



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Fiabe africane della migrazione

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatrice

Ch. Prof.ssa Ricciarda Ricorda

Laureando

Paolo Magnabosco
Matricola 813266

Anno Accademico

2013 / 2014

INDICE

2	Introduzione
6	La letteratura della migrazione in Italia
9	La letteratura della migrazione per ragazzi
14	Le favole africane scritte da autori migranti
16	La fiaba e la favola
21	Narratori-griot: Mamadi Kabà, Michel Koffi Fadonougbo
37	Il ruolo delle case editrici: Konan Kouakou, Ben Amushie, Catherine Wangò
54	Una ricerca scientifica sulla cultura orale tigrina: Habtè Weldemariam
71	La fiaba per l'educazione all'intercultura e allo sviluppo sostenibile: Esoh Elamè
96	Dalla fiaba ad una carriera di scrittore: Mbake Gadji
110	Proposta di analisi multidisciplinare di L'uovo della nonna di Jean Claude Mandatville Mugabo Uwihanganye
125	Conclusione
130	Bibliografia

Introduzione

La letteratura migrante per ragazzi vive in un luogo marginale.

L'immigrato è marginale – secondo l'opinione pubblica – rispetto al cittadino stanziale.

La letteratura dell'infanzia – secondo la critica letteraria – è marginale rispetto alla sorella maggiore, la letteratura destinata ai lettori maturi, o semplicemente “la letteratura”.

Lo statuto della fiabistica migrante si presenta, se possibile, ancora più marginale ed affascinante.

La fiaba è una tipologia letteraria che per abitudine editoriale si cataloga tra i libri per l'infanzia ma il cui valore non si limita assolutamente agli scaffali dei più piccoli, anzi, è stata capace di suggestionare ed appassionare scrittori, antropologi ed etnologi, linguisti, studiosi di letterature comparate, psicoanalisti: le fiabe stanno in una terra i cui confini sono indistinti tra la letteratura per l'infanzia e “la letteratura” e le scienze umane in generale..

La fiaba sta ai margini dei microcosmi e dei macrocosmi, è sia di un luogo specifico che di tutti i luoghi del mondo. Evoluzioni millenarie hanno sviluppato racconti diversi da regione a regione ma che assomigliano strutturalmente ad analoghi racconti di epoche o continenti diversi. Forse per questo motivo la fiaba è un codice molto vicino ai migranti, perché è una storia che viaggia.

La fiaba sta ai margini tra la parola detta e la parola scritta.

La fiabistica scritta da migranti pare insomma una tipologia narrativa votata per statuto al dialogo tra mondi, persone, codici differenti.

La definizione dell'oggetto della ricerca è preliminare a tutto il lavoro.

Esiste una letteratura ‘migrante’ o esistono, più modestamente, opere narrative di ‘migranti’, che poco hanno in comune, oltre alla condizione sociale degli autori?

La medesima questione si pone parlando della letteratura per l'infanzia di autori migranti.

C'è stata innanzitutto la volontà di indagare le origini e la formazione di una letteratura di migranti, magari non subito destinata all'infanzia, per temi trattati o per situazioni descritte, ma che può essere ‘destinabile’ all'infanzia, magari attraverso un lavoro di *editing* o, in mancanza di una reale consapevolezza dei processi industriali necessari per la confezione di un ‘prodotto culturale’ destinato al consumo di massa, almeno ad un processo di revisione linguistica e, addirittura, di selezione dei contenuti, giudicati più ‘adatti’ ad un pubblico infantile.

Ognuno di questi termini pone una questione, che possiamo riassumere con la formula ‘le scelte editoriali’, il perché dell’edizione di fiabe africane, i criteri di scelta, i criteri linguistici di stesura e redazione, la scelta degli autori

Anche la definizione del tema della ricerca pone non pochi problemi. La fiaba è una forma narrativa nata nell’oralità, dalla quale trae le proprie strutture narrative, in precisi contesti socioculturali, dai quali trae un suo universo immaginativo e tematico e a cui offre una struttura per diffondere un universo di valori condivisi.

In tal senso la fiaba presenta aspetti analizzabili etnograficamente e che spesso stingono nei contorni del mito.

Non sono molti gli studi che si sono occupati delle fiabe migranti pubblicate in Italia, privilegio per lo studente che ha l’occasione di avventurarsi in un territorio ancora sconosciuto.

Tra le varie pubblicazioni si è scelto di approfondire lo studio degli autori africani. Questa scelta si deve a due motivi: su 18 autori africani che hanno scritto testi per l’infanzia, 9 si sono dedicati alla fiabistica e su 26 autori migranti che si sono dedicati alle fiabe (tra i quali si contano americani, asiatici, est-europei) 13 sono africani.

Da queste cifre la “fiaba africana migrante” mostra una sua identità, che in questo studio si è voluto approfondire.

La prima questione sorge dall’identificazione di una cronologia piuttosto compatta: la prima raccolta analizzata risale al ’92 e, da allora, esce, più o meno, un’opera all’anno, fino al ’96, anno in cui escono quattro raccolte per quattro case editrici.

Poi, più nulla, fino al 2000 quando una casa editrice riprende la pubblicazione del genere, pur con uscite editoriali cronologicamente distanziate, pubblicando raccolte di fiabe di autori che avevano già curato raccolte di fiabe per altri editori, con scelte di temi, situazione, linguaggio ben diversi.

La ripresa della pubblicazioni, dal 2000, appare saltuaria e sostanzialmente collegata al lavoro di un unico autore, che è riuscito a collegare l’attività di narratore di fiabe ad un’attività accademica di studio di una pedagogia all’interculturalità.

Anche la provenienza geografica delle fonti delle raccolte di fiabe appare abbastanza definita, la quasi totalità dei testi proviene dall’area del Golfo di Guinea, con le sole eccezioni di una raccolta di fiabe dal Kenya, una dall’Eritrea ed una dal Rwanda.

Rimandando alla conclusione del lavoro una lettura complessiva dei dati, ecco che abbiamo già isolato alcune questioni di indagine basilari: la cronologia della pubblicazione delle opere e l'indagine della particolare forma di intervento delle case editrici, magari sul taglio narrativo da dare alle opere, sulle scelte da operare su un corpus di racconti popolari, fiabe o favole che siano, che si immagina vastissimo, ma che ha dato vita a raccolte di poche pagine dove la narrazione spesso appare appena abbozzata.

Di fatto la fiaba è stata 'pensata' dagli autori e dagli editori stessi in molti modi e la scansione dei capitoli evidenzia, approfondisce ed analizza alcuni di questi filoni interpretativi.

Per evidenziare queste problematiche la scansione del lavoro si articola in tre parti.

Nella prima si traccia, partendo da una definizione generale e per successivi avvicinamenti, l'oggetto della ricerca:

La letteratura della migrazione in Italia

La letteratura della migrazione per ragazzi

La fiaba e la favola

Nella seconda parte gli autori vengono definiti in base al loro atteggiamento verso la materia trattata:

abbiamo un autore che si accosta alla materia nella consapevolezza che la fiaba offre un patrimonio ed un universo simbolico che può essere trattato con grande libertà per reinventare la fiaba, nata dal mito e dall'oralità, in termini simbolici e di scrittura letteraria (J. Claude Mandatville Mugabo Uwihanganye);

abbiamo, poi, l'analisi di autori (narratori-griot) che si rifanno volutamente alle modalità narrative della fiaba orale, nella convinzione che la magia della parola si possa salvare in una civiltà della scrittura (Mamadi Kabà, Michael Koffi Fadonougbo);

ho voluto, poi, analizzare attraverso i casi emblematici di tre autori, il ruolo ricoperto dalle scelte editoriali, con rilevanti effetti linguistici e narrativi in senso lato, bene esemplificati dai casi di Catherine Wangò, Konan Kouakou, Ben Amushie;

l'opera di Habte Weldemariam, una vera ricerca scientifica sulla cultura orale tigrina, mostra l'evidente volontà dell'autore, sostenuta da una notevole preparazione teorica, di 'salvare' un patrimonio: un obiettivo prettamente etnografico, che parte dalla raccolta di testimonianze risalenti alla civiltà egizia, per mostrare l'evoluzione di una cultura orale influenzata anche dai colonizzatori;

Esoh Elamè utilizza la fiaba per l'educazione all'intercultura e allo sviluppo sostenibile, attraverso un uso del racconto che astrae completamente dall'elemento narrativo per privilegiare un confronto tra mondi e culture.

Il caso di Mbake Gadjì è sostanzialmente unico, quello di un narratore di fiabe che approda ad una carriera di scrittore di romanzi, nei quali cerca di conservare la sostanza del mondo mitico e immaginario della fiaba.

Proprio l'ambiguità della fiaba, il suo difficile inquadramento, mi hanno incoraggiato a tentare l'analisi della prima raccolta pubblicata in Italia di fiabe africane migranti attraverso il filtro e gli strumenti teorici forniti dagli studi di alcuni autori classici che sulla fiaba hanno realizzato illuminanti analisi, partendo da angolature del tutto diverse, cercando quali reazioni potessero scatenarsi al contatto tra suggestioni fornite da discipline umane con metodologie di approccio totalmente diverse.

Le riflessioni finali verranno lasciate alla *Conclusion*.

La letteratura della migrazione in Italia

La letteratura della migrazione è un fenomeno presente in Italia da più di vent'anni. *La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba e Alessandro Micheletti, *Immigrato* di Pap Khouma e Oreste Pivetta, *Chiamatemi Ali* di Mohamed Bouchane, Carla de Girolamo e Daniele Miccione¹, inaugurano una prima fase in cui i testi sono prevalentemente scritture di testimonianza, a metà tra letteratura e giornalismo. Nei primi anni novanta la migrazione è un fenomeno ancora recente e il pubblico dimostra un tipo di curiosità veicolato dalla cronaca. Questa prima fase ha breve durata e lascia subito il posto a opere il cui valore non si limita ad una conoscenza del fenomeno della migrazione e che diventano sempre più prove letterarie *tout court*, tanto da mettere in discussione l'espressione "letteratura della migrazione": non possono questi autori, queste opere essere considerate semplicemente "letteratura"?

Da queste prime prove, spesso scritte in collaborazione con giornalisti e scrittori italiani, la letteratura della migrazione ha avuto un grande sviluppo, aiutata da molti piccoli editori che sono riusciti ad intercettare gli interessi di un pubblico attento e in crescita. Si è quindi costituita attorno a questi autori un campo di forza (sensibile alle tematiche, speranzoso di cambiamento) costituito da critici, associazioni, biblioteche, giornali, pubblicazioni e concorsi letterari che si sono dedicati con passione al nuovo fenomeno: in una decina d'anni è riuscito a conquistare le case editrici più grandi. Dal 2005 gli editori Einaudi, e/o, Baldini Castoldi Dalai hanno pubblicato diverse opere di numerosi autori che hanno conquistato un pubblico sempre più ampio, portando testimonianza di sempre nuove aree geografiche, come Hamid Ziarati (Iran), Anilda Ibrahim (Albania), Aminata Fofana (Guinea) e Nicolai Lilin (Moldavia); Amara Lakhous (Algeria) e Laila Waida (India); Pap Khouma (Senegal)².

La critica nel frattempo si è sempre aggiornata attraverso un continuo dibattito. Nel 2006 escono tre studi fondamentali per precisione, volume e autorevolezza degli autori, importanti anche in quanto

¹ PAP KHOUMA (con ORESTE PIVETTA), *Io, venditore di elefanti*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1990; SAIDOU MOUSSA BA (con ALESSANDRO MICHELETTI), *La promessa di Hamadi*, Novara, De Agostini, 1991; MOHAMED BOUCHANE (con CARLA DE GIROLAMO e DANIELE MICCIONE), *Chiamatemi Ali*, Milano, Paperback, 1991.

² HAMID ZIARATI, *Salam, maman* (2006), *Il meccanico delle rose* (2009), *Quasi due* (2012), Torino, Einaudi; ANILDA IBRAHIMI, *Rosso come una sposa* (2008), *L'amore e gli stracci del tempo* (2009), *Non c'è dolcezza* (2012), Torino, Einaudi; AMINATA FOFANA, *La luna che mi seguiva*, Torino, Einaudi, 2006; NICOLAI LILIN, *Educazione siberiana* (2009), *Caduta libera* (2010), *Il respiro del buio* (2011), *Storie sulla pelle* (2012), Torino, Einaudi; AMARA LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (2006), *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (2010), *Un pirata piccolo piccolo* (2011), Roma, e/o; LAILA WADIA, *Amiche per la pelle*, Roma, e/o, 2007; PAP KHOUMA, *Nonno Dio e gli spiriti danzanti*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.

promotori di tali scritture: Armando Gnisci, Raffaele Taddeo e Mia Lecomte³. Nel 2007 nasce una rivista letteraria su carta dedicata all'argomento, che si aggiunge alle numerose già presenti on line⁴ e negli anni non sono mai mancati concorsi, festival, seminari, collane editoriali ed occasioni e momenti in generale dedicati agli scrittori della migrazione e alle loro opere.

I contributi critici su questo tipo di produzione sono molto eterogenei e a volte discordi tra loro: si veda ad esempio la poca chiarezza su quale sia il modo per individuare un canone della letteratura della migrazione, nella fattispecie se si debbano includere gli scrittori di seconda generazione o chi è nato da un genitore italiano e da uno straniero, o chi viene da ex colonie italiane e che quindi non deve imparare l'italiano come seconda lingua.

A parte le discordanze, tra la critica l'accento batte spesso all'unisono sulla ricchezza di questi scrittori che raccontano il nostro paese contemporaneamente da dentro e da fuori. Parte integrante ed integrata della letteratura italiana, gettano ponti inediti con le periferie sempre più vicine del nostro mondo globalizzato arricchendo il nostro paese di nuovi stimoli, aggiornandolo sulla creolizzazione in atto.

L'auspicata creolizzazione mondiale concepita da Edouard Glissant viene riproposta da Armando Gnisci nei termini di "decolonizzazione", ovvero visione critica che non si esaurisce nell'esercizio intellettuale o nel godimento estetico, ma che è strada per un'azione politica e sociale che conduca ad un nuovo modo e transculturale di convivenza, di vivere insieme⁵.

La letteratura della migrazione può, certo, non essere considerata differente da quei testi che, da sempre, spingono il lettore ad una visione critica di sé e del mondo, ma gli autori migranti hanno la peculiarità di raccontare un mondo inedito in presa diretta.

Un interessante studio ha cercato di confrontare la letteratura della migrazione e quella di autori italiani sul tema e i soggetti della migrazione⁶: ne emerge, negli autori migranti, un'apertura maggiore per quanto riguarda le visioni del futuro, la decostruzione degli stereotipi, la capacità di esorcizzare le paure e la capacità di guardare alle difficoltà con umorismo ed ironia. Lorenzo Luatti

³ ARMANDO GNISCI (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006; RAFFAELE TADDEO, *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Milano, Raccolto, 2006; MIA LECOMTE (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le lettere, 2006.

⁴ *Scritture migranti. Rivista annuale di scambi interculturali*, edita dal Dipartimento di italianistica dell'Università di Bologna.

⁵ ARMANDO GNISCI, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma 2003; *Decolonizzare L'Italia*, Roma, Bulzoni, 2007.

⁶ MARIA CRISTINA MAUCERI, MARIA GRAZIA NEGRO, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos, 2009.

ha abbozzato una simile comparazione nell'ambito della narrativa dell'infanzia⁷: gli scrittori autoctoni si dedicano quasi esclusivamente al racconto del viaggio verso il nuovo paese, il difficile inserimento scolastico e la convivenza complessa nel nuovo territorio. In questi testi abbondano stereotipi culturali, buonismo ed esasperazione dei grandi sentimenti umani, in un'atmosfera "didatticistica" che gli autori migranti stemperano invece nell'ironia, creatività e libertà.

L'occhio della critica si è forse soffermato, soprattutto nei primi anni, soprattutto sull'interesse di tipo antropologico, sociologico e didattico ed è stato difficile instaurare con questi testi un rapporto di analisi che parta in primo luogo dall'aspetto letterario. Certamente la letteratura della migrazione si compone di testi fortemente implicati nella realtà sociale, che un'analisi puramente letteraria non sarebbe riuscita a descrivere adeguatamente.

È sempre più difficile, man mano che la produzione si allarga e si diversifica, trovare un possibile aspetto distintivo comune a tutte queste scritture. Si è visto che la letteratura della migrazione non è caratterizzata da particolari tematiche, generi o contenuti – fatta eccezione per l'autobiografismo caratterizzante le prime pubblicazioni: i temi sono tanti e comuni agli autori italiani e stranieri tradotti⁸. Anzi, questa eterogeneità può essere considerata garanzia di genuinità, poiché esiste il rischio per questi autori, come vedremo, di rimanere confinati nella tematica dell'immigrazione, del folklore e dell'esotico.

⁷ LORENZO LUATTI, *Spaesamenti e multiappartenenze. Libri per ragazzi che raccontano l'immigrazione* in "Educazione Interculturale. Culture, esperienze, progetti", 1, 2008, pp. 43-58.

⁸ R. TADDEO, *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, cit.

La letteratura della migrazione per ragazzi

La narrativa rivolta ai più piccoli, scritta direttamente in lingua italiana dai migranti, inizia a formarsi nei primi anni novanta, con un percorso coevo e parallelo alle scritture migranti per adulti, e oggi ha assunto una dimensione di tutto riguardo, ma in attesa di riconoscimento.

Un contributo fondamentale in questo senso viene da una pubblicazione di Lorenzo Luatti⁹ che, per la prima volta, offre uno sguardo complessivo sulla letteratura dell'infanzia scritta da immigrati. In di questa pubblicazione, pure molto recente, l'autore sottolineava la mancanza non solo di studi approfonditi ma anche di brevi contributi, tenendo presenti sia le pubblicazioni a stampa, che le riviste ed il web. Il concorso "Eks&tra", nato a Rimini nel 1995, che ha negli anni contribuito a far emergere e conoscere la letteratura della migrazione, soltanto nell'edizione del 2007 aveva previsto una "sezione ragazzi".

Perché così poca attenzione per una produzione letteraria il cui interesse letterario, linguistico, culturale, sociale e pedagogico dovrebbe essere indubbio?

Una prima spiegazione potrebbe essere il numero esiguo di scrittori migranti che si sono dedicati con continuità a questo ambito, mentre molti hanno scritto una sola opera. Ma ciò è lungi dal poter essere considerata una risposta, ed anzi potrebbe essere la stessa domanda riformulata in un'altra maniera: perché soltanto pochi autori si sono dedicati con costanza ed impegno alla letteratura per l'infanzia?

La letteratura della migrazione per adulti ha potuto beneficiare nell'ultimo decennio di un ricco apparato di risorse volto a diffondere e a valorizzare i testi, sostenendo e accompagnando i giovani scrittori migranti, dando loro visibilità. I libri per ragazzi sono stati accolti, viceversa, quasi esclusivamente nelle biblioteche pubbliche e nelle scuole, dove l'autore – spesso contemporaneamente mediatore, pittore, griot, cantante, musicista, sempre poliedrico – viene invitato a raccontare, a presentare il libro, a divertire e commuovere, insomma a "fare lo straniero"¹⁰. Ciò è evidente soprattutto in "quella fase dell'intercultura buonista, caratterizzata da una curiosità, anche ingenua ed esotica verso lo straniero, spesso decontestualizzata"¹¹.

È vero, inoltre, che la letteratura dell'infanzia nel suo complesso è tradizionalmente marginalizzata rispetto alla grande letteratura¹², sebbene negli ultimi decenni – soprattutto dagli anni Ottanta – sembri delinearsi un nuovo modo di guardare alla letteratura dell'infanzia e alla sua storia, più

⁹ LORENZO LUATTI, *E noi? Il "posto" degli scrittori migranti nella narrativa per ragazzi*, Roma, Sinnos, 2010.

¹⁰ *Ivi*, p. 29.

¹¹ *Ivi*, p. 23.

¹² PINO BOERO, CARMINE DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Bari, 1995, v. *Introduzione*.

attento ai suoi valori pedagogici ed estetici¹³. La scarsa visibilità della produzione italoфона degli stranieri rivolta ai ragazzi può quindi risultare frutto di una doppia marginalità: dello specifico settore letterario e della condizione del migrante. Le istanze didattiche, interculturali di questi autori li hanno resi utili per la scuola, ma meno interessanti sul piano letterario, della distribuzione editoriale e della critica, perciò allo scrittore migrante per ragazzi, diversamente da quello per gli adulti, viene chiesto più un impegno di tipo educativo che autoriale. A riprova di ciò, si veda come gli ambiti più frequentati dagli scrittori immigrati per ragazzi siano la favola e la testimonianza.

Secondo Luatti, pochi autori migranti si sono dedicati alla letteratura per l'infanzia perché il valore terapeutico della scrittura, in grado di superare il trauma della migrazione integrandolo in un percorso di crescita interiore, trova più naturale nascere e rivolgersi ad un io adulto, quasi un alter-ego dello scrittore, e anche a causa del diffuso giudizio sulla letteratura per l'infanzia come letteratura minore, che potrebbe aver scoraggiato autori migranti che già vivono in condizioni marginali e subalterne¹⁴.

Il primo testo nella letteratura per la migrazione rivolto a giovani è *La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba e Alessandro Micheletti, del 1991. Come abbiamo già visto, siamo agli albori di questo tipo di scrittura, e spesso in questa prima fase i testi vengono scritti a quattro mani: la narrazione è dello straniero, mentre sono perlopiù giornalisti chi si preoccupa di trascriverla. Romanzo a sfondo autobiografico, risponde alle richieste di un pubblico sollecitato ad informarsi sulla questione migrante grazie al caso mediatico di Jerry Masslo, sudafricano ucciso a Villa Literno nel 1989, dove si trovava per raccogliere pomodori.

I Mappamondi dell'editore romano Sinnos inaugura nel 1993 con *Aulò. Canto-poesia dall'Eritrea* di Ribka Sibhatu una longeva serie di pubblicazioni di testimonianza, tutte però contraddistinte da toni creativi e leggeri¹⁵. Altri testi "di testimonianza" sono *Si è fatto giorno. Storia di un ragazzo del Mozambico che partì per l'Italia* di Jacinto Vahocha¹⁶, *Le mappe degli adinkra. 20 simboli per raccontarsi* di Henri Olama, originario del Camerun¹⁷ e *Il condottiero* e *La danza fuori dal cerchio*

¹³ ANNA ASCENZI, *La letteratura per l'infanzia oggi*, Vita e Pensiero, Milano, 2002, p. 87.

¹⁴ L. LUATTI, *E noi?*, cit., p. 30.

¹⁵ RIBKA SIBHATU, *Aluò. Canto-poesia dell'Eritrea*, Roma, Sinnos, 1993; MARIA DE LOURDES JESUS, *Racordai, vengo da un'isola di Capo Verde*, Roma, Sinnos, 1996; OLEK MINCER, *Varsavia, Viale di Gerusalemme, 45*, Roma, Sinnos, 1999; CLEMENTINA SANDRA AMMENDOLA, *Lei che sono io*, Roma, Sinnos, 2005; URSULA JOELL MATHERS, *Arcobaleno sul Golden Gate*, Roma, Sinnos, 2007.

¹⁶ JACINTO VAHOCHA, *Si è fatto giorno. Storia di un ragazzo del Mozambico che partì per l'Italia*, Bologna, Emi, 2000.

¹⁷ HENRI OLAMA, *Le mappe degli adinkra. 20 simboli per raccontarsi*, Milano, MC Movimenti Cambiamenti, 2006.

dell'ivoriano Kpan Teagbeu Simplicé¹⁸. Si tratta, come si vede, di una riproposizione per ragazzi delle stesse tematiche della narrativa di testimonianza 'per adulti'.

Verso la fine degli anni Novanta *Il misterioso viaggio nel medioevo* del tedesco Georg Maag e *Appuntamento nel bosco* della slovena Jarmila Ockayová¹⁹ sono i primi testi ad essere scritti da autori migranti già conosciuti nella letteratura "adulta" e sono entrambi pubblicati da case editrici specializzate nella narrativa per l'infanzia.

Negli anni successivi con la pubblicazione di testi importanti di Paul Bakolo Ngoi²⁰, Christiana de Caldas Brito²¹, Pierre Hornain²² la letteratura per l'infanzia scritta da immigrati sembra giungere alla sua fase di maturità: generi e temi affrontati si squadernano definitivamente in una complessa varietà, si emancipano dalla missione educativa-didascalica e dalle motivazioni e destinazione rigidamente interculturali.

Nel panorama della narrativa per l'infanzia scritta da immigrati, un posto importante è occupato dalla fiabistica. Assieme alla narrativa di testimonianza gli anni Novanta vedono la pubblicati diversi volumi di fiabe e favole, grazie soprattutto alle iniziative dell'associazione Africa '70 di Milano e alle Edizioni Missionarie Italiane (EMI).

Questi due generi, che ricorrono in forma quasi esclusiva nella narrativa migrante per ragazzi fino alla fine degli anni Novanta, sono espressione di un bisogno di raccontarsi immediato e semplice, di narrare ciò che significa un processo migratorio, di ritornare con la mente e il pensiero al vissuto precedente fino alle spesso ancestrali culture dei vari paesi d'origine, favorendo la convivenza attraverso la conoscenza reciproca tra migranti e società d'accoglienza. Sono testi eminentemente didattici, che trovano nella scuola un destinatario ed un interlocutore più immediato.

Il gruppo più consistente è quello dei narratori africani, oggetto di questo lavoro e di cui si parlerà più avanti, ma altri continenti hanno contribuito ad arricchire il patrimonio fiabistico italiano con loro favole emigrate.

¹⁸ KPAN TEGABEU SIMPLICE, *Il condottiero*, Bologna, EMI, 1997; *La danza fuori dal cerchio*, Bologna, EMI, 2002.

¹⁹ GEORG MAAG, *Il misterioso viaggio nel medioevo*, Torino, Piccoli, 1997; JARMILA OCKAYOVÀ, *Appuntamento nel bosco*, Trieste, EL, 1998.

²⁰ PAUL BAKOLO NGOI, *Un tiro in porta per lo stregone*, Milano, Roberto Vecchi, 1994; *Il maestro, il prete e lo stregone*, Pavia, Luculano, 1999; *Colpo di testa*, Milano, Fabbri, 2003; *Chi ha mai sentito russare una banana?* Milano, Fabbri, 2007; *Corri Lidja, corri*, Milano, Paoline, 2010.

²¹ CHRISTIANA DE CALDAS BRITO, *La storia di Adelaide e Marco*, Mercato San Severino, Il Grappolo, 2000.

²² PIERRE HORNAIN, *L'universo e I piedi sulla terra*, 2000; *Nino trenino e Luce lucertola*, 2001; *Musica Musica e Piccolo scoiattolo*, 2002; *Martino Contrada Tre Capitani, Colore Terra e Carmen*, 2003; *Nuvolare. Eloisa e Cosimo e Una Piccola Voce*, 2004; *Una storia d'amore e Siamo in tanti... sei tu?*, 2005; *La ragazza nel cuore di un ragazzo e altri racconti e Il canto delle lettere-Alfabeto*, 2006; *Io credo e Alla prima. Tutta la vita come una domenica di novembre. Il cavallo di Michele*, 2007; *Angelina la ragazza gazza*, 2008. Tutti i volumi pubblicati da Edition di Dromadaire, Venezia.

Vengono dall'Est Europa la serba Nada Strugar, autrice di *La cesta del principe. Favole popolari di Serbia e Montenegro*²³ e gli albanesi Gino Luka, con *Favole albanesi* e *La sposa delle acque*²⁴, e Çlirim Muça, autore di un libricino di favole esopiche attualizzate per diventare critica delle ingiustizie contemporanee²⁵.

Dal Medio Oriente vengono il siriano Omar Aluan e gli egiziani Kamal Attia Atta e Mohamed Ghonim. Quest'ultimo ha avuto una carriera nella letteratura 'adulta' con testi di una certa fama come *Il segreto di Barhume* e *Il ritorno*²⁶, ma per bambini ha scritto *L'aquila magica*²⁷, fiaba che ruota attorno ai temi del rispetto per gli anziani e dell'amore verso i propri vicini.

Kamal Attia Atta ha pubblicato una raccolta di storie di Giuha, un personaggio che è presente anche nella tradizione fiabistica siciliana, oltre che in molte parti del mediterraneo²⁸.

Omar Aulan ha pubblicato con Fatatrac, casa editrice sempre molto attenta alla qualità delle proprie pubblicazioni, la fiaba bilingue *Oltre l'orizzonte*²⁹, impreziosita dalle belle illustrazioni di Angelo Ibba.

Vengono dall'America Latina Alicia Baladan, uruguayana, autrice e illustratrice di *Una storia Guarani*³⁰, la brasiliana Dayse Nascimento (*Giocando con il Samba*³¹) e il boliviano Pablo Guereca, artista, musicista e scrittore del libro bilingue *I racconti di Chasky Cantastorie*³².

L'indiana Nishu Varma ha pubblicato due raccolte di fiabe per EMI, la prima, *Il lago della Luna e altre favole dell'India*, raccoglie alcuni racconti dell'antichissima silloge del Panchatantra, la seconda, *I Bastoni dello Yeti e altre favole del Nepal*, propone anche indovinelli e proverbi³³. La sua produzione non si è limitata alle fiabe, comprendendo manuali e dizionari per l'apprendimento delle lingue italiana e hindi³⁴.

Mediatrice culturale nell'area pratese, Yang Xiaping ha tradotto in italiano l'antichissima versione cinese di Cenerentola³⁵.

Meriterebbe uno studio a sé stante l'opera del curdo Fuad Aziz, narratore e illustratore delle fiabe del suo paese, pittore e scultore che ha fatto della fiaba anche opera militante di comunicazione e di

²³ NADA STRUGAR, *La cesta del principe. Favole popolari di Serbia e Montenegro*, Bologna, EMI, 2006.

²⁴ GINO LUKA, *Favole albanesi*, Milano, Nuovi Autori, 1999; *La sposa delle acque*, Gussago, Vannini, 2003.

²⁵ ÇLIRIM MUÇA, *Cento e una favola*, Rossignano Marittimo, Albalibri, 2005.

²⁶ MOHAMED GHONIM, *Il segreto di Barhume*, Fara, 1997; *Il ritorno*, Fara, 2006.

²⁷ MOHAMED GHONIM, *L'aquila magica*, Lecco, Periplo, 1999.

²⁸ KAMAL ATTIA ATTA, *La camicia di Giuha*, Bologna, EMI, 1997.

²⁹ OMAR ALUAN, *Oltre l'orizzonte*, Firenze, Fatatrac, 2002.

³⁰ ALICIA BALADAN, *Una storia Guarani*, Milano, Topipittori, 2010.

³¹ DAYSE NASCIMENTO, *Giocando con il samba*, Roma, Sinnos, 2002.

³² PEDRO GUERECA, *I racconti di Chaski Cantastorie*, Firenze, Polistampa, 2003.

³³ NISHU VARMA, *Il Lago della luna e altre favole dell'India*, Bologna, EMI, 1994; *I bastoni dello Yeti e altre favole del Nepal*, Bologna, EMI, 1996.

³⁴ NISHU VARMA, *Il dizionario tascabile Italiano-Hindi-Italiano* (1995), *Io parlo Hindi* (1997), *Parlo italiano per indiani* (1999), Milano, A. Vallardi.

³⁵ YANG XIAPING, *La cenerentola cinese. Fiabe della Cina antica e contemporanea*, Firenze, Idest, 2003.

scambio interculturale, anche attraverso la Biblioteca di Pace di Firenze di cui è membro fondatore. Ci limitiamo qui a citare alcuni titoli: *Ogni bambino ha la sua stella*, *Fiabe sotto le stelle*, *Fiabe curde*³⁶.

³⁶ FOUAD AZIZ, *Fiabe curde*, Firenze, Biblioteca di Pace, 1997; *Fiabe sotto le stelle*, Firenze, Biblioteca di Pace, 1999; *Ogni bambino ha la sua stella*, Firenze, Fatatrac, 2000.

Le favole africane scritte da autori migranti

Si è visto come la fiaba e la favola siano stati un ambito particolarmente frequentato dagli autori migranti che hanno pubblicato narrativa per l'infanzia. La gran parte di questi proviene dal continente africano e tra gli africani che hanno pubblicato volumi destinati all'infanzia quasi tutti si sono dedicati alla fiabistica. Sembrava quindi particolarmente interessante partire dallo studio di questi.

Il primo testo di fiabe pubblicato da un africano immigrato in Italia risale al 1992, solo un anno dopo i primissimi testi di letteratura della migrazione italiani; si tratta di *L'uovo della nonna* di Jean Claude Mandatville Mugabo Uwihanganye¹. È un volume dall'editing molto raffinato e che mira ad un pubblico più vasto di quello esclusivamente infantile. La trama è complessa e le riflessioni che ne emergono sono profonde.

L'anno successivo la piccola casa editrice Il Ponentino pubblica il primo testo di Konan Kouakou, *Brucaviè la pietra magica ed altre fiabe della Costa d'Avorio*², anche questo non direttamente indirizzato ai più piccoli, anzi: la sobria impostazione editoriale si accompagna ad un'atmosfera generale dei racconti che è triste quando non disperata o truce. Pare che in questi primissimi testi gli autori siano ancora liberi di esprimersi secondo una propria originalità, mentre successivamente cerchino di assecondare un pregiudizio ormai già formato da parte del pubblico o delle case editrici. Lo stesso Kouakou ritornerà a narrare fiabe una decina di anni più tardi, con *Lepre e porcospino. Favole della Costa d'Avorio*³, e qui il tono della raccolta sarà molto differente: più serena, allegra e costruttiva.

Nel 1994, con *Quando Re Gallo regnava, favole dal Kenya* di Catherine Wangòì⁴, EMI inizia a pubblicare alcune raccolte di fiabe scritte da migranti africani. *Quando Re Gallo regnava* è un testo indirizzato ad un pubblico infantile, con illustrazioni vivaci, storie semplici ed allegre che vedono gli animali come protagonisti.

Queste caratteristiche ritornano *in toto* nel secondo volume di queste fiabe pubblicato da EMI, *La tartaruga re degli animali e altre favole Igbo della Nigeria* di Ben Amushie⁵.

EMI affianca questo tipo di fiabe, vivaci, infantili, ad altri volumi, sempre di fiabe, ma indirizzati piuttosto ad un pubblico adulto, specificatamente insegnanti, per veicolare attraverso la didattica i valori dell'incontro e dell'intercultura. Il primo di questi testi è *La terra di Punt. Miti, leggende e*

¹ JEAN CLAUDE MANDATVILLE MUGABO UWIHANGANYE, *L'uovo della nonna*, Roberto Vecchi, Milano, 1992.

² KONAN KOUAKOU, *Brucaviè la pietra magica ed altre fiabe della Costa d'Avorio*, Il Ponentino, Genova, 1993.

³ KONAN KOUAKOU, *Lepre e porcospino. Favole della Costa d'Avorio*, EMI, Bologna, 2001.

⁴ CATHERINE WANGÒÌ, *Quando Re gallo regnava, favole dal Kenya*, EMI, Bologna, 1994.

⁵ BEN AMUSHIE, *La tartaruga re degli animali e altre favole Igbo della Nigeria*, EMI, Bologna, 1995.

*racconti dell'Eritrea*⁶ di Habtè Weldemariam, lavoro minuzioso di ricerca sul patrimonio orale tigrino. L'altro è *C'era una volta al tempo degli antenati... Favole dei popoli bantu del Camerun* di Esoh Elamè⁷.

Mamadì Kabà pubblica nel 1996 *Farafinà Todì: fiabe e racconti africani della Repubblica di Guinea*⁸, un testo importante perché allega un'audio cassetta in cui l'autore canta alcuni brani delle fiabe accompagnato da un gruppo italiano. Mamadì Kabà, scrittore, musicista, pittore, animatore culturale, si presenta al pubblico italiano come una forma moderna di *griot*, il testimone della parola africano.

Un altro *griot* esordisce nello stesso anno: Michel Koffi Fadonougbo con *I racconti Mahì della savana*⁹, per poi tornare a raccontare fiabe nel 2007, con *Pedagogia di un Griot. Come si diventa "maestro della parola" in Africa*¹⁰.

Il 1996 vede anche l'esordio di Mbacke Gadji. Il suo *Numbelan*¹¹ segna l'inizio di una carriera che, da favolista, lo porterà a diventare un narratore *tout court*.

Gli anni duemila non vedono l'esordio di nessun autore nell'ambito della fiabistica africana, ma il ritorno di alcuni autori già incontrati: Kouakou, Fadonougbo (come si è già visto), e soprattutto Esoh Elamè.

