è stato scritto ancora nulla. Nel XIX secolo, e a volte ancora nel XX come dicevamo prima la fiaba era considerata come il prodotto della degradazione storica dei miti, nel 1936 Walter Benjamin adotta una posizione ben diversa. Secondo questo autore, la fiaba nasce da un rigetto di quest'ultimo, messaggero di angoscia, mentre la fiaba - come lo è anche la fiaba di Giuha - è l'intimo consigliere degli uomini. "Dove il consiglio era più difficile, la favola sapeva indicarlo, e dove l'angustia era più grave, il suo aiuto era più vicino. Questa angustia era quella del mito. La favola c'informa delle prime disposizioni prese dall'umanità per scuotere l'incubo che il mito le faceva gravare sul petto. Essa ci fa vedere, nel tipo dello sciocco, come l'umanità si «finga tonta» davanti al mito; ci fa vedere, nella figura dell'astuto, che le questioni che il mito ci pone sono semplici come quelle della Sfinge; ci fa vedere, nell'immagine degli animali che aiutano il bimbo fortunato, che la natura non è solo infeudata dal mito, ma si schiera più volentieri a difesa dell'uomo. Il meglio - ha insegnato la favola anticamente all'umanità, e insegna ancora oggi ai bambini - è affrontare le potenze del mondo mitico con astuzia e impertinenza. "L'incantesimo liberatore di cui dispone la favola, non introduce la natura in forma mitica, ma accenna alla sua complicità con l'uomo liberato. Questa complicità l'uomo adulto sente solo a tratti, e cioè nella felicità; ma al bambino essa si offre direttamente nella favola e lo rende felice" (Benjamin, 1967, pp. XXIX-XXX).

Le fiabe di Giuha dunque sono ricche di opportunità per l'immaginario e di possibilità di riflessione sui valori. Andrebbero oggi indirizzate

anche nelle scuole in Marocco attraverso una forma e un contenuto pertinenti al mondo dell'infanzia. Per esempio lo scrittore e l'illustratore delle immagini di una fiaba, può fare ancora di più raffigurando un Giuha bambino destinato al mondo dell'infanzia e non un personaggio *adulto* e distante dall'universo infantile e dunque distante da apprezzarne e scoprirne le ricchezze.

Giuseppe Pitrè¹⁹ nella sua importante opera "*Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*" che ha donato al mondo dell'infanzia venne paragonato ai Grimm (Jack Zipes, 2013), su una delle importanti riviste americane: "The Nation":

Per quanto ampio fosse il loro [dei Grimm] campo di indagine, esso non era equiparabile a quello di Pitrè, e dopo la pubblicazione di Kinder- und Hausmärchen e Deutsche Sagen l'interesse dei due fratelli si concentrò quasi esclusivamente sull'analisi linguistica e lessicografica. Pitrè, per parte sua, esercitò per tutta la vita la professione di medico, e si occupò per lunghi anni anche della vita amministrativa della sua Palermo. I Grimm erano in special modo interessati alle storie e alle leggende della Germania e alla letteratura germanica medievale; mentre Pitrè dedicò la sua lunga vita a ogni branca del folklore - storie popolari, leggende, canti, filastrocche, proverbi, indovinelli, usanze eccetera - e raccolse personalmente una quantità impressionante di materiale, che solo in parte confluì nei venticinque volumi della sua «Biblioteca delle tradizioni popolari siciliani» (Palermo, 1870-1913)²⁰

L'opera di G. Pitrè ispirò anche Italo Calvino nel raccontare la Sicilia delle fiabe attraverso i racconti di *Giuhà/Giufà* in *Fiabe Italiane*.

¹⁹ Giuseppe Pitrè, medico e folklorista, nato nel 1841 a Borgo, quartiere povero di Palermo, pubblicò nel 1875 i quattro volumi di *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*. Nel 1909 fondò il primo museo del folklore, il museo etnografico siciliano a Palermo. Le sue lezioni tenute presso l'Università di Palermo, per il ricorso introduttivo di Demopsicologia nel 1911/12 sono state pubblicate dopo novant'anni, con il titolo *La Demopsicologia e la sua storia*, a cura di L. bellantonio, Documenta, Comiso Ila Palma, Palermo 2001 (Vol. XXXVIII dell'edizione nazionale delle opere).

