



UNIVERSITÀ
DI SIENA
1240



UNIVERSITÀ DI PISA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE
UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA INTERNAZIONALE IN
“FILOLOGIA E CRITICA”**

CICLO XXXIV

Curriculum “LETTERATURE MODERNE”
Settore scientifico-disciplinare: Critica letteraria e letterature comparate

Giufà nella tradizione letteraria italiana ed araba: affinità e divergenze (studio
comparato-interculturale)

TESI PRESENTATA DA: AHMED SHEHATA IBRAHIM OBEADALLAH

DOCENTE TUTOR: Prof. Simona Micali (Università di Siena)

Tesi discussa all'Università di Siena, il 27/02/2023

Commissione:
Prof. Akeel Almarai (Università di stranieri di Siena)
Prof. Attilio Scuderi (Università di Catania)

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

La sintesi

Il Mediterraneo è da millenni il crocevia di popoli e di culture diverse, che si sono influenzate e contaminate a vicenda, venendo a costituire un vasto e articolato patrimonio culturale comune. Sulle sue sponde, si possono scambiare idee, pensieri e soprattutto racconti. Alcuni personaggi letterari creati in quest'area geografica svolgono un ruolo particolarmente incisivo in questo scambio, facendosi essi stessi "ponti" tra le diverse culture del Mediterraneo. È il caso del personaggio di Giufà, oggetto della mia tesi. Giufà è il nome di questo personaggio nella sua versione siciliana, e non è un caso: la Sicilia, grazie alla sua geografia e alla sua storia, è un luogo di interscambio strategico. Descritta spesso come una un'isola "multiculturale" in quanto ha subito una serie di colonizzazioni da parte di Greci, Romani, Bizantini, Arabi, Normanni, Francesi e Spagnoli, essa porta soprattutto tracce della permanenza araba, che durò quasi tre secoli.

Questa tesi rientra nell'ambito degli studi dell'influenza della cultura araba sull'immaginario narrativo siciliano, influenza che poi si estenderà a tutta l'Italia. Chiariremo i contributi letterari della Sicilia all'interno del Mediterraneo attraverso la figura di Giufà e i processi culturali più profondi attraverso i quali i siciliani hanno conosciuto e sviluppato questo personaggio. I contatti stretti tra isolani, probabilmente mercanti e pescatori, e parlanti arabi provenienti dall'Africa e dal Medio Oriente hanno aiutato la conoscenza da vicino di un personaggio letterario arabo destinato a diventare il personaggio popolare più importante di tutto il Mediterraneo. Ora, questo studio mira a chiarire questa influenza araba in Sicilia per contribuire al bisogno, sentito oggi con urgenza, di indagare questa storia di contatti culturali e letterari fra i popoli del Mediterraneo. Giufà è un personaggio letterario molto importante sia nella cultura occidentale che in quella orientale; porta nomi diversi tra cui ricordiamo Ğuḥā (Tunisia), Ğeḥā (Marocco), Ğuḥā (Egitto) e Naşru-d-dīn Hodja (Turchia). Le sue caratteristiche differiscono da un luogo all'altro sebbene il nucleo del personaggio rimanga ben riconoscibile nelle sue numerose varianti.

Giufà fu introdotto nella tradizione letteraria italiana nei primi decenni successivi all'Unità d'Italia da Laura Gonzenbach (1842-1878), scrittrice ed etnologa italiana di origine svizzero-tedesca, e Giuseppe Pitrè (1841-1916), medico palermitano. La Gonzenbach ascoltò i racconti in dialetto di donne appartenenti alla classe operaia che vivevano nelle città costiere nel nord-est della Sicilia, e li tradusse in tedesco; poi pubblicò la sua raccolta a Lipsia, alcuni anni prima che Pitrè pubblicasse una raccolta di racconti raccolti durante i suoi viaggi negli angoli più remoti dell'Isola.

In questo studio ho messo in evidenza le caratteristiche di Giufà, scegliendo le più importanti tra le tante. Illustrerò inoltre, in modo approfondito, la fortuna degli aneddoti di Giufà nella letteratura italiana e nella letteratura araba, mettendo in evidenza l'influenza del personaggio arabo Giufà su grandi scrittori italiani come Boccaccio, Sciascia, Calvino, etc., nonché la sua ampia diffusione nel teatro, nel cinema e nelle produzioni televisive (scopriremo per esempio un piccolo capolavoro dimenticato, quel "Ĝuḥā" di Jacques Baratier con l'egiziano 'Umar Šarīf e la debuttante Claudia Cardinale; e ancora un film presentato a Cannes nel 1959 che racconta le vicende di Giufà; e infine anche tante commedie su Giufà messe in scena in Sicilia e nel mondo arabo).

In questa tesi mi sono occupato dell'origine e dell'evoluzione di questo personaggio, mostrando anche il ruolo che in questa evoluzione ebbero alcuni critici arabi e italiani. Nel mondo odierno, dominato dalla globalizzazione e dalla tecnologia, è urgente chiarire l'importanza dei personaggi letterari che formano la nostra tradizione orale e di conseguenza le nostre identità culturali, e credo che questo studio su Giufà possa contribuire a preservare l'identità mediterranea.

Questa tesi è composta da un'introduzione, quattro capitoli, una conclusione e un'appendice. Il primo capitolo intitolato "Origine di Giufà" studierà l'origine di Giufà nelle sue diverse varianti nazionali: Giufà in Italia, Ĝuḥā in Egitto, Naşru-d-dīn Hoca in Turchia, Djoḥā in ebraico e Ĝuḥī in Persia. Chi è Giufà? Quali sono le sue origini? In questo capitolo risponderemo a queste domande dimostrando la sua importanza nella narrativa araba e italiana. Ho chiarito la confusione tra l'arabo Ĝuḥā e il turco Naşru-d-dīn Hodja, dal momento che i rispettivi racconti occupano una posizione di rilievo sia nel mondo arabo sia in Turchia in quanto vengono considerati una parte importante della cultura di entrambi e vengono citati frequentemente nella vita quotidiana.

Il secondo capitolo, intitolato "Temi e caratteristiche di Giufà", studia le caratteristiche, i comportamenti e l'evoluzione interculturale del personaggio fino ad arrivare a una sua netta distinzione culturale, in base alle peculiarità tipiche di ogni cultura ricevente; vi si analizzeranno in particolare le affinità e le divergenze fra il Giufà della Sicilia e quello dell'Egitto. A seconda delle società in cui sono diffuse, le sue storie possono essere comprese a più di un livello: come scherzi, apologhi morali o satire che esprimono rivendicazioni delle classi sociali subalterne, ma una caratteristica è sempre presente: la sovversione di ogni rigido schematismo mentale.

Il terzo capitolo è dedicato a "La fortuna di Ĝuḥā nella letteratura araba". Nella letteratura araba contemporanea gli scrittori attribuiscono nuove tematiche alla figura di Giufà che viene ampiamente attualizzata e sviluppata. Nel 1951 Ali Aḥmad Bākaṭīr ha scritto la famosa commedia *Mismār Ĝuḥā* (l'opera su cui mi soffermo maggiormente nel capitolo) in cui dimostra i trucchi

usati dalla potenza occupante per conquistare ed ottenere i patrimoni dei paesi Arabi: la Gran Bretagna approfitta del Canale del Suez per occupare l'Egitto. Qui il Canale del Suez è rappresentato allegoricamente da un chiodo di cui, con uno stratagemma, Ğuḥā approfitta per poter tornare a suo piacimento nella casa che ha venduto. In Algeria, il drammaturgo Ḥaṭīb Yāsīn ha scritto nel 1959 *Polvere dell'intelligenza*: una commedia che mette in scena la lotta di liberazione dell'Algeria sotto l'occupazione francese.

Il quarto capitolo è dedicato specularmente a "La fortuna di Giufà nella letteratura italiana". Nel Novecento gli scrittori italiani hanno sentito il bisogno di riscrivere le storie di Giufà. Le assurde vicende di Giufà hanno stimolato la fantasia di numerosi scrittori come Sciascia, Pirandello, Calvino, Bufalino e Bonaviri che hanno presentato una nuova figura di Giufà, ampiamente rielaborata allo scopo di adattare il personaggio alla vita attuale. In questo capitolo esaminerò le direttrici di questa rielaborazione, che è operata sia dagli scrittori arabi che da quelli italiani, e, e presterò una attenzione particolare alle tecniche narrative utilizzate. L'opera principale del capitolo è il racconto di Leonardo Sciascia جأ Ğuḥā compreso nella collana *Il mare colore del vino*.

Un aspetto molto importante all'interno di questo lavoro è l'immagine di Giufà nella letteratura araba ed italiana. Si può confermare che Giufà non ha un'immagine costante, ma è un personaggio flessibile e variante; come osserva al-'Aqqād, le storie di Giufà acquistano peculiarità tipiche del luogo in cui vengono adottate e serbano delle caratteristiche che sono universali. Il suo carattere è stato mantenuto abbastanza aperto da consentire l'aggiunta di nuovi episodi nei vari campi della sapienza.

I racconti dell'arabo Ğuḥā sono leggermente diversi da quelli italiani. Ğuḥā è sempre astuto e tende ad agire per assurdo, ottenendo grazie a ciò vantaggi per sé o per le persone della sua cerchia. L'arabo Ğuḥā si trova in diversi luoghi come nel mercato e nell' *Ḥammām* (il bagno pubblico) e provoca, infatti, l'exasperazione degli altri perché, oltre ad essere colpevole, è sempre eccessivo: è loquace e ignorante supera sempre il limite dell'accettabile; è molto avaro ed egoista. Ğuḥā, nella tradizione araba, è colui che prende gli altri in giro e sventa inganni, smaschera farabutti. I personaggi che interpreta (spesso provenienti da zone rurali) appartengono a tutte le estrazioni sociali: dal principe al mendicante, dallo studioso all'ignorante, dal politico allo sceicco. Le sue storie divertenti e moralizzanti sono piuttosto brevi e taglienti, il più delle volte trasmettono sfumature filosofiche o connotazioni esoteriche. Fa dunque l'ingenuo, l'uomo semplice e ignorante, per meglio mistificare, ingannare e vivere a spese degli altri, così da prevalere sulle avversità. Grazie al suo stile unico che combina elementi di umorismo e saggezza, Ğuḥā viene considerato un portavoce del popolo arabo in tutti gli aspetti della vita: è un giudice, un giurista, un filosofo,

un saggio, un *imām*, un comico e un rappresentante dell'uomo qualunque nel suo quotidiano. La filosofia di Ğuḥā non veicola solo i suoi valori e le sue visioni, ma rispecchia chiaramente le riflessioni della mentalità araba che usa questo simbolo per mostrare la sua visione della realtà umana e le sue percezioni politiche e sociali, illustrando come l'arte del racconto sia un mezzo indispensabile nella vita delle nazioni. Le sue storie divertenti mirano principalmente a rimediare, il più possibile, al decadimento sociale e morale, e a criticare i cattivi costumi sociali come l'ipocrisia, la bugia, l'egoismo, etc. Ğuḥā critica chi non descrive qualcosa in modo corretto o adotta comportamenti illogici, e le sue storie trattano problemi veri e reali della società in cui vive.

**Giufà nella tradizione letteraria italiana ed araba: affinità e
divergenze (studio comparato-interculturale)**

Giufà¹

Ora è qui, Ora è là,
Si muove col vento,
Arriva, sta attento.

.....

Bianco, nero,
Vecchio e bambino,
Saggio, sciocchino,
È lo straniero,
Parte scalzo e con niente,
La sopravvivenza
È la sola sua arte.

Look out, look out,
Here he comes,
There he goes,
Moving always with the wind, He's
coming, be aware.

.....

White or black,
An old man or a child,
Wise or silly,
Here comes the stranger,
Walking barefoot and with
No more than his only Art of living:
His journey of survival.

¹ La canzone è estratta dal progetto “Il Giufà” che è nato dalla collaborazione tra artisti, giovani e organizzazioni creative di tutta Europa per esplorare il tema della migrazione nel 2018.
<https://thegiufaproject.com/it/casa/>

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare tutti quelli che mi hanno aiutato a svolgere questo lavoro. Innanzitutto vorrei ringraziare la mia tutor la professoressa Simona Micali, che si è mostrata sempre disponibile ad indirizzarmi, incoraggiarmi e supportarmi lungo le varie fasi di sviluppo della ricerca. Sono estremamente grato alla Prof.ssa Anne Schoysman e al prof. Pier Luigi Pellini e al collegio delle/dei docenti del dottorato in Filologia e critica per avermi dato questa opportunità di fare parte a questo Dipartimento. Vorrei ringraziare i revisori della mia tesi: il prof. Akeel Almarai e il prof. Attilio Scuderi, per la loro disponibilità e per le loro indicazioni che hanno migliorato sicuramente questo lavoro. Ringrazio anche il prof. Abdelhaleem Solaiman che mi ha dato una mano in questa parte araba della tesi, soprattutto per quanto riguarda il fatto della traslitterazione. Non posso dimenticare i miei amici colleghi di questo ciclo del dottorato con cui ho passato tempo indimenticabile nel percorso del nostro dottorato di ricerca. Ringrazio profondamente la Prof.ssa Francesca Maria Corrao che mi aiutato a raccogliere una gran parte del materiale di questa tesi e per aver accettato di fare un'intervista che ha arricchito molto il mio lavoro. Vorrei esprimere anche i miei sentiti ringraziamenti al Prof. Neil Sadler per l'ospitalità e la disponibilità nel seguirmi durante il mio soggiorno come Visitng PhD Student all'Università di Queen's di Belfast. Ringrazio anche tutta la mia famiglia e mia moglie per tutto quello che hanno fatto per me durante la stesura della tesi. Ringrazio di cuore anche tutti i miei amici in Egitto e in Italia che mi sono stati vicini durante la stesura di questo lavoro.

- Abstract (in italiano)

Questa tesi rientra nell'ambito degli studi dell'influenza della cultura araba sull'immaginario narrativo siciliano; influenza che poi si estenderà a tutta l'Italia. Chiarirò i contributi letterari della Sicilia all'interno del Mediterraneo attraverso la figura di Giufà e i processi culturali più profondi attraverso i quali i siciliani hanno conosciuto e sviluppato questo personaggio. Spiegherò, in modo approfondito, la fortuna degli aneddoti di Giufà nella letteratura italiana e nella letteratura araba. Questo studio aprirà nuovi orizzonti dell'influenza del personaggio arabo Giufà su grandi scrittori italiani sia classici come Giovanni Boccaccio e Gian Battista Basile sia contemporanei come Sciascia, Calvino. Analizzerò anche i testi letterari di alcuni autori arabi come Alī Aḥmad Bākaṭīr e Ḥāṭīb Yāsīn. Passerò in rassegna i significati del riso e del comico nella storia della letteratura prendendo in considerazione le riflessioni di Michail Bachtin in questo campo. Infatti questo studio nasce dal bisogno di chiarire questa influenza araba in Sicilia e dal fatto che oggi abbiamo urgente bisogno di indagare su questa storia culturale e letteraria di contatti fra i popoli del Mediterraneo. Questo studio presenterà una dettagliata spiegazione della forte presenza del personaggio di Giufà al teatro, al cinema e alla TV; nella cultura del Mediterraneo (scopriremo per esempio piccolo capolavoro dimenticato, quel "Goha" di Jacques Baratier con l'egiziano 'Umar Šarīf e la debuttante Claudia Cardinale; un film presentato a Cannes nel 1959 che racconta le vicende di Giufà, scopriremo anche tante commedie su Giufà in Sicilia e nel mondo arabo). In questa sede, spicca l'importante lavoro di Linda Hutcheon della *Teoria degli adattamenti* in cui ci spiega importanti riflessioni in questo campo.

INDICE

| | |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introduzione | 4 |
| 0.1 Lo stato dell'arte | 8 |
| 0.2 La metodologia | 9 |
| 0.3 La struttura della tesi | 10 |
| Capitolo I: L'origine di Giufà | 13 |
| 1.1 Ğuḥā (جحا) | 18 |
| 1.2 Naşru-d-dīn Hodja | 20 |
| 1.3 La confusione tra Ğuḥā e Naşru-d-dīn Hodja | 23 |
| 1.4 Evoluzione e notorietà di Giufà | 30 |
| 1.5 Giufà in Sicilia | 39 |
| Capitolo II: Temi e caratteristiche di Giufà | 48 |
| 2.1 Il riso | 55 |
| 2.2 La scienza | 62 |
| 2.3 La satira | 70 |
| 2.3.1 La satira politica | 73 |
| 2.3.2 La satira sociale | 87 |
| 2.4 La sciocchezza | 95 |
| Capitolo III: Ğuḥā nella letteratura araba | 100 |
| 3.1 Abdu-s-sattār Aḥmad Farrāġ | 105 |
| 3.2 'Abbās Maḥmūd Al-'Aqqād | 106 |
| 3.3 Le caratteristiche delle storie arabe di Ğuḥā | 107 |
| 3.4 La fortuna di Ğuḥā nella letteratura araba colta | 111 |
| 3.5 <i>La poudre d'intelligence</i> di Ḥaṭīb Yāsīn | 113 |
| 3.6 <i>Mismār Ğuḥā</i> di Alī Aḥmad Bākaṭīr | 118 |
| Capitolo IV: La fortuna di Giufà nella letteratura italiana | 124 |
| 4.1 L'avvicinamento culturale e letterario tra l'Oriente e l'Occidente | 124 |
| 4.2 Giovanni Boccaccio | 128 |
| 4.3 Giovambattista Basile | 135 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.4 Giulio Cesare Croce | 139 |
| 4.5 Giufà nella letteratura italiana contemporanea: il ruolo di Giuseppe Pitrè | 142 |
| 4.6 Leonardo Sciascia | 149 |
| 4.7 Italo Calvino | 156 |
| 4.8 La polemica Sciascia-Calvino | 159 |
| Conclusioni | 161 |
| Appendice | 168 |
| Intervista a Francesca Maria Corrao | 168 |
| Alcune foto importanti | 175 |
| Bibliografia | 179 |

Introduzione

Il Mediterraneo è da millenni il crocevia di popoli e di culture diverse, che si sono influenzate e contaminate a vicenda, venendo a costituire un vasto e articolato patrimonio culturale comune. Sulle sue sponde, si possono scambiare idee, pensieri e soprattutto racconti. Alcuni personaggi letterari creati in quest'area geografica svolgono un ruolo particolarmente incisivo in questo scambio, facendosi essi stessi "ponti" tra le diverse culture del Mediterraneo. È il caso del personaggio di Giufà, oggetto della mia tesi.

Giufà è il nome di questo personaggio nella sua versione siciliana, e non è un caso: la Sicilia, grazie alla sua geografia e alla sua storia, è un luogo di interscambio strategico. Descritta spesso come una un'isola "multiculturale" in quanto ha subito una serie di colonizzazioni da parte di Greci, Romani, Bizantini, Arabi, Normanni, Francesi e Spagnoli, essa porta soprattutto tracce della permanenza araba, che durò quasi tre secoli. Per darne un esempio, basterà ricordare che la topografia di Palermo si è evoluta secondo modelli sviluppati nel mondo islamico: infatti, mentre le città del Nord Italia, come Firenze o Siena, che fiorirono nel periodo medievale, sono solitamente strutturate secondo i modelli greco-romani, con la piazza come unità urbana di base, Palermo, al contrario, ha una somiglianza più stretta con le città magrebine, come Qayrawān e, in una certa misura, Il Cairo.

Questa tesi rientra nell'ambito degli studi dell'influenza della cultura araba sull'immaginario narrativo siciliano, influenza che poi si estenderà a tutta l'Italia. Chiariremo i contributi letterari della Sicilia all'interno del Mediterraneo attraverso la figura di Giufà e i processi culturali più profondi attraverso i quali i siciliani hanno conosciuto e sviluppato questo personaggio. I contatti stretti tra isolani, probabilmente mercanti e pescatori, e parlanti arabi provenienti dall'Africa e dal Medio Oriente, hanno aiutato la conoscenza da vicino di un personaggio letterario arabo destinato a diventare il personaggio popolare più importante di tutto il Mediterraneo. Ora, questo studio mira a chiarire questa

influenza araba in Sicilia per contribuire al bisogno, sentito oggi con urgenza, di indagare questa storia di contatti culturali e letterari fra i popoli del Mediterraneo.

Giufà è un personaggio letterario molto importante sia nella cultura occidentale che in quella orientale; porta nomi diversi tra cui ricordiamo Ğuḥā (Tunisia), Ğeḥā (Marocco), Ğuḥā (Egitto) e Naṣru-d-dīn Hodja (Turchia). Le sue caratteristiche differiscono da un luogo all'altro sebbene il nucleo del personaggio rimanga ben riconoscibile nelle sue numerose varianti. La maggior parte delle sue storie sono comiche e ruotano intorno ad atti o risposte fuori dell'ordinario e inattesi. Egli arriva in Sicilia nel IX secolo con la conquista araba. In Sicilia, appare come un ragazzo in età prepuberale, una specie di scemo del villaggio, è uno stolto astuto, cioè una persona di poca intelligenza, che non coglie le sfumature linguistiche, ma nello stesso tempo è in grado di battere gli avversari. In quasi tutti i racconti Giufà vive in casa con la madre vedova, che mette un freno alla povertà e alla fame, e che spesso deve salvare il figlio da punizioni dovute al suo comportamento autodistruttivo.

L'orizzonte culturale di Giufà è quello del carnevalesco, cui rimandano tanto le sue caratteristiche quanto la stratificazione dei significati ad esse associati: Giufà è una maschera della dissimulazione e dell'inganno. Come spiega Michail Bachtin:

Ancora più importante è il motivo della *maschera*. È il motivo più complesso e più ricco di significato della cultura popolare. La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alla metamorfosi, alle violazioni delle barriere naturali, alla ridicolizzazione, ai nomignoli (accompagnati dai nomi); in essa è incarnato il principio giocoso della vita; alla sua base sta il rapporto del tutto particolare della realtà e dell'immagine, caratteristico di tutte le forme più antiche di riti e spettacoli. (Bachtin, 1979a: 47)

Giufà, come tutte le altre grandi maschere della letteratura popolare, ha un enorme influsso sull'immagine dell'uomo nel romanzo nelle fasi più importanti del suo sviluppo. Le maschere non hanno una configurazione fissa ma sono soggette a declinazioni ed evoluzioni, come conferma ancora Bachtin nel suo libro *Estetica e romanzo*:

[...] possono attuare qualunque destino e figurare in qualunque posizione (cosa che essi fanno a volte anche nei limiti di una sola commedia) ma essi stessi non si esauriscono mai in quelli e conservano sempre al di là di ogni posizione e di ogni destino una loro gaia eccedenza, conservano sempre un loro volto umano semplice ma inesauribile. Perciò queste maschere possono agire e parlare fuori dell'intreccio; anzi, proprio nei loro interventi fuori d'intreccio - nei trices delle atellane, nei lazzi della commedia italiana - essi scoprono meglio il loro volto. (Bachtin, 1979b: 477-8)

Le maschere non devono rispettare le regole, al contrario degli eroi epici e tragici che «per loro natura possono intervenire in una pausa fuori d'intreccio e in un intervallo di rappresentazione: non ne hanno né il volto, né il gesto, né la parola; in questo sta la loro forza e in questo sta anche la loro limitatezza» (*ibidem*). Le maschere popolari non muoiono mai: nessun intreccio delle atellane e delle commedie italiane e di quelle francesi italianizzate contempla e può contemplare la morte effettiva di Macco, Pulcinella o Arlecchino, ma gli eroi epici e tragici muoiono. Come spiega ancora Bachtin:

Sono eroi delle libere improvvisazioni e non eroi della tradizione, eroi di un processo vitale sempre contemporaneo, indistruttibile ed eternamente rinnovantesi e non eroi del passato assoluto. Queste maschere e la loro struttura (la non coincidenza con se stesso in ogni data situazione, cioè la gaia eccedenza, l'inesauribilità, ecc.), ripetiamo, hanno esercitato un influsso enorme sullo sviluppo dell'immagine romanzesca dell'uomo. Questa struttura si conserva anche in essa, ma in una forma più complicata, approfondita nel contenuto e seria (o serio-comica). (*ibidem*)

Secondo Michail Bachtin le maschere sono una forma importante della rivelazione dell'uomo interiore, sono gli eroi delle libere improvvisazioni che assumono nell'universo teatrale nel romanzo, nella distruzione dell'epos, un significato straordinario. Anche nella loro condizione di inferiorità, esse esercitano diritti e prerogative: «il diritto di non capire, di confondere, di iperbolizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, e di non essere se stessi; il diritto di strappare la maschera agli altri, di bestemmiare con bestemmie radicali; il diritto infine di rendere pubblica la pubblica vita con tutti i suoi segreti più intimi». (Macchia, 1981: 48)

Giufà fu introdotto nella tradizione letteraria italiana nei primi decenni successivi all'Unità d'Italia da Laura Gonzenbach (1842-1878), scrittrice ed etnologa italiana di origine svizzero-tedesca, e Giuseppe Pitrè (1841-1916), medico palermitano. La Gonzenbach ascoltò i racconti in dialetto di donne appartenenti alla classe operaia che vivevano nelle città costiere nel nord-est della Sicilia, e li tradusse in tedesco; poi pubblicò la sua raccolta a Lipsia, alcuni anni prima che Pitrè pubblicasse una raccolta di racconti raccolti durante i suoi viaggi negli angoli più remoti dell'Isola.

In questo studio metterò in evidenza le caratteristiche di Giufà, scegliendo le più importanti tra le tante. Illustrerò inoltre, in modo approfondito, la fortuna degli aneddoti di Giufà nella letteratura italiana e nella letteratura araba, mettendo in evidenza l'influenza del personaggio arabo Giufà su grandi scrittori italiani come Boccaccio, Sciascia, Calvino, etc., nonché la sua ampia diffusione nel teatro, nel cinema e nelle produzioni televisive (scopriremo per esempio piccolo capolavoro dimenticato, quel "Goha" di Jacques Baratier con l'egiziano 'Umar Šarīf e la debuttante Claudia Cardinale; e ancora un film presentato a Cannes nel 1959 che racconta le vicende di Giufà; e infine anche tante commedie su Giufà messe in scena in Sicilia e nel mondo arabo).

Nella prima parte della tesi mi occuperò dell'origine e dell'evoluzione di questo personaggio, mostrando anche il ruolo che in questa evoluzione ebbero alcuni critici arabi e italiani. Nel mondo odierno, dominato dalla globalizzazione e dalla tecnologia, è urgente chiarire l'importanza dei personaggi letterari che formano la nostra tradizione orale e di conseguenza le nostre identità nazionali, e crediamo che questo studio su Giufà possa contribuire a preservare l'identità mediterranea.

0.1. Lo stato dell'arte

La narrativa popolare è uno dei campi di ricerca più ampi e articolati del panorama accademico odierno delle scienze umane: la bibliografia critica araba e italiana sulla narrativa popolare è ormai molto vasta. Vista la sua importanza nella narrativa popolare araba e in quella italiana, esistono diversi studi sulle caratteristiche e la fortuna di Giufà nella cultura mediterranea. In questa sede, è importante ricordare i nomi di due intellettuali, capitali per la mia ricerca, che hanno contribuito ad arricchire enormemente gli studi sul mondo di Giufà: il primo è l'egiziano Muḥammad Raġab An-Naġġār, autore di un volume molto importante sull'arabo Ğuḥā, che rappresenta una svolta nello sviluppo degli studi sul personaggio. Appoggiandosi sui contributi di altri critici egiziani, come l'intellettuale Abdu-s-sattār Farrāġ, l'autore è riuscito a provare l'originalità araba, e non turca, di Ğuḥā. La seconda è l'italiana Francesca Maria Corrao, autrice di tanti contributi sul ciclo narrativo di Giufà, che restano una solida base degli studi folcloristici italiani e, più particolarmente, siciliani. I suoi lavori esaminano gli aspetti fondamentali del ciclo narrativo di Ğuḥā e li propongono al pubblico italiano. In questa sede, spicca significativamente il suo lavoro *Le storie di Giufà* che l'ha pubblicato collaborando con l'autore Leonardo Sciascia.

Per quanto riguarda gli studi accademici, si può confermare che sono pochi gli studi di qualità su questa figura mondiale nella narrativa popolare, sia in Italia che in Egitto, la quale, a nostro avviso, dovrebbe occupare una posizione più centrale nella storia della letteratura. La maggior parte della critica su Giufà viene svolta nel mondo arabo ed è orientata ad analizzare le caratteristiche di questo personaggio. Ad eccezione di qualche contributo da parte dell'arabista Corrao, sono rari gli studi che hanno messo in evidenza l'influenza araba sulla narrativa popolare siciliana ed in particolar modo l'influenza esercitata sulla figura di Giufà, così diffusa nella società italiana. È da questa lacuna che nasce il presente lavoro: come italianista di lingua e formazione araba, credo di trovarmi nella posizione ideale per poter approfondire questa connessione tra cultura araba e cultura italiana.

0.2. La metodologia

La metodologia applicata in questo lavoro è duplice: da un lato si ricorrerà al metodo comparativo, che consiste nel mettere a confronto determinati fenomeni diversi tra loro allo scopo di individuare gli elementi comuni dai quali trarre identificazioni generali. In questa tesi saranno analizzate culture diverse: la cultura araba e quella italiana, e se rintracciano le somiglianze e gli elementi costanti invariabili. Con questo approccio possiamo spiegare in modo sistematico l'origine e l'evoluzione del personaggio di Giufà (primo e secondo capitolo). Dall'altro lato, sarà applicato il modello analitico-comparativo (terzo e quarto capitolo). In questi capitoli analizzerò le opere letterarie di alcuni scrittori arabi come 'Abbaās Maḥmūd Al-'Aqqād (Aswan, 1889- Il Cairo, 1964) e 'Alī Aḥmad Bākaṭīr (Indonesia, 1910 - Il Cairo, 1969); e le opere di alcuni scrittori italiani come Leonardo Sciascia (Sicilia, 1921 - Sicilia, 1989) e Italo Calvino (1923 – 1985). Questo metodo applicato ci aiuterà a rivelare la varietà dei generi letterari arabi e italiani. Attraverso un breve commento che segue i racconti scelti, cercherò 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. Come premessa dell'analisi, condurrà un attento studio delle fonti bibliografiche, storiche e recenti della narrativa popolare. Questa fase di indagini preliminari fornirà una base di partenza per lo sviluppo di ricerche più precise, mirate soprattutto a illustrare i tratti della narrativa popolare e la sua diffusione nel Mediterraneo. Particolare attenzione sarà dedicata ai testi arabi che affrontano questo argomento e che esercitano un'influenza culturale sulla civiltà mediterranea.

Particolare attenzione sarà data ai contributi di Michail Bachtin che è considerato «Il maggior storico russo della letteratura del riso, dell'essenza del carnevale, della gioiosa cultura popolare» (Macchia, 1981: 45), del quale farò riferimento soprattutto a *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, ed al saggio Epos e romanzo contenuto nel volume *Estetica e romanzo* (i due libri sono usciti da Einaudi nel 1976). Bachtin ci spiega come la cultura ufficiale disprezza il riso, una cosa che lui non lo accetta confermando che i due aspetti del mondo, cioè il

serio e il comico coesistono. Secondo Bachtin, il riso ambivalente e universale non esclude la serietà ma la purifica dal dogmatismo e dall'unilateralità. Il riso è una manifestazione di libertà contro qualsiasi potere. Bachtin partì dall'antichità, basandosi in gran parte sul comico, per passare in rassegna quello settore del "serio-comico", le cui teorie erano unite da uno specifico sentimento carnevalesco del mondo. Bachtin trovò così le sue espressioni più adatte nell'opera di Rabelais, «centro fantastico di raccolta di temi umanistici e popolari» (ivi: 46).

0.3. La struttura della tesi

Questa tesi è composta da un'introduzione, quattro capitoli, una conclusione e un'appendice. Il primo capitolo intitolato "Origine di Giufà" studierà l'origine di Giufà nelle sue diverse varianti nazionali: Giufà in Italia, Ğuḥā in Egitto, Naşru-d-dīn Hoca in Turchia, Djoḥā in ebraico e Ğuḥī in Persia. Chi è Giufà? Quali sono le sue origini? In questo capitolo risponderemo a queste domande dimostrando la sua importanza nella narrativa araba e italiana. Chiariremo la confusione tra l'arabo Ğuḥā e il turco Naşru-d-dīn Hodja, dal momento che i rispettivi racconti occupano una posizione di rilievo sia nel mondo arabo sia in Turchia in quanto vengono considerati una parte importante della cultura di entrambi e vengono citati frequentemente nella vita quotidiana. Studiando l'origine degli aneddoti di Giufà, si osserva l'esistenza di una grande confusione nell'identificazione dell'origine del ciclo narrativo di Giufà soprattutto nel caso dell'arabo Ğuḥā e del turco Naşru-d-dīn Hodja: in questa parte della tesi analizzeremo attentamente i motivi di questa confusione. Seguiremo poi la notorietà e l'evoluzione di Giufà nella tradizione letteraria mediterranea citando i racconti che hanno contribuito alla sua fama mondiale; concluderemo il capitolo presentando, in dettaglio, il siciliano Giufà e mostrando le principali cause del suo arrivo in Italia.

Il secondo capitolo, intitolato "Temi e caratteristiche di Giufà", studierà le caratteristiche, i comportamenti e l'evoluzione interculturale del personaggio fino ad arrivare a una sua netta distinzione culturale, in base alle peculiarità tipiche di

ogni cultura ricevente; vi si analizzeranno in particolare le affinità e le divergenze fra il Giufà della Sicilia e quello dell'Egitto. A seconda delle società in cui sono diffuse, le sue storie possono essere comprese a più di un livello: come scherzi, apologhi morali o satire che esprimono rivendicazioni delle classi sociali subalterne, ma una caratteristica è sempre presente: la sovversione di ogni rigido schematismo mentale. Una delle particolarità delle sue storie sono i significati ad esse attribuiti che portano spesso un messaggio molto profondo: Giufà agisce da sciocco agli occhi degli altri ma in realtà è molto intelligente, di una intelligenza che non si riconosce a prima vista. Le sue storie rappresentano un mezzo di protesta contro i vari regimi del potere, sia politici sia religiosi, in quanto mettono a nudo mancanze, ipocrisie e contraddizioni di chi governa. I temi emersi dalle storie di Giufà sono innumerevoli, ho dunque dovuto fare una selezione, scegliendo di analizzare in questo capitolo quelli molto rilevanti sia nella società araba che in quella italiana come per esempio: il riso, la scienza, la sciocchezza e la satira.

In questo capitolo sarà molto importante passare in rassegna lo sviluppo della concezione del riso soprattutto in quelle epoche dell'antichità. Vedremo come la serietà rappresentava un elemento di paura che era legata in gran parte al potere ufficiale, autoritario e violento. In epoca classica, questo elemento era dominante, mentre il riso era l'arma del popolo con cui si controponneva alla violenza e con cui si poteva superare la paura. Il riso è una manifestazione di libertà in quanto «Il potere, la violenza, l'autorità non usano mai il linguaggio del riso». (Bachtin, 1979a: 102). Dando un'occhiata alla funzione del riso nella storia della cultura, troveremo che il riso ha molteplici obiettivi tra cui spicca quello della rivoluzione come conferma Herzen: «ha in sé qualcosa di rivoluzionario» (Herzen, 1954: 223)¹, ne vedremo degli esempi nella parte dedicata a Naşru-d-dīn Hodja e Tamerlano.

¹ Bachtin ci riporta un importante brano di Herzen dove parla della storia del riso e spiega come il riso fu proibito nel mondo antico: «Il riso non è affatto una cosa frivola e non abbiamo intenzione di rinunciarvi. Nel mondo antico ridevano a crepelle sull'Olimpo e sulla terra, ascoltando Aristofane e le sue commedie, e ridevano a crepelle fino ai tempi di Luciano. Dal IV secolo gli uomini hanno smesso di ridere. Ecco che si è cominciato a piangere e pesanti catene si sono abbattute sullo spirito con lamenti e rimorsi di coscienza. Soltanto quando la febbre della barbarie ha cominciato a dileguarsi, la gente ha ricominciato a ridere. *Sarebbe estremamente interessante scrivere la storia del riso.* Nessuno ride in chiesa, a palazzo reale, davanti a un funzionario ministeriale, a un commissario di polizia del distretto, a un intendente tedesco. I servi della gleba non avevano il diritto di sorridere in presenza dei latifondisti. *Ride soltanto chi appartiene alla stessa*

Il terzo capitolo è dedicato a "La fortuna di Ğuḥā nella letteratura araba". Nella letteratura araba contemporanea gli scrittori attribuiscono nuove tematiche alla figura di Giufà che viene ampiamente attualizzata e sviluppata. Nel 1951 Ali Aḥmad Bākaṭīr ha scritto la famosa commedia *Mismār Ğuḥā* (l'opera su cui mi soffermo maggiormente nel capitolo) in cui dimostra i trucchi usati dalla potenza occupante per conquistare ed ottenere i patrimoni dei paesi Arabi: la Gran Bretagna approfitta del Canale del Suez per occupare l'Egitto. Qui il Canale del Suez è rappresentato allegoricamente da un chiodo di cui, con uno stratagemma, Ğuḥā approfitta per poter tornare a suo piacimento nella casa che ha venduto. In Algeria, il drammaturgo Ḥāṭib Yāsīn ha scritto nel 1959 *Polvere dell'intelligenza*: una commedia che mette in scena la lotta di liberazione dell'Algeria sotto l'occupazione francese.

Il quarto capitolo è dedicato specularmente a "La fortuna di Giufà nella letteratura italiana". Nel Novecento gli scrittori italiani hanno sentito il bisogno di riscrivere le storie di Giufà. Le assurde vicende di Giufà hanno stimolato la fantasia di numerosi scrittori come Sciascia, Pirandello, Calvino, Bufalino e Bonaviri che hanno presentato una nuova figura di Giufà, ampiamente rielaborata allo scopo di adattare il personaggio alla vita attuale. In questo capitolo esaminerò le direttrici di questa rielaborazione, che è operata sia dagli scrittori arabi che da quelli italiani, e, e presterò una attenzione particolare alle tecniche narrative utilizzate. L'opera principale del capitolo è il racconto di Leonardo Sciascia *Ğuḥā* compreso nella collana *Il mare colore del vino*.

casta. Se alla gente di rango inferiore fosse permesso di ridere davanti a quella di rango superiore, o se essa non si trattenesse dal ridere, ecco che allora si potrebbe dire addio al servilismo da vanti all'uniforme. Far ridere davanti al re Api, significherebbe fare di un animale sacro un volgare toro» (Herzen in Bachtin, 1979a: 104).

Capitolo I

L'origine di Giufà

La cultura di un popolo, di una società, di un territorio, si esprime in vari modi, tra i quali è di assoluto rilievo l'aspetto legato alla narrativa popolare, che è considerato uno dei campi di ricerca più interessanti ed avanzati del panorama scientifico odierno. La bibliografia critica araba ed italiana sulla narrativa popolare è ormai molto vasta e in questo panorama spicca significativamente il nome di Giufà: un personaggio-ponte tra i popoli del Mediterraneo; un personaggio letterario molto importante sia nella cultura occidentale che in quella orientale.

Giufà è un personaggio che si muove tra realtà e leggenda, spesso associato a persone maldestre. I suoi aneddoti hanno ricevuto, e ricevono ancora una fama mondiale senza precedenti. Le sue storie oltrepassano i confini geografici e superano le barriere linguistiche, circolando in quasi tutte le culture popolari e orali del Mediterraneo. È un personaggio letterario al quale sono dedicate numerose opere musicali, film, cartoni animati e pièce teatrali. È l'eroe di numerosissimi aneddoti e storielle spesso raccolte in modo da costituire un ciclo di racconti. Le sue storie permettono di fare luce sull'evoluzione millenaria della cultura comica popolare, lui rappresenta in gran parte la saggezza dei buffoni e degli stolti.

Le figure dei buffoni e dei giullari sono una componente importante nella cultura carnevalesca e popolare a partire dal Medioevo. Costoro sembrano essere dei portatori permanenti, consacrati, del principio del carnevale nella vita comune (non carnevalesca). Essi rimanevano buffoni e stolti sempre e comunque, in tutte le circostanze della vita, e come tali erano portatori di una forma particolare della vita, reale e ideale nello stesso tempo. Come osserva Bachtin, la specificità di queste figure è nel collocarsi «ai confini tra la vita e l'arte (in una specie di sfera intermedia): non erano semplicemente dei personaggi eccentrici o stupidi, né attori comici» (Bachtin, 1979a: 11).

Alexander Nikolayevich Veselovsky (1838-1906), in un suo articolo su François Rabelais, così definisce il significato sociale del buffone nel Medioevo:

Nel Medioevo il buffone è il portavoce, privo di diritti, di una verità oggettiva astratta. In un'epoca in cui tutta la vita era limitata al quadro tradizionale dei ceti, delle prerogative, della scienza e della gerarchia scolastiche la verità era localizzata entro questi limiti; era relativamente feudale, scolastica ecc., attingeva la sua forza da questo o quell'ambiente, era il prodotto della sua stessa capacità vitale. La verità feudale è il diritto di opprimere il villano, di disprezzare il suo lavoro servile, di fare la guerra, di cacciare nel campo del contadino, ecc.; la verità scolastica è il diritto alla conoscenza esclusiva, fuori dalla quale non ci può essere nulla, poiché bisogna difenderla da tutto ciò che minaccia di turbarla. Tutta la verità universale, che non coincide con questo o quell'altro ceto o professione ben determinati, a buon diritto è stata eliminata, non viene neanche presa in considerazione, è disprezzata, trascinata sul rogo al primo sospetto, la si tollera solo nei casi in cui si presenta sotto una forma anodina, quando suscita il riso e non aspira ad un qualche ruolo più serio nella vita. Così si è venuta a definire l'importanza sociale del buffone. (Veselovsky in Bachtin, 1979a: 104)

La cultura dei buffoni, dei giullari fa una parte molto importante della cultura comica popolare e della cultura carnevalesca in quanto loro giocano un ruolo enorme nella vita dell'uomo del Medioevo. Loro rappresentano chiaramente il principio del carnevale nella vita del popolo. Hanno la loro propria caratteristica in quanto «erano ai confini tra la vita e l'arte (in una specie di sfera intermedia): non erano semplicemente dei personaggi eccentrici o stupidi, né attori comici» (ivi: 11).

Vale la pena dire che il riso aveva un significato particolare nel Medioevo in quanto «non è una percezione soggettivo-individuale o biologica della continuità della vita, ma è una percezione sociale, universale» (ivi: 103). La piazza, d'altra parte, fu il luogo dove tutti si sentono di essere una parte di una comunità integrante senza nessuna barriera sociale. Così «il riso popolare e di festa racchiude in sé un momento di vittoria non soltanto sulla paura di fronte agli orrori dell'aldilà, delle cose sacre e della morte, ma anche sulla paura di fronte a qualsiasi tipo di potere, ai sovrani terrestri, all'aristocrazia sociale terrestre, di fronte a tutto ciò che opprime e limita». (*ibidem*)

Giufà rientra pienamente in questa tipologia di figure che sono capaci di cambiare ruolo a scopi diversi e secondo la situazione in cui si trova: a volte lo troviamo stupido, a volte saggio, sempre scherzoso, ci fa sempre, se non ridere, almeno sorridere, con la sua finta ingenuità o il suo senso dell'assurdo. Lo troviamo

in azione nella moschea, nell'*ḥammām*, in casa sua o nella piazza del mercato. È la personificazione più fedele e vivace e della sapienza e dell'ignoranza. Egli riesce a interpretare le situazioni col suo modo particolare basato di solito su pronte risposte e reazioni inaspettate.

Un'altra abilità di Giufà consiste nel fatto di risolvere i problemi guardandoli da differenti angolazioni, sempre con risposte comiche. Giufà si è adattato alle differenti culture modificando di volta in volta il proprio carattere, contribuendo alla costruzione e al mantenimento dell'identità nazionale di ogni paese in cui si trova. Le sue storie possono essere lette in chiave di satira sociale e lotta politica, a volte denunciano la corruzione di chi è al potere o criticano l'atteggiamento bigotto di certi religiosi.

Nel suo libro *Ḡuḥā ad-dahik al-mudḥik*, 'Abbās Maḥmūd Al-'Aqqād (1898-1996), uno dei più importanti intellettuali egiziani, tratta l'argomento del riso e attribuisce la comicità degli aneddoti di Ḡuḥā alla loro capacità di mettere in risalto le contraddizioni umane tramite l'uso di parole che esprimono il senso profondo delle cose. Per lo scrittore una sola cosa è certa, che queste storie non possono essere state prodotte da una sola persona per vari motivi:

È impossibile che tutti questi aneddoti provengano da una sola persona perché alcuni di essi parlano di persone all'inizio dell'era islamica, alcuni parlano di persone nell'era degli Abbasidi di Maṣṣūr o Tamerlano o dopo quei periodi. È impossibile che venga emesso da una persona a causa delle diverse personalità che rappresentano: in alcuni di essi domina l'imbecillità di Ḡuḥā; e in altri Ḡuḥā appare come il più intelligente con un carattere satirico che rivela l'incoscienza e mette in risalto l'idiozia; in alcuni fa finta di essere imbecille e prende in giro quelli che vogliono apparire come uomini intelligenti e saggi. È impossibile che questi aneddoti siano rilasciati da una sola persona per la lontananza degli ambienti sia nei luoghi, nei costumi e nei comportamenti in quanto vengono ambientati in Persia, a Baḡdād, a Hiḡāz (una parte dell'Arabia Saudita), all'Asia Minore o altri paesi orientali. (Al-'Aqqād, 2012: 83)

È una figura letteraria con molte facce, molti ruoli e molti paesi di appartenenza di cui, peraltro, molti rivendicano la legittima paternità. È una figura mondiale che si ritrova nelle culture di diversi paesi e con nomi diversi. Qui di seguito vengono riportati i vari nomi di Giufà più o meno in tutto il mondo:

| Paese | Nome |
|--------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Afghanistan | Mullah Naşru-d-dīn |
| Africa settentrionale (tribù Berbere) | Ĝeĥā |
| Albania | Nastradin Hoxha, Nastradin/i, Nastro/ja |
| Arabia | Ĝuĥā, Giuha, Mulla Naşru-d-dīn |
| Armenia | Pulu Pugi |
| Azerbaigian | Molla Nasreddin |
| Bangladesh | Nasiruddin Hojjga |
| Bosnia | Nasruddin Khoja |
| Bulgaria | Nastradin Hoca- Hitar Peter |
| Cina | Afandi, Afanti |
| Croazia | Nasruddin Hodza |
| Francia | Nasr Eddin Hodja |
| Germania | Nasreddin Hodscha, Nasreddin Chodja, Till Eulenspiegel |
| Grecia | Nastradhin Chotzas |
| Hindustria (India) | Birbal |
| Inghilterra | Nasreddin Hodja |
| Iran (Persia) | Guha, Nasreddin Hoca, Molla Nasreddin, Mulla Nasruddin |
| Italia (Sicilia- Toscana- Calabria- nelle comunità albanesi) | Nasreddin Hogia, Giufà o Jinfa, Giocà, Jovani, Hioha, Giuchà |
| Kazakistan | Nasreddin Hoja o Koja, Koja Nasreddin- Aldar Ko, Kocanasır/Kojanasır |
| Kirghizistan | Nasreddin Afandi |
| Macedonia | Stradin Hoca- Iter Peyo |
| Maghreb, Magreb (Tunisia, Marocco, Algeria) | Ĝuĥā, Dĝeĥā |

| | |
|--------------------|--------------------------------------------------------|
| Malaysia (Malesia) | Maulana Nasruddin |
| Malta | Cahan |
| Ozbekistan | Nasriddin Afandi, Afandi |
| Pakistan | Molla Nesiruddin |
| Polonia | Hodza Nasredin |
| Portogallo | Mulla Nasrudin |
| Romania | Nastratin Hogeia |
| Russia | Hodja Nasreddine |
| Serbia | Nasreddin Hodza, Ero e Cose |
| Siria | Abū Nuwwās |
| Spagna | Nasreddin Hodja |
| Tagikistan | Mushfiqi |
| Turchia | Nasreddin Hoca, Nasreddin Hojia, Bektasi e Keloglan |
| Turkmenistan | Nasreddin Ependi, Kamine, Ependi, Nasreddin Ependi |
| Ungheria | Ludas Mati e Csaloka |
| Uzbekistan | Khodja Nasreddin, Avanti, Nasredin o Avandi. |

1.1. Ğuḥā (جحا)

Linguisticamente, Ğuḥā, in arabo, significa colui che «cammina frettolosamente o le cui azioni non si basano su considerazioni dettate dal raziocinio» (Yūnis, 1969: 3-8). Ha un'origine molto antica ed è tuttora sulla bocca di tutti. Fu un uomo arabo dal nome Duḡayn bn Tābit al-Fazārī (دجين بن ثابت الفزاري), come conferma il critico arabo Muḥammad Raḡab An-Naḡḡār: «Ğuḥā è una persona realmente esistita e originaria della tribù araba di Fazāra²; nasce nel sesto decennio del primo secolo dell'Egira» (An-Naḡḡār, 1978: 15).

Gli aneddoti di Ğuḥā furono ampiamente diffusi nel quarto secolo dell'Egira, in quanto Ibn An-Nadīm (morto nel 385 A.H., 987 d.C.) parlò di un libro completo dal titolo *Kitāb Nawādir Ğuḥā* (Il libro degli aneddoti di Ğuḥā) mettendolo in cima della lista dei libri degli aneddoti intitolata «I nomi di alcuni sciocchi per i cui aneddoti sono composti dei libri senza conoscere i loro autori» (Ibn An-Nadīm, 1997: 381). La prima testimonianza scritta su Ğuḥā risale al VII secolo in un verso del poeta arabo 'Umar bn Abī Rabī'a, riportato nel manoscritto di *Naṭr ad-dur fī-l-muḥāḍarāt* di al-Ābī (morto nel 422 AH), che menziona:

Al-Ġāḥiz raccontò che il suo nome è Nūḥ, e soprannominato Abū-l-Ġuṣn e ha vissuto quasi cento anni e di lui 'Umar bn Abī Rabī'a ha detto:

Mi hai confuso la mente e hai scherzato con me
sicché sono diventato pazzo quasi come Ğuḥā. (Al-Ābī, 2004: 207)

La fonte più antica che lega l'origine di Ğuḥā alla tribù araba dei Banū Fazāra, che si chiamò Abū-l-Ġuṣn, risale al sesto secolo dell'Egira; in uno dei proverbi raccolti nel famoso libro di *Maḡma 'Al-amṭāl* del Maydānī (morto nel 518 AH), compare l'espressione «più sciocco di Ğuḥā» (Al-Maydānī, 1955: 223), confermando l'origine del personaggio con una sola frase: «Ğuḥā è un uomo che appartiene alla tribù di Fazāra» (*ibidem*). In questo libro, Al-Maydānī spiega che Ğuḥā è una persona sciocca e racconta questa storia:

² Tribù di origine araba situata nel sud dell'Arabia saudita a Naḡd, i cui discendenti sono diffusi oggi in Egitto, Libia, Sudan.

‘Īsà bn Mūsà-l-Hāšimī racconta di essere passato vicino a Ğuḥā che stava scavando una buca vicino a Kūfa. Vedendolo lì, gli chiese: –Cosa fai, Abū l-Ğuṣn

E lui rispose:

–Ho seppellito alcuni *darāhim* in questo deserto, ma non riesco a trovare il luogo esatto.

–Non hai preso qualcosa come un segno?

-Sì.

Che cosa?

–Una nuvola nel cielo che era giusto sopra di loro, ma non vedo quel segno da nessuna parte adesso (*ibidem*).

Al-Maydānī ricorda un'altra storia di Ğuḥā:

Un giorno è uscito di casa e ha trovato nel corridoio della sua casa un uomo che era stato ucciso; lo ha trascinato fino al pozzo della sua casa e ce lo ha gettato dentro: l'uomo è poi stato trovato da suo padre che lo ha tirato fuori. I familiari del morto si sono messi sulle tracce di Kūfa per cercarlo, Ğuḥā li incontrò e disse: A casa nostra un uomo è stato ucciso, venite a vedere se è lui, così sono andati a casa sua e lo hanno messo nel pozzo. Quando vide il montone, li chiamò e disse: O il vostro amico aveva le corna? Loro hanno riso e sono passati. (*ibidem*)

Ibn al-Ğawzī nel suo libro *Akḥbār al-Hamqā wa l-Mughaffalīn* (*Le notizie degli sciocchi e degli ingenui*) afferma che Ğuḥā fu un uomo intelligente e savio, che questi racconti furono composti da alcuni suoi nemici, che altre malignità furono inventate da suoi vicini di casa, e che tutto quello che si dice su di lui è falso: «Aveva dei vicini che scherzavano con lui, e lui con loro, e così hanno inventato su di lui diversi racconti» (Cfr., Ibn al-Ğawzī, 1990: 46). Poi Ibn al-Ğawzī conferma che «Quello che viene detto su di lui indica la sua intelligenza» (*ibidem*).

Chiudiamo questa breve introduzione all'origine dell'arabo Ğuḥā citando il libro *Tāğ al-'arūs min ġawāhir al-qāmūs* di al-Zabīdī, che morì nell'anno 1205 dell'Egira, dove si conferma che Ğuḥā fu un *tābi'a* (amico degli amici del Profeta Muḥammad), che sua madre fu serva di Anas Ibn Mālīk, che fu un uomo buono e perciò non si deve prenderlo in giro. (Cfr. al-Zabīdī, 1984: 325).

1.2. Naşru-d-dīn Hodja

Naşru-d-dīn Hodja (o Hoca) è il protagonista di innumerevoli aneddoti comici che si diffondono in tutto il mondo islamico ed ex ottomano: è stato adottato in molte opere di narrativa e di dramma non solo nelle culture slave meridionali come Bosnia e Bulgaria, che erano sotto la diretta influenza turca, ma anche in tutta la cultura slava orientale (russa) e slava occidentale (ceca). L'Unesco ha dichiarato il 1996 "Anno internazionale di Naşru-d-dīn Hodja" in quanto 700° anniversario della sua morte e, in quest'occasione, la Turchia ha coniato una moneta in cui Naşru-d-dīn monta al contrario sul suo asino. (figura 1)



Numerosi aneddoti descrivono Naşru-d-dīn come intelligente e saggio o come uno sciocco con un grande senso dell'umorismo. Tanti storici confermano che Naşru-d-dīn visse nel XIII-XIV secolo ed egli è spesso associato al sovrano mongolo Tamerlano (Tīmūr), che invase l'Anatolia. Si dice che sia nato in una città vicino a Eskişehir, i cui nativi erano famosi nelle storie popolari per la loro ingenuità: «un'area in cui le persone a cui piacevano gli scherzi e aveva una visione sofisticata della vita vissuta» (Dursun, 2008: 1-2). Di solito appare come un vecchio che indossa un turbante a cavallo di un asino, a volte seduto al contrario.