Bantu del Camerun, Elamè ha affiancato alla produzione di fiabe una densa attività teorica a contatto con le università e con le amministrazioni comunali nel promuovere le tematiche dell'intercultura e dello sviluppo sostenibile. Le sue raccolte di fiabe¹² si inseriscono quindi in un discorso più ampio diventando modello educativo alternativo rispetto alla frammentazione educativa occidentale.

⁶ HABTÈ WELDEMARIAM, *La terra di Punt. Miti, leggende e racconti dell'Eritrea*, EMI, Bologna, 1996.

⁷ ESOH ELAMÈ, *C'era una volta al tempo degli antenati... Favole dei popoli bantu del Camerun*, EMI, Bologna, 2000.

⁸ MAMADÌ KABÀ, *Farafinà Todì: fiabe e racconti africani della Repubblica di Guinea*, L'Harmattan Italia, Torino, 1996.

⁹ MICHEL KOFFI FADONOUGBO, *I racconti Mahì della savana*, Roberto Vecchi, Milano, 1996.

¹⁰ MICHEL KOFFI FADONOUGBO, *Pedagogia di un Griot. Come si diventa "maestro della parola" in Africa*, Ibis, Como, 2007.

¹¹ MBACKE GADJI, *Numbelan. Il regno degli animali*, Edizioni dell'Arco, Milano, 1996.

¹² ESOH ELAMÈ, *C'era una volta al tempo degli antenati*, cit.; ESOH ELAMÈ (con HASSANE SOULEY), *Il serpente e il topo. Favole del Niger*, EMI, Bologna, 2001; ESOH ELAMÈ (con BONAVENTURE DOSSOU-YOVO), *Amici per la pelle. Favole del Benin e del Camerun*, Bologna, EMI, 2006.

La fiaba e la favola

Prima di tornare allo studio più approfondito delle fiabe africane della migrazione è il caso di soffermarci brevemente sulla storia e le caratteristiche dei generi fiaba e favola.

Fiaba e favola sono due generi piuttosto vicini. Entrambi derivano direttamente dalla narrazione orale, ne è testimone la comune etimologia da *fari* (parlare), sono mediamente racconti brevi che vedono protagonisti la meraviglia e il fantastico.

Negli ultimi decenni i libri di fiabe e favole sono andati a finire nel reparto “narrativa per l’infanzia”, sebbene la loro origine si trovi in occasioni sociali dedicate ad un pubblico più ampio.

I due generi possiedono, però, caratteristiche tali da differenziarli senza ambiguità.

La differenza basilare sta nel fatto che la favola vede gli animali protagonisti, mentre la fiaba racconta le avventure di personaggi umani in un mondo animato da entità magiche¹.

Fiaba e favola, pertanto, hanno ricevuto un’attenzione molto diversa da parte della critica. Etnologi, formalisti, psicanalisti, folkloristi hanno prodotto un’infinità di preziosi contributi per spiegare la misteriosa origine della fiaba, generando un interesse che ha favorito la pubblicazione di volumi prestigiosi (si veda la collana Einaudi “I millenni”, nata appunto per accogliere le grandi raccolte nazionali di fiabe), riscritture e traduzioni da parte di autori celebri.

Niente di tutto ciò per quanto riguarda la favola, la cui bibliografia critica quasi non vede alcun testo che ne discuta in maniera esclusiva e approfondita. La favola, la cui fortuna è stata forse offuscata proprio dal successo della fiaba, ha come protagonisti animali che fungono da stilizzazioni dei vizi e delle virtù e che servono per semplificare la comprensione del messaggio morale.

La cultura occidentale conosce questo genere nella raccolta esopiana², che fornisce lo scheletro base per tutte le riscritture successive. Fedro³ riscrive Esopo con ambizioni letterarie, il medioevo e il rinascimento ne rivestono lo schema con forme realistiche e novellistiche: importanti autori in queste epoche sono Marie de France e Leonardo da Vinci⁴.

Durante l’Illuminismo, dove il predominio della ragione svaluta la fantasia e la fantasticheria della fiaba, la favola conosce un momento di gloria. Se la fiaba era ritenuta il culmine della fantasia umana, la favola rappresentava il fiore della ragione, un concentrato di una saggezza ottenuta dall’amarezza della vita vissuta, una feroce critica sociale il cui scopo didattico era molto apprezzato.

¹ ANTONIO LA PENNA, *La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell’antichità*, in “Società”, 4, 1996, p. XXIX.

² ESOPPO, *Favole*, Milano, Rizzoli, 2013.

³ FEDRO, *Favole*, Milano, Mondadori, 2008.

⁴ MARIA DI FRANZIA, *Favole*, Roma, Carocci, 2006; LEONARDO DA VINCI, *Favole*, Roma, Il catamarano, 2006.

Messa definitivamente in ombra nell'800 dal romanzo e dalla fiaba, meglio adatti alla rappresentazione delle inquietudini moderne, la favola ritorna nel '900, come attraverso uno specchio, a parlare di politica ne *La Fattoria degli animali* di Orwell, di psicologia nelle opere dedicate ai gabbiani di Bach e della società nelle favole di Sepulveda⁵.

Il *corpus* esopiano vede testi semplici, limpidi, brevi che contrappongono la rovina di chi si comporta male al successo di chi agisce bene. I riferimenti spaziali sono assenti, il tempo è un generico passato. Gli animali parlano e sono così immediatamente percepiti come similitudini dell'uomo, percezione confermata dalla presenza di un commento finale che invita a riflettere su un particolare aspetto della vita morale.

Il latinista Antonio La Penna ha pubblicato un preciso articolo sulle strutture della favola antica che, pur essendo breve, resta uno tra gli unici contributi strutturati sulla questione. Qui ha notato come la morale profonda della favola greca sia quella di accontentarsi della propria situazione, accettando uno *status quo* dove "l'azione arguta è più conveniente della lamentela".⁶

Continua ponendo l'accento sulla presenza costante di un *agon*, un problema che mette in confronto due o più personaggi, dove uno vince e l'altro perde senza appello. Il risultato è giudicato da chi perde o da un osservatore esterno. Questa struttura è presente anche quando il personaggio è unico e deve superare una o più difficoltà e quando gli attori sono tre. In questo caso la struttura binaria procede per sequenze: un personaggio vince con un antagonista ma perde con un altro.

È evidente quindi una radicale semplificazione dei rapporti, che facilita la veicolazione di un contenuto morale limpido. La presenza di animali è anch'essa funzionale alla schematizzazione del discorso: Claude Lévy Strauss definisce le specie naturali come "buone da pensare"⁷, ovvero in grado di offrire all'uomo uno schema facilmente comprensibile del reale.

Molto diversa è invece la fortuna della fiaba: quasi assente nella letteratura classica – fatta eccezione per la storia di Amore e Psiche narrata da Apuleio⁸, entra talvolta nella letteratura colta italiana attraverso la penna del Sercambi, Straparola e soprattutto Giambattista Basile⁹.

GEORGE ORWELL, *La fattoria degli animali*, Milano, Mondadori, 2007; RICHARD BACH, *Il gabbiano Jonathan Livingston*, Milano, Rizzoli, 2004; LUIS SEPÚLVEDA, *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, Firenze, Salani, 1999.

⁶ ANTONIO LA PENNA, *La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell'antichità*, cit.

⁷ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1964, p.164.

⁸ APULEIO, *L'asino d'oro. Nella traduzione di Massimo Bontempelli*, Milano, SE, 2011.

⁹ GIOVANNI SERCAMBI, *Novelle*, Bari, Laterza, 1972; GIANFRANCESCO STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, Roma, Salerno, 2000; GIAMBATTISTA BASILE, *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 2011.

Assume un'importanza capitale, nei primi decenni dell'Ottocento, la raccolta di fiabe tedesche dei fratelli Grimm¹⁰, lavoro imponente, attento sia ai criteri filologici che all'aspetto poetico dei racconti. Questo volume ebbe tanta risonanza da suscitare altri lavori analoghi come la raccolta di Afanasjev¹¹, ma ancora Calvino scrive come la raccolta di fiabe italiane mirasse a creare un "Grimm italiano"¹².

Le caratteristiche della fiaba sono facilmente enumerabili, anche se a livello meramente intuitivo.

La fiaba è caratterizzata da semplicità stilistica e narrativa; il testo è breve, con un numero ridotto di personaggi prevedibili, quasi monotoni nella loro ripetitività, sostanzialmente stereotipi di ruoli, come stereotipate sono le tecniche narrative che ripetono eterni moduli narrativi.

Nel racconto manca ogni sfumatura psicologica, ogni approfondimento di carattere.

La storia scorre rapida, senza distinguere tra possibile ed impossibile, mescolando ingenuamente magia e realtà.

Già dal XIX secolo la fiaba ha assunto un'importanza fondamentale nelle scienze umane, variamente utilizzata a seconda del loro statuto epistemologico .

L'importanza della fiaba è stata individuata, via via, nella capacità di mostrare l'anima vera del popolo, nella possibilità di ricondurci indietro nel passato più remoto dell'umanità, là dove non potremmo risalire con l'analisi storica, o, nella capacità di ricollegarsi al mito, alla radice stessa dell'immaginazione e della narrazione umana, come si è espressa in epoche in cui la mentalità religiosa e magica guidava i primi tentativi umani di spiegare il mondo.

In genere le raccolte di fiabe appaiono legate ad uno spazio geografico preciso (fiabe di migranti africani, per esempio, della tale area geografica), ma appena si cerca di interpretare la fiaba l'orizzonte si amplia, e si scopre che il racconto ha corrispettivi con racconti in altre aree geografiche o ha corrispondenti nella letteratura o nel mito, di cui condivide la valenza simbolica di personaggi, atti o situazioni.

Questa comunanza potrebbe essere spiegata con origini comuni per tutte le fiabe, attraverso la trasmissione storica di racconti da un unico centro geografico o da un unico popolo.

L'origine potrebbe essere però policentrica: popoli diversi elaborano racconti simili, fondata su caratteri psicologici comuni a tutta l'umanità, magari derivati da funzioni identiche proprie dell'inconscio (uomini lontani che inventano storie simili).

¹⁰ JAKOB E WILHELM GRIMM, *Fiabe*, Torino, Einaudi, 1951.

¹¹ ALEKSANDR AFANASJEV, *Antiche fiabe russe*, Torino, Einaudi, 1953.

¹² ITALO CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Torino, Einaudi, 1956, p. 5.

Al tema della fiaba si mescolano questioni come la creazione di miti, l'origine della narrazione e della capacità di inventare storie fantastiche attribuendo loro significati profondi¹³.

I primi ad affrontare seriamente il problema sono stati i fratelli Grimm, solidi linguisti e a buon diritto enumerabili tra i padri fondatori dello studio del 'folklore'. Per loro, romantici, storicisticamente orientati, la fiaba è la finestra aperta sull'oscuro passato in cui è maturato lo 'spirito del popolo' germanico.

L'indagine linguistica guidò anche l'interpretazione della fiaba popolare. La relazione tra le lingue europee ed il sanscrito aveva condotto al riconoscimento della parentela linguistica indoeuropea. L'India per i linguisti aveva finito per rappresentare la culla della civiltà. Così per i Grimm il patrimonio di fiabe popolari veniva ricondotto ad una proprietà comune dei popoli indoeuropei.

La mitologia comparativa, nata successivamente, finisce per sostenere la teoria dell'origine indoeuropea di tutte le fiabe, collocando il significato dei racconti in un complesso di immagini simboliche comuni al mondo del mito. Fiaba e mito venivano ricondotti ad una matrice comune, da un metodo che vuole svelare ciò che sta dietro le strutture narrative della fiaba attraverso l'individuazione di temi e motivi da isolare dal contesto per confrontarli con analoghi motivi presenti nel mito o nelle antiche letterature¹⁴.

Propp, in un celebre lavoro del 1946,¹⁵ elaborò un metodo diverso, che richiama esplicitamente alcuni principi del marxismo, cultura ufficiale della Russia sovietica nella quale lavorava l'autore.

Egli interpreta la fiaba sulla base delle 'forme di produzione' che essa riflette, da riferire ad un mondo arcaico dove l'agricoltura svolge un ruolo trascurabile, mentre è importante la caccia.

Propp cerca le ragioni genetiche della fiaba in un tempo remoto evidenziandone i rapporti con i miti ed i riti magici.

Le fiabe che contengono divieti vengono da lui collegate ai tabù ed ai divieti imposti nelle società primitive, o ai riti di iniziazione delle società tribali. Così come gli animali 'aiutanti' magici della fiaba sono animali totemici, o le 'prove' affrontate dall'eroe sono rituali totemici legate al 'viaggio nel regno lontano' dell'aldilà.

La fiaba, secondo Propp, è il ricordo di antiche tradizioni proprie di una società di cacciatori totemici i cui elementi si sono trasformati, hanno perso le motivazioni originarie e su cui si sono stratificati significati ed interpretazioni 'moderne'.

¹³ CLAUDIO MARAZZINI, *La fiaba*, Milano, Carocci, 2012, p. 25.

¹⁴ JACK ZIPES, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2012, p. 40.

¹⁵ VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972.

L'ipotesi che l'indagine sulla fiaba vada condotta sulle tracce del passato più antico è stata presto seguita da molti studiosi della narrativa popolare.

L'idea che la fiaba nasca in una culla primitiva determina un allargamento dell'orizzonte di indagine e nasce l'esigenza del confronto delle diverse versioni di un racconto raccolte in luoghi anche molto distanti, per individuare temi e motivi sopravvissuti e variati, pur mantenendo un legame riconoscibile con una forma più antica¹⁶.

Viene così messo in evidenza un meccanismo di creazione ed evoluzione dell'universo narrativo folclorico ancora vivo ed operante dove sia viva ed operante una cultura orale.

Il racconto evolve, infatti, all'interno di una comunità che accetta o rifiuta le varianti proposte dal narratore, decretandone la sopravvivenza o la sparizione. La fiaba vive e muta in quanto vive ed evolve la comunità che l'ha creata, che la riconosce e vi si rispecchia.

Infatti, oggi, nella società industriale è diventata un genere dedicato in maniera specifica ai bambini¹⁷.

La fiaba oggi non è più vitale come in una società arcaica fondata sull'oralità, in cui il racconto aveva tutt'altro genere di destinatari. In genere le fiabe, infatti, nelle loro versioni più genuine e meno edulcorate, contengono elementi di crudeltà inaccettabili se destinate ai bambini, e le dimensioni del magico e dello spaventoso assumono spesso aspetti foschi e tinte cupe.

Gli interpreti psicanalitici della fiaba ritengono però importante utilizzare le versioni originali delle fiabe, anche se queste possono sembrare sconvenienti all'educazione dei più piccoli. Le fiabe infatti suggeriscono la presenza di movimenti inconsci incontrollati incorniciandoli in un mondo lontano e meraviglioso, facendo sentire il bambino a proprio agio con le parti di sé più nascoste e perturbanti, donandogli fiducia attraverso il lieto fine.

¹⁶ J. ZIPES, *La fiaba irresistibile*, cit., p. 50.

¹⁷ RITA VALENTINO MERLETTI, LUIGI PALADIN, *Libro fammi grande. Leggere nell'infanzia*, Firenze, Idest, 2012.

Narratori-griot: Mamadi Kabà, Michel Koffi Fadonougbo

Il *griot* dell’Africa antica è il depositario della memoria dei regni, il custode della tradizione orale delle tribù e dei popoli.

La memoria umana individuale è labile e scompare con l’individuo. Non garantisce la durata, la stratificazione delle conoscenze, che fanno ‘cultura’ nel senso antropologicamente più ampio del termine (‘ché non fa scienza, senza lo ritener, aver inteso’¹) e, soprattutto, non crea il legame sociale che forma la società, tanto che si può ben dire che la società è la sua cultura, la sua memoria, cioè la sua capacità di ‘riconoscersi’ come tale.

La fiaba ricopre nelle società ‘orali’ anche il ruolo di fondamento della società stessa. Il ciclo delle fiabe di un popolo, si collega con un tempo mitico in cui il mondo è in via di ordinamento, in cui domina la possibilità, ma non l’arbitrio, perché appare sempre un elemento ‘morale’ o una scelta ‘divina’ a giustificare come le possibilità in potenza siano diventate ‘atto’, l’attualità del presente.

A questo concetto se ne può ben correlare un altro, che riguarda la valorizzazione dell’individuo che vorrebbe travalicare i propri limiti esistenziali, primo tra tutti quello temporale, che consegna l’uomo ad un destino breve che termina nell’oblio, secondo le leggi biologiche che regolano l’esistenza di ogni essere vivente. L’uomo riesce a superare tali limiti nella collettività, che, nella sua totalità, e con la sua memoria, conserva il ricordo delle individualità che hanno contribuito a formarla.

L’umanità, la cultura, la società, quindi, si costruiscono intorno ad una narrazione, senza la quale il mondo umano non esisterebbe. La nascita del ‘tempo’ umano, della narrazione, della memoria anche mitica, prima della storia, garantisce la fine del tempo indistinto del ciclo naturale, eternamente ripetuto, perciò legato all’attimo e lontano dalla ‘costruzione’ di un passato e di un futuro.

Il padre stesso della ‘storiografia’, Erodoto, scrive le sue *Storie* per impedire che tante belle gesta, sia di Greci che di barbari, vengano dimenticate.

Il *griot* incarna tutti questi ruoli ed assolve a tutti questi compiti, in una cultura orale, ma non è il custode passivo di una tradizione stantia destinata a scomparire nel ricordo sempre più pallido dei miti, incapaci di resistere alla modernità o ai moderni mezzi di conservazione della memoria.

La lingua e l’oralità del *griot*, il linguaggio stesso, veicolano significati che trascendono il puro significato delle parole, in una visione ‘magica’ del suono stesso delle parole.

Eric Havelock ha studiato in maniera approfondita il rapporto tra oralità e scrittura nella letteratura

¹Paradiso, V, 41-42.

greca, suo campo di specializzazione, e nel suo studio *La musa impara a scrivere*² sostiene che esiste una differenza capitale tra chi non sa usare la scrittura perché è analfabeta in una società alfabetizzata e chi non deve usarla perché vive in una società prealfabetica.

I due casi sono molto differenti perché il primo si trova negato l'accesso a moltissime forme di conoscenza e di comunicazione della sua società, il secondo invece non possiede svantaggi tra i suoi simili. Lo studioso inglese cita, per meglio spiegare la differenza tra i due casi, l'esempio dell'impero Inca.

Prima che arrivassero gli spagnoli nel sud America era presente un impero vasto e molto strutturato. Per sostenere un'organizzazione di questo tipo (eserciti, infrastrutture, produzione...) la comunicazione orale doveva assumere ogni aspetto che in una società alfabetizzata viene assunto dalla scrittura: deve quindi poter trasmettere ordini e messaggi in maniera precisa e efficace, mantenere enormi porzioni di memoria attiva e incorrotta, mediare i conflitti tra le varie parti sociali. In questo scenario la piacevolezza estetica, la retorica, assumono un ruolo funzionale: quello di facilitare la fissazione mnemonica.

Gli etnologi sanno però che questo preciso meccanismo di comunicazione orale si corrompe ad un ritmo velocissimo quando una società prealfabetica entra in contatto con una alfabetizzata:

“L'oralità superstite di tali società, che siano africane, americane o polinesiane, cessa di essere funzionale, vale a dire, di portare la responsabilità di un codice di comportamento mnemonicamente appreso. Le grandi epopee, i cori ritmicamente intonati, le esecuzioni ritualizzate, cadono nell'oblio. Nel momento in cui il ricercatore alfabetizzato le raggiunge per registrare quanto da dire, ormai non rimane altro che brani di intrattenimento, racconti, canti e aneddoti che non esprimono alcunché d'importante.”³

In uno scenario globalizzato, diversi autori africani hanno cercato di riprendere dall'oblio queste strutture mitiche e poetiche, ed hanno dato nuovo senso alla figura del *griot*, che da consigliere della tribù diventa ponte tra culture, custode della memoria, poeta e narratore in un senso multiculturale.

Tra questi Pape Kanouté, originario del Senegal, residente a Roma, *griot* della tribù dei Mandinga, racconta⁴ come i suoi antenati avessero un'importanza capitale nella società, come incoraggiassero le persone o le calmassero, a seconda dei bisogni, svolgendo una funzione assimilabile a quella dei moderni psicologi. Durante le battaglie, stavano in testa agli eserciti per poter narrare gli episodi più valorosi ai discendenti, donando agli eroi un luogo nella memoria collettiva.

Il *griot* regolava i dissidi tra i potenti, tra figli e genitori, marito e moglie, fratelli, famiglie e popoli.

² ERIC HAVELOCK, *La musa impara a scrivere, riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, Milano, Laterza, 2005.

³ *Ivi*, p. 58.

⁴ PAPE KANOUTÉ, *vi racconterò una storia... va bene ti ascoltiamo!* In VINICIO ONIGINI (a cura di) *Chi vuole fiabe, chi vuole? Voci e narrazioni di qui e d'altrove*, Idest, Firenze, 2002 pp. 179-182.

Svolgeva missioni diplomatiche e organizzava le cerimonie sacre e civili, le quali sarebbero state inattuabili senza la presenza del maestro della parola.

I *griot* erano i primi consiglieri del re, appartenevano alla casta *gnamacala*, soggetta a vincoli e privilegi: nessuno poteva usar loro violenza od offenderli e non potevano sposarsi con un membro di un'altra famiglia. Solamente un sovrano poteva sposare una donna *griot*, come ultima moglie.

Un aneddoto biografico dell'autore fa percepire l'importanza di questa figura:

“Mi ricordo che quand'ero piccolo mi feci picchiare da un ragazzo nobile. La sera, dopo cena, i miei genitori mi portarono a casa di questo ragazzo, dove suonarono e cantarono finché i suoi mi diedero dei soldi e un vestito del figlio, perché era una vergogna picchiare un *griot* e si rischiava di essere maledetti per sempre, insieme a tutta la famiglia.”⁵

Il prestigio dei *griot* si è velocemente degradato a causa della colonizzazione e delle nuove tecnologie, eppure ancora oggi molti programmi televisivi e radiofonici sono condotti da grandi *griot* che eseguono i più famosi brani di musica popolare e raccontano alla gente la storia delle loro comuni origini.

La società civile, oggi, cerca di adattarsi sempre di più al modello europeo e quindi il *griot* ha perso i suoi importanti ruoli istituzionali, per rimanere, però, ancora rappresentativo nelle grandi cerimonie e feste nazionali.

Più di recente, ha assunto un ruolo importante per gli emigrati, mantenendoli in contatto con le loro radici.

Mamadì Kabà è nato nel 1950 a Kankan nella Repubblica di Guinea. Emigra in Italia nel 1978 e si iscrive all'Accademia di Brera dove ottiene il terzo Diploma in Belle Arti, dopo quelli conseguiti nel paese natio e a Parigi, dove si era trasferito già nel 1970. Pittore, scrittore, percussionista, chitarrista e *griot*, incide nel 1992 il disco *Africa jole*, Music of the world.

Nel 1995 pubblica *Farafinà Todì. Fiabe e racconti africani della Repubblica di Guinea*⁶, sua unica prova narrativa. L'eccezionalità di questo volume sta nella musicassetta che lo accompagna, dove l'autore ha musicato un brano per ogni storia, accompagnato da musicisti italiani. I brani riportano generalmente la voce del protagonista della fiaba, in canti d'amore, di gioia o di disperazione. Queste brevi parti sono riportate nel testo in versione bilingue italiano-malinkè. Certamente attraverso questa semplice operazione di marketing Mamadì Kabà è riuscito a dare nuovo spirito all'eloquenza del *griot*, permettendo alla sua parola nativa, che nel testo scritto rimarrebbe imprigionata in un codice che le è estraneo, di rivestire la sua forma originaria, orale. Per chi ascolta

⁵ *Ivi*, p. 181.

⁶ M. KABÀ, *Farafinà Todì*, L'Harmattan Italia, Torino, 1995.

il testo assume una metamorfosi diventando melodia ritmica e potenza espressiva a prescindere dal contenuto. Ed è giustamente un *griot* a cercare una trasposizione di questo tipo, riuscendo a resuscitare la potenza magica (si era detto sopra) della parola detta.

L'autore di questo testo e di queste musiche non disdegna l'uso di un altro codice espressivo: la pittura. Il volume è infatti decorato da numerose tavole (pitture, disegni, incisioni), in cui l'autore dona ulteriori significati ai testi scritti, aprendoli a nuove contaminazioni, prima di tipo sonoro, ora di tipo visuale.

Sembra che in Mamadi Kabà esista una vocazione al dialogo straordinaria. Non si tratta solo, evidentemente, di un dialogo tra lingua nativa e italiano, e quindi tra la cultura africana e quella europea, caratteristica che troviamo in tutti gli autori migranti, ma anche di quello tra codici espressivi: dalla parola detta, cantata e scritta alla musica strumentale, al disegno e al dipinto. L'armonia musicale che emerge infine tra il dialogo tra i testi originali, la voce dell'autore e le melodie degli strumenti suonati da musicisti italiani sembra l'immagine del dialogo interculturale perfetto: le voci, diverse tra loro, riescono ad armonizzarsi e a creare nuova bellezza e senso.

Concentrando l'attenzione sui testi di *Mamadi Kabà*, possiamo trovare caratteristica di questa raccolta la forte presenza di racconti di impianto magico; non troviamo nessuna favola con gli animali come protagonisti ma solamente protagonisti umani che spesso interagiscono con animali fatati o con entità magiche *tout-court*. Pur essendo racconti molto brevi, possiedono uno spessore del punto di vista tematico, che li portano decisamente fuori dall'orbita della letteratura per l'infanzia: è evidente nell'autore la volontà di ripercorrere il grande passato di narratori della sua stirpe: non esclude quindi dalla raccolta racconti leggeri, drammatici o fantastici che paiono un po' costretti e sacrificati nella forma scritta – lontana dalla loro originaria – e finiscono per sembrare frantumi di grandi epopee perdute.

Il primo testo della raccolta, *Koro selen – grande fratello aquila* appare poco caratteristico del tono magico dell'intera raccolta: protagonista della favola è una ragazza che non sorride mai. Un'aquila ruba i vestiti che le ragazze stavano lavando al fiume. Per restituirli, pone come unica condizione un sorriso, facendo sorridere tutte le ragazze, compresa la protagonista imbronciata. “Sorridere ogni tanto può solo far bene”⁷, conclude l'autore.

L'aquila parlante potrebbe essere qui intesa come un elemento magico all'interno della fiaba ma forse si tratta più facilmente di uno stilema derivato dalla favola con protagonisti animali, dove questi ultimi parlano e interagiscono come maschere degli umani.

Sinimorì si pone in una via mediana tra un racconto di fantasia con tratti simili alla favola come

⁷ *Ivi*, p. 7.

Koro Selen e la fiaba *tout-court*: un ragazzo rischia di essere avvelenato dalla moglie del suo tutore. Fortunatamente il suo cane lo aiuta e gli dice cosa mangiare, finché la donna non scopre l'inganno ed uccide la bestia. Sinimorì dovrà fuggire di casa.

Qui il cane non sembra tanto essere una figura da favola quanto assumere il ruolo di aiutante magico che si trova nel racconto di fate.

Anche in *Laminì* un ruolo quasi identico è svolto da un animale: un ragazzo molto povero trova come amico un serpente in grado di esaudire i suoi desideri. La madre uccide il serpente, facendo tornare povero il figlio che si ritrova anche senza un amico.

Oltre agli animali, si è visto, in questa raccolta il lettore trova altri tipi di figure magiche. In *Kelen Kelentò – la bambina solitaria* svolge un ruolo comprimario una diavolessa. Vi si racconta che una bambina che voleva sempre stare da sola. Una diavolessa vaga in cerca di suo figlio, viene indispettita dalle provocazioni della bambina solitaria e la uccide. La madre della bambina, quando la trova morta, esclama: “quanto ti è successo non mi sorprende, visto che resti sempre sola!”⁸. La diavolessa, spinta da solidarietà tra madri, restituisce la vita alla figlia, la quale non resterà più da sola.

Keleya – l'invidia è un racconto dove è presente un altro elemento – oltre al già citato aiutante magico – caratteristico della fiaba, ovvero la fuga di un soggetto attraverso svariate metamorfosi.⁹

La sorellastra brutta è tanto invidiosa della sorellastra bella e delle attenzioni che il villaggio le riserva, da convincere il padre ad ammazzarla. Sulla tomba della bella ragazza spunta un albero ammirato da tutti. La sorella invidiosa decide di tagliare l'albero ma ancora la legna suscita ammirazione. Così brucia la legna, ma anche la bella cenere bianca è considerata molto bella e l'invidiosa la butta nel fiume. Lo spirito della bella fanciulla si trasforma in antilope e distrugge i campi di riso del padre, che si era lasciato convincere ad uccidere la figlia.

Anche in *Sinà musso giugù – la matrigna cattiva* è presente una sorta di metamorfosi: l'imprigionamento di un personaggio in un albero attraverso la magia. Tra due spose di un uomo c'è una forte rivalità: la donna sterile è invidiosa di quella che ha avuto figli, e la imprigiona in un albero. Le figlie riescono però a trovarla cantando una canzone e la fanno liberare da un cacciatore-stregone. La malvagia sposa fugge per non farsi linciare e l'autore le augura di essere diventata buona.

Con *La principessa che voleva sposare un uomo senza cicatrici sul corpo* il lettore incontra per la

⁸ *Ivi*, p. 11.

⁹ Citando la favola dell'amore delle tre melerance Calvino ravvisava “in quest'esatto ritmo, in quest'allegria logica cui la più misteriosa storia di trasformazioni si sottomette, mi par di ravvisare una delle caratteristiche dell'elaborazione popolare della fiaba in Italia. Guardate quanto senso della bellezza in quelle comunioni o metamorfosi di donna e frutto, di donna e pianta”. I. CALVINO, *Fiabe italiane*, cit., p. 46.

seconda volta tra i personaggi di questa raccolta il serpente, che però qui passa da una posizione di essere benefico per il protagonista ad uno ingannatore e malvagio. Una ragazza presuntuosa vuole sposare un uomo “ultraliscio”, ma nessuno nel villaggio corrisponde a questa caratteristica e finirà per sposare un serpente. La canzone nella musicassetta esprime parole di biasimo verso la presunzione.

Ballakè e Sonà – quello che può essere un amore è l’ultimo racconto di *Farafinà Todì* che sembra prendere questo posto per permettere al lettore di “rimettere i piedi per terra” dopo la fantasia sbrigliata delle fiabe precedenti. L'autore premette questa storia essere “veramente accaduta a Beyla, una regione della Repubblica di Guinea.”¹⁰ Un comandante bianco si innamora di una bella ragazza e, per ottenerla, uccide il suo fidanzato. La ragazza si suicida avvelenandosi.

Il volume si conclude con la trascrizione del testo della canzone Wambane – Furbacchiona, un inno alla crescita e alla fratellanza, che l'autore dedica “a tutti i bambini del mondo e in particolare a una sua piccola e grande amica italiana che si chiama Elora”¹¹.

Oltre ai “migranti scrittori”, che si sono limitati alla prova singola, qualcuno prosegue una ‘carriera’ di narratore e arriva anche a maturare consapevolmente una sua poetica che finisce poi per esplicitare, come fa Koffi Michel Fadonougbo, che, a dieci anni di distanza, pubblica due opere, di cui la seconda mostra un’evidente maturazione di consapevolezza critica sugli scopi, le radici e la materia della propria narrazione.

La sua prima raccolta di fiabe si intitola *I racconti Mahì della savana*¹².

Questo elegante volume stampato in piccolo formato, con una lodevole cura per l’impostazione grafica, a cura di Faiçal Zaouali, è illustrato con fotografie di pitture murali africane.

Nell’introduzione l’autore spiega ai lettori di prepararsi ad entrare in un altro mondo, in un mondo di fantasia (“sappiate solo che è una favola, è una storia, ma non per questo è menzogna”¹³); spiega il ruolo sociale svolto dalle fiabe nel suo clan, chiamato Daminunnu, che significa “il clan degli uomini dai capelli folti”¹⁴: essi raccontano fiabe la notte, sia per onorare gli anziani defunti, che per accompagnare gli ascoltatori nel mondo dei sogni.

È importante la presenza di grida, formule, filastrocche con le quali il *griot* inizia la narrazione, e che servono “per operare il transfert dal mondo della realtà concreta alla realtà immaginaria”¹⁵.

L’autore spiega infine che quando le fiabe vengono raccontate di giorno gli ascoltatori devono

¹⁰ M. KABÀ, *Farafinà Todì*, cit., p. 27.

¹¹ *Ivi*, p. 30.

¹² K. M. FANDONUGBO, *I racconti Mahì della savana*, cit.

¹³ *Ivi*, p. 7.

¹⁴ *Ivi*, p. 8.

¹⁵ *Ivi*, p. 9.

pizzicarsi le palpebre degli occhi con le dita, per immaginare la notte, ed invita i lettori a fare altrettanto.

I racconti Mahi della savana iniziano con un tipo di fiaba ricorrente nel repertorio africano: la ragazza ambiziosa che rifiuta tutti i pretendenti ed alla fine si innamora di un essere che si trasforma in mostro, lo stesso modello incontrato in *La principessa che voleva sposare un uomo senza cicatrici sul corpo* di Mamadi Kabà.

Questo racconto, intitolato *Quando l'ambizione diventa capriccio*, vede Sakkpè giungere alla casa dell'orribile marito. Qui deve superare alcune prove per non essere divorata dai *jinn*. Riesce a indovinare i nomi dei *jinn* grazie ad un uccello parlante, ma non basta: i demoni vogliono comunque ucciderla, ma viene salvata da uno dei pretendenti, che aveva chiesto la sua mano all'inizio della storia, con cui si sposa.

Nei testi di Fadonougbo il lettore trova una figura interessante, che l'autore chiama Yogbo. Questi "rappresenta il peggio degli uomini ma, al contrario del genere umano, Yogbo è immortale"¹⁶.

Abbiamo qui a che fare con un rappresentante del tipo del 'briccone divino', come descritto da Jung, Kerényi e Radin¹⁷. Paul Radin, curatore del volume *Fiabe africane* pubblicato da Einaudi con prefazione di Italo Calvino¹⁸, raccolse dalla tribù nordamericana dei Winnebago una narrazione sacra che raccontava le gesta di un atipico eroe chiamato Wakdungchaga. Questi è un personaggio che agisce in maniera totalmente scomposta, mosso solo dalla propria voracità e libido. Continua a compiere disastri e scherzi, e tuttavia era venerato come personaggio sacro.

La stranezza di questo personaggio spinse l'etnologo a chiedere un parere sulla natura di Wakdungchaga a un famoso studioso di mitologia antica Kerényi e allo psicanalista Jung. I contributi di questi autori delineano la figura di un personaggio nominato come *il briccone divino* che pare essere, sotto varie forme, presente in molte culture (Eracle ed Hermes sarebbero assimilabili a questa tipologia).

La sua funzionalità all'interno del rito pare essere quella di mediare tra la perfezione dell'ideale religioso e l'irregolarità degli istinti umani¹⁹. Tra le pagine degli autori emerge anche l'idea che

¹⁶ K. M. FADONUGBO. *Pedagogia di un griot*, cit.

¹⁷ CARL GUSTAV JUNG, KÁROLY KERÉNYI, PAUL RADIN, *Il briccone divino*, Milano, SE, 2006.

¹⁸ PAUL RADIN (a cura di), *Fiabe africane*, Torino, Einaudi, 1956.

¹⁹ "Nella totalità dell'esistenza rientra anche il disordine, e l'arcibriccone ne è lo spirito. In tal modo si definisce la sua funzione, e più precisamente la funzione della sua mitologia, dei racconti che lo hanno come protagonista, nella società arcaica: queste narrazioni integrano l'ordine con il disordine, consentono che, entro i limiti definiti da ciò che è lecito, esista anche l'illecito.

La letteratura picaresca moderna svolge consapevolmente questa funzione. Rabelais, con la sua opera, lotta al servizio dell'umanesimo contro le concezioni medievali della vita. Il romanzo picaresco è nato in Spagna come genere letterario, e ha espresso l'unica possibilità di rivolta contro la rigidità degli ordinamenti tradizionali in quel paese. Goethe scrisse il *Reineke Fuchs* durante la rivoluzione francese, in uno stile assai prossimo a quell'arcaismo che era al

questo personaggio possa essere un ricordo del passato più antico dell'esistenza umana, quando questa era ancora poco distinta dalla natura animale.

Nella riflessione Junghiana il briccone divino è una figura terapeuticamente utile perché capace di integrare porzioni innocue di Ombra (la parte negativa ed incontrollata della nostra persona) che se rimanessero nell'incoscienza potrebbero finire per diventare dannose.