²⁰ Crane, T. F. Giuseppe Pitrè and Sicilian Folk-Lore, in "The Nation", CIII, 1916, p. 234.

BIBLIOGRAFIA

Saggi di critica:

Agamben, G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 2001;

Al-Kutubi Ibn Chaker, *عيون التواريخ*, Turchia, 1353;

Amaldi, D., *Storia della letteratura araba classica*, Zanichelli editore, Bologna, 2005;

Antoniazzi, A., Gasparini, A., *Nella stanza dei bambini. Tra letteratura per l'infanzia e psicoanalisi*, Clueb, Bologna, 2009;

Avalle, U., Cassola, E., Maranzano, M., *Cultura pedagogica. La storia*, Paravia, Mondadori, Milano, 2000;

Banfi, A., *Principi di una teoria della ragione*, Editori Riuniti, Roma, 1967;

Bauman, Z., *In search of politics*, Polity Press, Oxford, 1999, trad. it., *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2000;

Bauman, Z., *Intervista sull'identità*, GLF Editori Laterza, Roma, 2003;

Bauman, Z., *Liquid love. On the fragility of human bonds*, Polity Press, Oxford, 2003, trad. it., *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Laterza, Roma-Bari, 2004;

Bauman, Z., *Liquid life*, Polity Press, Cambridge, 2005, trad. it. *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2006;

Bauman, Z., (trad. it.) *Conversazioni sull'educazione*, Erikson, Trento, 2012;

Bauman, Z., *Il demone della paura*, Laterza, Roma-Bari, 2014;

Barsotti, S., *Bambine nel bosco. Cappuccetto e il lupo tra passato e presente*, ETS, Pisa, 2016;

Becchi, E., Julia, D., *Storia dell'infanzia*, Laterza, Roma, 1996;

Becchi, E., Semeraro, A. (a cura di), *Archivi d'infanzia. Per una storiografia della prima età*, La Nuova Italia-Rcs Libri, Milano, 2001;

Beck, U., *Riskante Freiheten*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1994, trad. it., *I rischi della libertà. L'individuo nell'epoca della globalizzazione*, Il Mulino, Bologna, 2000;

Benjamin, W., *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile (1936)*, Emme Editore, Milano, 1981;

Benjamin, W., *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Raffaello Cortina, Milano, 2012;

Bernardi, M., *Infanzia e metafore letterarie. Orfanezza e diversità nella circolarità dell'immaginario*, Bononia University Press, Bologna, 2009;

Bernardi, M., *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Unicopli, Milano, 2005;

Bernardi, M., *Infanzia e fiaba: l'importanza del fiabesco fra bambini, letteratura per l'infanzia, narrazione teatrale e cinema*, Bonomia University Press, Bologna, 2007;

Bernardi, M., *Il raccontare, le storie e l'invisibile della cura*, in M. Contini (a cura di), *La cura in educazione. Tra famiglie e servizi*, Carocci, Roma, 2007, pp. 187-202;

Bernardi, M., *Infanzia e metafore letterarie: orfanità e diversità nella circolarità dell'immaginario*, Bonomia University Press, Bologna, 2009;

Bernardi, M., *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, Franco Angeli, Milano, 2016;

Berni, B. (a cura di), *Hans Christian Andersen. Mit Livs Eventyr*, Reitzel, Copenhagen, 1855, trad. it., Hans Christian

Andersen. *La fiaba della mia vita*, Donzelli, Milano, 2015;

Bertin, G.M., *Etica e pedagogia dell'impegno*, Carlo Marzorati Editore, Milano, 1953;

Bertin, G.M., *Esistenzialismo, marxismo, problematicismo nella pedagogia*, Ave, Milano, 1955;

Bertin, G.M., *L'idea pedagogica e il principio di ragione in A. Banfi*, Armando, Roma, 1961;

Bertin, G.M., *Educazione alla socialità*, Armando Editore, Roma, 1962;
Bertin, G.M., *Educazione alla ragione. Lezioni di pedagogia generale*,
Armando Editore, Roma, 1968, 19956;

Bertin, G.M., *Crisi educativa e coscienza pedagogica*, Armando Editore,
Roma, 1971;

Bertin, G.M., *L'ideale estetico*, La Nuova Italia, Firenze, 1974;

Bertin, G.M., *Nietzsche. L'inattuale idea pedagogica*, La Nuova Italia,
Firenze, 1977;