A partire dal XVI secolo, le sue storie sono state trasferite dall'oralità alla scrittura. Il testo più antico di Naşru-d-dīn, come conferma il turco folklorista

Pertev Naili Boratav, risale al 1571, è intitolato *Ḥikāyāt Kitāb Naşru-d-dīn Hodja*, è attribuito a tale Hüsseyin, e contiene 34 storie (Cfr., Boratav, 2007: 15). Boratav ci informa che soltanto nella biblioteca nazionale di Parigi sono presenti 12 manoscritti su Naşru-d-dīn Hodja, il primo dei quali risale al XVI secolo e l'ultimo al XIX secolo.

Sulla vita di Naşru-d-dīn, gli studiosi e i ricercatori dell'Enciclopedia dell'Islam hanno due diverse opinioni (Cfr., Bearman, 2009). Il primo gruppo, basandosi sul terzo volume del *Seyahatname* (libro del viaggio)³ di Evliya Çelebi, descrive i paesi componenti dell'impero ottomano e alcuni paesi limitrofi e conferma che Nasru-d-dīn è vissuto tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, ai tempi di Bāyazīd il primo, Tamerlano e Qirmīd il secondo 'Alā' Ud-dīn. Evliya ha menzionato la storia di Nasru-d-dīn e Tamerlano nell' *Ḥammam* quando Naşru-d-dīn Hodja annuncia di essere disposto ad acquistare un vestito di Tamerlano per quattro acri, che secondo lui sono il prezzo del vestito visto che Tamerlano non vale niente. Il secondo gruppo di studiosi sostiene invece che Naşru-d-dīn visse nel XIII secolo, all'epoca del *salğūqī* 'Alā' Ud-dīn, basandosi su molte prove tra cui la poesia del poeta Lamaai (morì intorno all'anno 1532-1533 d.C.) in *Dīwān al-Laṭīf* (Laṭā'if), in cui si afferma che Nasru-d-dīn visse nell'epoca di Şayād Ḥamza, vissuto nel XIII secolo. Un'altra prova è costituita dal fatto che negli antichi manoscritti Hodja egli venne menzionato insieme al sultano 'Alā' Ud-dīn, il che ha fatto pensare a Koprulu-Zade, il professore di letteratura turca nell'Università di Istanbul, che Naşru-d-dīn fosse un contemporaneo di 'Alā' Ud-dīn *as-salğūqī* che visse nel XIII secolo. Koprulu-Zade ha approvato questa idea confermando nello stesso tempo che la data 386, che è stata trovata incisa su una lapide, dovrebbe essere letta al contrario, ossia 683, che corrisponde agli anni 1284-85, cioè la data presupposta della morte di Naşru-d-dīn Hodja, settantaseienne.

L'intellettuale egiziano Muḥammad Rağab An-Nağğār è d'accordo con il primo gruppo confermando che Naşru-d-dīn ha vissuto nell'ultimo terzo del XIV secolo e nel primo terzo del XV secolo, che era uno dei fautori di Bāyazīd Ḥān e

³ Questo libro occupa un posto rilevante nella narrativa turco-ottomana, è un'opera in dieci volumi uscito nella seconda metà del XVII secolo. L'autore è un viaggiatore che dedicò la sua vita a viaggiare da un paese all'altro dentro l'Impero Ottomano.

che visse nell'epoca del sultano Qarmanīd 'Alā' Ud-dīn, l'ultimo dei sultani turchi selgiuchidi nel Karaman, trasferendosi nell' Anatolia che fu divisa tra i Turchi selgiuchidi e i turchi Ottomani.

An-Nağğār conferma tuttavia che l'esistenza di questo personaggio nella società turca è dovuta alle circostanze storiche e artistiche di quell'epoca in quanto lui è considerato una "valvola di sicurezza" nei momenti storici di transizioni e tensione in cui dominano la forza militare e il sanguinoso conflitto e manca la libertà di espressione delle proprie opinioni. Così la coscienza popolare si serve di un simbolo artistico capace di riflettere le proprie opinioni sui poteri militari e politici senza che nessuno venga represso dal potere militare dominante:

Il periodo storico in cui è apparso Naşru-d-dīn richiede l'esistenza di un simbolo artistico che viene considerato "valvola di sicurezza e bilanciante", una cosa normale nelle epoche della transizione storica che sono spesso accompagnate da tensione e traumi psicologici (An-Nağğār, 1978: 41).

Vale anche la pena notare che il sufismo che ha prevalso in Anatolia dalla fine del VII secolo fino a tutto il VII secolo dell'egira, ha prosperato nell'epoca ottomana e ha lasciato tracce sulla filosofia di Naşru-d-dīn. L' Anatolia si riempie di luoghi in cui i sufisti si riuniscono per esprimere ciò che hanno nell'anima. Un personaggio come Naşru-d-dīn potrebbe essere considerato un simbolo a cui fanno ricorso le persone in quanto trovano nelle sue storie e aneddoti un modo di espressione e un modello di gusto, in un tempo in cui la gente era incapace di esprimere e confrontare direttamente le circostanze storiche. Così il personaggio di Naşru-d-dīn è cresciuto nell'Asia minore dove i gruppi di dervisci si diffondevano ampiamente.

1.3. La confusione tra Ğuḥā e Naşru-d-dīn Hodja

Una delle caratteristiche principali della narrativa popolare, delle fiabe e delle favole è quella di non riconoscere barriere geografiche o temporali. All'inizio i popoli creano le storie che poi vengono trasformate da un luogo all'altro e da un paese all'altro. Durante questo movimento, le storie vengono modificate a seconda della natura del popolo e delle tradizioni locali, senza dare importanza al luogo in cui sono nate, soprattutto quando in esse prevale il significato morale. È proprio quanto succede con le storie di Giufà, note in tutto il Medio Oriente, e che vengono continuamente usate come esempio di scambio fra culture diverse, «per sostenere l'unità basilare dell'umorismo ovunque» (Şāh, 2004: 63). Nel corso dei secoli, le storie di Giufà si sono diffuse grazie a questo perenne richiamo umoristico. Oggi queste storie occupano una posizione di rilievo sia nel mondo arabo sia in Turchia: esse vengono considerate una parte importante della cultura di entrambi e vengono citate frequentemente nella vita quotidiana.

Studiando l'origine degli aneddoti di Giufà, si osserva l'esistenza di una grande confusione nell'identificazione dell'origine del ciclo narrativo di Giufà soprattutto per quanto riguarda l'arabo Ğuḥā e il turco Naşru-d-dīn Hodja. Bisogna dunque analizzare attentamente i motivi di questa confusione. Prima di tutto dobbiamo confermare che l'arabo Ğuḥā - come abbiamo visto prima e come attestano i libri del folclore- è il modello più antico cui si rifanno tutti gli altri modelli. Dall'altro lato, il turco Naşru-d-dīn Hodja viene considerato il modello più ricco, sia a livello artistico che a livello letterario. Basti pensare che in Turchia si tiene un festival annuale chiamato "Nasruddin Hodja International Festival " per poter preservare la memoria di Naşru-d-dīn Hodja: esso ha luogo tra il 5 e il 10 di luglio nella città dove si ritiene che sia sepolto Naşru-d-dīn Hodja. Questo festival è considerato una grande opportunità per scrittori, sceneggiatori teatrali e cinematografici, e artisti di ogni genere, i quali possono mostrarvi le loro opere che abbiano come oggetto il personaggio folclorico turco.

Prendendo in considerazione la somiglianza del contesto storico e politico in cui sono collocati gli aneddoti, oltre al loro lato psicologico e alla loro filosofia della vita, si può parlare di un rapporto di un'influenza reciproca tra i due

personaggi. I turchi hanno preso degli aneddoti arabi di Ğuḥā e li hanno attribuiti al loro Hodja; gli arabi, a loro volta, hanno preso gli aneddoti turchi più conformi al loro ambiente e li hanno attribuiti al loro Ğuḥā. A tal proposito, Farrāğ dice:

Naşru-d-dīn Hodja è stato influenzato dal suo predecessore arabo e ne ha preso alcune caratteristiche psicologiche e alcuni aneddoti aggiungendoli al suo repertorio; come Abū-l-Ġuṣn aveva preso in prestito alcuni aneddoti della cultura popolare dal suo successore Hodja Naşru-d-dīn (Farrāğ, 1954: 14).

Questo rapporto si complica continuamente poiché la gente non cessa di aggiungere nuove storie che vengono poi modificate e diffuse in regioni più ampie. Per di più troviamo che in alcune regioni vengono sviluppati in modo indipendente personaggi simili a Giufà, e le storie vengono mescolate.⁴

Gli arabi hanno unito i due personaggi in unico simbolo artistico, o meglio, in un unico modello nazionale, aggiornato e rappresentativo di molti aspetti della vita in generale. An-Nağğār conferma che «l'arabo Ğuḥā e il turco Naşru-d-dīn Hodja erano molto simili e la separazione tra loro è quasi impossibile» (An-Nağğār, 1978: 47). Una verità confermata da Ulrich Marzolph⁵, che dichiara, a sua volta, che Ğuḥā è:

Un personaggio, presumibilmente molto reale, probabilmente vissuto durante la seconda metà del IX secolo, finirà per fondersi con il Naşru-d-dīn, nato nel corso dei secoli successivi, a tal punto che nel campo della tradizione popolare contemporanea del Vicino Oriente si devono considerare i due protagonisti come un unico personaggio (Cfr., Marzolph, 1990: 239-247).

A volte la somiglianza tra gli aneddoti dell'arabo Ğuḥā e quelli del turco Naşru-d-dīn Hodja è tale che non si può definire se essi siano di origine araba o turca. È una confusione nata da diversi motivi tra i quali ricordiamo in primo piano il processo della traduzione che ha dato il via a una libera trasformazione degli aneddoti tra il mondo arabo e le regioni sotto il dominio ottomano. L'arabista

⁴ Spiegheremo in dettaglio questo concetto nel corso della tesi.

⁵ Ulrich è professore di Studi islamici all'Università Georg-August di Gottinga, in Germania. Ha molti contributi sul folclore del Medio Oriente e Nord Africa.

Giorgo Grigore⁶ spiega come la traduzione degli aneddoti turchi in arabo abbia contribuito in gran parte a questa confusione:

Durante il XIX secolo, quando gli aneddoti di Naşru-d-dīn Hodja (in turco ortografia Hoca) sono tradotti dal turco in arabo, i due eroi iniziano a scambiarsi uno per l'altro a causa del loro identico tipo di umorismo, modellato nel tempo nel multietnico caravanserraglio delle strade d'Oriente. Così a Djuha verranno attribuite anche le avventure di Nastrattin, e a Nastrattin quelli di Djuha. Più di questo, anche i loro nomi iniziano a confondersi (Grigore, 2014: 102).

La fortuna di Ğuḥā si diffonde in tutta l'area del dominio ottomano dove le sue storie si mescolano a quelle del turco Naşru-d-dīn Hodja formando un unico inscindibile corpus. Nel suo articolo "Djoha et la Nadirâ", Jean Déjeux mostra come è difficile separare i due personaggi « Les deux personnages de Nasreddin Khodja et de Djoha ont été confondu au cours des siècles » (Jean, 1995: 43).

Nel 1837, a Būlāq al Cairo è uscita la prima edizione araba della raccolta di aneddoti di Ğuḥā che porta il titolo: *Nawādir al-Ḥūḡa Naşru-d-dīn al-mulaqqab bi-Ğuḥā ar-Rūmī*. Secondo René Basset⁷, autore di uno studio molto importante sulla confusione tra i due personaggi (Cfr., Mouliéras, 1987: 141-211), l'errore deriva dal fatto che *Kitāb Nawādir Ğuḥā* è stato tradotto in turco nei secoli IX-XV o X-XV. Questa versione turca diffusa e ampliata fu poi a sua volta tradotta in arabo. Basset dice che «i turchi hanno trasformato anche il nome di Ğuḥā in Hodja [...] e restituiscono agli arabi gli aneddoti di cui si erano precedentemente appropriati» (Basset, 1928: 4).

Farrāğ dice che la maggior parte degli aneddoti di Naşru-d-dīn si basa principalmente sulle arti e sulle lettere arabe, che sono ricche di umorismo e di risate. Secondo lui gli aneddoti hanno, come protagonista «[...] prima Ğuḥā, poi sono attribuiti a Naşru-d-dīn, il loro nuovo protagonista» (Farrāğ, 1954: 4).

⁶ George Grigore è nato a Grindu il 2 febbraio 1958. È uno scrittore, traduttore, filologo, professore universitario e orientalista romeno. Dal 2001 è curatore associato della rivista accademica Romano-Arabica, pubblicata dal Centro di Studi Arabi dell'Università di Bucarest. Grigore ha pubblicato varie traduzioni di testi di letteratura romena in arabo. La sua antologia di poesie romene tradotta in arabo, "Kāna Yağibu", è stata premiata dall'Unione degli Scrittori Iracheni. Oltre ad insegnare all'Università di Bucarest, Grigore ha scritto vari libri per gli studenti di lingua araba, tra cui un dizionario, una guida di conversazione e un manuale di ortografia e calligrafia.

⁷ René Marie Joseph Basset (Lunéville 24 luglio 1855- Algeri, 12 gennaio 1924), è stato un orientalista francese. Fu un pioniere degli studi di lingua e letteratura berbera.

Altro motivo molto importante della confusione tra i due modelli sta nella conquista turca del mondo arabo nel 1515-1516, che apre una nuova fase dell'influenza reciproca tra le due civiltà islamiche. I turchi hanno conosciuto Ğuḥā da vicino e hanno trasformato i suoi aneddoti aggiungendoli al loro Naṣru-d-dīn Hodja; così le due personalità si sono integrate nella memoria del popolo islamico.

Infatti la cultura araba ha ampiamente influenzato la cultura turca: gli ottomani portarono con sé le manifestazioni della loro civiltà d'origine. La civiltà ottomana - con i suoi aspetti politici, sociali, intellettuali e culturali - ha tratto le sue origini da due fonti principali: la civiltà e i regimi persiani, da un lato, ed il patrimonio intellettuale e culturale degli arabi, dall'altro. Tanti critici confermano anche che «il modello turco [di Ğuḥā] ha tratto molti aneddoti del suo predecessore arabo tramite un mediatore persiano» (An-Nağğār, 1978: 34). Vale la pena notare che gli aneddoti di Ğuḥā sono ampiamente diffusi anche in Iran, tanto che il popolo iraniano afferma che Ğuḥā è di origine persiana. Si pensa che il personaggio di Mulla Nasrudin si basi su un uomo realmente vissuto nel 1300 e originario di Aṣfahān (Mulla, come Hodja, significa maestro).

Si parla così di una “turchizzazione degli aneddoti di Ğuḥā”, cioè, un'assimilazione culturale che mira a rendere turco il personaggio di Ğuḥā mettendo in dubbio la realtà storica dell'originalità araba di Ğuḥā, che viene presentato come se appartenesse al repertorio culturale turco. Il professor Farrāğ ha presentato molte prove di quello che chiama un “rapimento organizzato”, e afferma che: «è stata la dipendenza dell'Egitto e dei paesi arabi dalla Turchia in alcune epoche ad aver spinto le persone ad accettare l'affermazione che gli aneddoti siano turchi» (Farrāğ, 1954: 119)

Infatti, l'ipotesi dell'origine turca non può essere accolta perché contraddice la realtà, in quanto, alla nascita del turco Naṣru-d-dīn Hodja, le storie di Ğuḥā erano già ampiamente diffuse nei paesi arabi. Tanti orientalisti, come Basset, hanno addirittura messo in dubbio l'esistenza di Naṣru-d-dīn, confermando che il modello turco dipendeva in gran parte dalle arti arabe.

Anche la stampa potrebbe essere una causa di questa confusione dato che gli aneddoti di Ğuḥā furono documentati solo a partire dall'età moderna, dopo l'invenzione della stampa, ed è chiaro che non sono passati per la fase dei

manoscritti, ma direttamente dall'oralità alla versione stampata. Di fronte a una tale varietà di modelli e formulazioni, gli editori iniziarono a pubblicare ciò che ritenevano adatto al gusto dei lettori.

Come abbiamo detto, la mentalità araba non ha voluto distinguere tra i due modelli, facendo prevalere un paradigma unitario. Questo ha permesso agli aneddotisti arabi di attribuire indifferentemente a un qualsiasi aneddoto un'origine araba o turca. Facciamo un esempio con Ḥikmat Šarīf Aṭ-Ṭarābulī che ha tradotto in arabo gli aneddoti turchi, nel suo libro *Nawādir Ğuḥā Al-Kubrā*, molto diffuso nel mondo arabo. Ḥikmat Šarīf conferma esplicitamente nell'introduzione del suo libro:

Mi è capitato un enorme libro di aneddoti intitolato *Laṭā'if Naṣru-d-dīn Hodja*, famoso nel mondo arabo come Naṣru-d-dīn Ğuḥā, protagonista di tante storie e di diversi stratagemmi. A un'epoca in cui i suoi aneddoti stampati in arabo sono pochissimi, mi sono messo a tradurre questo libro dalla lingua turca, aggiungendoci tutto quello che ho trovato nei libri arabi e turchi su questo personaggio e sui suoi omologhi, le sue storie, i suoi aneddoti, arrivando infine a comporre questo libro (Aṭ-Ṭarābulī, 2005: 15).

Anche la versione libanese e irachena degli aneddoti si ispirano al modello turco. Queste versioni, insieme a quella egiziana, sono le più diffuse nel mondo arabo e presentano sempre il titolo *Nawādir Ğuḥā al-kubrā liṣāḥib al-nukāt wa al-aḥbār al-šahīrah al-ma'rūf biism Ğuḥā Naṣru-d-dīn*. Dal che si evince che questi aneddoti sono stati fusi con quelli turchi a causa degli aneddotisti e degli editori.

Per osservare come le storie vengano modificate e cambiate da un'epoca all'altra e da un luogo all'altro, facciamo due esempi degli aneddoti di Ğuḥā che sono prima riportati nel libro di *al-Baṣā'ir wa-l-Daḥā'ir*, di Abū Ḥayyān At-Tawḥīdī⁸, scritto tra il 961 e il 975, poi nel libro di Ibn al-Ġawzī nel suo libro *Aḥbār al-Hamqā wa al-Muḡaffalīn*, e infine nel libro degli aneddoti tradotti dal turco di *Nawādir Ğuḥā al-kubrā* di Ḥikmat Šarīf aṭ-Ṭarābulī:

⁸ È stato un letterato arabo, nato in Iraq nel 922 o 932 e morto nel 1023. Egli ricevette un'accurata preparazione culturale e giuridica, aderendo in materia di Fiqh. Grande ammiratore di al-Ġāḥiz. Tra il 961 e il 975 concluse la sua antologia di *al-Baṣā'ir wa-l-Daḥā'ir* in dieci volumi.

| | L'autore | L'anno | La versione | Commento |
|---------------------------|---------------------------|---------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Primo aneddoto | At-Tawḥīdī | 922-1023 | A uno degli sciocchi è stato detto: "Il tuo asino è stato rubato". Ha detto, grazie a Dio, non ci stavo sopra. (At-Tawḥīdī, 1988: 277) | Questa storia fu attribuita a Ğuḥā nell'era di At-Tawḥīdī nel libro di <i>Nawādir Ğuḥā</i> , ma Ibn al-Ġawzī ha negletto questa attribuzione. La |
| | Ibn al-Ġawzī | 1116-1201 | Gli hanno detto "Il tuo asino è stato rubato". Ha detto, grazie a Dio, non ci stavo sopra". (Ibn al-Ġawzī, 1990: 179) | Turchia si è attribuita la storia e ne ha fatto un suo simbolo artistico, aggiungendola al suo folclore nonostante sia araba dalla metà |
| | Ḥikmat Šarīf Aṭ-Ṭarābulsī | 1987 | "Il tuo asino è stato perso, lo stavo cercando dicendo ", grazie a Dio, non ci stavo sopra, altrimenti sarei stato perso anch'io". (Aṭ-Ṭarābulsī, 2005: 86) | del XV secolo. |
| | | | Un giorno Ğuḥā insultò sua madre e suo padre gli disse: "Maledetto, questa | At-Tawḥīdī è stato il primo a formare questa storia |

| | | | |
|-------------------------|---------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Secondo aneddoto | At-Tawḥīdī | <p>è la sua ricompensa". Ha detto "cosa mi ha fatto?" Ha detto "ti ha portato nove mesi nella sua pancia e ti ha allattato e ti ha educato". Ha detto "Dille di entrare nella mia pancia e ce la porterò per diciannove mesi". (At-Tawḥīdī, 1988: 100)</p> | <p>dettagliatamente e accuratamente. L'autore turco non ha fatto notevoli cambiamenti nella storia.</p> |
| | Ḥikmat Šarīf Aṭ-Ṭarābulsī | <p>Ḥuḥā maltrattava sua madre che gli disse: "è questa la mia ricompensa e ti ho portato nello stomaco per nove mesi?" Le disse "entra nel mio stomaco in modo che possa tenertici per due anni e mettiamo fine a questo argomento" (Aṭ-Ṭarābulsī, 2005: 239)</p> | |

Qualunque siano le origini di Giufà, tutti i ricercatori, basandosi sulle traduzioni arabo-turche degli aneddoti e seguendo le antiche fonti arabe, hanno confermato che gli aneddoti attribuiti a Naşru-d-dīn Hodja non sono tutti turchi, ma vi sono stati aggiunti quelli giunti ai turchi dal mondo arabo e dall'Iran. Così, grazie a molteplici fattori, le storie di Giufà si sono amalgamate per formare un unico corpus mondiale.

1.4. Evoluzione e notorietà di Giufà

Nel corso dei secoli e nella storia della letteratura popolare del Mediterraneo, ci sono tantissimi personaggi umoristici che sono spariti, e pochi sono i personaggi della narrativa comica che, grazie a una costante evoluzione nata da diversi fattori, sono diventati quello che sono oggi. A tal proposito, sorgono due domande molto importanti; la prima: quali sono i motivi sia della scomparsa che della sopravvivenza dei personaggi popolari mediterranei? E, se il personaggio di Giufà appartiene al secondo gruppo di questi personaggi in grado non solo di sopravvivere ma anche di evolversi, la domanda diventa questa: perché Giufà e non qualcuno altro?

Infatti si trovano fattori diversi che determinano la risposta della prima domanda, come l'esistenza di fattori storici e sociali che contribuiscono in gran parte sia alla sopravvivenza o all'evoluzione di questi personaggi. Nella tradizione popolare mediterranea islamica ci sono personaggi che possedevano caratteristiche non atte a fargli sopravvivere a lungo nella tradizione popolare; questi personaggi non erano capaci di attecchire perché erano legati a un certo gruppo storico in un tempo preciso, o perché non potevano uscire dallo stereotipo che rappresentavano, come nel caso dell'imbroglione medinese "Aş'ab", che era una persona avida, o di "Abū 'Alqama", che fu un grammatico insensibile. Nessuno di loro è riuscito a sopravvivere nella tradizione popolare fino ai giorni nostri e sono stati scansati o sostituiti da altri, «And most of those, including those persons known by name,

within any of the "types of character"-group never gained enough momentum to mature into autonomous individuals» (Marzolph, 2002: 768).

Rispondendo alla seconda domanda, si può confermare che Giufà, al contrario di questi personaggi, ha i fattori necessari a fare di lui un esempio esemplare dei personaggi comici del mediterraneo. A Giufà sono stati attribuiti alcuni aneddoti delle altre tradizioni popolari letterarie e orali, precedentemente attribuiti a protagonisti noti o anonimi, di cui ha oscurato continuamente la loro popolarità; ha anche assimilato storie che si adattano alla sua figura. In questo senso, Giufà, come dice Marzolph, «Ĝuḥā can serve as an exemplary case for the development of a central focus in jocular narrative, since the unfolding of the repertoire focusing on him can be traced in great detail » (Marzolph, 1998b: 126).

Nel tempo in cui la fama dei personaggi comici viene continuamente diminuita, le storie di Giufà vengono dette e ridette in tutto il mondo. Marzolph attribuisce questo fenomeno a quello che si chiama «the theory of dual requirements sketched above for the ideal tale type to the ideal protagonist of short humorous prose narrative» (Marzolph, 2002: 767). Marzolph sostiene che il suo repertorio si espanse notevolmente nell'arco del XV e XVII secolo. Questa espansione è avvenuta perché Giufà combinava una chiara struttura di base (il provocatorio semi-arguto), che gli impediva di diventare irriconoscibile, e possedeva un certo grado di apertura che consentiva l'aggiunta di nuove storie:

The clear basic structure initially offered by Juha was one of provocative half-wit, at times charmingly naive, at others breathtakingly provocative. In both cases, he would usually allow the audience to either share his delight in fooling his opponents and "teaching them a lesson", or feel superior to his overt simplicity of mind (*ibidem*).

Poi Marzolph ricorda alcuni aneddoti che hanno contribuito alla fama di Giufà:

- Una volta, quando Ĝuḥā entrò in casa, trovò la concubina di suo padre addormentata. Mentre si chinava su di lei, lei chiese assonnata: "Chi è? ", lui rispose: " Zitta! Sono mio padre".

- Un giorno, il mulo di Ğuḥā è scappato e prese una direzione diversa da quella che voleva Ğuḥā. Un amico che l'ha incontrato gli chiese, "Dove stai andando, Ğuḥā?", E lui rispose: "Non chiedermelo chiedi al mulo! "

- Una volta, quando Ğuḥā sentì qualcuno esclamare: "Quanto è bella la luna! ", aggiunse, " Sì, soprattutto di notte! " (ivi: 768)

Infatti la letteratura popolare prospera e sopravvive solo alla luce della sua capacità di adempiere ai compiti che le vengono assegnati nella vita delle società. Così i racconti di Giufà si distinguono per il fatto che hanno un carattere generale e umano che facilitano la comprensione del loro significato, oltre al fatto che semplificano il loro passaggio da un narratore all'altro. Raġab An-Naġġār rispondendo alla domanda sul perché gli arabi abbiano preferito Ğuḥā, malgrado la ricchezza dei personaggi comici nel patrimonio culturale arabo dice:

Il motivo sta nella facilità di scambiare il nome di " Ğuḥā " e nella scarsità della sua circolazione principalmente, oltre alla stranezza del suo significato dal punto vista linguistico, o forse perché il nome era facile da pronunciare, che conduce rapidamente alla sua prevalenza, e quindi alla prevalenza del suo proprietario. O forse il motivo è dovuto all'esistenza di interi libri che raccontano i suoi aneddoti e perché i libri delle sue storie hanno avuto ampia diffusione, e forse il motivo è dovuto alla prevalenza delle situazioni inaspettate in cui domina il carattere di Ğuḥā, in cui vede il nostro professore Abdu-l-Ḥamīd Yūnis «la ragione più forte per la fama e la continuazione della vita insieme» (An-Naġġār, 1978: 61).

D'altra parte non possiamo ignorare la stampa che ha svolto un notevole ruolo nella diffusione degli aneddoti di Ğuḥā poiché le nuove tecniche di stampa hanno contribuito alla distribuzione di grandi quantità di libri in tutto il mondo. Prima dell'esistenza della stampa nel mondo arabo, il repertorio aveva comunque influenzato il suo patrimonio culturale, circa 130 aneddoti sono documentati nel corso di dieci secoli: «Until the nineteenth century, Ğuḥā was permitted to develop in a relatively calm way, with manuscript tradition continuously stressing Ğuḥā's adolescent predilection for sexual and scatological matters» (Marzolph, 2002: 768). Fu senz'altro l'introduzione dei nuovi supporti di stampa a un basso costo che portò a un cambiamento decisivo dell'atteggiamento in cui fu ritratto il personaggio di Ğuḥā.

Il principale studio pubblicato su Ğuḥā nel mondo arabo è *Aḥbār Ğuḥā* (*Le notizie di Ğuḥā*) di Abdu-s-sattār Imad Farrāğ, che è il primo ad interessarsi a raccogliere le storie di Ğuḥā nel patrimonio culturale arabo. Il libro, uscito nel 1954, spiega come il carattere di Ğuḥā sia evoluto nel passaggio dalla realtà storica alla letteratura. In questo libro l'autore ha passato in rassegna 128 storie attribuite a Ğuḥā e ad altri nello stesso tempo e ha potuto confermare le loro fonti arabe. Il suo studio ripercorre i vari elementi costituenti di un dato corpus narrativo e si basa su un approccio retrospettivo. Un altro libro molto importante è *Nawādir Ğuḥā al-kubrā* di Hikmat Šarīf Aṭ-Ṭarābulṣī, che costituisce una versione araba adattata della raccolta turca di Evliya Celebi, soprannominato "Bahā'ī"; esso fu originariamente pubblicato nel 1907 e ristampato numerose volte.

Da allora gli studi e le opere letterarie su Ğuḥā sono state pubblicati in quasi tutti i paesi del mondo arabo, ma l'Egitto ha svolto senza dubbio un grande ruolo sia nella diffusione sia nella fama del ciclo narrativo di Ğuḥā. L'inclinazione del popolo egiziano al comico è il motivo principale della grande diffusione di questi aneddoti. Ğuḥā è il protagonista di molte avventure in cui viene espressa la vita quotidiana dell'uomo egiziano con tutte le sue speranze e le sue ambizioni: An-Nağğār conferma che «forse il modello di Ğuḥā non è stato soddisfatto dalla varietà e dalla diffusione nel mondo arabo, così come è successo nell'ambiente egiziano» (An-Nağğār, 1978: 53).

Infatti Ğuḥā non è un personaggio egiziano, voglio dire che non ha radici storiche egiziane, ma viene considerato un modello popolare molto significativo nella tradizione popolare egiziana. Il popolo egiziano lo riconosce come un simbolo artistico molto importante e gli conferisce uno stile artistico distinto che rispecchia chiaramente la personalità egiziana. L'inclinazione al comico e allo stile umoristico sono caratteristiche tipiche degli egiziani, che amano prendere dei modelli umani attraverso i quali nascondere i propri sentimenti e le proprie espressioni per proteggersi da eventuali aggressioni, soprattutto quando si tratta di questioni politiche.

L'evoluzione di Ğuḥā nell'ambiente egiziano avviene attraverso due fasi: la prima fase è quella in cui l'Egitto ha conosciuto gli aneddoti arabi in generale e ha celebrato le storie degli sciocchi, riambientandole in tutte le città egiziane, e

elaborandole e considerandole come una parte della propria eredità popolare arabo-islamica. Queste storie si sviluppano maggiormente nelle epoche della tensione in quanto «assumono una funzione tale da esprimere le proprie opinioni, e tendono ad essere un'arma di resistenza nelle epoche dei Tulunidi (I), degli Akhchidiani, dei Fatimidi, degli Ayyubidi e dei Mamelucchi» (ivi: 56). In altre parole, essendo questi periodi storici dominati dalle tensioni politiche, il popolo egiziano non trovava altro che queste storie popolari per resistere contro coloro che erano al potere.

Con la caduta di Bagdad nel 1258, il trasferimento del peso culturale e la sua conseguente assimilazione in un centro culturale e letterario principale del mondo arabo sono stati trasferiti in Egitto che è considerato un terreno fertile per la diffusione delle storie degli sciocchi in generale e quelle di Ğuḥā in particolare: la loro follia e la loro sciocchezza possono dunque essere lette in chiave umoristica e come un mezzo di sfogo.

La seconda fase è quella che ha visto l'inizio dell'interesse per la realtà storica di Ğuḥā durante il IX secolo AH, quando gli studiosi egiziani prestarono attenzione alle sue storie. Questa è la fase più importante che ha visto la vera diffusione dei racconti in tutto l'Egitto e la fine del processo della formazione artistica nelle sue dimensioni umane, politiche e sociali. D'altra parte, sono usciti interi libri sul ciclo narrativo di Ğuḥā. Il suo nome era conosciuto come un simbolo artistico e un mezzo di umorismo ironico. Osserviamo qui che il popolo egiziano, dopo l'arabizzazione di tanti aneddoti provenienti dalla grande eredità islamica, «ha riformulato e ha adottato un'altra formazione di Ğuḥā che corrisponde allo stato d'animo in generale e ai problemi della società egiziana in particolare» (ivi: 60).

Infatti gli egiziani non si limitano alla polemica tra gli aneddoti arabi e quelli turchi, dato che la mentalità egiziana non voleva distinguerli, ma danno forma a un terzo tipo: *Ğuḥā Al-Maṣrī* (l'egiziano Ğuḥā) che rispecchia, dal punto di vista psicologico e stilistico, il carattere egiziano: è un modello che ha in sé tutti i requisiti per raccogliere i due antichi tipi del mondo arabo e della Turchia. Secondo An-Nağğār «questa è la costante versione modificata del personaggio di Ğuḥā che si diffonderà dopo non solo nel mondo arabo ma anche in Africa, Asia ed Europa» (ivi: 61-62). Da parte sua il critico Ṣalāḥ Ar-rāwī, in un'intervista, conferma che

«l'egiziano Ğuḥā raccoglie in sé l'arabo Ğuḥā e il turco Naşru-d-dīn Hodja» (Ar-rāwī, 2019)

An-Nağğār conferma che alla luce di questa nuova struttura spaziale nell'ambiente egiziano, è stata integrata la filosofia del modello di Ğuḥā nella letteratura islamica in generale (araba-turca-persiana) e le sue tre dimensioni oggettive sono state cristallizzate come segue:

- La satira umana e viene rispecchiata dall'arabo Ğuḥā.
- La satira sociale e viene rispecchiata dal turco Naşru-d-dīn Hodja.
- La satira politica e viene rispecchiata dall'egiziano Ğuḥā. (Cfr., An-Nağğār, 1978: 63).

Il destino di Naşru-d-dīn Hodja nella tradizione popolare turca, anche se strettamente legato all'arabo Ğuḥā, si è sviluppato in modo abbastanza diverso in quanto «Turkish tradition as officially propagated nowadays regards the character as a national jocular monumnet» (Marzolph, 2002: 772). Lo sviluppo che porterà Naşru-d-dīn nella situazione attuale comprende diversi passaggi principali: in primo luogo, la tradizione manoscritta, in cui Naşru-d-dīn appare come un eroe piuttosto rozzo, indulgente verso un bel numero di attività che dalla morale odierna sono considerate in gran parte discutibili in quanto hanno un contenuto sessuale: «Early Turkish manuscripts comprised a large amount of sexual, scatological, and otherwise disputable material» (Marzolph, 1998a: 7). In secondo luogo, l'antica tradizione di stampa, la *editio princeps* turca del 1253/1873, che piano piano ha fatto eliminare questi contenuti irriverenti e incomprensibili del suo repertorio. Il terzo passaggio è costituito dall'edizione stampata completa di Evliya Celebi, originariamente pubblicata nel 1323/1907 e ristampata e plagiata numerose volte. È stata questa edizione a plasmare ulteriormente il carattere di Naşru-d-dīn introducendo di nuove narrazioni. Infine, l'ultima fase vede la divulgazione di Naşru-d-dīn come un importante elemento folcloristico nella seconda metà del XX secolo, raggiungendo il culmine con l'annuncio dell'Unesco che l'anno 1996-1997 è l'anno di Naşru-d-dīn Hodja.

La letteratura di Ğuḥā fiorì dopo la moderna rinascita orientale, quindi la letteratura su di lui apparve in vari contesti. Alcuni dei suoi aneddoti vengono studiati a scopi educativi, e altri vengono usati ai fini della critica sociale. Questo boom della letteratura di Ğuḥā è legato alla rinascita moderna, che si preoccupa di far rivivere il patrimonio culturale dei predecessori, e al prevalere in essa della critica sociale caratterizzata da uno stile misto di serietà e umorismo:

La rinascita orientale ha stimolato gli stranieri che vivevano in Oriente - come ha avvisato anche gli orientali stessi - a esplorare la natura, le caratteristiche ed i colori dei sentimenti e dei pensieri, come dell'umorismo dell'ingenuo "personaggio Ğuḥā " e la letteratura popolare su di lui si sviluppa in quanto le persone fanno circolare i suoi aneddoti per deriderli o ridicolizzarli (Al-'Aqqād, 2012: 117).

In questo contesto, spicca l'opera di Albert Adés e Albert Giuseppovici, *Il libro di Goha il semplice (Le livre de Goha le simple)*, uscito in francese nel 1919. Albert Josipovici, che era un impiegato del palazzo reale e che ha frequentato alcune lezioni islamiche ad Al-'Azhar, nacque a Costantinopoli nel 1892 e conosceva il turco e l'arabo così come conosceva gli aneddoti di Ğuḥā nelle loro varie fonti. Il suo amico Albert nacque al Cairo nel 1893, studiò a Al-'Azhar ed era in grado di capire gli aneddoti nel loro accento popolare.

Il libro, che è tradotto in tante lingue tra le quali l'italiano, è stato presentato da Octave Mirbeau con un riassunto scritto durante la prima guerra mondiale (25 ottobre 1916) in cui afferma che questo libro è il mezzo più adeguato a capire cos'è l'Oriente:

Ho letto sull'Oriente tutto ciò che si può leggere, tanto le fiabe deliziose e fantastiche di laggiù, quanto le insignificanti e monotone creazioni dei romanzieri d'Europa. Pacifici amori dei nostri ministri plenipotenziari e dei nostri consoli generali, meditazioni occidentali dinanzi ad una colonna spezzata, un tempio ad una mummia... Una immensa stanchezza m'invade al solo ricordo di quelle scipitaggini. Quanto ai novellieri d'Oriente che amo, che mi commuovono, essi mi immergono in un mondo di sogno che mi inebria, ma dove non vedo. Non ho capito l'Oriente, non l'ho vissuto che il giorno in cui ho letto *il Goha il Semplice* (Mirbeau in Adés e Giuseppovici, 1922: D).

Poi conferma che i due autori non spiegano nulla perché la vita spiega se stessa e che Ğuḥā è il frutto della vita orientale che può esistere ovunque e non ha bisogno di spiegazioni; perché gli aneddoti non ci offrono lo strano o l'inconsueto o le meraviglie:

È l'Oriente che scintilla ai vostri occhi, l'Oriente con i suoi profumi di gelsomini e di fritto, con le sue donne dalle anche possenti e le sue raffinate viziose, coi suoi brutti, i suoi sfruttatori, i suoi imbecilli, i suoi intellettuali, i suoi mistici... Con uno stile semplice, austero, puro come lo stile di Flaubert, gli autori hanno sollevato il velo dinanzi ai nostri sguardi occidentali. Tutto l'Oriente sembra dire "Eccomi, sono qua!...", E, se appunto per colpa di tutto ciò, se abbagliato da questa evidenza non vedete; se, non sapendo vedere, volete che vi sia spiegato, chiudete il libro, gli autori non vi spiegheranno niente. La vita non si spiega, essa è; e *Goha il Semplice* è vita (*ibidem*).

Il regista francese Jacques Baratier ha tratto da questo libro un film cinematografico intitolato *I giorni dell'amore* con 'Umar Šarīf e la debuttante Claudia Cardinale. Il film è stato presentato in concorso all'11 festival di Cannes, aggiudicandosi sia la Palma d'oro che il premio della giuria. È stato riproposto e proiettato nell'ambito della sezione Cannes Classics al Festival di Cannes nel 2013. Ğuḥā è un giovane ingenuo e povero che non lascia mai il suo asino. Nelle vicinanze di Ğuḥā vive Tāġu-l-'Ulūm, uno studioso rispettato e ammirato da tutti. Il vecchio vuole risposarsi e sceglie la bella Fulla. Ma molto rapidamente, ella si annoia nella sua nuova casa. La sua serva la presenta a Ğuḥā che, ingannando la vigilanza paterna, va a trovarla ogni notte. Presto scoppia lo scandalo.

Nell'adattamento del romanzo, la sceneggiatura si mantiene fedele alla trama del romanzo, nelle sue linee generali e nella maggiore parte dei personaggi. Come'è noto, gli adattamenti cinematografici di opere letterarie sono tradizionalmente considerati come opere derivate e di minor valore estetico, poiché, come sintetizza Rabindranath Tagore: «Il cinema ha ancora un ruolo di secondo piano rispetto alla letteratura». (Tagore in Hutcheon, 2011: 19) e poi è la stessa Linda Hutcheon che conferma che: «Il passaggio dal letterario al filmico o al televisivo è stato persino definito un passaggio a forma di cognizione deliberatamente inferiore» (ivi: 21), pregiudizio riassumibile nell'opinione che «tutte le Sheherazades registiche del mondo non possano aggiungere niente ad un

Dostoevsky» (Peary, Shatzkin, 1977: 2). Nel giudizio di alcuni la letteratura godrà sempre, come ha affermato Robat Stam, di un'evidente e insindacabile superiorità rispetto a qualsiasi adattamento tratto da essa, in virtù della sua maggiore anzianità di servizio tra le forme d'arte (cfr. Stam, 2000: 58). Tuttavia il caso del romanzo di Albert Adés e Albert Giuseppovici sembra contraddire questa visione, dal momento che esso acquista notorietà solo dopo l'adattamento cinematografico di Ğuḥā e Tāḡu-l-'Ulūm. In questo caso sembrerebbe essersi verificata un'altra dinamica tra quelle prese in considerazione da Hutcheon: «E c'è ancora un'altra possibilità: quella che una volta attivava il nostro interesse, il presunto originale possa essere visto o letto solo *dopo* aver avuto esperienza dell'adattamento, mettendo alla prova in questo modo l'autorevolezza di qualunque nozione di priorità» (Hutcheon, 2011: 10). In particolare, osserviamo che il film mette maggiormente in rilievo la figura di Ğuḥā, di cui rappresenta vividamente i tratti e i comportamenti⁹.

Giufā, protagonista di brevi racconti umoristici che hanno conquistato lungo un millennio ogni parte del mondo mediterraneo, realizzando in sé tutti i requisiti dell'evoluzione dei personaggi popolari, attira ormai l'interesse non solo delle persone comuni ma anche delle istituzioni ufficiali, come conferma Idrīs Šāh:

Non si può impedire la diffusione dell'umorismo, che possiede un proprio modo di infiltrarsi nei modelli di pensiero imposti all'umanità dall'abitudine e dagli schemi. Come un completo sistema di pensiero, Naṣru-d-dīn ha tali e tante profondità da non poter essere ucciso. Parte di questa verità si può notare nel fatto che organizzazioni tanto diverse e aliene fra loro come la Società Britannica per la Promozione della Conoscenza Cristiana e il governo sovietico abbiano entrambi fatto uso di Naṣru-d-dīn. La Società Britannica ha pubblicato alcune delle storie come Racconti del Hūḡa, mentre i russi (forse agendo sul principio se non puoi sconfiggerli, unisciti a loro) hanno fatto un film su di lui intitolato *Le avventure di Naṣru-d-dīn*. Perfino i greci, che dai turchi accettano ben poche altre cose, lo considerano parte del proprio retaggio culturale. La Turchia laica, attraverso il suo dipartimento dell'informazione, ha pubblicato una selezione degli scherzi metafisici attribuito a questo presunto predicatore musulmano, che è l'archetipo del mistico sufi (Šāh, 2004: 63-64).

⁹ Questo significato viene rispecchiato chiaramente dal parere di Hutcheon: «In un romanzo, i personaggi possono essere descritti una volta sola e privilegiando solo i dettagli ritenuti più significativi, mentre in un film essi sono visibili ripetutamente, così che i dettagli particolari di ciascuna apparizione finiscono fatalmente per perdersi per effetto della ripetitività e della progressiva familiarità». (Hutcheon, 2011: 100)

Non stupisce dunque la grande diffusione degli aneddoti di Giufà nella cultura occidentale. Per Al-‘Aqqād questo enorme successo nei paesi occidentali, come l’Italia e Malta, deriva anche dalla presenza di personaggi analoghi a Giufà in queste culture:

Si pensa che i lettori occidentali siano attirati dagli aneddoti di Ğuḥā perché sono simili ad esempi dei personaggi comici a cui sono familiari che acquisiscono familiarità e raccontano le loro storie corrette ed inventate. E forse gli stessi aneddoti di Ğuḥā erano trapelati in Occidente, attraverso la narrazione orale e la conoscenza dei libri arabi, sia attraverso la traduzione che in lingua originale, e non è improbabile che molti di questi aneddoti possano essersi trasferiti dal Marocco alla gente dell'isola di Malta che parlava, nella sua lingua mista all'arabo, di un personaggio come Ğuḥā, di nome Jaḥan, ed è una semplice traslitterazione come succede anche nel caso di molti nomi arabi per i bambini di quell'isola. Per quanto riguarda il nome di “Giucca” nella lingua italiana, non pensiamo che faccia parte di questa traslitterazione, come alcuni credono; perché la parola “Giucca”, che significa lo scherzo e il riso, è molto diffusa nelle lingue occidentali latine e anglosassoni, si pensi alla “Gioconda”, l’opera perenne della Monna Lisa del grande autore Leonardo da Vinci, che significa “la sorridente” (Al-‘Aqqād, 2012: 118).

1.5. Giufà in Sicilia

Qui si racconta di come morì Giufà
Secondo qualcuno Giufà non è mai
morto, è riuscito a scappare alla morte
talmente tante volte che ancora sta
scappando e ancora gira per il mondo.
Secondo qualcun altro, invece, un bel
giorno mentre camminava per strada,
si girò di scatto, vide la sua ombra, si
mise talmente tanta paura che gli prese
il crepacuore.

(Celestini, 2002: 254)

Nell'827 gli Arabi conquistarono la Sicilia, e vi rimasero quasi tre secoli lasciando varie tracce in tutta la vita dei siciliani, degli italiani e degli europei. Nei tre secoli di dominio, gli Arabi portarono con sé il proprio patrimonio culturale, le arti e molte scienze orientali. Da quel momento, ha luogo un'intensa attività di scambi fra la storia culturale e letteraria dell'Italia e il mondo islamico, con una presenza considerevole di testimonianze e di repertori narrativi e linguistici in comune. Uno di questi testimoni è rappresentato dal personaggio folclorico di Giufà, il furbo sciocco siciliano. Quando gli arabi conquistarono l'isola, portarono con sé le storie di Ğuḥā, l'arabo, ma quando ripartirono lasciarono le storie del Giufà siciliano, che acquista nuove caratteristiche e nuovi aspetti, divenendo uno degli eroi popolari più diffusi in tutta Italia.

La figura di Giufà, antieroe della letteratura popolare orale di tutti i popoli che si affacciano sul bacino del Mediterraneo, non è soltanto un'incarnazione dello scambio e della convivenza tra i popoli del "Mar Bianco", ma è un simbolo del Mediterraneo stesso. Secondo la studiosa Francesca Maria Corrao, bisogna chiedersi quale sia la provenienza del Giufà siciliano in quanto le sue storie sembrano essere anteriori all'arrivo dei testi scritti e tradotti dall'arabo. Si può supporre quindi che appartengano a quel repertorio di tradizione orale che vanta secoli di presenza nella memoria collettiva del popolo siciliano. La matrice sembra appartenere alla cultura arabo-islamica a conferma della presenza secolare degli arabi in Sicilia (Cfr. Corrao, 2009: 22).

Rosy Candiani, docente all'Istituto Superiore di Studi Umanistici a Tunisi, nella sua inchiesta sull'incontro tra Giufà siciliano e il tunisino J'ḥā, mette in risalto un altro motivo che ha aiutato all'arrivo di Giufà dal mondo arabo in Sicilia, ossia il contatto diretto tra i siciliani e gli arabi a Tunisi:

Con l'esodo migrante di fine Ottocento e con lo stabilirsi di una popolosa comunità siciliana in Tunisia, almeno fino agli anni trenta del Novecento, J'ḥā, diventato Giufà torna a Tunisi sulle rotte siculo-tunisine e manifesta la sua presenza persistente nei racconti familiari, ancora vivo nelle generazioni di cinquantenni e più degli italiani di Tunisia da me ascoltati (Candiani, 2021).

Nell'ambiente siciliano, Giufà si è evoluto mantenendo fondamentalmente i suoi caratteri più riconoscibili. Candiani menziona poi il ricordo di uno dei partecipanti alla ricerca, che conferma:

Mamma è nata a Marsala ma anche se è venuta molto piccola in Tunisia con tutta la sua famiglia, ha sempre mantenuto intatta tutta la sua sicilianità. Sicilianità che mi ha trasmesso, che custodisco preziosamente e che applico spesso e volentieri. Le feste religiose con le tradizioni culinarie ma anche la cucina di tutti i giorni, le abitudini delle piccole cose della vita, tutto era rimasto intatto esattamente come se la famiglia non avesse mai lasciato Marsala in quel lontano 1907. E mamma aveva continuato anche dopo sposata la stessa identica vita. A casa i miei genitori parlavano siciliano tra di loro perché anche mio padre era figlio di un emigrante trapanese. Mamma mi parlava spesso della sua Marsala, a lei piaceva molto raccontare. A volte nominava un certo Giufà, personaggio buffo, un po' cretinetto ma dotato anche di una certa furbizia, come si dice in siciliano *fissa sperto* ovvero stupido furbo (da non confonder con *sperto fissa* che è invece un furbo che può in certe circostanze comportarsi da sciocco). A volte quando facevo qualche sciocchezza mamma mi trattava da "Giufà" ma bonariamente e devo dire con una certa tenerezza (*ibidem*).

Come conferma Al-'Aqqād, uno dei motivi della grande diffusione e della grande notorietà delle sue storie è il fatto che il patrimonio culturale italiano è ricco di modelli simili, come Bertoldo, la maschera del villano più famosa della letteratura italiana; Arlecchino, una delle più conosciute maschere carnevalesche italiane; Pinocchio e altri; il che ha contribuito all'evoluzione e alla diffusione delle storie di Giufà sia tra i bambini che tra gli adulti. Sono maschere che testimoniano la ricchezza della cultura comico-carnevalesca medievale, controcanto di quella religiosa e seria "ufficiale", di cui ci parla lo studio di Bachtin:

Tutte queste forme, organizzate sul principio del *riso*, presentavano una differenza estremamente netta, di principio si potrebbe dire, rispetto alle forme di culto e alle cerimonie ufficiali della chiesa e dello stato feudale. Esse rivalevano un aspetto completamente diverso del mondo, dell'uomo e dei rapporti umani, marcatamente non ufficiale, esterno alla chiesa e allo stato; sembravano aver edificato accanto al mondo ufficiale un *secondo mondo e una seconda vita*, di cui erano partecipi, in misura più o meno grande, tutti gli uomini del Medioevo, e in cui essi vivevano in corrispondenza con alcune date particolari. Tutto ciò aveva creato un particolare *dualismo del mondo*, e non sarebbe possibile comprendere né la coscienza culturale del Medioevo, né la cultura del Rinascimento senza tenere in considerazione questo dualismo. L'ignorare o il sottovalutare il

riso popolare del Medioevo porta a snaturare il quadro di tutta l'evoluzione storica della cultura europea nei secoli seguenti. (Bachtin, 1979a: 8)

Il riso medievale, che compare in occasione delle feste e di particolari riti, delimita uno spazio di libertà e viene anzi a coincidere con esso, in contrapposizione alla serietà dominante di una cultura caratterizzata dalla paura, dalla menzogna, dall'ipocrisia e anche dalla violenza:

Sulla bocca del potere la serietà intimidiva, esigeva e vietava; in quella di coloro che erano sottomessi, al contrario, tremava, si sottometteva, adulava, lodava. È questa la ragione per cui la serietà medievale suscitava nel popolo diffidenza. Era tono ufficiale, e lo si trattava come tutto ciò che era ufficiale. La serietà opprimeva, terrorizzava, incatenava; mentiva ed era ipocrita; era avara e magra. Nella pubblica piazza durante le feste, attorno a una tavola ben imbandita, il tono serio era gettato via come una maschera, ed ecco che si cominciava a percepire un'altra verità sotto la veste del riso, delle uscite buffonesche, delle oscenità, delle imprecazioni, delle parodie, dei travestimenti, ecc. Tutte le paure e le menzogne svanivano davanti al trionfo del principio materiale-corporeo. Sarebbe tuttavia erroneo pensare che la serietà medievale non imponesse alcun rispetto al popolo. Nella misura in cui c'era ancora posto per la paura e in cui l'uomo medievale era ancora troppo debole di fronte alle forze della natura e a quelle della società, *la serietà della paura e della sofferenza*, nelle sue forme religiose, statali, sociali ed ideo-logiche, non poteva non incutere rispetto. La coscienza della libertà non poteva che essere limitata e utopica. Perciò non sarebbe giusto pensare che la diffidenza popolare nei confronti della serietà e la preferenza per il riso, considerato come l'altra verità, abbiano sempre avuto un carattere cosciente, critico e di opposizione deliberata. Sappiamo che gli autori delle parodie più sfrenate dei testi sacri e del culto religioso, erano spesso persone che accettavano questo culto e lo praticavano sinceramente. Possediamo testimonianze di individui del Medioevo che attribuivano alle parodie dei fini didattici ed edificanti. (ivi: 106)

D'altra parte il filologo siciliano Giuseppe Pitrè presenta la propria prospettiva, nell'introduzione alle *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, sulla figura dello sciocco Giufà. Pitrè, passando dalla letteratura al folklore, riconosce in questo personaggio un'intera classe di figure che popolano qua e là le storie e i racconti popolari mostrando che Giufà è un archetipo universale a cui le varie comunità danno diversi nomi:

Ogni popolo ha i suoi personaggi favoriti a cui appioppare cento storielle di sciocchezze, di furberie, di astuzie, di religiosità, di divozione, le quali, avvenute in un sol luogo, o non avvenute mai, presero qua e là sviluppo e ferma stanza. Però questi personaggi, differenti nei nomi si somigliano nella natura, perché informati a un medesimo tipo. Quando noi Siciliani citiamo i nomi di quel Giufà, che un proverbio ci ricorda sempre come uno che ne avesse fatte di tutti i colori¹⁰, di Ferrazzano, che molti affermano di avere visto fino a ieri; quando i Napolitani ricordano col *Pentamerone* il loro *Vardiello*, e i Greci di Terra d'Otranto *Trianniscia*, e i Piemontesi *Simonëtt*, e i Toscani *Giucca*, e i Veneziani *El mato*, e i Tirolesi *Turlulù*, e i Lombardi *Meneghino*, e i Bolognesi con altri italiani *Bertoldo* e *Bertoldino*, e i Catalani *Benoyt*, e i Greci *Bakalà*¹¹: tutti e Siciliani, e Napolitani, e Piemontesi, e Toscani, e Veneziani, e Lombardi, e Spagnuoli e Greci ecc. non ricordiamo che i differenti nomi di due stesse personalità, raffazzonate sul tipo dello sciocco e dello scaltro indiano (Pitrè, 1982: LXXXIII, LXXXIV).

È proprio la notorietà del personaggio che ha condotto grandi scrittori italiani e in particolare quelli siciliani come Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino, Luigi Pirandello ed altri, a riscrivere le sue storie e ha condotto Italo Calvino a inserire alcune delle sue storie nella raccolta di *fiabe italiane*, malgrado si tratti di brevi racconti e non di vere e proprie fiabe, a proposito Calvino conferma: «Il gran ciclo dello sciocco, anche se non è fiaba, è troppo importante nella narrativa popolare anche italiana perché lo si lasci fuori. Viene dal mondo arabo ed è giusto che scelga a rappresentarlo la Sicilia che dagli Arabi direttamente deve averlo appreso» (Calvino, 1956: 440).

Lo stesso Italo Calvino, nella nota relativa ai racconti, spiega i motivi di questa presenza:

Il gran ciclo dello sciocco, anche se non è fiaba, è troppo importante nella narrativa popolare anche italiana perché lo si lasci fuori. Viene dal mondo arabo ed è giusto che scelga a rappresentarlo la Sicilia, che dagli Arabi direttamente deve averlo appreso. L'origine araba è anche nel nome del suo personaggio: Giufà (talora Giucà, anche nei luoghi di dialetto albanese), lo sciocco a cui tutte finiscono per andar bene (ivi: 1122).