Ne *I racconti Mahì della savana* troviamo un racconto che vede la presenza di Yogbo, e si tratta di *Assignansignan formica guerriera, e la nascita di Eco*.

Dada Segbo, un grande re, promette la mano delle sue tre figlie a chi riuscirà a scoprirne i nomi e a spiegare il significato. È Yogbo a scoprirlo, che preferisce sia Assignansignan la formica a vincere il premio. Questa riceve le tre spose e si dimentica di ringraziare il suo benefattore, il quale la ricoprirà di olio di senape.

Le figlie del re, sentendo il puzzo del marito, lo ripudiano immediatamente, ed è per questo che le formiche sanno ancora un odore sgradevole.

Se è vero che la figura del 'briccone divino' erediti tratti di una rappresentazione dell'uomo nelle prime fasi della sua esistenza, si può pensare che queste favole affondino la loro memoria in un passato antichissimo ciò che è evidente anche dalla presenza in questa raccolta di due miti veri e propri. Si tratta del racconto *La lite tra gli dei* e di *La storia della creazione del mondo*.

La lite degli dei spiega il forsennato camminare avanti e indietro della formica. All'origine del mondo Sakpatà, dio della terra, e suo fratello Hevioso, dio del cielo, si contendono il dominio del mondo. Dopo un lungo periodo di siccità, Sakpatà si convince a cedere l'impero al fratello. Manda come messaggero la formica, che, al ritorno, viene sorpresa da un uragano. Da quel giorno cerca ancora la casa di Sakpatà per dargli notizia dell'impresa.

La storia della creazione del mondo è un brevissimo racconto su come Dio avesse eletto guida del mondo la scimmia, che si dimostrò tanto superba da perdere il diritto regale, che passò all'uomo.

Nella breve raccolta *I racconti Mahì della savana* troviamo anche tre favole di animali. Tra queste favole, *Il destino del bugiardo* vede la presenza dell'uomo ed è questo un racconto particolare, dove il canonico inizio da favola – che vede il dialogo tra diversi animali – si sviluppa in una trama che è più vicina al modello fiaba, dove gli animali diventano aiutanti magici, c'è un antagonista, una prova difficile e la mano di una principessa da conquistare.

servizio della totalità della vita; (...) Come ogni briccone, anche Hermes vive al di fuori dei limiti stabiliti dai costumi e dalle leggi." KÁROLY KERÉNYI, *Epilegomeni mitologici*, in C. GSTAV JUNG, K. KERÉNYI, P. RADIN, *Il briccone divino*, cit., p. 149.

Probabilmente sono state anche queste specificità a spingere l'autore a ricopiarne il testo parola per parola nella sua seconda raccolta di fiabe: *Pedagogia di un Griot*.

Il destino del bugiardo racconta la storia di un orfano di nome Sevidokouin che vive nella foresta cacciando le sue prede con trappole. Un giorno trova nelle trappole un leone, un topo, una vipera ed un uomo. Il primo offre in cambio della salvezza cacciagione ogni giorno della vita di Sevidokouin, il secondo promette di renderlo felice per sempre, la terza di aiutarlo nei giorni difficili insegnandogli un rimedio per risuscitare chi è morto morso da un serpente, il quarto di essere eternamente grato al proprio salvatore.

Sevidokouin libera i prigionieri ed il leone inizia a procurare carne, il topo scava un cunicolo fino alla casa del re e gli ruba tutti i tesori per donarli a Sevidokouin, che però viene denunciato dall'uomo caduto nella trappola. Prima che sia condannato a morte, la figlia del re muore per il morso di un serpente. Sevidokouin promette di salvarla ma, per farlo ha bisogno della testa di un traditore. L'uomo che era caduto nella trappola viene sacrificato, Sevidokouin salva la figlia del re con il rimedio ricevuto dalla vipera e diventa signore del regno.

La cresta rossa del gallo si differenzia da una favola classica solamente per l'inizio che vede la presenza di una divinità, tratto questo che avvicina questo racconto alla dimensione del mito. Il racconto che segue però è così canonicamente favolistico che l'*incipit* potrebbe sembrare anche un'aggiunta posticcia.

In questa favola Dada Segbo, il padre di tutti gli esseri viventi, organizza una gara di aratura tra tutti gli animali per scoprire chi sia il più valoroso. Inaspettatamente vince il picchio, sostenuto solamente dal gallo e con lui il vincitore divide metà della corona, che ancora tengono in testa. Il picchio riceve in moglie la figlia del re, ma l'elefante, invidioso, la rapisce e la nasconde nel tronco di un albero e da allora il picchio continua a bucare i tronchi di tutte le piante per cercare sua moglie.

La piccola zebra orfana è infine una favola dalla trama molto semplice che invita alla prudenza verso gli sconosciuti: una zebra perde i propri genitori e una tigre si propone di adottarla. La zebra sconsiderata decide di seguirla e finirà divorata dalla sua compagna.

In questa raccolta predomina proprio l'aspetto mitologico a fondamento, addirittura della cultura di un singolo, specifico clan.

A dieci anni dal suo esordio letterario, Koffi Michel Fadonougbo reinventa l'ancestrale figura del *griot* come un nuovo tipo di educatore interculturale.

Attraverso l'uso consapevole della lingua e della storia, *griot* è chi facilita l'incontro, mette pace tra persone, famiglie e gruppi in conflitto, trova la parola che risolve i problemi: sembra emergere una

richiesta verso questo tipo di professionalità a fronte della crescente multiculturalità che richiede nuovi strumenti e competenze al servizio della convivenza pacifica.

Negli ultimi decenni sono state battute diverse strade per cercare un incontro consapevole con chi viene “dai vari mondi della terra”²⁰: nei primi momenti c’è stato il tentativo di suscitare “dei sentimenti di compassione, di solidarietà, perfino di pietà nelle popolazioni autoctone”²¹, poi si è accolto l’immigrato, portato nelle scuole o nei vari dibattiti pubblici, come una curiosità esotica.

La figura del *griot* ha quindi permesso all’immigrato di passare dalla posizione di testimone di una cultura extracomunitaria a quella di docente sul mondo che gli ha dato origine.

Si delinea in questa maniera un tipo di intercultura che passa attraverso l’educazione, consapevole del fatto che gli ostacoli più grandi ad un dialogo positivo sono l’ignoranza e i pregiudizi.

Fadonougbo, durante il suo lavoro di animatore interculturale esercitato nelle scuole, si è reso conto che la contaminazione e la quantità di informazioni e stimoli portate dalla globalizzazione indeboliscono non solo la rappresentazione di sé degli immigrati, sradicati dalla loro cultura, ma anche le identità degli italiani, soprattutto dei bambini che non riescono ad esprimere i loro valori condivisi, conoscono poco il proprio paese e spesso nulla dei loro antenati, in compenso sono aggiornatissimi sulle star di Hollywood.

“Questa constatazione amara mi ha spinto a tacere i miei lamenti sulla ignoranza della mia Africa. Ho capito che tanti dei miei piccoli amici vivono, senza saperlo, in una situazione di acculturazione, vivono e riflettono, cioè, attraverso valori e etiche che non sono esattamente la realtà del territorio, sono immersi in una civiltà estroversa che nasconde la sua identità dietro dei modelli collettivamente accettati. In una situazione simile si capisce facilmente che un metodo interculturale basato sulle testimonianze dei valori culturali delle altre civiltà non avrà un grande effetto. Si tratta, dunque, per il mediatore culturale straniero, di inventare una pedagogia nuova che deve partire dalla conoscenza dell’individuo stesso nel suo ambiente sociale, prima di portarlo ad accettare i valori culturali degli altri. Si deve andare alla base delle società e cercare di studiare più in profondità le civiltà popolari e provare a fare dei paragoni per promuovere un vero dialogo culturale.”²²

In questa maniera lo studente è educato a potere raccontare se stesso, prima che gli altri.

Tahar Lamri racconta spesso nei suoi incontri pubblici di una signora ravennate che, la prima volta che vide un africano dalla pelle nera, esclamò: “ha la pelle nera, ma più nera del collo dei contadini”. In questa semplice frase intravede una genuina maniera di fare intercultura: la signora ha paragonato lo straniero alla propria vita quotidiana – il contadino con la nuca bruciata dal sole, ed è riuscita ad esprimere con sue parole un collegamento sincero tra il conosciuto e lo sconosciuto,

²⁰ ARMANDO GNISCI, *Mondialità e decolonizzazione*, in ARMANDO GNISCI, FRANCA SINOPOLI, *Manuale Storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 1997.

²¹ K. M. FADONUGBO, *Pedagogia di un griot*, cit., p. 12.

²² *Ivi*, p. 14.

senza tirare in ballo pregiudizi o fobie eterodirette.

La conoscenza delle culture orali non si esaurisce, quindi, in una ricerca delle radici con stampo identitario, è, anzi, una risposta alle difficoltà sempre più evidenti nella nostra modernità telematica di rapportarsi all'altro, di dialogare o anche solo di introdurre una conversazione.

Si tratta, infatti, di recuperare un'attività mentale e una discussione critica, viva, in soggetti che, bombardati dai mass media, diventano sempre più fruitori passivi e sempre meno cittadini consapevoli.

La cultura orale era e, talvolta, è presente in tutte le società, ma le sue funzioni, almeno quelle più complesse, nelle nostre società sono state completamente assorbite dalla scrittura.

Qualche forma di cultura orale più complessa si conserva in aree geograficamente e socialmente marginali. L'Africa è tra i testimoni privilegiati di questo tipo di cultura in una forma originaria, pre-alfabetica. Qui la cultura orale era (ed in alcune zone, sempre più rare, lo è ancora) funzionale alla gestione degli affari, dell'amministrazione statale, della giustizia, nella conservazione della memoria e delle conoscenze tecniche e spirituali in gruppi sociali anche estesi e complessi.

Queste necessità pratiche hanno formato una cultura tramandata oralmente molto consapevole, dotata di tecniche mnemoniche e caratteristiche le più efficienti possibili.

Fadonougbo identifica come caratteristiche della trasmissione orale della cultura la memoria, il ritmo, l'eloquenza, la metafora e l'anonimia.

Il ritmo comprende tutto ciò che modula armonicamente la voce di chi parla. È un aiuto nella memoria e spesso si manifesta in alcune ripetizioni. “Su un piano superiore il ritmo è un mezzo che permette di integrarsi nella cadenza della natura e di entrare in armonia con lei”²³. L'eloquenza ha a che fare con la saggezza di chi parla, con la sua conoscenza della vita, che può rendere magnetico il suo discorso.

La potenza dell'immagine o la metafora viene usata per dare una pregnanza icastica – e quindi efficiente su chi ascolta – ad una situazione ordinaria; così “l'aquila vola molto alta nel cielo, ma le sue ossa si trovano nei nostri boschi” può significare che ovunque uno vada, finirà per tornare a casa, o che la morte accomuna i più grandi e i più piccoli.

Con “anonimia” si intende il fatto che un *griot*, quando racconta una storia o un panegirico o un indovinello, attinge a un patrimonio culturale che appartiene a tutta la comunità, è autore ma anche portavoce di ciò che non è solo suo.

Il momento del racconto segue precise regole rituali, è essenziale alla coesione e alla socializzazione del gruppo; si svolge esclusivamente quando il sole è tramontato, per non sacrificare

²³ *Ivi*, p. 41.

tempo utile ai lavori diurni, una liturgia che trovavamo anche nelle campagne padane fino al boom economico, quando si faceva *filò*.

I piccoli gruppi, costituiti da pubblico e *griot*, al cui interno spesso tutti si conoscono, permettono una forte interazione tra chi recita e chi ascolta. Esistono però nelle varie culture africane anche momenti di racconto più prestigiosi, durante le grandi feste.

Pedagogia di un griot contiene alcuni assaggi messi per iscritto dell'eloquenza del *griot*. Un capitolo intitolato *Confusione mentale e parole scandite di un griot lontano dalla sua terra* riporta alcune poesie senza alcun commento o note. In questi testi l'autore esprime la sua situazione di immigrato in un linguaggio molto elevato, denso di immagini e metafore, interrotto da versi – sono quelle in cui parla dei ricordi – nella sua lingua natale.

“Quell’Africa parecchio addolorata
Dai numerosissimi flagelli
Che seppellisce i suoi figli adesso:
In Somalia, in Ruanda, in Liberia, in Angola cantando.
Sempre cantando.

Kou do mi yè houenou
Kou do mi yè houenou lè
È man vi wouè
Ta chè do gbè honou lè
E man vi wouè
Mi to do gbè houè nou lè
E man vi wouè.”²⁴

Il capitolo intitolato *Fiabe e racconti al chiaro di luna* riporta alcune fiabe, precedute da una brevissima descrizione dei loro caratteri principali nel villaggio natale di Fadonougbo, Doissa, al centro del Benin. L'autore qui si sofferma soprattutto nel descrivere Yogbo, vero rappresentante della tipologia del ‘briccone divino’, personaggio di cui già si è detto a proposito della raccolta *I racconti Mahi della savana*.

Pedagogia di un griot riporta due racconti che vedono la presenza di Yogbo. In *L'origine della gelosia delle donne* questo personaggio si dimostra una figura che porta echi di un passato lontano; si comporta come un essere mitico che governa la magia in un modo spontaneo e casuale e, secondo le tesi sostenute nello studio *Il briccone divino*²⁵, sembra essere il ricordo di un momento antichissimo dell'esistenza umana, quando questa si è appena staccata dalla condizione di animale e

²⁴ “Che ci importa se l'ora non suona / Lavoriamo, lavoriamo! / Che ci importa se l'ora non suona / Lavoriamo, lavoriamo! / Perché domani avremo il vero riposo. / Lavoriamo, lavoriamo! / Che ci importa se l'ora non suona. / Lavoriamo, lavoriamo! / Perché al crepuscolo avremo il grande riposo.” *Ivi*, p. 28.

²⁵ C. G. JUNG, K. KERÉNYI, P. RADIN, *Il briccone divino*, cit.

non riesce ancora a governare completamente il suo essere, che rimane in balia degli istinti e delle paure.

In questo racconto due mogli hanno uno stesso marito, una affida all'altra la propria figlia, di nome Adehei, finché va a lavorare nei campi. La moglie rimasta a casa, gelosa perché non ha mai avuto figli, ingozza la bimba di riso, patate, manioca e fagioli senza darle da bere e la manda a dissetarsi nella sorgente sacra della grotta. Lì lo spirito le afferra la mano e non la vuole lasciare.

Passa di lì Yogbo, il briccone divino, che taglia un pezzo di legno e dice allo spirito: "tieni la nuova mano e lascia l'anziana". Liberata la bambina, Yogbo la mette in un tamburo e ogni volta che per suonarlo colpisce la testa della bambina, questa si mette a cantare una canzone di disperazione.

Yogbo visita tre paesi vendendosi come suonatore di un magico tamburo, ma al terzo paese il trucco viene scoperto e il briccone deve scappare nella foresta.

Quando la bimba torna a casa, la gelosa Adehei è condannata a vivere in esilio. Quando muore, il suo corpo viene bruciato in piazza e la sua cenere portata all'incrocio delle strade. Chi ha preso un po' di questa cenere è poco invidioso e chi ne ha presa tanta lo è in proporzione. Da questo momento la gelosia si è diffusa in tutto il mondo.

In *La iena e Yogbo, l'immortale truffatore* è ancora più evidente la connessione tra questo personaggio e un passato mitico, ancestrale: non vede la presenza di umani, questo racconto, solo di oggetti fatati e di animali. Durante un'enorme siccità, Yogbo, in preda ad una fame tremenda, viaggia per tutta la savana in cerca di cibo. Giunge in un luogo dove tutti i cibi personificati celebrano una festa grande. Si propone di suonare il tamburo per loro e cerca di schiacciare con lo strumento una patata, ma fallisce ed è scacciato.

Dipintosi il corpo, per altre due volte ritorna alla festa, suona lo strumento, cerca di appropriarsi di un tipo di cibo, ma è allontanato. La quarta volta, tutti i cibi si ritirano in una grotta e Yogbo cerca di afferrarli ma Danhuèdo, dio dell'abbondanza, gli afferra la mano e non lo lascia. Passa per di lì una iena e Yogbo le chiede di aiutarlo a prendere questi cibi e, quando la iena arriva, chiede a Danhuèdo di mollare il braccio liscio e di afferrare quello peloso.

La iena si taglia con i denti la zampa e fugge nella sua grotta, dove anche Yogbo era corso, e quando lo vede è pronta a divorarlo. Yogbo le dice che è un peccato mangiare la sua carne cruda e senza condimenti e la invita a portarlo su un albero dove raccoglierà della legna secca per lei. Giunto in cima all'albero prende dei rami, bastona la iena e scappa.

Il re maiale è l'unica favola di animali dell'intera raccolta. È particolarmente interessante perché

l'autore riporta il canto dell'aquila nella sua lingua madre²⁶, che non viene tradotto e che quindi rimane puro fonema, e di un dialogo tra *griot* e pubblico:

“Molto tempo fa, circa tre milioni di anni prima della nascita di Gesù Cristo, esisteva un re molto potente e molto ricco sulla terra.

Chi conosce questo re? Chi?

Pubblico: - Era il re Sundjiata

- No.

- Era il re Ghezo?

- No.

- Era il re Cesare?

- No.

- Era il re Louis XIV di Francia?

- No.

- Era il re d'Inghilterra?

- No.

- Era il re Behanzin di Abomey?

- No.

- Era il re Samory Youre?

- Era il re Louis Bonaparte?

- Era il re Zulu Ciaka?

- Alessandro Magno?

- No. Questo re era un maiale. Ah! Ah! Ah!

Pubblico: - Ah! Ah! Ah! Un maiale!”

Questo re maiale è molto ricco e prepotente ed ha molti sudditi e schiavi, tra questi c'è l'aquila, sua consigliera, e il popolo dei polli, che si occupano dell'agricoltura. L'aquila tenta invano di mangiare i pulcini finché, per vendicarsi, racconta al re che il gallo descrive il suo sovrano come grande goloso. Il re decide di punire i polli con cento colpi di frusta ciascuno e quindi di licenziarli. Nessun altro animale, però, vuole mettersi al servizio del re maiale, il quale, dato fondo alle scorte, capisce l'inganno dell'aquila e la licenzia, ma lei gli promette vendetta.

Da allora il maiale e i polli vivono con la paura dell'aquila.

I racconti Mahi della savana riporta due 'racconti di fate', favole fantasiose che vedono la forte presenza dell'elemento magico. Si tratta dei racconti *Un cacciatore indiscreto* e *Il bambino dato agli spiriti*.

Nel primo Tokou, famoso cacciatore, un giorno non riesce a trovare nessuna preda e sta tornando a casa a mani vuote quando vede una vecchia bufala molto stanca. Questa lo prega di salvarlo dicendogli che potrà diventare tutto ciò che lui vorrà. Il cacciatore si fida e la bufala si trasforma in una donna bellissima che, celebrate le nozze, tutto il paese si recherà a contemplare.

Una notte, mentre i due sono a letto, la moglie chiede al cacciatore il segreto del suo talento. Lui le

²⁶ “Prikiti Bamba Krenian / Nan kreyode kreina/ Prikiti Bamba Krenian / Nan kreyode kreina.” K. M. FADONUGBO, *Pedagogia di un griot*, cit., p. 57.

risponde che può al bisogno trasformarsi in albero, in uccello, in vortice ed in insetto. Sentendo questo, entra in camera la mamma di lui rimproverandolo della sua indiscrezione nel confidare tali segreti. Pochi giorni dopo, il cacciatore umilia la moglie dicendo ai suoi amici: “guardate: una donna bufalo!”

La moglie, infuriata, riprende le sue sembianze originarie di bufalo e corre ad ammazzare il marito, ma i figli con un incantesimo la trasformano in albero. Tokou prende la forma di un uccello, ed anche la moglie lo segue in questa metamorfosi, poi entrambi si trasformano in fiume. Infine Tokou – in una caccia polimorfica – diventa polvere, metamorfosi che il cacciatore non aveva fatto in tempo a rivelare alla moglie grazie all’intervento della madre, e si salva.

Il secondo racconto fiabesco della raccolta, *Il bambino dato agli spiriti*, possiede diversi tratti della fiaba canonica, del tipo studiato da Propp e raccolto da Calvino. Tra gli elementi caratteristici notiamo il divieto iniziale che poi viene infranto, l’innamoramento che sembra un sortilegio²⁷, la prova difficile, il finale eucatastrofico²⁸.

Pango e Devi non riescono a rassegnarsi a non avere figli e si rivolgono alla divinità Danhuèdo per affidargli il loro destino. Questi promette che i due avranno un bambino bello e forte che si chiamerà Loko, ma quel bambino non dovrà mai abbracciare né baciare una ragazza: il giorno che lo avesse fatto sarebbe morto.

Devi concepisce il mese successivo ed alla nascita di Loko il villaggio celebra il miracolo con una festa grandiosa. Man mano che cresce, Loko diventa sempre più bello e per impedire il contatto con le ragazze innamorate, Pango assume una guardia per sorvegliarlo.

Assiba è una ragazza bellissima che si innamora perdutamente di Loko e, superata con ogni sforzo la sorveglianza della guardia, riesce ad abbracciarlo, facendolo morire immediatamente.

L’intero villaggio la accusa di stregoneria e le propone una possibilità di salvezza: raggiungere il cadavere dell’amato attraversando un enorme fuoco. Assiba riesce a superare la prova e nell’abbracciare l’amato lo scopre nuovamente vivo: i due saranno sposi felici.

²⁷ “Le innumerevoli fiabe di conquista o liberazione d’una principessa, trattano sempre di qualcuna che non s’è mai vista, una vittima da liberare per prova di valore, una posta da vincere in una giostra per adempiere a un destino di fortuna, oppure ci se n’è innamorati in un ritratto, o solo a sentirne il nome, o vagheggiandola in una goccia di sangue su una bianca forma di ricotta; innamoramenti astratti o simbolici, che hanno del sortilegio, della maledizione.” I. CALVINO, *Fiabe italiane*, cit., p. 48.

²⁸ “Ma la «consolazione» delle fiabe ha anche un altro risvolto accanto alla soddisfazione immaginaria di antichi desideri. Ben più importante è la Consolazione del Lieto Fine, al punto che quasi quasi mi azzarderei ad affermare che tutte le fiabe completamente tali dovrebbero averlo. Per lo meno, oserei dire che la Tragedia è la vera forma di Teatro, la sua suprema funzione; ma che è vero il contrario per quanto attiene alla fiaba. E, poiché a quanto pare non disponiamo di una parola che possa esprimere tale opposto, lo chiamerò *eucatastrofe*. Il racconto *eucatastrofico* è la vera forma di fiaba e ne costituisce la suprema funzione.” JOHN RONALD REUEL TOLKIEN, *Albero e foglia*, Milano, Bompiani, 2000, p. 91.

Due racconti in questo volume non vedono la presenza dell'elemento fantastico e magico: *Il principe cattivo* e *Ba Moussa e i tre stranieri*.

Il primo racconta di un re molto potente e ricco che decide di regalare un giovane schiavo al suo principe erede, capriccioso e cattivo di nome Watuncle. Questi obbliga il suo schiavo ad ogni sorta di umiliazioni: farsi cavalcare, imitare il canto degli uccelli ed evitare in ogni modo che il suo padrone si annoi.

Un giorno Watuncle decide di andare a passeggiare nei boschi, ma, nel folto degli alberi, inizia a protestare per la fame. Il servitore non riesce a fargli capire che in mezzo al bosco non è così facile preparare del cibo e gli chiede, per evitare che si annoi, di alimentare il fuoco. Watuncle grida scandalo e minaccia il servitore di denunciarlo al re. Il servitore assaggia un fagiolo che stava cuocendo, per sentirne la cottura e Watuncle si indigna che mangi prima di lui, e lo brucia con un tizzone. Il servitore butta della cenere sul ventre di Watuncle, che corre al palazzo reale. Il re mette in allerta il suo esercito, ma i soldati, sentendo la storia del servitore, tornano a casa commossi.

Il re manda le amazzoni, tremende guerriere, ma anch'esse si commuovono alla storia del servitore ed anzi lo eleggono re, spodestando il padre di Watuncle.

Si vede come questo racconto possa essere una trasposizione che sfocia nella fantasia e nel mito di un passato regale fors'anche della tribù stessa di Fadonougbo.

Ba Moussa e i tre stranieri invece pare meno radicato nel passato dell'Africa nera, perché contiene elementi che lo avvicinano al racconto ebraico o arabo, in ogni caso mediterraneo, soprattutto il fatto che questo racconto contenga una speculazione matematica sui grandi numeri, che viene mossa da tre ospiti alla corte di un re. La fantasia del lettore si muove verso i grandi traffici commerciali e culturali che per millenni hanno attraversato il Mediterraneo in nave e il Sahara sui cammelli carovanieri.

Il sovrano Akete è messo in difficoltà da tre ospiti che lo tormentano con domande insidiose ed impossibili da indovinare. La credibilità del sovrano, che fa della saggezza un punto fondamentale, è in pericolo, così va in cerca di un saggio che sappia rispondere alle questioni: il saggio Ba Moussa.

I tre ospiti chiedono al saggio: “dove si trova l'ombelico della terra? Quante stelle ci sono nel cielo? Quanti i peli della barba del sovrano?” e Ba Moussa risponde: “l'ombelico della terra è sotto lo zoccolo del mio cavallo, se non ci credi misura la terra intera; le stelle sono quante i crini del mio cavallo e se non ci credi contali; la barba del sovrano ha tanti peli quanti sono i crini della coda del mio cavallo e se non ci credi contali.”

Gli stranieri, presi nella loro stessa trappola, devono subire la sconfitta e una grande festa è

organizzata per Ba Moussa.

Infine, in *Pedagogia di un griot*, l'autore ricopia, come si è detto precedentemente, parola per parola una fiaba da *I racconti Mahi della savana*.

Il volume termina con la testimonianza di alcune attività svolte nelle scuole da Fadonougbo, sui proverbi e sull'eloquenza orale: l'autore ha proposto agli alunni di riflettere sull'utilizzo dei proverbi, riadattandoli ad un uso contemporaneo, di descrivere la scuola con uno stile rap e di comporre brevi fiabe.

Il ruolo delle case editrici: Konan Kouakou, Ben Amushie, Catherine Wangò

Konan Kouakou è nato a N'Zere Yamoussoukro in Costa d'Avorio. Vive da anni in Italia, a Genova, dove lavora come attore e animatore; è fondatore dell'Associazione culturale Art-Afric che opera per la diffusione e la salvaguardia della cultura africana avviando ricerche sulla storia, le tradizioni culturali del suo paese e dell'Africa in generale. È direttore della rivista trimestrale *Art-afric*, supplemento della rivista ACLI-Genova. Ha pubblicato due raccolte di fiabe africane: *Brucaviè la pietra magica ed altre fiabe della Costa d'Avorio* e *Lepre e porcospino. Favole della Costa d'Avorio*.¹

Ben Amushie, nigeriano, è venuto in Italia a studiare architettura ed ora collabora come mediatore culturale con varie associazioni non governative. Ha pubblicato una raccolta di favole, *La tartaruga re degli animali e altre favole igbo della Nigeria*, ed un volume di poesie, *Il canto della Regina Nera*.²

Questi autori hanno entrambi esordito con una piccola casa editrice, Konan Kouakou con le edizioni Il Ponentino, Ben Amushie con UCSEI, per pubblicare poi il loro secondo lavoro con EMI. Sia *Brucaviè* che *Il canto della regina nera* sono ad oggi due volumi di difficile reperimento: il primo è presente solamente nel sistema bibliotecario ligure, il secondo solo in quello emiliano. *Lepre e porcospino* e *La tartaruga re degli animali* si trovano invece con facilità sia nelle biblioteche che nelle librerie.

Questa peculiarità accomuna due autori per altri versi differenti tra loro, che in questo capitolo si cercherà di analizzare in un'ottica comparatistica, per capire se le politiche editoriali delle varie case editrici possano aver influenzato la scrittura stessa di questi autori che, come vedremo, si presenta molto diversa da volume a volume. Conferme o smentite di queste ipotesi saranno cercate nei testi degli altri autori incontrati lungo questo lavoro, per chiudere con l'analisi di un testo assolutamente particolare dal punto di vista editoriale: *Quando Re Gallo regnava* di Catherine Wangò.

Konan Kouakou pubblica il suo primo volume, *Brucaviè la pietra magica ed altre fiabe della Costa d'Avorio*, nel 1993 per la piccola casa editrice genovese Il Ponentino. È la seconda raccolta di fiabe scritte da un migrante africano che viene pubblicata in Italia. Possiede una veste editoriale molto elegante e sobria: è un libro pensato più per un pubblico di adulti, che per ragazzi.

La serietà dell'impostazione è attenuata dalle illustrazioni, approssimative e non belle, che fanno

¹ K. KOUAKOU, *Brucaviè la pietra magica ed altre fiabe della Costa d'Avorio*, cit.; *Lepre e porcospino*, cit.

² BEN AMUSHIE, *Canto della regina nera*, Roma, Ucei 1994; *La tartaruga re degli animali e altre favole igbo della Nigeria*, Bologna, Emi, 1995.

scadere il livello dell'intera pubblicazione. Non è questo il solo volume di fiabe migranti ad accogliere illustrazioni poco degne dell'opera, ma qui il contrasto è accentuato anche dalla presenza, nelle prime pagine, della riproduzione di due pitture su tessuto ivoriane, entrambe da foto dell'autore. La prima, in copertina, proviene dalla regione del Korhogo, e vede la stilizzazione di due leoni in una posa ieratica, due gru ed un pesce. L'immagine trasmette un senso di tranquillità dinamica, la fissità geometrica del disegno è vivacizzata dalla ricchezza di dettagli, dal tratto semplice e secco.

A pagina sette si vede una decorazione di un tessuto di Fakaha; il dipinto, incorniciato da un motivo geometrico, è diviso in due scene. La scena superiore vede un dialogo tra animali: due leoni, uno piccolo e uno grande, una gru e due antilopi intorno ad un albero. Le antilopi hanno disegnate sul corpo due uccelli bianchi. La scena inferiore raffigura quattro capanne – due sono decorate con gli stessi uccelli bianchi delle antilopi, con tre figure umane che inscenano una danza rituale, travestite con maschere. Le due immagini sono bilanciate in una morbida simmetria.

Queste figure sembrano la maniera migliore per introdurre il lettore occidentale alla lettura che segue: trasmettono il senso dell'alta dignità culturale africana. La discrepanza con il nostro senso estetico dovrebbe suscitare una genuina gioia alla scoperta di ciò che è nuovo, di ciò che ha valore, mentre viceversa le illustrazioni infantili che troviamo nella gran parte delle altre pubblicazioni sembra avvilitare il retroterra culturale degli autori.

Quando lo sguardo passa dalla lettura di queste belle immagini alle successive illustrazioni si ha la sensazione che il testo sia passato ad uno scalino più basso, sensazione confermata dal passaggio tra le altisonanti prefazioni alla lettura delle fiabe vere e proprie.

Nella prefazione Antonio Marani parla del genere fiaba come “l'espressione più genuina di un popolo”, “per antonomasia (favola deriva dal latino “fari” = parlare) la tradizione letteraria orale della cultura”, “occasione di reciproco arricchimento”³, ma sembra riferirsi ad un astratto genere più che ai racconti di Kouakou, falsando le aspettative e non offrendo un buon servizio alle fiabe.

L'introduzione dell'autore è invece più utile: offre dettagli sulle tecniche narrative dei popoli Baoulè e Betè, dai quali ha tratto le fiabe.

“quando il cantafavole racconta, non è mai soltanto uno che recita un testo del tutto codificato, ma uno che ricrea continuamente il racconto, lo arricchisce, inventa variazioni su uno schema di base, dialoga con il pubblico”⁴.

Il lettore capisce come la versione scritta di queste performance non sia in grado di rendere il senso

³ K. KOUAKOU, *Brucavié la pietra magica ed altre fiabe della costa d'avorio*, cit., p. 3.

⁴ *Ivi*, p. 4.

originario del racconto, a metà strada tra un rito e una rappresentazione teatrale.

Giungendo a parlare delle fiabe vere e proprie, le si trova accomunate tra loro da un senso di desolazione tragica e da una violenza che pervade tutti i rapporti. Quasi tutti i racconti iniziano con una situazione di carestia e i finali sono spesso altrettanto desolanti degli inizi.

Sui nove racconti contenuti nel volume, tre sono favole di animali, e tra queste due vedono i ragni come protagonisti. Nel racconto *Brucaviè* il ragno trova una pietra magica capace di sfamarlo e la custodisce gelosamente non curandosi dei suoi familiari. Il figlio scopre il trucco, si sazia con la madre, ma preferisce poi sopportare la fame distruggendo l'oggetto fatato pur di fare un danno al padre. Questi trova un altro oggetto fatato (un bastone), che ammazzerà di botte figlio e madre.

Ananse il ragno e la tartaruga racconta di una famiglia di ragni che, spinta dalla fame, entra nel regno proibito dove vivono i Geni Maligni e si abbuffa del loro cibo. Questi per vendicarsi mettono la casa dei ragni in cima ad un albero. La mattina quando i ragni si svegliano si schiantano a terra e muoiono. Vengono resuscitati dalla tartaruga ma Ananse, il padre della famiglia dei ragni, uccide la sua salvatrice e la mangia. La tartaruga, che non è stata ben cucinata, si aggrappa ai polmoni del ragno e lo costringe ad andare in cerca di botte dalla suocera, dal fabbro ed infine dalla pantera che gli spezza le zampe. “Ed è per questo che da quel giorno Ragno si muove appiattito contro la terra, con le sue otto zampine.”⁵

Anche il terzo racconto che vede animali come protagonisti, *Lepre, Pantera e Iena*, inizia con una carestia. Lepre e Iena chiedono del cibo a Pantera, la quale acconsente e chiede ai due in cambio di guardare i suoi cuccioli mentre va a caccia. Lepre inganna Iena convincendola ad uccidere, a cucinare e a condividere con lui un cucciolo, scatenando le ire di Pantera. Iena riuscirà a salvarsi con l'aiuto di lepre.

Gli altri testi contenuti nella raccolta si possono definire fiabe o racconti mitologici. Alcuni raccontano vicende narrate da altri migranti africani autori di fiabe. La ragazza che rifiuta tutti i pretendenti è un personaggio presente in testi di Mamadi Kabà, Michel Koffi Fadonougbo e di Claude Mandatville Mugabo Uwihanganye. *Afia* è una ragazza che non vuole sposare nessuno dei suoi pretendenti finché non trova un essere che, lungo la strada del suo villaggio, diventa una bestia che costringe la sposa alla prigionia. La madre della ragazza, disperata, riesce a trovare e a liberare la figlia grazie ad una pietra parlante.

Il Pitone è una tipologia di racconto già incontrata in *Lamini* di Mamadi Kabà. Qui si racconta di un uomo molto povero che incontra un serpente; questi gli promette ogni ricchezza a patto che non lo faccia vedere a nessuno. La moglie, trasgredendo i suoi ordini, entra nella camera dell'uomo, vede il pitone e lo ammazza, facendo perdere al marito tutte le sue ricchezze.

⁵ *Ivi*, p. 70.

L'inizio di *La donna che non poteva avere figli* è frequente in altri racconti presi in considerazione lungo questa tesi. In questo, gli antenati dicono alla madre sterile di mangiare carbone e di mai far bagnare il figlio. Questi viene sedotto dalle ragazze che lo convincono ad uscire nella pioggia. Il figlio diventa carbone e la madre muore di dolore.

La strega e il villaggio pietrificato ha una struttura da fiaba tipica, con la ragazza mandata dalla madre in cerca di un oggetto magico da uno stregone. Sulla via viene maltrattata dagli abitanti di un villaggio i quali vengono ricompensati da una pioggia di pietre e bastoni che li ammazza tutti. A differenza della fiaba tipica, questo finale tragico non è bilanciato da nessuna letizia finale.

Il prurito mortale racconta di un ragazzo che infrange un tabù che impone di non grattarsi. Finirà morto scuoiato dalle sue stesse mani, con in più l'aiuto dei suoi compaesani.

Dan e Sara. Il padre morente spiega ai due figli che, quando avranno finito le scorte di cibo, dovranno emigrare, ed affida alla figlia Sara il compito di non far piangere il fratello Dan. Questi si rivela una peste che vuole combinare un'infinità di dispetti, e la sorella non può opporsi perché altrimenti inizia a piangere. Alla fine della storia il ragazzo uccide un mostro a quattro teste che assedia una città facendogli ingoiare pietre roventi ed il re – a cui precedentemente aveva cavato un occhio – lo ricompensa con metà del villaggio.

Bocri è un cacciatore che inganna la più bella ragazza per sposarla, ma questa, grazie all'aiuto di un'amica, riesce a scoprire l'imbroglio e a cacciare il novello sposo, che scopriamo essere un ragno.