Bertin, G.M., *Disordine esistenziale. Tragico e comico. Violenza ed Eros*,
Cappelli, Bologna, 1981;

Bertin, G.M., *Progresso sociale o trasformazione esistenziale. Alternativa
pedagogica*, Liguori, Napoli, 1982;

Bertin, G.M., Contini, M., *Costruire l'esistenza. Il riscatto della ragione
educativa*, Armando Editore, Roma, 1983;

Bertin, G.M., Contini, M. G., *Educazione alla progettualità esistenziale*,
Armando Editore, Roma, 2004;

Bertolino, P., Miari, E., Zucchini, G., *Nel giardino segreto. Nascondersi,
perdersi, ritrovarsi. Itinerari nella tana dei giovani lettori*, Equilibri,
Modena, 2010;

Bertolini, P., Caronia, L., *Ragazzi difficili. Pedagogia interpretativa e
linee di intervento*, La Nuova Italia, Firenze, 1993;

Bertolini, P., *L'esistere pedagogico. Ragioni e limiti di una pedagogia
fenomenologicamente fondata*, La Nuova Italia, Scandicci, 2002;

Bertolini, P., *Ad armi pari: la pedagogia a confronto con le altre scienze sociali*, Utet, Torino, 2005;

Beseghi, E. (a cura di), *Nel giardino di Gaia*, Milano, Mondadori, 1994;

Beseghi, E., *L'isola misteriosa. Specchi della diversità*, Mondadori, Milano, 1997;

Beseghi, E., Laneve, C. (a cura di), *Lo sguardo della memoria. Rileggendo il "Piccolo Principe"*, Laterza, Roma-Bari, 2001;

Beseghi, E. (a cura di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna, 2003, 20079;

Beseghi, E., Grilli, G. (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma, 2011;

Belmont, N. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, éditions Gallimard, Paris, 1999;

Bettini, M., (a cura di), *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*. La terza editore, Bari. 1991;

Biffi, E. (a cura di), *Scrivere altrimenti. Luoghi e spazi della creatività narrativa*, Stripes, Rho, 2010;

Blanchot, M., *L'espace littéraire*; Editions Gallimard, Paris, 1955, trad. it., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967;

Blanchot, M., *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969;

Bodei, R., *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano, 2002;

Bodei, R., *Generazioni. Età della vita, età delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2014;

Bosi, A. (a cura di), *Identità e narrazione: scritti sull'espressione del sé*, Unicopli, Milano, 2003; Bottani, L., *Identità e narrazione del sé*, Franco Angeli, Milano, 2011;

Borruso, F., Cantatore, L., Covato, C., *L'educazione sentimentale. Vita e norme nelle pedagogie narrate*; Guerini Scientifica, Milano, 2014;

Boas, F., *Enciclopedia italiana, Appendice II*, Treccani editore, 1948;

Cambi, F., Rossi, G., *Paesaggi nella fiaba: luoghi, scenari, percorsi*, Armando Editore, Roma, 2006;

Cambi, F., *Mostri e paure nella letteratura per l'infanzia di ieri e di oggi*, Le Monnier, Firenze, 2002;

Cambi, F., *Incontro e dialogo. Prospettive della pedagogia interculturale*, Carocci, Roma, 2006;

Cambi, F., *La cura di sé come processo formativo*, Laterza, Roma-Bari, 2010;

Caramore, G., *Come un bambino. Saggio sulla vita piccola*, Editrice Morcelliana, Brescia, 2013;

Castiglioni, M. (a cura di), *L'educazione degli adulti tra crisi e ricerca di senso*, Edizioni Unicopli, Milano, 2011;

Cavarero, A., Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione, Feltrinelli, Milano, 1997; Chambers, A., Siamo quello che leggiamo. Crescere tra lettura e letteratura, Equilibri, Modena, 2011, 20162;

Chatman, S., Storie e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film (1978), Pratiche, Parma, 1981;

Chiodi, P., L'esistenzialismo. Una antologia dagli scritti di Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Marcel, Sartre; Abbagnano, Loescher Editore, Torino, 1968;

Coggi, C., Ricchiardi, P., Progettare la ricerca empirica in educazione, Carocci, Roma, 2005;