¹⁰ *Nni fici quantu Giufà!*

¹¹ Vedi a questo proposito le belle osservazioni di D'ANCONA, *La Leggenda di S. Albano*, ecc. pag. 24-26, e *La Leggenda di Vergogna e la Leggenda di Giuda*; e del COMPARETTI, *Edipo o a Mitologia comparata*, pag. 89.

Le storie di Giufà sono state diffuse in tutte le aree italiane anche con nomi diversi come Giucca in Toscana. Pitrè ha raccolto sette storie nelle sue novelle popolari toscane, e ne dice:

Giucca, Giucco, Ciucco son tutti nomi d'uno stesso personaggio leggendario, che, come si vedrà anche dalla novella XXXVIII, dà luogo all'add. giucco, sciocco, di poco senno, ed agli alterati giuccarello, giuccherello. In Toscana poi dicesi giuccata o giuccheria una scempiaggine, una parola, un atto da sciocco; e giuccate sono le novelline XXXXXXIX del presente volume (Pitrè, 1985: 269).¹²

Giufà è il nome dato in Sicilia- e nell'Italia meridionale prima e in tutta l'Italia poi. Il nome di Giufà segna una presenza scenica che può provocare di per sé il riso ed entra nel linguaggio comune come lo sciocco per antonomasia. Egli è famoso prima di tutto per il suo nome personale, poiché rappresenta una funzione centrale nella narrazione: con "Giufà" si indica una persona priva d'intelligenza; ad esempio ne *I Malavoglia* Giovanni Verga impiega la maschera di Giufà come tipo dello sciocco: «del lumaio che rubava l'olio, di don Silvestro che chiudeva un occhio, e del sindaco Giufà, che si lasciava menare per il naso» (Verga, 1985: 25); «mastro Croce Callà Baco da seta detto anche Giufà» (ivi: 40); «Don Silvestro gli fa fare quel che vuole, a quel Giufà del sindaco» (ivi: 83); «Guarda che ti sei lasciato cascare il vino sui calzoni, Giufà!» (ivi: 109); «Ed era sempre là intorno, a gironzolare colle braccia penzoloni, il naso in aria e la bocca aperta, come Giufà» (ivi: 124).

Pur mantenendo inalterate le sue caratteristiche principali, Giufà cambia alcuni connotati nel passaggio da un'area culturale a un'altra. Nel linguaggio siciliano essere "un Giufà" vuol dire assumere atteggiamenti impacciati e paradossali che suscitano il sorriso. In Sicilia, Giufà si presenta come l'infausto frutto di reiterati matrimoni tra consanguinei: lo scemo del villaggio. E sembrerebbe che a compensare i disgraziati genitori possa intervenire soltanto o l'uno o l'altro

¹². Pitrè ha raccolto tre serie di fiabe toscane, poi pubblicate successivamente in un solo volume nel 1885. Un'altra sua opera simile è *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*. Calvino ha usato questa raccolta tra le fonti per le fiabe italiane.

(Cfr., Corrao, 2009: 123). È il protagonista di un filone di storie tragicomiche arabe nella narrativa popolare mediterranea e siciliana:

Nella narrativa popolare siciliana esiste un filone di storie tragicomiche che hanno come personaggio il patetico e improbabile Giufà. «È un Giufà! Nni fici quantu Giufà!» Ancora oggi in Sicilia questo appellativo viene comunemente indirizzato a persona che commetta insensate malefatte o, per stoltezza, si cacci nei guai. Infatti Giufà è un tipo di stolto, talvolta imprudente e briccone, caratterizzato dal gusto del paradossale e dotato di una sorta di talento negativo che lo spinge a cacciarsi nelle situazioni più infelici» (ivi: 135).

Torniamo all'inchiesta di Rosy dove la scrittrice Marinette Pendola ricorda come fosse comune, nel linguaggio familiare, soprattutto dei suoi nonni, l'espressione «Giufà» o «che Giufà», come dolce rimprovero:

Abbastanza comune nel linguaggio familiare era l'uso dell'esclamativo "Giufà" Oppure "Che Giufà", spesso rivolto a se stessi quando si faceva una stupidata. Quindi il personaggio era considerato soprattutto come uno stupido. Il mio bisnonno mi raccontava storie di Giufà ma non tante. Preferiva quelle sugli animali (Esopo). Pochi racconti, molte invece le espressioni con quel nome. "Sei come Giufà?" Diceva spesso mia madre, oppure "Non fare come Giufà!" e quando chiedevamo che cosa avesse fatto, rispondeva: "Quando sua madre gli ha detto di ritirarsi dietro la porta quando veniva a messa, lui la scardinò e si presentò in chiesa con la porta in spalla (Candiani, 2021).

È noto che la storia siciliana più popolare di Giufà è quella di "tirati la porta!" in cui fa ridere giocando con le parole e prendendo tutto alla lettera. Il comico scaturisce principalmente dalla polisemia del verbo "tirati" la porta e, naturalmente, sull'attitudine di Giufà a interpretare tutto il discorso alla lettera.

I bambini preferiscono questo tipo di storie in quanto ritrovano in Giufà una parte di loro e riconoscono nel suo mondo la vera patria delle fiabe. Il suo comportamento dipende in gran parte sulla situazione in cui si trova: qui è un saggio che aiuta gli altri, là è uno sciocco che causa delle difficoltà alla mamma. Insomma lui può giocare diversi ruoli senza malinconia o insofferenza, come conferma Corrao:

Questo angelo ribelle ha determinato l'insorgenza di non poche leggende che ancora circolano in ambiente popolare. E il caso di ricordare che anche in Sicilia non mancano le storie di diavoli nella classificazione di Lo Nigro, sotto questa voce si trovano alcune storie di Giufà. In questa tradizione il comportamento "diabolico" di Giufà, pur non presentandosi a esegesi mistiche, è tutta presente: ruba in chiesa, inganna il prete, ricatta il vescovo e, soprattutto uccide. Lo sciocco siciliano, come Arlecchino e Bertoldo, va annoverato tra gli eredi della rustica progenie dei demoni agrari (Corrao, 2009: 39-40).

È un personaggio saggio, sciocco, ingenuo, furbo, insofferente all'autorità, imprevedibile nelle sue storie. Egli si caccia spesso nei guai, ma riesce quasi sempre, grazie alla fortuna e l'intelligenza, a uscirne illeso. Proprio come le sue fiabe, Giufà non sta mai fermo. La sua dignità consiste nei tentativi di conoscenza e di organizzazione culturale elementare. Il ciclo narrativo siciliano di Giufà è molto vasto: lui è il vero protagonista che appare insieme ad altri personaggi come la madre, la statua, la mosca, il caprone, la chioccia, il Cardillo, il gallo, etc.:

Tra quel flusso di storie Giufà difatti racconta qualcosa d'altro, non di principesse, orchi, duelli, viaggi incantati, ma di una vita colta nel rovescio della comunità di paese, di un mondo dove il racconto è abitato da un altro mondo fatto di personaggi alle prese con la propria incapacità di capire, agire e relazionarsi rispetto a ciò che li circonda; e del riso che questa, ovunque si manifesti, provoca (Martelli, 2011: 12).

La caratteristica più notevole del Giufà siciliano è la sciocchezza (una caratteristica che metterò in risalto dettagliatamente nel prossimo capitolo della tesi). L'idiozia per Giufà è uno strumento attraverso il quale giungere alla libertà, in quanto il personaggio non ha coscienza di quello che sta commettendo:

La sciocchezza di Giufà consiste nel non avere coscienza delle sciocchezze che fa, nell'ignorare che le sue azioni, sempre dettate da una specie di demone della letteralità, sono socialmente, rispetto al comune intendere e agire, delle sciocchezze. Ma quello che fa, il danno che le sue azioni riversano sugli altri e le soddisfazioni e i vantaggi che per sé inconsapevolmente ne cava, non è – intrinsecamente e oggettivamente – sciocco: almeno nella misura in cui non è sciocca ogni affermazione di libertà, di verità (Sciaccia in Corrao, 2009: 12).

Le prime testimonianze scritte su Giufà risalgono al XVII secolo. Furono due poeti siciliani, Venerandu Ganci e Mamo da Cianciana, che, ispirandosi ai

racconti delle nonne, posero in versi le storie di Giufà (Giuntini, 1839). Nel 1845 il poeta e lo scultore Venerando Gangi ha scritto *Una storia di Giufà*, che viene tradotta dal siciliano in italiano da Agostino Longo in *Aneddoti siciliani*, Stamperia Mammeci Papale, Catania, 1845 (p. 47, n. XXII).

Significativo è il fatto che alcune storie arabe di Ğuḥā ritornino nel Chicchibio del *Decamerone* (1353), nel Bertoldino di G. C. Croce (1608), nel *Cacasenno* di A. Banchieri (1634), nel Vardiello del *Pentamerone* di G. B. Basile (1884).

Il ciclo siciliano di Giufà è stato raccolto da Giuseppe Pitrè nei volumi *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (1875), e *Fiabe e leggende del popolo siciliano* (1888). Queste storie trascritte da Pitrè sono pubblicate in seguito in Laura Gonzenbach, *Sicilianische Märchen aus dem Volksmund gesammelt* (1870), e ora, a cura di Luisa Rubini, in L. Gonzenbach, *Fiabe siciliane*; queste storie sono state ordinate da Lo Nigro che, oltre a classificare gli aneddoti siciliani, li confronta con quelli turchi di Naşru-d-dīn Hodja.

Capitolo II

Temi e caratteristiche di Giufà

Dal teatro alla letteratura colta a quella popolare, dall'oralità ai testi stampati, le storie di Giufà occupano un posto di rilievo nella mappa della letteratura popolare mondiale. Infatti è facile comprendere la prospettiva e le caratteristiche delle società dove sono diffuse le sue storie che possono essere comprese a più di un livello: come scherzi, apologhi morali o satire che esprimono rivendicazioni delle classi sociali subalterne. Tutte le sue storie hanno una caratteristica comune: la sovversione di ogni rigido schematismo mentale. Una delle particolarità delle sue storie sono i significati attribuiti ad esse che portano spesso un messaggio molto profondo: Giufà agisce da sciocco agli occhi degli altri ma in realtà è molto intelligente, di una intelligenza che non si riconosce a prima vista. Le sue storie rappresentano un mezzo di protesta contro i vari regimi del potere, sia politici che religiosi, in quanto mettono a nudo mancanze, ipocrisie e contraddizioni di chi governa.

È Giufà la personalità rinnovata che è capace di strappare il sorriso alle diverse persone, e che è anche capace di togliere il velo agli occhi ignari. È molto interessante osservare l'effetto delle sue storie sulla gente in generale. Tanti le accolgono in modo superficiale e le condividono come semplici barzellette, e non possono comprendere il loro significato più profondo. Lo stesso Naşru-d-dīn Hodja risponde a queste persone in uno dei suoi aneddoti più brevi:

“Dicono che le tue storie sono piene di significati nascosti, Naşru-d-dīn, è vero?”

“No”.

“Perché no?”

“Perché non ho detto la verità in vita mai, né sarò mai in grado di farlo” (Şāh, 2004:

88).

Giufà non ha un'immagine costante ma è considerato in gran parte un personaggio flessibile e variante; come osserva Al-'Aqqād che le storie di Giufà acquistano peculiarità tipiche del luogo in cui vengono adottate e mantengono delle caratteristiche che sono universali (Cfr., Al-'Aqqād, 2012: 22). Il suo personaggio è stato mantenuto abbastanza aperto da consentire l'aggiunta di molti nuovi incidenti nei più svariati ambiti, perché la parola di *Giufà/Ĝuḥā/Hodja* è leggera sulla lingua e permette alla mente di accettare ciò che viene dopo di essa. In effetti, Giufà è presumibilmente un personaggio che vive come tutti, parlando e agendo nella vita di tutti i giorni, rispecchiando anche i bisogni fisiologici e gli atti naturali con cui ha a che fare ogni essere umano. La sua caratteristica fondamentale è la doppiezza: egli è buono e cattivo; intelligente e stupido; onesto e disonesto; semplice e complicato, giovane e vecchio, arguto e credulone, perseguito dalla sfortuna e fortunatissimo, a volte ricco, a volte molto povero, è caratterizzato dalle sue battute e dalle sue *nādira*¹³.

Si moltiplicano i personaggi di Giufà, e si moltiplicano anche le loro caratteristiche. È protagonista di una serie di racconti che possono essere accorpati in tre nuclei fondamentali, secondo il modo in cui egli agisce nelle diverse situazioni:

- 1- I racconti di Ĝuḥā l'arabo in cui il protagonista è sempre astuto e tende ad agire per assurdo, ottenendo grazie a ciò vantaggi per sé o per gli altri vicini a lui.
- 2- I racconti del Giufà siciliano che è prevalentemente sciocco, astuto e fortunato.
- 3- I racconti del Naşru-d-dīn Hodja turco che spesso si presenta come “fustigatore di costumi” e come un maestro.

¹³ La *nādira* è la proiezione, con ciò intendiamo la parola giusta, l'arguzia, lo scherzo grossolano o raffinato o anche il fatto di cronaca eccezionale, straordinario. Questa battuta sorprende e scatena l'ilarità tanto è inaspettata e divertente. La *nādira* si distingue per il fatto che contiene situazioni comiche burlesche presentate in modo naturale con l'uso di espressioni popolari e si regge in grande parte sulla tecnica del dialogo. Ha sempre lo scopo della satira e dell'ironia. Al-Ĝāḥiz è lo scrittore arabo più famoso che presentò questo genere letterario con il suo celeberrimo libro *al-Buḥalā'* (*Gli Avari*).

Ğuḥā è una persona orientale che vive ai margini della società civile: è l'altro per eccellenza, come lo conferma Leonardo 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» (Sciascia, 1979: 44). Queste parole sciasciane hanno recentemente trovato conferma in un articolo pubblicato su «The Economist» in cui vengono trattate le tappe più importanti nella diffusione del personaggio Ğuḥā ed i ruoli più importanti che egli svolge. Secondo gli scrittori dell'articolo, Ğuḥā rappresenta il tipico uomo arabo, apparso di solito come vecchio matto saggio accompagnato dal suo asino: i due rappresentano ancora oggi una coppia molto amata nella regione del Medio Oriente. Poi si spiega che nonostante si sia adattato a culture diverse, gli arabi non lo hanno mai abbandonato. È facile capire perché, poiché la trama del suo personaggio e dei suoi racconti combinano saggezza e umorismo con un po' di dolce stupidità. Gli scrittori dell'articolo mettono in rilievo l'importanza di Ğuḥā:

Western audiences have grown used to the fables of Arabia. Modern renditions of beloved Arabic characters like 'Alā'u-d-dīn, 'Alī Bābā, and Sindabād the Sailor paint an image of hidden treasures, mystical talismans, and heroic sword fights. But Middle Eastern folk prefer a different type of hero — a down-to-earth figure. This character is Ğuḥā, a wise old fool who is sometimes accompanied by his beloved donkey. Ğuḥā is neither a hero nor is he equipped with a saber. Nonetheless, he has been a part of Middle Eastern culture for centuries. He is a central character in Arab satire even today (AA.VV., 2017).

Ğuḥā l'arabo si trova sempre nel mercato, nell'*Ḥammām* (il bagno pubblico) e provoca, infatti, l'exasperazione degli altri perché, alle sue colpe, unisce la mancanza di limiti: lui è loquace e ignorante ed è sempre al di là di ciò che è accettabile; è molto avaro ed egoista: si pensa qui a uno dei proverbi arabi più diffusi che dice “Ğuḥā è più meritevole della carne del suo toro” (جاء أولي بلحم ثوره) *Ğuḥā awlā bilahmi tawrihi*). Questo proverbio si basa su una storia popolare che racconta che Ğuḥā compra una coperta per proteggersi dal freddo. Una notte, un ladro entra in casa sua e ruba la coperta. Ğuḥā è triste e inizia a cercare la coperta ovunque senza alcun risultato. Così trova un modo attraverso il quale può trovare la sua coperta. Ğuḥā ha un toro e quindi esce e chiama tutti gli altri a mangiare carne cotta del toro. I suoi vicini si raccolgono intorno alla sua casa in una notte molto

fredda, e tutti indossano le loro coperte più pesanti per evitare il forte raffreddore. Mentre serve la carne agli ospiti, Ğuḥā continua a fare dei controlli a tutti finché raggiunge uno di loro, guarda la sua coperta e grida che è la coperta sua, ma il ladro fugge per non essere arrestato. Ğuḥā entra nella sua casa portando un piatto di carne tra le mani e dice: " Ğuḥā è più meritevole della carne del suo toro." (Al-Damardāš: 2017)

Questa storia ci fa ricordare di una delle caratteristiche più significative della festa popolare, cioè questo sistema molto antico di travestimento nella società italiana che aveva un rapporto con il mutamento storico sociale dove si mescolano esplicitamente «l'alto» e «il basso», come conferma Bachtin:

Il «basso» materiale e corporeo e tutto il sistema di abbassamenti, di rovesciamenti, di travestimenti, venivano ad avere un rapporto essenziale col tempo e con il mutamento storico-sociale. Uno degli elementi obbligatori della festa popolare era il *travestimento*, cioè il *rinnovamento* dei vestiti e della propria immagine sociale. Un altro elemento di estrema importanza era il mescolarsi dell'alto e del basso gerarchico: il buffone veniva proclamato re, e durante la festa dei folli si procedeva all'elezione di un abate, di un vescovo e di un arcivescovo per burla, e nelle chiese sotto sotto la diretta autorità del papa, si eleggeva persino un papa per burla. (Bachtin, 1979a: 92).

Ğuḥā, nella tradizione araba, è colui che prende gli altri in giro e sventa inganni, smaschera farabutti. I personaggi che interpreta (spesso originari di zone rurali) provengono da tutte le estrazioni sociali: dal principe al mendicante, dallo studioso all'ignorante, dal politico allo sceicco. Le sue storie divertenti e moralizzanti sono piuttosto brevi e taglienti, il più delle volte trasmettono sfumature filosofiche o connotazioni esoteriche. Fa dunque l'ingenuo, l'uomo semplice e ignorante, per meglio mistificare, ingannare e vivere a spese degli altri, così da prevalere sulle avversità. Un esempio di tutto questo possiamo vederlo nella sua famosa storia *Il chiodo di Ğuḥā*, che rappresenta «expression qui désigne la faille d'un contrat dans toute la Méditerranée» (Delais, 1986: 9). Ğuḥā si dimostra come un perfetto truffatore: vende la sua casa a un prezzo bassissimo chiedendo di mantenere la proprietà di un chiodo conficcato in una delle pareti. Il cliente soddisfatto, accetta la condizione irrisoria. Alla fine della storia, Ğuḥā recupera la casa senza pagare nulla.

In Sicilia e nell'intero bacino mediterraneo, Giufà rappresenta la vittoria della tipologia burlesca (del riso, del gioco, della trasgressione) su quella della sfera sacra (della serietà, del rito e del potere). Giufà, eroe sciocco, è un dispositivo volto a esorcizzare le negatività che minacciano la società. Così appare come un capro espiatorio divenendo strumento e veicolo di riscatto per tutti. Possiamo dunque interpretare le storie di Giufà come una Storia esemplare attraverso cui si offrono alcuni scandagli sul rapporto dell'individuo con il potere e con la comunità. Giufà è un *trickster*¹⁴ privo di senno ma pieno di furbizia. In Sicilia, le sue storie rappresentano il lato ironico nei confronti della drammatica tragicità del reale, suscitando il riso dai lettori o dagli spettatori. Giufà è un *trickster*, nel vero senso della parola, in quanto è un buffone misterioso che mette in crisi ogni potere. Però, precisa lo stesso Sciascia, «il suo è un gesto isolato. Giufà non partecipa affatto a una beffa collettiva, a uno scherzo organizzato, come nella tradizione novellistica toscana. Egli è pur sempre completamente solo» (Sciascia, 1979: 45).

Nella cultura siciliana, Giufà appare come una figura carnevalesca perché le risate che suscita si basano su un'inversione di valori, visto che la sua apparente imbecillità nasconde profonda astuzia, Leonardo Sciascia conferma che: «nell'epopea del vicinato, tragica, non priva di orrori, le storie di Giufà facevano appunto da farsa: a che non si andasse a letto con il sangue guasto» (Sciascia in Corrao, 2009: 9-10).

Un altro elemento significativo è l'età di Giufà che è coerentemente invariabile. Può essere giovane o vecchio, e spesso il mutamento d'età è deducibile dalla presenza di un figlio o di un genitore. Giufà non muore mai: nei testi siciliani è sempre giovane, mentre in quelli islamici la sua età varia: da giovane interagisce con il padre e la madre; mentre quando è vecchio, è accompagnato dal figlio, che può essere visto come il suo doppio.

Giufà è un po' ingenuo, semplice e a volte pesante, ma singolarmente scaltro nel tempo libero; appare sotto aspetti molto diversi: raramente di pura imbecillità, il più delle volte, sotto un aspetto sciocco, è sommamente abile; inoltre, si dà l'aspetto di un ingenuo solo per mistificare i suoi simili o per ingannarli e vivere a

¹⁴ Il *trickster* è in breve colui che si caratterizza per una condotta strana e lussuriosa. È un furfante capriccioso che non rispetta le regole. È anomalo e disordinato sia nell'aspetto sia nel comportamento. Viene rappresentato nei racconti come un furfante capriccioso, privo di senno.

loro spese, perché è sostanzialmente un parassita; la sua finta stupidità è egoistica e le sue intenzioni raramente pure. Fertile negli espedienti, naturalmente capace di tirarsi fuori dalle situazioni più delicate. Va aggiunto che, negli aneddoti, i suoi avversari sono particolarmente facili da ingannare. Quando vede la luna riflessa nel pozzo crede di poterla salvare dall'annegamento e la tira su con la corda, ma per lo sforzo cade a gambe per aria e gioisce soddisfatto nel rivederla in cielo (*Giufà e la Luna*). Nell'uscire da casa la madre gli dice di tirarsi la porta dietro le spalle e lui esegue l'ordine alla lettera: la scardina, (*Giufà, tirati la porta*). Le sue storie si rivolgono essenzialmente ad un pubblico infantile; lo stolto briccone rappresenta chi, senza avere alcuna esperienza, si avventura nel labirinto dell'esistenza e si trova costretto ad affrontare ostacoli apparentemente insormontabili, e usa la sciocchezza e l'astuzia per salvarsi dalle situazioni più difficili, come conferma Corrao:

Giufà ora con la sua astuzia, ora con la sua dabbenaggine, entrambe armi disponibili anche ai più piccini, riesce a superare ogni difficoltà. Giufà insegna a ridere dei propri limiti e di quelli altrui, a sdrammatizzare i conflitti e soprattutto a cercare sempre la forza necessaria a rialzarsi dopo ogni caduta, a non scoraggiarsi, ma anzi, ad essere sempre pronti a ricominciare daccapo, per tornare a sfidare la sorte quando è avversa con una nuova paradossale avventura (ivi: 45).

Giufà vive perennemente sprofondata nel mondo degli equivoci, dei giochi verbali, dei doppi sensi, delle storpiature di parole. Facciamo un esempio con *Giufà al mercato*:

- 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 (Beffa, 2009: 7).

Vale la pena anche dare un'occhiata alle caratteristiche del turco Naşru-d-dīn Hodja, il più famoso eroe di storie di intelligenza e stupidità a cui i turchi attribuiscono i loro aneddoti e le loro storie divertenti. Naşru-d-dīn Hodja è caratterizzato dal genio e da una super intelligenza nel risolvere i problemi complessi in modo divertente e spiritoso. Può far ridere le persone con le sue risposte simpatiche e le sue situazioni divertenti; e le porta a riflettere all'esistenza. È un uomo versato nelle scienze, saldamente legato alla fede islamica, dotato di morale e virtù. Le sue *laṭīf* sono strettamente correlate alla vita individuale e sociale cioè includono tutti gli aspetti della vita quotidiana. Naşru-d-dīn è un interprete dei sentimenti delle persone, di cui risolve i problemi in modo semplice e pratico, con particolare abilità nel confrontare gli eventi e criticando i fatti con un linguaggio molto semplice.

Una delle caratteristiche di Naşru-d-dīn è quella della chiarezza, della brevità, dell'eloquenza e della mancanza di ogni pretenziosità linguistica. Le sue *laṭīf* sono ricche di riferimenti e di molte espressioni linguistiche popolari. Sebbene i dialoghi in esse contenuti siano brevi, sono piene di lezioni e saggezza che istruiscono gli adulti e i bambini, soprattutto grazie a messaggi spiritosi che associano l'umorismo ai fini contemplativi o pedagogici. Naşru-d-dīn Hodja è in un certo senso lo specchio che riflette i sentimenti delle persone in modi diversi. Con le seguenti parole, lo scrittore russo Ivan Sergeevič Turgenyev esprime la sua ammirazione di Naşru-d-dīn Hodja:

There is laughter which is more bitter than tears. Hence, the stories of Nasreddin Hodja that bring about such laughter are a deeply lyrical and poetical philosophy; however, it is such a philosophy that it is the same for a seven-year-old boy as it is for a seventy-year-old man; it is close, cordial, interesting, appealing and exuberant! In all our humanistic, spiritual, linguistic, imaginary and fanciful dreams Naşru-d-dīn Hodja is an entity that is most profound, deeply-rooted, permanent and immortal. Like skin worn over the bone, like blood enabling the heart-beats, and like the tiny cells and neurons that make our brain function... Naşru-d-dīn Hodja is the person that we sit face to face conversing; he is our friend, comrade and supporter (Karahasan, 1990: 189).

Osservando le caratteristiche dei suoi racconti, nei diversi luoghi del mondo, si può confermare che siamo davanti a un personaggio straordinario: dall'emarginato allo scemo del villaggio e al maestro. Qualunque sia la sua provenienza, siciliano, arabo o turco, Giufà conserva spesso le stesse caratteristiche: è un pigro, furbo, ladro ma prima di tutto è un uomo del popolo.

Ora mi appresto a illustrare i temi più diffusi nel suo ciclo narrativo.

2.1. Il riso

“Faites l’humour pas la guerre!”

Il riso, come tematica letteraria, rappresenta un asse principale nella letteratura comica popolare. È un aspetto molto importante nella vita dei popoli in quanto ci si permette di conoscere da vicino ed in modo totalmente diverso la realtà del mondo. Abbiamo già visto come Bachtin sottolinei l'importanza del riso e del comico nella cultura medievale e poi rinascimentale:

Il riso ha un profondo significato di visione del mondo, è una delle forme più importanti con cui si esprime la verità sul mondo nel suo insieme, sulla storia, sull'uomo; è un punto di vista particolare e universale sul mondo, che percepisce la realtà in modo diverso, ma non per questo meno importante (anzi forse più importante) di quello *serio*; ed è per questo motivo che nella grande letteratura (che pone d'altra parte dei problemi universali) dobbiamo assegnare al riso lo stesso posto che diamo alla serietà; soltanto al riso, infatti, è permesso di accedere a degli aspetti estremamente importanti della realtà. (Bachtin, 1979a: 76-7).

Attraverso i vari giudizi letterari, particolari opere ed elaborazioni teoriche, il Rinascimento ha dato un grande rilievo al riso attribuendogli il valore di una forma universale nella concezione del mondo. In questo processo, il Rinascimento si basò in gran parte sulle fonti antiche. Bachtin ci spiega come uno scrittore come François Rabelais sviluppò questa concezione nel vecchio e nel nuovo prologo al quarto libro del suo romanzo, basandosi soprattutto su Ippocrate:

«A quell'epoca molto importante era il ruolo di Ippocrate come teorico sui generis del riso» (*ibidem*). Così menzionò le sue osservazioni contenute in vari trattati medici, e il cosiddetto *Romanzo di Ippocrate* che «consiste nella sua corrispondenza (sicuramente apocrifa), allegata al Corpus Hippocraticum in cui si parla della follia di Democrito, la quale si esprimeva attraverso il riso» (ivi: 78).

Oltre a Ippocrate, c'è anche un'altra fonte molto importante della filosofia del riso nel Rinascimento, cioè la celebre formula di Aristotele: «fra tutti gli esseri viventi, solo l'uomo conosce il riso» (Aristotele in Bachtin, 1979a: 78). Infatti il riso è legato in gran parte alla libertà dell'uomo sulla terra: è «dono di Dio offerto soltanto all'uomo, è strettamente legato al potere dell'uomo su tutto il mondo e all'esistenza della ragione e dello spirito, che gli animali non hanno e che solo l'uomo possiede» (Bachtin, 1979a: 79). Aristotele vede che «un bambino comincia a ridere non prima di quaranta giorni dopo la nascita e soltanto da quel momento egli sembra diventare per la prima volta un uomo» (Aristotele in Bachtin, 1979a: 79).

Molto nota all'epoca di Rabelais, a tale formula veniva attribuito un significato molto ampio: «il riso era considerato come supremo privilegio spirituale dell'uomo, inaccessibile alle altre creature» (*ibidem*). Con questa formula, come ben si sa, termina anche il poema introduttivo al Gargantua:

Mieulx est de ris que de larmes escripre
Pour ce que rire est le propre de l'homme¹⁵.

C'è poi la terza fonte della filosofia del riso nel Rinascimento quella di Luciano, soprattutto «il personaggio di Menippo che ride nel regno dell'oltretomba» (*ibidem*). Questa opera lasciò molte tracce su Rabelais. Non possiamo non ricordare anche l'influenza dei *Mortuorum dialogi*.

Queste tre fonti hanno esercitato una grande influenza non solo sulla filosofia del riso nel Rinascimento, ma anche hanno costituito delle idee comuni, degli obiettivi e sui significati del riso che ancora diffusi nell'ambito letterario e umanistico. Tutte queste fonti «definiscono il riso come principio universale su cui

¹⁵ Meglio è di risa che di pianti scrivere, (che ridere soprattutto è cosa umana)

si fonda una concezione del mondo, che fa guarire e rigenera, profondamente legato ai problemi filosofici ultimi, cioè al problema di «come orientare la vita e la morte» che Montaigne aveva posto soltanto in modo serio» (ivi: 80)

Con l'età moderna, a partire dal XVII secolo, il comico perde la sua centralità nella cultura a favore della serietà: «il riso non può essere una forma universale di visione del mondo; ma può riferirsi soltanto ad alcuni fenomeni *parziali e parzialmente tipici* della vita sociale, [...] ciò che è sostanziale e importante non può essere comico» (*ibidem*), e così non si può esprimere con il linguaggio del riso la verità sostanziale sul mondo e sull'uomo poiché ciò si addice solo al tono serio; di conseguenza il riso occupò nella letteratura una posizione «tra i generi minori, che rappresentano la vita di singole persone e dei bassifondi della società; il riso è sia uno svago leggero, sia un modo socialmente utile di punire le persone riprovevoli e vili» (*ibidem*).

Nell'introduzione del suo importante libro *Ĝuḥā Ad-daḥik Al-muḍḥik*, 'Abbās Maḥmūd Al-'Aqqād scrive un'accurata definizione del riso e del legame tra il riso e Ĝuḥā. Prima di tutto, l'intellettuale egiziano chiede: cos'è la parola? E perché ridiamo? E ridiamo di una sola cosa o di tante cose?

Al-'Aqqād mette in rilievo le situazioni dei diversi popoli rispetto al riso dicendo che alcuni popoli sono inclini al riso, come quelli del Mediterraneo, e altri sono molto seri come il popolo giapponese. Poi espone le riflessioni di Spencer, Bergson e Freud sul riso. L'intellettuale egiziano si sofferma a lungo sulle parole di Bergson, secondo il quale il riso è totalmente umano e non si dà comicità se non in ambito strettamente umano. Di un paesaggio non si riderà mai. Il riso è un fenomeno sociale, perciò è un importante mezzo per rinsaldare le relazioni sociali tra coloro che ridono. Questa realtà, per Al-'Aqqād, viene anche riflessa dal modo in cui le diverse religioni trattano i temi del riso e dell'umorismo, esistenti nel *Corano*, nella *Torà* e nei *Vangeli*, che descrivono le contraddizioni dell'essere umano che provocano il ridere. Al-'Aqqād conferma che sono tante le cose che sollecitano il riso ma sono poche le persone che ti fanno ridere, e lega, in primo luogo, Ĝuḥā al riso dicendo che «Ĝuḥā è il principe di quelli che ti fanno ridere» (Al-'Aqqād, 2012: 8).

Noi non ridiamo di un solo motivo ma ridiamo di diversi motivi in quanto il riso ha molteplici sfaccettature: c'è il riso della satira, il riso dell'ironia e del disprezzo, il riso dello scherzo e della gioia, il riso della meraviglia e dell'ammirazione, il riso della gentilezza e dell'affetto, il riso dello stupore e della sorpresa, il riso della sciocchezza e dell'idiozia. Tutti questi tipi sono utili per dare a Ğuḥā una posizione nella vita dell'umanità; poiché esiste in ogni società, in ogni epoca, in ogni razza e in ogni tribù. Queste definizioni ci mostrano che: «Ğuḥā non è uomo estraneo o ignoto agli ambienti che ridono come ridiamo noi, e sono attirati dai suoi aneddoti e dalle sue reazioni come facciamo noi» (ivi: 21-22).

Al-'Aqqād afferma che il riso è uguale alla lingua, nella vita dell'umanità in quanto entrambi contengono valori comuni per i popoli che si avvicinano, con il riso e con la lingua, nonostante la loro lontananza; il riso è, come la lingua, perché viene trattato in modo diverso da una nazione all'altra e da una razza all'altra esattamente come sono diverse le modalità dell'espressione tra i parlanti di una stessa famiglia. Al-'Aqqād osserva che ogni cultura ha la propria letteratura comica e che in ogni paese si trovano gli aneddoti di Ğuḥā che si distinguono per i tratti tipici locali. Nota anche che l'umorismo legato a questo personaggio può essere definito, tra l'altro, come «umorismo specifico di periodi di transizione» (ivi: 76): è un tipo di umorismo inventato "a proposito" durante i periodi di decadenza quando i brillanti creatori della critica umoristica usano un personaggio immaginario già esistente come Ğuḥā per renderlo un prototipo di ipocrisia ed affettazione. Insomma Ğuḥā è il personaggio perfetto da usare quando la storia di un paese attraversa momenti di crisi politica in quanto i suoi aneddoti comici servono ad alleggerire il senso di disagio sia del singolo verso la comunità, sia della comunità nei confronti del regime oppressivo.

Nell'ambiente islamico ci sono diversi modi con cui l'umorismo si manifesta, uno dei più forti è rappresentato dal personaggio di Ğuḥā. L'umorismo popolare di Ğuḥā può essere definito come una spiritualità fatta di riso che l'uomo semplice usa come un modo per sopravvivere. Può essere anche il mezzo di chi vive al margine della società e cerca di oltrepassare la tentazione di restare inosservato nella massa. Ğuḥā vuole far ridere ma soprattutto uscire dalle situazioni difficili in cui si trova sempre: è il piccolo che sembra dominato dai grandi e dai potenti di

questo mondo. Non sentendosi adatto ad affrontare il principio della realtà, ripiega sul principio di piacere e non ha altra arma che la risata, la commedia, le battute e la buona parola. In questo senso, le risate di Ğuḥā possono essere considerate come un'arma di combattimento o di difesa: le sue barzellette fanno ridere, ma obbligano anche a svegliarsi e difendersi in situazioni imbarazzanti. La sua risata è quella della gente comune che cerca di sopravvivere in un mondo dominato dai forti. Questa risata cerca quindi di costruire una società dove l'importante, il potente, il dignitario non possono più approfittare del loro ruolo per dominare. Quindi in tutte le circostanze, e qualunque sia la logica che gli si oppone, Ğuḥā è il maestro che ha sempre l'ultima parola. Anche se sbaglia, il suo errore prevale su tutte le ragioni. Non si può che stupirsi della sua inaspettata reazione. È sempre lui che è nel giusto, e gli altri che sono nel torto, anche quando le apparenze dicono il contrario.

Dalla sciocchezza all'intelligenza e alla satira, i temi nelle storie di Giufà sono molteplici, ma il riso resta un fattore costante in tutte queste storie. Secondo Corrao, Giufà fa parte de «l'eroico buffone, rovesciando i valori tradizionali e accostando ordini tra loro incompatibili, fa scaturire un riso liberatorio che aiuta a superare i timori della quotidianità» (Corrao, 2009: 163).

Uno dei motivi per cui Ğuḥā ha tutta questa notorietà sta nella sua straordinaria abilità nel far ridere di tutti gli aspetti della vita quotidiana e nel fare appello all'esperienza umana universale. È apprezzato per la sua costante inclinazione a fare scherzi, affrontando tutte le situazioni con un misto di umorismo e saggezza, e il suo modo apparentemente schietto di esporre le colpe delle persone, come lo conferma Marzolph: «he would usually allow the audience to either share his delight in fooling his opponents and 'teaching them a lesson', or feel superior to his overt simplicity of mind» (Marzolph, 2002: 767).

Ğuḥā appartiene ai quei personaggi leggendari che possono esprimere tutte le situazioni come spiega Irène Fenoglio sulla funzione mitica di Ğuḥā nel suo studio "*Caricature et représentation du mythe*":

Goha est donc un personnage légendaire. L'utilisation quotidienne et multiforme de ce personnage et la possibilité permanente de cette utilisation en font un mythe. Goha n'est un personnage mythique que parce qu'il est un creux, une forme réceptacle capable d'épouser toutes sortes de situation. Une seule règle à respecter pour qu'une situation donnée puisse lui convenir est

qu'elle appartienne au genre humoristique, plus spécifiquement à l'intérieur de ce genre, à la représentation du ridicule, ce qui, comme chacun sait, ne signifie pas exclusion de toute dimension "sérieuse" (Fenoglio, 1992: 133-134).

Le barzellette di Ğuḥā ci fanno ridere perché mostrano i comportamenti contraddittori dell'umanità, in generale, e le caratteristiche straordinarie del protagonista, in particolare. Egli è capace di trasformare le situazioni più drammatiche in situazioni molto comiche come succede nella sua storia di *Duck Soup*:

A kinsman came to see Nasrudin from the country, and brought a duck. Nasrudin was grateful, had the bird cooked and shared it with his guest.

Presently another visitor arrived. He was a friend, as he said, 'of the man who gave you the duck'. Nasrudin fed him as well.

This happened several times. Nasrudin's home had become like a restaurant for out-of-town visitors. Everyone was a friend at some removes of the original donor of the duck.

Finally, Nasrudin was exasperated. One day there was a knock at the door and a stranger appeared. 'I am the friend of the friend of the friend of the man who brought you the duck from the country,' he said.

'Come in,' said Nasrudin.

They seated themselves at the table, and Nasrudin asked his wife to bring the soup.

When the guest tasted it, it seemed to be nothing more than warm water. 'What sort of soup is this?' he asked the Mulla.

'That', said Nasrudin, 'is the soup of the soup of the soup of the duck.' (Šāh, 2009: 107)

In questa storia Naşru-d-dīn, con grande arguzia, può dare una reazione non solo intelligente ma anche esilarante. Ci insegna come ci si può comportare quando qualcuno ci vuole prendere in giro, trasformando la situazione in un riso sulla bocca di tutti. Una delle altre storie più famose di Ğuḥā è quella del *Predicatore* in cui si mette alla berlina l'arbitrio di chi si proclama interprete assoluto del pensiero di Dio. Qui vi è un Ğuḥā deciso a non pronunciare un particolare discorso il venerdì in moschea:

Ğuḥā venne invitato a tenere un discorso agli abitanti di un vicino villaggio. Salì sul palco e iniziò:

“ O gente, sapete che cosa sto per dirvi?”

Alcuni attaccabrighe, cercando di divertirsi, gridarono: “No”.

“ In questo caso”, disse il Mulla, “ eviterò di cercare di istruire una comunità così ignorante”.

La settimana seguente, avendo ottenuto l’assicurazione dai giovinastri che non avrebbero più ripetuto il loro commento, gli anziani del villaggio convinsero nuovamente Naşru-d-dīn a tenere un discorso.

“O gente, esordi di nuovo, sapete che cosa sto per dirvi?”

Qualcuno fra la folla, incerto su come reagire, perché li guardava con fierezza, mormorò “Sì”.

“ Nel quel caso” , rispose Nasrudin “ non c’è alcun bisogno che aggiunga nient’altro” e lasciò la sala.

Alla terza occasione, quando una deputazione si recò nuovamente da lui implorandolo di uno sforzo ulteriore, si presentò di fronte all’assemblea “O gente, sapete quello che sto per dirvi?”

Dal momento che sembrava in attesa di una risposta, i paesani gridarono: “Alcuni di noi sanno, altri no”.

“Nel quel caso” disse Naşru-d-dīn ritirandosi, “che quelli che sanno lo dicano a chi non lo sa” (Tadres, 2021: 100-101).

Questa storia può essere letta in vari modi: qualcuno ne trarrà che è impossibile iniziare ad agire sulle persone completamente ignoranti, e che coloro i quali sanno, non hanno bisogno d’insegnamenti e se vi sono delle persone illuminate in una comunità, non vi è alcun bisogno di un nuovo maestro. Qualcuno penserà che Ğuḥā sia un maestro "pigro" o "stupido" o "ignorante". Un terzo crederà che Ğuḥā sia un buon insegnante: che spinge i suoi ascoltatori ad essere attivi nel loro apprendimento e li costringe a mobilitare le proprie conoscenze ed essere creativi: imparare attraverso domande e ricerca di risposte, cioè, imparare attraverso il dialogo. Agisce così perché si fida loro, nonostante si comporti con loro in modo apparentemente "maleducato" che potrebbe "ferire i sentimenti". La pratica di Ğuḥā, secondo alcuni, è caratterizzata da una totale assenza di misericordia che, però, potrebbe avere una sua legittimità: potrebbe fare arrabbiare alcuni ma, a lungo andare, potrebbe far riflettere di più tutti in profondità. Queste sono le mie

interpretazioni personali che non escludono altre interpretazioni della storia; e questa è una delle particolarità principali delle storie di Ğuḥā che possono essere interpretate a seconda di chi le riceve.

2.2. La Scienza

Una delle particolarità delle storie di Giufà sono i significati ad esse attribuiti che portano spesso un messaggio molto profondo: Giufà agisce da sciocco agli occhi degli altri ma in realtà è molto intelligente, di una intelligenza che non si riconosce a prima vista. Giufà riesce a interpretare le situazioni col suo modo particolare, basato su pronte repliche spirituali e inaspettate reazioni. Altra abilità di Giufà consiste nel risolvere i problemi guardandoli da differenti angolazioni.

In questa parte, parlerò delle storie in cui Giufà fa il medico e fa l'astrologo e mostrerò come le sue storie e il discorso scientifico si intrecciano significativamente rispondendo alla domanda: Giufà è un vero "sciocco" o un sapiente?

La ricchezza e la molteplicità delle storie di Giufà ci permette di ottenere nuovi concetti nei diversi campi delle scienze; facciamo un esempio: Giufà appare nei libri di psicologia, illuminando il funzionamento della mente in un modo che nessuna spiegazione diretta può fare.¹⁶

In campo scientifico le storie di Naşru-d-dīn Hodja sembrano illustrare diversi concetti della fisica. Negli Stati Uniti, nella seconda Conferenza di *Coral Gables "Symmetry Principles at High Energy"* del 1965, le sue storie sono state usate in relazione alle alte energie in fisica, per illustrare fenomeni scientifici che non possono essere resi nei limitati termini tecnici usuali. Il grande fisico Turco Behram Kursonoglu usò racconti popolari sulla figura popolare, Naşru-d-dīn Hodja, prima di ogni discorso. Il famoso fisico pakistano, 'Abdu-s-Salām, Premio Nobel per la fisica, ispirandosi a questa figura popolare, propose una nuova teoria della

¹⁶ Tanti studi legano tra le storie riportate da Calvino e Pitre sul fanciullo Giufà e la teoria dell'Ombra di Carl Gustav Jung, vedi per esempio *Interpretare le fiabe*- N. 22/80, A cura di H. Erba Tissot, Casa Editrice Astrolabio.

forte simmetria di interazione basata su un nuovo modo di unificare il tempo spaziale e le simmetrie interne, un buon esempio di quello che è chiamato Hodja's "yogurt project".

Un giorno, un taglialegna vide Naşru-d-dīn Hodja dedicarsi sul bordo del lago, ad un'occupazione singolare. Gli si avvicinò e gli chiese cosa stesse facendo.

Hodja con tutta la sua serietà, disse: - Faccio prendere al lago il lievito di yogurt.

L'uomo scoppiò a ridere: - Hai perduto la ragione, Hodja! Con questo poco lievito, questo gran lago non può fermentare al punto di cagliarsi.

Naşru-d-dīn Hodja, raccogliendosi un momento: - E metti il caso che funziona! ... Finì per dire (Cfr., AA.VV., 1997: 7).

Lo scienziato con questa storia vuole approvare che ogni realtà nasce dal tentativo, o in altre parole, il lievito di Yogurt può essere un risultato del versamento dello yogurt in un lago, prima di passare a spiegare le teorie delle simmetrie.

A questo punto si deve analizzare in profondità un corpus di aneddoti di Giufà per chiarire l'impatto scientifico sulle sue storie. Inizierei con "la medicina" che è la scienza più trattata nel ciclo narrativo di Giufà, poiché si moltiplicano le storie in cui egli fa il medico o fa discussioni sulle scienze mediche.

Del resto, come ci ricorda Bachtin, sin dall'antichità al riso viene riconosciuto un indiscusso potere curativo, e Ippocrate stesso sottolineava l'importanza che «sia il medico che i malati avessero uno stato d'animo allegro e vivace per reagire alla malattia». (Bachtin, 1979a: 77). La filosofia della medicina ippocratica si fondava su due elementi fondamentali: l'equilibrio e l'umore.

La filosofia medica, per Giufà, non si fonda su un approccio scientifico e sperimentale ma sull'esperienza di vita e la saggezza, come nella storia in cui gli domandano: «Cos'è la medicina?» e lui rispose "Tieni i piedi caldi, mantieni la testa fresca, trova un lavoro e non pensare in profondità» (Sari, 2016: 38).

In altri aneddoti i compaesani di Giufà gli si rivolgono per chiedere informazioni e consigli sulle cose che ignorano, come nella storia in cui Naşru-d-dīn Hodja in cui risponde in modo comico e satirico a qualcuno che gli chiede un parere medico:

Domandarono, una volta, a Naşru-d-dīn Hodja, se conoscesse un rimedio per il mal d'occhi.

Nulla di più semplice, fateveli togliere.

Come! Non è possibile! Non si è mai vista una cosa simile!

Fede mia, rispose Hodja, ultimamente avevo mal di denti. Dipendeva da un dente cariato. Ebbene, ho potuto liberarmene soltanto facendomelo togliere! (Aṭ-Ṭarābulsī, 2005: 75)

Una delle storie più diffuse nella tradizione popolare italiana ed araba è quella di *Ĝuḥā il medico* in cui Ĝuḥā pratica la medicina per caso o perché ha voglia di farlo:

Un giorno Ĝuḥā andò a trovare un amico che stava molto male. Preoccupato dalla cattiva salute dell'amico, decise di chiamare il medico. Il medico durante la visita chiese al malato di mostrare la lingua. Poi, disse: - Hai mangiato troppe focacce con tanto burro, non devi farlo più. Ĝuḥā, colpito dalla veloce diagnosi del medico, gli chiese: - Come ha fatto a capire tutto in un breve tempo?

Il medico rispose: - Se sai che gli faceva male la pancia e vedi briciole di focaccia sotto il letto, stai poco a capire tutto.

Tornando a casa Ĝuḥā, ebbe modo di riflettere sulla semplicità con cui il medico era arrivato alla diagnosi e, alla fine si convinse che fare il medico era una cosa davvero facile.

Così un giorno Ĝuḥā andò a trovare un altro amico, lo trovò triste perché suo padre era malato e voleva andare a chiamare il medico.

- Non c'è bisogno del medico, ci penso io - disse Ĝuḥā con determinazione.

Vinte le resistenze dell'amico, Ĝuḥā entrò nella stanza del padre dell'amico e si mise ad osservare il malato. Poi, guardò sotto il letto e, vedendovi un paio di scarpe, disse:

- Non ti preoccupare, tuo padre guarirà in pochi giorni, ma deve smettere di mangiare le scarpe. (Cfr., al-Bakrī, 2009)

In questa storia, notiamo che la scienza della medicina, per Ĝuḥā, non procede con il rigore delle altre scienze esatte, per le quali una medesima causa produce un medesimo effetto: la catena causale è più complessa e non meccanica, e questo fa sì che la medicina non possa essere considerata una scienza esatta.

Questa storia di Ĝuḥā rimanda al tema letterario "il medico buffone". Il medico, secondo Rabelais, deve avere specifiche particolarità: «tutto quello che si vede nel medico, gesti, espressioni del viso, vestito, parole, sguardi, modo di

toccare, deve piacere al malato e rallegrarlo. E così per parte mia, nella mia goffaggine, mi sforzo e cerco sempre di fare io, con quelli che prendo in cura» (Rabelais, 1993: 501). Da qua nasce l'idea che la medicina si basa in larga misura nella letteratura popolare sulla libertà di ridere e sulla libertà di espressione: chi può ridere può aiutare le persone a guarire, ed è ciò che menzionano le leggende e i racconti.

Rabelais sviluppò nei due prologhi al quarto libro (cioè «il vecchio prologo» e quello dedicato al cardinale Odet) la sua teoria del *medico allegro* e della *virtù curativa del riso*, rifacendosi qua a Ippocrate e ad altre autorità. Qua spicca chiaramente l'immagine del *medico allegro* che deve divertire i suoi malati. L'immagine del medico descritta da Rabelais è molto lontana da quella descritta nella letteratura delle epoche posteriori: «È un'immagine complessa, universale e ambivalente. È una mescolanza contraddittoria tra un livello superiore, «il medico simile a Dio» di Ippocrate, e un livello inferiore, il medico scatofago (mangiatore di escrementi) delle vecchie commedie, del mimo e delle facezie medievali» (Bachtin, 1979a: 195-6).

Tra i tanti argomenti trattati negli aneddoti di Giufà spicca quello dell'astronomia in quanto Giufà parla continuamente dei corpi celesti e dei fenomeni astrologici senza neanche accorgersene. Giufà lo fa come se fosse un esperto, come in questa storia in cui «domandarono un giorno, a Naşru-d-dīn Hodja: - È più utile il sole, o la luna?

La luna, disse Hodja, perché il sole si mostra solo quando è giorno. Mentre la luna rischiarava il mondo quando fa notte» (Aṭ-Ṭarābulṣī, 2005: 94).

E nella storia de *Il riciclaggio della Luna*:

Un amico di Hodja, curioso di sapere perché la luna piena spariva per alcuni giorni prima della luna nuova, gli domandò: “Naşru-d-dīn, che cosa succede alla luna piena, prima che appaia la luna nuova?”.

“Amico mio! Questo è uno dei traguardi della tecnologia moderna: la luna piena viene riciclata, cioè spezzettata in tanti piccoli frammenti che servono poi a formare le stelle!” (ivi: 27).

In tanti altri aneddoti, soprattutto quelli di origine turca e che vengono ampiamente diffusi nel mondo arabo e in Sicilia, Naşru-d-dīn Hodja si mette in discussione con i filosofi e gli scienziati che hanno voglia di sfidarlo. Tali aneddoti mostrano la grande sapienza e la saggezza dell'eroe. Hodja esce da tante situazioni grazie al suo pensiero critico e all'umore in quanto è una persona che ha risposte anche alle domande più difficili. In questo ambito spicca la storia di *Naşru-d-dīn Hodja e i tre monaci* in cui:

Tre grandi sapienti che percorrevano il mondo allo scopo di approfondire tutte le scienze, arrivarono a Akchehir. Avendo inteso parlare delle pronte repliche spirituali di Nasreddin Hodja, manifestarono il desiderio di incontrarlo. Si organizzò un grande banchetto all'aperto dove furono invitate tutte le persone importanti della città. Dopo aver ben mangiato, ben bevuto, e discusso ininterrottamente su diversi argomenti, un sapiente pose a Nasreddin Hodja, questo quesito:

«Un giorno tre monaci partirono in cerca degli uomini più sapienti del Paese. Arrivati al villaggio di Ğuhâ chiesero:

«C'è un sapiente in questo villaggio?»

La gente rispose affermativamente. Poi andò a chiamare Ğuhâ.

Poco dopo, sul dorso del suo asino giunse Ğuhâ a cui un monaco pose un quesito:

«Dov'è il centro della terra?».

Ğuhâ rispose:

«Esattamente dove il mio asino posa il piede destro. Se non mi credi, misura la terra!».

L'interlocutore stralunò. Allora il secondo monaco chiese a Ğuhâ:

«Quante sono le stelle?».

«Tante quanti sono i peli del mio asino. Se non ci credi puoi contare sia le stelle che i peli!».

«Ma si contano i peli dell'asino?» esclamò stupefatto il monaco.

«E si contano le stelle in cielo?» ribatté Ğuhâ.

Il terzo monaco domandò:

«Quanti sono i peli della mia barba?».

«Tanti quanti ne ha il mio asino sulla coda. Se non ci credi strappa i peli della tua barba e poi quelli dell'asino: dividili in due mucchietti e contali! Vedremo chi di noi ha ragione!».

I tre monaci ripartirono affascinati dalla sagacia di Ğuhâ e soddisfatti delle sue risposte acute. (Corrao, 2009: 59)

Le storie di Giufà sono famose per essere apparentemente senza senso o superficiali, ma in realtà possiedono un ricchissimo contenuto. Facciamo un esempio con la storia di *Giufà e le stelle*, una storia molto famosa sia nella letteratura orale araba che in quella italiana:

Una volta Giufà fu chiamato dal Sultano e sfidato a passare la notte all'addiaccio, se ce l'avesse fatta avrebbe guadagnato 100 denari. Il valido Giufà sopravvisse al freddo e il giorno dopo andò dal regnante a riscuotere, interrogato su cosa fosse successo.

- Era una notte fredda, a causa di un forte vento tagliente, ed era talmente limpida che stelle rischiaravano i dintorni.

- Furfante! - esclamò il Sultano

- Ti sei scaldato con la luce delle stelle! Non ti meriti niente!

Ğuĥā non disse nulla e se ne andò via afflitto, ma meditava una rivalsa. Qualche giorno più tardi Giufà invitò a casa sua il Sultano con tutto i cortigiani e, fatti sedere a tavola tutti quanti, non servì nulla.

Dopo qualche ora di attesa, il Sultano molto arrabbiato chiese:

- Giufà, non hai preparato nulla da mangiare?

Giufà sornione rispose:

- Chiedo scusa a tutti, ma la pentola del cuscus non è ancora calda, venite a controllare

Il Sultano si alzò e vide la pentola con il cuscus penzoloni con una corda dal soffitto ben lontana dal fuoco, il braciere in un angolo sul pavimento e Giufà che soffiava sul braciere

- Perché soffi sul braciere? - domandò il sultano.