Dal solo riassunto si percepisce bene la nera violenza di queste fiabe, generalmente mancanti di lieto fine ed anzi risolte in tragedia. Il testo è corredato da note a piè di pagina per tradurre termini africani. Il lessico è scarno e la sintassi traballante.

Rileggendo la prefazione pare che Antonio Marani si riferisca ad un altro volume: non si fa cenno, in questa prefazione, di tutta la desolazione presente nelle successive favole, anzi queste vengono descritte in termini superlativi. È possibile che la prefazione sia stata scritta senza la lettura preliminare delle fiabe oppure si tratta di una difesa “pietistica” dell'autore migrante? Ma fraintendere in questa maniera il testo è compiere un'ingiustizia verso il suo autore e se questi ha infuso un'atmosfera così pesante alle sue fiabe, noi lettori dobbiamo prenderne atto e leggerle senza preconcetti: sono portatrici di un senso reale di sofferenza.

La seconda raccolta di fiabe pubblicata da Konan Kouakou si presenta come visibilmente diversa dalla prima. Già l'impostazione editoriale fa capire che qualcosa è cambiato: il volume è stampato su grande formato, ed è decorato con illustrazioni allegre e colorate. È cambiato, come si è visto, l'editore: dalla piccola casa genovese a l'Editrice Missionaria Italiana. Infine, *Lepre e porcospino. Favole dalla Costa d'Avorio*, contiene racconti molto diversi dal precedente *Brucaviè*. I racconti

sono diversi non tanto nello stile o nel contenuto quanto nell'atmosfera generale, che da violenta e negativa si trasforma in leggera e pedagogica.

Per meglio capire quanto si va dicendo è utile confrontare due testi, *Afia* contenuta in *Brucaviè e L'uomo dalla pelle liscia* di *Lepre e porcospino*. Questi due racconti muovono dallo stesso nucleo narrativo, che si è visto frequente in quasi tutti gli autori presi in considerazione lungo questa tesi: la ragazza vanitosa non vuole sposare nessun pretendente e finisce sposa di un mostro. In *Afia* il lettore si trova in un mondo da incubo, dove un mostro vero e proprio tiene in ostaggio la novella sposa come in una prigione e con grandi sforzi e stregonerie la madre riesce a liberare la figlia. *L'uomo dalla pelle liscia* vede invece la novella sposa seguire lo sposo nella sua casa accompagnata dal fratello. È quest'ultimo ad accorgersi che il cognato, quando si ritira nelle sue stanze, si trasforma in un serpente e suggerisce alla sorella un trucco per scoprirlo. Quando il serpente si vede scoperto, scappa dai due.

Si capisce dal riassunto quanto sia cambiato il tono del racconto tra le due versioni, si noti soltanto il ruolo importante svolto dal fratello, che è figura fondamentale per la soluzione del racconto e che manca in *Afia*, dove la ragazza era rinchiusa in solitudine nei posti dello sposo. Questi, infine, non è più il mostro agghiacciante della prima versione, ma diventa un serpente inquietante, ma innocuo e pavido.

Questo racconto in *Lepre e porcospino* occupa il primo posto, come se l'autore volesse avvertire subito il lettore che qualcosa è cambiato tra i due libri. Le differenze notate tra *Afia* e *L'uomo dalla pelle liscia* infatti corrispondono ad un cambio evidente nelle narrazioni dei due libri. In *Lepre e porcospino* non c'è spazio per il cinismo e la disperazione: tutto viene narrato con un intento pedagogico e moralistico, nella fattispecie si condanna la vanità.

Sono ben tre i racconti di questo libro che narrano di matrimoni contratti con esseri mostruosi. Oltre a *L'uomo dalla pelle liscia*, *Il segreto di Zanga* narra un tipo di racconto simile a *Un cacciatore indiscreto*, racconto contenuto in *I racconti Mahi della savana* di Koffi Michel Fadonougbo. Nella versione narrata da Konan Kouakou, gli animali della foresta sono preoccupati dall'abilità del cacciatore Zanga. Gli animali decidono di trasformare un bufalo in ragazza, far sì che i due si maritino così che la donna bufalo possa carpire i segreti di caccia di Zanga. Questi confida alla nuova moglie di potersi trasformare, durante la caccia, in arbusto o in termitaio, mentre il suo cane attira l'attenzione degli animali. Dimentica, sotto l'influsso di una magia della madre, di dire che può anche trasformarsi in ago. La donna bufalo chiede di avere per cena il cane di Zanga, questi acconsente, ma la madre ordina che ne vengano conservate le ossa. Uscito per la caccia, Zanga non riesce più ad ingannare gli animali con le sue metamorfosi e la madre, percependo il pericolo, risuscita il cane. Questi distrae gli animali, Zanga si trasforma in ago ed è salvo. Il lettore è istruito

sul valore della discrezione.

Gnossey il vanitoso riprende il plot di *L'uomo dalla pelle liscia* ribaltandolo: è un ragazzo, bellissimo ma troppo esigente, a rifiutare tutte le spasimanti e che finisce per sposare un mostro. Il lettore qui viene ammaestrato a cercare nel partner l'amore e non la bellezza esteriore.

Il racconto *Il gatto e l'indifferenza* riporta già nel titolo il vizio da stigmatizzare. Il protagonista è un gatto che vive alla corte di un re. Questi si accorge di una trappola per topi piazzata nel giardino e chiede aiuto a tutti gli animali della corte per toglierla. Il gallo si rifiuta di collaborare dicendo che la trappola non è posta per lui, e così il montone, il caprone e il bue. Poco dopo un serpente rimane incastrato nella trappola, e morde la figlia del re che passava lì vicino. Il re, per celebrarne la morte, indice un banchetto con le carni di tutti gli animali che si erano rifiutati di togliere la trappola. Il finale della favola mostra come l'autore cerchi di esprimere una visione il più positiva e costruttiva possibile:

“gli animali compresero gli effetti nefasti dell'indifferenza. Ma ormai era tardi, perché il re aveva già ordinato di immolarli tutti quanti a causa di un morso di un serpente che si sarebbe potuto evitare collaborando insieme. Da quel giorno si cerca sempre di collaborare con gli altri e di non trascurare i consigli e le raccomandazioni dei più piccoli.”⁶

Veicola una morale ancora più limpida e semplice *L'incoscienza di Yan*, in cui un ragazzo, che non ha ancora superato i riti d'iniziazione, disobbedisce ai genitori inoltrandosi nella foresta lungo il sentiero delle maschere. Lì trova una maschera che gli chiede, per aver salva la vita, di svuotare un recipiente d'acqua usando un cesto di vimini. Fallendo nell'impresa, il ragazzo è ucciso. La morale della favola è contenuta nell'ultima frase: “da quel giorno, bisogna sempre seguire i consigli dei genitori e non fare mai di testa propria.”⁷

Il sassolino di Gonty sembra quasi appartenere ad un tipo di letteratura parenetica e non è difficile pensare ad un influsso cristiano all'origine del racconto, vista soprattutto la presenza dell'aldilà. Tre fratellini muoiono contemporaneamente. Alle porte del paradiso vengono dati loro tanti sassolini quanto virtuosi sono stati in vita. Il più grande ne ottiene dieci, riuscendo ad entrare in Paradiso senza problemi, il medio nove, e il più piccolo uno. Questi, riconoscendo di non avere nessuna speranza di entrare in Paradiso, dona il sassolino al fratello che ne ha ricevuti nove. Dio riconosce che il più piccolo non ha combinato nulla di buono lungo la vita, ma questo solo gesto di dono del suo sassolino gli fa meritare il Paradiso.

L'aspetto religioso è presente anche in *La zucca della conoscenza*, che appare però più vicino al tipo del racconto mitologico che all'epilogo morale o parenetico. Vi si narra di un uomo che,

⁶ K. KOUAKOU, *Lepre e porcospino*, cit. p. 20.

⁷ *Ivi*, p. 24

all'alba dei tempi, riceve da Dio una zucca che contiene tutta la sapienza. Tutti gli si rivolgono per risolvere ogni tipo di dispute, finché non si arrabbiano per questo fatto e vogliono rompere la zucca per poter anch'essi possedere la sapienza. Ma ognuno ne riceve una parte e da allora gli uomini vivono in continuo litigio.

Si trovano in questa raccolta due favole di animali, dove l'esaltazione della furbizia appare quasi a bilanciare il moralismo degli altri racconti⁸.

Gli animali della savana racconta che animali vogliono iniziare, come gli uomini, a seppellire i propri morti. Il re leone chiede quale animale si possa rendere disponibile a fare questo lavoro, in cambio di cibo offerto da tutti gli animali. È la lepre che si offre volontaria. Per i primi tre mesi in cui la lepre riceveva cibo in abbondanza, non muore nessun animale così la iena, invidiosa, propone che l'elefante si finga morto per vedere che cosa farebbe la lepre. Questa inizia lo scavo, ma poi riesce ad ingannare gli animali dicendo che ci sono cacciatori in arrivo, a quel punto lo stesso elefante smette la recita.

Lepre e porcospino è un racconto dei dispetti reciproci fatti tra i due animali citati nel titolo che dà il nome all'intera raccolta. L'idea è uguale a quella della *Scimmia e la iena al paese di Ngor*, presente in *Numbelan* di Mbacke Gadji. La lepre e il porcospino iniziano un viaggio assieme. La lepre dice di chiamarsi 'Straniero' e la sera vengono ospitati da una donna che offre del cibo allo straniero, permettendo alla lepre di potere tenere queste offerte tutte per se. Il porcospino per vendicarsi andò a distruggere le coltivazioni del villaggio. La mattina il villaggio si interroga su chi possa essere stato; la lepre suggerisce di farli vomitare entrambi, e il porcospino è riconosciuto come colpevole. Ripreso il viaggio, il porcospino inizia a correre per arrivare presto ad un villaggio di fabbri a cui dice che il compagno in arrivo porta sulla testa due soffiotti e che li possono prendere. I fabbri, all'arrivo della lepre, le tagliano le orecchie. Questa inizia a correre veloce e trova dei cacciatori a cui offre le frecce che, dice, il porcospino porta sulla schiena. I cacciatori tolgono al porcospino gli aculei uno ad uno ma il porcospino riesce ad ottenere che vengano usati contro la lepre.

Il tono di queste due pubblicazioni è, come si è visto, molto differente pur essendo entrambi raccolte di fiabe. La differenza si fa ancora più evidente tra i due volumi pubblicati da Ben Amushie, anche per il fatto che si tratti di una raccolta di poesie e di una di fiabe.

⁸ Italo Calvino descrive la furbizia come un tratto tipico delle fiabe africane. Eppure la furbizia non si trova solo sulle fiabe africane, lo si è visto in queste pagine, e potremmo forse pensare che Calvino fosse qui vittima di un pregiudizio di tipo orientalista. "Alle crude difficoltà del vivere, il favoleggiatore africano contrappone, come soluzione più facile, se non sempre vittoriosa, la furberia. E la furberia è il tema che ricorre più di frequente in questo libro." ITALO CALVINO, *Prefazione a Fiabe africane*, a cura di PAUL RADIN, Torino, Einaudi, 1955, p. 7.

Il canto della regina nera è pubblicato dall'UCSEI, l'Ufficio centrale studenti esteri in Italia. In una nota che apre il volume l'autore spiega che la scrittura delle poesie che compongono il volume avveniva esclusivamente per un dialogo intimo tra l'autore e la sua interiorità. L'incontro con delle persone italiane l'hanno poi portato a condividere questi risultati con il pubblico attraverso una pubblicazione.

Il volume appare quindi esito di forse diverse dalla ricerca letteraria: in primo luogo la scrittura dell'autore nascerebbe più come sfogo che come lavoro in sé, quindi sarebbe subentrata l'azione editoriale di un'associazione che si occupa di integrazione tra persone di nazionalità diverse.

Il volume contiene trenta poesie dai toni molto diversi tra loro: vi si trovano componimenti dal tono epico-profetico, come *Parole semplici*, dove si legge un racconto della storia africana trasposta in mito, in cui i conquistatori hanno sostituito gli antichi totem con una cabina telefonica e per questo gli africani hanno dovuto iniziare a viaggiare per imparare ad usare le parole dei conquistatori.

Anche il componimento che dà il titolo alla raccolta, *Il canto della regina nera*, possiede un respiro epico: racconta di una visione in cui una regina nera mostra all'autore la storia africana e gli affida una missione di pace e di giustizia, dicendogli di usare

“Quella spada
Che nessuna lama affilata potrà fronteggiare.
Nessun fucile, nessuna armatura resisterà.”⁹

Quest'arma è una penna che l'autore si trova in mano, ridestatosi dalla visione, e con questa dice al lettore voler lottare per la vita africana.

Ma a questi componimenti di ampio respiro e dai toni solenni se ne affiancano altri di molto più brevi e semplici. Molti di questi raccontano delle ambizioni difficilmente realizzabili dall'autore, altri dei suoi sentimenti amorosi o cantano la vita con toni gioiosi. Diversi componimenti sono riflessioni sul destino del continente africano a proposito del quale l'autore si abbandona a riflessioni tragiche e poco speranzose. Quasi tutti contengono riferimenti alla situazione disagiata dell'immigrato che vive con pochi punti fissi.

La *Presentazione* al volume di Rita Mengoli fa riferimento “alla maschera gaia che Ben mostra all'ascoltatore occasionale”¹⁰, a cui contrappone, in questa raccolta “il lato oscuro dell'anima, ovvero il suo doppio”¹¹. Questi due aspetti dell'autore sembrano palesarsi nelle sue due pubblicazioni: la prima intimista, drammatica, riflessiva; la seconda allegra, positiva, spensierata.

La tartaruga re degli animali e altre favole igbo della Nigeria è la più breve raccolta di fiabe

⁹ BEN AMUSHIE, *Canto della regina nera*, cit., p. 40.

¹⁰ *Ivi*, p. 3.

¹¹ *Ibidem*

pubblicata finora in Italia da un immigrato africano, contiene quattro fiabe. È Stampata in grande formato su fogli lucidi, copertina cartonata, vivacemente illustrata da Ombretta Bernardi in uno stile fumettistico, esplicitamente infantile e, purtroppo, un po' approssimativo e non molto curato. Questi dettagli che indirizzano la pubblicazione a un pubblico molto giovane risultano incongrui rispetto all'introduzione dell'autore, dove è scritto che le favole Igbo non sono rivolte ai bambini più piccoli.¹²

Prima dell'introduzione è riportata una mappa geografica della Nigeria, una breve nota sull'etnia Igbo ("gruppo numeroso che si classifica semibantu, tra i più influenti della Nigeria non solo per la loro entità numerica"¹³) e una lunga dedica dell'autore ai suoi ventuno nipoti, con la spiegazione del significato del loro nome.

Il primo racconto della raccolta, intitolato *La tartaruga re degli animali*, si pone in un punto mediano tra la favola di animali ed il racconto di fate: protagonisti animali svolgono azioni che nei fiabieri classici sarebbero svolte da giovani nobili. Il racconto inizia canonicamente con una carestia dovuta a grande siccità. Tutti gli animali della savana sono stremati eccetto lo scoiattolo Osa che continua a correre vispo. Mmbe la tartaruga decide di seguirlo per scoprire il suo segreto. Troverà quattro alberi dai quali escono succulenti piatti di cibo, ma che rientrano in velocità: lo scoiattolo lesto riesce così ad abbuffarsi. Mmbe affamato decide di provare anche lui ma non riesce ad uscire da un piatto di minestra e viene trasportato nel regno degli spiriti. Qui il mostruoso re Eze Agabara gli impone tre prove difficili che la tartaruga risolverà con astuzia. Gli spiriti lo rimandano al suo paese accompagnato dalla tanto desiderata pioggia.

La gallina della foresta, il giorno e la notte è un racconto eziologico sul perché il gallo canti all'alba e al tramonto. Gli animali sono disperati perché non smette mai di piovere, e sono tutti radunati in una grande capanna. Una zanzara racconta un aneddoto divertente, che fa ridere la gallina. Questa becca un tizzone ardente e scotta l'ape la quale andrà a beccare il bue e via di seguito in una reazione a catena che coinvolge tutti gli abitanti della savana finché un'antilope non rompe l'uovo di un'altra gallina, che si mette a piangere. Il sole, commosso, chiude gli occhi "e per la prima volta venne il buio, la notte"¹⁴. Gli animali non sanno che fare, Mmbe la tartaruga raduna una commissione per trovare il motivo di tanto scuro, e convincono la gallina che con il suo canto di tristezza era riuscita a fare oscurare il sole, a cantare nuovamente, ma una canzone di gioia. "in men che non si dica il sole riaprì gli occhi e fu di nuovo luce, il giorno!"¹⁵

Amaka e l'uccellino d'oro racconta di una bambina molto povera che si prende cura di un uccellino

¹² BEN AMUSHIE, *La tartaruga re degli animali e altre favole igbo della Nigeria*, cit., p. 9

¹³ *Ivi*, p. 8.

¹⁴ *Ivi*, p. 26.

¹⁵ *Ivi*, p. 33.

ferito che, quando impara a volare, le dona un grano di sorgo. Questo darà pannocchie d'oro donando ricchezza ad Amaka e alle altre famiglie povere del villaggio.

La tartaruga e la figlia del re torna a celebrare l'astuzia di Mmbe. Il re Eze Nwakamma dichiara di voler dare in sposa sua figlia solo a chi saprà scambiare un grano di sorgo con dieci mucche. La tartaruga accetta la prova: si mette in viaggio, si fa ospitare, dice di portare il grano degli dei e chiede agli ospiti di proteggerlo con cura. Di notte però lo fa sparire e, recitando una pantomima, chiede in cambio una gallina. Con lo stesso sistema scambierà la gallina, con una pecora e la pecora con dieci vacche. La nobile tartaruga sceglierà però di lasciare la figlia del re libera di sposare chi ama.

Ai racconti segue un breve scritto dell'autore a ricordo degli anziani, custodi della memoria orale, un breve dizionarietto e una nutrita pagina di ringraziamenti.

Tornando alle fiabe, si vede come la prima e l'ultima – *La tartaruga re degli animali* e *La tartaruga e la figlia del re* – si presentino nella forma della fiaba classica che, in quanto tale, possiede intrinseche potenzialità pedagogiche. Bruno Bettelheim ha dedicato studi approfonditi a quanto la fiaba possa comunicare alla psiche del bambino. In *Il mondo incantato*¹⁶ spiega quanto sia benefico per un bambino sentirsi raccontare le innumerevoli sciagure e prove difficili a cui è sottoposto l'eroe di fiaba, che mai soccombe e che anzi raggiunge una posizione sempre migliore che all'inizio del racconto. Questo tipo di racconto è in grado di donare al bambino una fiducia in se stesso che gli permetterà di affrontare le difficoltà della vita con sicurezza, consentendogli di sbagliare fiducioso del fatto che le cose si potranno aggiustare e che queste stesse difficoltà gli permetteranno di diventare una persona completa. In queste due fiabe, il protagonista Mmbe affronta le difficili prove munito della sua sola astuzia, che è quanto gli permetterà, da semplice tartaruga, di diventare re di tutti gli animali. Anche *Amaka e l'uccellino d'oro* possiede degli elementi caratteristici della fiaba classica, soprattutto la presenza dell'aiutante magico, ma qui sono più presenti caratteristiche spiccatamente didattiche come l'elogio della gentilezza e bontà della protagonista.

Sono questi elementi didattici, costruttivi (più che l'ilarità di *La gallina della foresta, la notte e il giorno*), che differenziano fortemente *Il canto della regina nera* da *La tartaruga re degli animali*: nel primo volume l'autore si abbandona a riflessioni solipsistiche sul proprio destino, il proprio passato, i propri sentimenti, certo inserendoli in un contesto globale ma ancorandoli profondamente nel proprio ego, nel secondo la sua personalità quasi scompare per dedicarsi completamente ad altri intenti – pedagogici e ricreativi – con un'evidente pensiero costante per il pubblico più giovane.

¹⁶ BRUNO BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1977.

Le differenze così evidenti tra le pubblicazioni di Kouakou e di Amushie ci spingono quindi ad una riflessione sul ruolo e la responsabilità delle case editrici nelle pubblicazioni di questi autori.

Si sono individuate delle costanti: *Brucaviè la pietra magica* e *Il canto della regina nera* sono le prime opere di questi autori, sono pubblicate da editori molto piccoli, trasmettono una visione sconsolata delle cose e presentano una forte impronta autoriale. *Lepre e porcospino* e *La tartaruga re degli animali* sono le seconde – e finora ultime – pubblicazioni di questi autori; sono entrambe pubblicate da una grande casa editrice – la EMI ed hanno caratteristiche molto simili tra loro: grande formato, illustrazioni vivaci, tensione pedagogica e al trasmettere una visione positiva della realtà.

Pare quindi evidenti da una comparazione di questo tipo quanto possa essere importante il ruolo delle case editrici, che, pare, possano influenzare la stessa scrittura degli autori, ed in una maniera tutt'altro che ininfluente. Ne emerge anche l'importanza delle piccole case editrici nello scoprire questi autori e della EMI nel dare una sistematicità al loro lavoro, inserendoli in un discorso più ampio. Per verificare tutto potrebbe essere utile confrontare tra loro le altre pubblicazioni di fiabe migranti, chiedendosi quale ruolo possono avere svolto le case editrici.

Ad un primo sguardo d'insieme, è evidente il ruolo fondamentale svolto dall'Editrice Missionaria Italiana: più della metà (7 su 13) dei volumi di fiabe pubblicati da africani migranti in Italia sono editi da questa casa editrice. Tra questi testi è possibile individuare due precise coordinate: la prima indirizzata precisamente ad un pubblico infantile, che presenta i testi a sé stanti, senza eccessive introduzioni ma con ricche illustrazioni (sono i testi di Wangò, di Amushie e di Kouakou); la seconda indirizzata piuttosto agli insegnanti, vede la presenza di testi dalle profonde riflessioni teoriche e didattiche (quelli di Weldemariam e di Elamè). Tra queste due coordinate si inserisce l'autore più pubblicato da EMI, Esoh Elamè, che pubblica il suo primo testo indirizzandolo decisamente alla lettura degli insegnanti, per poi, nelle sue altre raccolte di fiabe, rivolgersi senza intermediari al pubblico infantile.

Escludendo EMI, rimangono cinque autori rappresentati da piccole case editrici. Si può notare come nessuna di queste abbia pubblicato più testi dello stesso autore. Non è possibile individuare in queste pubblicazioni dei fili rossi, com'è stato fatto con le pubblicazioni EMI, per via di una maggiore pluralità qui presente. Pare che le piccole case editrici siano più disponibili a fare emergere la fantasia e il carattere dell'autore nelle sue manifestazioni più originali.

Il testo *Quando Re Gallo regnava*¹⁷ di Catherine Wangòì sembra confermare quanto finora esposto a proposito della casa editrice EMI.

Quando Re Gallo regnava è l'unica raccolta di fiabe africane scritta in italiano da una migrante. È anche il primo di questi volumi pubblicati dalla EMI (che negli anni successivi ne pubblicherà altri cinque). A tali peculiarità che ne farebbero un volume di particolare importanza per il presente studio, fanno da bilanciamento la scarsità di informazioni esistenti sull'autrice e la scarsa impostazione editoriale del volume che non riporta nessuna informazione biografica sull'autrice e nemmeno Luatti è riuscito a recuperarne¹⁸; l'intero web non si mostra in grado di fornirne, dopo vent'anni dalla pubblicazione.

Si leggono sette favole di animali illustrate dai disegni di Lorenzo Domenis, introdotte da una breve presentazione dell'autrice. Qui si offre al lettore una descrizione generale del Kenya e dell'utilizzo che lì viene fatto delle fiabe:

“La tradizione orale di favole, leggende, indovinelli e canzoni svolge un ruolo importante nella vita dei Kenyani. La cultura della società viene trasmessa in immagini e riti, con il ritmo della danza e la melodia dei canti cerimoniali. Per ogni fase della vita c'è un insegnamento appropriato, che non viene solo impresso nella memoria, ma fatto penetrare nell'intimo della persona con la suggestione del costume familiare e comunitario.”¹⁹

Esclusa questa breve introduzione da parte dell'autrice, e di una favola finale ripresa da un altro volume EMI (di cui si parlerà più avanti), il volume consta di favole vere e proprie, senza apparati critici o grandi premesse teoriche, caratteristica che sarà invece costante nei testi di questo genere pubblicati successivamente.

Le sette fiabe sono racconti briosi in cui gli animali fungono da esempi di vizi e virtù. Ognuna contiene un insegnamento morale, esplicito o meno. Alcune portano il vizio da stigmatizzare già nel titolo.

La prima favola, *Il pavone presuntuoso*, vede un pavone, protagonista, incarnare il vizio nominato nel titolo. È un racconto che possiede gli stessi meccanismi narrativi della favola *Una regina senza trono* contenuta in *Numbelan*.

Gli animali della foresta sono stremati da una condizione di siccità. Il pavone non vuole lavorare perché, dice, sporcherebbe le sue splendide piume. Il Re Gallo intima che, se non lavora, non potrà mai bere l'acqua del pozzo. Il pavone sdegnato vola via rifiutando l'offerta dell'acqua fangosa, non adatta alla sua natura regale. I lavori continuano e con lo scavo del pozzo l'acqua, finalmente sgorga

¹⁷ C. WANGÒÌ, *Quando Re Gallo regnava*, cit.

¹⁸ L. LUATTI, *E noi?* cit., p. 73.

¹⁹ C. WANGÒÌ, *Quando Re Gallo regnava*, cit., p.5.

limpida e pulita. La gazzella una notte è a guardia del pozzo, si fa commuovere dal pavone e gli permette di bere. La seconda notte, però, il pavone trova di sentinella il coccodrillo che lo afferra e lo getta nel pozzo. Le grida dell'animale attirano tutti gli animali; Re Gallo sentenzia di lasciarlo affogare. Il coccodrillo piange mentre il pavone affoga, pensando a che cenetta avrebbe poi ripescato, con calma.

Un vizio è esplicitamente citato anche nel titolo di *Cosa non si fa per vanità*, che però è meno un racconto pedagogico morale e più un aneddoto divertente, dove una catena di reazioni genera una situazione paradossale, come nel racconto *La gallina della foresta, il giorno e la notte* di Ben Amushie. Qui si vede lo scarafaggio riempire di complimenti la lucertola. Questa, indispettita e intemorita, fugge dall'insetto finendo nella casa della civetta. La civetta si indigna tanto di quest'intrusione da convocare un'assemblea urgente con tutti gli animali. Il rinoceronte, correndo all'incontro, pesta la coda al coccodrillo che ne ha un dolore tanto forte da sputare fuoco dalla bocca. Il fuoco brucia la casa di Re Gallo e la pioggia inizia a scendere per spegnere l'incendio, ma trascina via le uova della gallina. Re Gallo, all'assemblea, ripercorre in un interrogatorio la catena delle conseguenze, arrivando ad indicare come causa le adulazioni dello scarafaggio alla lucertola. La storia si chiude con un indovinello, che lo scarafaggio pone volando via: "non è naturale che gli esseri belli siano ammirati da chi è meno bello?"

Anche nei racconti *Una bugia costata cara* e *L'aquila tradita* il riferimento a vizi da stigmatizzare è esplicito. Il primo racconta una versione africana della favola di chi grida troppo spesso 'al lupo!', di un'antilope rimasta orfana appena nata ed adottata dall'ippopotamo. Con difficoltà i due riescono a trovare una buona convivenza. Un giorno la mamma adottiva dice alla giovane antilope che è giunto il momento di dormire da sola nella foresta. Per essere al sicuro la piccola grida: "un leone! un leone!", facendo muovere in suo soccorso tutto il branco di ippopotami. Fa così per due volte, finché viene davvero divorata da un leone l'intero branco la abbandona al suo destino credendo sia l'ennesimo falso allarme.

Il secondo vede Re Gallo cadere nella tana del serpente rompendosi un'ala. Medicato dalla volpe, chiede al falco di procurargli del cibo durante la convalescenza. L'aquila, sua grande amica, si sente molto offesa da questa scelta e decide di verificare una vecchia diceria, se davvero la testa del gallo contenga o no del fuoco, come sembra suggerire la cresta così rossa. Fa cadere sulla cresta del gallo un mazzetto di paglia che non si incendia. La notizia corre veloce in tutto il villaggio facendo levare una sommossa che costringe Re Gallo all'esilio.

Con *L'antilope coraggiosa* il lettore incontra finalmente un personaggio positivo, una virtù da contrapporre ai vizi delle altre favole. Il coraggio citato nel titolo servirà, però, purtroppo, più che altro, per evidenziare la codardia e l'invidia degli altri animali. Kiki, protagonista di questo

racconto, è un'antilope straordinariamente bella, forte e coraggiosa, tanto da vincere nella lotta il leopardo. La fama fa di Kiki l'eroe dell'intera foresta. Re Gallo teme che questa fama lo possa scalzare dal trono, così chiede al leone di uccidere la forte antilope. Kiki soccombe nella lotta, ma il leone, ferito da un corno dell'antilope, conduce fino alla morte una vita infelice, divorata dal rimorso. I maschi di antilope iniziano a combattere tra loro per conquistare il posto di Kiki. I leoni, i ghepardi, i leopardi e gli altri predatori attaccano le madri antilopi e i loro cuccioli. Anche chi invidiava Kiki inizia così subito a sentire la sua mancanza.

In *Chi la fa l'aspetti!* il contenuto moralistico è talmente evidente che la morale della favola è esplicitamente citata nel titolo. Una coppia di buceri ha quattro figli. La madre passa le intere giornate in cerca di cibo, mentre il padre osserva il panorama e gli stupendi balli rituali di accoppiamento degli altri uccelli. In un periodo di carestia, il padre, quando la sera la moglie porta a casa la cena, si finge pazzo per potersela mangiare tutta. Questa situazione continua fino a che la madre, esausta, non chiede consiglio ai vicini; il corvo propone alla mamma buccero di fare la stessa. In questa maniera riesce a confondere il marito e a smascherare l'inganno.

In tutta la raccolta, solo il racconto *Avventura in quattro* porta un titolo privo di riferimenti al contenuto moralistico delle favole, pur essendo questo presente nel racconto, che vede Scimmia, Talpa, Termite e Pidocchio chiacchierare e bere latte di palma fermentato, quando sono chiamati dal vecchio camaleonte. Questi li invita ad una festa la sera stessa. I quattro arrivano dipinti di molti colori, urlando e gettando scompiglio tra il pubblico. Re Gallo li rimprovera e li manda via, dicendo di tornare quando fossero in grado di comportarsi meglio. Arrivati a casa si lavano, ma con tanta forza da strappare alla scimmia i peli dal sedere. Nel vederla il pidocchio ride così forte che il naso gli si spacca a metà. I tre amici per far dimagrire la grassa termite le legano una corda attorno ai fianchi e tanto stringono fino quasi a farla dividere in due. La talpa deride tutti e tre facendo infuriare la scimmia che le dà un tale colpo in testa da appiattirla.

Da quel giorno la scimmia non ha più peli sul sedere, il pidocchio ha il naso spaccato in due, la termite ha un vitino sottile e la testa della talpa è completamente piatta.

La morale della favola è diretta contro l'ebrezza incontrollata.

Catherine Wangò pone come appendice alla propria raccolta di favole un racconto contenuto in *Favole dall'Africa*²⁰ di Lino Ballarin, preceduto da queste parole:

“Dopo il regno di Re Gallo venne quello di Re Leone, un animale crudele e prepotente. Così ci dice un'altra favola dal Kenya, che aggiungiamo alla raccolta perché ripete lo stesso messaggio: la forza dei potenti sta nell'ossequio e nella divisione dei deboli. La libertà va prima di tutto conquistata dentro di noi. È quello che

²⁰ LINO BALLARIN, *Favole dall'Africa*, Bologna, EMI, 1991.

fa l'intelligente mangusta. Poi basta unirsi e... anche il leone va a nascondersi! Si noti come in molte favole, in tutti i paesi del mondo e in tutti i tempi, siano un invito a usare l'intelligenza contro la forza, a conquistare la libertà contro ogni tipo di oppressione²¹

La favola riportata si intitola *Anche re leone va... a nascondersi* e racconta di quando il leone diventa il despota di tutta la foresta, a cui ogni animale deve presentarsi per portare offerte ed omaggi. Solo la mangusta coraggiosamente resta a casa, suscitando stupore in tutti gli animali ai quali, quando le chiedono come possa pensare di avere un atteggiamento così sfrontato, risponde di avere già ucciso molti leoni, e di possederne in casa diverse pellicce. Nel buio della sua casa gli animali credono davvero di intravedere queste pellicce, e la notizia si diffonde ed il leone è costretto all'esilio.

Questo volume della Wangoi appare abbastanza estraneo al tema di questa tesi, non è, infatti, una raccolta di fiabe, ma di favole, che sviluppano temi abbastanza 'europei'. Sembrano più una trascrizione 'esotica' di temi, trame e contenuti di fiabe già ampiamente diffuse nella tradizione europea o mediterranea in senso lato, che non racconti africani. Non assomigliano, comunque, ai racconti analizzati nel resto di questo lavoro.

Un altro aspetto curioso è che la conclusione, e forse la chiave di lettura dell'opera, offerta dall'autrice, venga attraverso la riproposizione di un brano di un'opera di un autore italiano, narratore di favole dall'Africa, che ripropone il mito dell'unione dei deboli contro l'ingiustizia sostenuta dalla forza.

Se a questo sommiamo le scelte lessicali particolarmente precise, fino al tecnicismo (il verso del pavone è definito 'paupolare'), lo stile vivace, che ricorda molto da vicino lo stile 'parlato' del racconto per bambini codificato da Collodi, Carlo Lorenzini, fitto di esclamazioni, commenti, uso emotivo del registro linguistico, attraverso il largo uso di aggettivi e della prima persona plurale per accomunare narratore e pubblico nella medesima visione della storia, nasce il sospetto che la narratrice non sia del tutto responsabile della sua opera.

Questi racconti somigliano molto poco, nel linguaggio e nella messa in scena, agli altri racconti di fiabe migranti, che presentano una struttura linguistica semplice, con un lessico italiano limitato all'uso quotidiano, molto generico, che, quando diventa insufficiente, viene integrato, spesso, con il ricorso al lessico della lingua madre africana degli autori, e dove lo sfondo, l'ambiente, il paesaggio sono delineati in modo piuttosto sintetico e stereotipato.

La risposta a questi dubbi si trova nella presentazione all'opera della Wangoi, dove l'autrice, così chiamiamola, ringrazia 'il padre Noè Cereda e don Marco Luciano per l' 'aiuto' che le hanno dato nella pubblicazione delle sue favole, e, aggiungo io, nella stesura o riscrittura delle stesse.

²¹ C. WANGÒI, *Quando Re Gallo regnava*, cit., p. 55.

I due religiosi sono missionari che hanno lungamente soggiornato in terra di missione, specialmente in Africa, ed hanno esteso i confini della loro opera pastorale, probabilmente, anche in campo culturale, sforzandosi di aggiungere un tassello alla faticosa opera di comprensione reciproca tra due mondi, Italia e Kenya, che allora cominciavano ad entrare in contatto attraverso la migrazione.

Si tratterebbe, a mio avviso, per quest'opera, di un esperimento di travestimento linguistico di favole africane per facilitarne il gradimento al pubblico infantile italiano, veicolando una sorta di educazione all'intercultura, o di educazione all'integrazione, che passa attraverso il livellamento delle differenze.

Questa scelta editoriale viene ben presto abbandonata dalla casa editrice EMI, che lascerà in breve tempo piena libertà espressiva agli autori migranti africani di fiabe e favole.

Una ricerca scientifica sulla cultura orale tigrina: Habtè Weldemariam

Habtè Weldemariam è un sociologo eritreo che ha studiato alla Gregoriana di Roma e all'Università Santa Clara in California. Ora lavora presso il dipartimento internazionale *Pace e sviluppo* delle Acli.

*La terra di Punt. Miti, leggende e racconti dell'Eritrea*¹ è il titolo inaugurale della sezione dedicata alla "Pedagogia narrativa" dell'editore Emi, e si propone non come una semplice raccolta di fiabe e racconti, ma ha l'ambizione di fare della narrazione un'autentica e nuova (ma quanto antica) pedagogia, come si legge nelle intense parole riportate in retro copertina:

"una pedagogia cosciente, che scelga di fare i conti con la poesia e la letterature altre, quelle dei vinti, delle donne, dei marginali, che solitamente anche la scuola trascura o semplicemente tace, per produrre anticorpi efficaci contro l'etnocentrismo e il razzismo e porre semi di interculturalità."