Contini, M., Comunicazione e educazione, La Nuova Italia, Bologna, 1988; Contini, M., Per una pedagogia delle emozioni, La Nuova Italia, Firenze, 1992, 20042;

Contini, M., Figure di felicità. Orizzonti di senso, La Nuova Italia, Firenze, 1993;

Contini, M., Genovese, A., Impegno e conflitto. Saggi di pedagogia problematicista, La Nuova Italia, Firenze, 1997;

Contini, M. (a cura di), Il gruppo educativo. Luogo di scontri e di apprendimenti, Carocci, Roma, 2000;

Contini, M., La comunicazione intersoggettiva fra solitudini e globalizzazione, La Nuova Italia, Firenze, 2002;

Contini M., M. Fabbri, P. Manuzzi, Non di solo cervello. Educare alle connessioni corpo-mente-significati-contesti, Raffaello Cortina, Milano, 2006;

Contini, M., Manini, M. (a cura di), La cura in educazione. Tra famiglie e servizi, Carocci, Roma, 2007;

Contini, M., Elogio dello scarto e della resistenza. Pensieri ed emozioni di filosofia dell'educazione, CLUEB, Bologna, 2009;

Contini, M. (a cura di), Tra impegno e utopia. Ricordando Giovanni M. Bertin, Clueb, Bologna, 2005;

Contini, M. (a cura di), Molte infanzie molte famiglie: interpretare i contesti in pedagogia, Carocci, Roma, 2010;

Contini M (a cura di), Dis-alleanze nei contesti educativi, Carocci, Roma, 2012;

Contini, M., Fabbri, M. (a cura di), Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa, ETS, Pisa, 2014;

Corsi, M., Ulivieri, S. (a cura di), Progetto generazioni. Bambini e anziani: due generazioni della vita a confronto, ETS, Pisa, 2012;

Covato, C. (a cura di), Metamorfosi delle identità. Per una storia delle pedagogie narrate, Guerini Scientifica, Milano, 2006;

Corrao, F. M., Giufà , il furbo, lo sciocco, il saggio, Mondadori editore, Milano,1991;

Cimatti, F., Perché ci capiamo? Frege, Wittgenstein e il terzo regno, Handle, 2002;

Crocetti, G., *Il girasole e l'ombra. Intimità e solitudine del bambino nella cultura del clamore*, Pendagrone, Bologna, 2004;

Demetrio, D., *Micropedagogia. La ricerca qualitativa in educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1992;

Demetrio, D., *Agenda interculturale. Quotidianità e immigrazione a scuola: idee per chi inizia*, Meltemi, Roma, 1997;

Demetrio, D., *Lo sguardo etnopedagogico*, in D. Demetrio, G. Favaro (a cura di), *Didattica interculturale. Nuovi sguardi, competenze, percorsi*, FrancoAngeli, Milano, 2001;

Demetrio, D., *Intercultura e autobiografia*, in G. Favaro, L. Luatti (a cura di), *L'interculturalità dalla A alla Z*, FrancoAngeli, Milano, 2004;

Demetrio, D., *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, Mimesis, Milano, 2012;

Dlimi, Samira, *Una prospettiva interculturale per l'insegnamento dell'italiano in Marocco*, in La collana QdR / *Didattica e letteratura*, Loescher Editore, Torino, 2016

Dlimi, S., *Didattica dell'italiano lingua straniera (ILS) nel sistema educativo marocchino : un metodo per potenziare l'abilità di scrittura* », in *Linguistica applicata e didattica dello spagnolo, del portoghese e dell'italiano*, RVB Edition, Rabat, 2015

Dlimi, S., *“La figura femminile nel Decameron di G. Boccaccio”*, in *Qaf Sad*, n°9, Dar Qaraouiyyine, Casablanca, 2010

De Rossi, M., *Processi formativi e narrazione. Identità e progettualità del Sé rileggendo un'autrice del passato: Louisa May Alcott*, Clup, Padova, 2003;

D'Amelio, R., *La lettura come esperienza*, Adriatica Editrice, Bari, 1980;

Eco, U., *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bompiani editore, Milano, 2013;

Eco, U., *Cinque scritti morali*, Bompiani editore, Milano, 1999;

Eco, U., 2000, *Opera aperta*, Bompiani editore, Milano.