- Per fare arrivare prima il calore alla pentola - rispose Giufà

- Ma sei tonto? Come può giungere il calore alla pentola se è così distante? - ribadì il Sultano

Giufà, con un pizzico di ironia, rispose:

- Se nella notte sono riuscito a scaldarmi grazie alle stelle del cielo, si potrà pure cucinare il cuscus con il calore del braciere, visto che è molto più vicino!

Capita la lezione, il Sultano diede 200 denari a Giufà per premiarlo della sua arguzia (<https://sites.google.com/site/appuntienonsolo/filastrocche/le-storie-di-giufa>).

Il punto scientifico di questa storia sta nel modo in cui Giufà riesce a confermare in modo intelligente che le stelle non illuminano e scaldano la notte, che è scientificamente chiamato “Il Paradosso di Olbers”, in riferimento all’astronomo tedesco Heinrich Wilhelm Olbers, che enuncia: dato che le stelle

sono simili al Sole, il cielo dovrebbe avere una luminosità costante pari a quella del Sole. Così, si chiede, com'è possibile che il cielo notturno sia buio nonostante ci sia un numero infinito di stelle? La soluzione fu data dalla legge di Hubble con cui l'astronomo statunitense Edwin Hubble nel 1929 affermò che le righe spettrali della luce di lontane galassie presentavano lunghezze d'onda maggiori di quanto ci si sarebbe aspettato, concludendo che le galassie si allontanavano dalla Terra, con una velocità proporzionale alla distanza. Qua la dimostrazione scientifica di Giufà è in gran parte un ricorso a un dato dell'esperienza quotidiana.

Tante altre storie vengono presentate ai bambini a scopi educativi o istruttivi, in particolare in ambito matematico, come *Porta la porta, Giufà e la statua di gesso*¹⁷ o la storia di *Giufà e i dieci asini* che racconta che Giufà, dopo aver comprato dieci asini per venderli, ogni volta che li conta seduto in groppa sono nove, ma quando li conta da terra sono dieci. A tale punto decide di fare la strada tutta a piedi. Malgrado la sua semplicità, la storia è centrata sul problema del numero zero. L'uso dello zero come numero in sé è un'introduzione relativamente recente della matematica: a inventare il simbolo dello zero fu il matematico arabo Muḥammad bn Mūsà al-Ḥawārizmī, vissuto intorno all'800 d.C. Lo zero fu usato per la prima volta in Occidente dal matematico italiano Leonardo Fibonacci nel 1202.

Vale la pena ricordare che una delle storielle più antiche dell'arabo Ğuḥā è quella che tratta del tema della matematica:

Un giorno, due persone hanno chiesto Ğuḥā in modo ironico: Conosci qualcosa di matematica?

Ha risposto con calma: Sì, è molto facile per me.

Allora, puoi dividere quattro denari per 3? hanno chiesto loro.

Ha risposto: bene, abbiamo tre uomini, diamo due denari a due di loro e il terzo non prende nulla (Al-Ābī, 2004: 207).

Questa storia è ripotata da Abū sa'd Maṣṣūr bn Ḥusayn, conosciuto come al-Ābī nel suo libro *Naṭr ad-dur fī-l-muḥāḍarāt* (نثر الدر في المحاضرات) e viene usata per mostrare la genialità di Ğuḥā in quanto ha potuto reagire in modo intelligente

17 Queste due storie sono riportate da Italo Calvino, *fiabe italiane*, Mondadori, Milano, 1993-2002.

quando gli altri avrebbero voluto prenderlo in giro. I critici arabi confermano che Ğuḥā fu una delle persone più intelligenti della sua epoca, malgrado si dicesse che era un uomo sciocco e ingenuo. Ğuḥā fa finta di essere stupido ma in realtà è più cosciente degli altri.

Da quanto detto, possiamo confermare che le storie di Giufà sono straordinarie perché sollecitano una riflessione più profonda, in quanto egli ha una mentalità straordinaria che gli permette, a volte, di vivere un'esperienza scientifica senza accorgersene. Le sue parole portano un significato scientifico che non viene compreso immediatamente, ma richiede una riflessione più profonda. Egli è la personificazione più fedele e più viva della sapienza e dell'ignoranza nello stesso tempo. La scienza di Giufà può rivelarsi come una forma di intelligenza anomala; in altre parole: una simpatica forma di intelligenza è una scienza basata sulla saggezza, sulla naturalezza e sulla piacente ingenuità, e prima di tutto sulla fortuna. Concludo con le parole di Marcello Chiarenza, l'autore dello spettacolo *Giufà: la scienza della scemenza*:

Giufà e Fortuna sono una coppia perfetta, anche se Fortuna abbracciando Giufà diventa più cretina di lui, cretina e bendata, ma per nostra fortuna sempre e comunque fortunata. Questo insolito rapporto di coppia, alchimia di beata scemenza, alambicca e distilla intelligenza metafisica e metà no. Ovvero, la povera materia grigia nella testa di Giufà si trasforma in sorriso infantile e solare che ride delle assurdità della vita. C'è un po' di Giufà in ciascuno di noi, poiché siamo tutti intelligenti e stupidi sotto il sole (<http://vortice.provincia.venezia.it/teatrinogroggia/Giufa.htm>)

2.3. La satira

«*Scherza pure coi fanti, ma lascia stare i santi*»

I proverbi, i detti popolari sagaci e salaci, le barzellette e le vignette satiriche sono da sempre i modi con cui i deboli cercano di vincere i più potenti. Essi scherzano sul loro stesso mondo, mettendone in risalto gli aspetti più negativi in modo ironico. Questo potere è chiaramente rintracciabile nelle culture dei popoli del Mediterraneo che lo utilizzano come un tentativo di controllo da parte dei deboli. I racconti satirici hanno una funzione precisa in questo contesto contro le diverse autorità in quanto le «spogliano [...] della loro presunzione e [...] le riconducono al livello della comune umanità e moralità», esercitando quel potere dei deboli che «colloca gli appartenenti a gruppi culturali ed etnici disprezzati e proscritti [...] come rappresentati o espressioni di valori umani universali» (Turner, 2001: 127).

La satira è l'arma più potente a cui i deboli fanno ricorso per difendere i propri diritti, Bachtin la descrive come una maschera molto importante contro la quale nessun nemico può resistere, Bachtin riporta, a proposito, una delle riflessioni più caratteristiche sul riso che si ritrova in «una delle migliori opere del grottesco romantico» (Bachtin, 1979a: 45), cioè, *Nachtwachen des Bonaventura* (pseudonimo di un autore sconosciuto, forse Wetzel). L'opera si compone di racconti e riflessioni di una persona che veglia di notte, e ad un certo punto vengono citate queste parole:

Non c'è al mondo mezzo più potente del riso per opporsi a tutte le avversità del mondo e della sorte! Davanti a questa maschera satirica indietreggia qualsiasi nemico e la stessa tristezza sparisce davanti a me, se io oso deriderla! Che altro merita, per il demonio, se non la derisione, questa terra con il suo sentimentale satellite luna! (*ibidem*)

Giufà appare spesso sopraffatto dalla situazione sociale; è in una posizione inferiore rispetto a chi è socialmente molto più forte di lui. Non è né un grande commerciante, né un giudice, né un *imām*, né uno scienziato, né un sultano, ecc. Appare e si sa dunque sconfitto in anticipo se il potente usa determinate armi:

denaro, onore pubblico, decoro, funzione sociale o religiosa che non possiede. Giufà non si fida degli altri e quindi prende in giro chiunque voglia giocare con lui. Figura multipla che si mette a conservare la sua situazione sociale di indigenza, che lo costringe a lottare nella quotidianità con una certa saggezza, una certa filosofia. Giufà appare così come un uomo saggio che cerca di trarre beneficio da situazioni imbarazzanti cercando di tirarsi fuori dai guai con l'astuzia, possibilmente facendo l'idiota.

Giufà sa usare bene la satira: è un ribelle, soprattutto contro mercanti e benestanti, uomini di religione e uomini di legge. Demistifica gli uomini potenti, rivela la loro ipocrisia e i loro peccati nascosti, soprattutto quando si nascondono dietro la loro rispettabilità esteriore e la loro rappresentatività sociale. Ma Giufà non si lascia ingannare. Le sue manifestazioni sono quelle dei poveri e dei piccoli. Genio astuto, Giufà fa finta di essere sciocco, mentre è sommamente saggio. Visto che questo mondo onora i grandi e affonda i piccoli, Giufà rifiuta di rispettarne le regole. A lui non importa con chi sta parlando, per lui tutti sono uguali lo sceicco come il prete, il sultano come il cardinale, come dice Marrone: «E il continuo stupore di Giufà nei confronti del mondo esterno, delle istituzioni, della Chiesa, è l'atteggiamento originario di chi non ha ancora innalzato barriere definitive tra il normale e il patologico, il civile e il selvaggio, la cultura e la natura» (Marrone, 1990: 24).

Le storie di Giufà, in questo senso, divengono una fonte della precauzione popolare della politica, in quanto Giufà può essere considerato un antagonista umoristico di chi è al potere, come nelle sue storie con Tamerlano. Giufà è personaggio folclorico mediterraneo che esercita una vendetta sociale contro il rappresentante dell'autorità e resta sempre impunito. Dall'altro lato, le sue storie rappresentano un mezzo allegorico di resistenza dei popoli oppressi nei confronti dell'occupazione, come in tante opere della letteratura araba e siciliana, dove viene usato come un eroe simbolo della lotta contro l'arroganza del potere, tanto che Leonardo Sciascia l'ha scelto come protagonista di uno dei suoi racconti, nel *Mare colore del vino* in cui attacca, in modo satirico, il potere della chiesa. Le storie di Giufà, da un punto di vista satirico, «offrono una rappresentazione deformata della realtà che contraddice la descrizione fornita da chi è al potere, ridicolizzando,

muovendosi tra il normale, l'istituzionalizzato e tutto quello che esce dalla norma» (Evangelisti e Jiménez, 2012: 51).

Ci sono anche le riviste satiriche che portano il suo nome e che sono ripetutamente uscite in diversi paesi del mondo e in vari tempi. Queste riviste vengono usate dai diversi popoli che le usano contro gli uomini al potere, come succede in Egitto, in Azerbaijan, in Italia¹⁸ e in tanti altri paesi del mondo.

Tante delle storie di Giufà rientrano in quella categoria che gli antichi chiamavano i generi del "serio-comico". Il termine serio-comico, secondo la lettura proposta dal critico Michail Bachtin nel suo scritto su Dostoevskij e in *Estetica e romanzo*, identifica uno speciale settore della letteratura nonché una specifica concezione del mondo e della verità. Bachtin spiega che all'inizio dell'antichità classica e poi nell'età ellenistica l'espressione *σπουδογέλαιον*, serio-comico, era utilizzata dagli antichi stessi per indicare un insieme di generi esteriormente piuttosto differenti ma legati da intima affinità e costituenti perciò un settore particolare della letteratura (Bachtin, 1979b: 465).

I generi del serio-comico sono legati in gran parte al *folclore carnevalesco*: sono tutti caratterizzati da uno specifico *sentimento carnevalesco del mondo* e alcuni di essi sono generi letterari nati come risultato dei generi orali folclorico-carnevaleschi. Il sentimento carnevalesco del mondo può dare una grande spinta di trasformazione e di vitalità. A tale proposito, si può menzionare il concetto di *letteratura carnevalizzata*, quella che viene influenzata da certe forme di folclore carnevalesco (antico o medievale), come conferma Bachtin:

Tutti questi generi letterari, compresi dal concetto del «serio-comico», sono i veri predecessori del romanzo; anzi alcuni di essi sono generi di tipo puramente romanzesco, che contengono in germe, e a volte in forma sviluppata, gli elementi principali delle più importanti varietà successive del romanzo europeo. (ivi: 465)

Conseguentemente, il concetto della sfera del serio-comico, spiegato da Bachtin, risale alle origini del pensiero occidentale, ed è considerato, in gran parte, un modo per arrivare alla verità e un'alternativa importante a quello aristotelico.

¹⁸ Nella mia ricerca, mi sono capitate tre riviste siciliane che portano il nome di Giufà: la prima uscita nel 1911, la seconda nel (1951-1953) e la terza nel 1960-63.

Questa verità del serio-comico ha una forma dialogica, come quella che si manifesta nel genere letterario dei dialoghi socratici: «nato al declino dell'antichità classica. È caratteristico che esso sorga come un apomnemoneumata, cioè come genere letterario memorialistico, come registrazione di reali conversazioni di contemporanei sulla base della memoria personale» (ivi: 465-466)

La cultura del serio-comico non è propria di un'epoca specifica, ma è propriamente di una tendenza della posizione umana rispetto alle certezze, cioè la carnevizzazione del mondo, che si contrappone alla serietà alta. Il serio-comico ci permette di «unificare un orizzonte semantico complesso all'interno del quale trovano cittadinanza concetti come il riso, l'umorismo, il comico, l'ironia, l'arguzia e la satira e che sono in vario modo stati oggetto di riflessione teorica senza che, tuttavia, si sia addivenuti a definizioni e distinzioni condivise» (*ibidem*).

Il tema della satira è significativamente presente nel ciclo narrativo di Giufà in quanto tante delle sue storie sono lette in chiave satirica denunciando la corruzione, la superficialità, l'egoismo, le bugie, l'ipocrisia. Le storie in cui Giufà viene accompagnato dal suo asino, da sua moglie e da suo figlio, nel caso del personaggio islamico, e da sua madre, nelle storie siciliane, criticano i comportamenti umani contraddittori in queste società. In questa parte metterò in rilievo due tipi di satira: la satira politica e quella sociale.

2.3.1. La satira politica

Il personaggio di Giufà, come abbiamo già detto, è legato, per quanto riguarda la realtà storica, alle epoche del conflitto tra i popoli in cui si trasforma il potere da un paese in declino a un altro in ascesa. In questa atmosfera, spiccano chiaramente le contraddizioni nelle relazioni sociali e nelle situazioni psicologiche. Alla luce di queste trasformazioni storiche, si sente la necessità di usare il simbolo di Giufà come un'arma di resistenza da parte dei vinti contro il potere. In questa prospettiva, Giufà può essere considerato un'arma di disobbedienza capace di trasformare i drammi in una commedia, e questo è molto diffuso tra i popoli arabi

che: «hanno sempre cercato di trovar rifugio dai paradossi della vita nell'ironia» (AA.VV., 2011: 17).

Intanto, in tutta la storia letteraria, il nome di Giufà, in tutte le sue forme, è legato a tutti i tipi di potere d'oppressione, che sia quello di un dominante, o di un conquistatore o di un'istituzione, in quanto è un carattere che sa bene crearsi una diversa dimensione e lottare contro le difficoltà della vita umana, modellandosi un'altra personalità capace di disturbare i governanti. Così non è per caso che nel Medio Oriente il personaggio di Giufà venga collegato, nelle tradizioni popolari e nelle epoche delle trasformazioni, ai nomi di famosi tiranni, come Gengis Khan, Tamerlano, Abū Muslim Al-Ḥurasānī, Qaraqūš e molti altri. Qui la vera protagonista è la satira, che domina e che nessun potere sa mettere a tacere. Quando si parla dei suoi incontri con i re e con i sultani, vengono subito in mente le avventure di Naşru-d-dīn Hodja con Tamerlano. Naşru-d-dīn Hodja è la figura umoristica più popolare nella tradizione orale turca e viene descritto come un giullare alla corte di Tamerlano, dove fa lo scemo e provoca risate. Per An-Nağğār, il primo incontro tra di loro è stato quando Tamerlano conquistò l'Anatolia e iniziò a frequentare i luoghi degli studiosi e dei virtuosi della città; un giorno chiede loro: "Sono giusto o ingiusto?" Se rispondono che è giusto, li uccide e se dicono che è ingiusto, li uccide. Nell'imbarazzo del momento, pensano a Naşru-d-dīn, per la sua capacità di dare risposte sagge. Gli dicono "Nessuno può salvarci da questo tiranno tranne te". Naşru-d-dīn risponde allora che salvarsi da quest'uomo non è una cosa facile, poi, con grande cautela, arriva al palazzo di Tamerlano dicendo: "Ditegli che è arrivato chi può rispondere alla sua domanda". Fermandosi davanti a Tamerlano, lo sceicco gli rispose: "Non sei né un re giusto né un tiranno oppressore. I trasgressori siamo noi perché tu sei la spada della giustizia che l'Onnipotente ha messo sugli oppressori". Tamerlano è colpito da questa risposta e dal coraggio dello sceicco e lo prende come un compagno speciale da cui non si separa più durante tutto il suo soggiorno in Turchia (Cfr., An-Nağğār, 1978: 86). Così, grazie alla sua saggezza e alla sua intelligenza, il personaggio riesce a salvare il suo paese e i suoi concittadini dalla tirannia di Tamerlano. In questo aneddoto, Naşru-d-dīn Hodja è scelto come l'unico uomo del popolo in grado di salvare la città e i suoi abitanti

terrorizzati da Tamerlano. Così lo vediamo resistere al vincitore con le sue astuzie piene di malizia, perfino di coraggio, e con quell'arma inarrestabile dell'assurdità.

Grazie al suo ingegno e alla sua arguzia, Naşru-d-dīn Hodja è in grado di escogitare trucchi per far fronte a Tamerlano. Quando i suoi compaesani si chiedono perché abbia lasciato Tamerlano e se ne sia andato nonostante sia l'unico uomo con cui l'imperatore non si arrabbia mai e che può gestirlo e salvare la gente, Naşru-d-dīn risponde: “Per grazia di Dio posso fargli affrontare qualsiasi situazione quando è sveglio. Almeno lo evito ed eludo cautamente il più possibile. Ma non sono capace di non apparire, o di agire come lui desideri, nei suoi sogni” (Boratav, 1996: 163).

Il rapporto tra Naşru-d-dīn e Tamerlano rappresenta esplicitamente il rapporto tra *il re e il buffone* che è molto importante nella letteratura. Bachtin ha citato, a proposito, le parole di Rabelais che «parlando del buffone Triboulet, riporta le parole di Seneca e dice che il buffone e il re hanno lo stesso oroscopo (libro III, cap. XXXVII). È evidente che conosceva anche la parabola evangelica dell'incoronazione e detronizzazione burlesca, delle busse e della ridicolizzazione del «re dei Giudei»». (Bachtin, 1979a: 217)

Il ruolo del buffone nella letteratura è molto importante soprattutto quando si parla del potere. Il buffone è l'antieroe che può protestare contro chi sta al potere con il suo modo speciale. Con l'arma del riso, il buffone si contrappone alla menzogna, all'elogio, alle lusinghe e all'ipocrisia. La verità del riso può abbastare il potere e il portavoce di tale verità è sempre il buffone. In questo senso, il riso rappresentò una forma difensiva esteriore e legalizzata con tanti privilegi. Esso si era liberato, ad un certo punto dalla censura esteriore, dalle repressioni esterne, dai roghi. Secondo Bachtin, il riso è «una *forma interiore*, non esteriore, sostanziale, a cui non può sostituirsi la serietà, se non sminuendo e snaturando il contenuto stesso delle verità rivelate per mezzo del riso» (ivi: 105). Il riso può resistere contro ogni forma di *censore interiore*, di paura del sacro, e delle proibizioni autoritarie, dal passato, dal potere. Il riso ha permesso all'uomo a guardare il nuovo e guardare al futuro, Bachtin mette in risalto di seguito i numerosi privilegi che il riso possiede, chiarendo anche le funzioni generali del riso nell'evoluzione storica della cultura e della letteratura:

Il riso ha rivelato un mondo nuovo soprattutto nel suo aspetto gioioso e *lucido*. I suoi privilegi esteriori sono indissolubilmente legati alle sue forze interiori, è come se fossero in qualche modo un riconoscimento esteriore dei suoi diritti interiori. È per questo motivo che il riso meno di ogni altra cosa poté diventare uno strumento di oppressione e di stordimento del popolo. E non si è mai riusciti a renderlo del tutto ufficiale. E rimasto sempre l'arma della libertà nelle mani del popolo. (*ibidem*)

Il rapporto tra Naşru-d-dīn e Tamerlano incarna la relazione tra la libertà e le proibizioni autoritarie, tra il comico e il serio. Nella letteratura mondiale ci sono alcune opere all'interno delle quali i due aspetti del mondo – il serio e il comico-coesistono e si riflettono a vicenda (sono soprattutto gli aspetti *totali* e non delle immagini comiche o serie prese solamente come nel dramma comune dell'epoca moderna). Nella letteratura classica un chiaro esempio è dato dall'*Alceste* di Euripide, in cui la tragedia è strettamente unita al dramma satiresco; e, in epoca moderna i drammi di Shakespeare, come conferma ancora Bachtin: «il riso autentico, ambivalente e universale, non esclude la serietà, ma la purifica e la completa. La purifica dal dogmatismo, dall'unilateralità, dalla sclerosi, dal fanatismo e dalla perentorietà, dagli elementi di paura o di intimidazione, dalla didattica, dall'ingenuità e dall'illusione, dalla fissazione nefasta e unilaterale, e dal banale esaurimento» (ivi: 135).

Gli aneddoti in cui Naşru-d-dīn Hodja incontra Tamerlano meritano una speciale attenzione in quanto ci permettono di comprendere le rappresentazioni dei popoli del Mediterraneo e del rapporto tra il basso e l'alto, il debole e il forte, il governato e il sovrano. Questi aneddoti ruotano intorno a ciò che l'antropologo francese Michel de Certeau chiama *métis* *L'invenzione del quotidiano*; cioè il modo di usare, eludere, affrontare e sventare l'ordine imposto (Cfr., de Certeau, 2009). Essendo incapace di dichiarare una guerra aperta contro la legge del luogo, Naşru-d-dīn si accontenta di ciò che ottiene mediante manipolazione, inganno, simulazione, travestimento e botta e risposta. Appare come l'unica persona autorizzata liberamente a svilire l'imperatore e a prenderlo in giro. I suoi scherzi, e le sue battute lo rendono anche un amato cortigiano di Tamerlano. In tal modo, Tamerlano e Naşru-d-dīn Hodja costituiscono una coppia analoga a "*Il re e il pazzo*" della storia culturale europea. Ci sono anche altri aneddoti direttamente

satirici in cui Naşru-d-dīn Hodja osa svilire, svalutare e criticare il brutale imperatore, come in questa storia molto famosa di *Tamerlano e lo specchio*:

«Un giorno che Naşru-d-dīn Hodja si trovava in compagnia di Tamerlano, nel suo palazzo, fu portato al conquistatore, in regalo, uno specchio di platino. Tamerlano si rimirò nello specchio. Qualche lacrima imperlò i suoi occhi. Al vedere ciò, Hodja, a sua volta, si mise a piangere. Poco dopo, Tamerlano essendosi calmato, vide Hodja che seguiva a piangere.

Hodja, disse Tamerlano, quando mi sono visto nello specchio così brutto, ho provato una piccola emozione. Sapendo fino a che punto tu mi sei attaccato, non sono stato sorpreso di vederti prendere parte alla mia pena. Te ne ringrazio. Ma, dimmi, perché continui a lacrimare ora che mi sono rasserenato? Naşru-d-dīn Hodja, asciugandosi le lacrime:

Sire, per un istante che vi siete visto nello specchio, vi siete afflitto per un momento; io, vostro servitore che vi vedo per tutto il giorno, non devo piangere un po' di più?!». (Boratov, 2008: 478)

Uno dei libri europei molto importanti sul rapporto di Giufà con i governanti è quello dello scrittore russo Leonide Soloviev *Distributore di pace*, uscito nel 1938 e tradotto in tante lingue. In questo libro, un predicatore errante è un vagabondo nei paesi asiatici per sfuggire all'oppressione e all'odio dei governanti. Tornato a Buḥāra, dopo un lungo esilio, Naşru-d-dīn Hodja trova la sua famiglia scomparsa, la sua casa distrutta e la sua città nelle mani di governanti corrotti e avidi che hanno portato dolore e sofferenza alla gente comune. Ma Naşru-d-dīn non è uno che si piega all'oppressione o abbandona gli oppressi. Sebbene sia armato solo del suo ingegno e del suo asino, tutte le spade, i muri e le segrete della terra non possono fermarlo. Basandosi sulle proprie esperienze e viaggi durante la prima metà del 20 ° secolo, Leonid Solovyov intreccia le storie e gli aneddoti su Naşru-d-dīn in un racconto molto bello pieno di amore appassionato per la vita, per la libertà e per la felicità. Il libro è stato adattato in un film intitolato *Naşru-d-dīn in Buḥāra*. In questo film, l'intelligente Naşru-d-dīn penetra facilmente nella cerchia ristretta di Buḥāra Amīr fingendosi un uomo saggio di Damasco. Diventa consigliere fidato di Amīr e convince persino il tiranno ad allentare il governo e rilasciare molti prigionieri politici.



Locandina ufficiale del film

La coscienza popolare ha annunciato, attraverso gli aneddoti di Giufà, la sua posizione non solo rispetto all'autorità politica e la sua opinione sui suoi governanti, ma anche la sua opinione sul potere della magistratura. Ecco perché non è un caso che Giufà fa il giudice nei suoi racconti che possono essere considerati un mezzo con cui i popoli esprimono le proprie opinioni sulla giustizia e sulla corruzione della magistratura soprattutto in quei tempi in cui i giudici prendevano le parti degli arbitri.

Infatti in tutte le civiltà del Mediterraneo, sono tantissimi i racconti in cui Giufà fa il mestiere del giudice o in cui rappresenta l'antagonista del giudice. In questi racconti, soprattutto quelli arabi, il lettore può chiaramente osservare l'assenza della legge e il dominio dell'ingiustizia, perciò la gente usa il mito di Ğuḥā per esprimere il suo rifiuto della corruzione di tale istituzione. A volte, Ğuḥā appare nei panni del giusto giudice che separa tra i lottatori in modo molto intelligente e

molto satirico. Lui appare anche come un vice del giudice che aiuta gli innocenti nelle loro cause svolgendo un ruolo simile a quello degli avvocati.

Nella tradizione popolare siciliana Giufà appare nelle vesti del giudice che difende sempre i deboli e i poveri¹⁹ dalle sopraffazioni dei potenti nutrendo sempre un'innata predisposizione ad agire secondo la giustizia, come si vede in questa storia:

«Un morto di fame, con pochi soldi in tasca, passò davanti una bottega, dove stavano arrostando della carne. L'odore gli scatenò ancor più la fame, ma non avendo soldi a sufficienza per comprare la carne, andò dal fornaio e si comprò un pezzo di pane. Poi, si riavvicinò alla bottega e si sedette là vicino in modo che potesse accompagnare al pane che mangiava il profumo della carne. Quando finì di mangiare il pane, il padrone della bottega si avvicinò a lui e gli disse:

- “Visto che hai gustato con tanto piacere il profumo del mio arrosto, adesso me lo devi pagare”!

Il morto di fame, non avendo più soldi per pagare, fu portato a forza da Giufà, che nel frattempo era diventato un bravo giudice. Il padrone della bottega disse a Giufà:

- “Quest'uomo mentre mangiava il suo pane, gustava a sbafo il profumo della mia carne arrostita. Mi deve pagare per questo, ma lui si rifiuta di farlo”.

Giufà colpito per la singolare richiesta, chiese al bottegaio: -

“Quanti denari vuoi per il profumo della tua carne?”

Il bottegaio precisò: - “Deve darmi cinque denari! Cinque denari per il profumo della mia carne!”

A questa richiesta, Giufà prese dalla sua tasca cinque denari e li fece cadere sul suo tavolo, in modo che potessero tintinnare.

Poi, chiese al bottegaio: - “Hai sentito il suono dei cinque denari?”

¹⁹ La figura del povero nel folklore siciliano è esemplificata dai numerosi proverbi raccolti da Guastella che indicano i borghesi, ovvero i contadini agiati e, più in generale, i ceti più benestanti della società siciliana:

Or di codesti sospetti contro i cappelli [...] ne ha un centinaio, a dir poco, congegnati a proverbi, e impregnati tutti di feroce ironia o di rassegnata amarezza, come: La forca è fatta pel povero; – Pel povero non c'è giustizia; – Pel povero non c'è compassione; – Il povero non è creduto; – Tutti i difetti gli ha il povero; – Al povero, chi gli ne fa poche, se ne pente; – Quando il ricco accarezza il povero è segno che vuole ingannarlo; – Siamo come le spighe: ci mangiano e ci calpestano; – Siamo come gli asini dei gessai: guidaleschi e nerbate; – I lupi non si mangiano fra loro; – I cenci van per l'aria; – Siamo minchioni perché non abbiamo danaro; ed altri, ed altri, da non finirla sì presti. (Guastella, Serafino Amabile, *Le parità e le storie morali dei nostri villani* (1884), con un'introduzione di Italo Calvino, Milano, Rizzoli, 1976; pp: 135-137)

Il bottegaio rispose: - “Sicuramente signor giudice! Era un piacevole tintinnio! Ma, cosa mi vuole far capire?”

Giufà rispose sentenziando: - “Così come quel poveraccio si è cibato del profumo della tua carne, tu ti puoi considerare pagato con il suono delle mie monete. E ora te ne puoi andare soddisfatto”.

Mentre il bottegaio se ne andava con scorno, Giufà invitò il poveraccio a mangiare a casa sua». (<http://tuttoscuola.altervista.org/giufa/il%20giudice.htm>)

Famosissima anche è la storia siciliana di *Giufà e il giudice* in cui Giufà viene autorizzato dal giudice a uccidere le mosche ovunque le veda, e ne colpisce una proprio sul naso del giudice. Il racconto deriva da fonti buddhiste, ed è assai popolare nelle raccolte novellistiche medioevali. Se ne trova una versione letteraria ne *Le piacevoli notti dello Straparola* (Straparola, 1927: 548). Questo racconto è diffuso anche nelle tradizioni orali di nazioni lontane, come l’Islanda e l’Indocina. In una versione siciliana, il protagonista dell’aneddoto è Giufà, che va a lamentarsi in tribunale del fatto che le mosche gli hanno mangiato la carne:

«Giufà era un giovane che sembrava stupido ma aveva la mente fina. Eccovene la prova.

Un giorno Giufà comprò un pezzo di carne. Entrò in casa e lo lasciò sul tavolo incustodito, a portata delle mosche. Poi uscì. Quando rientrò, sul tavolo la carne non c'era più.

Giufà decise subito di incolpare le mosche e andò dal giudice per sporgere querela. Disse: "Le mosche mi hanno mangiato un chilo di carne."

Il giudice volle canzonarlo e sentenziò: "D'ora in poi potrai uccidere tutte le mosche che vedrai."

Proprio in quell'istante una mosca si posò sulla testa pelata del giudice. Giufà alzò la mano e, abbassatala, in un baleno spappolò l'insetto sulla testa del magistrato burlone.

Questi balzò dal seggiolone presidenziale e gridò: "Screanzato! Hai offeso la giustizia. Ti punirò!"

Giufà non si scompose minimamente. Rispose soltanto: "Punirmi? E perché? Ho fatto come mi disse lei!"». (Pitrè, 1875: 66)

Giufà difende i deboli ma bada anche al proprio utile. Si può rintracciare questo significato nella storia di *Giufà e il vescovo*: sdegnato per le uccisioni arbitrarie che sta compiendo il vescovo, con l'inganno le fa cessare e al tempo stesso riceve in cambio denaro per le vedove. Poi andato da queste, senza avvertirle di avere già con sé i soldi, chiede che percentuale gli lascerebbero nel caso facesse avere loro una pensione dal vescovo:

«Una volta il vescovo promise un compenso di quattrocento once all'orefice che avesse cesellato il più bel crocefisso. Ma il vescovo aggiunse che colui che ne avesse presentato uno, a suo giudizio, brutto sarebbe stato decapitato. Un orefice gli portò un bel crocefisso: il vescovo disse che non gli piaceva e fece tagliare la testa all'artigiano, tenendosi il crocefisso. Il giorno seguente un altro orefice ne mostrò uno ancora più bello, ma al poveretto toccò la stessa sorte di chi lo aveva preceduto. La vicenda si ripeté, e altri orefici furono decapitati. Quando Giufà conobbe questa situazione, andò da un orefice e gli disse: - Maestro, mi dovete fare un crocefisso molto bello, così bello da non averne di eguale. Ma badate bene, deve avere un ventre sproporzionatamente gonfio. Quando il crocefisso fu terminato Giufà lo prese e lo portò al vescovo che appena lo vide esclamò: - Come ti viene in mente di portarmi un simile mostro! Te la farò pagare cara - Eccellenza disse Giufà - ascoltate cosa mi è successo. Prima di venire qui, questo crocefisso era di una bellezza rara. Mi trovavo per strada quando gli si è gonfiato lo stomaco per lo sdegno. Mentre mi avvicinavo a casa vostra lo stomaco continuava a gonfiarsi sempre più, e il suo gonfiore è andato sproporzionatamente aumentando nel salire le scale. Vedete, il Signore è in collera con voi per tutto il sangue innocente che è stato versato. Se non mi date subito quattrocento once e non pagate un'indennità alle vedove degli orefici, la collera di Dio ricadrà su di voi! Il vescovo, terrorizzato, diede a Giufà le quattrocento once e lo incaricò di chiamare le vedove per dar loro una pensione. Giufà, parlando alle vedove, disse: - Quanto mi date se vi faccio avere una pensione dal vescovo? Fu così che ogni vedova gli diede una forte somma e Giufà portò a sua madre un sacco di denaro» (Corrao, 2009: 58).

Per quanto riguarda le riviste che portano il nome di Giufà, ne ho scoperte tante ma preferisco parlare di due di esse che sono legate alla tematica della satira politica. La prima è il settimanale egiziano *Ġuhā* che è stato fondato dallo spagnolo Juan Sentís. Esso fu pubblicato, in francese, negli anni dal 1930 al 1934, un periodo segnato in Egitto da due eventi: una grave crisi economica, dovuta in gran parte al crollo del prezzo del cotone, e la questione nazionale che consiste nella resistenza egiziana contro l'occupazione britannica. È in questo contesto storico che è nato il

settimanale che si presenta, di fatto, nella parte nazionalista antibritannica filo-wafdista.²⁰

Il settimanale *Ġuḥā* è stato creato su iniziativa di Georges Dumani in una tendenza apertamente wafdista. Juan Sintès, un ebreo spagnolo la cui famiglia vive in Egitto da cinquant'anni, ne è stato l'ideatore e il progettista. Ecco come si presenta il quotidiano in un articolo che celebra il suo primo anniversario:

«Donc depuis un an nous avons essayé, semaine après semaine, avec toute la modération possible, de faire connaître à l'opinion étrangère le point de vue de l'opposition, c'est-à-dire le point de vue national. [...] *Ġuḥā*, par la plume et par le dessin, a illustré l'histoire quotidienne du régime néfaste entre tous et des hommes à l'esprit pervers qui ont lié leur fortune politique à l'avenir du régime. [...] *Ġuḥā*, au cours de sa deuxième année, continuera son œuvre d'assainissement. [...] L'est le seul organe de langue européenne qui répond à la curiosité éveillée de l'étranger anxieux de connaître la vérité sur une politique dont on a tenu à lui cacher les mobiles malfaisants» (AA.VV., 1932: 1).

La rivista comprende due tipi di caricature: da un lato, quello che viene comunemente chiamato il "ritratto incaricato": ce n'è uno in ogni numero che dipinge una personalità dell'epoca; dall'altro, le vignette di situazione: tutti i disegni di copertina (e talvolta all'interno) riguardano eventi politici o sociali reali e mettono in luce, attraverso *Ġuḥā*, il comportamento degli egiziani.

Irene Fenoglio ha scoperto questa rivista in una ricerca illustrata pubblicata dal Centro di Ricerca Francese al Cairo. Secondo Fenoglio *Ġuḥā* è:

«[...] un mythe est par nature "interprétable"; il a pour fonction d'être utilisé et réutilisé à certaines fins. C'est cette faculté mythique du personnage qui a permis son utilisation par l'hebdomadaire et en particulier par le caricaturiste. Considérons le *Ġuḥā* de Juan Sintès comme un signe final. Sa signification est multidimensionnelle et peut être directement décrite par l'image» (Fenoglio, 1992: 136).

Ġuḥā appare sulle pagine della rivista come uno sceicco egiziano musulmano che veste un abbigliamento tipico della società egiziana di quel tempo:

²⁰ Il *Wafd* è il principale partito di opposizione nazionalista egiziano nel periodo tra le due guerre.

ğubba, quṣṭān, cintura. Anche i lineamenti del viso sono nettamente accentuati: occhi sporgenti, naso grosso e piatto, bocca grossa e eccessivamente larga segnata da denti bianchi, barba ben definita.

Facciamo un esempio riportando una illustrazione che raffigura l'incontro tra Ğuḥā - che rappresenta l'Egitto - e John Bull - che rappresenta l'Inghilterra. Sapendo che John Bull rappresenta l'Inghilterra popolare (rispetto a quella aristocratica), siamo tentati di dire che il settimanale la rappresenta per meglio denigrarla. Tuttavia, se guardiamo l'immagine più da vicino, notiamo che John Bull punta il dito con autorità mentre avanza su Ğuḥā che indietreggia, sulla difensiva. "Dio, è il nostro diritto" dichiara il primo. L'affermazione iniziale di Dio rafforza questo carattere e soprattutto giustifica l'atteggiamento stesso "Il nostro diritto".



La seconda rivista è l'azera satirica *Molla Naşru-d-dîn*, pubblicata tra il 1906 e il 1930. La rivista ha tra i suoi obiettivi polemici l'ipocrisia del clero musulmano, le politiche coloniali delle nazioni statunitensi ed europee e la corruzione venale dell'élite locale, sostenendo ripetutamente l'occidentalizzazione, la riforma dell'istruzione e diritti per le donne. La rivista è stata la prima del suo genere ad essere letta in tutto il mondo musulmano. L'Iran è stato probabilmente il paese in cui ha avuto il suo maggiore impatto: i suoi saggi e le sue illustrazioni

hanno agito come una sorta di preambolo alla rivoluzione costituzionale iraniana del 1906-1910, che ha portato all'istituzione del primo parlamento in tutta l'Asia.

Lo scrittore Ğalil Muḥammad Ğulūzāda (1866-1932) fu il fondatore della rivista. Nel 1920, i sovietici avevano invaso Baku; la qualità dell'editoriale e della direzione artistica della rivista ha sofferto notevolmente poiché è stata costretta a seguire la linea del partito bolscevico. Nel 1931 uscirono solo tre numeri e poco dopo chiuse definitivamente i battenti. Il suo impatto, tuttavia, è difficile da sopravvalutare. Il quotidiano azero Iršād ha coniato la formula “*Molla Nasreddinism*” per descrivere la capacità di raccontare le cose come sono.

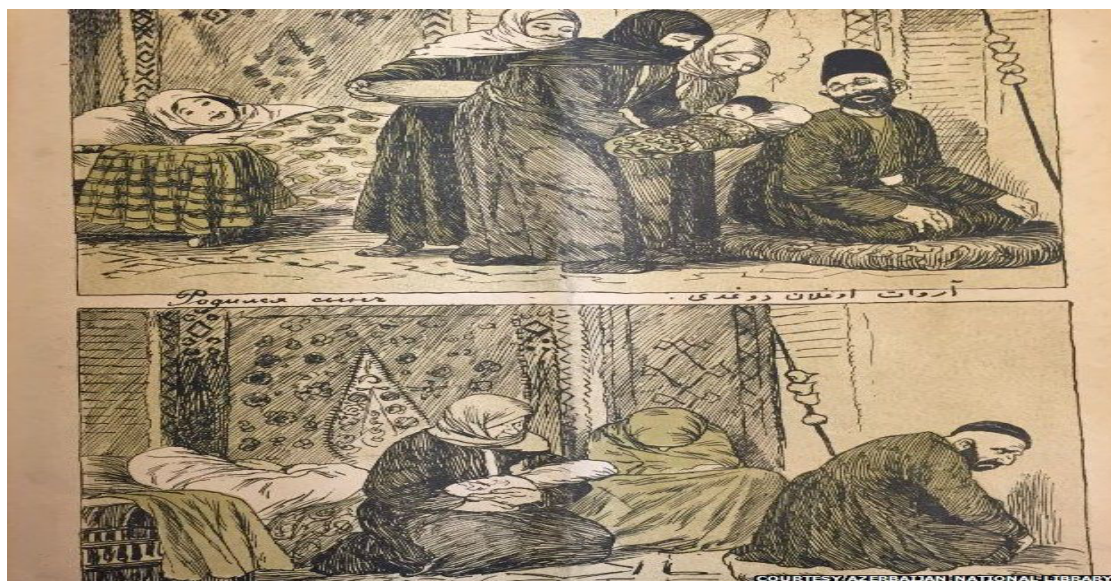
I suoi autori hanno satirizzato coraggiosamente la politica, la religione, il colonialismo e l'oppressione delle donne (l'Azerbaigian era sorprendentemente progressista sulle questioni delle donne all'epoca, concedendo alle donne il diritto di voto nel 1919, un anno prima degli Stati Uniti). E con la maggioranza della popolazione dell'epoca analfabeta, la rivista era un'attenta e intelligente miscela di illustrazioni e testo. E il testo stesso potrebbe essere il più interessante di tutti: è stato scritto in turco azero, piuttosto che in russo, la lingua dei loro colonizzatori.

Molto interessante è anche la rivista di Molla Naşru-d-dīn, *The magazine that would've could've should've*, nell'introduzione del libro si leggono queste righe:

«We first came across *Molla Nasreddin* several years ago on a cold winter day in a second-hand bookstore near Maiden Tower in Baku. It was bibliophilia at first sight. Its size and weight, not to mention print quality and bright colour, stood out suspiciously amongst the more meek and dusty variations of Soviet brown in old man Elman's place. We stared at *Molla Nasreddin* and it, like an improbable beauty, winked back at us». (AA.VV., 2011: 5).



In questa vignetta Molla Naşru-d-dîn cerca di svegliare i popoli addormentati dell'Oriente in quanto gioca il ruolo del maestro che deve sollecitare i suoi compaesani ad andare sempre avanti. L'immagine della gente addormentata rispecchia chiaramente la politica della rivista che si mette a raffigurare, simbolicamente, lo stato dei popoli dell'Oriente.



Nella vignetta in alto nasce un maschietto, mentre in basso il padre risponde alla nascita di una femminuccia. La rivista vuole dire che la gente conserva ancora il costume arabo pre-islamico quando la donna era significativamente disprezzata.

2.3.2. La satira sociale

La tematica della satira sociale nel ciclo narrativo di Giufà è molto frequente, tanto che il numero degli aneddoti di questo tipo è doppio rispetto a quelli basati sulla satira politica. Giufà non è un uomo isolato ma è una persona normale che va al mercato, viaggia nelle città, incontra i governanti, vive tra la gente comune e fa tutto quello che fanno gli altri, parla con loro e non è d'accordo con loro sulla differenza delle loro classi.

Le storie di Giufà trattano questioni sociali che sono fondamentali per la vita umana: ingiustizia sociale, privilegio di classe, egoismo, vigliaccheria, pigrizia, incompetenza, ignoranza, ristrettezza di vedute e ogni tipo di frode. Le osservazioni di Giufà sulla natura umana sono così perspicaci e raccontate in modo così intelligente che hanno il potere di intrattenerci e ipnotizzarci sempre.

Giufà è quasi un giovane, in Sicilia, vessato da una madre che lo raggira, a volte da un padre. Le sue storie fanno parte del dramma umano, come conferma Corrao:

«Tuttavia egli sembra riflettere ciò che può essere chiamata la mitologia della condizione umana, il cui contenuto rivela un mistero che è parte integrante del dramma umano. La funzione che più verosimilmente assolvono questi racconti è quella di aiutare l'uomo a trascendere il piano dell'esperienza immediata, lacerata e contraddittoria, per scoprire una dimensione nascosta della realtà» (Corrao, 2009: 162-163).

Giufà è un filosofo popolare per eccellenza. Molte delle sue storie, come lezioni di condotta morale e come scherzi, offrono un commento critico sul pensiero e sul comportamento sociale stereotipati, oltre a indicare alternative fantasiose. La bravura con cui confonde le incongruenze della vita e tuttavia afferma la sua fede nell'uomo è una sfida accattivante alla nostra sensibilità.

Tra i suoi aneddoti che criticano coloro che si preoccupano solo delle apparenze c'è per esempio *Mangiate, vestitucci miei*:

«Giufà era un po' sciocco: perciò nessuno gli offriva mai niente, né gli usava la cortesia di invitarlo.

Una volta andò a chiedere qualcosa in una masseria e, visto com'era trasandato, furono sul punto di aizzargli i cani contro: se ne fuggì più morto che vivo. La madre, che aveva capito la situazione, gli procurò una bella giacca, un paio di pantaloni e un gilè di velluto.

Giufà tornò allora a quella masseria, vestito come un campiere. Ebbe un'accoglienza strepitosa. Lo invitarono persino a pranzo.

A tavola, tutti si dimostrarono ossequiosi nei suoi confronti. Quando servirono il cibo, Giufà, non sapendo come comportarsi, con una mano si portava le pietanze alla bocca e con l'altra si ficcava gli avanzi in tasca, nella coppola e nella giacca. E nel riporre il cibo negli indumenti, ripeteva:

– Mangiate, vestitucci miei. Siete voi gli invitati!». (ivi: 32)

Nelle storie di Giufà, sono frequenti le immagini conviviali, cioè quelle del mangiare, del bere, del nutrimento e dell'assimilazione del cibo, e sono direttamente legate alle forme della festa popolare, che hanno un significato diverso, cioè «non si tratta comunque del bere e del mangiare come atti quotidiani e facenti parte dell'esistenza di ogni giorno del singolo individuo. Si tratta piuttosto del *banchetto* che si svolge *durante la festa popolare*, al limite del «gran festino»» (Bachtin, 1979a: 304). Qui spicca il concetto del banchetto nella festa popolare che ha un ruolo importantissimo, come conferma Bachtin: «le immagini di banchetti si legano organicamente a tutte le altre immagini della festa popolare. Il banchetto è un momento indispensabile all'allegria di ogni festa popolare. Non può mancare in nessuna azione comica» (*ibidem*). Queste immagini sono strettamente legate alle feste, alle azioni comiche, alle immagini del corpo grottesco, d'altra parte sono «legate alla *parola*, alla *conversazione saggia*, alla *giosia verità*» (ivi: 307), e questo che accade appunto in questa storia di Giufà in quanto la morale viene espressa tramite questa vicenda del banchetto e del mangiare. Il mangiare, come un avvenimento sociale, può contenere in sé una serie di immagine metaforiche, immagini che continuano a vivere nel loro significato universale. In questa sede il banchetto può essere visto come «*cornice essenziale della parola e dei discorsi saggi, della verità gioiosa*. Fra la parola e il banchetto c'è un legame secolare» (ivi: 310).

In uno stile che unisce umorismo, ironia e saggezza, Ğuḥā diviene il portavoce del popolo arabo nei diversi lati della vita sociale: lui è «il predicatore, il giurista, il filosofo, il saggio, il satirico, il ridente, e quel che si vuole da tutto ciò che suscita le emozioni della gente verso gli avvenimenti e i fatti della vita» (Yūnis, 1968: 76). Così questo modello ci appare in diversi personaggi e ognuno di loro ha un aspetto diverso in tutti gli aspetti dell'esperienza sociale.

Giufā ci insegna come si risolvono le questioni in modo pratico e come vivere con le debolezze umane che sono una parte inevitabile della vita. Con la sua filosofia della vita, delle aspettative e delle azioni, egli difende la verità in un ragionamento pratico unito a critiche costruttive, un'attitudine a modi flessibili, anche verso i più duri e a proposito delle questioni più delicate.

Ğuḥā nella sua critica degli aspetti della vita sociale utilizza l'umorismo che può essere considerato la pacifica vendetta o la sanzione sociale che la comunità mantiene al centro della sua entità sociale. In questa prospettiva, non appare strano che le sue storie siano un'incarnazione del supremo e una diagnosi delle virtù, e che vi critiche non solo l'ambiente intorno a sé ma anche se stesso. Le sue storie puntano anche sulle caratteristiche individuali negative che portano discordia nelle giuste società, come l'avarizia, la pigrizia, il tradimento, la vanità e l'amore per l'apparenza, l'ipocrisia sociale, l'ignoranza, l'analfabetismo, etc. Tuttavia, notiamo che il modello di Ğuḥā, in questo tipo di aneddoti, non appare sempre positivo, ma compaiono tanti aspetti negativi del suo carattere, che potrebbe essere a volte negativo e a volte positivo: «negativo significa che i difetti sono stati attribuiti alla sua personalità, positivo significa che è lui che critica le colpe degli altri» (An-Nağğār, 1978: 124).

I ricercatori ascrivono gli aneddoti di Ğuḥā alla cosiddetta "ironia positiva", in quanto ogni aneddoto ruota attorno alla negatività che rivela un difetto morale o comportamentale che si cerca di nascondere, e non si limita a prendere in giro gli altri, ma si estende alla presa in giro di se stesso: lo ritroviamo spesso nei suoi aneddoti in cui appare sciocco, pigro o egoista, avaro anche con le persone a lui più vicine. Il nome di Ğuḥā ha attraversato i secoli perché i suoi aneddoti rivelano sempre la verità dell'animo umano, così Ğuḥā è la persona che insorge contro coloro che commettono dei peccati, come conferma il dottor Yūnis:

Ĝuĥā non era pazzo o privo di mente, ma stava affrontando le questioni dagli angoli più vicini alla verità e alla realtà, quindi sembrava contraddire le azioni degli altri che non immaginano che la verità sia vicina e guardano lontano, oltre al fatto che lui è molto franco nell'esprimersi non si interessa che il quadro sociale spesso impone alle persone di tacere o simbolizzare, e questa caratteristica vale per i suoi simili, ma lui si arrende sempre ai suoi desideri nei loro momenti simultanei. Le sue caratteristiche speciali lo rendono sempre libero dalla paura e dalla repressione, e lo fanno apparire più forte degli altri. Forse è ciò che ha fatto di lui il personaggio più vicino su cui cade l'incarico sociale (Yūnis, 1973: 132).

La famiglia occupa una posizione di rilievo negli aneddoti di Giufā. Egli è capofamiglia, ha una moglie con cui vive eventi, situazioni ed esperienze straordinarie. Ha dei figli che alleva con saggezza, e conversa con loro con l'umorismo e ironia, come se volesse che la sua vita e la sua filosofia si estendessero alle generazioni successive. Mentre Ĝuĥā appare molto paziente e leale, sua moglie è spesso stupida, ignorante, infedele, maligna e meschina, astuta, spietata e senza scrupoli, non esita a ferirlo a pugni, a picchiarlo e prenderlo a calci. Il figlio di Ĝuĥā è uno sciocco e idiota come lui. Altro membro importante o, ad essere precisi, l'elemento più importante nel ciclo narrativo di Ĝuĥā è il suo asino, in quanto Ĝuĥā non è menzionato in nessuna letteratura o in nessun ambiente senza che sia menzionato il suo asino.

C'è un divertente confronto tra "l'asino di Ĝuĥā e sua moglie" in una divertente storia che ha più di un significato in quanto mette in risalto le contraddizioni degli uomini:

«La moglie di Ĝuĥā muore e lui non versa una lacrima, poi il suo asino muore e lui si mette a piangere

incessantemente. La gente viene da Ĝuĥā e gli chiede, stupita dalle sue reazioni.

“Che fai?!” Tua moglie è morta e non hai mai pianto per lei e ora che è morto il tuo asino piangi continuamente per lui.

Quando è morta la mia moglie, c'è chi è venuto a dirmi: “Mia sorella può essere la tua migliore moglie” e un altro dice: “Mia figlia può essere la tua migliore moglie”.

Poi quando è morto il mio asino, non ho trovato nessuno venisse a compensarlo con qualcos'altro» (An-Naĝĝār, 1978: 164).

Anche i vicini di casa sono un elemento notevole nelle storie di Ğuḥā in quanto costituiscono il suo primo contatto con la vita esterna. Egli ci litiga sempre e li prende spesso in giro, come in questa storia di *la pentola è morta*:

«Una volta Ğuḥā chiese in prestito una pentola larga al suo vicino di casa. Dopo averla usata per cucinare, vi mise dentro una pentola stretta e la restituì al legittimo proprietario, che gli chiese:

«Come mai questa pentola stretta, Ğuḥā?».

«È la figlia della pentola larga, l'ha partorita a casa mia!».

In un'altra occasione chiese nuovamente in prestito la pentola, ma non la restituì. Allora il vicino gli domandò:

«Dov'è la pentola?».

«È morta mentre partoriva!».

«Ma le pentole muoiono?».

Ribatté Ğuḥā:

«Perché, forse le pentole partoriscono? Chi accetta il guadagno deve sopportare anche la perdita, amico mio!» (Corrao, 2009: 85).

Queste ultime due storie di Ğuḥā sono un esempio evidente di quel che Bachtin definisce “serio-comico”. Questi generi non si basano sulla *tradizione*, ma dipendono in gran parte dall'*esperienza* e dalla *libera invenzione*. Al contrario dell'epopea, della tragedia, della retorica e della lirica, la sfera dei generi del comico-serio si distingue per la pluralità di toni del racconto e la mescolanza di serio e di ridicolo. Il punto iniziale di comprensione, valutazione e organizzazione dello spirito romanzesco del serio-comico è la contemporaneità: «per la prima volta l'oggetto della raffigurazione letteraria seria (anche se nello stesso tempo comica) è dato senza alcuna distanza, al livello dell'età contemporanea, in una zona di immediato e brutale contatto. Persino là dove da oggetto di raffigurazione di questi generi serve il passato e il mito, la distanza epica manca, poiché il punto di vista è dato dall'età contemporanea» (Bachtin, 1979b: 464).