Il testo si compone di approfondite introduzioni teoriche alle più importanti tipologie di racconto orali tigrino e di un'antologia di fiabe, miti e leggende, alcuni scritti dall'autore, altri ripresi da testi più o meno celebri, come si vedrà più avanti.

La presentazione di Brunetto Salvarani, *Per una pedagogia narrativa*, si spinge ancora più in là, svolge una vera apologia del racconto orale, partendo da tre belle citazioni di Barthes, Benjamin e Calvino sulla perdita di valore del racconto orale nella modernità² accompagnate da etimologie bibliche ("dabar, una parola che si è fatta evento"³) e da racconti chassidici.

Il raccontare le storie oralmente viene descritto con come salvifico, terapeutico, "scelta di un modello gnoseologico e non la rinuncia ad esso"⁴.

La terra di Punt è un testo molto differente dagli altri presi in considerazione in questo studio: il suo intento non è, infatti, soltanto quello di offrire dei racconti, divertenti o istruttivi, ad un pubblico variegato e principalmente infantile; in questo testo Habtè Weldemariam ricostruisce con precisione accademica la storia della cultura narrativa eritrea, dalle più antiche testimonianze archeologiche ai racconti di guerra, durante l'occupazione italiana.

¹ HABTÈ WELDEMARIAM, *La terra di Punt. Miti, leggende e racconti dell'Eritrea*, Bologna, EMI, 1996.

² "Il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società, il racconto comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito alcun luogo senza racconti... il racconto si fa gioco della buona e della cattiva letteratura: internazionale, trans-storico, trans-culturale, il racconto è come la vita", la citazione da ROLAND BARTHES, quella da WALTER BENJAMIN: "Capita sempre più di rado d'incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: dell'imbarazzo si diffonde sempre più spesso quando, in una compagnia, c'è chi vorrebbe raccontare una storia. È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze" e da ITALO CALVINO: "Mi sembra che ormai al mondo esistano solo storie che restano in sospeso e si perdono per strada". Tutte e tre *ivi*, p. 5.

³ *Ivi*, p. 8.

⁴ *Ivi*, p. 13.

Il libro è strutturato in diverse parti, sulle quali sarà necessario soffermarsi più avanti, ma che vengono qui elencate per fornire un quadro d'insieme.

Nella parte introduttiva, alla dotta presentazione di Brunetto Salvarani, segue una *Nota sulla trascrizione dei caratteri ge'ez*, compilata con la precisione del linguista, che aiuterà il lettore a pronunciare correttamente i termini eritrei contenuti nel testo.

Il ricorso al termine preciso non serve a dare alle storie il pepe dell'esotismo, quanto a conservare a strutture sociali e culturali originali il loro spessore originale.

La cultura e la lingua italiana, che per un certo periodo storico hanno dominato il territorio dell'Eritrea e dell'Abissinia, possono ora avvicinarsi a comprendere una cultura non più sottomessa e subordinata, ma alla pari, con l'umiltà di chi vuole comprendere.

L'opera di Weldemariam, in questo senso, appare, in ogni sua pagina, una rivendicazione di dignità, di antichità culturale alla propria patria.

Il testo vero e proprio si divide in due parti: *Leggende popolari e origini dell'Eritrea* e *La narrativa popolare eritrea*. Nella prima parte l'autore ricerca, attraverso fonti archeologiche, storiche e accademiche, i miti fondativi della sua terra di origine, e li raggruppa in quattro grandi miti, ad ognuno dei quali è dedicato un capitolo: *La terra di Punt*, *Il re serpente (Negus Arawē)*, *La regina di Saba* e *La via degli incensi*.

La seconda parte del volume (*La narrativa popolare eritrea*), è preceduta da un'introduzione sui riti e le formule di inizio e di chiusura, i vari tipi di narratori tradizionali e sul carattere pedagogico della narrazione in Eritrea.

L'autore presenta la tradizionale divisione dei racconti popolari eritrei in quattro tipi: i *zenna* sono le storie di origine religiosa e mitica, i *tarat*, cronache, aneddoti, racconti generici, i *ṣeṣewāy*, fiabe, racconti fantastici, ed il *lāzānwāzān*, ovvero un tipo di novella comico satirica che vede come protagonisti celebri le macchiette Bāh'lebū e Ḥālaqā Gabra Hännā.

In appendice il volume riporta alcune schede generali sull'Eritrea (su storia e geografia, corredate da foto) e una ricca bibliografia.

Il primo capitolo della prima parte spiega perché il volume si chiami *La terra di Punt*. Questo è infatti l'antichissimo nome della zona, fin dal tempo degli egiziani, che significherebbe 'terra degli dèi'. Il nome è stato sempre collegato alla ricchezza dei materiali che dal luogo ora chiamato Eritrea venivano portati in tutto il mondo conosciuto: avorio, ebano, pelli di leopardo e di pantera, gusci di tartaruga, polvere di antimonio, gomme aromatiche, e soprattutto incenso e mirra, sostanze 'divine' per eccellenza di cui la zona era molto ricca.

Un altro mito fondativo dell'Eritrea è individuato da Weldemariam nella leggenda di Negus Arawē, il re serpente. La leggenda narra di un serpente che per primo regnava sugli altopiani compresi tra le valli di Marab e dell'Atbārā.

L'autore spiega come, fondandosi su un'analisi linguistica ed antropologica, probabilmente, l'appellativo 'serpente' fosse anticamente dato ad un despota, successivamente scalzato dal trono. Questa storia, che viene ancora raccontata, si ritrova persino in alcuni papiri egiziani.

Il racconto in assoluto più famoso che ha per sfondo il Corno d'Africa è il racconto biblico della regina di Saba: si ritrova nella Bibbia⁵, nel Corano, e nelle narrazioni eritree.

La storia narra di una regina incuriosita dalla fama del re Salomone, la quale, provatolo saggio e prospero più delle leggende, gli dona un'infinità di beni preziosi. La narrazione, pur centrata sulla potenza del re di Israele, testimonia di una fitta rete di relazioni che in tempi antichissimi legava il Mediterraneo all'Africa, alla ricca terra di Punt.

Weldemariam ripercorre, nel capitolo *La via degli incensi*, lo sguardo che l'Occidente ha rivolto sull'Eritrea o meglio sulla 'terra di Punt', l'antica zona del Corno d'Africa, ora divisa tra Etiopia, Eritrea e Somalia.

L'immagine di questa terra, fin dall'antica Grecia, è stata sempre legata alla produzione di aromi, incensi, da sempre necessari a rinforzare i legami dell'uomo con la sfera del divino e dell'immortalità (come nei processi di imbalsamazione o l'uso dell'incenso nelle cerimonie religiose) e l'autore cita Plinio, Strabone ed Erodoto, di cui si riporta un brano in cui la descrizione del territorio stinge nella descrizione di un mito :

“In Etiopia gli uomini vivono 120 anni, i prigionieri sono legati con catene d'oro (...) le piante del culto e della seduzione non possono essere coltivate: perché l'incenso è protetto da serpenti alati che solo può vincere il fumo dello storace. La cassia ha per ambiente le acque d'un lago in cui montano la guardia pipistrelli dalla forza terribile. Il cinnamomo si raccoglie in nidi inaccessibili che bisogna strappare al cielo. Il laudano, così profumato, si deve estrarre dalla barba fetida dei montoni.”⁶

La parte del libro dedicata alla narrativa popolare eritrea contiene un'ampia introduzione in cui l'autore spiega i caratteri fondamentali della cultura orale del suo paese. L'autore riporta diversi aneddoti personali riguardanti la propria infanzia, quando ancora si potevano ascoltare, nelle regioni agricole, fiabe risalenti a tempi indefiniti:

“Ricordo che agli inizi degli anni '60, andavo nella pianura 'Alā nella stagione della mietitura del granoturco (che durava due o tre settimane) con i miei zii e con una decina di uomini: alcuni di essi provenivano dal Tegrāy, altri da regioni eritree diverse. La sera dopo cena, finito il lavoro, si radunavano

⁵ 1, Re, 10; 2, Cronache, 9, *ivi*, p. 23.

⁶ Erodoto, *Storie* III, *ivi*, p. 20.

attorno al gran falò, alto quanto un uomo, e i loro racconti si protraevano fino a tarda notte. Al riverbero di un fuoco sempre vivo, i narratori deliziavano l'uditorio con avventure di eroi, ricordando per esempio la conquista della Libia (che chiamavano «Tribuli» storpiando Tripoli), alcuni con orgoglio, altri con disprezzo per i migliaia di eritrei caduti per conquistare la «Libia di Crispi»; racconti storici, fantastici, storie di animali astuti o sciocchi, apparizioni di esseri tenebrosi, racconti mitici come il «Regno del Serpente» con incredibili metamorfosi; storie comiche e satiriche che prendono di mira varie categorie sociali (costituite per la maggior parte da protagonisti animali) o, ancora, miti a sfondo religioso e leggende storiche.⁷

Vi è contenuta una spiegazione sui diversi tipi di *riti* di entrata e di chiusura delle fiabe, diversi a seconda del tipo di racconto narrato. L'autore indugia su una spiegazione di questo fenomeno collegandolo ad una ritualità di tipo magico-religioso che spieghi la dissociazione psicologica fra il narratore e i fatti che racconta. Lo fa supporre il fatto che la narrazione non viene mai condotta in prima persona, ma in modo impersonale: «si racconta che...»

Il *rito di chiusura* termina ogni racconto, tragico o comico che sia, con un messaggio, un motto, una verità da ricordare quando ci si trovi di fronte ai problemi della vita, una formula poetica che porge auguri al narratore e all'ascoltatore in modo tipico, come:

“«Il racconto è finito. Statemi bene, voi che avete ascoltato. Statemi bene e permettetemi di gridare ancora una volta: Pace a te, o giovinezza! E sempre coraggio, perché tu vinci gli uragani con l'impeto del tuo spirito e del tuo braccio, distruggi il male ed esalti il male (sic.), rendi possibile l'impossibile!»⁸

Nella cultura eritrea il ruolo del *griot* è assunto da figure chiamate *sab-zēnā*, *azmartì* e *māssayñā*.

I *sab-zēnā* si facevano carico del trasporto di notizie di cronaca, dei messaggi e degli ordini regali tra villaggi anche molto lontani; gli *azmartì* enfatizzavano, attraverso i canti, le cronache di guerra e di eroismo. Queste due figure sono oggi relegati in ruoli di semplici accompagnatori nei matrimoni e vengono chiamati con un certo disprezzo *wātot* ma un tempo erano i custodi della tradizione orale e quindi della storia, della letteratura e delle norme di convivenza delle proprie società.

I *māssayñā* erano poeti d'occasione in nozze e banchetti regali ma anche durante gli *alqastì*, occasioni civili di recita delle *malqas*, poesie funebri.

Queste figure non erano semplicemente depositarie della memoria collettiva, ma avevano un ruolo attivo nella vita sociale, potevano scatenare lotte sanguinose attraverso l'uso della 'parola che ferisce', dare manifestazione e sfogo ai sentimenti dell'animo, innamorato o in lutto, ma il loro ruolo era anche quello di dare suggerimenti, consigliare, sensibilizzare.

Il racconto orale ha infine un non secondario aspetto pedagogico, dal punto di vista dell'educazione alla socializzazione, dell'apprendimento delle usanze, delle proibizioni, per stimolare negli

⁷Ivi, p. 28.

⁸Ivi, p. 29.

ascoltatori un corretto modo di pensare e di agire. Il testo trasmesso oralmente è più orientato al “trasmettere dei valori culturali condivisi e delle norme di comportamento”⁹.

Weldemariam sostiene che nella narrativa popolare eritrea si ritrova una caratteristica peculiare dovuta principalmente al suo carattere pedagogico, ovvero la tendenza generale ad attingere ai livelli estremi del comportamento: lo stupido si contrappone all’astuto, il demone all’angelo, l’onesto al disonesto e via di seguito.

Il racconto parte da queste basi semplificate, per fare assumere loro un senso generale, verso l’incontro con gli altri, con chi specialmente è alla ricerca di una vita più giusta, denunciando le ingiustizie ed indicando la via verso tutto ciò che unisce gli uomini, che aiuta a mantenere la pace nelle famiglie, nei villaggi e che permette a ciascuno di sentirsi in pace con sé stesso.

La letteratura orale ha un impatto molto più forte sull’uomo nella sua integralità di individuo, parla a tutti dei propri valori, esperienze, desideri e curiosità, in un modo che la carta stampata non riesce a rendere.

Weldemariam lascia intendere come la letteratura orale possa essere anche un veicolo per un tipo di educazione di tipo ecologico (o allo “sviluppo sostenibile”, per usare un’espressione cara ad Esoh Elamè), quando si riferisce alle due categorie antropologiche dell’uomo alfabeto-classificatore e dell’uomo tribale-orale :

“Il primo tende a restringere e a rinchiudere lo spazio, nonché a separare le funzioni, il secondo aveva esteso il proprio corpo fino ad includervi l’intero universo. Il mondo, dunque, non si guarda più, il mondo si ascolta: il mondo diventa un tappeto sonoro.”¹⁰

L’introduzione ai caratteri generali della letteratura orale eritrea (in cui però il lettore può scorgere tratti della letteratura orale *tout court*), lascia quindi lo spazio ai racconti veri e propri, divisi in *Zennā*, *Tarat*, *Şenşewāy* e *LāzānWāzān*.

Zennā è un termine che indica racconti con forti coloriture fantastiche, ma la cui etimologia rimanda al termine *zēnā*, che significa ‘cronaca’, ‘diceria’, ‘novità’.

Notizie di cronaca, quindi, si possono immaginare all’origine di questi racconti, diffuse da persone qualsiasi – un viandante, un commerciante –, poi modificate e alterate da altre per essere poi trasmesse oralmente di generazione in generazione e sviluppate in varie versioni, generando una ricca riserva di conoscenze collezionate da uomini attraverso le loro esperienze di secoli.

⁹ *Ivi*, p. 32.

¹⁰ *Ivi*, p. 32.

Il racconto, da un passaggio all'altro, si modifica naturalmente dalla sua forma originale, della quale molte volte si perde completamente traccia, e si sviluppa in forme nuove e fantastiche, dovute ognuna a diversi strati di interpretazioni.

Il *zēnā* diventa così *zennā*, “una leggenda per la generazione successiva”¹¹; il terreno della cronaca diventa, nel corso dei secoli, luogo per la narrazione del mito, in un rapporto originale tra verità e finzione.

Nella narrativa, questa visione del mondo legittima una grande facilità di intercomunicazione tra il mondo della storia e il mondo del ‘mito’: anche se la cultura tradizionale eritrea (o etiopica) ha sempre prodotto testi che si possono definire storiografici, sono anche numerose le opere della letteratura scritta in cui quel precario confine è continuamente e deliberatamente superato in un senso o nell'altro.¹²

In questa labile zona di confine tra cronaca, storia e mito, trova comodamente posto la religiosità popolare, nelle forme del relativamente recente culto cristiano piuttosto che degli antichi culti religiosi, e, spesso, questi racconti diventano veri e propri miti fondativi come la già citata storia del re serpente.

Nella sezione antologica dedicata al *zennā*, Weldemariam recupera volentieri le narrazioni da testi storici: la versione del racconto del re serpente è ripresa dal volume *Storie, leggende e favole del Paese del Negus* di Antonio Pollera, pubblicato da Bemporad nel 1935¹³, dove l'autore scriveva che “Questa leggenda è conosciuta nella tradizione orale etiopica sotto varie versioni, ma io trascrivo quella che, a mio parere, è la più antica, e di origine locale...”¹⁴

La citazione diventa interessante non tanto dal punto di vista di un'*auctoritas* che garantisca l'autenticità del racconto, quanto per il rapporto bizzarro che si instaura tra un autore eritreo immigrato in Italia che ricerca le storie del proprio paese in un volume scritto da un italiano durante il ventennio. Ciò sembra un esempio abbastanza evidente del destino liquido dei racconti e delle fiabe, migranti per statuto attraverso frontiere, strati sociali e mezzi di comunicazione differenti (non è difficile immaginare cantastorie eritrei recuperare la fiaba del re serpente letta su un libro portato dai colonizzatori, in maniera non molto diversa dalla nonna che racconta al nipote la versione di Cenerentola vista alla televisione).

¹¹ *Ivi*, p. 37.

¹² *Ibidem*

¹³ ANTONIO POLLERA, *Storie, leggende e favole del Paese del Negus*, R. Bemporad e F. Editori, Firenze, 1935, *ivi*, p. 32.

¹⁴ *Ivi*, p. 39.

La storia della regina di Saba viene riportata da un manoscritto salvatosi dall'incendio della Biblioteca di Bebārwā, avvenuto nel 1878; un manoscritto che contiene, tra le altre cose, sette racconti sulla regina di Saba e i famosi trenta enigmi della regina al re Salomone.

La storia di Giuseppe e Giacobbe, che viene ripresa da riviste specialistiche d'inizio Novecento¹⁵, vede i due fratelli separati da lungo tempo; entrambi partono contemporaneamente per farsi visita, ma, quando si incontrano per strada di notte, non si riconoscono e cercano di uccidersi con un colpo di spada. Miracolosamente tra i due si trova un masso che ferma entrambi i colpi. Questa roccia scalfita, spiega l'autore, si può vedere ancora oggi nel mezzo di una zona desertica.

Nel repertorio dei *zennā* Weldemariam inserisce anche uno stralcio tratto da un romanzo cristiano etiopico dedicato alle imprese mitiche di Alessandro Magno, opera

“la cui composizione va fatta risalire al secolo XIV ed ispirata, se pur vagamente, alla nota *Storia di Alessandro* dello pseudo-Callistene. Nella versione etiope il grande conquistatore viene esaltato per la sua castità e purezza corporale, per queste qualità egli riceve dallo spirito divino la rivelazione dell'incarnazione del verbo.”¹⁶

Alessandro attraversa qui il Paese della Tenebra, accompagnato dai grifoni, e raggiunge la Terra dei Viventi, dove incontra i profeti Enoch ed Elia, trova l'Acqua di vita nella quale vivono pesci immortali. Qui viene insidiato dal fraudolento Pescatore, anch'egli immortale, ma che può essere tenuto in ceppi da Alessandro. Questi si fa eremita nel deserto ed infine muore, dopo aver discusso il problema della Resurrezione dei corpi.

Non vengono citate le fonti di altri racconti, che possiamo credere opera dell'autore (pur, certamente, ispirato dalla tradizione), come *La storia del monte Gadām*, che vede tutte le montagne tenere consiglio e decidere di scendere verso zone più basse. Il monte Gadām è il primo a lasciare il suo posto e si trova ben presto con una delle estremità piantate sul mare: avvisa allora tutte le altre montagne, dicendo di restare ferme dove si trovavano. Il monte Gadām si trova in posizione isolata da tutte le altre montagne, molto vicino al mare.

La giustizia del Bāhra-Nagāsi è un racconto che si colloca tra la storia, la leggenda e la favola d'animali, in un *melange* tipico del genere *zennā*. Il Bāhra-Nagāsi, spiega l'autore in una nota, è “il personaggio politico più importante dopo il Re dei Re (Negus Nagasti)”¹⁷. Il Bāhra-Nagāsi Za-

¹⁵ CARLO CONTI ROSSINI, *Le lingue e le letterature semitiche d'Etiopia*, Oriente Moderno, 1921-1922; EMILE LITMAN, *Specimens of the popolare literature of modern Abyssinia*, in *Journal of American Oriental Society*, 1902, *ivi*, p. 40.

¹⁶ *Ivi*, p. 55.

¹⁷ *Ivi*, p. 47.

Mikā'el aveva uno stretto collaboratore e tesoriere chiamato Emnatù.¹⁸ Un giorno, cavalcando in solitaria, il sovrano si ferma con alcuni pastori che hanno un cane da guardia diventato amico di una iena, la quale faceva strage delle greggi. In quel momento il Bāhra-Nagāsi si rende conto di quanto Emnatù sia corrotto, e al ritorno lo fa impiccare.

Altrettanto difficile da collocare in termini di tipologia narrativa quanto il *zennā*, è il *tarat*, “luogo della narrazione dove si verificano processi di decostruzione e ricostruzione di materiali, scambi ed intrecci tra mito, leggenda e novella”¹⁹. In esso trovano spazio generi diversi come la poesia, la prosa, i canti di eroismo, i poemi di lamenti, di gioia, funebri, i canti di apologia.

Il *tarat* non ha uno scopo eminentemente letterario, quanto didattico; la sua narrazione è quindi semplice e coincisa, fondata su un tipo di conoscenza millenaria. Il genere del *tarat* si compone anche di *zennā* decaduti.

Spiegazione mitica di determinati processi storici o di scelte morali condivise, divulgazione della saggezza esistenziale, di divieti comportamentali e di valori etici fondamentali, il *tarat* viene accolto con sempre maggior entusiasmo dal pubblico quando si riferisce a situazioni culturali arcaiche e a universi irrimediabilmente perduti.

Quasi tutti i racconti di questa sezione antologica sono privi di fonti.

Il brevissimo *tarat* intitolato *Dio si prende cura dei bambini* spiega come mai i genitori obbediscano sempre ai desideri dei propri figli: quando Dio creò i bambini, dette loro la possibilità di scegliere se volessero avere ogni giorno un nuovo abito o se volessero poter governare sui propri padri e madri. I figli scelsero la seconda alternativa e da allora, sostiene l'autore, è nato il proverbio “Colui che procrea, perde”.²⁰

Attento al rapporto tra genitori e figli, anche il racconto *Una lezione per tutta l'umanità* vede la figura del figlio ritratta con tratti di indipendenza se non di autorevolezza. Vi si racconta di un uomo deciso a sbarazzarsi del suo decrepito genitore: messolo dentro un grande vaso di terracotta, si dirige su un'alta montagna per gettarlo da un dirupo. Il nipotino, affezionato al nonno, seguita la scena di nascosto, dice al padre: “Se stai buttando giù il nonno per farlo morire, almeno risparmi il vaso... perché, quando tu diventerai vecchio come il nonno, servirà a me per portarti su, proprio su questa collina, e poi buttarti giù per il dirupo”.²¹

¹⁸ Ancora in nota, l'autore spiega che Emnatù vuol dire fiduciario di Dio, “nome che sembrava appropriato a rappresentare la volontà del Signore Iddio e la qualità di giustizia che il Bāhra-Nagāsi immaginava nell'uomo”, *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ivi*, p.57.

²¹ *Ivi*, p. 58.

Il racconto *L'āyē del nonno* delinea un altro rapporto di tipo generazionale, questa volta tra un anziano maestro e dei giovani studenti. Diventa quindi evidente come nel campo dell'eloquenza orale il confronto con le persone più anziane, ma anche con le più giovani – come dimostrano i due precedenti racconti sia fondamentale. Alcuni studenti vedono un anziano insegnante scavare dei buchi per terra per sotterrare alcuni semi di 'āyē, un frutto selvatico simile alla prugna. Gli studenti chiedono che senso abbia per lui cercare di far nascere delle piante di cui non avrà nessun modo di mangiare il frutto, che verrà dopo molti anni, al che l'insegnante impartisce una morale sulla vita universale e i doveri dell'individuo.

L'invidia è provvidenziale racconta di un sant'uomo che consiglia ad un personaggio molto ricco di fare in modo di avere sempre chi lo invidia. Il ricco si irrita, ma il monaco gli risponde che l'invidioso non nuoce a nessuno, ed è solo invidiato chi è molto ricco.

In *Sebhat* l'insegnamento morale viene impartito dal padre di uno studente, il quale, dopo aver terminato il suo percorso formativo, si offende perché un acquaiolo non gli offre da bere. Il padre gli dona una pietra preziosa e gli dice di andare a rivenderla al mercato. Il ragazzo racconterà che i primi negozianti a cui si è rivolto, venditori di paccottiglia, non gli compravano la pietra, ed ha dovuto andare da un ricco gioielliere. “Così la tua istruzione, dice il padre, è un bene prezioso che non tutti possono apprezzare.”

In *La provvidenza* una famiglia vive in una condizione di precarietà. La moglie, per poter sfamare i propri figli, consegna al marito i suoi gioielli, affinché li rivenda per comprare del cibo. Il marito, per strada, trova un mendicante, ed è talmente commosso dalla sua vista che gli dona tutti suoi averi. La seconda volta la moglie consegna al marito i suoi abiti da sposa, che però nessuno al mercato vuole comperare. Tornando a casa, il marito trova una mendicante che vende un francolino e le chiede di scambiarlo con gli abiti della moglie. Il francolino si rivelerà essere pieno di pietre preziose che rendono ricca la famiglia prima indigente. Il marito riceverà in sogno una visione di un angelo che gli spiegherà il motivo della sua fortuna, arrivata per la sua buona condotta con i poveri.

Ne *La bontà del sicomoro* il tema di fondo resta sempre religioso, ma questa volta legato più ai culti tribali, naturali. Vi si legge di un mercante arrivato in un paese dove gli abitanti adorano un antico sicomoro. Intollerante verso questa superstizione, si reca dove si trova l'albero armato di una scure. L'albero lo implora di non ucciderlo, e gli promette in cambio una moneta al giorno. L'uomo vivrà di questo bene per anni, finché il sicomoro smette quest'offerta. Il mercante, arrabbiato, si dirige nuovamente verso l'albero con la scure; il sicomoro gli dice che con le sue ampie radici potrebbe facilmente ucciderlo, così il mercante si pente e riprende il suo viaggio.

La sezione dedicata al *tarat* si conclude con un capitolo dedicato agli insegnamenti morali recitati in forma teatrale improvvisata. Questi sono proposti da insegnanti locali o narratori viandanti allo

scopo di sensibilizzare gli uditori al rispetto della natura, degli uomini, delle istituzioni. Riporta due esempi tratti da un volume tigrino del 1944²²; il primo è un dialogo tra padre e figlio riguardante il progresso, il secondo è una sorta di orazione monodica sulla dignità del lavoro manuale.

La sezione più ampia del volume *La terra di Punt* è dedicata al genere *ṣeṣewāy*, che comprende il complesso mondo della fiaba e delle favole. Anche questa sezione è introdotta da un'elaborazione teorica da parte di Weldemariam sul genere, che riprende le teorie classiche (etnologiche, psicanalistiche, formaliste).

L'indagine di Weldemariam indugia su una riflessione sul perché del narrare. Egli spiega come questi tipi di racconto rappresentino una forma di provocazione: la mente umana non è in grado di spiegarli razionalmente, eppure continua a confrontarsi con essi. Essi vengono interpretati in base alle aspirazioni del pubblico e traggono il loro senso dalle storie personali e dalle abitudini di pensiero di ciascuno. Ogni racconto popolare con il quale un individuo intessa un rapporto reale, diventa quindi costantemente una fiaba moderna.

Se il *ṣeṣewāy* predilige il lieto fine, non è detto che l'intera storia sia gioiosa, anzi, molto spesso questi racconti evocano timori inconsci e sollevano incubi latenti nell'immaginario di chi ascolta, di chi narra e di chi legge. Sono elementi costanti ed essenziali la paura del buio, la matrigna cattiva, le streghe (in tigrino *seriēl*).

“I racconti fantastici offrono l'*alchimia* indispensabile alla psiche umana per dinamizzare la realtà interiore e suggeriscono l'innocenza del divenire (del mutare di stato) di un possibile nuovo ordine; in questo modo i racconti magici finiscono per cogliere verità remote che si trovano a profondità insondabili.”²³

Tra i ventuno esempi di *ṣeṣewāy* riportati da Weldemariam, in realtà solo uno risponde alle caratteristiche sopra accennate, caratteristiche che si avvicinano alla tipologia delle *favole di magia* come intese da Propp; tutti gli altri racconti sono favole di animali. L'unico racconto di streghe, incantesimi, prove difficili, si intitola *Zengbābā*, e vede una ragazza bellissima nascosta dai propri genitori per non fare innamorare tutti i giovani del villaggio. Un giorno il fratello la vede e vuole assolutamente sposarla. I genitori approvano e la ragazza fugge sopra un albero. Il fratello più piccolo viene mandato per farle cambiare idea ma *Zengbābā*, la ragazza, lo invita a salire sull'albero – un sicomoro fatato – che li porta in una foresta dove non vive nessun essere umano. Un giorno, mentre il fratello è fuori a caccia, il fuoco si spegne, così *Zengbābā* va a cercarne nella foresta, e

²² YESHĀQ TAWALDMADHEN (a cura di), *Hāsi rMasehāf Nebāb Be'tegriñā: arbe 'an arbā 'etanzāntā*, Asmarā, 1944, *ivi*, p. 48.

²³ *Ibidem*

giunge alla casa di una strega. Questa le dona uno straccio pieno di cenere e delle penne di gallina facendole delle raccomandazioni:

“ora ritorna a casa tua, ma per strada scuoti ogni tanto lo straccio e strappa le penne di gallina; quando sarai arrivata, prima di entrare in casa, rovescia la cenere che sarà rimasta nello straccio, vicino alla porta, così il fuoco si accenderà.”²⁴

Zengbābā ritorna e trova il fuoco acceso, ma i sette figli della strega, tornati a casa, sentono l'odore della ragazza e la vogliono trovare; la madre dice loro di seguire le tracce della cenere e le penne di gallina. Giunti a casa di Zengbābā, non la vedono perché, spaventata, si è arrampicata sulla colonna portante, ma ha tanta paura da iniziare a piangere e fa cadere una lacrima sulla testa di uno dei figli della strega, che le ordina di scendere e di preparare loro da mangiare. Quando torna a casa il fratello di Zengbābā, il più crudele dei figli della strega lo uccide e lo taglia a pezzi, ordinando a Zengbābā di mangiarlo. I figli della strega, dopo aver bevuto e mangiato a sazietà, scompaiono e quello che aveva ucciso il fratello di Zengbābā muore avvelenato da una bevanda offertagli dalla ragazza, la quale prende con sé il corpo e le ossa del fratello, abbandona la casa, inseguita dalla strega infuriata per la morte del figlio. Questa non riesce a superare un fiume in piena e grida a Zengbābā di dirle come ha fatto a passare all'altra riva. La risposta è : “prima mi sono tolta gli occhi con un punteruolo, poi mi sono messa un piede sopra il collo e così sono passata”²⁵. Seguendo le istruzioni la strega annega nel fiume. Il finale della fiaba trasporta l'ambientazione finora sospesa in un tempo mitico e indefinito, in un'atmosfera cristiana:

“Liberatasi della strega, Zengbābā si mise a camminare in cerca di Nostra Signora Madre Maria, perché le facesse rivivere il fratello.

Dopo quaranta giorni e quaranta notti di viaggio, giunse finalmente in un bosco, in mezzo al quale c'era una chiesetta di monache e, posate la carne e le ossa del fratello vicino ad una immagine della Madonna, si allontanò.

Dopo un po' ritornò nella chiesetta e trovò il fratello vivo e più bello che mai.”²⁶

Si è detto come gli esempi di *ṣeṣewāy* più presenti in *La terra di Punt* siano in realtà favole di animali, genere preferito da tutti gli scrittori africani migranti presi in considerazione.

Alla favola di animali Weldemariam dedica attenzione anche nella parte teorica, collegando questo tipo di racconto al primordiale rapporto dell'uomo con la natura. Il favolista coglierebbe sul nascere questo antico rapporto tra uomo e animale, riponendo il primo nel suo stato naturale, al di là di ogni condizionamento storico o sociale. Molto spesso, in questi racconti, si ricorre ad elementi naturali

²⁴ *Ivi*, p. 99.

²⁵ *Ivi*, p. 100.

²⁶ *Ibidem*

(legati, in genere, al mondo della fauna): l'uomo *parla* attraverso gli animali che agiscono e comunicano come esseri umani.

Gli animali in questa funzione riescono a dire ciò che difficilmente potrebbe essere detto da un uomo. gli animali parlanti sono tra i soggetti più sfruttati nella narrazione africana e sono quasi sempre utilizzati quando il racconto vuole essere portatore di una morale.

Le storie che hanno per protagonisti gli animali presentano un duplice aspetto: da una parte ci si propone di spiegare caratteristiche che possono apparire curiose all'occhio umano, dall'altra si illustrano vizi e difetti umani attraverso i comportamenti animali, allo scopo di fornire una lezione di morale o per ironizzare su alcune abitudini dell'uomo. "L'animale viene spiegato attraverso l'uomo e l'uomo viene spiegato attraverso l'animale."²⁷

Peculiarità di questo tipo di racconti, che si possono inserire nel genere della favola, più che in quello della fiaba, è la quasi totale presentazione antropomorfa dei personaggi animali, che agiscono ognuno con caratteristiche fisse. Tale impostazione si rivela, tra l'altro, in manifestazioni singolari: gli animali vivono l'uno accanto all'altro nei villaggi, coltivano i campi, usano strumenti e utensili umani e sono capaci di parlare, pensare e sentire e agire come gli uomini, a tal punto che è impossibile capire se i protagonisti di queste storie siano animali dotati di caratteristiche umane o esseri umani descritti come animali. Ogni animale ha generalmente caratteristiche fisse, e Weldemariam inserisce le descrizioni caratteriali dei vari animali presenti nella narrativa eritrea, ad esempio:

"Wa'āg – Macaco (cercopiteco). Mantello grigioverde, maschera biancastra, coda più lunga del corpo; il cercopiteco fa parte della famiglia dei macachi e, buffo e giocherellone com'è, a guardarlo ispira sorrisi e ironia solo per il fatto che quando è sui rami fa gesti quasi umani, ha sguardi penetranti ed atteggiamenti buffi e spiritosi.

Carattere: nonostante il suo aspetto, non si sa per quale motivo, al cercopiteco vengono attribuite (in tutta la narrativa orale nel contesto regionale in questione) la massima saggezza, rettitudine, giustizia, sagacia, coerenza, caparbieta, perseveranza. Viene considerato testimone incorruttibile nei confronti della giustizia e della verità."²⁸

I racconti di questa sezione sono raggruppati attorno a parole chiave quali 'l'origine delle cose', 'riconoscenza', 'riscatto', 'giustizia', 'astuzia', 'provvidenza', 'superbia', 'ingratitude', 'la lotta per la vita'. Restano senza parole chiave i primi tre racconti: *La raccomandazione del corvo morente*, *Il 'piano' dei topi* e *L'agnello e il lupo*.

Il primo di questi racconta di un vecchio corvo sul letto di morte, stanco di fuggire dagli uomini, che raccomanda ai figli di non farlo più finché non li vedessero arrivare con delle pietre in mano. "E

²⁷ *Ivi*, p. 78.

²⁸ *Ivi*, p. 81.

se tenessero le pietre in tasca?” obbietta un figlio. Il brevissimo e ironico racconto si conclude con il vecchio corvo che si lamenta amaro della diffidenza dei tempi moderni.

Il secondo racconto racconta di come i topi un giorno abbiano tenuto consiglio per difendersi dal gatto. Decidono di legargli un campanello alla coda, per sentire quando arriva. Ma come fare a legare il campanello? (tema trattato in tutta la favolistica conosciuta di tutti i paesi. E' un caso di poligenesi?). Da questo racconto in Eritrea si è diffusa l'espressione “è come il piano dei topi”, per commentare qualcosa di irrealizzabile .

Il terzo di questi racconti “non catalogati”, narra la classica storia dell'agnello e del lupo che bevono dallo stesso ruscello. Il lupo, pur trovandosi più in alto dell'agnello, accusa questi di sporcargli l'acqua, ma solo per avere un motivo per sbranarlo (superfluo sottolineare quanto il tema si ritrovi in tutte le letterature).

I racconti raggruppati intorno alla parola chiave *l'origine delle cose* sono di tipo eziologico.

Il bue, la pecora, il pollo e l'asino spiega perché nella regione eritrea del Kabassā vivano molti polli selvaggi, mentre *La storia della scimmia e della gazzella* si rifà alla credenza locale per la quale la gazzella si disseta respirando l'aria.

I racconti *Gratitudine e riconoscenza* e *Reciproca riconoscenza* sono catalogati nell'ambito della parola chiave quasi tautologica *riconoscenza*. Il primo di questi racconti ha lo stesso *plot* de *Il destino del bugiardo* contenuto in entrambe le pubblicazioni di Koffi Michel Fadonougbo²⁹, mentre il secondo racconta di un uomo che salva uno scoiattolo, il quale ricambierà il favore. Questi due *senṣewāy* si discostano dalla fiaba d'animale vera e propria, per assumere alcuni tratti del racconto di fate: la presenza dell'uomo, l'aiutante magico, la prova difficile.

La parola chiave *giustizia*, raggruppa quattro racconti, ed è il gruppo più numeroso, anche se di poco (le altre parole chiave si riferiscono ad un racconto o due o tre).