Eco U., *Sugli specchi*, Bompiani, Milano, 1995;

Fabbri, M., *Sponde. Pedagogia dei luoghi che scompaiono o che conducono lontano*, Clueb, Bologna, 2003;

Fabbri, M., *Il transfert, il dono, la cura. Giochi di proiezione nell'esperienza educativa*, Franco Angeli, Milano, 2012;

Fadda, R., *Crisi del soggetto e formazione come cura di sé*, in E. Colicchi (a cura di), *Il soggetto nella pedagogia contemporanea: una questione, un compito*, Carocci, Roma, 2008;

Fadda, R., *Promessi a una forma. Vita, esistenza, tempo e cura: lo sfondo ontologico dell'educazione*, FrancoAngeli, Milano, 2016;

Faeti, A., Frabboni, F., *Il lettore ostinato. Libri, biblioteche, scuole, mass-media*, La Nuova Italia, Firenze, 1983;

Faeti, A., I tesori e le isole. Infanzia, immaginario, libri e altri media, La Nuova Italia, Firenze, 1986;

Faeti, A., I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi, Bompiani, Milano, 1995;

Faeti, A., Segni e sogni (a cura di G. Grilli), Il Ponte Vecchio, Cesena, 1998;

Faeti, A., Le figure del mito (prefazione di G. Grilli), Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001;

Faeti, A., Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi, BUR Ragazzi, Milano, 2010;

Ferrari, S., Lo specchio dell'Io: autoritratto e psicologia, Laterza, Roma-Bari, 2002;

Filograsso, I., Polisemia della fiaba, Anicia, Roma, 2005;

Formenti, L. (a cura di), Attraversare la cura: relazioni, contesti e pratiche della scrittura di sé, Erikson, Trento, 2009;

Fornari, S., Essere o fare famiglia. La famiglia come istituzione sociale plurale, UTET, Novara, 2009;

Foucault, M., Le souci de soi, Gallimard, Paris, 1984, trad. it., La cura di sé, Feltrinelli, Milano, 1985;

Galimberti, U., Vizi capitali e nuovi vizi, Feltrinelli, Milano, 2003;

Galimberti, U., I miti del nostro tempo, Feltrinelli, Milano, 2009;

Ghermandi, G., *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma, 2007;

Gibbs, R. W. Leggitt, J. E Turner, E. Why Figurative Language is Special in Emotional Communication, in S. Fussell (a cura di), *The Verbal Communication of Emotions*, Mahwah, Erlbaum (NJ), 2002, 125 - 149;

Giora, R. e Gur, I. Irony in Conversation: Salience and Context Effects, in B. Nerlich, Z. Todd, V. Herman, D. Clarke (a cura di), *Polysemy: Flexible Patterns of Meaning in Language and Mind*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2003, 297-316;

Glucksberg, S. *Understanding Figurative Language: From Metaphors to Idioms*, Oxford University Press, Oxford, 2001;

Giusti, M. (a cura di), *Ricerca interculturale e metodo autobiografico. Bambini e adulti immigrati: un progetto molte storie*, La Nuova Italia, Scandicci, 1998;

Giusti, M., *Il laboratorio narrativo. Una proposta di didattica interculturale*, in G. Favaro, L. Luatti (a cura di), *L'intercultura dalla A alla Z*, FrancoAngeli, Milano, 2004;

Gobbo, F., *Pedagogia interculturale. Il progetto educativo nelle società complesse*, Carocci, Roma, 2000;

Goffman, E., *Stigma. L'identità negata*, Edizione Ombra, Corte, 2003;

Gottschall, J., *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Boringhieri, Torino, 2014;

Guerra, L. (a cura di), *Pedagogia sotto le due torri*, Clueb, Bologna, 2012;

Greimas, A. J., Fontanille, J., *Sémiotique des passions, Des états de choses d'âme*. Éditions duSeuil, Paris, 1991;

Grice, H. P. *Studies in the Way of Word*, Harvard University Press, Cambridge, 1989;

James, H., *Un bambino e gli altri*, trad. it., Neri Pozza, Vicenza, 1993;

Jung, C.G., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1980;

Jung, C.G., *L'io e l'inconscio*, Boringhieri, Torino, 1985;

Key, H., *Il secolo dei fanciulli*, Bocca, Torino, 1906;

Kumon Nakamura, S. Glucksberg, S. Brown, m., *How about Another Pie: The Allusional Pretence Theory of Discourse Irony*, *Journal of Experimental Psychology: General*, 124, 3-21;