Ma perché proprio “la contemparietà”? «Perché tutto quello che è lontano non può essere comico; perché diventi tale è necessario avvicinarlo; tutto ciò che è comico è vicino; tutta la creazione comica lavora in una zona di massimo avvicinamento» (*ibidem*). E proprio qua spicca il ruolo del riso che è un mezzo

ideale per avvicinare l'oggetto, come lo descrivono queste parole importanti di Bachtin:

Esso introduce l'oggetto in una zona di brusco contatto, dove si può familiarmente tastarlo da tutte le parti, capovolgerlo, rivoltarlo, guardarlo dall'alto e dal basso, spezzarne l'involucro esteriore, gettare uno sguardo nel suo interno, dubitarne, scomporlo, smembrarlo, denudarlo e smascherarlo, studiarlo liberamente, sottoporlo a esperimento: Il riso distrugge la paura e il rispetto di fronte all'oggetto, di fronte al mondo, fa di questo l'oggetto di un contatto familiare e così ne prepara l'analisi assolutamente libera. Il riso è un fattore essenzialissimo nella creazione di quel presupposto di impavidità senza il quale è impossibile una cognizione realistica del mondo. Avvicinando e familiarizzando l'oggetto, il riso è come se lo consegnasse nelle mani impavide di una prova analitica - sia scientifica sia artistica - e di una libera invenzione sperimentale che serve ai fini di questa prova. La familiarizzazione comica linguistico-popolare del mondo è una tappa estremamente importante e necessaria nel divenire della libera creazione scientifico-conoscitiva e artistico-realistica dell'umanità europea. (ivi: 464-5)

A questo proposito, è importante ricordare come Bachtin ricollegli il dialogismo romanzesco ai generi del dialogo socratico e della satira menippea-
descrivendo l'ultima come segue:

Le sue radici folcloriche sono le stesse di quelle del dialogo socratico, al quale essa è legata geneticamente (di solito essa è considerata un prodotto della disgregazione del dialogo socratico). La funzione familiarizzante del riso qui è molto più forte, più netta e più brusca. L'uso libero e disinvolto di bruschi svilimenti e del rovesciamento dei momenti alti del mondo e della concezione del mondo qui possono a volte urtare. Ma all'estrema familiarità comica si uniscono un'acuta problematicità e un utopismo fantastico. (ivi: 467-8)

Come abbiamo detto la satira menippea si fonda sul dialogo; è «piena di parodie e di travestimenti, pluristilistica, e non teme neppure gli elementi di bilinguismo». (ivi: 468)

Non possiamo non parlare anche di Naşru-d-dīn Hodja che è considerato un maestro del tocco ironico: attraversava un villaggio dove c'era una grande festa. Osservò: «Voi dovete essere molto prosperi». Gli abitanti del villaggio risposero: «No, non lo siamo. Lavoriamo duramente tutto l'anno e risparmiamo tutto il

possibile per questo giorno di festa» (Cfr., Aṭ-Ṭarābulsī, 2005: 38-39). Hodja sospirò e osservò: «Se solo ogni giorno fosse un giorno di festa, nessuno soffrirebbe la fame». È il protagonista di tantissime burlesche situazioni: Una volta un uomo gli ha porta una lettera da leggere. Hodja dice: «La calligrafia è illeggibile. Non riesco a leggerla». L'uomo si arrabbia. «Bene Hodja sei. Indossi un turbante, eppure non sai nemmeno leggere una semplice lettera». Hodja si toglie prontamente il turbante, lo mette sulla testa dell'uomo e sbotta: «Ecco, ora indossi il turbante; vedi se riesci a leggere la lettera» (Cfr., al-‘Aqqād, 2012: 96).

Nei suoi aneddoti c'è satira, arguzia e ironia; quindi ognuno può apprezzare Hodja solo nella misura del proprio intelletto e della propria capacità di comprendere. Hodja ha condotto la sua vita con l'obiettivo di guidare adeguatamente la vita delle persone e ha impiegato stili individuali, formandosi mentre lo fa. Hodja ha narrato i fatti in modo comprensibile e comico per gli ascoltatori. La saggezza di Naṣru-d-dīn Hodja non è sepolta nelle sue avventure. La sua importanza diventa ancora più evidente con messaggi spiritosi che portano a contemplare e che mirano a istruire attraverso l'umorismo. Negli aneddoti di Hodja l'amore, l'inclinazione al bene, la spiritualità sono caratteristiche evidenti che vengono narrate frequentemente.

Naṣru-d-dīn Hodja, attraverso un metodo che emerge da una sua caratteristica personale, è un notevole personaggio dedicato a formare e guidare le persone nel modo giusto. Anche le sue battute sono piene di saggezza e lezioni segrete. Naṣru-d-dīn Hodja non è una figura leggendaria ma ha un'identità reale che analizza, con attenzione, le persone e la società in cui vive e crea soluzioni adeguate ai problemi di cui è stato testimone. Come un membro della società e amico dell'Onnipotente, mira a correggere i rapporti sconcertanti tra vicini e i fallimenti nella vita sociale; tenta di istruire facendo ridere la gente. In effetti ci sono significati nascosti e profondi dietro ogni aneddoto e racconto di Hodja. Hodja si occupa di tutti i problemi sociali come se fosse un sociologo, poiché scruta la profondità dell'anima maschile e trova soluzioni adeguate; agisce da psicologo e ha un forte senso dell'umorismo che fa appello all'uomo comune.

Quando leggiamo o ascoltiamo le sue battute ci fanno ridere, ci fanno riflettere sui nostri difetti. Hodja, che nei suoi aneddoti si occupa delle scene

pittoresche della vita sociale, in un certo senso aiuta la persona ad organizzare la propria vita dandole la possibilità di guardarsi. Perché è l'"individuo supremo" che ha unito la serenità della mente e del cuore all'umorismo in senso universale. Naşru-d-dīn Hodja, portando sempre un messaggio felice ai suoi amanti, afferma che la comunicazione sana e la felicità nella vita sociale dipendono dal vivere in pace con se stessi.

Lo psicologo statunitense Daniel Goleman conferma che «l'intelligenza nelle relazioni interpersonali sta nel comprendere le altre persone» (Goleman, 1995: 57). L'arte di comprendere gli altri in Naşru-d-dīn Hodja è collegata in gran parte all'intelligenza e alla capacità di pensare. Naşru-d-dīn Hodja è un pioniere della società empatica che si preoccupa della vita sociale in termini di intelligenza, crea una percezione sociale e stabilisce una relazione causa-effetto tra gli eventi. Naşru-d-dīn Hodja, che ci trasmette che saper guardare al futuro con fiducia significa capire e aiutare gli altri, ci consiglia di essere un esempio positivo per gli altri come persone che pensano, sentono e trasformano i loro pensieri e i loro sentimenti in azione nella comunicazione interpersonale. Un giorno, quando sua moglie disse a Hodja: «Efendi, l'asino del nostro vicino ha partorito un puledro senza coda e senza orecchie!» Hodja gridò: "Ahimè! Hai visto cosa ci è successo? Quando quel puledro aveva tre anni, lo portarono sulla montagna mentre tagliava la legna. Lungo la strada. Se è affondata e sepolta nel fango, non ha orecchie, né coda, dove sarà portata fuori e salvata dal fango?» (Cfr., Halisdemir, 2019).

2.4. La sciocchezza

«Renoncer à toute chose qui vient de la raison,

À présent est venu le temps de la folie».

Rūmī

Dai testi di Boccaccio, Basile e Croce, nella letteratura italiana, a quelli di Al-Ġāhiz, Abū Nuwwās e altri testi classici, nella letteratura araba, la figura dello sciocco occupa un posto di rilievo nella mappa della letteratura popolare mediterranea. Giufà è il più grande sciocco di tutti i tempi e occupa un posto di rilievo tra gli sciocchi sia italiani che arabi: è un eroe sciocco, buffone, stupido. La sua figura sciocca è stata anche pescata e recuperata dalla letteratura colta, mantenendo fondamentalmente i suoi caratteri più riconoscibili.

In effetti, la sciocchezza è una caratteristica tipica del modello siciliano di Giufà: non c'è strano che si sia sviluppato e abbia proliferato tanto nel mondo della cultura tradizionale siciliana in cui appare come lo scemo del villaggio. Anche se non è una vera maschera carnevalesca, Giufà ruota attorno al complesso sistema culturale del Carnevale, festa in cui vengono ribaltati i valori. Il nome di Giufà è strettamente collegato alla sciocchezza e all'idiozia, in quanto menzionare il suo nome significa letteralmente richiamare una specifica possibilità di sciocchezza. Lui è un «foddi» (Tedesco, 1982: 7), sprezzante del vivere civile, fuori dalle norme.

Osservando l'importanza dello stolto in ogni folclore, Italo Calvino dice che Giufà «è una maschera fuori dallo spazio e dal tempo cui si fa assumere tutta la stoltezza universale per allontanarla dalla comunità: il raccontare le storie di Giufà conferma narratore e ascoltatore nella loro superiorità sul mondo degli stolti» (Calvino, 1956: 111). Giufà è l'eroe eponimo della stupidità nella tradizione narrativa folclorica siciliana: i suoi racconti sono il luogo in cui la comicità si lega all'assurdità dell'esperienza e alla reiterazione fallimentare delle azioni, come spiega Martello Martelli:

«Egli si manifesta sotto forma di sempliciotto, scemo del villaggio, o più marcatamente in riferimento alle sue origini agresti come uomo-selvatico, briccone (sciocco/astuto, giocatore di tiri, e ambivalente nel suo comportamento rispetto alla comunità); o ancora assumendo di volta in volta i panni dell'orco o del diavolo-sciocco» (Martelli, 2006: 261).

Quando diciamo che Giufà è uno sciocco, ci affrettiamo ad aggiungere altri appellativi, come la malizia, la fortuna, per specificare quell'affermazione, intravedendo nell'idiozia un dato insufficiente che necessita un ripensamento nella sua stessa definizione, il saper cogliere una differenza categoriale presente in quelle storie. Lui è sempre diverso, anormale, un po' allontanato dalla società, ma si mette in contatto, e naturalmente in contrasto, con tutti i livelli sociali, come i contadini, i giudici, o i vescovi. Marrone afferma che «la funzione di Giufà all'interno della cultura ritualizzata arcaica è quella di costituire uno spazio esterno in cui far vivere l'alterità, sia essa la stoltezza, la barbarie o l'animalità» (Marrone, 1990: 24). Giufà è uno dei *trickster* di cui parla Miceli nel suo studio sul *trickster*, partendo dalla contraddizione fondamentale fra l'astuzia e la stoltezza: «Essi sono astuti, pericolosamente furbi, e però in fondo irrimediabilmente, radicalmente sciocchi» (Miceli, 1984: 20).

Giufà è lo sciocco «a cui tutte finiscono per andar bene» (Calvino, 1956: 111). Un esempio esemplare di tutto questo consiste nella storia sopracitata di Giufà e il vescovo in cui il personaggio si mette subito dalla parte del raggirato, ma al tempo stesso pretende la sua quota. Qui si manifesta la capacità dello sciocco Giufà che si oppone alle uccisioni del vescovo, e lo inganna per ricevere infine denaro per le vedove. Poi va da queste a chiedere una percentuale.

Ma “Giufà è propriamente uno sciocco?” Leonardo Sciascia si chiede nella prefazione del libro di Corrao. Sciascia invita così il lettore alla riflessione. Ecco la definizione che ne dà lo scrittore:

«La sciocchezza di Giufà consiste nel non avere coscienza delle sciocchezze che fa, nell'ignorare che le sue azioni, sempre dettate da una specie di demone della letteralità, sono socialmente, rispetto al comune intendere e agire, delle sciocchezze. Ma quello che fa, il danno che le sue azioni riversano sugli altri e le soddisfazioni e i vantaggi che per sé inconsapevolmente ne cava, non è – intrinsecamente e oggettivamente – sciocco: almeno nella misura in cui non è sciocca ogni affermazione di libertà, di verità. In definitiva, quella sua specie di demone della letteralità che

gli detta azioni socialmente assurde e trasgressive, si può configurare come un «diritto naturale» di avversione alla menzogna, di libertà dalla menzogna» (Sciascia in Corrao, 2009: 9).²¹

Giufà trova sempre difficoltà a conoscere le cose e gli elementi quotidiani con i quali ha a che fare, ma ha bisogno che un personaggio esterno glieli indichi. Questa narrativa viene presentata in modo un po' comico: lui fraintende gli ordini come in *Tirati la porta* che non significa altro che chiudere la porta, ma per Giufà è travolgerla. In questa storia Giufà mostra un'assoluta incapacità di metaforizzare, prende tutto alla lettera, ignorando la funzione principale della lingua, quella figurale e figurativa. Insomma Giufà «rifiuta costantemente di adeguarsi al livello referenziale della parola altrui, così come all'accordo comunitario in essa presente» (Martelli, 201: 5).

Giufà appare come uno sciocco incosciente delle cose del mondo che non sa distinguere fra un montone, un cardinale, o un giudice. Così diventa sacrilego agli occhi delle guardie, che non lo puniscono mai. I veri bersagli di Giufà sono i rappresentanti delle istituzioni: i preti, i carabinieri, i giudici. Giufà appare dappertutto e commette sciocchezze soprattutto con i suoi vicini di casa e nei villaggi limitrofi. Giufà fa finta di essere sciocco, o indossa la maschera dello stolto, godendo di ogni tipo di libertà: Secondo Corrao: «la stoltezza, come la follia, dà diritti sacri e inviolabili: esemplificativamente si ricordano i benefici del *pileus* (berretto del buffone) nei saturnali romani e del vestito verde del *maġnūn* (pazzo) assorto nella contemplazione di Allāh» (Corrao, 1978: 157-158).

Quando si dice che Giufà è stupido gli si fa un torto perché tante delle storie dicono che è molto astuto, malizioso, o fortunato; quindi la sua sciocchezza non ha sempre un valore negativo. Sempre Sciascia ha rilevato come «la stupidità di Giufà 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”» (Sciascia, 1979: 44-45).

Giufà è uno sciocco, ma di una sciocchezza che non gli impedisce di vivere nel mondo, di operare, di predisporre i suoi programmi narrativi, i quali, tra l'altro, hanno il più delle volte un esito positivo non si sa quanto fortuito e quanto

²¹ Sciascia cita le parole di Italo Calvino dalla prefazione di quest'ultimo alle *Fiabe italiane*. L. Sciascia, L'arte di Giufà, prefazione in F. M. Corrao, *Giufà il furbo, lo sciocco, il saggio*, Cit., p. 9.

predisposto. È un personaggio multiplo, o quantomeno doppio, ma agli occhi degli altri, non certo però a quelli dei narratori, è famoso per la sua stupidità. Così accade in diversi racconti dove è la madre (alle volte definita come guida del figlio) ad aiutarlo ad uscire illeso dalle situazioni più difficili.

In questo senso, le assurdità del comportamento di Giufà rientrano nella formula bergsoniana di una «inversione del tutto speciale del senso comune» che «consiste nel pretendere di modellare le cose su un'idea che si ha, e non le idee sulle cose» (Bergson, 2017: 143). Così Giufà gioca il ruolo di uno stupratore, ma prima che lo stupro sia commessa egli ribalta la situazione in proprio favore così che l'infrazione appaia, in senso lato, come lecita, concessa da coloro che non la vorrebbero.

Resta da dire che gli aneddoti sulla sciocchezza di Ğuḥā sono anche presenti nella cultura araba, tanto che troviamo in essa un proverbio che dice “più sciocco di Ğuḥā”. Al-‘Aqqād, nel suo famoso libro, ha classificato i racconti di Ğuḥā in tre gruppi, uno dei quali concerne la sciocchezza di Ğuḥā: questi aneddoti sono attribuiti a Ğuḥā e oscillano tra la chiara saggezza e la chiara sciocchezza. È notevole in questi aneddoti, e in tutti gli aneddoti di origine araba, che non solo Ğuḥā è sciocco, ma tutti i membri della sua famiglia, o tutti i personaggi del racconto, lo sono, come in questo racconto in cui Ğuḥā prende un'altra famiglia:

« Ğuḥā ha incontrato una donna, e lei gli ha chiesto da dove venisse, e lui ha risposto che veniva dall'inferno, e subito lei gli ha chiesto se avesse visto suo figlio morto, e lui le ha risposto che lo ha visto in piedi alle porte del cielo e non gli era permesso di entrare se non pagava il suo debito, così la moglie gli ha dato il valore di questo debito ed è andata a casa sua a raccontare a suo marito cosa è successo, così l'uomo ha lasciato la sua casa sul suo cavallo per raggiungere il ladro Ğuḥā, il quale lo ha visto in tempo ed è entrato in un mulino e ha detto al mugnaio che qualcuno lo stava seguendo. Gli ha proposto - per salvarsi - di scambiarsi i vestiti con lui, e poi di arrampicarsi sull'albero a nascondersi tra i suoi rami. Così il mugnaio ha fatto come gli aveva consigliato Ğuḥā, e quando il marito è arrivato ed è entrato nel mulino per chiedere del ladro, Ğuḥā ha indicato l'uomo che si era arrampicato sull'albero. Subito l'uomo si è tolto la veste, ha lasciato il cavallo ed è salito sull'albero dietro al ladro allora Ğuḥā ha preso la veste e il cavallo ed è corso via. Allora il marito è tornato a casa sua e ha detto:

Sua moglie ha detto che è stato confermato che l'uomo era caduto dal cielo e sarebbe tornato da lei ed è per questo che Gli consegna la veste e il cavallo per consegnarli a suo figlio con il denaro» (An-Nağğār, 1978: 150).

Capitolo III

Ğuḥā nella letteratura araba

Sebbene ci siano molti eroi comici nella letteratura umoristica araba, Ğuḥā resta la figura più famosa della letteratura popolare, del folklore e della cultura araba, perciò la sua lunga evoluzione e la sua grande diffusione non stupiscono. Il fatto che le storie di Ğuḥā siano ancora oggi preminenti e influenti è dovuto, più che alla creatività espressiva del personaggio, al fatto che rappresentano l'espressione genuina dei popoli arabi in generale. Nel passato la gente araba ascriveva la storia di Ğuḥā a due personaggi principali; il primo era il Ğuḥā stupido e pazzo; il secondo era intelligente e geniale. Recentemente gli studiosi classificano il suo ampio ciclo narrativo secondo vari temi e in base al contenuto delle storie: ci sono temi politici, sociali e culturali, etc. Tuttavia, l'influenza di Ğuḥā non si limita alla critica politica e sociale, ma investe anche altri aspetti, come la psicologia e l'estetica.

Attraverso il suo stile unico che combina elementi di umorismo e saggezza allo stesso tempo, Ğuḥā viene considerato un portavoce del popolo arabo in tutti gli aspetti della vita: è giudice, un giurista, un filosofo, un saggio, un *imām*, un comico e un rappresentante delle persone su tutti i piani della vita quotidiana. La filosofia di Ğuḥā non rispecchia solo i suoi valori e le sue visioni, ma rispecchia chiaramente le riflessioni della mentalità araba che usa questo simbolo per mostrare le sue posizioni nella realtà umana e le sue percezioni politiche e sociali, evidenziando come l'arte del racconto possa essere un mezzo indispensabile nella vita delle nazioni. Le sue storie divertenti mirano principalmente a rimediare, il più possibile, al decadimento sociale e morale e a criticare chiaramente i cattivi costumi sociali come l'ipocrisia, la bugia, l'egoismo, etc.: non è un caso che Ğuḥā si opponga a chiunque non descriva qualcosa in modo corretto o faccia cose illogiche, in quanto le sue storie trattano problemi veri e reali della società in cui vive. Le storie di Ğuḥā sono parti dei suoi ideali personali e dei suoi scopi nella vita: lui crede molto nel proprio comportamento e nel proprio pensiero. Ğuḥā viene considerato parte

integrante della cultura araba, è una persona che appartiene alla gente comune con cui condivide i sentimenti sia felici che tristi, come conferma Muḥammad Raġab An-Naggār:

«Creando questa figura con il suo genio, la nazione araba non vuole rendere passivo o isolato il personaggio di “Ĝuḥā”, ma fa di lui un uomo normale che ha i suoi sentimenti e le sue situazioni, che deve lavorare per sopravvivere, frequenta i mercati, visita le diverse città e incontra i governanti e parla con il pubblico. La tradizione popolare rappresenta Ĝuḥā come capofamiglia, ha una moglie con cui vive eventi e situazioni tipiche di una coppia sposata, i suoi aneddoti con lei incarnano la sua stessa filosofia di vita, ma incarnano anche ciò che il popolo arabo vuole dalla sedimentazione dell'esperienza» (An-Naggār, 1978: 9).

Il presente capitolo è strettamente legato ai primi due, in cui ho trattato, in ordine, l'origine e le caratteristiche delle storie del nostro eroe popolare che ha antiche radici nella letteratura araba: vale la pena ricordare che Ibn an-Nadīm, l'autore del libro di *Al-Fihrist*, morto nell'anno 987, cita un libro intitolato *Kitāb Nawādir Ĝuḥā* (Il libro degli aneddoti di Ĝuḥā) e lo mette nella prima lista dei libri di aneddoti tra i nomi degli sciocchi sui cui aneddoti furono scritti dei libri senza conoscere i loro autori. Se Ibn an-Nadīm classifica i suoi aneddoti tra quelli degli sciocchi e degli stupidi, allora quello che qui ci interessa è che gli aneddoti dell'arabo Ĝuḥā diventano famosi e popolari nel IX secolo tanto da trovare qualcuno che li raccoglie, li codifica e li classifica. Dato che questo libro non ci è giunto, i critici suppongono che «Il suo materiale fosse trapelato nei libri di coloro che vennero dopo Ibn An-Nadīm, come al-Ābī, autore del libro *Naṭr ad-Durar*, scritto all'inizio del V secolo, al-Maidānī, autore di *Maġma' al-Amṭāl*, scritto all'inizio del VI secolo, e Ibn al-Ĝawzī, autore di *Aḥbār al-Hamqā wa al-Muġaffalīn*, scritto alla fine dell'anno del VI secolo, e altri autori che hanno menzionato i suoi aneddoti nei secoli successivi» (Aṭ-Ṭibawī, 1981: 441).

Come abbiamo visto nel primo capitolo, la trascrizione delle storie di Ĝuḥā nella letteratura araba è iniziata solo con l'avvento della stampa nell'età moderna. È chiaro che non ha attraversato la fase dei manoscritti manuali, ma è passata direttamente dall'oralità alla stampa, e quindi il numero delle sue storie e le loro formulazioni sono variabili, e gli editori hanno iniziato a pubblicarne quello che vedevano corrispondere al gusto dei lettori.

In questa sede, spicca l'espressione de *Al-'adab al-ğahawī* الأدب الجھوي (La letteratura di Ğuḥā) che è fiorita contemporaneamente. Questa letteratura si basa principalmente sul ciclo narrativo di Ğuḥā nella letteratura popolare e colta; si compone di varie raccolte di aneddoti (*nawādir*), alcuni dei quali vengono usati per scopi didattici, e altri per scopi di critica. Questo genere è nato come un risultato dell'interesse degli intellettuali di far rivivere il passato soprattutto nell'ambito della tradizione popolare. Come abbiamo sopraccennato, nonostante l'originalità storica della figura di Ğuḥā nella letteratura araba popolare, non tutte le storie erano dette o create dall'arabo Ğuḥā, cioè Abū-l-Ġoṣn Duğayn bin Tābit Al-Fazārī. Tantissime altre storie sono giunte al mondo arabo da personaggi omologhi a Ğuḥā, come nel caso del turco Naşru-d-dīn Hodja o del persiano Mulla Naşru-d-dīn che hanno influenzato e arricchito chiaramente il ciclo narrativo dell'arabo Ğuḥā.

La letteratura di Ğuḥā si basa sulla *nādira*, il cui plurale è *nawādir*, una parola tipicamente araba che letteralmente significa “raro” o “prezioso”. Ha acquistato questo significato perché le repliche di Ğuḥā sono di solito insolite, addirittura eccezionali. Il sociologo tunisino Abdu-l-wahhāb Būhđība dà il seguente significato alla *nādira*: «La *nādira*, c'est la saillie, entendons par là le bon mot, le trait d'esprit, la plaisanterie grossière ou raffinée ou encore le fait “divers” exceptionnel, extraordinaire» (Būhđība, 1977: 7). Dunque la *nādira*, come un piacevole aneddoto o un bello scherzo, ha lo stesso significato della parola araba *nukta* “la battuta”. La *nādira* rappresenta quindi un metodo di sfogo che provoca ilarità, sorpresa e risate sia nel lettore che nell'ascoltatore, da qui nasce il suo carattere comico.

Tutti quelli che chiamano *nawādir* i racconti umoristici di Ğuḥā e dei suoi simili vogliono dire che lui si è separato dal comportamento abituale; in quanto si tratta di detti e comportamenti strani alla gente comune. Naturalmente la *nādira* ruota attorno ai comportamenti rifiutati o odiati, Abdu-l-Ḥamīd Yūnis spiega cos'è la *nādira*:

«Una specie di racconto molto breve, che spesso ruota intorno alla vita quotidiana. I personaggi di spicco di questi racconti, anche se sono caratterizzati da una lenta risposta condizionata alla realtà della vita e assumono a volte la forma e il comportamento dell'animale, sono in gran parte umani con eventi umani. Ogni racconto è caratterizzato dalla stupidità, dall'ottusità o

dall'inganno, e potrebbe includere scene sessuali ed è privo di complessità e ha un obiettivo principale e raramente tende al soprannaturale bensì tende a radunarsi attorno a un certo personaggio o a un certo gruppo. Questi racconti sono conosciuti nella vita araba come “Nawādir”, di umoristi, ubriachi, avari, sciocchi... etc. Gli aneddoti sono noti anche nella vita popolare, sono il frutto di certe situazioni o certe circostanze – come la *Nukta* (cioè una cosa molto piccola) – e questi racconti si diffondono e si imparano a memoria rapidamente in quanto includono situazioni paradossali che provocano sia l'attenzione che il riso» (Yūnis, 1968: 74-75).

La *nādira* di Ğuḥā appartiene alle tradizioni letterarie arabe e non solo condivide le aspirazioni e le speranze dei popoli arabi, ma desidera anche cambiare i propri valori. Non viene detta solo per intrattenimento o per svolgere portare allegria nella vita quotidiana, ma viene considerata un'arma contro l'arroganza politica e l'oppressione sociale. Il dottor Abdu-l-Ḥamīd Yūnis vede negli aneddoti attribuiti a questa figura la testimonianza della saggezza e dell'esperienza popolare del popolo arabo in quanto: «gli aneddoti degli sciocchi richiamano la virtù dell'intelletto, gli aneddoti degli avari richiamano la virtù della generosità, adottare un comportamento anomalo o la risposta condizionata agli eventi al di fuori della logica e dell'intelletto richiama la saggezza popolare che colpisce lo smaltimento della tensione, come una caricatura» (Yūnis, 1971: 24).

Alla luce di quanto detto, possiamo definire che la *nādira* di Ğuḥā è un racconto di prosa molto breve che rispecchia la filosofia dell'uomo arabo; i suoi eventi sono quelli della vita quotidiana, che rispecchiano i pareri del pubblico sulla vita sociale e politica, e i suoi protagonisti sono di solito esseri umani. La *nādira* è priva di complessità, ha un asse principale e dipende dagli strani eventi nati a causa di stupidità, ottusità, inganno, diatribe, parole, indovinelli, giochi di parole e altri errori logici, trucchi grafici, e ha una fine divertente. Abdu-s-sattār Farrāğ presenta un riassunto degli aneddoti dicendo che «gli aneddoti entrano in testa, poi si separano dalla loro prima origine e cambiano col cambiare degli orizzonti, vengono detti dalle lingue, fino a trovare qualcuno che attribuisce loro nomi più leggeri, che li rendono celebri come commedie e aneddoti» (Farrāğ, 1954: 33).

La letteratura araba è ricca di eroi comici tra cui ricordiamo ad esempio: Aṣ'ab bin Ğubayr che fu famoso per la sua avarizia e la sua avidità; Muzabbad Al-Madanī, che, oltre al suo umorismo e alla sua promiscuità, fu conosciuto per la sua

avarizia; Ibn Al-Ġassās, che fu molto famoso per la sua sciocchezza. Non possiamo non ricordare altri come Bahlūl, noto per la sua sciocchezza; Abū-l-Aswad Ad-Du'alī, conosciuto per la sua avarizia; e Abū Nuwwās conosciuto per la sua promiscuità e il suo umorismo. Mentre ognuno di questi si distingue per una caratteristica specifica, tutti gli aneddoti di questi eroi, vissuti in epoche diverse e note per una caratteristica notevole, vengono attribuiti a Ġuḥā che gode di grande flessibilità. In questa sede, spicca il nome di Abū Nuwwās i cui aneddoti sono molto simili a quelli di Ġuḥā e alla gente comune è difficile distinguerli. In effetti, alcuni narratori orali si erano abituati a raccontare l'aneddoto talvolta attribuito a Ġuḥā e altre volte a Abū Nuwwās; e alcuni di loro li vedevano come una sola “persona” che aveva aneddoti e storie divertenti e che visse al tempo del califfo Hārūn ar-Rašīd. Il Dr. Abdu-l-Ḥamīd Yūnis dice sull'assomiglianza tra Ġuḥā e Abū Nuwwās: «Queste due personalità -Ġuḥā e Abū Nuwwās- si sono così unite nella coscienza della gente che si confondono tra di loro per la presenza di un elemento comune, cioè il tentativo di superare le tradizioni che limitano la volontà umana e ostacolano la trasformazione della vita sociale» (Yūnis, 1966: 4).

Per quanta riguarda le opere che portano il nome di Ġuḥā nella letteratura araba popolare, esse sono innumerevoli: alcune sono state pubblicate al Cairo e altre a Beirut, alcune si intitolano *Nawādir Ġuḥā* “Aneddoti di Ġuḥā” e alcune *Nawādir Ġuḥā al-Kubrā* “Grandi aneddoti di Ġuḥā”. Di seguito faremo luce su alcune di queste famose opere:

- *Nawādir Ġuḥā* di Ḥalīl Ḥannā Tādrus, del 2010 (286 aneddoti);
- *Nawādir Ġuḥā* di Aḥmad Ramaḍān, del 2011 (147 aneddoti);
- *Nawādir Ġuḥā al-Kubrā*, Ḥikmat Aṭ-Ṭarābulsī, del 1998 (388 aneddoti);
- *Ġuḥā aḍ-ḍahik al-muḍḥik* di ‘Abbās Al-‘Aqqād, del 1969 (60 aneddoti);
- *Aḥbār Ġuḥā* di Abdu-s-sattār Aḥmad Farrāġ, del 1954 (166 aneddoti).

Queste opere fanno parte del ciclo narrativo di Ġuḥā nella tradizione popolare araba in quanto trattano le storie più famose di Ġuḥā nella cultura araba. Malgrado ci siano piccole differenze nel modo di raccontare la storia, tantissimi aneddoti si ripetono in queste opere. Presenterò ora due di questi libri: il primo è

Aḥbār Ğuḥā di Abdu-s-sattār Aḥmad Farrāğ; il secondo è *Ğuḥā aḍ-ḍahik al-muḍḥik* di ‘Abbās Maḥmūd Al-‘Aqqād. Questi due libri rappresentano una fase importante nel percorso narrativo di Ğuḥā nella letteratura araba poiché si distinguono sia per la loro metodologia di ricerca che per il loro contenuto.

3.1. Abdu-s-sattār Aḥmad Farrāğ

Abdu-s-sattār Aḥmad Farrāğ (Esna 1915 - Kuwait 1981) è filologo e scrittore egiziano. Si laureò a *Dār al-‘ulūm* nel 1943 e lavorò come redattore editoriale nel “Mağma‘ al-luğa al-‘arabiyya” al Cairo, poi si trasferì in Kuwait dove fu capo della sezione del folklore nel ministero dell’informazione. Scrisse molte opere in prosa e poesia. Uno dei suoi libri più importanti è *Aḥbār Ğuḥā* (Le notizie di Ğuḥā), pubblicato nel 1954, in cui ha presentato uno studio critico sulle origini degli aneddoti di Ğuḥā. Ha restituito circa 168 aneddoti attribuiti al turco Naşru-d-dīn Hodja alla loro origine araba, egli è «il primo a raccogliere e fare dei commenti critici sui racconti di Ğuḥā nel folklore arabo presentando una grande favore alla lingua e letteratura arabe» (An-Nağğār, 1978: 6). L’autore ha posto poi l’accento su come la figura di Ğuḥā sia passata dalla realtà storica a simbolo artistico, affermando il “plagio” turco delle storie arabe di Ğuḥā. Ha potuto anche mostrare che un grande numero degli aneddoti di Ğuḥā non sono dette da lui ma da altre figure popolari.

La sua metodologia si basa in gran parte sulla ricerca dei racconti di Ğuḥā negli scritti precedenti e sul confronto tra l’eroe arabo e quello turco. In questo modo, ha potuto scoprire circa 166 aneddoti, 107 dei quali sono apparsi nell’antico libro di *Kitāb nawādir Ğuḥā*. L’autore ha diviso il suo libro in quattro sezioni principali:

- 1- Gli aneddoti di Ğuḥā che hanno origine nella letteratura araba.
- 2- Gli aneddoti che non ci sono nelle antiche fonti arabe.
- 3- Gli aneddoti attribuiti al turco Naşru-d-dīn Hodja durante l’epoca di Tamerlano (VIII secolo a.C., IV secolo d.C.),
- 4- Gli aneddoti basati su termini turchi.

3.2. ‘Abbaās Maḥmūd Al-‘Aqqād

‘Abbaās Maḥmūd Al-‘Aqqād (Assuan 1889- Il Cairo 1964) è stato uno scrittore egiziano. Scrisse oltre 600 libri di filosofia, religione e poesia. Le sue opere più famose sono la sua collana letteraria *al-‘Abqariyyāt*. Ha scritto un romanzo psicologico *Sārah*. È conosciuto come uno scrittore e pensatore sobrio, che discute argomenti seri. Negli anni trenta, è uscito il suo libro *Ĝuḥā aḍ-ḍahik al-muḍḥik* in cui dà una visione panoramica delle funzioni del riso e della figura popolare Ĝuḥā. Presenta uno studio completo sul riso ponendo l’accento sulla sua importanza nella vita dei popoli, chiedendosi: perché ridiamo? Qual è la filosofia del riso? E presenta le opinioni di alcuni filosofi, psicologi e medici sui motivi del riso. Affronta anche la tematica del riso nei libri religiosi come il Corano, la Bibbia e il Vangelo. Espone poi le relazioni tra la parola e il riso da un punto di vista totalmente filosofico, aprendo il suo libro con questa frase: «la parola è la scoperta umana più grande nell’ambito delle invenzioni e delle scoperte, che se l’uomo non l’avesse inventata, sarebbe stato costretto a inventarla o inventare qualcosa del genere, perché non si può condurre una vita senza comprensione tra gli uomini» (Al-‘Aqqād, 2012: 7).

Al-‘Aqqād presenta poi uno studio critico sulla figura di Ĝuḥā raccontando le sue storie più famose e divertenti: sono 60 aneddoti divisi in tre sezioni secondo temi diversi: gli aneddoti dell’intelligenza e della saggezza; gli aneddoti della sciocchezza e dell’ingenuità; l’ultima sezione è quella in cui Ĝuḥā si finge stupido; l’autore ne dice:

«Questi aneddoti attribuiti a Ĝuḥā si oscillano tra la massima saggezza e la piena follia, non ci limitiamo a questi aneddoti in cui fa finta di essere sciocco come lo rappresentasse, ma scegliamo alcuni aneddoti che non appartengono alla saggezza, non appartengono alla sciocchezza ma oscillano tra di esse e appaiono così una volta e così nell’altra. E tutti questi aneddoti sono stati attribuiti a Ĝuḥā e sono stati attribuiti anche, a seconda del loro scopo, ad altre figure simili a lui» (ivi: 104).

Tanti critici confermano che il libro di Al-‘Aqqād deve occupare una posizione più alta nella mappa della letteratura araba in quanto è molto emarginato dal lettore arabo. Nel suo articolo “Anche Al-‘Aqqād ride” sul quotidiano algerino *aš-Šurūq*, l’autore algerino Amīn az-Zāwī conferma che il libro di Al-‘Aqqād vale

quanto il libro *Le rire* del filosofo francese Henri Bergson. Paragona il volume a *Le rire* di Bergson e lamenta il fatto che non abbia la stessa popolarità tra gli studiosi di filosofia e quelli di teatro (Cfr., az-Zāwī, 2011)

3.3. Le caratteristiche delle storie arabe di Ğuḥā

Dato che sarà impossibile citare o analizzare tutti i racconti di Ğuḥā in questi due libri e nella letteratura araba popolare in generale ritengo opportuno evidenziare alcune delle caratteristiche emergenti attraverso un'analisi di alcuni aneddoti. Innanzitutto esaminerò le caratteristiche contenutistiche di queste opere, in cui Ğuḥā viene descritto come un personaggio ingannevole e divertente che si trova spesso in situazioni difficili da cui riesce, grazie alla sua intelligenza e alla sua inaspettata risposta, a uscire illeso capovolgendo gli eventi in proprio favore. Infatti l'interpretazione di questi aneddoti dipende in gran parte dall'ascoltatore o dal lettore, in quanto hanno diverse funzioni, come conferma Maria Corrao:

«Gli aneddoti, per la loro natura comica, sono strettamente legati da un rapporto di interdipendenza con la disposizione d'animo di chi li legge o ascolta, e perciò possono esplicare di volta in volta funzioni diverse. Alcune versioni si presentano come episodi di satira politica o di costume, mentre altre nascondono sotto l'aspetto gioioso dell'evento ludico un fine educativo, ma non di rado si prestano a esegesi mistiche» (Corrao, 2009: 100).

Ğuḥā appare molto sciocco in apparenza, ma non è veramente pazzo; si finge di essere stupido, ma in realtà ha molta fiducia in se stesso. Usa l'ironia che consiste nel nascondere la sua conoscenza adulando la conoscenza del suo interlocutore. Cogliendo l'occasione per rivelare le carenze degli argomenti opposti, «Le gesta, le battute e le azioni di Ğuḥā vogliono far crollare tutte le apparenze per evidenziare l'essenza della realtà» (ivi: 106). Ğuḥā rappresenta quella categoria di persone che, per mancanza di potere e denaro, usa il riso e l'ironia per difendersi e per uscire dai guai. L'arma dell'ironia per lui è anche una strategia di denuncia, utile a ridicolizzare uomini potenti come i re, i giudici e gli sceicchi. Ğuḥā si mette spesso a svelare le ipocrisie e le corruzioni di quelli che stanno al potere. Egli non

si fida di questi uomini potenti in quanto sa bene che molti sceicchi, giudici, imām e commercianti sono corrotti e avidi, e che usano le loro posizioni per guadagnare denaro in modo illegittimo. Non avendo i mezzi finanziari o nessun altro potere per attaccarli, li attacca con il riso. Facciamo un esempio per chiarire questo significato con la storia di Ğuḥā con Abū Muslim al-Ḥurasānī e Yaḡṡīn Ibn Mūsā, riportata nel *Naṡr ad-dur* de al-Ābī e poi in *Aḥbār Ğuḥā* di Abdu-s-sattār Farrāḡ:

«Un giorno Abū Muslim, il governatore del Paese, si trovò a passare da Kūfa e chiese se qualcuno conoscesse Ğuḥā. Si fece avanti Yaḡṡīn che disse:

«Io lo conosco, sire!».

Poi partì alla ricerca di Ğuḥā e, trascorso qualche tempo, tornarono insieme. Ad attenderli nel salone c'era soltanto il governatore, a cui entrando Ğuḥā domandò:

«Chi è Abū Muslim?»» (Al-Ābī, 2004: 209; Corrao, 2009: 48 e Farrāḡ, 1954: 63-64).

Questa storia riassume il comportamento di Ğuḥā nei confronti dei re e dei sultani: lui conosce bene Abū Muslim, il propagandista abbaside che organizzò la rivolta decisiva per la fine della dinastia omayyade (661-750) e l'ascesa di quella abbaside a Kūfa (749"). Gli ascoltatori si godono il suo discorso. La domanda di Ğuḥā fa ridere Abū Muslim talmente che nella storia riportata da al-Ābī si legge che «Abū Muslim ride così tanto che mette le mani sulla bocca, e nessuno lo vede così prima» (Al-Ābī, 2004: 209). La reazione di Ğuḥā si basa su quello che si chiama "lo schiaffo" poiché le sue repliche sono sempre inaspettate e sono come uno schiaffo improvviso sul viso dell'interlocutore, il che suscita il riso e l'ammirazione per la sua spontaneità.

Ğuḥā non è affatto sciocco, è addirittura eccessivamente furbo al punto da prendere in giro i suoi vicini di casa che appaiono regolarmente nelle storie di Ğuḥā, come nella storia di *Ğuḥā e la pentola*, citata nel libro di Al-‘Aqqād e tradotta nel libro di Corrao:

«Una volta Ğuḥā chiese in prestito una pentola larga al suo vicino di casa. Dopo averla usata per cucinare, vi mise dentro una pentola stretta e la restituì al legittimo proprietario, che gli chiese:

«Come mai questa pentola stretta, Ğuḥā?».

«È la figlia della pentola larga, l'ha partorita a casa mia!».

In un'altra occasione chiese nuovamente in prestito la pentola, ma non la restituì. Allora il vicino gli domandò:

«Dov'è la pentola?».

«È morta mentre partoriva!».

«Ma le pentole muoiono?».

Ribatté Ğuḥā:

«Perché, forse le pentole partoriscono? Chi accetta il guadagno deve sopportare anche la perdita, amico mio!» (Corrao, 2009: 60).

In questa storia, sfruttando l'inclinazione del suo vicino di casa al profitto, Ğuḥā lo inganna con la storia del parto della pentola, il che conferma come il suo vicino di casa sia più sciocco di lui. Vale la pena dire che questa storia fa parte di una serie di storie in cui Ğuḥā si serve dell'inganno, della bugia, del furto, etc. per realizzare il suo scopo. Tanto nessuno può prenderlo in giro visto che ha sempre una pronta risposta, come nell'esempio in cui a un uomo che vuol ridere di Ğuḥā e che gli dice «ti ho riconosciuto soltanto dal tuo asino», Ğuḥā risponde: «gli asini si riconoscono» (Abdu-l-'Azīz, 2016).

Alcuni aneddoti contengono anche parole oscene e il loro tema principale è la promiscuità, quindi possono essere ripetuti solo in un contesto specifico e non possono essere trascritti nell'ambiente arabo, sebbene gli antichi non si vergognassero di scriverli. La funzione ideologica delle storie di Ğuḥā si differenzia a seconda dell'ambiente culturale in cui vengono narrate.

La lettura delle sue storie apre ampi orizzonti di contemplazione nel momento in cui il personaggio viene integrato nell'enunciato linguistico dei lettori. La qualità più notevole di Ğuḥā è la sua capacità di partire dall'immaginazione popolare per oltrepassare diverse epoche portando con sé nuove funzioni e mantenendo nello stesso tempo le sue caratteristiche principali, come la sua semplicità, la sua povertà e la sua notorietà. Quando viene citato in qualsiasi ambito islamico (arabo, turco, persiano), vengono spesso menzionati altri tre personaggi integrati alla sua figura artistica: la moglie, il figlio e l'asino.

Gli aneddoti di stoltezza, stupidità, negligenza, idiozia, ingenuità, stoltezza e inganni sono più frequenti tra i beduini o la gente di campagna e tra le classi popolari prive di cultura sistematica. Mentre gli aneddoti di arroganza, omissione, blasfemia, sarcasmo e brevi parole pungenti sono più frequenti, in città e tra i ceti

medi o tra coloro che hanno avuto una parte di cultura sistematica, anche se ciò non impedisce agli aneddoti di follia di girovagare per la città e per la campagna, certo.

Per quanto riguarda le tecniche narrative, gli aneddoti di Ğuḥā sono caratterizzati da un'estrema brevità, quindi il numero di eventi, particelle, elementi e motivi primari che li compongono è stato ridotto fino a diventare quasi unitario. L'evento può essere del tutto assente in alcuni aneddoti, ad esempio gli aneddoti in cui dice poche parole e spiega con le mani quello che pensa. Facciamo l'esempio di una storia in cui Ğuḥā mangia con cinque dita, qualcuno l'ha visto e gli ha chiesto "Perché mangi con le tue cinque dita davanti alla gente?" egli risponde "Perché non ne ho sei" (Aṭ-Ṭarābulṣī, 2005: 182). Con poche parole può rispondere in modo comico a quella persona che gli chiede una domanda che non gli piace.

Come le favole popolari, le storie di Ğuḥā seguono uno schema narrativo composto da tre parti principali: la situazione iniziale, la trama e la situazione finale. L'aneddoto può limitarsi a una riga, o può anche superare alcune pagine, ma questo caso è molto raro. La stessa frase può essere ripetuta in più aneddoti, ma nell'ambito di eventi, fatti, particolari e con elementi diversi. Osserviamo anche che la maggior parte dei personaggi secondari nei racconti di Ğuḥā sono quelli che lo aiutano a creare la base della situazione divertente negli aneddoti, come la moglie, il figlio e l'asino. Vale la pena notare che tutti questi personaggi sono persone normali e comuni che affrontano i problemi comuni nella nostra vita quotidiana e sono esposti a capricci familiari. Le storie sono ambientate in un luogo geografico specifico o conosciuto, come la casa di Ğuḥā, il mercato, la strada, *l'ḥammām*, una campagna, la moschea.

Per quanto riguarda lo stile e la lingua in cui gli aneddoti di Ğuḥā sono stati scritti, dovremmo prestare attenzione al fatto che nella maggior parte di essi, quando vengono narrati oralmente, si ricorre ai dialetti vernacolari di ogni ambiente arabo, quindi il modo in cui viene raccontata una storia egiziana è diverso da quello in cui viene detta nel Kuwait. Inoltre, quando si fissano nella scrittura, non perdono il loro carattere umoristico. Negli ultimi tempi la maggior parte dei raccoglitori degli aneddoti di Ğuḥā li ha scritti in una lingua parlata e diffusa: alcuni di loro hanno adattato le storie nella versione in cui sono stati raccolti, ma non va dimenticato che la maggior parte degli aneddoti nel patrimonio culturale arabo è

scritta in arabo standard. Tanti aneddoti si basano sul dialogo tra Ğuḥā e un altro personaggio che chiede a Ğuḥā un consiglio o un parere. Facciamo l'esempio dell'aneddoto *Il luogo onesto nel funerale*, citato nel libro di Al-'Aqqād:

«Gli è stato chiesto: che cosa è meglio? Marciare dietro il corteo funebre o davanti ad esso?

Ha detto: Non essere nella bara e cammina dove vuoi». (Al-'Aqqād, 2012: 95).

3.4. La fortuna di Ğuḥā nella letteratura araba colta

Il patrimonio culturale di qualsiasi nazione occupa una posizione rilevante nella memoria dei popoli in quanto rappresenta le esperienze e il passato della gente nonché le sue tradizioni ed i suoi costumi; ciò avviene per esempio con la letteratura popolare. I drammaturghi arabi hanno rappresentato personaggi della letteratura orale in situazioni quotidiane e concrete. Essi erano pienamente consapevoli dell'importanza del teatro come fenomeno sociale, soprattutto la parte legata al folklore arabo, come le storie di Ğuḥā. Essi rappresentano personaggi famosi non solo per la loro funzione letteraria ma anche per la loro somiglianza con la gente comune nella vita quotidiana. Questi personaggi, nati dal patrimonio culturale arabo, permettono di trattare in modo letterario i temi urgenti dell'epoca, sia sociali che politici.

In ambito teatrale, la figura di Ğuḥā viene ampiamente trattata da parte degli autori arabi soprattutto da quelli egiziani ed algerini, che lo rappresentano sia nei loro testi scritti in arabo che in quelli scritti in francese. Facciamo un esempio con la commedia di *Djeḥā* di 'Alī Sillālī, conosciuto come 'Allālu (1902-1992), in cui Ğuḥā fa il medico. Questa commedia in tre atti, rappresentata per la prima volta nel 1926, può essere considerata l'origine reale del teatro algerino, come conferma Ḥamīda Slīwa:

«*Djeḥa* è la prima fecondazione incrociata algerina (teatro - patrimonio), ed è considerata una svolta nella storia del teatro algerino in quanto ha fatto conoscere il pubblico algerino con

quest'arte, e il proprietario di questa esperienza è stato in grado dall'assoggettamento del carattere del patrimonio alle regole dell'arte teatrale (Slīwa, 2017: 116).

L'opera narra la storia di Djeḥā che fa il medico per forza. Litigando con la moglie, Hila, la picchia di santa ragione. Djeḥā si allontana da casa e la moglie, che va meditando vendetta, trova la soluzione ideale quando si imbatte in due servitori del Sultano Qārūn, padre di un figlio unico che soffre di una strana malattia di cui tutti i medici consultati non comprendono nulla. La moglie, molto furba, dice ai servitori che il marito è un prodigioso dottore. Djeḥā si trova in una situazione molto difficile ma alla fine riesce a uscirne illeso e il Sultano loda il dottor Djeḥā per la sua scienza e la sua sapienza.

Come abbiamo detto, questa commedia segna la nascita reale del teatro algerino che, da quell'anno, cambia totalmente, sia sul piano del linguaggio usato che su quello del contenuto. Lo scrittore, che non era esperto nelle tecniche narrative del teatro, si concentra totalmente sul personaggio di Djeḥā che rappresenta il tema principale dell'opera. Il fattore più importante di questo cambiamento sta nello scrivere in una lingua comprensibile a tutti, cioè l'arabo dialettale e non l'arabo standard, che rappresentava una difficoltà per la gente del popolo. Altro fattore molto importante per il grande successo della commedia è la scelta di una figura popolare comica molto amata come Giufā, che attira un grande pubblico in cerca di svago, in quel periodo difficile della storia algerina. I critici confermano che la scelta di questo personaggio è nata solo per lo svago e non ha nessun altro scopo storico. D'altra parte tanti critici hanno osservato che questa commedia si è ispirata alle opere di Molière *Il malato immaginario* e *Medico per forza*, cosa che viene negata dallo stesso 'Allālu che conferma «Se c'è una somiglianza tra *Djeḥā* e *Medico per Forza*, è che entrambi si sono ispirati a una fonte comune cioè una fabula del medioevo, *le villain mire*, e aggiungo un'altra fonte: Qamar az-Zamān nelle *Mille e una notte*» ('Allālu, 1986: 12).

3.5. *La poudre d'intelligence* di Ḥāṭib Yāsīn

Altro scrittore algerino molto importante è Ḥāṭib Yāsīn che rappresenta al pubblico la figura di Ġuḥā nella sua commedia *La poudre d'intelligence* “Polvere d'intelligenza”. Ḥāṭib Yāsīn (Costantina 1929 - Grenoble 1989) nasce in una famiglia di tradizioni berbere, prende parte al movimento per l'indipendenza e viene incarcerato. Emigrato in Francia, esercita vari mestieri. È molto affascinato dalla cultura francese, ma la cosa non dura tanto in quanto si scontra con la realtà brutale del dominio francese: all'epoca della sanguinosa repressione della manifestazione di Sétif, Ḥāṭib ha sedici anni ed è arrestato, imprigionato e, in seguito, costretto all'esilio. Durante il suo esilio, visita diverse città e regioni del mondo come Mosca, Stalingrado, le Repubbliche asiatiche dell'ex Unione Sovietica, l'Uzbekistan, il Belgio, la Svezia, l'ex Jugoslavia, l'Egitto, la Cina, il Vietnam. Ḥāṭib ha sofferto esperienze durissime come il carcere, la tortura, il campo di prigionia, la morte dei fratelli, la pazzia della madre, il lungo periodo dell'esilio, la miseria.

Il fatto di scrivere in francese ha per Ḥāṭib un valore importante nel quadro del suo contributo alla guerra di liberazione algerina poiché il francese diventa un mezzo principale per far capire a un pubblico francese tutto ciò che non è francese²². Ciò non toglie che Ḥāṭib rimanga sempre un difensore della lingua araba. Egli si è stato un traduttore e un interprete fantasioso; ha creato un ponte tra le espressioni delle lingue e anche delle culture popolari arabe e francesi: «È colui che dapprima studia, analizza la lingua dell'altro, del colonizzatore francese, per poi impadronirsene esprimendosi attraverso tutte le forme di scrittura possibili: la poesia, il romanzo, il teatro, e anche il giornalismo» (Cfr., Petrillo, 2007).

Ḥāṭib Yāsīn è stato definito come “le symbole de l'expression littéraire maghrébine” (Bonn, 1993: 8), in quanto durante il lungo periodo che trascorre in Francia studia, ricerca, concede interviste perseguendo l'obiettivo di dare voce al

²² A tal proposito, si prenda in considerazione il volume di Frantz Fanon *Pelle nera, maschere bianche*. Le sue riflessioni sul rapporto tra il nero e il bianco sono importanti, soprattutto quando si tratta del periodo coloniale. In questo periodo il nero non è nero di per sé, ma lo è nella misura in cui lo sguardo del bianco crea il nero. Il bianco mistificatore considera il nero inferiore, facendo così del colore della pelle un punto di sfruttamento legittimo, tanto che il nero deve negare il proprio essere nero.

suo popolo: «un peuple qui parle la langue d'un conflit» (Yāsīn, 1963: 33). Il tema principale delle sue opere è quello della ricerca dell'identità nazionale, ma presenta anche altri temi, come la preoccupazione per le conseguenze indesiderate del processo di modernizzazione del paese e la sensibilità per le condizioni dei lavoratori algerini immigrati. Nelle sue opere mette in risalto la frattura identitaria incolmabile che esiste tra l'Algeria e la Francia.

Attraverso il suo teatro politico, Ḥāṭīb lotta contro tutto ciò che svilisce la dignità umana. Mentre condanna il colonialismo che, secondo lui, non ha avuto alcun ruolo positivo, anzi, ha ritardato lo sviluppo dell'Algeria e ha permesso l'espropriazione delle terre algerine e l'alienazione culturale del popolo colonizzato, egli vede l'Islam è come il salvagente per le nazioni arabe. Secondo lui, «L'Islam costituisce un centro di resistenza contro questo processo, in quanto, presentandosi come la base ideologica della mobilitazione, si rivela l'unico elemento capace di mantenere l'identità del popolo algerino minacciato dal colonialismo» ((Trisolini, 1999: 14).

La sua produzione letteraria è molto vasta: ricordiamo le poesie *Soliloqui* (Soliloques, 1946), il romanzo *Nedjma* (1956), un lavoro molto importante nel suo percorso letterario, *Il poligono stellato* (Le polygone étoilé, 1966), la pièce teatrale *L'uomo con i sandali di caucciù* (L'homme aux sandales de caoutchouc, 1970) in cui tratta il conflitto vietnamita, e il saggio *Africa, prova di indipendenza* (Afrique, preuve d'indépendance, 1983). Tra le altre opere teatrali di Ḥāṭīb si segnalano: *Muḥammad, prendi la valigia* (Mohammed prends ta valise, 1971), *La guerra dei 2000 anni* (La guerre de 2000 ans, 1974), *Palestina tradita* (Palestine trahie, 1978).

Il capolavoro di Ḥāṭīb è quello delle "pièces" contenute nel ciclo teatrale *Le Cercle des représailles* "Il cerchio delle rappresaglie"²³, che è stato scritto durante la lotta di liberazione algerina, tra il 1953 e il 1958. È composto da quattro elementi diversi: la tragedia de *Le Cadavre encerclé* "Il cadavere accerchiato", creato a Bruxelles nel 1958, la satira de *La Poudre d'intelligence* "Polvere d'intelligenza"²⁴,

²³ Paris, Le Seuil, 1959 con introduzione dello scrittore antillano Edouard Glissant. La traduzione italiana è uscita nel 2004 a Milano, dall'editore Epoché e l'hanno fatta Piero Ferrero e Egi Volterrani con la prefazione di Francesca Maria Corrao.

²⁴ Pubblicata in *Le Cercle*, pp. 70-120 e repubblicata nella rivista "Esprit", n 1 e 2, genn.-febb. 1964, è stata messa in scena a Parigi al Centre Beaubourge nel 1984 da una compagna di Marseille che ha

il dramma epico de *Les Ancêtres redoublent de férocité* "Gli antenati raddoppiano la ferocia", e il poema drammatico de *Le Vautou* "l'avvoltoio". Nel *Cercle des représailles* vengono trattati gli elementi caratterizzanti del pensiero di Ḥāṭib come per esempio i temi dell'oppressione, dell'azione disperata, dell'emancipazione della donna, della lotta impotente per la liberazione, etc.