Il male e il bene, l'acqua e il fuoco, un serpente e un vecchio leone narra di come ‘il bene’ (personaggio che con ‘il male’ viene identificato senza altre spiegazioni, e che agisce come una persona normale) riesce a sopravvivere nella savana semplicemente grazie ai tranelli de ‘il male’, che, gettando zizzania tutt'intorno a sé, si sbarazza di tutti gli antagonisti ma finisce per cadere nelle sue stesse trappole.

Dei quattro racconti “di giustizia” questo è l'unico in cui il lettore trova un lieto fine, che bilancia le colpe con delle punizioni e i meriti con i premi, gli altri racconti sono invece imperniati sul contrario della giustizia, tanto che il titolo di uno di questi racconti è proprio *L'ingiustizia*, dove il

²⁹ M. K. FANDONUGBO, *I racconti Mahi della savana*, cit., p. 20; *Pedagogia di un Griot. Come si diventa “maestro della parola” in Africa*, cit., p. 14

leone, lo sciacallo e la iena in una battuta di caccia catturano un'antilope, un asino selvatico e una lepre. Il leone chiede alla iena di fare le parti e questa propone l'antilope per il leone, la lepre per lo sciacallo e l'asino per se stessa. Il leone, a sentire ciò, le dà una zampata che per poco non le stacca la testa. Lo sciacallo propone quindi: l'antilope per il pranzo del leone, l'asino per la sua cena e la lepre per sé e per la iena. Il leone, molto soddisfatto, chiede come ha imparato a fare le parti così bene e lo sciacallo, fuggendo, risponde: "con la testa della iena."

Ne *Il capro espiatorio* un elefante schiaccia un cucciolo di leopardo ed incolpa le capre. La giustizia non riuscirà a prevalere perché nessuno ha il coraggio di mettersi contro un animale così grande.

L'ultima parola al macaco prevede una resa dei conti finali dove si trova giustizia solo a livello verbale: come ne *L'ingiustizia*, il leone richiede una spartizione del bottino di caccia che sia fortemente a suo proprio vantaggio: su una magra vacca incinta e un bue grosso pretende per sé il bue e il vitello, e la vacca per il branco di iene che l'ha aiutato nella caccia, sostenendo che il vitello è stato partorito dal bue. Nessuno degli abitanti della savana osa contraddirlo a parte il macaco che, interrogato, non risponde. Il leone, davanti ad una giuria composta da tutti gli animali, lo chiama e lo richiama finché il macaco non risponde: "ero indaffarato a scorticare il sasso". Il leone quindi ironizza: "da quando in qua si scortica un sasso?" Il macaco, fuggendo, risponde: "da quando i buoi partoriscono."

Questo racconto funge bene da ponte con la seguente area semantica: *astuzia*, qualità che, come si è visto, è costantemente presente nei racconti africani. *Un dabāy e un serpente* vede un topolino (il dabāy del titolo) riuscire a fuggire da un serpente, mentre ne *Il raglio dell'asino* il gioco tra preda e predatore è invertito: un leone ha molta paura di un asino, avendolo sentito ragliare e non conoscendo che animale sia. L'asino ha viceversa molta paura del leone e nel racconto i due sono intenti a fuggire l'uno dall'altro, credendosi entrambi prede.

I genitori del gattino e del topolino è l'unico *ṣeṣewāy* che fa riferimento alla parola chiave *provvidenza*. Due cuccioli di gatto e di topo giocano insieme finché i genitori del topo gli spiegano come il gatto sia un loro predatore, e da quel giorno i due giocano separati.

Trattano il tema della *superbia* i testi *Il fumo e la nuvola* e *la vanità della iena*. Il primo è un brevissimo dialogo tra il fumo uscito da un forno e una nuvola che gli blocca la strada; il fumo pretende che la nuvola lo lasci passare perché è figlio del fuoco, ma la nuvola, sprezzante, dice che si inchinerà a lui solo quando assomiglierà a suo padre.

Nel secondo un capretto riesce a sterminare un branco di iene attraverso un trucco: impaglia la pelle di un leone e la lega ad una di queste iene le quali, quando si accorgono della bestia, fuggono fino allo sfinimento.

Un solo testo fa riferimento alla parola chiave *ingratitude*, ed è *La pietà dell'uomo o la pietà del macaco?*, racconto analogo a *Kema – la scimmia salvata da Wudu – la tartaruga* ed a *L'asino ingenuo* di Esoh Elamè. Qui i protagonisti sono una iena caduta in una trappola ed un uomo. La iena supplica l'uomo di salvarla, promettendo di non far del male al suo salvatore. Quando viene liberata però non vuole mantenere la promessa e l'uomo chiede aiuto al macaco, il quale chiede alla iena di mostrarle com'è successa la vicenda, e quando la iena è tornata nella trappola dice all'uomo di fuggire.

Gli ultimi tre racconti della sezione dedicata ai *ṣeṣewāy* fanno riferimento alla parola chiave *la lotta per la vita*. *Hāye'yat e lo scoiattolo* racconta di come il famoso cane cacciatore Hāye'yat non riesca a raggiungere in una corsa lo scoiattolo. Separato da un fiume, il cane chiede allo scoiattolo com'è possibile che sia riuscito a fuggire così veloce. Lo scoiattolo risponde: “Io correvo per salvare la mia vita, tu correvi soltanto per inseguire me”.

Ne *La solitudine del macaco* gli animali cercano un modo per difendersi dagli uomini armati. Decidono di mandare il macaco ad imparare dagli uomini la maniera per costruire le loro armi. Quando gli animali sono finalmente armati, il macaco si trova nella difficile posizione di mediatore tra i due gruppi, non essendo né uomo, né animale.

L'ultimo racconto, *Dialogo fra un mercante romano e un leone africano*, è, viene spiegato in nota, “un racconto di chiaro stampo occidentale, molto conosciuto, negli anni '50-'60 nelle scuole missionarie in Eritrea”³⁰. Vi si legge di un mercante romano naufragato nelle coste africane, rappresentato mentre dialoga con un leone: il primo sostiene la superiorità dell'uomo sugli altri animali, il secondo vince la battaglia dialettica con argomenti schiaccianti, sostenendo, se non il contrario, almeno che l'uomo non è migliore degli altri animali.

Al *zennā*, al *tarat* e al *ṣeṣewāy* segue la parte dedicata al *lāzānwāzān*, la novella di tipo comico-satirica con i suoi protagonisti Bāh'lebū ed Hālaqā Gabra Hānnā. Nell'introduzione a questa parte Weldemariam fa riferimento ad alcuni caratteri generali del genere comico, la sua funzione sociale insita nella risata, volta a liberare il gruppo da tensioni personali e sociali. L'autore pone particolare enfasi nel sottolineare come il riso possieda una funzione educativa e sociale duplice: è contemporaneamente conservatrice delle norme del gruppo e il suo contrario. Da una parte infatti il riso serve da strumento per stigmatizzare comportamenti non accettati dal gruppo, e dall'altra serve al singolo per farsi beffa delle repressioni.

Nei quindici esempi di *lāzānwāzān* il lettore incontra testi che definiremmo barzellette: molto brevi, fanno della battuta il cardine di tutto il racconto. Tra questi racconti, *Inferno e paradiso* vede un

³⁰ H. WELDEMARIAM, *La terra di Punt*, cit., p. 84.

ateo cercare di mettere in difficoltà un sacerdote chiedendogli com'è possibile che Giona sia rimasto tre giorni nella pancia della balena. Il sacerdote gli risponde che quando andrà in paradiso glielo chiederà. L'ateo chiede "e se fosse all'inferno?", "in tal caso – risponde il sacerdote – glielo domanderai tu".

Habtè Weldemariam ha pubblicato, negli anni immediatamente precedenti a *La terra di Punt*, due interessanti volumi di impostazione didattica. Il primo, *La presenza africana nelle Americhe*³¹, è un volume che raccoglie fonti e testimonianze sulla storia degli schiavi deportati durante il colonialismo dall'Africa all'America.

*Stranieri come noi*³² nasce, invece, – come si legge nell'introduzione al volume – dalla consapevolezza dell'esistenza – già nei primi anni novanta – di molti materiali e strumenti di carattere didattico e scolastico sul tema dell'immigrazione, alcuni anche molto buoni ed efficaci: libri, fascicoli, videocassette, mostre, giochi che dimostrano l'attenzione al tema di amministrazioni locali e insegnanti.

Nell'analisi di questi materiali, il docente di filosofia e di scienze dell'educazione Antonio Nanni e il sociologo eritreo Habtè Weldemariam notano una certa ripetitività degli argomenti come se il problema, invece di dipanarsi in un itinerario educativo e di crescita culturale, si arenasse su due o tre questioni ripetute all'infinito.

Da qui l'idea del libro: lavorare sull'individuazione, l'analisi e la decostruzione dei pregiudizi, delle deformazioni e degli stereotipi di varia natura che riguardavano la presenza degli stranieri in Italia e in Europa. L'introduzione del volume parla esplicitamente della volontà di produrre una "*pars destruens*, senza la quale non si danno le condizioni di cambiamento"³³ dato che non si possono generare pensieri educativi positivi senza prima aver messo in discussione quelli negativi già presenti nella società che accoglie gli immigrati.

"Siamo del parere che spesso la gente non conosce veramente lo straniero ma che lo giudichi e lo pregiudichi sulla base della costruzione sociale dello straniero ossia dell'immaginario collettivo che in un dato momento storico si viene a determinare intorno a qualcosa."³⁴

I pregiudizi analizzati nel volume sono quelli che dicono che gli stranieri sono in troppi, tolgono lavoro agli italiani, sono sovratutelati dalle amministrazioni ("gli danno anche le case"), vengono da

³¹HABTE WELDEMARIAM (a cura di), *La presenza africana nelle Americhe. Indios e neri: un destino comune*, Bologna, EMI, 1992.

³²HABTÈ WELDEMARIAM (con ANTONIO NANNI), *Stranieri come noi. Dal pregiudizio all'interculturalità*, Bologna, EMI, 1994.

³³ *Ivi*, p. 7.

³⁴ *Ivi*, p. 24.

paesi arretrati, portano malattie, sono ignoranti e maleducati, vanno ad accrescere la malavita, sono fondamentalisti, una volta entrati non vanno più via, finiranno per togliere l'Italia agli italiani.

All'esposizione critica di questi "miti" segue la presentazione di cinque sfide che i flussi migratori lanciano alla società italiana ed europea: sfide nel campo politico, economico, religioso, educativo e dell'informazione. Ogni unità di lavoro è correlata da indicazioni bibliografiche, da proposte di attività didattiche, da vignette satiriche riprese dalle testate nazionali e da tabelle statistiche e di documentazione.

Se pensiamo che queste riflessioni sui luoghi comuni sullo straniero risalgono ad una ventina di anni fa, e le confrontiamo con gli attuali umori dell'opinione pubblica c'è di che nutrire un certo pessimismo sulla possibilità dell'educazione scolastica di scalfire il pregiudizio.

La fiaba per l'educazione all'intercultura e allo sviluppo sostenibile: Esoh Elamè

Esoh Elamè risulta essere un autore particolarmente interessante ai fini della nostra ricerca: in un ambito, quello della narrativa dell'infanzia, dove sono molti i "migranti che scrivono"¹, questo autore ha pubblicato tre volumi di fiabe, coniugando questo lavoro autoriale ad un impegno in ambito accademico e sociale sui temi dell'intercultura e dell'educazione sostenibile.

Bantu del Camerun, ha una laurea in geologia (ottenuta in Camerun), una in geografia (in Francia) e una in scienze ambientali (in Belgio), ha conseguito un dottorato di ricerca in geografia presso l'Università Joseph Fourier di Grenoble (Francia) ed è ricercatore all'Istituto di Geografia Alpina di Grenoble e alla Fondation Universitaire Luxembourgeoise.

Dal 1993 lavora come consulente di educazione interculturale presso il Comune di Pesaro dove ha iniziato una sperimentazione sull'educazione interculturale e allo sviluppo sostenibile nelle scuole elementari, medie e superiori, con la collaborazione della Fondation Universitaire Luxembourgeoise di Arlon in Belgio. La sperimentazione si è poi allargata all'Istitut de Geographie Alpine di Grenoble, ai comuni di Grenoble e Arlon e ad una trentina di scuole di ogni grado.

I suoi testi *Intercultura, ambiente e sviluppo sostenibile* e *L'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile*² riportano gli esiti di questo percorso descrivendo le problematiche che l'hanno reso necessario, e gli strumenti preferibili per ottenere maggiore incisività nella pratica didattica.

Uno degli strumenti privilegiati da quest'autore per affrontare le tematiche dell'intercultura e dello sviluppo sostenibile è la fiaba.

Elamè ha pubblicato tre raccolte di racconti tradizionali africani³, e in tutti questi volumi l'impostazione ideologica e teorica è sottolineata chiaramente. Il lavoro di Elamè si differenzia dagli altri autori presi in considerazione in questa tesi per la quantità di pubblicazioni di stampo accademico, che inquadrano le sue raccolte di fiabe in una prospettiva fortemente pedagogica e didattica.

Sembra quindi opportuno partire da uno sguardo sulla produzione teorica di questo autore.

Intercultura, ambiente, sviluppo sostenibile presenta in prima battuta una descrizione dei concetti chiave su cui verte il lavoro ovvero l'intercultura e lo sviluppo sostenibile, quindi spiega come lavorare su questi concetti nell'attività scolastica e quali siano i fattori che ne facilitino la

¹ L. LUATTI, *E noi?* cit., p. 23.

² ESOH ELAMÈ, *Intercultura, ambiente, sviluppo sostenibile*, Bologna, EMI, 2002; *L'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile. Proposte di formazione per insegnanti*, Bologna, EMI, 2006 (con JEAN DAVID).

³ ESOH ELAMÈ, *C'era una volta al tempo degli antenati... Favole dei popoli bantu del Camerun*, EMI, Bologna, 2000; *Il serpente e il topo. Favole del Niger*, Bologna, EMI, 2001 (con HASSANE SOULEY); *Amici per la pelle. Favole del Benin e del Camerun*, Bologna, EMI, 2006 (con BONAVENTURE DOSSOY-YOVO).

condivisione.

A questa prima parte più teorica ne viene affiancata una più pratica con la descrizione del lavoro svolto nelle scuole di Pesaro, attraverso l'illustrazione e la proposta di schede di lavoro in classe, e l'analisi dei risultati ottenuti, riportando le valutazioni di insegnanti, genitori ed alunni.

Una precisa bibliografia precede un'appendice dove sono riportati alcuni scheletri di percorsi didattici esemplari e alcuni materiali utilizzati.

Si parte quindi dalla definizione di alcuni concetti chiave: citando due circolari ministeriali⁴ e, addirittura, Kofi Annan⁵, Esoh Elamè definisce l'educazione interculturale come

“un processo socioculturale dinamico che consiste nel riconoscere che viviamo in una società multiculturale, fatta di mosaici etnici in cui la diversità, intesa nella sua pluralità è la norma piuttosto che l'eccezione e nel valorizzare le diversità, sviluppando capacità per favorire la comprensione dell'altro e l'eliminazione dei pregiudizi nei suoi confronti.”⁶

Questa forma di intercultura è descritta come un cammino di arricchimento reciproco attraverso una migliore mutua comprensione tra culture, grazie alla messa in evidenza di valori, atteggiamenti, credenze e pratiche; riconosce l'interdipendenza reciproca tra tutti gli abitanti della terra e postula un avvenire di progresso per l'umanità, per i suoi valori di solidarietà ed uguaglianza.

Lo “sviluppo sostenibile” è il processo che consiste nel “rispondere alle necessità del presente senza compromettere la capacità delle generazioni future di rispondere alle loro”⁷. È un concetto eversivo dell'ideologia dominante nell'ultimo secolo, che tiene in considerazione solo lo sviluppo economico. Questo nuovo concetto tiene in considerazione l'ambiente biofisico, la giustizia sociale, la responsabilità nei confronti delle generazioni attuali e future in un quadro locale e mondiale.

Esoh Elamè passa quindi alla pratica, spiegando quale sia la maniera migliore per comunicare – specificatamente a scuola – i concetti sopra esposti. Egli identifica due coordinate principali: che l'insegnamento venga sviluppato da ogni materia e all'interno del proprio insegnamento e che l'insegnamento teorico sfoci nella concretizzazione della “buone pratiche” insegnate a scuola: “È dunque una didattica che scarta ogni schema riduzionista, che possiede un'identità e una

⁴ La 205/90 dice che “l'educazione interculturale è condizione strutturale della società multiculturale. Il compito educativo in questo tipo di società assume il carattere specifico di mediazione fra le diverse culture [...]; mediazione non riduttiva degli apporti culturali diversi, bensì animatrice di un continuo, produttivo confronto tra differenti modelli. L'equazione interculturale avvalorata il significato della democrazia, considerato che la diversità culturale va pensata quale risorsa positiva per i complessi processi di crescita della società e delle persone. Pertanto l'obiettivo primario dell'educazione interculturale si delinea come la promozione delle capacità di convivenza costruttiva in un tessuto culturale e sociale multiforme”. La 73/94 sottolinea il legame tra interculturalità e democrazia, ma non viene citata. In E. ELAMÈ, *Intercultura, ambiente, sviluppo sostenibile*, op. cit., p. 9.

⁵ La ricerca della pace è “un processo che congloba lo sviluppo economico, la giustizia sociale, la difesa dell'ambiente, [...] la democrazia, il rispetto della diversità e della dignità di ogni uomo, i diritti umani”, *ivi*, p. 10.

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ivi*, p. 16.

metodologia pluraliste.”⁸

L'autore si concentra sull'importanza della decostruzione degli stereotipi; suggerisce primariamente di identificare le idee erranee che gli alunni hanno su un particolare argomento, evitandone la legittimazione e impedendo loro di rafforzarsi, quindi sostituendo queste immagini false con altre più attuali per poter poi intraprendere un'azione pratica giusta e sostenibile. Questo tipo di metodologia verrà affrontata in un volume successivo, *Rappresentazioni sociali nuova via per l'interculturalità*⁹.

Questo tipo di didattica conduce da un insegnamento “dall'alto” ad uno “dal basso”: il primo è il classico modo di fare lezione, con l'insegnante sulla cattedra e gli alunni nei banchi mentre l'insegnamento dal basso prevede che gli alunni riescano a far emergere i concetti dai propri bacini di coscienza attraverso giochi di simulazione in cui cercare di immedesimarsi nelle varie parti sociali, o lo studio e confronto di dati, tabelle, cartine geografiche.

La parte più consistente di questo volume è dedicata alla descrizione del progetto educativo *Educazione interculturale e allo sviluppo sostenibile* elaborato nell'anno scolastico 1993-1994 nel Comune di Pesaro, progetto finalizzato al promuovere una società multiculturale, un processo di urbanità sostenibile, il rispetto dei diritti dell'uomo e del diritto allo sviluppo per tutti i popoli della terra, è stato realizzato attraverso la collaborazione di scuole ed istituzioni. In questo progetto l'uso delle fiabe assume un importante valore interculturale: i bambini imparano a conoscere l'Africa nella sua diversità sociale e culturale, attraverso la sua cultura orale che include varie espressioni artistiche in cui le favole si intrecciano agli indovinelli, ai proverbi, alle leggende e alla mitologia.

Le favole diventano utile pretesto per studiare la diversità sociale, economica ed ecologica dell'Africa, proponendo riflessioni sulla fame e sui diritti dei bambini, con un riferimento particolare allo sfruttamento minorile nel mondo. Le fiabe servono per spiegare gli aspetti antropologici dell'Africa, attraverso i suoi aspetti magico-religiosi, di vita, culinari ed organizzativi delle strutture sociopolitiche tradizionali: agli studenti vengono proposte riflessioni su la struttura della famiglia, il ruolo della donna, il matrimonio, la poligamia, le società segrete e le scuole di iniziazione nelle culture africane.

Da qui il discorso si amplia permettendo lo studio della storia e la geografia dell'Africa, dalla preistoria ai grandi personaggi del Novecento, dalla resistenza alla colonizzazione e dalle lotte per l'indipendenza fino alla neocolonizzazione del continente nell'epoca della globalizzazione degli

⁸ *Ivi*, p. 21.

⁹ ESOH ELAMÉ, *Rappresentazioni sociali nuova via dell'interculturalità. Percorsi didattici*, Bologna, EMI, 2008 (con ROSANNA MARCHIONNI).

scambi, quindi viene proposta un'importante riflessione sui meccanismi della globalizzazione dell'economia insistendo sulle disparità Nord/Sud, le loro cause e le conseguenze nell'equilibrio ambientale del pianeta. Vengono prese in considerazione le migrazioni internazionali viste come conseguenza dei fattori sopraelencati e come motivo per cui il discorso interculturale stia diventando così urgente. Infine tutti questi aspetti vengono riconsiderati sotto la prospettiva della sostenibilità.

In *L'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile*¹⁰ l'autore dimostra che "interculturalità, ambiente e sviluppo sostenibile vanno di pari passo" (come recita il sottotitolo alla prima parte del volume) per poi formulare alcune proposte pratiche utili agli insegnanti per trattare questi temi all'interno del loro insegnamento.

Si parte dalla considerazione che l'espressione "educazione interculturale" ha avuto negli ultimi anni un grande successo, soprattutto in ambito scolastico; eppure quest'espressione è stata quasi sempre usata in maniera vaga, senza precisi riferimenti didattici e pedagogici ed anzi è servita come contenitore per concezioni diverse.

Lo sviluppo sostenibile è chiamato in causa perché contiene nella sua definizione l'idea di equità, perché esprime una rottura con l'ideologia consumista che persiste a livello globale dalla fine della seconda guerra mondiale. La nuova concezione di sviluppo considera importante l'ambiente biofisico e le etiche di giustizia sociale, di tutela di chi vive ora e di chi nascerà nel futuro, la partecipazione sociopolitica e culturale in piccola e larga scala. Si parte dalla considerazione che "le trasformazioni subite fino ad oggi dalla biosfera sono di un'ampiezza tale che bisogna agire da subito per evitare che i loro effetti catastrofici non pongano ai nostri figli dei problemi irrisolvibili", si giunge alla certezza che un cambiamento radicale di mentalità si urgente perché i problemi si aggravano minuto dopo minuto.

L'approccio interculturale deve prevedere il discorso sullo sviluppo sostenibile quindi, ma è vero anche il contrario: il dialogo interculturale viene preso come metro di analisi per sondare la misura del grado di sviluppo di un territorio e "il rispetto delle minoranze, gli scambi interculturali, il rispetto delle alterità rappresentano degli elementi importanti che permettono di misurare il grado di sostenibilità di un processo di sviluppo."¹¹

L'approccio interculturale all'insegnamento dello sviluppo sostenibile è utile perché permette di conoscere l'approccio di altri popoli a temi ecologici (il valore religioso delle foreste, dell'acqua...) ed è poi sempre più evidente come al mondo l'interconnessione ecologica sia così stretta che un

¹⁰ E. ELAMÉ, *L'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile*, cit.

¹¹ *Ivi*, p. 31.

ragionamento globale diventa necessario:

“l’educazione interculturale deve quindi mirare all’interdipendenza planetaria sotto tutti gli aspetti, deve promuovere non un modello di sviluppo sostenibile, ma più modelli di sviluppo sostenibile, secondo ogni realtà culturale e le tipologie di problemi che essa deve superare”¹².

Per promuovere questo tipo di insegnamento Esoh Elamé auspica che non sia, all’interno della scuola, una precisa disciplina a trattare gli argomenti dello sviluppo sostenibile e dell’intercultura, ma che questi vengano considerati obiettivi fondanti per tutte le discipline.

Il volume riporta alcuni esempi di buone prassi per fare educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile all’interno della propria disciplina; si tratta di una sperimentazione portata avanti da una ventina di insegnanti italiani, greci e francesi. Viene riportato il lavoro di un insegnante di tedesco che ha analizzato con la sua classe i sentimenti patriottici di italiani e tedeschi dopo le inondazioni del 2001, un insegnante di religione che ha proposto un lavoro sull’immagine di Gesù nelle altre religioni e un lavoro di un’insegnante di geografia che ha cercato di mettere in discussione gli stereotipi degli alunni attraverso una sorta di problema di matematica che recita:

“«voi siete in una classe multietnica composta da 18 allievi di cui due sono di origine senegalese, tre di origine malese, due di origine tunisina, uno di origine algerina, due di origine peruviana, uno di origine cinese, sei di origine italiana e uno di origine svizzera. Quanti allievi della classe sono bianchi? Quanti sono neri? Quanti sono di colore? Quanti sono arabi? Quanti sono “vu cumprà” e quanti “marocchini”? quanti sono musulmani?»”¹³.

Altri esercizi elaborati in queste lezioni hanno cercato di far percepire agli studenti, attraverso un gioco di immedesimazione, la sensazione di straniamento percepita dagli immigrati.

Sette classi del Collège Champollion di Grenoble hanno sperimentato l’uso delle fiabe africane come metodo per studiare il francese e “promuovere i fondamenti etici della cittadinanza planetaria”¹⁴. Le favole *Il gallo e l’otarda* e *Il serpente e il topo*, tratte da una precedente libro di Elamé¹⁵, sono accompagnate da una scheda di lettura, non molto differenti da quelle che troviamo in *C’era una volta al tempo degli antenati*¹⁶.

Vale la pena di soffermarsi su un’altra pubblicazione teorica di Esoh Elamé, ovvero *Rappresentazioni sociali nuova via dell’intercultura, percorsi didattici*¹⁷, scritta con Rosanna

¹² *Ivi*, p. 25.

¹³ *Ivi*, p. 116.

¹⁴ *Ivi*, p. 126.

¹⁵ E. ELAMÉ, *Il serpente e il topo*, op. cit.

¹⁶ E. ELAMÉ, *C’era una volta al tempo degli antenati*, op. cit.

¹⁷ ESOH ELAMÉ, *Rappresentazioni sociali nuova via dell’intercultura*, cit.

Marchionne, dirigente scolastico e assessore nel Comune di Pesaro, e che presenta contributi di Umberto Margiotta, di Rita Minello dell'Università Cà Foscari¹⁸ e dieci esempi di percorsi didattici di educazione interculturale a partire dalle rappresentazioni sociali scritti da insegnanti delle scuole dell'infanzia, primarie e superiori.

Umberto Margiotta, professore di teoria ed epistemologia della formazione, partendo da uno studio di Serge Moscovici, definisce le *rappresentazioni sociali* (RS) come “modalità dominio-specifiche che le persone adottano per organizzare, in termini a loro familiari, contenuti di spiegazioni o interpretazioni che, al contrario, sono ritenuti dalle stesse persone difficilmente spiegabili”¹⁹. Con le *rappresentazioni sociali* (RS) la sociologia studia le idee o le credenze su un oggetto, un fenomeno, un evento sociale. Questi vengono però caricati di complessità e spessore, ripensati come processi costitutivi dell'identità delle persone, che hanno un valore nella rappresentazione simbolica della realtà e che, soprattutto, sono influenzati dalle specifiche posizioni sociali che le persone occupano e producono.

Le persone adottano schemi di pensiero, appunto definiti *rappresentazioni sociali*, per organizzare, con parole a loro familiari, contenuti di spiegazioni, interpretazioni di eventi o credenze astratte che sarebbero altrimenti difficilmente spiegabili dalle stesse persone. Questi schemi di pensiero hanno funzione strutturante per le relazioni e gli apprendimenti di ogni individuo, anzi, le RS fanno sì che gli apprendimenti stessi possano diventare condizionamenti culturali.

Le RS sono, secondo la riflessione di Elamè, funzionali all'insegnamento dell'intercultura perché permettono agli insegnanti di capire l'immaginario ideologico delle proprie classi; permettono di comprendere se gli alunni possiedono stereotipi acquisiti sulle persone diverse da loro. Questa consapevolezza permette di intervenire in maniera efficace decostruendo gli immaginari marginalizzanti.

Così spiega il concetto Elamè:

“la domanda fondamentale è: si può educare all'intercultura senza smontare i pregiudizi, gli stereotipi, i luoghi comuni? Si può educare all'intercultura continuando a riempire la testa dei ragazzi con informazioni presentate come sapere insegnato, mentre a volte comportano informazioni obsolete, stereotipate? Si può educare all'intercultura senza partire dalle rappresentazioni dell'insegnante, dell'alunno, del libro di testo e del programma ministeriale?

È possibile educare all'intercultura se non si ha presente il sistema di lunga costruzione del pensiero dominante con la sua dimensione coloniale? La colonizzazione ha determinato un momento storico dell'umanità, ha condizionato e continua a condizionare il modo di percepire il mondo, gli altri, l'alterità. L'educazione interculturale deve essere impostata su una visione post-coloniale per decostruire i nostri sistemi di pensiero nelle loro forme vecchie e nuove. L'educazione interculturale, nella sua complessità, ha interesse anche a collocarsi in una prospettiva che mira a “decolonizzare” l'immaginario europeo. Ciò

¹⁸ UMBERTO MARGIOTTA, *Educazione interculturale e rappresentazioni sociali*; RITA MINELLO, *Approcci metodologici e tecniche didattiche per la costruzione di positive rappresentazioni sociali dell'identità*, *ivi*, pp. 19-38 e 57-98.

¹⁹ U. MARGIOTTA, *Educazione interculturale e rappresentazioni sociali*, *ivi*, p. 19.

significa rimettere in discussione il predominio del sistema di pensiero europeo sugli altri e promuovere in modo sistematico la cultura della convivenza e dell'interdipendenza²⁰.

In quest'ottica il lavoro in classe diventa luogo privilegiato per insegnare tematiche complesse come l'educazione interculturale e lo sviluppo sostenibile e per cercare di promuovere una benefica decolonizzazione della mente. L'insegnamento può essere una forma di dialogo in sé, in grado di preparare i più giovani ad un confronto produttivo e pacifico con gli altri:

“La conversazione costituisce il punto di partenza di ogni processo di insegnamento democratico. Il termine *conversazione* deve essere inteso come un momento di reciprocità in cui la parola è condivisa tra gli alunni nell'ambito di una lezione in un'atmosfera di pace, fiducia e serenità. La conversazione nell'ambito di un'attività didattica è fondatrice di relazioni sociali nella misura in cui permette agli alunni di esprimersi, di imparare a parlare, di armonizzare i loro rapporti con gli altri, di trovare soluzioni ai conflitti; in breve, di costruirsi le proprie immagini e opinioni del mondo e della realtà.”²¹

Esoh Elamè pare qui, da professore distaccato quale si presenta nei suoi scritti, ricordarsi dell'insegnamento del *griot*: una educazione reciproca, democratica, fluida, che mira all'educazione dell'individuo nella sua globalità, lontana dal didatticismo occidentale.

Si capisce quindi l'interesse di questo autore per le fiabe: strumento di dialogo orizzontale che permette di ricollegarsi al passato ancestrale sentendosi parte di un tutt'uno con il cosmo e l'umanità.

All'abbondante riflessione teorica, Elamè ha affiancato tre pubblicazioni di raccolte di fiabe. È l'unico tra gli autori migranti africani ad averne composte più di due.

La prima di queste, *C'era una volta al tempo degli antenati...*²² rientra nella serie “sussidi didattici” della EMI, casa Editrice Missionaria Italiana, una collana molto attenta ai valori dell'intercultura e dell'educazione alla convivenza²³.

La natura della collana, intesa come aiuto nella didattica delle scuole, prevede un volume che non si limiti alla semplice raccolta o trasposizione delle fiabe.

Questa prima raccolta di fiabe di Elamè si presenta, infatti, corredata da una presentazione di

²⁰ ESOH ELAMÈ, *Le rappresentazioni sociali dell'educazione interculturale nella scuola italiana*, *ivi*, p. 49.

²¹ *Ibidem*

²² E. ELAMÈ, *C'era una volta al tempo degli antenati*, *op. cit.*

²³ Citiamo alcuni titoli significativi pubblicati nella collana “Sussidi didattici” della EMI: LUIGI DE CARLINI, *Lo sviluppo diverso. Gandhi e l'educazione al consumo, all'ambiente, alla mondialità*; PIERANTONIO ZAVATTI, *Qui fa molto freddo. Lettere e testimonianze di incontro con stranieri in Italia*; LETIZIA FAVRERO, *Scuole in... viaggio. Un'esperienza di scambio tra scuole di diversi continenti per una didattica interculturale*; CRISTINA MAESTRELLO, CRISTINA CARPANI, *Condividere il mondo. per educare i bambini alla mondialità*; LETIZIA FAVRERO, *La mia casa è il mondo. itinerario di formazione interculturale per studenti*; HABTÈ WELDEMARIAM, *Stranieri come noi, dal pregiudizio all'intercultura*.

Rosanna Marchionni (che è co-autrice di *Rappresentazioni sociali nuova via dell'intercultura*²⁴) e da una densa introduzione dell'autore, intitolata *Educare all'interculturalità e allo sviluppo sostenibile attraverso la comunicazione orale dell'Africa Nera*.

Il volume è poi diviso in due parti: nella prima vengono riportate le favole, ognuna con una scheda didattica per aiutare gli alunni e gli insegnanti a capirne meglio i significati; la seconda parte presenta alcune schede di introduzione generale ad “elementi delle culture nere africane” come la società, la religione e il ruolo della cultura orale.

Ad un anno di distanza EMI pubblica un secondo volume di Elamè, *Il serpente e il topo*²⁵, questa volta in collaborazione con Hassane Souley, definito all'interno del libro “nero sudanese” del Niger, già insegnante di filosofia al liceo Agabba Tahoua in Niger, nel 2001 ricercatore all'Institut d'Etudes Africaines dell'Université de Provence.

La presentazione di Maria Pia Gennari, assessore ai servizi educativi del comune di Pesaro, sottolinea il valore universale della saggezza delle fiabe, e una introduzione di Jean David dell'istituto di Geografia Alpina dell'Università Joseph Fourier di Grenoble, co-autore assieme ad Esoh Elamè di *L'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile*²⁶, individua nella “standardizzazione degli stili di vita, l'affermazione degli individualismi, la rottura delle solidarietà interfamiliari e territoriali, lo sviluppo vertiginoso della comunicazione elettronica che diffondono un senso d'inquietudine e una domanda di compensazione”²⁷ l'origine della volontà per le nostre società europee postmoderne e urbanizzate di rivolgersi al passato come al maggior garante dei valori comunitari e identitari.

Uno degli aspetti più frequenti in cui si traduce questo bisogno pare essere il sempre più frequente successo nelle pubblicazioni di favole dal mondo.

Eppure, nell'operazione editoriale di raccolta e stampa di storie lontane la funzione del racconto rimane esterna al lettore. Nelle società tradizionali, invece, dove l'oralità è ancora preminente, il racconto conserva il suo ruolo essenziale di strutturazione e di coesione sociale; mantiene la comunicazione intergenerazionale, affidando agli anziani il ruolo di trasmettitori di valori e patrimoni che i giovani tesorizzano. Il racconto orale, secondo Jean David, è porta principale per accedere alla conoscenza di culture lontane come quella dell'Africa nera, fondamentale per attivare un dialogo sincero con gli stranieri migranti oggi vicini a noi, ed il pensiero va eminentemente alle classi scolastiche multiculturali.

Il serpente e il topo, escluse queste due introduzioni, presenta, diversamente dal volume precedente

²⁴ E. ELAMÉ, *Rappresentazioni sociali nuova via dell'intercultura*. cit.

²⁵ E. ELAMÉ, *Il serpente e il topo*, cit.

²⁶ E. ELAMÉ, *L'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile*, cit.

²⁷ E. ELAMÉ, *Il serpente e il topo*, cit., p. 5.

di Elamè, le fiabe nella loro autonomia, facendone risaltare il valore narrativo, che è esaltato dalle illustrazioni di Manuel Charpy, Tania Massol e Sophie Pierret.

La terza e – finora – ultima prova narrativa di Esoh Elamè si intitola *Amici per la pelle. Favole del Benin e del Camerun*²⁸ ed è stata composta con Bonaventure Dossou-Yovo, ricercatore beninese all'Università di Liegi con dottorato di ricerca in diritto ambientale.

Anche questo testo, esclusa una densa introduzione di Esoh Elamè, presenta le fiabe in autonomia, anche queste valorizzate dalle belle illustrazioni di Alessandro Vitti. Il volume si chiude con una raccolta dei proverbi che il lettore ha incontrato nelle favole corredati da spiegazioni.

Il 2006 è anche l'anno in cui Esoh Elamè pubblica *l'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile*²⁹ e possiamo pensare che la breve introduzione al volume di favole sia una sorta di riassunto di un percorso teorico critico sull'interculturalità durato almeno una decina d'anni (è del 1997 l'articolo *Interculturalità: accettare l'altro. I marocchini sono dei vù comprà?*³⁰).