Kureishi, H., *Da dove vengono le storie? Riflessioni sulla scrittura*, Bompiani, Milano, 1999;

Lanza D., *Lo stolto*, Einaudi editore, Torino, 1997;

Lorenzetti, R., Stame, S. (a cura di), *Narrazione e identità: aspetti cognitivi e interpersonali*, Laterza, Roma-Bari, 2004;

Lorenzetti, R., *Tempo e spazio nella narrazione autobiografica*, in R. Lorenzetti, S. Stame (a cura di), *Narrazione e identità: aspetti cognitivi e interpersonali*, Laterza, Roma-Bari, 2004;

Luatti, L., *Il posto degli scrittori migranti nella narrativa per ragazzi*, Sinnos, Roma, 2010;

Luthi Max, 1992, *La fiaba popolare europea, forma e natura*, Mursia editore, Milano, 1992;

Macinai, E., *L'infanzia e i suoi diritti. Sentieri storici, scenari globali e emergenze educative*, ETS, Pisa, 2007;

Maalouf, A., *Les identités meurtrières*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1998, trad. it., *L'identità*, Bompiani, Milano, 1999;

Magli, Patrizia, (a cura di), *Le donne e i segni, Percorsi della scrittura nel segno della differenza femminile*, 1988;

Marone, F., *Narrare la differenza. Generi, saperi e processi formativi*, Unicopli, Milano, 2003;

Marrone, G., *Storie e generi per la letteratura per l'infanzia*, Armando Editore, Roma, 2002;

Morin, E., *L'esprit du temps*, Edition Bernard Grasset, Paris, 1962, trad. it., *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Il Mulino, Bologna, 1963;

Morin, E., *La méthode. I. La nature de la nature*, Edition du Seuil, Paris, 1977, trad. it., *Il metodo. Ordine disordine disorganizzazione*, Feltrinelli, Milano, 1987;

Morin, E., *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Edition du Seuil, Paris, 1973, trad. it., *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana?*, Feltrinelli, Milano, 2001;

Morin, E., *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, UNESCO, Paris, 1999, trad. it., *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina, Milano, 2001;

Morin, E., *La Méthode 5. L'Humanité de l'Humanité. Tome 1: L'identité humaine*, Edition du Seuil, 2001, trad. it., *Il metodo. 5. L'identità umana*, Raffaello Cortina, Milano 2002;

Moroni, I., *Bambini e adulti si raccontano. Formazione e ricerca autobiografica a scuola*, FrancoAngeli, Milano, 2006;

Mortari, L., *La pratica dell'aver cura*, Mondadori, Milano, 2006;

Propp, V. Ja., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966;

Propp, V. Ja., *Radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2006;

Pitrè, G., *Che cos'è il Folklore?*, S. F. Flaccovio editore, Palermo, 1970;

Pironi, T., *Leda Rafanelli, una scrittrice per l'infanzia "controcorrente" durante il fascismo*, in *Percorsi di pedagogia al femminile Dall'unità d'Italia al secondo dopoguerra*, Carocci editore, Roma, 2014;

Pironi, T., *Femminismo ed educazione in età giolittiana: conflitti e sfide della modernità*, ETS, Pisa, 2010;

Rovatti, P.A., Vattimo, G., *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1984;

Ricoeur, P. *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Editions du Seuil, Paris, 1984, trad. it., *Tempo e racconto. Volume II. La configurazione del racconto di finzione*, Jaca Book, Milano, 1987;

Santerini, M., *Il racconto dell'altro. Educazione interculturale e letteratura*, Carocci, Roma, 2008;

Sartre, J. P., *Les mots*, Editions Gallimard, Paris, 1964, trad. it., *Le parole*, Il Saggiatore, Mondadori, Milano, 1968;

Sarte, J. P., *L'esistenzialismo è un umanismo*, Murcia, Milano, 2010;

Sirignano, F. M., *La formazione interculturale fra teoria, storia e autobiografia*. ETS, Pisa, 2002;

Smorti, A., *Il pensiero narrativo: costruzione di storie e sviluppo della conoscenza sociale*, Giunti, Firenze, 1994;

Smorti, A., *Il sé come testo: costruzione delle storie e sviluppo della persona*, Giunti, Firenze, 1997;