Ĝuḥā appare nella pièce de *La Poudre d'intelligence*²⁵ che oscilla tra la satira menippea e il racconto popolare, in cui l'autore usa un tono satirico e ironico per chiarire il dramma umano, quello della lotta del popolo contro una società oppressiva. In quest'opera teatrale, Ḥāṭib Yāsīn guarda all'Algeria post-coloniale e al modo in cui la Francia l'ha influenzata come suo oppressore. Il protagonista è un personaggio chiamato da Ḥāṭib "Nuage De Fumée", un filosofo che smaschera l'ipocrisia ma soprattutto l'idiozia dei *mufṭī* (*muftīn*), dei *qāḍī* (*quḍāt*) e del Sultano (rappresentanti della "tripla alleanza: Religione-Potere-Finanze").

Con parole semplici e figure retoriche, Ḥāṭib Yāsīn dipinge un vero ritratto della società algerina degli anni Cinquanta, quindi nella parte finale del periodo coloniale. Lui s'ispira a Dj'hoa (il nome maghrebino di Ĝuḥā) perché lo ritiene il personaggio adatto a svolgere questo ruolo per «la sua esperienza del mondo e per la capacità di giocare con la lingua, si fa beffe dei potenti e dei loro intrighi che egli si compiace di smascherare allegramente» (Trisolini, 1999: 18).

Djeḥā è un'ottima scoperta che gli permette di avere uno scambio con il suo pubblico che conosce molto bene le battute di questo personaggio e che può così identificarsi con lui e ritrovarsi in questo universo trasformato da Ḥāṭib Yāsīn in uno spazio di combattimento. Djeḥā, che mantiene alcuni dei suoi attributi, diventa un eroe popolare, che si fa carico di un discorso rivoluzionario e riesce, grazie alle risate e alla dimensione satirica e umoristica, a sedurre il pubblico popolare. Lui è il vero protagonista dell'opera in quanto le sue storie, famose nell'ambiente maghrebino, hanno il doppio vantaggio di procedere secondo una logica «ingenua», in cui si finge di ignorare la subdola ipocrisia dei potenti. *La poudre d'intelligence* è si compone di un insieme di storie di Djeḥā adattate (Baffet: 1985: 146).

assunto, in onore di K., il nome di Théâtre de la Mer, nel quadro della manifestazione "Les enfants de l'Immigration".

²⁵ Il titolo primitivo dell'opera era Nauge de fumée dal nome del protagonista "il filosofo".

L'autore, attraverso la satira, usa la libertà del pazzo per produrre risposte sovversive ai problemi sociali e politici, il che gli permette di criticare un patrimonio culturale ossificato, deformato da una storia di alienazione. L'opera ci rappresenta le avventure de Nuage De Fumée al cospetto del sultano. Lui è un filosofo astuto che prende in giro i rappresentanti di diverse autorità ridicolizzando uomini di religione, di legge e di potere. Moltiplica le occasioni per scandalizzare le persone ipocrite. Nuage de Fumée è un personaggio problematico: il suo nome evoca, piuttosto, l'incoerenza, la leggerezza, la predisposizione a fantasticherie eteree. In effetti, Nuage de Fumée, cercando di scongiurare la realtà dell'alienazione attraverso il riso, è in sintonia con il contesto di confusione in cui agisce, lotta con situazioni estreme su uno sfondo di tensioni tra tradizione e modernità. Vuole essere "risvegliatore di coscienze" e si sforza di illuminare le persone rivelando loro il segreto della polvere dell'intelligenza, ma alla fine il suo progetto di emancipazione fallisce.

Inoltre, sua moglie 'Ātika lo ha già screditato presentandolo come un uomo pigro e ubriacone. Intanto lui dà il suo parere sugli arabi: «O Arabes, pourquoi inventer l'alcool et mourir assoiffés» (Yāsīn, 1959: 101). Le Coryphée le juge sévèrement : «Voyez cet homme, il est habité par le démon, il connaît les signes de l'avenir et il n'en fait rien et il fume le chanvre de la mort lente, comme un Indien» (ivi: 100).

Nonostante tutto, l'intellettuale, sebbene degradato, fa paura al Sultano che si impegna a corromperlo. Se il nuovo Dj'hā cade nella trappola è in quanto la sua personalità mal definita, a metà strada tra quella del filosofo razionalista e quella del giullare, non è più adatta al ruolo che ha interpretato precedentemente nella società e lo fa affondare da solo: «(il) monte sur un arbre, s'installe sur la plus haute branche et scie en rêvassant, (la branche casse). Chute» (ivi: 82). Esce dunque da tutta questa storia amareggiato «Je n'ai plus rien à faire dans ce pays» (ivi: 56).

L'autore mette in risalto l'immagine dell'uomo così come i rapporti socio-politici presentati con una trasformazione abbagliante qualificata come chiarezza ed evidenza. L'idea è interpretata dalla voce del potere: Il sultano a capo di una conferenza parla ai suoi devoti:

« À quoi bon la philosophie ? Ce ne sont pas les théories qui feront rentrer les impôts. Ce qu'il nous faut, c'est de l'or, et des contrats à l'étranger, pour soulager le peuple, sans oublier les serviteurs de l'état. Dieu seul peut nous aider. Dieu préserve notre peuple. Dieu préserve notre peuple des éternels agitateurs. Dieu nous préserve des têtes dures, des philosophes des poètes, des orateurs, des fous et des savants (ivi: 100).

È al personaggio denominato “Nuage de fumée”, al filosofo, che l'autore affida il compito di denunciare la miseria fisica ed intellettuale del suo popolo, che «pourtant sensible à la parole, ne peut m'entendre, assourdi qu'il est par la rumeur du pouvoir» (ivi: 101). Il popolo deve condividere la protesta del protagonista contro una società corrotta e ipocrita, contro «ces citadines blafards, ces marchands de tout et de rien, ces mouchards calamiteux, ces individus louches qui attendent, avec leur civilité de surface, qu'un innocent, un philosophe ou un travailleur tombe dans leurs longs bras pour y perdre la bourse ou la vie» (ivi: 80).

Con il personaggio di Djehā, l'autore esprime anche la sua opinione sugli intellettuali opportunisti pronti ad ogni compromesso pur di assicurarsi il benessere personale, rinunciando a quel diritto di parola che aiuterebbe a cambiare il mondo e in particolare l'Algeria, e la prospettiva di una rigenerazione sociale, in cui il vecchio mondo pietrificato dei «sultans», dei «cadis» e dei «muftis», malgrado i loro tentativi per sopravvivere, sarà distrutto dalla rivoluzione in marcia.

Infine il suo progetto di emancipazione fallisce ed è la classe dominante che coglie *la polvere dell'intelligenza*, distogliendo l'intellettuale sovversivo dal suo obiettivo, arruolandolo come tutore del principe. Questo tradimento del chierico segna la sua morte simbolica: alla fine della pièce egli è rimpiazzato sul palco da 'Alī, il prodotto della guerra, figlio di due militanti martiri.

3.6. *Mismār Ġuḥā* di ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr

‘Alī Aḥmad Bākaṭīr (1910- 1969) è uno scrittore yemenita che visse la maggior parte della sua vita in Egitto. È il più importante drammaturgo arabo degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento. Nei suoi scritti, Bākaṭīr si occupa dei temi storici, sociali e politici mettendo in risalto lo scontro tra l’Oriente e l’Occidente attaccando, nello stesso tempo, le politiche del colonialismo nel Medio Oriente. Scrisse romanzi, poesie e commedie e fu ampiamente influenzato dal poeta Aḥmad Šawqī e da William Shakespeare. Nelle sue opere teatrali tratta alcune delle questioni urgenti della nazione, convinto che il teatro possa essere utilizzato per mettere in risalto questi problemi e suscitare nelle masse la consapevolezza delle terribili conseguenze del colonialismo, che resta una delle questioni cruciali.

Nel periodo tra il 1924 e il 1952, la maggior parte dei testi dei drammaturghi arabi si ispira al folclore e alle sue diverse fonti, come la Storia, il mito e il patrimonio popolare e religioso; ciò avviene, per esempio, nei testi di Aḥmad Šawqī, Azīz Abāza, Tawfīk Al-Ḥakīm e ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr, che cercavano di rinverdire le glorie del passato attraverso la riscoperta della letteratura araba classica, mirando nel contempo a resistere all'imperialismo culturale occidentale. Questi pionieri, secondo il critico Muḥammad ‘Abdu-Allāh Ḥusayn, hanno confermato il concetto che «il folclore si rinnova continuamente attraverso i nostri rapporti con esso in quanto non è una materia rigida e costante» (Ḥusayn, 1998: 418). Infatti sono tanti i lavori che si sono ispirati alla Storia e al Patrimonio popolare e questo deriva dal fatto che «questi autori si sono nascosti dietro al folclore fuggendo dagli ostacoli imposti dalla censura su di loro e su tanti colti che cercavano di criticare lo stato sociale e politico del tempo» (ivi: 420).

Tawfīk Al-Ḥakīm ha significativamente contribuito allo sviluppo del rapporto tra il drammaturgo arabo e il folclore, ispirandosi al Corano nel suo *La gente della caverna*, uscito nel 1933²⁶. Lui non ha solo raccontato la storia come è stata accennata nel Corano, ma ha aggiunto personaggi e modificato eventi per far emergere come tema principale quello della lotta dell’uomo contro il tempo. Bākaṭīr ha seguito le tracce di Al-Ḥakīm, presentando al teatro arabo tanti lavori in cui si è

26 Questo dramma si è ispirato alla sura XVIII, *Al-Kahf* (la caverna), del sacro Corano.

ispirato alla storia e ai miti faraonici, come *Il promosso faraone* (1950) e *Oziris* (1959); e al patrimonio popolare come *Mismār Ğuḥā*.

Una delle sue opere più significative resta la commedia di *Mismār Ğuḥā* in cui affronta le questioni del colonialismo e del risveglio del pubblico affinché prenda una posizione anticolonialista. *Mismār Ğuḥā* mostra, in modo comico e satirico, il pretesto che il colonizzatore usa per entrare e poi occupare un paese, alludendo nella fattispecie al Trattato anglo-egiziano del 1936²⁷. L'opera invita gli egiziani a comprendere il pretesto che le truppe britanniche usano per giustificare la colonizzazione dell'Egitto ricorrendo a un aneddoto storico e folclorico per commentare questa questione contemporanea.

La scelta di Ğuḥā come un protagonista nasce dal fatto che le opere di Bākaṭīr rispecchiano le sofferenze provocate ai popoli arabi dalla colonizzazione e dalla corruzione di chi è al potere. Bākaṭīr ha cercato di trovare un personaggio popolare amato dal pubblico per farne una materia narrativa capace di descrivere come la Gran Bretagna usasse il Canale di Suez come pretesto per occupare l'Egitto. Bākaṭīr trova quello che cercava nella storia folklorica di “Mismār Ğuḥā”. Egli afferma:

In un momento di serenità, mi è venuta in mente la famosa storia di “Mismār Ğuḥā” e così mi sono sentito immediatamente come se avessi trovato il tesoro che stavo cercando: è una storia bella e popolare adatta a fungere da esempio e nello stesso tempo è una storia universale (Bākaṭīr, 2007: 51).

Mismār Ğuḥā è una riscrittura della famosa storia di Ğuḥā e del suo chiodo, ben nota nel folklore arabo: Ğuḥā vende la sua casa a condizione che sia mantenuto un chiodo attaccato al muro e che egli possa venire a controllarlo periodicamente. L'acquirente credulone acconsente. Una volta venduta la casa, Ğuḥā ci si reca quasi ogni giorno con la scusa di controllare il chiodo, così infastidisce l'acquirente che infine decide di restituire la casa a Ğuḥā senza avere niente in cambio. Francesca

²⁷ In base a questo trattato, fu stabilito che il Regno Unito avrebbe sgomberato tutte le sue forze armate presenti in Egitto, con la corposa eccezione di diecimila uomini posti a protezione del Canale di Suez e delle sue sponde.

Corrao ha riportato nel suo libro la storia originale di *Ĝuḥā e il chiodo* a cui si ispirò *Bākaṭīr*:

Una volta Ĝuḥā, pur avendo messo in vendita la sua casa, non voleva cedere un chiodo piantato nel muro. Contrattava la casa a condizione di poter visitare il suo amato chiodo in qualsiasi momento della giornata. Un acquirente accettò questa condizione e comprò la casa.

La mattina dopo Ĝuḥā andò a trovare il chiodo e il nuovo proprietario lo invitò a fermarsi a colazione. Lo stesso giorno, all'ora di pranzo, Ĝuḥā si presentò nuovamente per ammirare il suo chiodo. Il proprietario lo invitò a pranzo. La sera, all'ora di cena, Ĝuḥā tornò a guardare il suo chiodo e il padrone gli offrì le sue pietanze.

Nei momenti di riposo, o durante le ore del sonno, sempre all'improvviso Ĝuḥā arrivava per controllare il suo chiodo. Le visite continuarono ininterrotte fino al punto che l'acquirente non riuscì più a sopportarle. Tuttavia questi non poteva vietare a Ĝuḥā di recarsi a visitare il suo chiodo per via di quella clausola accettata al momento dell'acquisto. Alla fine, poiché non riuscì a frenare l'invadenza di Ĝuḥā, decise di cedergli tutto. Se ne andò senza nemmeno chiedergli la restituzione di una parte della somma che aveva pagato (Corrao, 2009: 62).

Questa storia è usata come esempio dei pretesti usati per prendersi gioco degli sciocchi e questo è lo schema della trama di *Bākaṭīr* che fa tuttavia cambiamenti radicali alla storia originaria conformandola ai suoi obiettivi. Il più importante cambiamento sta nel rendere Ĝuḥā colui che rappresenta l'Egitto e non colui che usa il chiodo per visitare la casa.

Mismār Ĝuḥā è una commedia postcoloniale in sei atti, uscita nel 1949, ed è una delle opere letterarie ad aver maggiormente influenzato la mentalità araba nell'Ottocento e nel Novecento, conducendo alla rivoluzione degli ufficiali liberi del 1952. È stata messa in scena dal *Masraḥ al-Maṣrī al-Ḥadīṭ* per tutta la stagione teatrale del 1951.

Bākaṭīr risponde alla sofferenza del suo popolo per mano dei colonizzatori e alla rabbia provocata in esso, facendo di Ĝuḥā e degli altri personaggi di questa commedia dei simboli dell'opposizione colonizzatore/colonizzato in tutto il mondo arabo. Zakī Ṭulaymāt in *Bākaṭīr* cita: «Il chiodo è il pretesto che viene piantato dal colonizzatore in ogni paese per giustificare la sua presenza. Il chiodo, in questo caso, è il canale di Suez!» (Ṭulaymāt in *Bākaṭīr*, 1949: 5-6). Quindi il chiodo, in questo contesto, è un simbolo dell'onore arabo in quanto rappresenta tutto quello che è costante e imm modificabile. In questa occasione, il presidente Muḥammad

Nağīb ha ricevuto Bākaṭīr e gli ha detto: «Hai sacrificato la tua testa prima di noi con le tue opere patriottiche» (Ar-Raktwan, 2011: 250).

Gli eventi della commedia sono ambientati ad Al-Kūfa e a Bağdād nel Duecento. Perdendo tutte le occasioni di lavoro disponibili perché intransigente e non in quanto ipocrita, Ğuḥā finisce per diventare sceicco in una delle moschee del Kūfa. Osserviamo, fin dall'inizio, l'atteggiamento negativo di Ğuḥā, *Imām* di una delle moschee del Kūfa, nei confronti dello Stato, cosa che si riflette nelle parole dei suoi nemici che lavorano per il colonizzatore: Abū Ṣafwān: «Che Allāh lo maledica ... prende i soldi dallo Stato con le sue stesse mani, poi istiga le persone contro di esso con la sua stessa lingua» (Bākaṭīr, 1949: 9).

Arrabbiato per il suo umorismo e per il suo continuo attacco allo Stato, anche se in un modo simbolico e indiretto, Il *Wālī* di Bağdād rimprovera Ğuḥā e decide di licenziarlo dal lavoro e di mandarlo a casa per affrontare la rabbia di sua moglie. Dopo l'invasione delle locuste che devasta i raccolti, Ḥammād, nipote di Ğuḥā, guida i contadini in una rivoluzione contro il *Wālī* e il feudalismo. Ğuḥā va intanto a Bağdād a negoziare con il sovrano straniero e riesce, grazie alla sua intelligenza, a liberare i contadini dal regno del ministro 'Alqama che li opprimeva. Il sovrano straniero, ammirato dell'intelligenza di Ğuḥā, gli conferisce l'incarico di *Qāḍī alquḍāt* (giudice dei giudici) mirando, con questa iniziativa, a rafforzare il suo potere. Ma invece succede il contrario, in quanto Ğuḥā decide di approfittare dei vantaggi attribuitigli per liberare la patria dalla colonizzazione. Così Ğuḥā agli occhi di tutti sembra lavorare sotto il controllo del colonizzatore, ma in realtà, rilasciando un messaggio nazionalista, mira a cacciarlo via. L'autore fa di Ğuḥā, questo personaggio dotato del riso, che lo fa oscillare tra il forte e il debole. Qui l'immagine di Ğuḥā è un po' diversa da quella tipica e riconosciuta da tutti, in quanto non solo sfida il colonizzatore ma conduce una rivoluzione, nel vero senso della parola, contro di esso.

Ğuḥā dà la sua casa a Ḥammād che la vende poi a Ğanīm a patto che lasci un chiodo al muro e che possa andare a controllarlo periodicamente. Disturbato dalle continue visite di Ḥammād, Ğanīm va a denunciarlo al giudice Ğuḥā che sospende la causa più volte suscitando molto scalpore.

La grande abilità di Bākaṭīr appare chiaramente nella scena del tribunale, quando i due avversari entrano e, non appena Ḥammād pronuncia il suo rifiuto di una riconciliazione, le voci della folla si alzano chiamando, «Rimuovi il tuo chiodo, Ḥammād!» (ivi: 90). Il sovrano straniero è arrabbiato e coloro che hanno urlato sono mandati fuori dal tribunale. Dice anche che ciò che Ḥammād ha fatto ha portato i ribelli a istigare le masse. Il rinvio della causa da parte del giudice Ğuḥā è fatto apposta per indicare il rinvio dell'uscita della Gran Bretagna dall'Egitto dopo le trattative del 1935, e qui appare il talento dello scrittore che mette il folklore a servizio del dramma e delle questioni trattate.

Ḥammād e Ğanīm tornano, le persone in tribunale si rendono conto del significato di questo caso e iniziano a chiamare: «Il proprietario del chiodo, rimuovilo, / Dalla casa dei liberi, non è tuo!» (ivi: 99). Il sovrano straniero accusa Ğuḥā di aver orchestrato il tutto. Ğuḥā risponde che ha passato solo settanta giorni sul caso, mentre altri casi sono durati settanta anni e sono ancora irrisolti.

Il sovrano straniero manda Ğuḥā in prigione e ordina che Ḥammād e Ğanīm siano portati davanti a lui vivi o morti. Piano piano tutti si accorgono dell'allegoria politica di questa storia: l'esercito e poi il popolo si ribellano al colonizzatore che si ritira all'istante e Ğuḥā viene liberato dalla prigione.

Nello stesso tempo 'Abdu-l-Qawiyy, d'accordo con Ğuḥā, inganna la moglie di Ğuḥā convincendola che egli è uno degli importanti uomini del sultano per farle accettare il suo matrimonio con la figlia, Maymūna. Dopo alcuni dialoghi nella sesta scena scopriamo che la moglie di Ğuḥā è molto felice perché ha potuto dare in sposa la figlia a un uomo potente, mentre la figlia appare molto triste perché vuole sposarsi con suo cugino Ḥammād. Ma un pò prima del matrimonio, 'Abdu-l-Qawiyy sorprende tutti chiedendo che Maymūna vada in sposa a Ḥammād, e così il suo piano con Ğuḥā, che è appena uscito dal carcere, termina in un successo. Ḥammād e Maymūna si sposano e la madre lo accetta per forza, come se Bākaṭīr volesse dire che tutti i tipi di colonizzazione sono finiti:

Ummu-l-ğuşun: Come ti sei permesso di essere una vittima di questo sceicco e di suo nipote?

'Abdu-l-Qawiyy: Non arrabbiarti, Ummu-l-ğuşun, cos'è successo?

Ummu-l-ğuşun: cos'è successo?! Il nostro accordo era che fossi tu a sposarla? Come l'hai lasciata a Ḥammād?

‘Abdu-l-Qawiyy: Signora mia, Ḥammād è più degno di me di farlo.

Ummu-l-ğuşun: No, non glielo permetterò mai.

‘Abdu-l-Qawiyy: Mi avete accettato perché sono un uomo del palazzo?

Ummu-l-ğuşun: Abbiamo accettato te e non di farla sposare un altro.

‘Abdu-l-Qawiyy: Oggi Ḥammād è diventato uno degli uomini del palazzo (ivi: 153).

La commedia ha due trame. La trama principale è quella politica: la ribellione e la lotta di Ğuḥā e del popolo egiziano contro il colonizzatore britannico; e l'altra, secondaria, è quella sociale: la lotta di Ğuḥā contro sua moglie che rifiuta il matrimonio della figlia con Ḥammād, suo cugino, di cui si innamora. Zakī Ṭulaymāt ha riassunto il tema principale dell'opera dicendo «In tutto ciò, l'autore cita per bocca di Ğuḥā tutte le tragedie in cui il popolo arabo appare afflitto dalle mani dei colonialisti e dalle azioni dei suoi figli che lo accettano nella sua terra; la presentazione di tutto questo arriva in modo travolgente, in modo che ogni orientale si senta schiavo del suo dolore e delle sue speranze» (Ṭulaymāt in Bākaṭīr, 1949: 6).

Capitolo IV

La fortuna di Giufà nella letteratura italiana

Fin dall'antichità le storie di Giufà furono presenti nella letteratura italiana sia in modo diretto, presentando chiaramente il suo nome, sia in modo indiretto, facendo ricorso a un altro personaggio che possiede le sue caratteristiche tipiche. Basti pensare a due opere classiche molto importanti come *Il Decameron* di Boccaccio e *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile, in cui compaiono personaggi simili a Giufà, Chichibio e Vardiello rispettivamente. Gli scrittori italiani si ispirarono, in gran parte, a storie di origine araba e islamica, il che riflette il loro interesse per il folklore orientale. In tempi più recenti gli scrittori italiani hanno sentito il bisogno di riscrivere le storie di questo eroe popolare le cui vicende hanno stimolato la fantasia di artisti e scrittori del calibro di Leonardo Sciascia, Luigi Pirandello, Italo Calvino, Gesualdo Bufalino, Giuseppe Bonaviri e tanti altri che inventano nuove figure di Giufà, adatte alla vita attuale.

In questo capitolo metterò in evidenza la fortuna di Giufà nella letteratura italiana sia classica sia contemporanea per chiarire come le sue storie occuparono e ancora occupano un posto di rilievo nella mappa della storia letteraria popolare e colta. Preliminarmente però ritengo necessario trattare rapidamente alcune conseguenze dell'avvicinamento culturale e letterario tra l'Oriente e l'Occidente, e il processo di rimozione delle barriere culturali nell'area del Mediterraneo.

4.1. L'avvicinamento culturale e letterario tra l'Oriente e l'Occidente

Il punto di partenza del mio discorso è il parere di Giuseppe Pitre che, commentando le somiglianze tra i racconti siciliani e quelli europei e orientali raccolti nella sua opera più famosa *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, pubblicata per la prima volta nel 1875, conferma che questi racconti potevano

essere collegati a costumi, credenze, superstizioni, comportamenti venuti da culture diverse e generati ed evocati da esperienze naturali relativamente simili.

Prendendo in considerazione l'esistenza di molti fattori come la comunicazione, il commercio, la guerra, i viaggi, il teatro, i narratori e le cerimonie religiose che possono spiegare la diffusione di particolari tipi di racconto, Pitrè credeva fundamentalmente che popoli diversi potessero produrre storie simili. Pitrè descrive il processo interculturale tra i diversi popoli con queste parole:

«Da bocca a bocca, da penna a penna, le circostanze che prima erano o dovevano essere in una novella sparirono, ed altre se ne sono intruse ove prima non esistevano. I fatti accessori sono divenuti principali, i secondari hanno acquistato nuove circostanze, e nuovi personaggi si sono aggiunti agli antichi già scomparsi o messi all'ombra. Esuperanza di sentimento o di fantasia in alcuni narratori, fecondità di immaginazione o d'intelletto in altri hanno parte più o meno a questo processo psicologico; moventi principali le diverse tempere degli uomini, le differenti guardature di cielo, le varietà di una natura magnifica, paurosa, terribile e pur sempre sublime. Ma, ciò nondimeno, il fondo della novella rimane lo stesso, i protagonisti sono sempre lì a reggere le fila del dramma, e il racconto attraverso le aggiunte, le interpolazioni, le amplificazioni, lascia scoprire il tipo primitivo. La tradizione è unica ma varia, mobile, multiforme come il mare, che, lo stesso in fondo, si appresenta a ondate ora crespe, ora lisce, ora lucenti, cambiantisi sempre per forma ed anche per colore. In ogni paese la tradizione è divenuta paesana dimenticando la sua patria primitiva; ogni antica memoria si è dileguata, e qualunque narratore, dotto o indotto, la ripete come avvenuta nel suo paese, e, trattandosi di fatti non inverisimili, in persona del tale o del tal altro, al tal tempo e con quelle tali circostanze. (Pitrè, 1875: 75).

Non c'è dubbio che la cultura araba, nelle sue epoche di maggiore splendore, influenzò significativamente tutta la cultura del bacino del Mediterraneo, lasciando molte tracce nella vita dei popoli occidentali in generale, e nella cultura italiana, in particolare. Ma come avvenne questa trasmissione letteraria in Occidente? Secondo l'autore egiziano 'Abbās Maḥmūd Al-'Aqqād, la trasmissione letteraria della cultura araba in Occidente avvenne principalmente tramite tre percorsi:

1- Il primo percorso segue le carovane commerciali che viaggiavano dall'Asia all'Europa del Nord e dell'Est, attraverso il mare o Costantinopoli.

2- Il secondo percorso passa nella zona dell'Oltremare (tra la Siria e l'Egitto), dove i cristiani arrivati durante le Crociate vissero a lungo.

3- Il terzo percorso è invece quello che comprende l'Andalusia in Spagna e la Sicilia in Italia: zone sottoposte al dominio arabo per centinaia d'anni (Al-'Aqqād, 1978: 49-50).

D'altra parte, l'orientalista tedesco Franz Rosenthal suddivide la storia delle relazioni fra Oriente e Occidente in tre fasi:

1- La prima non ha inizio preciso e termina nel XII secolo: è un periodo in cui i rapporti letterari sono vaghi e di carattere orale.

2- La seconda, che va dal XII al XIX secolo, si distingue per il suo efficace movimento di traduzione delle opere letterarie arabe.

3- La terza inizia nel XIX secolo ed è ancora in corso (Rosenthal in Maḥmūd, 1997: 97-98).

I centri di traduzione svolsero un ruolo fondamentale nel processo interculturale tra l'Oriente e l'Occidente. I più importanti centri di traduzione dei testi arabi in Occidente furono la Spagna, con la scuola di Toledo, e l'Italia, con la Sicilia. In questi due paesi, l'arabo fu, prima della riconquista da parte dei cristiani, una delle lingue più usate e diffuse, il che permise alle popolazioni latine subentrate a quelle arabe di conoscere da vicino i testi della letteratura araba. A tale proposito già nel IX secolo lo scrittore spagnolo Paulus Alvarus, nel suo *Indiculus luminosus*, ricordò l'ascesa dell'arabo e il declino del latino:

[I cristiani oggi] si compiacciono di leggere poesie e novelle arabe, studiano le dottrine dei teologi e dei filosofi musulmani non già per rifiutarle bensì per acquistare uno stile elegante e corretto. Dove si trova oggi un laico che legga i commenti alla Sacra Scrittura? Quale secolare studia gli evangelisti, i profeti e gli apostoli? Ahimè! I giovani cristiani di talento non conoscono più se non la lingua e la letteratura arabe, leggono e studiano con ardore i libri arabi, spendono grandi somme nel mettere su biblioteche e proclamano da per tutto che questa letteratura è ammirabile. Se parlate loro di libri cristiani rispondono con disprezzo che non sono degni di attenzione. O dolore! I cristiani hanno perfino dimenticato la loro lingua, e tra mille se ne trova appena uno che sappia scrivere correttamente una lettera in latino a un amico, mentre se si tratta di scrivere in arabo troverai

una quantità di persone che si esprimono con la massima eleganza e che compongono poesie superiori per arte a quelle degli stessi arabi. (Alvarus in Vanoli, 2006: 80).

La Sicilia rappresentò l'anello di congiunzione tra l'Occidente e l'Oriente, soprattutto per quanto riguarda la comunicazione con il mondo arabo, in particolare diventando un importante centro di traduzioni con l'allontanamento degli arabi avvenuto dopo l'occupazione normanna e la conseguente restrizione dell'uso della lingua araba. Tra le opere letterarie tradotte non mancarono, ovviamente, le novelle orientali, che si andarono ad affiancare ai testi normanni, fondendosi con la cultura locale. Come ricordava De Sanctis:

La Sicilia aveva avuto già due grandi epoche di cultura: l'araba e la normanna. Il mondo fantastico e voluttuoso orientale vi era penetrato con gli Arabi, il mondo cavalleresco vi era penetrato con i normanni [...] ivi, più che in altre parti d'Italia erano vive le impressioni, le rimembranze e i sentimenti di quella grande epoca da Goffredo a Saladino; i canti dei trovatori, le novelle orientali, la Tavola rotonda, un contatto immediato con popoli così diversi per vita e cultura, aveva colpito le immaginazioni e svegliata la vita intellettuale e morale. La Sicilia divenne il centro della cultura italiana. Fin dal 1166 nella corte del normanno Guglielmo Secondo l'Italia colta aveva la sua capitale in Palermo. (De Sanctis, 1966: 8).

Tale avvicinamento culturale e letterario tra i popoli del Mediterraneo influenza significativamente la ricezione del ciclo narrativo di Giufà nella letteratura italiana in quanto molte storie vengono trattate da molteplici autori che iniziano ad adattare alla tradizione letteraria locale. Contribuisce anche in questo avvicinamento l'inclinazione dei popoli del Medioevo al riso e ai riti comici, come viene confermato da Bachtin, commentando i vari aspetti comici diffusi in quell'epoca: «I divertimenti di tipo carnevalesco e le azioni o i riti comici ad essi collegati, avevano un ruolo importante nella vita del Medioevo». (Bachtin, 1979a: 7). Il Medioevo vive un periodo di fioritura della cultura popolare in generale e della cultura del riso in particolare. Bachtin passa in rassegna diversi eventi consacrati dalla tradizione in cui si celebrava per interi giorni nelle piazze e nelle strade, come ad esempio la «festa dei folli», la «festa dell'asino» e «il riso pasquale» (*risus paschalis*). L'aspetto comico e popolare trova anche la sua espressione nelle feste religiose come succedeva nelle «feste del tempio» accompagnate di solito da

fiere, con il loro apparato ricco e vario di divertimenti pubblici. L'aspetto comico si estende fino a includere le feste agricole, come la vendemmia (*vendange*). L'atmosfera carnevalesca, dimostra ancora Bachtin, dominava anche sulla rappresentazione dei misteri e delle *soties*, una forma di satira dialogata del teatro francese del XV e dell'inizio del XVI secolo, i cui personaggi appartengono a un immaginario «popolo degli stolti o dei folli» che vuole rappresentare allegoricamente il mondo reale. Insomma, gli elementi dell'organizzazione comica sono alla base di ogni festa; il riso accompagnava anche le cerimonie e i riti civili della vita quotidiana: un ruolo importante avevano i buffoni e gli stolti che vi partecipavano sempre mettendo in parodia i diversi momenti del cerimoniale serio.

Il primo autore di cui parlerò in questo capitolo è Giovanni Boccaccio.

4.2. Giovanni Boccaccio

Lo scambio culturale tra le popolazioni mediterranee contribuì all'influenza della cultura araba su autori classici italiani come Dante e Boccaccio. Tantissimi sono gli studi in questo ambito che mostrano, per esempio, l'influenza del Corano e della letteratura araba su *La Divina commedia* di Dante Alighieri²⁸ e *Il Decameron* di Giovanni Boccaccio²⁹. Questo ultimo lavoro fu significativamente influenzato dalla cultura araba, tanto che, in una delle traduzioni delle novelle boccacciane, l'editore arabo lo presenta con il sottotitolo *Mille e una notte italiane* con evidente

²⁸ In seguito alla tesi dell'islamista spagnolo Miguel Asín Palacios: *La Escatologia musulmana en la «Divina commedia»*, del 1919, che confronta il poema dantesco con *Il Libro della Scala*, sostenendo l'influenza di questo ultimo sulla Divina Commedia, tanti studi in tutto il mondo sono usciti sia approvare o per negare la sua teoria; ricordiamo per esempio il libro di Sabina Baccaro, del 2013: *Dante e l'Islam. La ripresa del dibattito storiografico sugli studi di Asin Palacios*. Molto importante è: Enrico Cerulli, *Il Libro della scala e la questione delle fonti arabo- spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, II Ed., 1970. C'è anche il volume: *La fortuna di Dante fuori d'Italia*, pubblicato a Firenze nel 1912, del libanese Giuseppe Sakhur. Interessante è anche: Maria Corti, *Dante e la cultura islamica*, in (a cura di Carlo Saccone) *Dante e l'Oriente*. Quaderni di Studi indo-mediterranei (volume IX), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.

²⁹ La maggior parte della critica su Boccaccio e l'influenza araba è scritta da critici arabi e da arabisti tra cui ricordiamo: 'Abbās Maḥmūd Al-'Aqqād, *Aṭar Al-'Arab fī Al-Ḥaḍāra Al-'urūbbiyya* (Influsso degli arabi sulla Civiltà Europea), Beirut, 1978. Molto importante è: Ḥusayn Maḥmūd, *Le mille e una notte e il Decameron, studio comparato e traduzione di dieci novelle di Boccaccio*, tesi di dottorato in italianistica, Università 'Ayn Šams, Il Cairo, 1997.

richiamo alle “notti arabe” e alle loro relative novelle. Possiamo anche ricordare che *Le mille e una notte* influenzarono sia la struttura che la tematica del *Decameron*³⁰. A questo processo contribuì il soggiorno di Boccaccio a Napoli, dove lo scrittore fu in contatto diretto con commercianti che venivano dal Mediterraneo arabo e dalla Sicilia, presso quali poté venire a conoscenza di alcune novelle arabe che erano in circolazione e ascoltare delle novelle arabe tradotte in latino. Così non è strano trovare alcune novelle di origine araba nel *Decameron*: alle opere indicate dai ricercatori arabi come fonti orali e scritte del *Decameron*, possiamo aggiungere anche le storie di Ğuḥā.

Il critico arabo Dāwūd Sallūm³¹ nel suo libro *Dagli Orizzonti della letteratura comparata* rileva alcune riprese delle novelle arabe nel *Decameron* usando il termine “influenza” araba in Boccaccio. Alcune novelle boccacciane sono conformi a quelle arabe, mentre altre sono meno collegate ad esse: la conformità dipende in gran parte dalla modalità in cui tali racconti giunsero a Boccaccio; oralmente o tramite materiale librario. In questa sede, come vedremo poi, possiamo anche parlare di “somiglianza” tra le novelle boccacciane e le storie di Ğuḥā in quanto abbiamo trovato qualche storia araba simile a quella boccacciana ma non abbiamo trovato una data precisa per l’origine di queste storie nella letteratura araba.

Per quanto riguarda le storie di Ğuḥā e le novelle del *Decameron* di Boccaccio, possiamo partire dalla novella VII.4. quella di *Tofano e la moglie*, sul tema delle beffe fatte dalle mogli ai mariti. È una novella non fiorentina, i protagonisti sono il gelosissimo mercante aretino Tofano e la moglie Monna Ghita. La moglie, offesa dalla gelosia del marito, decide di vendicarsi. Ogni sera lo fa ubriacare per trovarsi con il suo amante sia in casa di lui, sia in casa di lei. Un giorno il marito si accorge che è solo lui a bere, e così fa finta di essere ubriaco per scoprire che cosa faccia la moglie. Costei esce di casa per incontrare l’amante ma quando

³⁰ Per approfondimenti su questa influenza si può consultare ‘Abbās Maḥmūd Al-‘Aqqād, *Aṭar Al-‘Arab fī Al- Ḥaḍāra Al-‘urūbbiyya* (Influsso degli arabi sulla Civiltà Europea), Beirut, 1978. Da consultare anche è: Ḥusayn Maḥmūd, *Le mille e una notte e il Decameron, studio comparato e traduzione di dieci novelle di Boccaccio*, tesi di dottorato in italianistica, Università ‘Ayn Šams, Il Cairo, 1997.

³¹ Dāwūd Sallūm (Baġdād 1930-2010) è stato un noto professore di letteratura araba e comparata. Oltre alle cattedre irachene, insegnò anche a Berlino, in Giordania e in Nigeria.

ritorna non può entrare perché il marito decide di disonorarla davanti a tutti. Monna Ghita minaccia di buttarsi nel pozzo in cortile, affinché si pensi che il suicidio sia colpa del marito che è sempre ubriaco. Buttando un grosso sasso che provoca un tonfo enorme, l'astuta moglie entra in casa serrando a sua volta la porta. A quel punto, non solo dice al marito che dovrà passare la notte all'aperto, ma, davanti ai vicini, lo accusa di tornare a casa così ubriaco tutte le notti. Infine Tofano riconosce che è stata la sua stessa gelosia a allontanare la moglie e i due si riconcilieranno.

Per quanto riguarda la figura della moglie nelle storie di Giufà, possiamo inquadrarla nell'immagine ambivalente della donna che ci proviene dall'immaginario comico popolare: la letteratura comica popolare non è ostile alla donna, ma nello stesso tempo è considerata l'incarnazione del basso nella vita; a proposito di questa immagine contraddittoria, Bachtin commenta:

In realtà, la tradizione comica popolare e la tendenza ascetica sono profondamente estranee l'una all'altra. La tradizione comica popolare non è ostile alla donna e non la giudica affatto negativamente. Categorie del genere sono di solito inapplicabili in questo caso; in questa tradizione la donna è infatti sostanzialmente legata al basso materiale-corporeo, è l'incarnazione di questo «basso» che è nello stesso tempo abbassante e rigeneratore. È ambivalente come il «basso» stesso. La donna abbassa, riporta alla terra, dà il corpo, dà la morte; ma è anche e soprattutto il principio della vita. È il ventre. È questa la base ambivalente dell'immagine della donna nella tradizione comica popolare. (Bachtin, 1979a: 262)

Questa immagine della donna non può essere mai negativa, in quanto questa contraddittorietà è una caratteristica comune di tutte le altre figure della *tradition gauloise*:

Bisogna sottolineare che nella *tradition gauloise* l'immagine della donna, come tutte le immagini di questa tradizione, è posta sul piano del riso ambivalente, nello stesso tempo beffardo-abbassante e gioioso-affermativo. Si può forse affermare con sicurezza che tale tradizione dà un giudizio ostile e negativo della donna? No di certo. L'immagine della donna è ambivalente come tutte le immagini di questa tradizione. (ivi: 263)

Una storia simile è stata riportata da 'Abdu-s-sattār Farrāğ nel suo libro *Aḥbar Ğuḥā* (le notizie di Ğuḥā), uscito nel 1980. L'autore egiziano l'ha inserita nella sezione delle storie di cui “non ha trovato traccia nella letteratura araba

classica”. La storia è stata pubblicata poi da Francesca Corrao nel suo libro *le storie di Ġiufà* sotto il titolo di *La moglie di Ġiuha*:

«Durante la notte la moglie di Ġiuha approfittava del sonno del marito per andare a trovare il suo amante. vicini di casa avvertirono Ġiuha della tresca, e così una sera lui restò sveglio ad attendere che la moglie uscisse. Appena la donna si allontanò, lui chiuse la porta e si sedette ad aspettarla. Al ritorno la moglie trovò la porta chiusa e il marito che l’insultava. Allora cominciò a supplicarlo di aprire, sino a quando, disperata, lo minacciò: “se non apri, mi getto nel pozzo”. E dopo aver pronunciato queste parole, prese una grossa pietra e la gettò nell’acqua. Ġiuha la chiamò, poi uscì a vedere cosa fosse successo. La cercò ma non riuscì a trovarla. Nel frattempo la moglie era rientrata in casa e aveva sbarrato la porta. Ora era Ġiuha che cercava di riconciliarsi, ma la moglie urlava: “ogni notte mi lasci sola e vai con altre donne! Voglio che i vicini sappiano come mi tratti (Corrao, 2009: 82, l’originale storia si trova in ‘Abdu-s-sattār Farrāg, 1954: 148).

Prendendo in considerazione le date dell’uscita della novella di Boccaccio e di quella di Farrāg, e non avendo trovato alcuna traccia della novella araba nella letteratura araba classica, possiamo porci una domanda molto importante: si può parlare di un altro tipo di “influenza”, diverso da quello confermato da Dāwūd Sallūm, cioè l’influenza del *Decameron* nella letteratura araba?

La somiglianza tra le due novelle è palese: Tofano e Ġiuha hanno quasi le stesse caratteristiche e le stesse reazioni nei confronti delle mogli. Sia nella storia di Tofano sia in quella di Ġiuha, osserviamo che il protagonista è un uomo abbastanza ingenuo che non può provare ai vicini di casa il tradimento della moglie; viene invece ingannato due volte, la prima quando la moglie lo tradisce, e la seconda quando la donna capovolge la situazione e lo lascia fuori di casa. Tofano è talmente geloso che crede che qualsiasi uomo possa innamorarsi di sua moglie, ma alla fine della storia le promette di non essere più geloso e fa con lei un accordo: la donna d’ora in poi può fare quello che vuole senza che Tofano si arrabbi e si ingelosisca. Nella storia araba, spiccano chiaramente le componenti principali dei racconti di Ġiuha nella letteratura araba: c’è il conflitto dell’autorità tra questi e la moglie, in cui vince lei, travolgendo la realtà degli eventi, come in questo caso: “ogni notte mi lasci sola e vai con altre donne! Voglio che i vicini sappiano come mi tratti”. La differenza tra le due novelle sta nel fatto che la storia boccacciana si concentra sull’idea della gelosia di Tofano, mentre la storia araba si concentra sull’ingenuità

di Ğiuha. Una notevole variante sta nel fatto che nella storia araba sono i vicini di casa che avvertono Ğuḥā del tradimento della moglie, mentre in quella italiana è Tofano che scopre il tradimento.

Un altro esempio concerne la novella VII.6. del *Decameron*. Stavolta è la storia di una moglie di un cavaliere, che si trova in camera con due uomini quando rientra in casa il marito. La bellissima Madonna Isabella è sposata a un cavaliere valoroso cui si è annoiata. Avvia una relazione con Lionetto, mentre un altro uomo, l'intollerabile Messer Lambertuccio, si innamora di lei e la obbliga a una relazione. Una sera quando il marito esce di casa, Madonna Isabella invita Lionetto a accompagnarla. Dopo poco, arriva anche Messer Lambertuccio, avendo saputo che la donna era da sola. Lionetto si nasconde, e Madonna Isabella passa la sera con l'altro uomo. Il marito arriva all'improvviso mentre Madonna Isabella si trova con i due amanti in casa. Astutamente, la donna fa scappare i due uomini e il marito non si accorge di niente.

All'origine di questa novella potrebbe esserci un racconto facente parte del *Libro di Sindbad* (notte 57526), in seguito incorporato nelle avventure di Ğiufā:

Oh mio re, da quello che ho sentito della perfidia delle donne, capitò che un giorno un uomo stesce con la spada sulla testa di un re. Quest'ultimo aveva una donna di cui era innamorato e che una volta le mandò un ragazzo, come spesso si faceva, per avvisarla del suo arrivo. Questo ragazzo rimase a giocare con lei, la vezzeggiò e lei si lasciò prendere dal desiderio stringendolo al proprio petto. Lui le chiese di giacere insieme e lei gradì l'idea. Mentre i due erano in quella situazione il padrone del ragazzo bussò alla porta: lei allora nascose il ragazzo in un altro piano della casa. Quando lei aprì la porta, il padrone entrò con la spada in mano e si sedette sul letto della donna; subito lei gli si sedette accanto scherzando con lui, accarezzandolo, stringendolo al petto e baciandolo. Quest'ultimo giacque con lei e, mentre stavano assieme, il marito bussò alla porta e il re le disse: chi è questo? Lei rispose: è mio marito. Il re allora replicò: cosa faccio e come si risolve il fatto? A quel punto lei disse: alzati, tira fuori la tua spada e fermati nel cortile, poi insultami e quando entra mio marito e ti vede vai via: e così fece lui. Quando entrò il marito, vide il re Ḥazindār con la spada in mano mentre insultava e minacciava la donna. Appena il re vide il marito, si vergognò, rimise la spada a posto e uscì di casa. Il marito chiese alla moglie il motivo di tutto ciò e lei rispose: oh uomo mio, quant'è benedetta quest'ora in cui sei arrivato! Hai salvato un'anima credente dall'essere uccisa: stavo sul terrazzo a filare e all'improvviso mi entrò in casa un ragazzo, inseguito e senza senno, che ansimava dalla paura di essere ucciso. Quell'uomo lo inseguiva con la spada chiedendomi di prenderlo. Il ragazzo, baciandomi le mani e i piedi, mi ha pregata dicendomi:

“oh signora mia! liberami da chi mi vuol uccidere ingiustamente”. L’ho nascosto nel pianerottolo che abbiamo in casa; e quando l’uomo è entrato con la spada in mano chiedendomi del giovane, ho negato: così ha iniziato ad insultarmi e minacciarmi, come poi hai potuto vedere. E grazie a Dio che ti abbia mandato da me perché ero in pericolo e non avevo nessuno che mi salvasse. A quel punto il marito le disse: hai fatto bene, o donna mia! Dio te la ripaghi e ti compensi bene di quel che hai fatto³².

‘Abdu-s-sattār Farrāğ ha anche riportato questa storia nel suo libro *Aḥbār Ğuḥā*:

C’era un uomo che amava la moglie di Ğuḥā, il quale aveva un bel ragazzo a suo servizio. Un giorno egli disse al suo giovane servitore: va da lei e dille che si prepari per il mio arrivo. Il ragazzo andò da lei: quando la donna lo vide lo abbracciò e si sollazzò con lui. Il giovane rimase dalla donna. Il padrone, resosi conto del suo ritardo, lo seguì e giunse presso quella casa. Quando la donna comprese che era lui, lo fece entrare e nascose il ragazzo sotto il letto, accogliendolo normalmente, come solitamente faceva. All’improvviso, Ğuḥā bussò alla porta. Lei disse allora al suo compagno: alzati ed esci nel cortile di casa con la spada in mano ed inizia ad insultarmi. Ğuḥā entrò, e quando lo vide disse: cosa ha quest’uomo? Allora lei disse: questo è un nostro vicino, il suo giovane servitore è fuggito e si è rifugiato da noi; lui lo ha attaccato e lo voleva uccidere: così io l’ho nascosto sotto il letto perché avevo paura per lui. Ğuḥā disse al ragazzo: esci figliolo e prega per la “signora dei liberi” per quel suo buon gesto con te. Che Iddio gliela compensi bene.³³

L’esistenza di questo racconto nel *libro di Sindabād*³⁴ conferma l’ipotesi di Dāwūd Sallūm sul concetto dell’influenza araba sul *Decameron*. In questa storia Ğuḥā appare, come al solito, come un uomo ingenuo che non è in grado di accorgersi del tradimento della moglie, molto più astuta di lui e che lo prende in giro. La moglie ha sempre il potere sugli uomini: è lei che decide di tradire il marito, ed è lei a scegliersi l’amante. Nei momenti più pericolosi usa il marito e l’altro uomo innamorato di lei per salvare il suo amante. Nella versione araba, sia quella di Farrāğ sia quella del libro di *Sindabād*, la frase conclusiva del marito conferma

³² Nell’edizione di Gabrieli il racconto ha un’altra posizione ma rimane comunque tra le Notti: compare nella notte 581. Si veda *Le mille e una notte*, Op. cit., vol. III, pp. 98-99.

³³ ‘Abdu-s-sattār Farrāğ, cit., p.149. La traduzione in italiano è stata fatta da Bahā’ Nağm Maḥmūd nella sua tesi sopracitata, pp:64-65.

³⁴ Questo libro venne tradotto per la prima volta nel 1184 dal monaco cistercense Giovanni della Badia di Alta Selva, con il titolo *Dolopathos*, ovvero *De Rege et septem sapientibus*, la cui versione castigliana deriva da una fonte araba intitolata *El libro des enganos e los asamientos de las murgeres*, risalente al 1253, dunque a più di cento anni prima dell’uscita del *Decameron* di Boccaccio.

la sua figura comica: è una conclusione tipica delle storie di Ğuḥā nella letteratura araba orale e scritta.

Un altro esempio della somiglianza tra i racconti di Giufà e le novelle del *Decameron* l'abbiamo trovato nel racconto *Chichibio e la gru*: è la quarta novella della sesta giornata, "sotto il reggimento d'Elissa". La trama è la seguente: durante una battuta di caccia, Currado Gianfigliuzzi, banchiere fiorentino della prima metà del Trecento, cattura una gru che invia al suo cuoco mattacchione, Chichibio ordinandogli di cucinarla per cena. Mentre il cuoco cucina la gru, arriva Brunetta, la ragazza di cui Chichibio è innamorato, e gli chiede una coscia della gru. Il cuoco inizialmente rifiuta, ma, provocato dalla donna, cede e le regala la coscia. Servendo la gru a Currado e ai suoi ospiti senza la coscia, il cuoco è costretto a mentire dicendo che le gru hanno una sola gamba e una sola coscia. Il nobile, arrabbiato dalla menzogna di Chichibio, lo sfida: il giorno successivo si recano al lago per verificare l'esattezza di questa affermazione. Una volta giunti lì, i due uomini scorgono diverse gru su una zampa sola, cioè nella posizione in cui questi uccelli sono soliti dormire. Currado quindi, gridando "oh, oh", corre verso gli uccelli, che spaventati volano via, tirando fuori anche la seconda zampa. Currado allora chiede a Chichibio: "Che ti par, ghiottone? Parti ch'elle n'abbian due?". Il cuoco risponde con notevole prontezza: "Messer sì, ma voi non gridaste - ho ho - a quella di iersera; ché se così gridato aveste, ella avrebbe così l'altra coscia e l'altro piè fuor mandata, come hanno fatto queste" (Boccaccio, 1956: 504). La risposta furba di Chichibio fa ridere il nobile Currado che quindi perdona il cuoco per aver sottratto la coscia di gru.

Questa novella è molto simile alla storia di *Naşru-d-dīn Hodja la gru*, una storia di origine turca, riportata da Maria Corrao, sostituendo il personaggio di Chichibio con quello di Naşru-d-dīn Hodja e il personaggio del nobile Currado con quello di Tamerlano:

Un giorno Nasreddin Hoca decise di arrostitire una gru per offrirla a Tamerlano. E così fece. Mentre si recava dal sovrano, non potendo resistere al profumo della gru arrosto, ne mangiò una coscia. Quando si trovò davanti al re gli porse il piatto. Tamerlano alzò il coperchio e vedendo una gru con una sola coscia, volle saperne il motivo. Nasreddin Hoca rispose prontamente:

«Maestà, non sapete che le nostre gru hanno una sola coscia?».

E indicò al sovrano le gru che dormivano su una sola coscia nei pressi della fontana. Tamerlano esclamò:

«Ora ti faccio vedere io se le gru hanno una sola coscia!».

E diede l'ordine ai suoi servi di colpire le gru con un bastone. Gli uccelli allora abbassarono l'altra zampa e volarono via. Tamerlano, godendosi la scena, disse:

«Vedi mio caro che le gru hanno due zampe?».

Ma Nasreddin Hoca non si lasciò scappare la battuta:

«Che volete, mio signore, se foste stato voi a prendere quelle botte, altro che bipede! Sareste diventato un quadrupede pur di fuggir più velocemente! (Corrao, 2009: 96).

È chiaro che il tema principale delle due novelle è la fortuna, i cui effetti devono essere colti al volo da chi è dotato della virtù dell'intelligenza. Nella storia italiana il protagonista è Chichibio, un giovane di origini veneziane innamorato di Brunetta, si distingue per la sua abilità a dare risposte argute. Lui rappresenta chiaramente il mondo popolare che sfida quella della nobiltà, rappresentata da Currado, solo con l'arma della parola. Nell'altra storia, Naşru-d-dīn, come Chichibio, appare piuttosto frivolo e vanitoso. Questa storia fa parte della raccolta di storie di Naşru-d-dīn e Tamerlano in cui l'eroe turco riesce a placare l'ira del suo signore e a evitarne la punizione utilizzando l'ironia. Alla fine delle due novelle emerge l'idea di come le risposte argute improvvisate possano essere risolutive nei momenti più difficili³⁵.

4.3. Giovambattista Basile

Si possono rintracciare le storie di Giufà ne *Lu cunto de li cunti*, ovvero *Pentamerone*, di Giovambattista Basile, attraverso il personaggio di Vardiello. *Vardiello* è il quarto racconto della prima giornata ed è narrato da Tolla. Vardiello è un ragazzo molto ingenuo e buono a nulla che vive con la madre Grannonia. In questo racconto Basile ha sostituito Giufà con Vardiello, come conferma Benedetto Croce: «Vardiello è il Giufà e il Giucca delle dette raccolte del Pitrè» (Basile, 2017: 20). Basile ci racconta due novelle di Vardiello: la prima è quella delle uova, che

³⁵ Non ho ottenuto una data precisa dell'uscita della novella turca, perciò non posso confermare quale di queste storie sia l'originale.

Pitrè aveva riportato nel suo libro *Novelle popolari toscane* in cui conferma la presenza in Toscana delle stesse particolarità della storia di Vardiello come trasmessa da Basile, in una storia intitolata *Falchetto che diede da mangiare alla chioccia e si mise a sedere sulle sue uova*. Pitrè conferma:

«Questa stessa storiella di Giucca che siede sulle uova per non farle raffreddare e perdere è pure in Sicilia. Vedi le mie fiabe, n. CXC: Giufà; 5 10; Giufà e la Hiocca. Anche Bertoldino, lontana la madre, va a sedersi sulle uova delle oche per tenerle calde e far nascere le paperine. Lo stesso fa Vardiello nel *Cunto de li cunti* (I, 4) del Basile» (Pitrè, 1985: 270).

La seconda fiaba trattata da Basile è quella più famosa, in cui Vardiello vende la tela a una statua di gesso. Questa storia si diffonderà poi nella letteratura popolare italiana e sarà riportata da Giuseppe Pitrè nel terzo volume di *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* sotto il titolo di *Giufà e la statua di ghissu*³⁶; sarà riportata anche da Italo Calvino nelle *Fiabe italiane*, fra le sei fiabe di Giufà. Egli scrisse:

«Giufà e la statua di gesso-da Giufà e la statua di ghissu, Casteltermni (Agrigento), raccolta da Giuseppe Lo Duca. Una delle più diffuse e perfette storie di sciocchi, con grandi trovate da teatro: quella del parlar poco e quella del dialogo con la statua. Esiste quasi in tutti i cicli citati ed era già nella novella di *Vardiello* del Basile» (Calvino, 2005: 440).