In quest'introduzione l'autore camerunense individua nell'operazione di raccolta delle fiabe un triplice valore: è un contributo alla conservazione della tradizione orale delle civiltà negroafricane, alla trasmissione alle generazioni più giovani e future della ricchezza dei loro insegnamenti e, infine, un sussidio agli insegnanti che possano trovare nelle fiabe un materiale didattico utile nell'ambito dell'educazione interculturale e dell'educazione ambientale per affrontare la questione della diversità umana.

I racconti africani mettono in scena gli elementi costitutivi del cosmo, e uomini e animali più o meno umanizzati, che vivono in un mondo permeato di meraviglioso; alcuni affrontano temi universali e sono facilmente comprensibili, altri tematiche più specificatamente locali e possono essere meglio spiegati ai ragazzi facendo riferimento al contesto africano attraverso uno studio apposito.

Molti racconti, e l'autore non manca di sottolinearlo, sono ricchi di insegnamenti ecologici. L'etica di queste popolazioni, portatrici di una saggezza millenaria, lontana dalle nostre abitudini, è in grado di decostruire la nostra, “nella quale i valori più elevati sembrano regredire nella gerarchia delle priorità sia individuali che collettive”³¹. L'insegnamento della favola, quindi, lontano dalla frammentazione specializzante del sapere contemporaneo, è in grado di formare l'alunno nei valori essenziali di ogni civiltà umana, gettando un ponte tra il passato ancestrale ed il futuro perché “l'educazione del futuro dovrà essere un insegnamento primo ed universale che verte sulla

²⁸ E. ELAMÉ, *Amici per la pelle*, cit.

²⁹ E. ELAMÉ, *L'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile*, cit.

³⁰ ESOH ELAMÉ, *Interculturalità: accettare l'altro. I marocchini sono dei vù comprà?* In *Il Delfino*, CEIS, Roma, 1997, pp. 52-55.

³¹ E. ELAMÉ, *Amici per la pelle. Favole del Benin e del Camerun*, cit., p. 9.

condizione umana.”³²

La responsabilità di una felice ricezione dei testi da parte degli alunni cade in buona parte sugli insegnanti che devono porsi, secondo Esoh Elamè, una serie di domande per riuscire a suscitare il massimo dell'interesse e della curiosità. Un buon metodo didattico per addentrarsi in tali questioni sarebbe un approccio incentrato sullo studio delle Rappresentazioni Sociali. Curiosamente l'autore rinvia “per una didattica incentrata sull'analisi delle rappresentazioni sociali” a *L'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile*³³, volume dove la teoria delle RS non viene citata. Risale a due anni più tardi il testo *Rappresentazioni sociali nuova via dell'interculturalità*³⁴, che apre nell'autore camerunense un interesse nuovo anche se intersecante i suoi precedenti temi favoriti: l'interculturalità e lo sviluppo sostenibile.

Dopo questo breve sguardo d'insieme alle caratteristiche dei volumi di fiabe pubblicati da Esoh Elamè è utile ai fini della nostra ricerca ritornare ad osservare, un volume alla volta, le caratteristiche dei volumi stessi, interrogandoci soprattutto su quale siano i messaggi che l'autore ha voluto trasmettere ed attraverso quali strumenti narrativi.

Il suo primo volume, *C'era una volta al tempo degli antenati...*, è interessante per il fatto di non limitarsi alla pubblicazione del testo delle fiabe: l'autore tratteggia infatti un preciso percorso didattico per aiutare le scuole a scoprire la cultura africana.

Subito Rosanna Marchionni nell'introduzione sottolinea come questa raccolta di favole dei popoli bantu del Camerun nasca nel contesto del Progetto Transnazionale di Educazione Interculturale che coinvolge diverse scuole europee, italiane, francesi e greche.

Questo dato proviene dalla realtà biografica di un autore molto attivo sia in ambito accademico che in quello delle amministrazioni pubbliche, un autore che riesce a riversare le conoscenze teoriche in percorsi di educazione finalizzati alla prassi educative e che viceversa riporta la propria esperienza biografica di migrante nello studio e nelle pubblicazioni scientifiche.

Così è possibile vedere anche nell'origine “transnazionale” di queste raccolte di fiabe la caratteristica di un autore animato dalla tensione costante del dialogo, sia esso tra ambiti della società (università e amministrazioni pubbliche), culture lontane, stati confinanti, alunni di una classe o materie d'insegnamento.

L'educazione interculturale e allo sviluppo sostenibile è intesa subito come “processo educativo

³² EDGAR MORIN, 1999 (senza ulteriori indicazioni bibliografiche), *ivi*, p. 15.

³³ E. ELAMÉ, *L'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile*, cit.

³⁴ E. ELAMÉ, *Rappresentazioni sociali nuova via dell'interculturalità. Percorsi didattici*, op. cit.

transdisciplinare e interdisciplinare”³⁵. Tutto questo è una risposta ad una società in via di creolizzazione che sta assumendo sempre più identità multiple all’interno di un corpo in continuo cambiamento.

Il riconoscimento e la valorizzazione delle diversità culturali diventa presupposto fondamentale e fondante di una teoria e una pratica dello scambio virtuoso tra chi è differente; uno scambio capace di intendere la diversità come ricchezza e non come inferiorità.

Valorizzate le diversità culturali e avviati scambi interculturali, il processo di sviluppo sostenibile diventa non più un’univoca massificazione verso un ideale condiviso da un’astratta società globale: fuori da un’ottica monoculturale, lo sviluppo auspicato da Esoh Elamè passa attraverso il meticcio delle idee, è processo dinamico che assicura – ed in questo le popolazioni tribali sono maestre – alle generazioni attuali il soddisfacimento dei propri bisogni in modo tale da lasciare alle generazioni future condizioni e risorse che consentano anche ad esse di soddisfare i propri bisogni fondamentali.

La favola africana, assieme ai proverbi e agli indovinelli, giunge alle orecchie dei bambini occidentali come suono familiare eppure recentemente dimenticato, nella foga del progresso; un suono che parla di verità universali e di valori fondanti della convivenza pacifica e gioiosa con la propria comunità e con gli ecosistemi: parla, in altri termini, di intercultura e di sviluppo sostenibile. L’autore camerunense sostiene che uno studio proficuo dell’oralità nera africana debba mettere in evidenza la delimitazione dell’ambiente in relazione ai concetti chiave, l’individuazione degli elementi spaziali e lo studio del paesaggio, un confronto critico sull’elemento orale e il suo insegnamento.

Le note di copertina del volume citano la circolare ministeriale 205/90 in un passaggio che dice:

“l’obiettivo primario dell’educazione interculturale si delinea come promozione delle capacità di convivenza costruttiva in un tessuto culturale e sociale multiforme. Essa comporta non solo l’accettazione e il rispetto del diverso, ma anche il riconoscimento della sua identità culturale nella quotidiana ricerca di dialogo, di comprensione, di collaborazione in una prospettiva di reciproco arricchimento”³⁶.

La narrazione orale si inserisce evidentemente in una dimensione dialogica di conoscenza dove il racconto non è fatto solo da chi parla ma anche da chi ascolta soprattutto in un’auspicata dimensione di ascolto attivo fatto di domande, interventi, commenti. La dimensione del reciproco arricchimento attraverso la conoscenza delle varie culture presenti nel tessuto sociale è già soddisfatta dal prezioso materiale narrativo che Esoh Elamè ed altri migranti hanno portato nelle nazioni ospiti.

³⁵ *Ivi*, p.7.

³⁶ *Ivi*, note di copertina.

C'era una volta al tempo degli antenati... è arricchito da alcune brevi schede di inquadramento sulla cultura dei neri africani. L'espressione "neri africani" è certamente una generalizzazione e sicuramente l'autore ha cercato di mettere in crisi questo pregiudizio che fa della società africana un *unicum* indistinto descrivendo le grandi famiglie antropologiche del suo continente.

L'autore descrive la concezione della vita nelle tradizioni dei neri africani come "tridimensionale": mentre l'uomo occidentale tende a concepire sé stesso come un individuo isolato, l'"Io" africano è intimamente legato sia ai nascituri che da lui prenderanno vita, che ai buoni antenati dai quali egli stesso discende. La coscienza africana si modella quindi su tre dimensioni tra il passato, il presente e il futuro e la mancanza di una sola o lo squilibrio fra queste porterebbe ad un'instabilità magico-religiosa dell'etnia stessa, tanto sarebbe presente questo schema atavico sullo sfondo di ogni azione umana.

Anche se l'incontro con i modelli culturali occidentali ha in parte rimosso alcuni di questi valori questi si ritrovano però sempre, magari a livello inconscio, anche presso i neri assimilati.

È interessante anche quanto l'autore scrive a proposito dei culti religiosi africani, sostenendo che i popoli africani non siano animisti. Quanto – molto – scritto dagli occidentali sui culti africani, definiti come animisti, politeisti, si è spesso allontanato dalla realtà religiosa di quei popoli. Ogni etnia ha infatti un proprio modo di rapportarsi con il divino, ma Dio è sempre un'unica entità, pur esistendo molti agenti intermedi per giungere ad esso, in particolare gli elementi fondamentali della natura, il capostipite della tribù, gli antenati della comunità. Ogni etnia possiede riti e miti propri, diversi dalle altre etnie ed i riti sono sempre comunitari. Il concetto del divino è onnipresente nella vita africana e molto chiaramente nella lingua, nella danza, nella musica; eppure pare assente dal culto: "il Dio del cielo e della terra è così lontano, così in alto da non poter essere toccato dalle espressioni religiose degli uomini. Nelle religioni africane non si adora l'oggetto ma l'uomo rivolge le sue preghiere alla potenza che lo abita"³⁷.

È evidente come *C'era una volta al tempo degli antenati* risenta fortemente della formazione accademica del suo autore, è indirizzato ai bambini, per quanto riguarda le fiabe, ma la parte forse più consistente del libro si offre come strumento di interculturalità ad uso degli insegnanti.

Ricorda come impostazione *La terra di Punt*³⁸: le fiabe non sono più il nucleo del lavoro ma diventano un pretesto per indagini ulteriori. Il testo di Weldermariam si concentra più sulla storia della cultura orale in Eritrea che sul valore dei racconti, qui invece le fiabe diventano pretesto per

³⁷ *Ibidem*

³⁸ H. WELDERMAIRAM, *La terra di Punt, miti, leggende e racconti dell'Eritrea*, cit.

una conoscenza – ad uso dei bambini – dell’Africa, della sua cultura, le sue società, i suoi ecosistemi. Sono due testi, ricordiamo, che appartengono alla medesima serie *Sussidi didattici* della EMI.

In *C’era una volta al tempo degli antenati...* troviamo diverse favole di stampo esopiano, modello molto efficace nel dipingere i comportamenti umani in una maniera molto sintetica, e queste vengono usate dall’autore soprattutto per promuovere negli alunni che utilizzino questo volume, una riflessione su cosa sia giusto o meno fare, soprattutto in un’ottica di convivenza umana, non soltanto interculturale.

Perché la tartaruga vive negli ambienti umidi, prima favola della raccolta, tratta il tema della lealtà tra gli amici. Nyama – il leone, Wudu – la tartaruga e Mbo – il cane dicono di essere grandi amici e il loro motto è “Mulataco, Djongwane, Djabane” che significa “Unità, Solidarietà, Condivisione”. Il leone è però l’unico dei tre a lavorare per assicurarsi un raccolto. Durante un periodo di siccità, la tartaruga e il cane vanno a rubare i manghi del leone, il quale se ne accorge, si ripromette una sorveglianza notturna, ma cade addormentato e viene svegliato dai guaiti del cane colpito da un mango caduto dalla pianta. Il cane scappa veloce, il leone cerca la tartaruga la quale, però, si nasconde nella sua corazza. È un usignolo che denuncia la tartaruga cantando: “O wasa pia, o wasa moukoko; o wasa pia, o wasa moukoko” (“sotto l’avocado, sotto il ceppo dell’avocado”). Il leone prende la tartaruga, la mette dentro un sacco, ma, dovendo portare a casa altri quattro sacchi di manghi, lega bene quello contenente la tartaruga per tornare a prenderlo più tardi. La tartaruga taglia il sacco con un coltello e fugge nelle zone umide, che sono difficilmente accessibili ai leoni. Da quel giorno il leone ha giurato un odio mortale alla tartaruga.

Anche in *Kema – la scimmia salvata da Wudu – la tartaruga* troviamo una riflessione sui valori della lealtà e dell’amicizia: un leopardo cade in una trappola preparata dai cacciatori e implora tutti gli animali che passano di salvarlo, ma nessuno si fida e teme di essere poi divorato. Solo la scimmia si ferma e fa promettere al leopardo che, una volta fuori, non la ucciderà. Il leopardo esce dalla trappola ma vuole lo stesso divorare il suo salvatore, il quale chiede agli animali che passano se ciò sia giusto. Tutti gli animali danno ragione al leopardo per paura della sua vendetta eccetto la tartaruga che chiede se i due animali possano ricostruire la scena. Il leopardo rientra quindi nella trappola e la scimmia non ripete l’errore di salvare chi l’avrebbe uccisa.

Nel racconto *La furba tartaruga*, il lettore scopre che la furberia della tartaruga può sconfiggere un elefante e un ippopotamo. Wudu – la tartaruga propone una sfida di forza a Njo – l’elefante il quale, chiaramente sicuro di sé, accetta: tireranno una fune da una parte all’altra del *Tongwa ba bambe* – il fiume degli antenati e chi riuscirà a trascinare l’altro nell’acqua avrà vinto. La furba tartaruga propone la stessa sfida all’ippopotamo. Il giorno della gara l’elefante e l’ippopotamo si

fronteggeranno, pensando entrambi di lottare con la tartaruga. Dopo tre ore di sfida, la tartaruga pone fine alla gara, avendo convinto i due pachidermi di essere forte quanto loro.

Non tutti gli animali possono essere furbi come la tartaruga. *Ewaké – il gorilla, Sombo – lo scimpanzé e Njou – la pantera* dimostra che un animale poco furbo rischia di sprecare le sue doti più preziose. Il gorilla, lo scimpanzé e la pantera decidono di andare a raccogliere noci di palma. Gli altri sono scoraggiati dall'altezza dei frutti, mentre lo scimpanzé esibisce il suo talento da arrampicatore scalando la palma in un attimo. Lanciati a terra i frutti, il gorilla li prende con il suo petto enorme. La pantera quindi si occupa di sgusciare le noci con le unghie lunghe e taglienti. I tre devono andare a recuperare dei contenitori per trasportare i frutti ma, quando sono da soli, lo scimpanzé e il gorilla iniziano a temere le unghie della pantera, la quale invece ha paura della forza e dell'agilità dei due: tutti e tre decidono quindi di non tornare per lasciare il bottino agli altri. Nessuno approfitterà quindi delle noci appena raccolte.

La lepre, la iena e il leone trasferisce i rapporti tra gli animali – finora paritari – in una società regale. In un villaggio sperduto della savana Nguila Nyama – il leone è un sovrano molto apprezzato. Un giorno si ammala e tutti gli animali si recano da lui portando chi doni, chi medicine. Unica tra gli animali non si vede la lepre. La iena va a denunciare la lepre dicendo al sovrano di punirla esemplarmente. La lepre sente tutto, così decide di uccidere una mucca, chiamare tutti i suoi familiari e fare una grande festa al sovrano dicendo di essere arrivata tardi per portare una medicina che richiede molto tempo nella preparazione. Il leone guarisce dalla malattia e tutto il villaggio festeggia, eccetto la iena.

Dalla corte reale con i suoi intrighi, *Perché Nyama Bwaba – il serpente insegue sempre Puè – il topolino?* passa invece come riferimento a una società agricola. Nyama Bwaba – il serpente era un buon contadino e Ngulè – la lucertola faceva da custode alle sue piantagioni. Puè – il topolino abitava vicino a Nyama Bwaba ma era molto invidioso dei suoi campi. Un giorno convocò tutta la sua famiglia per tirare un brutto scherzo al vicino: con tutta la sua famiglia passò davanti alla casa del serpente dicendo che stavano andando a trovare Mukongè – la rana che era convalescente. La lucertola, sentendo questo, lasciò passare i topi i quali devastarono un intero campo di mais. Il serpente infuriato si mise a rincorrere i topi e la lucertola. La rana cercò di consolare Nyama Bwaba ma venne ingoiata.

In *Perché Dombi – l'ape non risponde più ai saluti del rospo?* ritorna con forza la riflessione sulla lealtà e la furbizia all'interno dei rapporti di amicizia. Recatisi al fiume per dissetarsi, l'ape invita il rospo a cena a casa sua. Il rospo porta vino di palma e acqua di sorgente, ma quando si siedono per iniziare a mangiare l'ape lo invita ad andarsi a lavare le mani; non soltanto una, ma per tre volte, finché il rospo non trova che l'ape ha finito tutta la minestra. Il rospo torna a casa sconsolato e

meditando come ripagare l'amica, decide di invitarla alle nozze dei suoi figli per poi chiederle di uscire dal convito perché il ronzio delle sue ali disturba gli invitati.

In queste favole gli animali sono veramente trasposizioni limpide di atteggiamenti umani e, in quanto tali, parlano di argomenti universali tra tutti gli uomini. Mutando gli animali esotici con altri autoctoni europei, si potrebbero trasferire queste stesse fiabe nelle nostre campagne.

Perché Wudu – la tartaruga cammina lentamente, guardando a destra e a sinistra? si presenta diversa da queste quattro fiabe. Anche qui i rapporti tra gli animali scimmiettano quelli umani, ma c'è un episodio di cannibalismo che allontana questa narrazione da quelle ingenue finora prese in considerazione. Durante una grande siccità Wudu convince Nguila Nyama – il leone a mangiare le proprie madri. Nguila Nyama si convince in fretta e Wudu spiega che suo padre in punto di morte gli ha raccomandato di uccidere le sue prede a monte. Il leone dovrà uccidere sua madre quando le acque del fiume si coloreranno di rosso. La tartaruga getta però del colorante e porta al leone – al posto della madre – un sacco con dentro argilla. I due sono pronti per il pranzo quando Wudu schiaccia un pisolino ed è seguita da Nguila Nyama. Wudu si assicura che l'amico dorma, ruba la carne di sua madre, se la mangia, e la sostituisce con l'argilla, per poi spiegare all'amico che questo cambiamento di sostanza è avvenuto perché sua madre era una strega. Nguila Nyama un giorno ascolta però Wudu vantarsi della sua trovata, si infuriò, e da allora la tartaruga si aggira temendo il leone.

C'era una volta al tempo degli antenati... contiene però altre narrazioni, più intrise di atmosfere e rimandi alla cultura africana, che suggestionano il lettore con rinvii alla mitologia, ai riti, alla storia della patria dell'autore.

Perché Ngoa – Il cinghiale non ha le corna? è molto differente dagli altri racconti. I protagonisti animali non presentano facili parallelismi con i comportamenti umani.

Elamè trascrive qui una narrazione molto vicina al territorio del sacro e quindi assimilabile al mito. In questo racconto etiologico il lettore scorge tra le righe il retroterra tribale africano, dove la tartaruga appare come uno sciamano appena tornato dai riti d'iniziazione con potenti amuleti per il suo villaggio. Wudu decide di recarsi nel paese degli antenati per farsi insegnare l'arte di fare le corna. Tornata nel villaggio degli animali, durante una grande cerimonia distribuisce i suoi doni agli animali: l'elefante è il primo e prende le corna più grandi, giurando di usarle solo con i suoi pari; il leone, il leopardo e gli altri animali della criniera rifiutano il dono perché già abbastanza forti con i loro denti e unghie; le capre, le antilopi e le mucche scelgono corna adatte al loro peso. Ngoa – il cinghiale, grande amico di Wudu stava piantando qualche radice nei suoi campi, pensando che il suo amico gli avrebbe tenuto da parte un paio di corna. Sfortunatamente, Wudu riesce a recuperare solo un paio di grandi canini appuntiti, che ancora il cinghiale possiede per grattare la terra, in cerca

delle sue corna.

L'autore fa espliciti riferimenti alla cultura sciamanica e totemica in *Perché Mbo – il cane a volte abbaia di notte?* Tanto tempo fa, il cane e il vampiro erano vicini di casa, il cane parlava e il vampiro aveva forma umana, era il medico chirurgo del villaggio. Un giorno il vampiro entra a far parte di una setta segreta che gli conferisce il totem, “cioè il potere di trasformarsi in animale durante la notte”³⁹. Da quel momento il vampiro inizia a lavorare male, facendo morire uomini e animali e per questo viene trasformato per sempre in animale. Mbo, il cane, scoprendo le malefatte notturne del vicino, lo denuncia al sovrano e il vampiro, per vendicarsi, lo priva della parola lasciandogli soltanto la possibilità di abbaiare.

In un terreno misto tra il racconto di fantasia, etiologico, mitico, favolistico si pongono i due racconti di questo volume che vedono la luna come personaggio principale.

Perché Isedu – la lepre fugge sempre a gambe levate? possiede il tono di una parabola da libro sapienziale, il confronto tra la luna e la lepre appare significativo, mettendo in comunicazione un animale così umile con la potenza di un astro. Un giorno la luna, che può morire e rinascere, avendo deciso di consentire agli uomini di vivere a lungo, chiama Isedu – la lepre e le ordina di andare dagli uomini e dir loro: “come io muoio e ritorno in vita, così loro potranno morire e resuscitare”. Quando la lepre arriva dagli uomini dice: “come io muoio e non ritorno in vita, così voi dovete morire e non ritornerete in vita”. Saputo ciò, la luna si infuria con la lepre, prende un bastone ed inizia a inseguirla. La lepre fugge urlando: “la vita e la morte sono come scaglie di serpente, incastrate le une nelle altre!”⁴⁰.

Questo racconto appare eccezionale tra tutti quelli raccolti da Elamè per la sua densità simbolica, il lettore incontra una maniera di narrare arcaica, mitologica portatrice di significati che vanno al di là di quelli letterali. La figura della lepre è qui ridimensionata nel titolo, dove la si vede “fuggire a gambe levate” esattamente come una macchietta da *fabliaux*, ma nella simbologia non solo africana essa svolge un ruolo importante perché intermediario tra l'uomo e la luna. Il *Dizionario dei simboli* di Jean Chevalier e Alain Gheerbrant⁴¹ spiega questo collegamento perché la lepre e il coniglio dormono di giorno e si muovono di notte, sanno, al cospetto della luna, apparire e scomparire in silenzio e nell'ombra e perché sono prolifici: la luna è quindi divinità legata al mondo femminile, delle acque fecondanti e rigeneratrici, della vegetazione, del rinnovamento perpetuo della vita in tutte le sue forme.

³⁹ E. ELAMÉ, *C'era una volta al tempo degli antenati*, cit., p. 39.

⁴⁰ *Ivi*, p. 43.

⁴¹ JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, Milano, Rizzoli, 1986, Vol. II, p. 16.

La luna finisce con il diventare – in un piano simbolico – essa stessa una lepre, o almeno la lepre è spesso con considerata come una cratofania della luna. Se l'identità tra le due non sono perfette, la lepre è un suo complice o il suo parente stretto. Il *Popol Vuh*, si legge nel *Dizionario*, testimonia come la dea Luna, trovandosi in pericolo, fu soccorsa e salvata da un eroe coniglio. Salvando la luna il coniglio salva il principio del rinnovamento ciclico della vita che governa anche sulla terra la continuità delle specie vegetali, animali e umane.

Attraverso questo ruolo di intermediario tra un mondo terrestre e uno celeste la luna diventa un eroe civilizzatore, un demiurgo o un antenato mitico. Gli indiani Algonchini Ojibwa e gli Sioux Winnebago possedevano la figura mitica del Grande Coniglio Menebuch, unico legame tra gli uomini e il Grande Manitù, la divinità suprema uranica. Paul Radin – si legge nel *Dizionario* sopra citato – vede in questa figura l'espressione archetipica del secondo stadio della concezione dell'Eroe dopo il Trickster, il 'briccone divino' già incontrato nelle pagine di questa tesi.

La sentenza finale emessa dalla lepre nel racconto di Elamè (“la vita e la morte sono come scaglie di serpente, incastrate le une nelle altre!”) si carica quindi di significati ulteriori attraverso la lettura etnologica, essendo anche il serpente animale dalla fortissima carica simbolica.

Ancora nel *Dizionario* di Gheerbrant e Chevalier, alla voce *Serpente* si legga come questo animale, nelle sue innumerevoli manifestazioni, rappresenti il lato dell'esistenza umana che sfugge al controllo razionale. Si situa nei luoghi dove la vita finisce o comincia, è legato ad una forma di conoscenza metarazionale, sciamanica, oracolare. Il serpente svolge quindi una funzione simile a quella della lepre, come intermediario tra i due mondi, ma un intermediario muto e non amichevole, nelle cui scaglie l'iniziato può scorgere significati mistici.

Un'altra fiaba di questa raccolta può servire a chiarire i concetti appena esposti. *Perché Modi – la luna riappare sempre?* racconta del tempo in cui Nya Bona Bella era la massima autorità nella terra degli antenati ed era chiamato da tutti il saggio. Una notte, la luna illumina la sagoma di un cadavere, il vecchio chiama gli animali e chiede chi poteva portare il morto e la luna sull'altra riva del fiume. Si fanno avanti due tartarughe, una con le zampe lunghe, l'altra con le zampe corte. La prima prende la luna e la porta sulla riva opposta del fiume, la seconda porta il morto ma annega. Per questo motivo la luna riappare sempre e l'uomo morto non può più tornare in vita.

Di nuovo qui troviamo la luna accompagnata ad un animale dal forte spessore simbolico, e nuovamente vi si legge un insegnamento sull'ineluttabilità della morte. Evidentemente questi racconti non sono semplici favole ma paiono affondare le loro radici nel tempo remoto del mito.

Perché Calao, uccello nero, ha le ali bianche? riporta il lettore all'atmosfera favolistica dei primi racconti citati, ma qui il personaggio animale è solo uno – il calao – e il suo ruolo all'interno della

narrazione è solo quello di denunciare le debolezze degli uomini, meritandosi una punizione da questi ultimi. Calao si rende conto che nel villaggio regna la discordia tra gli uomini, così decide di posarsi sul grande baobab ed osservarli.

L'uccello saluta un uomo che cammina sempre da solo dicendo: "salve, uomo dalla bocca che puzza!"; quindi due uomini che camminano sempre insieme: "salve, uomini capaci di provocare la morte a voi stessi!"; tre persone che stanno sempre insieme: "salve, calunniatori!"; un uomo che si apparta sempre per mangiare: "salve, uomo egoista che non merita di avere amici!"; uno che non lavora quasi mai e si fa dare del cibo in cambio di qualche storiella: "salve, uomo pigro! Ogni aduttore vive alle spalle di chi lo ascolta!"; una ragazza che sceglie gli amici in base ai loro soldi e bellezza: "salve, ragazza superficiale e senza carattere!".

Tutte queste vittime degli insulti si ritrovano e meditano vendetta verso il calao, il quale spiega saggiamente ogni sua affermazione: "un uomo che sta sempre da solo e che non parla mai avrà presto l'alito cattivo; quando due uomini stanno sempre da soli senza avere altre relazioni non troveranno nessuno che li aiuterà a rappacificarsi in caso di litigio; quando tre amici sono sempre insieme, se uno si allontana un attimo gli altri due parleranno male di lui; un uomo egoista che non vuole condividere il suo cibo non merita di avere amici; un uomo è pigro quando non distingue il tempo per chiacchierare da quello per lavorare; una ragazza superficiale non comprende che la vera bellezza è nell'anima delle persone". Gli uomini lo picchiano facendolo rotolare nella cenere, e dal quel giorno le sue ali sono bianche.

Muna Loba – il figlio di Dio è un racconto eccentrico all'interno di tutta l'opera, perché è l'unico che non vede la presenza di animali. Muna Loba significa "il figlio di Dio" ed è stato chiamato così dai suoi genitori in ringraziamento al "creatore di tutto".

Muna Loba trasgredisce il divieto imposto a tutto il villaggio di andare a chiamare Bola to Ndie – tuttofare, una vedova senza figli sospettata di essere una strega. Il ragazzo, trovandola sola e molto in difficoltà anche nel prendere l'acqua, si offre di aiutarla nei suoi lavori e decide di diventare suo figlio adottivo. Muna Loba passerà quindi le mattine ad aiutare Bola to Ndie e i pomeriggi a lavorare a casa, facendo felice la sua famiglia che non sa delle sue frequentazioni con la cosiddetta strega. Un giorno il ragazzo si ammala e sta per morire così Bola to Ndie va a trovarlo ma è scacciata dal villaggio. Muna Loba dice a tutti di essere suo figlio adottivo, la vecchia guarisce il giovane con una pozione e da quel giorno diventa la più cara amica della famiglia.

Nella sua seconda raccolta di fiabe⁴² Esoh Elamé si concentra sulla narrazione, senza finalità didattiche.

⁴² E. ELAMÈ, *Il serpente e il topo*, cit.

L'edizione è molto colorata e riccamente illustrata da Manuel Charpy, Tania Massol, Sophie Pierret. Anche qui troviamo una presentazione e una introduzione – la prima di Maria Pia Gennari, Assessore ai Servizi educativi del Comune di Pesaro, la seconda di Jean David, Istituto di Geografia Alpina dell'Università Joseph Fourier a Grenoble – incentrate sull'idea astratta che le fiabe siano strumento prezioso per favorire l'incontro tra i popoli, ma senza nessun riferimento alla raccolta presentata.

Conoscendo la produzione teorica di Esoh Elamè, è lecito intravedere nei testi scelti per questa raccolta degli intenti anche di tipo ecologico, oltre che interculturale. Questa idea pare trovare conferma soprattutto nelle prime quattro fiabe della raccolta, che descrivono l'uomo dal punto di vista dell'animale. *Il gallo e l'otarda. Perché l'otarda decise di fuggire gli uomini fino alla fine dei tempi* racconta di come il gallo voglia invitare l'otarda invitandola nella sua casa e come invece l'uomo (che è il padrone del gallo) la voglia cacciare. L'otarda riesce a fuggire e così farà sempre. *Il serpente e il topo. Perché il serpente considera il topo la causa delle sue disgrazie* vede il topo confidare al serpente la sua gratitudine per l'uomo, così anche il serpente cerca di avvicinarsi alle case umane ma viene accolto da una bastonata. Il topo gli spiegherà solo allora come fa a nutrirsi delle briciole lasciate nelle case. Infine ne *L'ippopotamo, la balena e il pescatore. perché la balena e l'ippopotamo restano sempre nell'acqua profonda, lontano dagli appetiti dell'uomo* l'ippopotamo cerca di convincere la balena che si sta meglio nel fiume e la balena viceversa che si sta meglio nel mare e decidono di risolvere la questione facendo una gara di tiro alla fune, ma l'uomo passa di lì e uccide entrambi.

Tra queste fiabe, dove l'uomo agisce esclusivamente come predatore del mondo animale, una in particolare sembra particolarmente interessante, nel proporre una lettura anche interculturale. Si tratta de *Il serpente e il topo*, e chi legge questo racconto si sente invitato ad indagarlo più in profondità degli altri per il fatto che l'intera raccolta di fiabe ne prende il nome.

Si è accennato ad una lettura interculturale della favola perché pare alludere all'esperienza migratoria e il collegamento è chiaro se si intendono il mondo animale ed il mondo degli uomini come rappresentazioni metaforiche, il primo dei paesi d'origine dei migranti, ed il secondo dei paesi di destinazione. In questo modo il topo rappresenta il migrante che torna nel suo paese di origine, ostentando una ricchezza e una facilità del vivere tutt'altro che realistica⁴³.

Il serpente, quindi, rappresenterebbe il migrante che parte per il suo viaggio, animato da una speranza che troverà ben poche conferme: dove credeva di trovare abbondanza trova invece solo chi è disposto a cacciarlo.

⁴³ Mbacke Gadji nel suo ultimo romanzo *Kelefa. La prova del pozzo* racconta bene queste dinamiche.

Simile a tali favole che descrivono il rapporto tra uomo e animale, è *La iena, la lepre e il gregge di pecore. Perché la lepre e la iena sono cacciate da tutti gli allevatori e non possono più avvicinarsi agli animali domestici*. Qui un allevatore permette alla lepre di prendere del letame, ma questa nasconde sotto al letame degli agnelli. La iena, venuta a conoscere la tecnica, tenta il colpo, ma mette gli agnelli sopra il letame e viene scoperta e cacciata dall'allevatore, che non farà più entrare nemmeno la lepre. Si vede come in questa favola i rapporti si facciano più complessi, l'uomo non è nemico assoluto e nemmeno l'animale si pone solo come vittima ma a sua volta come nemico.

Mamma iena, i suoi piccoli e la sorella lepre. Perché le madri nutrono personalmente i loro figli e vivono con loro per proteggerli dai predatori non vede la presenza dell'uomo ed è la lepre ad assumere il ruolo del personaggio negativo. La iena chiude al sicuro i suoi piccoli e fa il possibile per ingrassarli. La lepre li va a trovare e dice di chiamarsi "Tuttivoi", così quando la mamma iena dirà che il cibo è "per tutti voi", i bambini lo conservano per la lepre, fino a quando non verrà scacciata.

Gli altri testi della raccolta abbandonano la veste delle favole di animali per narrare racconti ora più fantasiosi, ora più realistici. *Una partita di caccia. Perché gli uomini si servono dello zucchero, del peperoncino e del sale per preparare i cibi, e scacciano le mosche, dovunque si trovino* vede la fantasia dell'autore – o della tradizione? – animare gli ingredienti di una zuppa: Lo zucchero, il peperoncino, il sale e la mosca vanno a caccia, avendo sete chiedono acqua a un'anziana signora. La mosca rischia di affogare ma pulendosi si mozza la testa e muore, il peperoncino ha paura delle onde dell'acqua, lo zucchero e il sale si sciolgono. La signora con quest'acqua prepara una zuppa, condendola col peperoncino.

Quest'ingrediente dà il nome al protagonista di un altro racconto: *Il ragazzo peperoncino e il diavolo*, che narra di come un grande diavolo assedi un villaggio e richieda una ragazza in sacrificio. Il figlio della venditrice di peperoncino riuscirà a sconfiggere il mostro gettandogli la sostanza irritante negli occhi.

Il frustino-vita e il frustino-morte ha una trama che ritroveremo nella fiaba *Brucaviè la pietra magica* che dà il titolo alla prima raccolta di fiabe di Konan Kouakou⁴⁴. Nella versione di questa fiaba che ne dà Elamè, una lepre dona due frustini magici a un cacciatore, uno dà la vita e uno dà la morte e getta un incantesimo sul suo villaggio: chi dirà "è grave" morirà. La moglie infedele crede di uccidere il marito il quale ha però invertito i due frustini. Quando la moglie vede che il marito non è morto grida: "è grave", e muore. Ogni abitante del villaggio inizia a gridare la stessa cosa, e si crea un'ecatombe. Il cacciatore resuscita tutti gli abitanti con il frustino-vita, eccetto la moglie.

In una società poligama i turbolenti rapporti tra moglie e marito si allargano a quelli tra le diverse

⁴⁴ K. KOUAKOU, *Brucaviè la pietra magica ed altre fiabe della Costa d'Avorio*, cit.

mogli.

La rivincita della moglie umiliata racconta di un uomo che ha due mogli. La moglie amata genera una femmina e la moglie odiata un maschio, così il marito decide di scambiare i bambini. Divenuto grande, il ragazzo muore a caccia. Lo stregone impone, per farlo rivivere, che la madre passi sopra il cadavere parecchie volte. Si svela così l'inganno e la madre amata fugge di vergogna.

I rapporti tra familiari e la presenza di un elemento magico caratterizzano anche il racconto *L'albero e la ragazza* dove tre sorelle cercano di dissuadere la quarta sorella che vuole portare a casa un tronco d'albero. Questi, giunto a casa, inizia a richiedere come cibo tutto il bestiame, il fratello, le sorelle, la madre e il padre della ragazza, finché non sopraggiunge una pioggia di pietre che squarcia il tronco liberando il suo pasto.

Per finire, in *Come dirlo?*, sono assenti sia gli animali che gli elementi fantastici; la storia si svolge tutta all'interno dei rapporti familiari: una madre chiede chi dei tre figli riuscirà a dire al padre di tornare per pranzo senza farlo capire ai suoi colleghi d'affari. È il più piccolo che riesce, attraverso una misteriosa e complicata sentenza.

L'ultimo volume di fiabe pubblicato dall'autore camerunense si intitola *Amici per la pelle. Favole del Benin e del Camerun*⁴⁵, ed è scritto a quattro mani con Bonaventure Dossou-Yovo, ricercatore all'Università di Liegi in diritto ambientale. Il volume contiene una prefazione di Elamè sull'uso didattico dei racconti, in cui riporta le teorie già esposte nei suoi volumi dedicati specificatamente all'educazione interculturale e allo sviluppo sostenibile.