Soldati, M.G., Crescini, G. (a cura di), *Quando l'Altrove è qui: costruire spazi di mediazione culturale ed etnoanalitica*, FrancoAngeli, Milano, 2006;

Stame, S., *Narrazione e memoria*, in R. Lorenzetti, S. Stame (a cura di), *Narrazione e identità: aspetti cognitivi e interpersonali*, Laterza, Roma-Bari, 2004;

Tadini, E., , *Sulla Fiaba*, in *Eloquio del senso*, Costa & Nolan editore, Milano, 1999;

Tolomelli, A., *La fragile utopia. Impegno pedagogico e paradigma della complessità*, ETS, Pisa, 2007;

Thompson S., 1994, *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore Editore, Milano.

Vattimo, G., *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989;

Villano, P., Riccio, B., *Culture e mediazioni*, Il Mulino, Bologna, 2008;

Wilson, D. *Irony and Meta-representation*, Ucl Working Papers in Linguistics, 21, 183-226, 2009;

Schmitt, J. C., *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Editore Laterza, Bari, 1988;

Jung C. G., KERÉNYI K., RADIN P., 2006, *Il briccone divino*, Se editore, Milano.

Dieckmann, H., *Fiabe e simboli*, Ma. Gi. editore, Roma, 2003;

Marras, G. C. B. *Intrecci di culture*, Metemi editore, Roma, 2008;

Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore editore, Milano, 1990;

Baldacci M., *Il problematicismo. Dalla filosofia dell'educazione alla pedagogia come scienza*, Milella editore, 2004;

Goldmann, L., *Per una sociologia del romanzo, Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società*, Bompiani editore, Milano, 1981;

Morin, E., *Il cinema o dell'immaginario*, Silva editore, Milano, 1962;

Calmann, L., *Le Livre de Goha Le Simple*, éditions Calmann-Lévy, Paris, 1919;

Marrone, G., *Stupidità*, Bompiani editore, Milano, 2012;

Bertin, G. M., *Crisi educativa e coscienza pedagogica*, Armando editore, Roma, 1971;

Bertin, G. M., *Educazione alla ragione: lezioni di pedagogia generale*, Armando editore, Roma, 1973;

Bertin, G. M., Contini, M., *Educazione alla progettualità esistenziale*, Armando editore, Roma, 2004;

Bertin, G. M., *L'ideale estetico*, La nuova Italia editore, Firenze, 1974;

Sciascia, L., *Racconti siciliani*, Urbino, Istituto statale d'arte per la decorazione e la illustrazione del libro, 1966;

Sciascia, L., *Il mare colore del vino*, Einaudi editore Torino, 1973;

Sciascia, L., *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi editore, Torino, 1970;

Kierkegaard, S., *Aut-aut: estetica ed etica nella formazione della personalità*, Mondadori Editore, Milano, 2006;

Kierkegaard, S., *L'Ironie littéraire*, Hachette, Paris, 1996;

Maunoury, J. L., *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja*, éd. Phébus Libretto 2002;

Quaderni di studi semiotici, Versus, RCS. Libri editore, Milano, 2000;

Narrativa:

Al-Jàhiz, Kitab al-Qawl fi al-bighal, Editore: Dar al-Sil, Bayrut, 1995.

Adès, A., Josipovici, A., Le Livre de Goha Le Simple , Calmann-Lévy editore, Paris, 1919;

Bushnaq, I., (a cura di) Favole del mondo arabo, Franco Muzzio Editore, Roma,1987;

Pitrè, G., Il pozzo delle meraviglie, Donzelli editore, Roma, 2013;

Cohen S. M., Storie di Giocha, Racconti popolari mediterranei, Sansoni Editore, Firenze, 1991;

Rafanelli, L., Goha, Il corriere dei piccoli, Rivista, 1942;

Calvino, I., Fiabe Italiane, Mondadori editore, Milano, 2012;

الطاييب, محمد التعمرتي فاتحة ادريس اعبيزة, الثقافة الشعبية المغربية في النصوص و الدراسات

, الوطنية و الأجنبية

Mégally, S. 35 anecdotes de Guhà, Samir Mégally éditeur, Paris, 1995.

المصطفى شادلي, الرباط, منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية, الهزل و السخرية في التراث
, الشفاهي

Film:

Baratier, J. (regia), Goha, Francia, Tunisia (produzione), 1958.