All'inizio della novella, Basile ci introduce il personaggio di Vardiello dicendo che: «Vardiello, che è una vera bestia, dopo aver fatto cento cattivi servizi alla mamma, le perde un tocco di tela; e, volendo in sciocco modo riaverlo da una statua, diventa ricco» (Basile, 2017: 61). Poi Basile paragona i modi di vivere degli animali e dell'uomo, confermando che la natura non dà agli animali la necessità di vestirsi e di spendere per il vitto:

«Invece, all'uomo, che ha ingegno, la natura non si è curata di dar simile comodo, perché egli sa da sé medesimo procacciarsi quel che gli bisogna. Ed è questa la cagione perché d'ordinario si vedono sprovvisti di ricchezze i sapienti, e ben provvista la gente bestiale: come potrete raccogliere del racconto, che son per farvi» (*ibidem*).

³⁶ Questa storia fu raccontata a Pitrè da Giuseppe La Luca a Casteltermni; vedi Giuseppe Pitrè, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, III vol., pp: 370-371.

Basile ci presenta un Vardiello molto scemo e incosciente con una povera madre di nome Grannonia che soffre sempre delle sue malefatte. L'autore descrive una serie di sciocchezze del figlio che reca sempre disgrazie a se stesso ed alla madre. Uscendo da casa, la madre raccomanda a Vardiello di tenere d'occhio la chioccia e di resistere dalla tentazione di mangiare le noci velenose nel vasetto nella credenza. Mentre prepara uno scherzo ai danni di alcuni ragazzini, il figlio uccide per sbaglio la chioccia con un martello. A questo punto, pensando di poter sostituire la chioccia, si siede sulle uova per covarle e le rompe tutte.

Vardiello è disperato ma ha anche fame, così pensa di cucinarsi la chioccia che ha ammazzato e quando la carne è quasi cotta scende in cantina a prendersi del vino. Bevuto il vino, Vardiello vede un gatto che sta portando via la chioccia e non riesce a fermarlo. Tornando in cantina, si accorge di aver lasciato aperto il barile, il cui contenuto si è versato tutto sul pavimento. Per rimediare, versa un sacco di farina e la sparge sul vino e si rende conto di aver avuto delle pessime idee.

Disperato e un po' ubriaco, Vardiello decide di non farsi trovare vivo dalla madre, così mangia le noci velenose e si nasconde nel forno. Quando ritorna la madre, Vardiello dal forno le racconta tutto quello che è successo. Lei cerca di tranquillizzarlo dicendogli che le noci non erano avvelenate ma in realtà erano una medicina per lo stomaco.

Una volta convinto il figlio a uscire dal forno, Grannonia gli affida un altro compito e così comincia la seconda storia. La madre gli dà una tela e gli dice di andare al mercato a venderla, raccomandandogli di non fare affari con persone di troppe parole. Lungo la strada Vardiello si stanca e si siede nel cortile accanto alla statua di un uomo. Vardiello lo scambia per un uomo in carne e ossa e comincia a fargli domande. Poiché la statua non parla, il ragazzo pensa che questa sia la persona giusta a cui deve vendere la tela. Così decide di lasciare alla statua la tela perché possa esaminarla, dicendo che passerà il giorno dopo per prendere i soldi.

Il giorno dopo Vardiello torna dalla statua e le chiede di pagare, ma la statua non ha reazioni. Vardiello prende un sasso e lo tira contro la statua che si rompe e lascia uscire un fiume di oro e gioielli. Vardiello porta il tesoro alla madre che gli raccomanda di non dire a nessuno quanto è successo. Sapendo che il figlio è poco

accorto, Grannonia lo prende in giro: prende dalla dispensa un'enorme quantità di uva passa e fichi secchi e li getta sulla testa di Vardiello che è convinto che quel cibo piova davvero dal cielo. Vardiello, vedendo due operai litigare davanti a una corte per una moneta d'oro, si vanta di aver trovato tanti di quei soldi da non curarsi di una sola moneta. La corte, incuriosita, gli chiede dove abbia preso quel tesoro, Vardiello dice di averlo trovato in un uomo cavo il giorno che c'è stata la pioggia di uva passa e fichi secchi. Pensando che Vardiello sia matto, il giudice decide di farlo internare in un manicomio.

Basile mette così in luce due caratteristiche opposte: la sciocchezza del figlio e l'intelligenza della madre che sa cogliere perfettamente l'occasione per impadronirsi del tesoro trovato nella statua di gesso a cui Vardiello lascia la tela credendo di aver trovato quello che va cercando; l'autore, nella presentazione della novella, conferma :«Vardiello, che è una bestia, dopo cento cattivi servizi fatti alla mamma le perde un pezzo di tela e, volendo scioccamente recuperarla da una statua, diventa ricco» (ivi: 61). Grannonia, grazie alla propria intelligenza, può condurre una vita migliore, nella ricchezza e senza i disastri di Vardiello, che è una vittima non solo della sua sciocchezza ma anche dell'astuzia della mamma. Oltre a essere il primo autore italiano che ci presenta la storia della statua di gesso di Vardiello (Giufà), Basile dà anche vita a un'immagine del tutto nuova della figura di Giufà nella cultura italiana, proponendo il tema della lotta con la madre; in altre parole, dà vita alla coppia "Giufà e la madre", sul modello della coppia "Ĝuḥā e la moglie" tipica della cultura araba, in cui Ĝuḥā litiga sempre con la consorte. Il Vardiello di Basile è un tipo di un ragazzo ingenuo che si mette sempre nei guai, e che è privo di senno ma non è matto come pensa il giudice alla fine della novella, è «un personaggio incapace di difendersi per troppa onestà» (Martelli, 2011: 17).

4.4. Giulio Cesare Croce

Altro personaggio letterario avente le caratteristiche di Giufà è Bertoldo, il contadino protagonista del testo seicentesco di Giulio Cesare Croce³⁷ *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, pubblicato per la prima volta nel 1606. Basato su tradizioni orali, il romanzo racconta la storia del contadino robusto Bertoldo che appare a volte astuto e altre volte stupido. Egli è capace di rispondere solo per le rime e di salvarsi con l'imbroglio e le buffonate dalle situazioni più difficili. La sua famiglia è composta dalla sgraziata moglie Marcolfa e dal figlio Bertoldino, che crea problemi al padre quando è impegnato nei suoi affari o in qualche buffonata.

L'opera di Croce narra le meravigliose avventure del contadino Bertoldo che arriva per curiosità alla corte del re Alboino il quale viene impressionato da Bertoldo, dalle sue acute osservazioni nelle questioni sociali e politiche. Ammirato dall'intelligenza di Bertoldo, il re gli si affeziona sempre di più e gli chiede di rimanere alla sua corte scatenando l'invidia degli uomini di corte e l'odio della regina, in una serie di episodi comici, in cui il protagonista si salva a stento dalle trappole tese da questi ultimi. Bertoldo fa infuriare il re dopo aver umiliato la regina ma riesce a fuggire, grazie alla sua intelligenza: ritarda infatti la sua esecuzione raccontando interessanti e divertenti storie alle guardie, e riesce a nascondersi nella sua casa di campagna. Sentendo la sua mancanza, il re lo riporta alla corte dove il contadino muore un paio d'anni dopo perché soffre la vita in città. Apprezzando la figura di Bertoldo, il re fa un monumento in suo onore e scrive un bell'epitaffio che ricorderà a tutti il carattere sagace di questo contadino.

Bertoldo è diventato un vero eroe grazie a commercianti e contadini italiani che ne diffondono significativamente le vicende. A livello editoriale, le sue storie sono state continuamente ripubblicate in varie edizioni, tanto che Bertoldo viene considerato più famoso dell'autore stesso.

³⁷ Croce aggiunse due anni dopo un secondo libro, *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino*, figliuolo del già astuto Bertoldo, dove narrava le gesta di Bertoldino, figlio di Bertoldo, e della madre, la saggia Marcolfa; Bertoldino però, a differenza del padre, è sempliciotto e stupido, tiene sì allegra la corte del re, ma grazie alle sue sciocchezze. Dopo la morte di Croce, avvenuta nel 1609 a Bologna (era nato a San Giovanni in Persiceto nel 1550), l'abate Adriano Banchieri scrisse la *novella di Cacasenno*, figlio del semplice Bertoldino. Nel 1620 le tre opere furono pubblicate insieme.

Le sue storie sono state riadattate in racconti per ragazzi, rappresentate sul palcoscenico, e trasposte in ben tre film, tra cui ricordiamo *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, diretto da Mario Monicelli nel 1984.

L'opera di Croce ha avuto grande successo anche fuori d'Italia soprattutto nell'Europa orientale: rarissima è questa prima edizione di una traduzione croata del popolare romanzo comico di Giulio Cesare Croce. In questa versione croata il traduttore, noto con il nome di Nikola Palikuca di Prokljan (vicino a Sebenico) che probabilmente è lo pseudonimo di un frate o di una monaca, ha "localizzato" il nome del protagonista in Nasru-d-dīn, stabilendo così un legame con il famoso turco del XIII secolo Nasru-d-dīn Hodja, le cui storie erano ben note nella regione balcanica. Una seconda edizione del libro fu pubblicata nel 1799 a Venezia.



La famiglia «Bertoldo, Bertoldino e la moglie» ricordala famiglia «Ġuḥā, Ġaḥḡuḥ (suo figliuolo) e la moglie», molto famosa nella cultura popolare araba.

Non solo questo, ma anche le caratteristiche personali di Bertoldo, che appare a volte astuto e a volte stupido, rimandano al Ğuḥā della tradizione letteraria araba. Infine, la storia del Bertoldo di Basile e del film di Mario Monicelli è conforme in gran parte alla serie televisiva araba di *Ğuḥā al-maṣrī* (l'egiziano Ğuḥā), del 2002. Si tratta di una serie televisiva comica basata sul folklore arabo e sul valore dell'uomo arabo che resiste contro l'occupazione. Il protagonista è Ğuḥā che usa sempre l'ironia per criticare i cattivi costumi. Egli è molto vicino al *Wālī*, che è ammirato dalla sua intelligenza, il che suscita l'ira della moglie del *Wālī* e gli provoca tanti problemi, tra cui una condanna a morte dalla quale si salva grazie alla sua intelligenza diventando un eroe agli occhi dei contadini. Le vicende di Ğuḥā incarnano la lotta delle persone povere contro la classe ricca e potente. L'autore Yusrī al-Ğundī ha creato questo semplice personaggio perché è ammirato dalla figura storica di Ğuḥā che gode di una fama mondiale e può incarnare la lotta del bene contro la corruzione e l'oppressione.

Qua si parla di un adattamento televisivo, che è un po' diverso rispetto a quello cinematografico, come nel caso di Guha di Omar Sharif, perché «nel caso degli adattamenti televisivi si ha normalmente a disposizione più tempo, e quindi naturalmente una maggiore flessibilità» (Hutcheon, 2011: 106). In questi tipi di adattamenti, si ha maggiore spazio per presentare la storia raccontata e per chiarire i personaggi in modo più approfondito: Ğuḥā, per esempio, in questo caso incarna la figura di una persona intelligente-stupido, saggio-imbecille, coraggioso-vile, divertendo lo spettatore con le sue contraddizioni. Non è facile rappresentare in TV una figura come Giufà con tutti i suoi significati attribuiti: «Le difficoltà nel drammatizzare elementi verbali come l'ironia, l'ambiguità, la metafora o l'uso dei simboli impallidiscono di fronte ai problemi normalmente affrontati nel realizzare un adattamento quando si tratta di drammatizzare ciò che *non* è presente». (ivi: 113)

4.5. Giufà nella letteratura italiana contemporanea: il ruolo di Giuseppe Pitrè

Giuseppe Pitrè (Palermo 1842, Palermo 1916) è stato il più importante studioso di tradizioni popolari e il fondatore della scienza folkloristica in Italia. La sua produzione letteraria è molto vasta: ricordiamo per esempio i venticinque volumi della *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* (1871-1913), i due volumi della *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia* (1894, 1916), i quattro volumi di *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* del 1875, oltre a una serie di volumi monografici di estremo interesse, tra i quali spiccano per la loro originalità *La vita in Palermo cento e più anni fa* (2 voll., 1904) e *Medici, chirurghi, barbieri e speciali antichi in Sicilia nei secoli XVII e XVIII* (1910). Nel 1880, in collaborazione con il folklorista Salvatore Salomone-Marino, Giuseppe Pitrè fondò “l'Archivio delle tradizioni popolari”, per dare maggiore impulso alle raccolte e preparare la materia dei raffronti per gli ulteriori studi comparativi.

Le opere di Pitrè riflettono chiaramente l'identità siciliana in quanto lo studioso si è occupato di documentare le tradizioni popolari di questa regione e gli aspetti della sua cultura materiale, come, per esempio, le attività agricole e pastorali, il mondo della pesca, i processi lavorativi e le forme di produzione. Si occupò di tutti gli aspetti che quasi mai erano stati toccati dalla cultura popolare in Italia. Giuseppe Cocchiara, etnologo e preside della Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo nonché prosecutore della sua opera, dice di lui: «La sua opera monumentale resta pietra miliare per la ricchezza e la vastità d'informazioni nel campo del folclore, in cui nessuno ha raccolto “come e quanto” lo scrittore palermitano» (Cfr., Fabietti, 1991).

Pitrè non era soltanto un folklorista o un raccoglitore, ma era un critico con una concezione olistica delle tradizioni popolari in quanto si occupò di tutti i tipi della tradizione letteraria, al contrario degli altri folkloristi che lo precedevano i quali si erano occupati solo di uno o due ambiti. Ecco perché è considerato il più importante folklorista del Novecento non solo in Italia.³⁸

³⁸ Secondo tanti critici, Pitrè è il più importante folklorista del Novecento non solo in Italia ma in tutta l'Europa, come conferma Jack Zipes: If one were to name the greatest European folklorists of

I quattro volumi di *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, del 1875, rappresentano una svolta molto importante nella produzione letteraria dell'autore palermitano. La sua raccolta viene considerata la più ricca fonte dei racconti popolari europei dell'Ottocento. Sebbene non ci siano dati precisi e molta documentazione riguardo ai metodi esatti usati da Pitre per documentare e modificare tutti i racconti, è noto che per la sua raccolta si avvale della collaborazione femminile, grazie a informatrici che conosceva soprattutto nel rione Borgo. Tra queste spiccano Agatuzza Messia, con cui era amico sin da bambino, e che gli raccontò quaranta favole; e Rosa Brusca, che lavorò come tessitrice e alla fine diventò cieca. Ma Pitre conosceva anche un'altra importante narratrice, la domestica Elisabetta Sanfratello, che lavorava a Vallelunga.

Pitre ha suddiviso il suo lavoro in cinque sezioni: la prima raccoglie fiabe popolari comuni che costituiscono la maggior parte della raccolta e comprendono numerose storie note in Europa e nel Medio Oriente; la seconda raccoglie scherzi e aneddoti; la terza raccoglie tradizioni storiche e fantastiche di luoghi e di persone; la quarta raccoglie proverbi e modi di dire proverbiali spiegati con aneddoti e storielle; la quinta raccoglie favolette e apologhi. Complessivamente ci sono circa quattrocento racconti, trecento nel corpo principale dei testi e cento varianti nelle note che seguono immediatamente ogni racconto. C'è anche un'appendice con sette racconti siciliani in dialetto albanese. Pitre ha scritto anche una prefazione ai quattro volumi con due saggi su questa storia dei racconti popolari e sulla grammatica del dialetto siciliano, poi pubblicati separatamente in un volumetto³⁹.

the nineteenth century, one might begin with the Brothers Grimm and move through the ranks of the enterprising British, German, Italian, and French pioneers and probably end with the names of James George Frazier, Arnold van Gennep, Joseph Bédier, Theodor Benfrey, Max Müller, Edward Tylor, Angelo De Gubernatis, Paul Sébillot, Jerome Curtin, Andrew Lang, Edward Clodd, Edwin Sidney Hartland, or Joseph Jacobs. Probably no one would list Giuseppe Pitre, the versatile and brilliant Sicilian, whose works are totally neglected in the English-speaking world. Yet, Pitre, more than the Grimms or any other folklorist of the nineteenth century, made greater contributions to laying the solid groundwork for major developments in collecting and preserving oral tales, songs, legends, anecdotes, and proverbs than any other scholar of his time. (Jack Zipes, "The indomitable Giuseppe Pitre" in Jack Zipes e Joseph Russo, *The collected Sicilian folk and fairy tales of Giuseppe Pitre*, prima edizione, Routledge, 2008, p.1).

³⁹ Ecco le parole dello stesso Pitre sulla composizione della sua importante opera: La raccolta che io do alla luce comprende quattrocento tradizioni popolari: trecento nel testo, cento sotto la rubrica delle Varianti e Riscontri. Esse son divise per cinque serie, di cui la prima abbraccia fiabe di re, di principesse fatate, di draghi e mamme-draghe; la seconda novelle che narrano piacevolezze,

I racconti di Pitrè non solo hanno un'affascinante qualità ma riflettono i costumi, le credenze e le superstizioni della gente comune in Sicilia più chiaramente di quanto non facciano la maggior parte delle collezioni europee del XIX secolo. Pitrè mantiene le parole semplici e franche, in dialetto siciliano, e fa parlare la gente comune che rappresenta chiaramente “il popolo”. Per tutto questo, il critico Jack Zipes conferma che il lavoro di Pitrè è più importante dell’opera dei Grimm:

«In my estimation, the four volumes that constitute *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* are more important than the Grimms’ tales because there are over four hundred texts, originally in Sicilian dialect, that cover a wide range of tale types often told in a rough and disjointed style. [...] Like most of the dedicated folklorists of the nineteenth century, Pitrè admired the simplicity, honesty, and candor of the common people, and he was intent on preserving their stories as they told them because they were filled with unvarnished “truths” that still spoke to the conditions in his day and age. Because they are tales of survival that have survived for centuries, they have a unique quality, for they depict the world as it is without questioning the magic and impossibility of the events. Pitrè felt great empathy with the people who recounted these tales. He kept their simple, frank words in Sicilian dialect and ironically felt compelled to instruct the educated on how to grasp what the “popolo” said and did» (Zipes e Russo, 2008: 133).

Come abbiamo detto, Pitrè ammira la semplicità, l'onestà e il candore della gente comune, e si applica a preservare le loro storie proprio come vengono raccontate, perché sono piene di “verità” in quanto descrivono il mondo così com'è senza mettere in discussione la magia e l'impossibilità degli eventi. Pitrè ha un proprio stile di raccolta dei racconti come lui stesso afferma:

L'ordine dei racconti in ciascuna serie mi è stato consigliato dal concetto che ho visto prevalere nelle singole tradizioni, non meno che dall'eroe e dall'eroina o dal personaggio principale che vi agisce: lavoro psicologico e mitologico ad un tempo, che mi è costato lunga e penosa fatica intellettuale. Questa distribuzione, che a me sembra non indegna di comparire in faccia ai dotti, non si vedrà ad occhio comune, o a chi, pur saputo in queste materie, leggerà alla spicciolata e per salti la raccolta; perché, se può indovinarsi del gruppo della novella, non può farsi altrettanto della

motteggi, facezie, burle che popolo e letterati fanno avvenire nel tal paese, e in persona del tale o tal altro; la terza, tradizioni storiche e fantastiche di luoghi e di persone; la quarta, proverbi e modi di dire proverbiali spiegati, per la loro origine, con aneddoti e storielle; la quinta, favolette e apologhi nel significato ordinario della parola. (Giuseppe Pitrè, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, cit., p. 11).

maniera onde i vari gruppi e le varie famiglie sono legate o si succedono l'un l'altro (Pitrè, 1982: 12).

Come è noto la Sicilia era stata costantemente attaccata, invasa e occupata da Greci, Romani, Arabi, Turchi, Francesi e Spagnoli per lunghi e brevi periodi. Tutte queste occupazioni hanno lasciato le loro tracce sulla cultura siciliana e molti dei racconti possono essere ricondotti a tradizioni narrative di queste altre culture, ecco perché Pitrè mette in luce la questione dell'origine dei racconti e si chiede se questi racconti e queste favole siano originariamente europei. Se non lo sono, da dove e quando vennero in Europa? Come si diffusero? La risposta alla prima domanda è che provengono dall'India come, a dire dello stesso Pitrè, confermano tanti studiosi in varie università europee:

«Son questi dei quesiti ai quali si vuol rispondere con molta circospezione. Finché non si compia l'opera del raccogliere in ogni più riposto angolo d'Europa, finché i mitografi non forniscano per un gran numero di favole quello che hanno fatto per alcune, è per lo meno prematuro un giudizio. Egli è ben vero che quest'opera ferve dappertutto, ma quanto non siamo ancora lontani dal raggiungerne la fine! Tuttavia i profondi studi del Benfey e del Muller permettono a chi si accosti con riguardosa prudenza a questo campo qualche parola che sia come un accenno alle risposte che presto o tardi dalla scienza si avranno. E con la scorta dei due professori di Tubinga e di Oxford e di quanti prima e dopo di essi intesero al delicatissimo argomento si può fin da ora affermare che codeste tradizioni, in generale, provengono più o meno direttamente dall'India (ivi: 62).

Le parole di Pitrè e gli studi europei sulla questione dell'origine dei racconti diffusi in Europa trovano conferma da parte di Maria Corrao, secondo la quale le opere indiane hanno influenzato la cultura di tutto il mediterraneo e tante opere indiane sono state adattate dalla cultura araba, come nel caso di *Pañcatantra* “*Kalīla and Dimna*”:

«Indian cultural tradition arrived in the Mediterranean area along the two major channels of translation of the classic works of Oriental literature and oral tradition. A prominent example is supplied by the famous collection of fables known as *Kalila and Dimna*, which is the Perso-Arabic adaptation of the Indian *Pañcatantra*). In its voyage westward, this work never lost its original Indian identity. The fables included in *Kalila and Dimna* had an enormous impact in the Islamic world and

in the West through their moral and yet playful approach to the more serious aspects of human relations» (Corrao, 2010: 159).

Infatti *Pañcatantra* è un'opera fondamentale per capire il rapporto “trilaterale” dei racconti popolari, cioè il rapporto indiano-arabo-italiano. Qui spicca chiaramente il personaggio di Giufà le cui storie già esistono nella letteratura indiana, come per l'esempio citato da Pitre nella storia di *Giufà e la mosca*:

«Raccontano le nostre donne che Giufà, lo sciocco leggendario a cui si attribuiscono tutte le scempiaggini tradizionali che il popolo ha bisogno di personificare in un uomo, una volta andò a ricorrere al giudice perché le mosche osavano molestarlo. Il giudice non sapendo che si fare gli ordinò che dove vedesse mosche le uccidesse. Intanto una mosca venne a posarsi sulla sua fronte e Giufà pronto al consiglio, diede un pugno sì forte sulla testa del giudice che gliela ruppe» (Pitre, 1982: 68).

Questo aneddoto non si racconta soltanto in Sicilia, ma esiste anche in Toscana, dove però, invece di Giufà, v'è una donnina; invece del giudice, un gonfaloniere o commissario, che ci guadagna anche lui un bel colpo sulla fronte. “La Fontaine raccontò questa stessa favoletta nell'*Ours et le jardinier*. Un secolo prima di lui lo Straparola aveva raccontato di uno sciocco a nome Fortunio che stando a servigi di uno speziale di Ferrara, e dovendogli cacciare d'estate le mosche di sulla fronte calva, gli diede un colpo di pestello per ucciderne una importantissima” (Cfr., Pitre, 1982: 68).⁴⁰

Così Pitre ha messo in luce tutte le prove per chiarire l'origine indiana della storia, per poi confermare che i racconti sono arrivati in Europa dall'India attraverso il mondo islamico, riportando il parere del filologo orientalista tedesco Theodor Benfey:

⁴⁰ Discorrendo di questa novellina Max Muller tocca anche di una favola congenere, sebbene differente nella morale, di Fedro⁴⁰, e pensa che molto probabilmente esistette ai tempi di Esopo qualche antico proverbio orientale, qualche dettato rustico come questo: «Guàrdati dai tuoi amici,» o come quest' altro: «Ricordati del re e dell'ape;» il quale si sarà spiegato colla favola del Panschatantra. Se prendiamo queste ed altre versioni che di questa novellina sono state pubblicate, e ne cerchiamo la fonte, noi la troviamo nel Panschatantra. Qui vi si racconta di un re che dormendo si faceva vigilare da una sua scimmia favorita. Un'ape andò una volta a posarsi sulla testa di lui, e la scimmia che non sa fare di meglio in quel momento dato mano alla sciabola uccise e l'ape e il re. — La medesima scena si ripete in bocca di Buddha. Un legnaiuolo calvo era infastidito da una zanzara e chiamò suo figlio per liberarnelo. Il figlio fu sollecito a prendere una scure, e dando con quella addosso alla zanzara, spaccò in due la testa del padre. (Giuseppe Pitre, cit., p. 67).

«La dimostrazione della maniera onde in tempi meno lontani codeste novelle passarono, in parte, in Europa, — ciò che forma la seconda delle opinioni dianzi esposte —, ci viene fatta dal prof. Benfey. «Il passaggio delle novelle indiane verso l'Occidente (scrive R. Köhler quasi colle stesse parole di T. Benfey) cominciò largamente per mezzo della conoscenza che i popoli maomettani andarono acquistando delle Indie. Ma già prima, la letteratura indiana si era quasi trapiantata nell'Occidente, e l'influsso spirituale delle Indie sull'Occidente non istà solo nelle comunicazioni orali. Ciò si rileva dalla importante scoperta anni or sono fatta da Félix Liebrecht, secondo la quale il romanzo greco di Barlaam e Josaphat, scritto nel VI o nel VII sec., avrebbe per base la leggenda indiana di Buddha».⁴¹

Pitrè conferma che col sec. X, con i continui assalti e le continue conquiste dei popoli musulmani nelle Indie, si ebbe una conoscenza più approfondita degli Indiani; i loro racconti vennero tradotti in persiano, in arabo, e una parte si sparse rapidamente nei regni islamici, nell'Asia, nell'Africa e in Europa; anche per mezzo del continuato contatto dei suddetti regni coi popoli cristiani, queste novelle si diffusero anche tra i popoli cristiani dell'Occidente. In più molte novelle indiane si erano anche prima diffuse verso le terre dell'Occidente e nel nord delle Indie. Per mezzo della letteratura buddhistica, che contiene numerose favole, parabole, leggende, racconti, le novelle indiane penetrarono sin dal I. secolo a. C. in Cina e più tardi nel Tibet. Dal Tibet vennero finalmente col buddhismo ai Mongoli, che tradussero nella loro lingua i racconti indiani. I Mongoli regnarono quasi 200 anni in Europa, e aprirono perciò anche la strada d'Europa a queste novelle.

Pitrè utilizzò il personaggio di Giufà per mostrare il concetto dell'universalità dei racconti, indipendentemente dalla loro origine o dalla loro divulgazione. In proposito, il demologo palermitano conferma che «Ogni popolo ha i suoi personaggi favoriti a cui appiappare cento storielle di sciocchezze, di furberie, di astuzie, di religiosità, di divozione, le quali, avvenute in un sol luogo, o non avvenute mai, presero qua e là sviluppo e ferma stanza» (ivi: 75).

⁴¹ *Die Quellen des Barlaam und Josaphat*, nel *Jahrbuch f. rom. u. engl. Liter.*, II, 314. Di questa scoperta del dotto tedesco fece cenno MAX MULLER in una lettera pubblicata nella *Contemporary Review* del Luglio 1870; ed il LITTRÉ, negli *Etudes sur les Barbares et le Moyen âge*. (Troisième édit. Paris, Didier, 1874,) VI: *Poèmes d'aventures*.

Le storie di Giufà raccolte da Giuseppe Pitrè sono le più importanti, in quanto lo studioso introduce per la prima volta il personaggio nella letteratura italiana popolare, e pone le basi di un ciclo narrativo infinito di Giufà a cui si ispireranno gli altri scrittori italiani contemporanei. Introducendoci la figura di Giufà, Pitrè dice che:

«Il nome di Giufà si modifica e trasforma da paese a paese; in Trapani è Giucà, in Piana dei Greci, Palazzo Adriano e nelle altre colonie albanesi di Sicilia, Giuçà, in Acri (Calabria citer.) Giuvali; in Toscana, Roma e Marche, Giucca, ecc. Il nome di Giufà coincide con quello di una tribù araba, ed il personaggio ha riscontri in Sdirrameddu e in Maju longu di Polizzi, nel Loccu di li passuli e ficu di Cerda, e in Martinu di Palermo (personificazioni fantastiche le cui scempiaggini si attribuiscono anche a Giufà), in Trianniscia di Terra d'Otranto, nel Mato di Venezia, in Simonètt del Piemonte e in Bertoldino e Cacasenno. Giufà è l'autore d'un adagio che dice una cosa notissima: Quannu chiovi, friddu fa, dissi Giufà; e corre proverbiale sempre che si voglia accennare a scioccherie fatte da qualcuno. Di uno che ne abbia fatte di tutti i colori si vuol dire: È un Giufà! Nni fici quantu Giufà». (ivi: 388)

I racconti su Giufà riportati da Pitrè sono tredici, e sono contenuti nel terzo volume delle fiabe⁴². A fare da filo conduttore di tutte queste fiabe sono la sciocchezza di Giufà e la sofferenza della madre a causa delle sue azioni. Quasi tutte queste storie di Pitrè sono analizzate nel quadro di questa tesi; per esempio, nel primo capitolo ho fatto il riassunto di *Tirati la porta!*, la storiella più famosa che descrive lo sciocco che prende tutto alla lettera, . Un'altra novella importante è quella de *la statua di gesso* di cui ho parlato in dettaglio nella parte dedicata a Giambattista Basile. Altro aneddoto molto importante è quello di *Giufà e il giudice* di cui ho parlato in questo stesso capitolo. Di *Giufà e lu canta mattino* farò un'analisi dettagliata nella seguente parte dedicata a Leonardo Sciascia.

⁴² Le storie sono *Giufà e la statua di ghissu*, *Giufà e la pezza di tila*, *Giufà e lu giudici*, *Giufà e chiddu di la birrita*, *Giufà e lu Canta-matinu*, *Giufà e la simula*, *Giufà e la ventri lavata*, *Manciati, rubbiceddi miei*, *Giufà, tirati la porta!* *Giufà e la Hjocca*, *Giufà e li latri*, "Occhi di cucca." "Ahi ahi!", *Giucà e chiddu di la scummissa*.

4.6. Leonardo Sciascia

Quando si parla di Giufà in Italia, viene in mente prima di tutto lo scrittore Leonardo Sciascia che ha forti rapporti con questo personaggio sia da scrittore che da critico. Sono rapporti che derivano principalmente dal suo interesse per il mondo arabo: in una significativa intervista nel 1979, Leonardo Sciascia conferma: «Io amo molto gli arabi, mi sento quasi arabo, ma un arabo che ha letto Montesquieu. Lo consiglierei anche a loro» (AA.VV., 2021: 70).

Descrivendo una passeggiata a Parigi insieme a Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo ricordava qualche anno fa:

«Abbiamo incrociato una schiera di arabi e Sciascia mi disse “guarda che belle facce di siciliani” anche se sapeva benissimo che si trattava di arabi; lui aveva un grande amore per le matrici arabe della Sicilia, e ritrovarle a Parigi ... credo lo affascinasse. Però questa mediterraneità che lui vedeva a Parigi ... questa varietà di umanità lo affascinava; perché i nostri orizzonti sono monoculturali» (Consolo, 2016: 135).

Possiamo aggiungere anche il passo della lettera di Italo Calvino a Sciascia che si conclude con l'esortazione: «Sii ispano-siculo e magari arabo-siculo fino in fondo e vedrai che sarai universale»⁴³. Nell'intervista pubblicata con il titolo *La Sicilia come metafora*, Sciascia parla della sua famiglia indicando che il nome del nonno ha origini arabe: «Sciascia è un cognome propriamente arabo, che fino al 1860 sui registri anagrafici veniva scritto Xaxa, e che si leggeva Sciascia. In arabo, diceva Michele Amari, vuol dire “velo del capo” e per indicare un'amicizia strettissima si parla di “due teste in una stessa Sciascia”» (Sciascia, 1979: 12).

Nel percorso arabo di Sciascia, la Sicilia rappresenta un punto di interesse molto importante: egli ne ricostruisce il passato arabo, e ciò influirà su tutta la sua attività letteraria, come conferma Salvatore Pappalardo:

43 Lettera di Italo Calvino A Leonardo Sciascia, Caltanissetta (datata) 26 ottobre 1964, in Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947–1981*, Torino, Einaudi 1991, p. 492.

«Inserendo la Sicilia araba nel più ampio contesto di un Mediterraneo pluricentrico di migrazioni, incontri e scontri tra diverse civiltà, Sciascia si presenta ai propri lettori come scrittore arabo di lingua italiana, attraverso un paradigma identitario che è frutto di una transculturalità mediterranea che diventa possibile in un crocevia di popoli e culture come la Sicilia. Per Sciascia questa molteplicità non è sinonimo di convivenza parallela di civiltà adiacenti, ma formula di ibridizzazione di popoli e sincretismo culturale che segna in particolar modo anche la sua attività di critico e scrittore» (Pappalardo, 2021: 4).

L'opera più significativa del percorso arabo di Sciascia rimane il romanzo *Il Consiglio d'Egitto*, scritto nel 1963, in un linguaggio ricco di calchi e prestiti dall'arabo. Il romanzo, come è noto, si apre con la scena che vede Sua Eccellenza 'Abdu-l-Lāh Muḥammad bn 'Ulmān, ambasciatore del Marocco, ospite alla corte del viceré Caracciolo, dopo un naufragio a largo della costa palermitana. Nella figura di ben 'Ulmān, Sciascia illustra la Sicilia come snodo cruciale di movimenti nel Mediterraneo, viaggi e pellegrinaggi, nonché spazio di sovrapposizioni di rotte commerciali e canali diplomatici. Inoltre, nelle pagine in cui descrive le barbare torture a cui sarà sottoposto l'avvocato Di Blasi, egli allude alla repressione francese in Algeria.

Sciascia ricorda anche gli elementi arabi di cui si troverebbe traccia nella cultura popolare siciliana, affermando: «l'anima araba è un principio di creatività fantastica e surreale, zeppa di riferimenti alle *Mille e una notte*. La sua espressione concentrata è il personaggio di Giufà, tipico eroe siculo-arabo, dall'involontaria malizia» (Sciascia, 1979: 44).

Lo scrittore del Racalmuto ha uno speciale interesse per il personaggio arabo-siculo di Giufà di cui, come ha confermato Corrao in un intervento all'Università per Stranieri di Perugia, conservava un ricordo affettuoso, dal momento che «amava molto i racconti siciliani e in particolare quelli di Giufà, perché [...] glieli narrava suo nonno quando era bambino nelle sere d'inverno davanti al braciere» (Corrao, 2016).

Tra il 1959 e il 1972, Sciascia ha composto la raccolta di racconti *Il mare colore del vino*, un'opera, quasi nascosta nello scaffale dello scrittore, che secondo lui deve essere letta accanto alle proprie opere più importanti. Sciascia le conferisce un ruolo molto importante all'interno della sua attività letteraria:

«[...] perché raccolgo e pubblico questi racconti? Ecco: perché mi pare di aver messo assieme una specie di sommario della mia attività fino ad ora – e da cui viene fuori (e non posso nascondere che ne sono in un certo modo soddisfatto, dentro la mia più generale e continua insoddisfazione) che in questi anni ho continuato per la mia strada, senza guardare né a destra né a sinistra (e cioè guardando a destra e a sinistra), senza incertezze, senza dubbi, senza crisi (e cioè con molte incertezze, con molti dubbi e con profonde crisi); e che tra il primo e l'ultimo di questi racconti si stabilisce come una circolarità: una circolarità che non è quella del cane che si morde la coda» (Sciascia, 1973: 159-160).

Il racconto Ġuḥā جاح che fa parte di *Il mare colore del vino* di Sciascia è un trattamento moderno di Giufà, come conferma Maria Corrao: «La storia si ripete, la fantastica opera di riscrittura, che vede intrecciarsi i destini della letteratura popolare con quella colta, torna anche nella letteratura contemporanea» (Corrao, 2021: 133). Sciascia «ha ripercorso i caratteri del personaggio siciliano a partire dall'esperienza di racconto, ossia dalle sequenze narrative orali che lui stesso ragazzo ha ascoltato, e nelle quali le storie dello sciocco trovavano posto dialogando con una più ampia trama narrativa» (Martelli, 2011: 418).

La riscrittura per Sciascia, negli anni sessanta e settanta, diviene «figura retorica, portatrice di un “surplus di senso” che mette in atto processi allusivi e analogici densamente stratificati» (Chini, 2007: 213): il trattamento di questa storia può essere compreso meglio nel contesto di questa pratica. È allora anche tentativo di «un traghettamento che non può avvenire se non riferendosi alla distanza che separa il mondo narrativo dello sciocco siciliano e quello dell'Italia del secondo dopoguerra» (Martelli, 2011: 411); è una distanza da mostrare ed esibire nell'inattualità propria di quel racconto, così come ricordato da Gianfranco Marrone:

«La distanza che ci separa dal mondo di Giufà spiega le difficoltà spesso incontrate nel comprendere e definire il senso e il carattere del personaggio. Quando si dice che Giufà è uno stupido gli si farebbe un torto, e ci si affretta ad accostare a questo appellativo ulteriori qualità che in qualche modo possano ridimensionare la presunta connotazione negativa: l'astuzia, la malizia, la fortuna e così via. Ma bisogna invece avere chiaro che nel mondo di Giufà la stupidità non ha un valore del tutto negativo: siamo noi, oggi, ad attribuirglielo, non riuscendo di conseguenza 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» (Marrone, 1990: 23).

La storia originaria di Sciascia fu proposta dall'intellettuale arabo Al-Maydānī (1222-1298) nel suo libro *Mağma' Al-Amṭāl: Ğuḥā* ha trovato un cadavere nel cortile di casa, l'ha ritirato e l'ha buttato in un pozzo. Il padre sostituisce il cadavere con un montone. Quando i parenti del morto lo cercano al Kūfa, Ğuḥā indica il pozzo ma poi scende e scopre che ha il pelo e quattro zampe, dunque viene rilasciato. (Al-Maydānī, 1955: 223)

Questa storia di Sciascia rientra tra quelle raccontate dal demologo siciliano Giuseppe Pitrè nel suo volume *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, una raccolta di racconti siciliani tra i quali c'è proprio quello di *Giufà e Lu Canta-Mattinu* che Leonardo Sciascia conosceva perfettamente. Leggendo le opere di Giuseppe Pitrè, Sciascia riprende il personaggio di Giufà sostituendo il personaggio di Lu Canta-Mattinu con quello del cardinale. Infatti, la scelta del racconto per Sciascia non viene per caso in quanto riscrive un racconto caro, come conferma: «uno solo, tra tutti, è stato riveduto e quasi riscritto: quello di *Giufà e del cardinale*. Degli altri ho corretto solo qualche svista» (Sciascia, 1973: 159). È opportuno a questo punto riportare per esteso la novella di *Giufà e Il Cantamattino*, così come è stata scritta da Pitrè:

Si racconta che una mattina all'alba, Giufà, mentre era ancora a letto sentì il suono di uno zufolo e chiese alla madre: «Chi è che passa?» La madre rispose: «È il canta-mattino». Tutti i giorni il canta-mattino passava. Una mattina Giufà si alzò e ammazzò il suonatore di zufolo. Poi corse a dirlo alla madre: «Mamma, ho ammazzato il canta-mattino». Quando la madre capì che aveva ucciso l'uomo che suonava lo zufolo, andò a prendere il cadavere e lo gettò in un pozzo vuoto. Nel frattempo un tale, che aveva visto Giufà ammazzare il canta-mattino, riferì il fatto ai familiari e insieme andarono a denunciarlo. La madre di Giufà, assai furba, si ricordò di avere un agnello. Lo prese, lo sgozzò e lo gettò nel pozzo. Gli sbirri e i componenti della famiglia del canta-mattino andarono a cercare il morto a casa di Giufà. Il giudice gli chiese: «Dove hai nascosto il morto?» Giufà, che era scemo, rispose: «L'ho gettato nel pozzo». Allora legarono Giufà con una corda e lo calarono nel pozzo. Quando raggiunse il fondo, cominciò a cercare a tastoni. Trovò della lana e chiese ai figli del morto: «Vostro padre aveva la lana?» «No, nostro padre non aveva la lana.» «Questo ha la lana, per cui non è vostro padre.» Poi afferrò una coda e disse: «Vostro padre aveva la coda?» «Nostro padre non aveva coda.» «Allora questo non è vostro padre.» Poi scoprì che quel

corpo aveva quattro piedi e domandò: «Quanti piedi aveva vostro padre?» «Nostro padre aveva due piedi.» «Questo ha quattro piedi, per cui non è vostro padre.» Poi toccò la testa e chiese: «Vostro padre aveva le corna?» I figli risposero: «Nostro padre non aveva corna.» «Questo ha le corna, per cui non è vostro padre.» Allora il giudice interloquì: «Giufà, sia che abbia le corna o la lana, tu portalo su». Gli uomini di giustizia tirarono fuori dal pozzo Giufà con un corpo sulle spalle. E quando videro che si trattava di un agnello lasciarono Giufà libero. (Pitrè, 1982: 377-378).

Alleggerendo la figura dell'eroe, Sciascia ci presenta un'immagine un po' diversa da quella di Pitrè: mentre il Giufà di Pitrè non può avere una reazione chiara a causa della sua incoscienza, il Giufà di Sciascia è una persona motivata dalla rabbia. Inoltre Sciascia mette il titolo in arabo Ġuḥā جحا, mettendo in luce l'ascendenza araba del Giufà.

Tra tutte le storie di Giufà, Sciascia sceglie di raccontare «la storia più bella» (Sciascia, 1973: 159), in cui l'eroe è un emarginato senza alcun potere, che viene messo a confronto con la dimensione del potere temporale e religioso della chiesa.

Questo ci conduce a mettere in rassegna il fatto dell'opposizione tra le forme comiche e la chiesa, soprattutto nel Rinascimento e nel Medioevo. Bachtin stesso sottolinea il ruolo dissacrante del comico rispetto alla chiesa e ai riti: «il mondo infinito delle forme e delle manifestazioni comiche si opponeva alla cultura ufficiale e al tono serio della chiesa e del mondo feudale» (Bachtin, 1979a: 6). I riti dei buffoni e dei giullari non hanno nulla di mistico o di sacro:

Il principio comico organizzato dei riti carnevaleschi li libera del tutto da ogni dogmatismo religioso o ecclesiastico, dal misticismo, dalla pietà; questi riti sono inoltre completamente privi di carattere magico e religioso (essi non esigono niente e non domandano niente). E infine, alcune forme carnevalesche sono una vera e propria parodia del culto religioso. Tutte le forme carnevalesche sono decisamente esterne alla chiesa e alla religione. Appartengono a una sfera del tutto particolare della vita quotidiana. (ivi: 9)

Ritorniamo alla nostra storia di Sciascia che secondo Matteo Martelli rientra nel tipo del «L'assassinio stupido» (Martelli, 2011: 413) che ha una vasta diffusione internazionale: è una semplice storia in cui uno sciocco uccide qualcuno e lo getta in un pozzo, i familiari scoprono l'accaduto e lo sciocco va a denunciarlo. I carabinieri arrivano per controllare e, non trovando che un falso cadavere, pensano che l'eroe non sia altro che uno sciocco. Nella variante siciliana del racconto è il

cardinale che viene ucciso da Giufà il quale, a sua volta, scambia il suo cadavere con un animale.

La versione di Pitrè non si allontana molto dal tipo internazionale in quanto mette in luce, da un lato, il ruolo della madre, che indica allo sciocco cosa siano i cardellini (quelli con la testa rossa), dall'altro quello di Giufà, preoccupato dalla reazione di quest'ultima alla vista del cadavere. In Pitrè dunque la vicenda ripercorre una delle tante possibilità di sciocchezza di Giufà che uccide qualcuno per inconsapevolezza, solo perché ascolta i consigli altrui, e si presenta poi davanti al giudice per raccontare l'accaduto. Il racconto di Sciascia viene diviso in due parti: la prima in cui, dopo una presentazione un po' lunga su Giufà, si mette l'accento sull'irresponsabilità di quest'ultimo negli avvenimenti; mentre nella seconda parte si racconta in dettaglio la storia di Giufà: il suo rapporto con la madre, come ha ucciso il cardinale e il comico dialogo con i carabinieri. L'introduzione di Sciascia alla sua riscrittura riassume una componente importante della sua immagine pubblica dell'ascendente arabo di Giufà. Sono «gli altri», e non la madre, a consigliare al personaggio di andare a caccia, e a fornirgli indicazioni specifiche sugli uccelli «migliori da mangiare», i «testarossa».

Ne *Il mare color del vino*, è centrale anche il tema della ribellione. All'inizio del racconto, l'autore mette in risalto il ruolo della madre, una donna provata dagli anni e dalla vita, e che si mette sempre al lavoro per togliere il figlio dai guai. Giufà, da parte sua, non riconosce né l'autorità della madre né quella della legge; lo scrittore afferma, mettendo in luce la sua ribellione a ogni bandiera, «gli sbirri sempre per casa, ogni sorta di sbirri: quelli del Qāid e quelli del viceré, compagni d'arme di re Ferdinando e carabinieri di re Vittorio» (Sciascia, 1973: 66).

Sciascia ci mostra come il tema della ribellione sia molto legato a quello della sciocchezza in quanto: «La sciocchezza di Giufà consiste nel non avere coscienza delle sciocchezze che fa, nell'ignorare che le sue azioni, sempre dettate da una specie di demone della letteralità, sono socialmente, rispetto al comune intendere e agire, delle sciocchezze» (Sciascia in Corrao, 2009: 9).

Sciascia racconta poi come il lento riconoscimento del falso cadavere venga infatti scandito tramite un fitto dialogo fra Giufà e il capitano degli «sbirri», in una scenetta teatrale e comica. Giufà, che viene costretto a scendere nel pozzo, per

un'onza, non sa cosa è un cardinale o in realtà fa finta di non averne conoscenza. Si mette a fare battute e a dare repliche salaci alle quali il capitano risponde con insulti e minacce:

«Io non ho mai visto un cardinale – disse Giufà – né tanto meno l'ho toccato: e qui sto toccando una cosa che può essere il cardinale oppure può essere un cane. – Malcreato! – gridò il capitano. – Ti insegnerò a nerbate che differenza c'è tra un cane e un cardinale. – Se parliamo di nerbate – disse Giufà – io non mi muovo più: e scendete voi a vedere se si tratta di un cardinale o di un cane» (Sciascia, 1973: 69-70).

All'inizio Giufà non comprende perché ci si preoccupi così tanto del cadavere di questo cardinale, poi pensa che ciò sia dovuto al fatto che si tratta di un uomo ricco «come un principe». Giufà di Sciascia non è del tutto stupido e questo appare nelle sue reazioni, quando approfitta della sua stupidità per deludere i carabinieri e quindi far nascondere il reato, in altre parole, la sua stupidità lo induce a rimediare con la furbizia basata in gran parte sulla proverbiale stoltezza. Il capitano e gli altri carabinieri sono costretti a mostrare pazienza con Giufà perché nessuno può scendere a tirare fuori il corpo del cardinale a causa dell'odore di putrefazione proveniente dal pozzo; tanto più si stupiscono della capacità di Giufà di restare tranquillo vicino al pozzo come se non sentisse nulla.

Non dando cura alle furiose reazioni del capitano che appare molto paziente, Giufà attacca ironicamente gli uomini di chiesa e chiede al capitano di cosa si occupasse il cardinale, per vedere se la sua anima sia davvero illibata come pensa l'uomo di legge:

«– «E che arte faceva?» – domandò Giufà.

– «Arte?» – fece il capitano. – «Che arte, cretino? Faceva il cardinale, faceva. Comandava i preti: tutti i preti della Sicilia».

– «Anche don Vincenzo?» – domandò Giufà. Don Vincenzo era il prete della sua parrocchia.

– «Anche don Vincenzo» – rispose paziente il capitano.

– «E allora» – disse Giufà – «questo vostro cardinale secondo me le corna deve averle: e io ve lo mando su, e lo vedete da voi»» (ivi: 72).

Alla fine del racconto Giufà tira fuori il montone e tutti gli sbirri lo guardano stupiti. Giufà prosegue lo scherzo, chiedendo se è questo il tanto prezioso cardinale e il capitano reagisce dandogli un calcio. Sciascia vuole dirci che i carabinieri sembrano più sciocchi di Giufà sia all'inizio, quando non lo sospettano, sia dopo, quando credono che quello che era nel pozzo sia un montone e non il cardinale. Leonardo Sciascia vede il personaggio di Giufà come l'espressione di un pensiero critico popolare nei confronti dei maggiorenni, dell'autorità, attraverso il quale esprime la sua antipatia e la sua irritazione verso il potere temporale del clero. Marrone scrive:

«Il gesto di ribellione di Giufà, palesemente ambiguo nella sua incoscienza, si dirige al tempo stesso contro il rappresentante dell'autorità ecclesiastica e contro quello dell'autorità civile, facendosi gioco del secondo attraverso il primo. Ma la vera maestria di Giufà si manifesta nel dialogo con gli sbirri» (Marrone, 2012: 21).

4.7. Italo Calvino

All'inizio degli anni Cinquanta, Giulio Einaudi affidò a Calvino l'incarico di preparare un volume di racconti popolari italiani (Calvino, 2005: XI-XII). Calvino accettò perché l'incarico gli offriva l'opportunità di contribuire a conservare la tradizione orale; a tal fine raccolse, scelse e riscrisse quelle che riteneva le favole più belle e rappresentative di tutte le regioni d'Italia. Così si raggiunge il più vasto pubblico possibile di non specialisti nel rispetto di «tutti i crismi della ricerca folcloristica italiana» (ivi: X).

Le Fiabe italiane è una raccolta di duecento fiabe basate sulla tradizione popolare italiana, pubblicata per la prima volta nel 1956, nella storica collana I millenni di Einaudi. Nei tre volumi dell'opera Calvino ha trascritto fiabe in dialetto raccolte in tutte le regioni italiane. Il lavoro sulle Fiabe gli ha permesso di avvicinarsi al linguaggio degli strati popolari, alle loro situazioni di vita e ai loro modi di pensare.

Italo Calvino, in veste di narratore, si mise a comporre un'opera fatta di esperienze umane, in cui dà voce a un numero infinito di argomenti, come spiega nell'introduzione dell'opera:

«Le favole italiane sono prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che è il farsi di un destino: la giovinezza, dalla nascita che porta in se un auspicio o una condanna, al distacco della casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano. E in questo sommario disegno, c'è tutto: dalla persecuzione dell'innocente al suo riscatto, alla fedeltà a un impegno, alla purezza di cuore come virtù basilari che portano alla salvezza e al trionfo, alla bellezza come segno di grazia, l'infinita metamorfosi di ciò che esiste» (ivi: XIII).

La raccolta di Calvino ha una valenza letteraria più che documentaria. Nella rielaborazione dei racconti per la raccolta l'autore ha infatti adottato il modello dei fratelli Grimm conformandosi ad esso per quanto riguarda il trattamento dei testi:

«Il metodo di trascrizione delle fiabe "dalla bocca del popolo", prese le mosse dall'opera dei fratelli Grimm e s'andò codificando nella seconda metà del secolo in canoni "scientifici", di scrupolosa fedeltà stenografica al dettato dialettale del narratore orale. Proprio "scientifici" come oggi s'intende i Grimm non furono, ossia lo furono a metà. Lo studio dei loro manoscritti conferma ciò che la semplice lettura dei Kinder - und Hausmärchen già rivela all'occhio esercitato: che sulle pagine dettate dalle vecchiette i Grimm (particolarmente Wilhelm) lavorarono molto di testa loro, non solo traducendo gran parte delle fiabe dai dialetti tedeschi, ma integrando una variante con l'altra, rinarrando dove il dettato era troppo rozzo, ritoccando espressioni e immagini, dando unità di stile alle voci discordanti. Questo richiamo serve a introdurre e giustificare (facendomi scudo di nomi così famosi e così distanti) la natura ibrida del mio lavoro, che è anch'esso "scientifico" a metà, o se vogliamo per tre quarti, e per l'ultimo quarto frutto d'arbitrio individuale» (ivi: XV).

D'altra parte, Calvino s'ispirò proprio allo scrittore palermitano Giuseppe Pitrè a cui viene universalmente riconosciuto il successo di restituire il significato della letteratura orale attraverso la redazione della parola parlata, come diceva lo stesso Calvino: «il piacere a leggere Pitrè. nell'originale siciliano consiste soprattutto nella ricchezza della lingua vernacola, nei modi di dire, nei proverbi, nelle invenzioni espressive inaspettate» (Calvino, 1995: 1630). Per questo Calvino,

lavorando ai racconti siciliani inseriti ne *Le fiabe italiane*, si ispirò molto a Pitrè. Come parte di questo processo, egli tradusse quarantaquattro racconti siciliani in italiano standard, l'ultimo dei quali è un composito dei racconti di Giufà.

Le storie di Giufà, riportate nell'opera 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» (Parise, 1980:7). Calvino riscrive le storie di: *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!*

I temi principali delle storie di Calvino sono quelli tipici dell'eroe siciliano, come per esempio la stupidità paradossalmente premiata, l'inconsapevolezza colpevole e l'ingenuità bizzarra. Sono temi che rientrano nel concetto junghiano di Ombra⁴⁴. Calvino ci rappresenta la figura di antieroe sciocco, pigro e mariolo; è un «trickster», un impareggiabile, a volte patetico, briccone.

Altra caratteristica è la dominanza del materno che, per lo psicologo tedesco Erich Neumann, «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» (Cfr., Neumann, 1978). La madre, ingannando Giufà, come in *Giufà e la statua di gesso*, si appropria delle ricchezze da lui conquistate approfittando dei rapporti fra l'Io e l'Inconscio. Anche nei racconti raccolti da Calvino si può notare uno stretto rapporto del protagonista con il mondo dei ladri: in *Giufà e la statua di gesso*, il protagonista alla fine trova un bottino, nascosto con tanta cura, come il frutto di un'impresa brigantesca: «Dammi qua e non raccontarlo a nessuno» (Calvino, 1956: 193), dice infatti la madre, ben capendo che il figlio deve aver tratto vantaggio da un losco affare.

44 «Il termine Ombra indica tre differenti — ma collegate — realtà (1): 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 dell'Inconscio freudiano e/o sotto quella, junghiana, di «funzione meno differenziata» (2); l'archetipo, in virtù del quale i contenuti di cui sopra 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» (3) o, nel campo pratico, del suo incessante condizionamento dell'azione». Per approfondimenti su questo concetto vedi Saverio Parise, *Giufà*, in “Rivista di psicologia analitica”, Roma, 1980.

4.8. La polemica Sciascia-Calvino

Come abbiamo visto, l'eroe popolare siculo-arabo Giufà svolge un ruolo importante nella produzione letteraria di Leonardo Sciascia e Italo Calvino. Nel 1971 Sciascia indusse i titolari della casa editrice Sellerio a invitare Calvino a scrivere l'introduzione a una riedizione dei *Mimi siciliani* di Francesco Lanza⁴⁵, pensando che il libro avrebbe contribuito a stabilire l'identità siciliana di Sellerio e che il nome di Calvino sulla copertina del volume avrebbe promosso il volume di vendite necessario per dare alla casa su una solida base finanziaria.

Nell'introduzione del lavoro di Lanza Calvino sottolinea il fatto che i mimi sono caratterizzati da una «carica d'aggressività» (Calvino in Lanza, 1971: III) insita in tutte le «contese di campanile» (*ibidem*). Poiché lo stolto è isolato ed «escluso dalla comunità», è «considerato fuori dell'umanità» (*ibidem*). Calvino descrive Giufà come un imbroglione e un idiota del villaggio, un emarginato, qualcuno che le comunità devono espellere per preservare il loro benessere:

«Giufà, come il Goha arabo, è una maschera fuori dallo spazio e dal tempo cui si fa assumere tutta la stoltezza universale per allontanarla dalla comunità: il raccontare le storie di Giufà conferma narratore e ascoltatore netta loro superiorità sul mondo degli stolti» (*ibidem*).

Calvino ha notato che nessuna delle storie di Giufà fornisce una descrizione fisica dei personaggi, né dell'ambientazione: «le descrizioni sono quasi sempre scheletriche, la terminologia è generica...» (Calvino, 2005: 44). Poiché possiamo proiettare su di lui chi vogliamo, Giufà ha la funzione di bandire da noi la stupidità, uno dei cui elementi è la letteralità, l'incapacità di cogliere sfumature linguistiche, e l'ironia.

Nel 1989, quattro anni dopo la morte di Calvino nel 1985, Sciascia, in un'introduzione a un'antologia di Giufà edita da Corrao, non concorda con la caratterizzazione di Calvino del 1971. Sciascia chiede: «ma sono propriamente

⁴⁵ Francesco Lanza nei *Mimi siciliani*, ricorda una storia su Giufà sotto il titolo di *Giufà e il mazzarinense* che fa parte delle storie degli sciocchi e che si basa sull'allontanamento della stoltezza per mettere in risalto una funzione aggressiva, per confermare alla fine che il mazzarinense è più sciocco di Giufà. Vedi Francesco Lanza, *Mimi siciliani*, Sellerio, Palermo, 1979, p.37.

comiche, le storie di Giufà? E Giufà è proprio uno sciocco?», “lo sciocco a cui tutte finiscono per andar bene” (Sciascia, 2009: 11). Sciascia poi conferma che le azioni «socialmente assurde» di Giufà non solo sono «trasgressive» ma sono congruenti con «un «diritto naturale»», un'avversione universale alle falsità: sono la prova della «libertà dalla menzogna» di Giufà (ivi: 12). Inoltre, la mancanza di consapevolezza di Giufà sul «danno che le sue azioni riversano sugli altri» non è sciocca, «almeno nella misura in cui non è ogni affermazione di libertà, di verità» (*ibidem*).

Leonardo Sciascia concorda con Calvino sul fatto che Giufà sia «una maschera fuori dello spazio e del tempo cui si fa assumere tutta la stoltezza universale per allontanarla dalla comunità: il raccontare le storie di Giufà conferma narratore e ascoltatore nella loro superiorità nel mondo degli stolti» (*ibidem*), ma lo fa per ribaltare completamente la prospettiva con la quale osservare le storie:

«Verissimo: ma (a parte il fatto che Giufà è personaggio più che maschera) nel caricare Giufà di tutta la stoltezza universale, a distaccarlo e isolarlo dalla comunità, non c'è anche il sentire il pericolo che quella stoltezza faccia vacillare le «menzogne convenzionali» che la comunità accetta e pratica, e su cui si regge? Domanda che ne suscita un'altra: la «superiorità» che narratore e ascoltatori affermano di fronte a Giufà non è in certo senso illusione consolatoria del mancare di quella libertà e impunità di cui Giufà invece gode?» (ivi: 17).

CONCLUSIONI

Quando i racconti viaggiano da un luogo all'altro, essi finiscono per costituire quello che Edward Said chiama differenti «processi di rappresentazione e di istituzionalizzazione» (Said, 1999: 59). Il “viaggio” delle idee e delle teorie, nella descrizione di Said, comprende quattro elementi: un complesso di circostanze iniziali, una distanza da percorrere, un'insieme di condizioni di ammissibilità (o resistenza), una trasformazione dell'idea nella sua nuova posizione in un nuovo tempo e in un nuovo luogo (Cfr. Said 1983:60). Insomma le storie acquisiscono delle nuove particolarità nei nuovi luoghi in cui arrivano e «vengono trapiantate in un nuovo terreno e ne nasce qualcosa di nuovo e di ibrido» (Hutcheon, 2011: 211). A proposito, Susan Stanford Friedman ha usato il termine di «indigenizzazione» per indicare a questi tipi di scambi interculturali (cfr. Friedman, 2004).

Questa tesi rientra, prima di tutto, in questo ambito di risistemazioni interculturali di cui il personaggio di Giufà può essere considerato un caso esemplare che può raffigurare questo significato. Giufà, protagonista di brevi racconti umoristici che, lungo un millennio, conquistano ogni angolo del mondo mediterraneo, diventando emblema dell'evoluzione dei personaggi popolari, è un personaggio icona dei racconti popolari dei paesi del Mediterraneo di cultura orientale ed occidentale. È figura letteraria con molteplici volti, molteplici ruoli e molteplici paesi di appartenenza tra cui spiccano i paesi del mondo arabo e l'Italia. Infatti il trattamento letterario italiano del personaggio è determinante: egli è nato nel mondo arabo, ma si è evoluto tanto nella cultura italiana, il che fa di lui un personaggio europeo mediterraneo per eccellenza.

Tra i risultati raggiunti da questo lavoro di tesi, segnalerò quelli che mi paiono più rilevanti e che ho perseguito con più decisione. Un primo risultato è la conferma della teoria proposta dall'intellettuale egiziano 'Abbas Maḥmūd al-'Aqqād **sull'origine di Giufà**: come sostiene al-'Aqqād, e come spero di aver mostrato nel mio lavoro, non esiste un solo Giufà, ma ci troviamo di fronte a molte versioni di questo personaggio popolare. Infatti è impossibile che tutti questi

aneddoti siano stati concepiti da un solo autore, perché alcuni di essi sono ambientati all'inizio dell'era islamica, ed altri in epoche più contemporanee. La proposta dell'intellettuale egiziano si basa su tre diversi fattori: la data in cui vengono detti i racconti, la varietà degli argomenti trattati in questi racconti e la lontananza dei luoghi in cui sono ambientati, rintracciata sulla base di toponimi, costumi e comportamenti descritti, che indicano un'area di diffusione comprendente la Persia, Baġdād, Ḥiġāz (una parte dell'Arabia Saudita), l'Asia Minore e diversi Paesi del bacino Mediterraneo. Da parte mia, voglio solo aggiungere che tutti gli ambienti e i periodi storici hanno aggiunto qualcosa al patrimonio letterario del ciclo narrativo di Giufà, e che questo sviluppo è ancora in atto oggi nella cultura italiana, come abbiamo visto nella tesi. Nella tesi abbiamo illustrato i diversi fattori che hanno determinato la grande diffusione degli aneddoti di Giufà nella cultura italiana, tra cui ricordiamo la conquista araba della Sicilia, ma anche una certa predisposizione a ricevere questo personaggio, per la preesistenza in Italia e in particolare in Sicilia di personaggi a lui analoghi a Giufà, come Bertoldo, la maschera del villano più famosa della letteratura italiana; Arlecchino, una delle più conosciute maschere di carnevale italiana; Pinocchio e altri personaggi noti anche ai bambini, il che ha contribuito all'evoluzione e alla diffusione delle storie di Giufà non soltanto tra gli adulti. Altro fattore che ha favorito la penetrazione del personaggio in Sicilia è il contatto diretto tra i siciliani e gli arabi a Tunisi con l'esodo migrante di fine Ottocento e con lo stabilirsi di una popolosa comunità siciliana in Tunisia.

Il secondo aspetto su cui mi sono particolarmente concentrato è **l'evoluzione di Giufà** e specialmente la confusione tra l'arabo Ğuḥā e il turco Naşru-d-dīn Hodja. Come ho già accennato, il critico Muḥammad Raġab An-naġġār sostiene che l'esistenza di questo personaggio nella società turca sia determinata dalle circostanze storiche e artistiche dell'epoca, in quanto Hodja è considerato una "valvola di sicurezza" nei momenti storici di transizioni e di tensione, in cui la forza militare dominante e il clima di guerra impediscono la libertà di espressione e d'opinione. L'Anatolia è piena di luoghi dove i sufisti si riuniscono per praticare le loro attività spirituali. Un personaggio come Naşru-d-dīn potrebbe essere considerato un simbolo a cui la gente fa ricorso in quanto trova nelle sue storie e

nei suoi aneddoti un modo di espressione e di gusto in un periodo in cui non è nelle condizioni di poter criticare direttamente le circostanze storiche. Tenuto conto della somiglianza del contesto storico e politico in cui sono ambientati i loro aneddoti, oltre al loro lato psicologico e alla loro filosofia della vita, si può parlare di un rapporto di un'influenza reciproca tra il personaggio turco e quello arabo. I Turchi hanno preso degli aneddoti arabi di Ğuḥā e li hanno attribuiti al loro Hodja; a loro volta, gli Arabi, hanno preso degli aneddoti turchi adattandoli al loro ambiente e attribuendoli al loro Ğuḥā. Gli Arabi hanno unito i due personaggi in unico simbolo artistico, o meglio, in un unico modello nazionale capace di stare al passo con la società e di rappresentare molti aspetti della vita in generale. A volte la somiglianza tra gli aneddoti dell'arabo Ğuḥā e quelli del turco Naşru-d-dīn Hodja è tale che non si può definire se l'origine dell'aneddoto sia araba o turca; la confusione ha diverse cause, tra le quali ricordiamo in particolare il processo di traduzione, che ha permesso la libera trasformazione degli aneddoti tra il mondo arabo e le regioni sotto il dominio ottomano. Ğuḥā si diffonde in tutta l'area del dominio ottomano, dove le sue storie vanno ad aggiungersi a quelle del turco Naşru-d-dīn Hodja, formando un unico inscindibile corpus. Altro fattore molto importante della confusione tra i due modelli è la conquista turca del mondo arabo nel 1515-1516, che rappresenta una nuova fase dell'influenza reciproca tra le due civiltà islamiche. I Turchi hanno conosciuto Ğuḥā da vicino e hanno trasformato i suoi aneddoti aggiungendoli al loro Naşru-d-dīn Hodja; così le due personalità si sono integrate nella memoria del popolo islamico. Infatti la cultura araba ha ampiamente influenzato la cultura turca: gli Ottomani portarono con sé in Turchia le manifestazioni della propria civiltà. La civiltà ottomana - con i suoi aspetti politici, sociali, intellettuali e culturali - ha tratto le sue origini da due fonti principali: la civiltà persiana e i regimi persiani, ed il patrimonio intellettuale e culturale degli arabi stessi. Si parla così di una "turchizzazione degli aneddoti di Ğuḥā", cioè, un'assimilazione culturale che mira a rendere turco il personaggio di Ğuḥā mettendo in dubbio la realtà storica dell'originalità araba di Ğuḥā e presentandolo come se fosse una parte del repertorio culturale turco. Come abbiamo detto, l'immaginario arabo non ha voluto distinguere tra i due modelli e considera che ve ne siano uno solo, il che ha permesso agli aneddotisti arabi di attribuire qualsiasi

aneddoto indistintamente al personaggio arabo o a quello turco. Qualunque siano le origini di Giufà, tutti i ricercatori, basandosi sulle traduzioni arabo-turche degli aneddoti e seguendo le antiche fonti arabe, hanno confermato che gli aneddoti attribuiti a Naşru-d-dīn Hodja non sono tutti turchi, ma sono stati integrati con quelli che sono arrivati alla Turchia dal mondo arabo e dall'Iran. Così, grazie a molteplici fattori, le storie di Giufà si amalgamano per formare un unico corpus mondiale.

Con questo intendo dire che entrambe le civiltà, quella araba e quella turca, hanno prelevato elementi l'una dall'altra nel ciclo narrativo di Ğuḥā/ Naşru-d-dīn Hodja. Il rapporto è chiaramente quello di un'influenza reciproca in quanto ogni cultura ha preso ed aggiunto al proprio patrimonio culturale ciò che si adattava meglio al contesto facendo delle modifiche necessarie affinché le storie fossero accolte dal pubblico, perciò, secondo me, il rapporto non può essere interpretato come un plagio culturale ma è un tipo di integrazione tra le due civiltà dovuto in gran parte alla somiglianza delle circostanze storiche e al fatto che il personaggio di Ğuḥā/ Naşru-d-dīn Hodja può essere adattato alle diverse tradizioni locali.

Un altro punto molto importante all'interno di questo lavoro è **l'immagine di Giufà nella letteratura araba ed italiana**. Si può confermare che Giufà non ha un'immagine costante, ma è un personaggio flessibile e variante; come osserva al-'Aqqād, le storie di Giufà acquistano peculiarità tipiche del luogo in cui vengono adottate e serbano delle caratteristiche che sono universali. Il suo carattere è stato mantenuto abbastanza aperto da consentire l'aggiunta di nuovi episodi nei vari campi della sapienza.

I racconti dell'arabo Ğuḥā sono leggermente diversi da quelli italiani. Ğuḥā è sempre astuto e tende ad agire per assurdo, ottenendo grazie a ciò vantaggi per sé o per le persone della sua cerchia. L'arabo Ğuḥā si trova in diversi luoghi come nel mercato e nell' *Ḥammām* (il bagno pubblico) e provoca, infatti, l'exasperazione degli altri perché, oltre ad essere colpevole, è sempre eccessivo: è loquace e ignorante supera sempre il limite dell'accettabile; è molto avaro ed egoista. Ğuḥā, nella tradizione araba, è colui che prende gli altri in giro e sventa inganni, smaschera farabutti. I personaggi che interpreta (spesso provenienti da zone rurali) appartengono a tutte le estrazioni sociali: dal principe al mendicante, dallo studioso all'ignorante, dal politico allo sceicco. Le sue storie divertenti e moralizzanti sono

piuttosto brevi e taglienti, il più delle volte trasmettono sfumature filosofiche o connotazioni esoteriche. Fa dunque l'ingenuo, l'uomo semplice e ignorante, per meglio mistificare, ingannare e vivere a spese degli altri, così da prevalere sulle avversità. Grazie al suo stile unico che combina elementi di umorismo e saggezza, Ğuḥā viene considerato un portavoce del popolo arabo in tutti gli aspetti della vita: è un giudice, un giurista, un filosofo, un saggio, un *imām*, un comico e un rappresentante dell'uomo qualunque nel suo quotidiano. La filosofia di Ğuḥā non veicola solo i suoi valori e le sue visioni, ma rispecchia chiaramente le riflessioni della mentalità araba che usa questo simbolo per mostrare la sua visione della realtà umana e le sue percezioni politiche e sociali, illustrando come l'arte del racconto sia un mezzo indispensabile nella vita delle nazioni. Le sue storie divertenti mirano principalmente a rimediare, il più possibile, al decadimento sociale e morale, e a criticare i cattivi costumi sociali come l'ipocrisia, la bugia, l'egoismo, etc. Ğuḥā critica chi non descrive qualcosa in modo corretto o adotta comportamenti illogici, e le sue storie trattano problemi veri e reali della società in cui vive.

Come abbiamo visto nel primo capitolo, la trascrizione delle storie di Ğuḥā nella letteratura araba è iniziata solo con l'avvento della stampa nell'età moderna. È chiaro che non ha attraversato la fase dei manoscritti manuali, ma è passata direttamente dall'oralità alla stampa, e quindi il numero delle sue storie e le loro formulazioni sono variabili, e gli editori hanno iniziato a pubblicare quelle che ritenevano rispondenti al gusto dei lettori. In questa sede, spicca l'espressione de *Al-'adab al-Jaḥawī* الأدب الجحوي (La letteratura di Ğuḥā) che è fiorita contemporaneamente. Questa letteratura si basa principalmente sul ciclo narrativo di Ğuḥā nella letteratura popolare e colta; si compone di varie raccolte di aneddoti (*nawādir*), alcuni dei quali vengono usati a scopi didattici, e altri vengono usati come strumenti di critica. Una delle sue opere più significative resta la commedia di *Mismār Ğuḥā* in cui si affrontano le questioni del colonialismo e del risveglio del popolo affinché prenda una posizione anticolonialista. *Mismār Ğuḥā* mostra, in modo comico e satirico, il pretesto che il colonizzatore usa per entrare e poi occupare un paese, in questo caso riferendosi al Trattato anglo-egiziano del 1936. L'opera invita gli egiziani ad accorgersi del pretesto che le truppe britanniche usano per giustificare la loro colonizzazione dell'Egitto, usando un aneddoto storico e

folclorico. La scelta di Ğuḥā come protagonista nasce dal fatto che le opere di Bākaṭīr rispecchiano le sofferenze patite dai popoli arabi a causa della colonizzazione e della corruzione di chi è al potere. Bākaṭīr ha cercato di trovare un personaggio popolare amato dal pubblico per farne una materia narrativa capace di descrivere come la Gran Bretagna usi il Canale di Suez quale pretesto per occupare l'Egitto. Bākaṭīr trova ciò che cercava nella storia folklorica di “Mismār Ğuḥā”.

D'altra parte l'italiano Giufà è prevalentemente sciocco, astuto e fortunato. In Sicilia e nell'intero bacino mediterraneo, Giufà rappresenta la vittoria della tipologia burlesca (del riso, del gioco, della trasgressione) su quella della sfera sacra (della serietà, del rito e del potere). Giufà, eroe sciocco, è un dispositivo volto a esorcizzare le negatività che minacciano la società. Egli fa da capro espiatorio, divenendo strumento e veicolo di riscatto per la collettività. Possiamo così interpretare l'insieme delle storie di Giufà come una Storia esemplare attraverso cui si operano scandagli sul rapporto tra individuo e potere e tra individuo e comunità. Giufà è un *trickster* privo di senno ma pieno di furbizia. In Sicilia, le sue storie rappresentano il lato ironico nei confronti della drammatica tragicità del reale, suscitando il riso dei lettori o degli spettatori. Giufà è un *trickster* nel vero senso della parola, in quanto è un buffone misterioso che mette in crisi ogni potere. Però, precisa Sciascia, «il suo è un gesto isolato. Giufà non partecipa affatto a una beffa collettiva, a uno scherzo organizzato, come nella tradizione novellistica toscana. Egli è pur sempre completamente solo» (Sciascia, 1979: 45). Nella cultura siciliana, Giufà appare come una figura da carnevale perché le risate che suscita si basano su un'inversione di valori, dove la sua apparente imbecillità nasconde un vero stratagemma.

Fin dall'antichità si ritrovano nella letteratura italiana delle storie assimilabili a quelle di Giufà, che i protagonisti portino o meno il suo nome. Basti pensare a due opere classiche molto importanti come *Il Decameron* di Boccaccio e *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile, in cui compaiono personaggi simili a Giufà, come Chichibio e Vardiello, rispettivamente. Gli scrittori italiani, attratti dal folklore orientale, si ispiravano spesso a storie di origine araba e islamica. In tempi più recenti le storie di questo eroe popolare hanno stimolato la fantasia di numerosi

artisti e scrittori come Leonardo Sciascia, Italo Calvino e tanti altri che hanno presentato una nuova figura di Giufà adattata alla vita attuale.

Tengo infine a ribadire che il campo di studi su Giufà è vasto, e vi sono argomenti non ancora esplorati, soprattutto in ambito comparatistico: per esempio non esiste ancora uno studio sul trattamento di Giufà nella letteratura per l'infanzia araba ed italiana; così come varrebbe la pena di ampliare la ricerca per delineare la diffusione di Giufà nella letteratura mondiale (ci sono evidenti tracce della sua figura, ad esempio, nelle opere di Cervantes e di Goethe).

Manca inoltre un lavoro di traduzione sistematica delle storie di Giufà in lingua araba. Sono altrettante direzioni di lavoro alle quali mi auguro di potermi dedicare nella prosecuzione delle mie ricerche.

Appendice

Intervista a Francesca Maria Corrao

Francesca Maria Corrao è, attualmente, professore Ordinario di Lingua e Cultura Araba e dirige il Master MISLAM (Economia e Istituzioni dei Paesi Arabi, presso l'Università Luiss Guido Carli di Roma). Arabista d'eccellenza, ella trascorse circa sei anni al Cairo sviluppando lo studio dei contatti letterari tra la cultura araba e quella italiana. È la studiosa più importante del mondo di Giufà in Italia. I suoi contributi nell'ambito della letteratura popolare mediterranea, in generale, e sul mondo di Giufà, in particolare sono stati un punto di riferimento capitale per il mio lavoro di tesi, come anche i colloqui che questa interlocutrice generosa mi ha concesso. Ne dà un'idea l'intervista che presento qui di seguito.

- **Nel mondo odierno, dominato dalla globalizzazione, quale è il ruolo delle tradizioni popolari?**

- La tradizione popolare non è più quella di una volta, nel senso che la tradizione popolare ha cambiato strumento di comunicazione: è passata dalla forma orale a quella scritta, e adesso, nella trasmissione della tradizione orale subentra il ruolo dei nuovi media, e la narrazione che un tempo che era fatta dalla mamma, dalla nonna, dai nonni ai bambini, in realtà viene superata dalle narrazioni fatte da Walt Disney, o dai cartoni animati stranieri soprattutto quelli giapponesi. Quindi l'accezione di "popolare", nel senso tradizionale del termine, quando appunto studiamo da un punto di vista antropologico il passaggio dalla narrazione del mito alla narrazione delle favole, delle leggende, della tradizione popolare quindi della volgarizzazione della narrazione mitologica, passa nella fase del monoteismo alla narrazione orale di tradizioni appunto... mediterranea in questo caso specifico... Quando poi andiamo a vedere, oggi, quelli che erano i vecchi racconti vengono rielaborati ed innescati in mitologie diverse, in personaggi diversi. Quindi che cosa succede? Succede per esempio che il personaggio di Giufà lo troviamo in alcuni

cartoni animati nel mondo arabo oppure in una riscrittura ad opera di autori letterati. Ho trovato diverse cose nelle pubblicazioni nell'Arabia Saudita, nel Marocco, e anche in Egitto quindi c'è rivisitazione della letteratura popolare in chiave alta, un pò quello che succedeva in Italia con l'opera di Giambattista Basile con *Lo cunto de li cunti* per dare un esempio. Invece, per quanto riguarda la letteratura popolare in senso stesso relativamente a Giufà vediamo che è poco ricordato, nel passaggio dalle generazioni si è perso, perché ha preso il posto piuttosto la tradizione di Walt Disney. Non mi sono specializzata in questo aspetto della trasformazione della letteratura popolare però c'è una cosa che mi viene in mente è Sindabād che è stato ripreso da Walt Disney ed è diventato un film famoso, per esempio i figli dei miei amici egiziani affermavano alle mie amiche, nonne o mamme, che Sindabād non era un eroe arabo ma era un eroe della Walt Disney. Il che è abbastanza drammatico, ma è successa la stessa cosa a noi italiani con altre favole, da Cappuccetto Rosso a Biancaneve a Pinocchio: Pinocchio in particolare perché già nasce come opera colta e poi diventa popolare. Ma la diffusione delle storie di Giufà o delle fiabe italiane che sono state riprese da Calvino, come diceva Italo Calvino stesso nella sua introduzione: “le fiabe italiane sono state diffuse dai cantastorie”. Così alcune storie delle *Mille e una notte* le troviamo nelle tradizioni italiane grazie alla trasmissione orale ad opera di cantastorie, in un'epoca non meglio definibile da un punto di vista storico, però è da immaginare che ciò che venga in concordanza con i pellegrinaggi per esempio, e quindi i contatti tra l'Oriente e l'Occidente che avvenivano in Provenza, oppure per i pellegrinaggi in Spagna, o alla Madonna di Fāṭima, ossia in quelle zone di confine dove si sono incontrate per lungo tempo la cultura spagnola araba e quella francese, provenzale e anche italiana, per lungo tempo. Infatti questo tipo di trasmissione orale ha influenzato anche la nascita, lo sviluppo e la diffusione della *chanson de geste*, anche questa, secondo uno studio di uno spagnolo, fu influenzata dalla *sīra Nappi* dei cantastorie arabi, lungo la via che va al santuario della Madonna di Compostela, il santuario di Compostela. Il discorso è molto complicato perché parlare oggi di letteratura popolare, be' la letteratura popolare è quella che trasmette un video su YouTube, piuttosto che canali televisivi dedicati ai bambini, per esempio. Sono popolari le soap opere televisive, che cambiano da paese a paese e che, grazie alla diffusione della televisione, possono diventare

popolari anche in altri paesi, penso a quelle sudamericane che vengono diffuse nel mondo arabo, come penso alla grande fortuna che ha avuto il Magnifico, la storia del sultano al-Qānūnī, sultano ottomano, nel mondo arabo, ecco queste sono serie popolari, che sono considerate appunto letteratura di secondo grado, così come l'Accademia considera letteratura di secondo grado *Le mille e una notte*, piuttosto che Giufà, sebbene queste storie veicolino messaggi valoriali importanti al pari della letteratura colta.

- **La vita di Giufà è lunga un millennio: ma è destinata a scomparire con la dissoluzione del mondo e della società che gli è propria, lei è d'accordo con questa frase?**

- No, no, perché *si trasforma* nei millenni, e *non ha vissuto* un millennio, ha vissuto molto più di un millennio, perché, come scrivo io in un articolo, molte storie di Ğuḥā/Nasru-d-dīn sono di origine indiana, addirittura buddista, e quindi sono molto più antiche del Ğuḥā arabo. Sono storie che trasmettono valori essenziali dell'essere umano e quindi le storie di Ğuḥā non finiscono, magari cambia nome, cambia paese, cambia abiti, cambia rapporti, appunto quelle storie che ho studiato io, per esempio quella del *corvo che rapisce un bambino* è una storia di monaco indiano, buddista, e indica il personaggio della condizione umana dalla stupidità alla saggezza dell'uomo di religione, quindi ha un grande valore spirituale. È una caratteristica di ogni essere umano, quella di poter essere stupido e saggio allo stesso tempo, a seconda dell'atteggiamento che assume nelle diverse situazioni che capitano nella vita.

- **Come possiamo approfittare dell'esistenza di modelli comuni e dei personaggi ponte per consolidare i rapporti letterari, il dialogo letterario, tra i popoli del Mediterraneo in generale e tra il Mondo arabo e l'Italia, in particolare?**

- Guardi il lavoro importante è stato fatto all'Università degli stranieri di Perugia dal professore Giovanni Capecchi, grazie al quale adesso si stanno traducendo diverse opere di Sciascia in arabo e soprattutto l'opera di Giufà, e ciò è

stato importante perché (tra l'altro il mio libro di Giufà è stato tradotto dal *Mağlis al-A'la liṭ-Taqāfa*, al Cairo), il fatto che un intellettuale come Sciascia, importante nella cultura italiana, abbia trattato Giufà aiuta a creare ponti di collegamento; ma anche Calvino ha parlato di Giufà. Ecco bisogna utilizzare e fare conoscere questo personaggio in maniera tale che venga approfondito quello che è il mondo della cultura e dei valori che condividiamo tra Oriente e Occidente. Quindi bisogna fare un lavoro, che io dovrei fare, di analisi approfondita sul senso che queste storie hanno; in qualche modo questo è stato fatto nella prefazione, ma si può lavorare di più.

- **Tanti critici arabi come Muḥammad An-Nağğār confermano l'originalità araba di Ğuḥā, il che viene riconfermato da scrittori italiani come Calvino. D'altra parte, un intellettuale, un filosofo come Al-'Aqqād dice che non c'è un solo Ğuḥā ma ce ne sono tanti e ogni nazione ha il suo Ğuḥā perché, secondo lui, è impossibile che tutti questi racconti provengano da una sola persona. Lei che cosa ne pensa?**

- Ripeto il problema è che il personaggio di Giufà è una figura emblematica: se lei ha letto la mia prefazione parlo appunto di *trickster*, cioè è una persona che racchiude in sé i valori della saggezza e della sciocchezza, e quindi queste storie viaggiano con i mercanti, con i viaggiatori, come comunque viaggia la cultura sempre, attraverso passaparola, e le storie, nel passare da un paese all'altro, acquisiscono le caratteristiche di quel paese ma mantengono quelle caratteristiche essenziali che sono quelle della capacità dell'essere umano di trasformare, ora con intelligenza, ora con astuzia, ora con stupidità, le situazioni difficili in situazioni positive per chi le vive. Infatti sono racconti di iniziazione, che vanno bene infatti per i bambini, ma vanno bene anche per i mistici, che si avvicinano all'approfondimento del senso della vita, e vanno bene anche per la critica politica, perché sono un modo per decifrare le ingiustizie e dare delle soluzioni surreali, non praticabili, ma che consolano, che hanno una funzione consolatoria per chi utilizza appunto la barzelletta per alleggerire la pesantezza di

una situazione sociale pesante e difficile. Infatti non a caso la storia che Sciascia prende è la storia del *canta mattino* e lui la adatta al vescovo, che nella letteratura popolare siciliana era una persona in cui la figura religiosa coincideva con la figura del proprietario terriero che vessava i contadini, infatti questo articolo scritto in inglese che le manderò ha trattato appunto questo argomento.

- **Nel suo famoso libro su Giufà scritto insieme a Leonardo Sciascia, lei ha parlato delle astuzie dello stolto, e Sciascia ha parlato dell'arte di Giufà. Secondo lei, quali sono le affinità e le divergenze tra l'arabo Ğuḥā e Giufà di Sicilia?**

- La differenza importante è che le storie di Giufà siciliano sono storie che a volte narrano di uno stolto che per sbaglio uccide, nella narrativa araba e turca invece né Giufà né Nasru-d-dīn Hodja – ecco già vediamo due personaggi come diceva ‘Abbas Maḥmūd al-‘Aqqād – uccidono. Cosa vuol dire? Vuol dire che [in ambito arabo] c'è una maggiore censura nella narrazione, nel senso che chi racconta queste storie non vuole dare questo personaggio ai bambini e ai giovani, mentre invece nella narrazione siciliana sembrerebbe appunto essere un modo di sfogare questo odio ancestrale contro un'oppressione religiosa. Infatti io avanzo un'ipotesi che è legata alla tradizione della letteratura dei diavoli nella tradizione occidentale e cristiana, perché nella tradizione occidentale e cristiana i diavoli sono quelli che fanno il male mentre invece nella tradizione islamica il bene e il male sono concentrati in Dio quindi è Dio che dà la vita e la morte, come scrivo io nella prefazione del libro e dunque il demone non ha il potere di uccidere, invece nella narrazione cristiana il demone è così cattivo da uccidere quindi gli esseri umani, nei momenti delle feste carnevalesche (mentre è difficile trovare feste di carnevale nel mondo islamico) avviene questo capovolgimento, che l'essere umano diventa diabolico e può anche uccidere, ma è una finzione, non è reale, e qua entra in campo la diversa concezione del rapporto diverso con il divino che c'è tra la concezione islamica e quella cristiana, ma questo è un discorso un pò più complicato che non mi pare il caso di approfondire qui.

- **Lei ha detto prima che Giufà rappresenta un mezzo per capire “l’altro”, in che senso?**

- Nel senso appunto che nel fare un’analisi tra le storie siciliane e le storie arabe si capisce che i valori sono gli stessi e che quindi i valori fondanti dell’umanesimo non hanno un vincolo che si lega alla religione, all’etnia, all’area geografica di origine, e quindi è importante capire che siamo tutti esseri umani e che siamo uguali, al di là del fatto che la mamma di Giufà va alla moschea oppure in chiesa, ma comunque hanno una fede, oppure del fatto che in quella c’è il velo nell’altra no, e che va dal giudice della *Šarī’a* o dal giudice dello Stato, ma comunque i problemi che le storie affrontano sono gli stessi.

- **La trasmissione dei testi di Giufà è stata garantita dalla tradizione orale, però si osserva che non sono tanti i racconti di Giufà tradotti dall’arabo in italiano, rispetto al loro numero, lei è d’accordo? E c’è ancora tempo di recuperarlo?**

- È evidente. Io non li ho tradotti tutti, ho fatto uno studio comparato, poi ho scelto, da una parte quelli che erano gli stessi, e dall’altra ho scelto alcuni racconti significativi. Credo che sarebbe utile tradurne di più, ma non è tanto il numero, il problema è quanto siano significativi e quanto siano divulgati bene, quindi ci vuole una ottima casa editrice, un buon disegnatore, per fortuna di ottime case editrici e ottimi disegnatori in Italia ne abbiamo tanti, ma anche altrove in Francia in Germania. Io mi auguro che si facciano questi lavori di traduzione, in una buona lingua, ma con un buon editore e buoni disegnatori.

- **Allora abbiamo ancora tempo di fare questi lavori...**

- Certo, devono essere tradotti bene, poi trovare un bravo disegnatore e una buona casa editrice. Io consiglio la casa editrice Sinnus, che se n’è già occupata, oppure l’altra casa editrice che si sta occupando di racconti arabi è Gallucci. Poi ce ne sono tante altre ma queste sono le più fortunate tra i ragazzi, hanno dei disegnatori. Le auguro di tradurre le storie di Giufà e pubblicarle [...]

Oppure un'altra idea di trovare un regista e fare un bel film, come quello di 'Umar Šarīf e Claudia Cardinale.

- **Ultima cosa quale è il suo consiglio per i giovani ricercatori interessati alla cultura popolare del Mediterraneo? E vogliamo sapere quali sono i prossimi progetti culturali della professoressa Corrao?**

- Per i ragazzi ricercatori interessati della cultura mediterranea: c'è da fare tantissimo perché il patrimonio dei racconti orali è immenso: si potrebbe cominciare dalle *Mille e una notte*, in funzione comparativa, anche se molti lavori sono stati fatti, però ci sono tante altre storie popolari, soprattutto in Egitto, che non rientrano nelle Mille e una notte nemmeno in quelle di Ġuḥā, e bisognerebbe appunto leggere. E poi, sempre riguardo alla tradizione popolare, consiglieri di cercare anche un confronto che può essere tra gli ingredienti, la cucina, le ricette, le feste popolari per cercare cosa c'è in comune tra la cultura araba e quella siciliana, per esempio le bambole di zucchero di Mawlid an-Nabiyy. Studiare bene Pitré e studiare i grandi lavori che sono stati fatti sulla grande letteratura popolare siciliana, calabrese e napoletana, e fare dei lavori di letteratura comparata da diffondere nelle scuole, perché il problema è che lo sappiano i bambini, soprattutto nelle scuole miste dove ci sono studenti egiziani, marocchini, italiani, in modo tale che i ragazzi crescano sapendo che nelle loro culture ci sono tanti aspetti positivi che li aiutano a fare dei dialoghi e a sentirsi vicini. Io, ogni volta che ho presentato le storie di Giufà nelle scuole dove c'erano bambini egiziani, marocchini, ecc., loro erano felicissimi, e dicevano "che bello, sì, sì, anche mia nonna me le racconta", quindi è un elemento importante. [Per quanto riguarda] i miei lavori, al momento devo scrivere un articolo sulla letteratura comica araba e poi devo fare un altro articolo su Ibn Ḥamdīs che è il poeta arabo di Sicilia.

- **Infine, la ringrazio molto di aver accettato questo invito a fare questa bellissima intervista....**

- Grazie e buon lavoro.

Alcune foto importanti



‘Umar Šarīf in scenetta del film *Goha*





La locandina del film *Mismār Ġuḥā* di Bākaṭīr



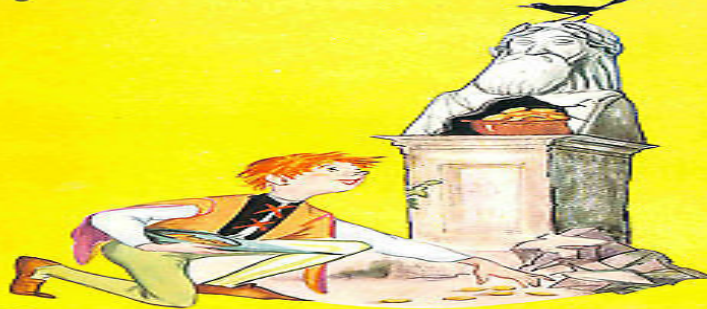
...ore egiziano Yaḥyā al-Faḥarānī nella serie TV “Ġuḥā al-

عباس محمود العقاد

جنا الضاحك المضحك



VAURDIELLO



46

عدد 46 - "Fardes" ...
editrice A. M. Z. Milano



Bibliografia

AA.VV., (30 ottobre 1932): “Goha”, N° 52, Il Cairo.

AA.VV., (a cura di Peary Gerald e Shatzkin Roger), (1977): *The classic American novel and movies*, Fredrick Ungar, New York.

AA.VV., (a cura di Helène Erba Tissot), (1980): *Interpretare le fiabe*, Astrolabio – Rivista di Psicologia Analitica 22/80.

AA.VV., (2011): *Molla Nasreddin. The Magazine That Would've, Could've, Should've*, JRP Ringier, Svizzera.

AA.VV., (a cura di Bearman Peri, Bianquis Thierry, Bosworth Clifford Edmund, Van Donzel Emeri Johannes, Heinrichs Wolfhartes), (1993): *The Encyclopaedia of Islam*, seconda edizione, BRILL, Leiden-Boston.

AA.VV., (a cura di Kursunogamalu Behram N., Mintz Stephan L. e Perlmutter Arnold), (1997): *High-Energy Physics and Cosmology, Celebrating the Impact of 25 Years of Coral Gables Conferences*, Springer, Miami, Florida.

AA.VV., (15 luglio 2017): *Juha, The Middle East's Everyday Hero*, in “The Economist”.

AA.VV., (a cura di Capecchi Giovanni e Corrao Francesca Maria), (2021): *Un arabo che ha letto Montesquieu. Leonardo Sciascia e il Mediterraneo sud-orientale*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.

Abdu-l-‘Azīz, Basma (2016): *Ġuḥā wa alf Ġuḥā*, in “aš-Šurūq”, Il Cairo.

Adés, Albert e Giuseppovici, Albert (1922): *Il libro di Goha il semplice*, traduzione di Giuseppe Marozzi, Fratelli Treves, Milano.

Al-‘Aqqād, ‘Abbās Maḥmūd (1978): *Aṭar Al-‘Arab fī-l- Ḥaḍāra Al-‘Urūbbiyya* (Influsso degli arabi sulla Civiltà Europea), Dār al-Kitāb al-lubnānī, Beirut.

Al-‘Aqqād, ‘Abbās Maḥmūd, *Ġuḥā aḍ-ḍaḥik al-muḍḥik* (2012): Hendawi, Il Cairo.

Al-Ābī, Abū sa‘d Maṣṣūr Ibn Ḥussayn (2004): *Naṭr ad-dur fī-l-muḥāḍarāt*, parte quinta, capitolo 17, Dār al-kutub al-‘ilmiyya, Beirut.

Al-Bakrī, Ṭāriq (2009): *Ġuḥā aṭ-Ṭabīb*, Dār ar-Ruqiyy, Beirut.

Al-Damardāš, Salwā (2017): *Ġuḥā awlā bilaḥm ṭawrih*, in “Al-yawm al-sābi ”, Il Cairo.

Allālu (1986): in “El Moudjahid”, N° 6464, Algeria.

Al-maydānī, Abū-l-faḍl (1955): *Maḡma‘ Al-Amtāl*, Prima parte, Dar al-ma‘rifa, Beirut.

Al-Zabīdī, Murtaḍā (1984): *Tāğ al-‘arūs min ḡawāhir al-qāmūs*, Parte 37, Dār Al-Hidāya, Il Cairo.

An-Nağğār, Muḥammad Rağab (1978): *Ğuḥā al-‘Arabī*, ‘Ālam al-ma‘rifa, Kuwait.

Aṭ-Ṭarābulsī, Ḥikmat Šarīf (2005): *Nawādir Ğuḥā al-Kubrā*, Seconda edizione, Dār Ibn Ḥazm, Beirut.

At-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān (1988): *Al-Baṣā‘ir wa-d-ḍaḥā‘ir*, quarta parte, Dār ṣādir, Beirut.

Aṭ-Ṭibawī, Abdu-l-laṭīf (1981): *Ğuḥā al-‘Arabī*, in “Mağma‘ al-luğa al-‘arabiyya”, Damasco.

Ar-Raktwan, Muḥammad Fayyāḍ (2011): *Naḥwa Manḥağ islāmī lir-Riwāya al-‘Arabiyya*, al-‘Ubaykan editore, Saudia Arabia.

Bachtin, Michail (1979a): *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino.

Bachtin, Michail (1979b): *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.

Baffet, Roselyne (1985): *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, l’Harmattan, Parigi.

Bākaṭīr, ‘Alī Aḥmad (1949), *Mismār Ğuḥā*, Maktabat Miṣr, Il Cairo.

Bākaṭīr, ‘Alī Aḥmad (2007): *Fann al-masrahiyyah min ḥilāl tağāriby al-šahsiyyah*, Maktabat Miṣr, Fagala, Il Cairo.

Basile, Giambattista (2017): *Il Pentamerone*, traduzione di Benedetto Croce, Edoardo Mori, Bolzano.

Basset, Mélanges René (1928): *Études nord-africains et Orientales*, E, Leroux, Parigi.

Beffa, Simonetta (2009): *Fiabe randage, Giufà, Cenerentola e gli altri vagabondi*, Provincia Di Mantova.

Bergson, Henri (2017): *Il riso. Saggio sul significato del comico*, (a cura di Federica Sossi), Feltrinelli, Milano.

Boccaccio, Giovanni (1956): *Decameron*, Letteratura italiana Einaudi, Torino.

Boratav, Pertev Naili (2007): *Nasreddin Hoca*, Kimizi Yayinlari, Istanbul.

Branca, Paolo, De Poli, Barbara e Zanelli, Patrizia, (2011): *Il sorriso della Mezzaluna. Umorismo, ironia e satira nella cultura araba*, Carocci, Roma.

Būhdība, ‘Abdu-l-wahhāb (1977): *L’Imaginaire maghrébin*, MTE, Tunisi.

Calvino, Italo (1956): *Fiabe italiane*, Einaudi, Torino.

Calvino, Italo (1995): *Saggi*, Mondadori, Milano.

Candiani, Rosy (Marzo 2021): *A Tunisi Giufà incontra J’ha*, in “Dialoghi Mediterranei”, n.48.

Celestini, Ascanio (2002): *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce*, Donzelli, Roma.

Chini, Marta (2007): L'«aperto riscrivere» di Sciascia, in «Italianistica», n. 1-2.

Consolo, Vincenzo (2016): *Sciascia e Parigi. Lo scrittore nella città*, a cura di Giorgio Longo, Passim Editore, Catania.

Corrao, Francesca Maria (2009): *Le storie di Giufà*, Sellerio editore, Palermo.

Corrao, Francesca Maria (2010): *Indian and Buddhist Influence in Islamic anecdotes*, in “Bulletin of the Institute of Oriental Philosophy”, vol. 26, Damasco.

Corrao, Francesca Maria (14 dicembre 2016): *Leonardo Sciascia e il mondo arabo*, Università per Stranieri di Perugia.

De Certeau, Michel (2009): *L'invenzione del quotidiano*, Traduzione di Mario Baccianini, Collana Classici e contemporanei, Edizioni Lavoro, Roma.

De Sanctis, Francesco (1966): *Storia della letteratura italiana*, Bietti, Monza.

Delais, Jeanne (1986): *Les mille et un rires de Dj'ha*, L'Harmattan, Paris.

Evangelisti, Francesco Maria, e Jiménez, María Eugenia Gutiérrez (2012): *La satira come prodotto culturale: la letteratura di cordel nella Spagna della prima metà dell'Ottocento*, in “Diacronie”, n.11.

Fabietti, Ugo (1991): *Storia dell'antropologia*, Zanichelli, Bologna.

Farrāğ, Abdu-s-sattār (1954): *Aḥbār Ğuḥā*, maktabat Mişr, Il Cairo.

Fenoglio, Iréne in Vatin Jean-Claude (1992): *Images d'Égypte. De la fresque à la bande dessinée*, CEDEJ, Le Caire.

Friedman, Susan Stanford (2004): *Whose modernity? The global landscape of modernism*, Human Institute Lecture, University of Texas, Austin.

Goleman, Daniel (1995): *Emotional intelligence: why it can matter more than IQ*, Bantam Books, New York.

Grigore, George (2014): *The wise Fool Djuha-a Quick Sketch* in “International Journal of English language and translation studies”, Bucarest.

Halisdemir, Niğde Ömer (12 Marzo 2019): *The most commonly used visual images in Nasreddin Hodja anecdotes and the meanings attributed to these images*, in “International Journal of Educational Policy Research and Review”, Vol.6 (2).

Herzen, A. I., (1954): *Ob iskusstve*, Iskusstvo, Moskva.

Ḥusayn, Muḥammad ‘Abdu-l-lāh (1998): *Zāhirah al-intizār fi al-masraḥ al-naṭriyy*, Al-ḥayā al-maṣriyya al-‘amma lil-kitāb, Il Cairo.

Hutcheon, Linda (2011): *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, traduzione di Distefano, G. D., Armando editore, Roma.

Ibn al-Ğawzī, Abū-l-Farağ ‘Abdu-r-raḥmān (1979): *Aḥbār az-zirāf wa-l-mutamāğinīn*, Dār Ibn Ḥazm, Beirut.

Ibn al-Ğawzī, Abū Farağ ‘Abdu-r-raḥmān (1990): *Akhbār al Hamqā wa l-Mughaffalīn (Le notizie degli sciocchi e degli ingenui)*, Dār al-fikr al-lubnān, Beirut.

Ibn An-Nadīm, Muḥammad Ibn Ishāk (1997): *Al-Fihrist*, seconda edizione, Dār al-Ma‘rifa, Il Cairo.

Jean, Déjeux, (1995): *Djoha et la nâdira*, in “Revue du monde musulman et de la Méditerranée”, n° 77-78.

Karahasan, Mustafa Kemal (1990): *Nasreddin Hoca'nın Tarihsel Kişiliği ve Mizahının Etik ve Estetik, Toplumsal ve Eğitimsel Değer ve Önemi*, I. Milletlerarası Nasreddin Hoca Sempozyumu Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları. Language & Translation Studies, 2 (4).

Lanza, Francesco (1979): *I mimi siciliani*, Sellerio, Palermo.

Macchia, Giovanni (1981): *Bachtin e Rabelais: il riso e il romanzo*, Leo S. Olschki, Firenze.

Maḥmūd, Ḥusayn, (1997): *Mille e una notte e il Decameron - studio comparato e traduzione di dieci novelle dal Decameron*, Tesi di dottorato discussa presso l'Università ‘Ayn Šams, Il Cairo.

Marrone, Gianfranco (1990): *Stupidità e scrittura*, Flaccovio Editore, Palermo.

Marrone, Gianfranco (2012): *Stupidità*, Bompiani, Milano.

Martelli, Matteo (2006): *Il margine e l'ambivalenza. Sullo status dello sciocco*, in "Studi urbinati B, Scienze umane e sociali".

Martelli, Matteo (gennaio 2011): *Leggere l'idiozia, note sul ciclo narrativo di Giufà*, in "Strumenti critici", a. XXVI, n.1.

Martelli, Matteo (2011): *Il libro dello sciocco, I racconti di Giufà nella tradizione popolare*, Metauro Edizioni S.R.L, Pesaro.

Marzolph, Ulrich (1990): *Persian Nasreddiniana: A Critical Review of their History and Sources*, in "I Milletlerarasi Nasrettin Hoca", Sempozyumu Bildirileri, Ankara.

Marzolph, Ulrich (1998a): *What is Folklore Good for? On Eliminating Undesired Cultural Expressions*, in: Journal of folklore research, n.1, Indian University press.

Marzolph, Ulrich (1998b): *Focusees" of jocular fiction in classical Arabic literature*, in "Storytelling in the Framework of non-fictional Arabic Literature", S. Leder. Wiesbaden.

Marzolph, Ulrich (2002): *Sanitizing humor islamic Mediterranean jocular tradition in a comparative perspective*, in "Europa e Islam tra i secoli XIV e XVI/Europa and Islam Between [the] 14th and 15th Centuries", Vol. 2. ed. M. Bernardini/C. Borrelli/A. Cerbo/E. Sánchez García (Istituto Universitario Orientale. Collana "Matteo Ripa" XVIII). Neapel.

Miceli, Silvana, (1984): *Il demiurgo trasgressivo, studio sul trikster*, Sellerio, Palermo.

Mouliéras, Auguste (1987): *Les Fourberies de Si Djeha*, réédit. Paris.

Neumann, Erich (1978): *Storia delle origini della coscienza*, Astrolabio, Roma.

Parise, Saverio (1980): *Giufà*, in “Rivista di psicologia analitica”, Roma.

Petrillo, Maria Giovanna (2007): *Riverbi narrativi di un'identità frammentata*, Schena, Fasano.

Pitrè, Giuseppe (1875): *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo.

Pitrè, Giuseppe (1985): *Novelle popolari toscane*, Barbera, Firenze.

Rabelais, François (1993): *Gargantua e Pantagruete*, (a cura di M. Bonfantini), Einaudi, Torino.

Šāh, Idrīs (2004): *I sufi, la tradizione spirituale del sufismo*, traduzione di Paola Davico, Edizioni Mediterranee, Roma.

Said, Edward W. (1983): *Traveling theory*, in Id., *The world, the text, and the critic*, Cambridge, Harvard University press, trad. it. *Teoria in viaggio, in post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, a cura di Miguel Mellino, Roma, Meltemi, 2009.

Sari, Eren (2016): *Nasreddin Hodja: From his anecdotes and the information of the resources, it is possible to evaluate his character like this*, noktaekitap, Ankara.

Sciascia, Leonardo (1973): *Il mare colore del vino*, Einaudi, Torino.

Sciascia, Leonardo (1979): *La Sicilia come metafora, intervista con Marcelle Padovani*, Mondadori, Milano.

Slīwa, Ḥamīda (2017): *Sīmyūlūgiyyat aš-Šaḥṣiyya-t-turāṭiyya ‘inda Ḥaṭīb Yāsīn* (La semiologia della figura folklorica di Ḥaṭīb Yāsīn), in “DSpace-UMBM”, Algeria.

Stam, Robert (2000): *The dialogics of adaptation*, in “Naremore”.

Steinert, R., (1917): *Nachtwachen des Bonaventura*, Leipzig.

Straparola, Giovanni Francesco (1927): *Le piacevoli notti*, Laterza, Collana Scrittori d'Italia, Bari.

Tadres, Ḥalīl Ḥannā (2021): *Nawādir Ḡuḥā al-Kubrā*, Maktabat al-’Andalus, Il Cairo.

Tedesco, Natale (1982): *Il linguaggio di Giufà oltre le convenzioni*, in “L’Occhio e la memoria”, Bonanno, Acireale.

Trisolini, Giovanna (1999): *La lotta degli 'opposti' in alcune opere teatrali di Kateb Yacine*, in "Le due sponde del Mediterraneo: l'immagine riflessa", Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste.

Turner, Victor (2001): *Il processo rituale, Struttura e antistruttura*, Morcellina, Brescia.

Vanoli, Alessandro (2006): *La Spagna delle tre culture*, Viella, Roma.

Verga, Giovanni (1985): *I malavoglia*, Einaudi, Milano.

Yāsīn, Ḥaṭīb (1959): *Le Cercle des représailles*, théâtre, Éditions du Seuil, Paris.

Yāsīn, Ḥaṭīb (1963): *Arracher le fusil des mains du parachutiste. Entretien avec Lia Lacombe*, in "Lettres françaises", Paris.

Yāsīn, Ḥaṭīb, (1993): *Itinéraires et contacts de cultures*. Vol.17, 1 sem.1993, L'Harmattan, Paris.

Yıldırım, Dursun (2008): *Nasreddin Hodja Fıkralarından Seçmeler*, Milli Eğitim Bakanlığı Pub., Ankara.

Yūnis, Abdu-l-ḥamīd (1966): *Ġuḥā šaḥsiyyah 'ālamīyyah*, in "Fenon sha'abya", Il Cairo.

Yūnis, Abdu-l-ḥamīd (1968): *Al-ḥikāya aš-ša'biyya*, Dār Al-kitāb Al-'arabī, Il Cairo.

Yūnis, Abdu-l-ḥamīd (dicembre 1969): *Abū-l-Ġuṣn Ġuḥā wa ḥikmatuhu aš-ša'biyya* in "Mağallat al-funūn aš-ša'biyya", n. 11, Il Cairo.

Yūnis, Abdu-l-ḥamīd (1971): *Malāmiḥ al-baṭal fī-l-'adab aš-ša'bī*, in "Hilāl", Il Cairo.

Yūnis, Abdu-l-ḥamīd (1973): *Difā 'an 'an al-fulklūr*, al-Ḥayāt al-‘āmma al-miṣriyya lilkitāb, Il Cairo.

Zipes, Jack e Russo, Joseph (2008): *The Collected Sicilian Folk and Fairy Tales of Giuseppe Pitrè*, Rouledge, New York.

Siti internet:

AA., VV., 2017, in

<https://www.economist.com/prospero/2017/08/15/juha-the-middle-east-heroin> (Ultima consultazione 22 gennaio 2020)

Ar-rāwī, Ṣalāḥ in <https://www.youtube.com/watch?v=ipAK1EAXV70> (Ultima consultazione 10 dicembre 2021).

Az-Zāwī, Amīn, 2011 in:

<https://www.echoroukonline.com/%D8%AD%D8%AA%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%82%D8%A7%D8%AF-%D9%8A%D9%8E%D8%B6%D9%92%D8%AD%D9%8E%D9%83%D9%8F> (Ultima consultazione 27 settembre 2022)

Chiarenza, Marcello in:

<http://vortice.provincia.venezia.it/teatrinogroggia/Giufa.htm>, (Ultima consultazione 20 novembre 2020)

http://ludumsciencecenter.blogspot.com/2016/01/la-scienza-di-giufa_19.html (Ultima consultazione 29 marzo 2022).

http://nasreddin.weebly.com/uploads/1/1/2/8/11284151/mullah_nasreddin_-_altre_storie.pdf, (Ultima consultazione 20 novembre 2020)

http://nasreddin.weebly.com/uploads/1/1/2/8/11284151/mullah_nasreddin_-_altre_storie.pdf, (Ultima consultazione 20 novembre 2020)

<http://tuttoscuola.altervista.org/giufa/il%20giudice.htm>, (Ultima consultazione il 15 agosto 2021).

<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/a-tunisi-giufa-incontra-jha/> (Ultima consultazione 23 novembre 2022).

<https://journals.openedition.org/diacronie/2602> (Ultima consultazione 18 marzo 2020)

<https://sites.google.com/site/appuntienonsolo/filastrocche/le-storie-di-giufa> (ultima consultazione 11 aprile 2019)

<https://thegiufaproject.com/it/casa/> (Ultima consultazione 20 novembre 2022).

<https://www.shorouknews.com/columns/view.aspx?cdate=01042016&id=9d8ea8ef-061e-4289-8f0e-bd60263f0b52> (Ultima consultazione 18 gennaio 2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=ipAK1EAXV70> (Ultima consultazione: 22 marzo 2022).