Le favole vere e proprie sono divise in due parti: la prima riporta favole del Benin, la seconda favole dei popoli bantu del Camerun.

La prima favola, che dà il titolo al volume, tratta le tematiche ambientali in un'ottica leggera quale è quella del racconto per bambini, e pare suggerire una riflessione soprattutto sulla problematica sempre più urgente dei cambiamenti climatici: la terra si lamenta della presenza degli alberi. Dice che questi le impediscono di vedere il sole e di godere lo scrosciare della pioggia. Un giorno si arrabbia con loro talmente, da emettere una quantità di polvere tanto grande da ucciderli tutti. Così può chiamare la pioggia per goderla, finalmente, in tranquillità. La terra è tanto contenta della sensazione, che chiede alla pioggia di non fermarsi per nessun motivo, non ci sono più gli alberi che ne invocano la cessazione. Ma l'acqua diventa rapidamente troppa e la terra si sente via via sciogliere in fango. Così implora il sole di venire ad asciugarla. L'acqua evapora molto rapidamente senza gli alberi e la terra si ritrova subito in una grande siccità. Disperata, rivolge una preghiera agli alberi, chiedendo loro di tornare, promettendo che non si sarebbe mai più arrabbiata. Gli alberi

⁴⁵ E. ELAMÉ, *Amici per la pelle*, cit.

tornano ma alcune zone del mondo rimarranno per sempre desertiche.

Se si vuole attualizzare il messaggio di questo racconto in un'ottica ecologista, che l'autore ha sempre sostenuto nei suoi scritti, si potrebbe pensare che senza l'aiuto della natura, che regola e mitiga i fenomeni meteorologici, l'uomo rischia di trovarsi in grandi difficoltà; e i recenti andamenti climatici sembrano confermare una simile morale.

Il secondo testo della raccolta, *Il cielo di una volta*, presenta alcune analogie con il precedente. Entrambi paiono più miti di fondazione che fiabe o favole, ed entrambi sono imperniati sul tema del rapporto con il clima. Anche in questo non sembra difficile trovare dei collegamenti con l'attualità dei cambiamenti climatici. All'origine dei tempi il Signore del Cielo vive vicino alle teste degli uomini ed è sempre pronto ad aiutarli, mandando la pioggia quando c'è siccità ed il sole quando è già scesa troppa pioggia. Questa buona convivenza si regge su un tabù che il Signore del Cielo impone agli uomini: di non accendere nessun fuoco. Un giorno una signora vuole accendere un fuoco solo per prendersi una rivincita nei confronti della divinità. Così prepara il caminetto, la legna, la pentola, gli ingredienti ed inizia a cucinare una zuppa. Il Signore del Cielo inizia ad arrabbiarsi al vedere il fumo, ma evita di intervenire fino a quando uno schizzo di minestra bollente non sale fino al cielo. A quel punto il dio si arrabbia tanto che pensa a come vendicarsi, punire la signora non sarebbe un atteggiamento a lui consono, così si ritira in alto nel cielo dove nessun uomo è più in grado di vederlo. Da allora gli uomini sono in balia dei capricci climatici.

Questo racconto si colloca probabilmente con il precedente all'interno di narrazioni tradizionali che risalgono a miti di fondazione, e nella nostra cultura questo ricorda l'episodio nella mitologia greca di Prometeo. Riportandone la trama ai temi dell'educazione allo sviluppo sostenibile che Esoh Elamè ha sempre frequentato e sostenuto, anche questo racconto rivela un parallelo con le tematiche del riscaldamento globale e del cambiamento climatico. Pare infatti che la quantità sempre maggiore di anidride carbonica rilasciata dalle attività umane stia alterando gli equilibri del clima. È casuale il fatto che sia proprio il fuoco – un elemento che può ricordare i combustibili fossili a cui viene imputata gran parte della responsabilità dei cambiamenti climatici – ad attirare le ire del signore del cielo, spingendolo a non essere più clemente come nel passato?

Il tema ambientale pare essere meno presente negli altri racconti del volume. Limitandoci per ora solamente alla prima parte (i racconti del Benin), gli altri racconti sono favole o racconti che vedono l'uomo come protagonista, e si allontanano molto dal clima mitico dei primi due.

La lepre e il flauto vede gli animali della savana tormentati da una lunga pioggia. Per ripararsi decidono di costruire tutti assieme una capanna. Solo la lepre non ritiene necessario offrire il proprio aiuto nella costruzione, ma quando la capanna è conclusa vi entra e spaventa gli altri

animali suonando il flauto e cantando una canzone. Gli animali terrorizzati non riescono capire il mistero di quei suoni e da allora gli animali non si riparano mai sotto le capanne, eccetto la lepre. Questa vicenda la si trova narrata, con alcune differenze, anche nel racconto *Una regina senza trono*, in *Numbelan* di Mbacke Gadji, e in *Il pavone presuntuoso* dalla raccolta di favole *Quando re gallo regnava. Favole dal Kenya* di Katherine Wangò.⁴⁶

L'asino ingenuo narra la stessa vicenda, pur con alcune differenze, di *Kema – la scimmia salvata da Wudu – la tartaruga*, racconto presente in *C'era una volta al tempo degli antenati* di Esoh Elamè.

Non si trova in altre favole migranti invece *Il tuorlo d'uovo*, favola che racconta di una guerra tra uccelli ed animali terrestri. Lo struzzo si trova in una posizione ambigua ma decide lo stesso di aiutare i suoi colleghi volatili e dona loro tre uova da lanciare in testa agli animali. Quando, nel corso della guerra, gli animali vedono le uova rotte sulle teste, tremano di paura pensando fossero le cervella uscite dal cranio e scappano, inseguiti dalle api.

La verità, Dammi la mano e Il marabutto disonesto sono tre racconti che non vedono la presenza di animali, ma sono quasi degli apologhi morali sui comportamenti umani. Il primo vede un padre sul letto di morte – una situazione che il lettore ritroverà nel racconto *Il tesoro del cacciatore* riportato nella seconda parte di *Amici per la pelle* – interrogare i suoi tre figli sull'impresa più valorosa da loro compiuta: il primo dice di avere allontanato un esercito da solo e disarmato; il secondo di avere sconfitto un branco di leoni, anch'egli da solo e disarmato; il terzo di avere organizzato il proprio villaggio in una guerra contro un'altra tribù. Il padre di famiglia si complimenta con quest'ultimo per aver detto la verità ed a lui dona il bastone simbolo del suo potere.

Nel secondo di questi racconti un vecchio e avaro commerciante cade in una buca. Un ragazzo passa di lì e gli dice: “dammi la mano!” ma il vecchio rifiuta e muore nella buca. L'autore conclude commentando che, vista la sua avarizia, se il ragazzo gli avesse detto “prendimi la mano!”, probabilmente sarebbe uscito.

Il terzo racconto narra di un marabutto che ha una figlia bellissima, che tutti i ragazzi della regione vogliono sposare e per la quale donano al padre un'infinità di doni preziosi. Il padre li accetta tutti ma non vuole sposare la figlia a nessuno di preciso. Essendo in contatto con spiriti molto potenti, chiede a loro come fare per poter accontentare tutti i pretendenti. Gli spiriti gli donano tante copie della figlia quanti sono i suoi pretendenti, così il marabutto riesce ad accontentare tutti e a ricevere molti altri doni. Morirà però divorato dal rimorso di non sapere a chi ha sposato la sua vera figlia.

La parte del volume dedicata alle favole dei popoli bantu del Camerun vede una più ampia presenza di favole di animali. *Lo scimpanzé senza coda* si avvicina al racconto mitologico; narra infatti di

⁴⁶ M. GADJI, *Numbelan*, cit., p. 16; C. WANGÒI, *Quando Re Gallo regnava*, cit., p. 9.

uno scimpanzé che giunge nel paese degli spiriti, dove c'è grande abbondanza di cui godere, eccetto che dei manghi, sui quali è imposto un tabù. Lo scimpanzé non resiste, ne mangia uno e si ritrova immediatamente senza coda. Implora il capo degli spiriti di fare qualcosa e questi concede che gli ritorni la coda. Lo scimpanzé, vista la prima esperienza, non esita a mangiare un secondo mango, sicuro che la coda gli sarebbe stata restituita, ma così non avviene e rimarrà per sempre senza coda. Ne *Il pipistrello preferisce la notte* il leone e l'aquila decidono di imporre una tassa su tutti gli altri animali. Il leone riscuote quelli terrestri e l'aquila quelli del cielo. Il pipistrello nega il suo contributo ad entrambi dicendo all'uno di essere animale celeste, all'altro terrestre. Da allora vola solo di notte per non farsi trovare dai suoi esattori.

Il racconto *Meglio sotto la terra* presenta un curioso collegamento con la biografia dell'autore, il quale dedica questo volume ai suoi figli. Questa favola inizia con una ragazza di nome Anguel' à Musango (angelo della pace), che è il nome di una figlia dello stesso Elamè. Questa ragazza, nella favola, dimentica vicino alla fontana una zucca vuota usata come contenitore. Uno scoiattolo decide di farne la propria dimora finché un maiale non vi si siede, distruggendola. Da allora lo scoiattolo vive sugli alberi, dove si sente più sicuro.

L'astuzia della lumaca pare una riproposizione africana del mito di Achille e la tartaruga, dove la furbizia prende il posto del paradosso filosofico. La lumaca sfida un'antilope in una gara di corsa. Ben sicura di vincere, l'antilope inizia a correre, e dopo un po' chiama la lumaca per vedere se la stia seguendo. Le risponde un'altra lumaca, d'accordo con la prima, per ingannare l'antilope. L'inganno continua fino alla fine, dove l'antilope trova un'altra lumaca ancora che finge di aver vinto la corsa.

Il viaggio nel paese dell'abbondanza racconta di come gli uccelli decidano di rivelare alle iene l'esistenza del paese dell'abbondanza ma, si raccomandano, non potranno rimanervi più di due giorni e non potranno a loro volta dirlo a nessuno. Chiaramente le iene disubbidiscono e da allora gli uccelli vivono separati dagli altri animali.

Due racconti, in questa seconda parte, hanno gli uomini come protagonisti, e sono *Il tesoro del cacciatore* e *Un altro uomo*. Il primo vede una situazione d'apertura analoga al racconto *La verità* presente nella prima parte del volume: un famoso cacciatore sta per morire e chiama i suoi tre figli, dicendo loro che sarà suo erede chi ucciderà una pantera. Nessuno dei tre riuscirà nell'impresa ma tra di loro si dimostrano tanto affiatati da ottenere comunque la benedizione del padre.

Un altro uomo è la vicenda di un personaggio solitario, scorbutico ed odioso che decide di andare a vivere con la sua famiglia lontano dal villaggio. Nella foresta, mentre questi è a caccia, la famiglia sta per morire di fame e la moglie partorisce un figlio morto. Il padre a quel punto si redime, torna nel villaggio, si scusa pubblicamente davanti al re e da allora diventa un cittadino esemplare.

Due racconti di tipo mitologico chiudono questo volume, specularmente ai primi due che lo aprono. *I ragni golosi* si sviluppa dal tema dell'alternanza delle stagioni, come il mito di Cerere che in qualche maniera può ricordare questo racconto, dove una colonia di ragni fugge dalla carestia chiedendo ospitalità alla dea Ngue Balé. Costei è felice di ospitarli nella sua terra ma solo durante la stagione asciutta: durante le stagioni della pioggia lei dorme e questi devono, secondo i patti, andarsene. Finita la stagione asciutta, però, i ragni decidono di restare finché non trovano che il regno di Ngue Balé non produce più nessun tipo di cibo, e sono condannati alla morte.

Se i primi due racconti di *Amici della pelle* sembrano essere funzionali ad un discorso di educazione allo sviluppo sostenibile, l'ultimo della raccolta, *Il piccione smemorato*, pare inserirsi più nell'ambito dell'educazione all'intercultura, in una dinamica simile a quella già sottolineata per l'ultimo racconto de *Il serpente e il topo*. *Il piccione smemorato* racconta la straordinaria amicizia tra la lepre e la luna. Questa offre a quella la possibilità di venire guarita da qualsiasi malattia. Quando la lepre si ammala, quindi, chiede a dei piccioni se possono andare a chiamare la sua amica luna. I piccioni lungo il viaggio trovano però un villaggio di uomini, dove trovano di che vivere, e lì sceglieranno di fermarsi per sempre.

Dalla fiaba ad una carriera di scrittore: Mbake Gadji

Lo scrittore senegalese Mbacke Gadji ha pubblicato in Italia una raccolta di fiabe e quattro romanzi¹, tutti pubblicati per Edizioni dell'Arco, casa editrice nata dall'associazione "Solidarietà come", che cerca i suoi autori e i suoi distributori tra persone svantaggiate e specialmente migranti. Gadji racconta la propria vita come fosse un romanzo d'avventura e sicuramente la sua persona si presenta al pubblico occidentale come un romanzo in carne ed ossa: nasce nello Nguith, sulle rive del fiume Senegal, in una zona desertica e pastorale in una famiglia benestante, che annovera tra i suoi componenti medici e docenti di matematica.

Gadji lascia l'Africa nel 1986 a 22 anni per emigrare in Francia, dove lavora come muratore e studia economia e commercio. Nel 1992 si sposta in Italia, nel bergamasco, dove ambienta il suo primo romanzo, *Lo spirito delle sabbie gialle*; quindi passa a Milano, dove vive vent'anni. Viene eletto consigliere circoscrizionale nella zona 3 nelle liste di Rifondazione Comunista, lavora come contabile, mediatore interculturale nelle scuole, strillone per i giornali di informazione fatti da immigrati. Nel 2006, anno di pubblicazione di *Nel limbo della terra. Una vita dai luoghi senza tempo*, troviamo l'autore senegalese a Lugano. Nell'agosto del 2011 lascia due figli a Milano e si trasferisce a Bari. In un'intervista dichiarava:

"ora vivo di solidarietà e dell'ospitalità degli amici. Appena arrivato in città sono andato in un dormitorio della Caritas, per un mese. Poi nella sede di Rifondazione Comunista. Adesso faccio parte di un gruppo che ha occupato l'ex liceo scientifico Fermi, in via Quarto. Siamo quindici tra eritrei, marocchini, senegalesi e italiani senza dimora. Da un momento all'altro può esserci uno sgombero. Ma l'edificio è bellissimo, una villa con un giardino di un tedesco, donata alla provincia di Bari. Abbiamo acqua ed elettricità."²

Mbacke Gadji appare come figura eccentrica nel *corpus* degli autori presi in considerazione perché esordisce con una raccolta di fiabe per poi avviare una carriera da scrittore "adulto" con quattro romanzi. Un suo brano da *Kelefa. La prova del pozzo* è stato antologizzato su *Nuovo planetario italiano*³.

Numbelan è una raccolta di fiabe dai toni cupi ed allucinati, esprime un'estetica molto differente da altri libri di fiabe di migranti, quasi tutti allegri e molto colorati, più legata al mondo dei miti fondativi di una cultura e di una società.

¹ MBACKE GADJI, *Numbelan. Il regno degli animali*, Dell'Arco, Milano, 1996; *Lo spirito delle sabbie gialle*, Milano, Edizioni dell'Arco, 1999; *Pap, Ngagne, Yatt e gli altri*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2000; *Nel limbo della terra. Una vita dai luoghi senza tempo*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2006; *Kelefa. La prova del pozzo*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2009.

²<http://senzaconfini-bari.blogautore.repubblica.it/2012/04/30/dal-senegal-a-bari-in-ventanni-la-vita-on-the-road-dello-scrittore-mbacke-gadji/>

³ A. GNISCI, *Nuovo planetario italiano*, cit., p. 213.

I protagonisti di questi racconti sono animali, persone o esseri legati al mondo magico e del soprannaturale, che convivono armoniosamente nella stessa società. Infrangere l'equilibrio che regola i rapporti al suo interno merita la punizione che viene decisa in maniera collettiva dal consiglio dei responsabili del villaggio e con la presenza di tutta la comunità, animali compresi. Numbelan è il nome del magico regno degli animali dove tutti gli esseri sono rispettati indistintamente e vengono considerati uguali. Non abbiamo però qui a che fare con una bucolica tranquillità ed armonia: i conflitti esistono, e sono tragici e violenti. Ogni lotta, lutto o dramma diventa però lezione profonda di vita e di saggezza e trasmette la sensazione di un'armonia che va al di là della comprensione umana. L'uomo non è, tra l'altro, superiore all'animale e tutti dipendono in modo totale dalla terra, fintanto che questa procura cibo e sicurezza per vivere con dignità. La migrazione avviene se le possibilità di sostentamento sono negate, e questi racconti, come in moltissimi altri africani, spesso prendono avvio da una drammatica siccità e carestia. Le fiabe raccontano come in questi casi gli animali si spostino istintivamente verso le zone più ricche. L'istinto di sopravvivenza nel rispetto della libertà altrui pare il principio fondamentale che governa il popolo di Numbelan e pare anche un augurio a tutti i migranti e alle società del pianeta.

I racconti che compongono *Numbelan* presentano ampie varietà di genere: vi leggiamo favole d'animali di impianto esopiano, favole dove è presente anche l'uomo – ve ne sono di più e meno ingenue, fiabe di magia dalla struttura complessa e due racconti che prendono spunto dalla realtà quotidiana.

Seguono l'impianto della favola classica i primi tre testi della raccolta. Sono testi brevi, dalla struttura semplice: vedono il dialogo tra molte specie di animali diverse che riescono a convivere in un clima dove la tensione, la paura e la ferocia rientrano in un quadro armonico dove la giustizia punisce il sopruso e la furbizia tiene testa alla forza.

Non è forse un caso che il primo animale descritto in *Numbelan* sia una tartaruga: essa, dall'alto della sua vecchiaia, protetta dal suo sicuro guscio rappresenta la saggezza che sa contemplare i rapporti del mondo da un punto di vista superiore e vi sa trovare il senso anche quando la disperazione sembrerebbe dover prendere il sopravvento.

La tartaruga e il leopardo racconta un combattimento tra l'animale più lento e quello più veloce dell'Africa. Consapevole di dover soccombere, la tartaruga chiede al suo sfidante di poter combattere in un luogo aperto e di poter compiere alcuni riti prima del combattimento. La tartaruga inizia così a scavare buche, grattare e dissestare il terreno, quindi è pronta per essere uccisa dal

leopardo, avendo lasciato quelle che saranno interpretate come vistose le tracce di un valoroso combattimento.

Esiste un senso superiore, sembra suggerire questa favola, anche quando questo possa sfuggire allo sguardo ingenuo.

La tartaruga, da sempre simbolo della longevità e della persistenza del ricordo, in questo racconto conferma il rilievo del tutto eccezionale della memoria, della fama che supera il limite dell'esistenza individuale. In questo caso, però, sembra che la tartaruga voglia perpetuare un'immagine falsamente eroica di sé, quasi spinta da un'inutile vanagloria.

Ma il messaggio è ambiguo e, forse, la tartaruga, nonostante tutto e nonostante l'assoluta mancanza di speranza di salvezza in uno scontro troppo impari, ha voluto lasciare un messaggio di speranza, di dignità rivolta agli altri animali, di valore della lotta di chi non si arrende, nonostante tutto.

La tartaruga e il leopardo trasmette il senso tragico di una giustizia che sembra poter risiedere solo nel mondo delle idee e dei valori, perché i rapporti di forza di fatto la escludono, ma che la narrazione ed il ricordo possono riportare nel mondo come incitamento alla speranza.

Diversamente, *Una regina senza trono* racconta l'esercizio della giustizia da parte degli abitati di Numbelan. Qui la cerva non aiuta la propria comunità che sta costruendo un pozzo e per questo le verrà interdetto di berne le acque. Un giorno, però, la iena sente una voce dal pozzo e manda il pipistrello a vedere: troverà la cerva cantare con superbia. Per vendicarsi, le lega una corda sulle corna, gli altri animali la tirano fuori e la puniscono con cento colpi di frusta. Per questo i cervi non hanno più fiducia in nessun animale.

Esiste un altro tipo di giustizia, ovvero la legge del taglione: i rapporti vengono regolati dagli interessati, senza interventi esterni. *La scimmia e la iena al paese di Ngor* racconta un'amicizia che sembra basarsi sulla vendetta come garanzia del reciproco rispetto: una scimmia e una iena viaggiano insieme nella savana. Un giorno bevono del vino di palma ed i proprietari si arrabbiano. La scimmia, per difendersi e scolarla, suggerisce un modo per scoprire il colpevole, vedere se qualcuno ha l'andatura traballante dell'ubriaco, tipica della iena, scaricando ogni colpa su di lei. In un altro villaggio, la iena appicca il fuoco ad una casa e suggerisce agli abitanti di trovare chi è stato guardando se qualcuno ha le mani sporche, come la scimmia. Da allora i due animali non si incrociano mai, nemmeno per bere l'acqua del fiume.

Numbelan racconta anche favole in cui pure l'uomo partecipa all'esercizio della giustizia. *La vecchia signora pastore e Il caprone e la iena* hanno un impianto identico alle tre storie appena descritte, ma fanno eccezione appunto perché troviamo anche l'uomo come attore. Questa differenza, in realtà, non cambia molto la struttura dei racconti, perché qui l'umano agisce su un piano identico a quello degli altri animali: non agisce come dominatore, padrone, ma intrattiene con

gli altri animali rapporti paritari. Nel primo di questi due racconti, continuando a seguire come vengono gestiti i rapporti dal punto di vista della giustizia, viene descritto un quadro desolante. Un'anziana signora vive in povertà assoluta, sostenendosi con un piccolo gregge di pecore. Una iena le chiede se la può aiutare a curare un suo agnello malato, la signora accetta, ma l'agnello non sopravvive. La iena la accusa di averle ucciso l'agnello e pretende di essere ripagata con una pecora del gregge della signora. Una dopo l'altra, la iena riesce a sottrarle tutto il gregge. A questo punto interviene la lepre che consiglia all'anziana di nascondere un leone nella pelle di una mucca, che ucciderà la iena e i suoi cuccioli.

Abbiamo qui un quadro di nera violenza, i rapporti sono regolati dal sopruso, aggravato dal fatto che la iena pretende l'esercizio di un tipo di giustizia legale nei confronti della signora, gettando una luce fosca su un tipo di diritto che serve spesso a mantenere i privilegi delle classi dominanti sulle subalterne. Leggiamo qui un amarissimo "lieto fine" dove la signora, per potersi vendicare, deve sacrificare l'ultima bestia del suo gregge e dove il leone, divorando la famiglia della iena, non fa che aggiungere violenza alla violenza.

Decisamente più morbido è il trattamento riservato alla iena in un altro racconto, *Il caprone e la iena*, dove una lepre aiuta un contadino a liberarsi dall'astuto ladro di armenti organizzando un incontro di lotta tra la iena e un caprone. Il caprone, prima dell'incontro è dipinto ad arte dagli abitanti del villaggio come talmente potente che la iena scappa. La gestione dei rapporti – e in particolare in queste cinque favole sono rapporti violenti, truffaldini, protervi – raggiunge in questo racconto una dimensione davvero esemplare. L'aiuto della lepre, e la partecipazione di tutti gli abitanti di *Numbelan*, attraverso un astuto *escamotage*, riescono a liberare il contadino dalla presenza nefasta della iena, che non viene punita attraverso frustate o condanne: è lei stessa a scegliere la fuga.

I rapporti tra uomo ed animali sono descritti anche in racconti dalla struttura più complessa, alcuni più realistici, altri che si avvicinano alla forma di fiaba di magia, allontanandosi molto dal modello della favola. *Un'amicizia impossibile* racconta la storia di un bambino che viene adottato da una famiglia di leoni, da cui imparerà la rigida legge della giungla, a costo di forti sofferenze. È il figlio naturale dei leoni ad affezionarsi subito al bambino e a chiedere ai propri genitori di adottarlo, mentre questi esitano perché l'uomo è – dicono – un animale molto pericoloso. I genitori adottivi un giorno uccidono i genitori naturali del bambino, che si erano avvicinati troppo al loro territorio. Il cucciolo di leone, per vendicarli, uccide i propri genitori, provando la sua enorme amicizia verso il bambino. Questi però, diventato grande, si innamora di una ragazza e torna a vivere tra gli uomini. I due vecchi amici continueranno a vedersi per anni in un luogo isolato. Un giorno però l'uomo si ammala, il leone si preoccupa e lo va a trovare a casa, ma viene visto dai cacciatori i quali lo

mettono in fuga con una pioggia di frecce. I due si ritroveranno dopo molto tempo e il giudizio del leone sarà molto severo in merito al comportamento dell'uomo, che si è dimenticato le rigide ma aristocratiche leggi che governano i rapporti tra gli animali.

Con *La donna artigiana e l'uomo leone* siamo ancora più lontani del precedente dall'atmosfera di favola dei primi racconti. Qui la storia vede narrate le gesta eroiche di un passato mitico dove i rapporti con il mondo animale erano molto più forti che nel presente. Tra i protagonisti di questa storia c'è appunto l'uomo leone, che da anni vive nella foresta in una condizione ai limiti tra il mondo animale e quello umano. Penda, una ragazza ammirata da tutti per la sua abilità nel fare le trecce, vuole sposare solo un re. Non trovandone nessuno che accetti di sposare un'artigiana, va a vivere nella foresta dove diventa compagna dell'uomo leone, che uccide tutti i giovani che la cercano per farsi fare le treccine. Un giorno giunge un re che vuole uccidere l'uomo leone, dicendo che quest'ultimo è suo fratello, che tempo indietro ha tradito il regno. L'uomo leone uccide il re, prendendo la sua carica e coronando, è proprio il caso di dirlo, il sogno di Penda.

Il racconto *Bu-bu Nigari, il vitello spirito* vede ancora la forte presenza del mondo animale, che però viene qui trasfigurato secondo i codici della fiaba di magia. Il mondo animale diventa infatti porta per il regno della magia ed il vitello chiamato Bu-bu Nigari in questo caso assolve, direbbe Propp, la funzione dell'aiutante magico.

Djibel, figlio del più grande allevatore della zona, trova un agnello molto magro e senza padrone. L'agnello chiede al ragazzo di tenerlo con sé, nonostante il padre tema possa portare sfortuna. Infatti, molti armenti iniziano ad ammalarsi ed il villaggio è costretto ad emigrare, fino a giungere sulle rive del lago Kael, dimora di un drago feroce che verrà sconfitto da Djibel e dall'agnello, che nel frattempo è diventato un grande toro.

Questo racconto ricorda la fiaba intitolata *Sperso per il mondo*, presente nel corpus calviniano⁴, dove il protagonista Peppi riesce a conquistare un regno grazie all'aiuto di un vecchio bue che si offre per essere sacrificato e dalle cui ossa nasceranno alberi che daranno frutta di tutti i tipi. Nell'introduzione al volume, Calvino dichiara una particolare predilezione per questo tipo di fiabe contadine che riescono a "costruire un sogno senza rifugiarsi nell'evasione"⁵.

E' appena il caso di ricordare come questi somiglino ai miti fondanti di civiltà contadine che hanno

⁴ I. CALVINO, *Fiabe italiane*, cit. p. 942.

⁵ "L'avvio «realistico» di molte fiabe, il dato di partenza di una condizione d'estrema miseria, di fame, di mancanza di lavoro è caratteristico di molto folklore narrativo italiano. (...) Ma la situazione «realistica» della miseria non è solo un motivo d'apertura della fiaba, una specie di trampolino per il salto nel meraviglioso, un termine di contrasto col regale ed il soprannaturale. C'è la fiaba contadina da principio alla fine, con l'eroe zappatore, coi poteri magici che restano appena un precario aiuto alla forza delle braccia e alla virtù ostinata: sono fiabe più rare e sempre rozze, tradizioni sparse, frantumi d'un'epopea di braccianti che mai forse uscì dall'informe (...) chi sa quanto è raro nella poesia popolare (e non solo) costruire un sogno senza rifugiarsi nell'evasione, apprezzerà queste punte estreme d'un'autocoscienza che non rifiuta l'invenzione d'un destino, questa forza di realtà che interamente esplode in fantasia. Miglior lezione, poetica e morale, le fiabe non potrebbero darci." *ivi*, p. 53.

perso, però, per strada le divinità che si sacrificano e dal cui corpo nascono i primi cereali nei miti mediterranei o il mais nei miti delle civiltà precolombiane.

Altra fiaba che si inserisce nel fortunato solco dei “racconti di fate” è *Cumba l’orfana*, in cui troviamo tutti gli elementi classici: il divieto iniziale che viene infranto, l’impresa difficile che porta l’eroe nel regno dell’aldilà, l’oggetto magico, il ritorno trionfale con finale matrimonio.

Cumba è una ragazza sfigurata dalla lebbra e resa ancora più orribile da una gobba. Vive segregata in casa pur essendo molto cortese e non riesce a rassegnarsi al tabù che le vieta di bagnarsi al lago, per non inquinarlo con la sua malattia. La scimmia le promette che se scendesse a bagnarsi, uscirebbe dal lago bella come le altre ragazze. Cumba segue il consiglio della scimmia, ma il villaggio, infuriato per la rottura del tabù, non si accorge della sua metamorfosi e la manda a prendere l’acqua dal fiume Sanku, da dove nessuno è tornato. Per strada viene ospitata da due vecchini e, molto cortese com’è, li aiuta in tutte le faccende di casa. L’indomani, appena ripartita, si ritrova davanti al fiume, sebbene questo dovesse essere lontanissimo. Lì parla con lo spirito del fiume il quale le spiega che nessuno è tornato da quelle acque perché è una sorta di paradiso che nessuno vuole abbandonare. Ciononostante Cumba si fa dare un po’ della sua acqua e lo spirito del fiume le dona anche tre uova magiche. Al ritorno, la ragazza getta a terra un uovo e si trova già nelle sue terre. Quando getta il secondo, si trova accompagnata da un esercito di soldati ed animali con i quali entra trionfale nel villaggio; al terzo uovo, bestie e spiriti compaiono e sono sconfitti dal suo esercito. Cumba viene incoronata regina e sposa il ragazzo più bello.

Queste fiabe dove il soprannaturale entra prepotentemente nella trama, sono le più vicine al carattere autoriale di Mbacke Gadjé e che ritroveremo anche nei suoi successivi romanzi: la chiara percezione del fatto che il mondo sia governato da forze misteriose controllabili soltanto da una magia e scienza esperta.

Un amore particolare è l’inquietante storia di un incesto tra due fratelli. Essendo l’unione negata dai saggi del villaggio, il ragazzo chiede di essere sposato al fiume per poter morire nelle sue acque. Il consiglio accetta la richiesta ma, quando maturano le zucche coltivate ai bordi del fiume, i contadini vi trovano sangue, finché la sorella del ragazzo non ne mangia una. Da quel giorno porta in grembo un essere demoniaco che fa scatenare tempeste ad ogni suo minimo movimento. Gli anziani del villaggio garantiscono che non riuscirà a nascere: le acque del fiume porteranno via madre e bambino in una grande piena. Siamo evidentemente molto lontani dall’innocente favola animale orientata alla sana educazione del bambino e che vuole trasmettere una limpida morale. Il lettore potrà trovare in questa fiaba una morale relativa al tabù dell’incesto, fattore che avvicina questi racconti più alla tipologia del mito che del racconto di fantasia.

Anche il racconto *Diabu Gheje la testarda* sembra affondare le sue radici in un difficilmente

comprensibile passato tribale.

Diabu Gheje continua tutte le notti a spaccare noci, disturbando l'intero villaggio. Uno sciamano sentenzia che, finché non smetterà, il villaggio continuerà ad avere fame e cerca di farla smettere ma la ragazza lo fa scomparire. Il villaggio, convinto che Diabu Gheje sia posseduta dal demonio, va in cerca di una strega che la possa liberare. La strega, per sconfiggerla, si trasforma in leone, ma viene inghiottita dalla ragazza. Il giorno seguente, dopo aver vomitato il suo pasto nella piazza centrale, Diabu Gheje lascia il villaggio, dove subito termina la carestia.

Nell'intera raccolta che, come si è visto, raccoglie una massa abbastanza eterogenea di racconti, due prove narrative sembrano particolarmente interessanti per il loro collegamento con la biografia dell'autore: *L'esodo dei contadini* è un racconto realistico che narra di come tre contadini emigrino verso la città, perdano i soldi perché ingannati, vengano accusati di omicidio e debbano quindi tornare alla campagna sconsolati; mentre *Un tradimento annunciato* ci fa sentire la voce dell'autore che racconta come una storia della sua famiglia da bambino lo imbarazzasse. La storia raccontava come un suo antenato fabbro fosse riuscito ad adescare una ragazza di un'altra tribù. Viene riportato un ricordo dell'autore, di quando il nonno gli aveva raccontato che la sua tribù e quella della ragazza erano legate tra loro da quando alcune scimmie avevano sostituito due bambini delle due famiglie, scambiandoli nella loro culla.

Guardando l'indice del volume si nota come, su 13 racconti, questi ultimi due siano posti in una posizione particolare: occupano il sesto e l'ottavo posto, in posizione simmetrica tra loro e centrale rispetto all'intera raccolta. Anche se dovuto al caso, questo fatto sembra interessante perché questi due racconti gravitano sulle principali aree d'interesse che troveremo in tutti gli altri libri dell'autore: il recupero delle origini mitico-tribali africane, la ricerca di un ponte con la propria biografia reale o immaginaria (è il caso di *Un tradimento annunciato*) e l'impegno civile, portato avanti dall'autore anche nella vita reale attraverso l'esercizio politico, una sensibilità che è ben espressa nel racconto *L'esodo dei contadini*.

Tutte le successive prove narrative di Gadjì sono il risultato di un impasto ogni volta differente tra questi due principali ingredienti di base.

Allucinazioni, spiritismo, attenzione per le condizioni degli immigrati e critica verso il capitalismo occidentale sono i temi principali di *Lo spirito delle sabbie gialle*: la condizione dell'immigrato è pretesto per costruire una trama fantasiosa che impasta forme del romanzo d'avventura, del giallo con il sottofondo magico-africano cui si è già accennato.

Il breve romanzo racconta le peripezie di un senegalese immigrato, Mor, che lavora come operaio

ad Adrara San Rocco, paesino non lontano da Bergamo.

L'*incipit* ("Adrara San Rocco è il mio ultimo rifugio in una vita passata a cercare tutto, salvo me stesso"⁶) caratterizza distintamente fin da subito questo testo come una sorta di romanzo di formazione.

Il protagonista, una notte, riceve la visione di un angelo guardiano, che lo illumina su verità mistiche, come la natura spirituale di tutti gli esseri ed il processo di trasmigrazione delle anime; cade in un sonno che dura due giorni, in cui ripercorre la vita dei suoi antenati, il nonno e il bisnonno, il primo, soldato francese durante la prima guerra mondiale e il secondo, contadino.

Dopo questo episodio, il lettore seguirà Mor spinto da una volontà incomprensibile, che lo porta ad azioni a lui stesso inspiegabili e che pure sente chiaramente di dover compiere: così prende un treno a tarda notte, arriva in una discoteca milanese dove conosce una ragazza italiana. È, però, la madre di questa ragazza la figura chiave del romanzo: appassionata di scienze occulte, permette a Mor di scoprire i poteri da lui acquisiti dopo la visione.

Attorno a Mor ed ai suoi poteri sciamanici, si crea un folto gruppo di studiosi, appassionati e curiosi finché Mor non chiede al più attivo di questi di seguirlo a Nizza, dove sventeranno un omicidio grazie ai poteri sensitivi del protagonista.

Il finale del romanzo getta un ulteriore velo di mistero: Mor ritrova a Nizza sua figlia e, abbracciandola, capisce che tutto quanto ha vissuto è stato un brutto sogno.

Pap, Ngagne, Yatt e gli altri è il secondo romanzo breve dello scrittore senegalese ed è sicuramente una prova che si discosta da tutte le altre di Gadji, per la ricerca di una prosa più realistica e razionale. Scandito in tre capitoli, narra le avventure di tre immigrati senegalesi, la morte di Pap probabilmente per mano del narcotraffico, le avventure sessuali e il rimpatrio di Yatt, l'immigrazione di Ngagne, seguita dall'infanzia contadina alla nascita della sua prima figlia in Italia. Non c'è in questo quadro nessun elemento esotico, magico o misterioso, semplicemente una presa diretta della condizione degli immigrati in Italia.

Con la sua successiva pubblicazione l'autore ritornerà nel solco ben conosciuto dell'attualizzazione del passato mitico africano. Probabilmente la sua prova più riuscita, *Nel limbo della terra* offre a Gadji l'occasione di mettersi alla prova con la forma romanzo. L'autore vi racconta le gesta di Maissa, figlio dell'unione tra il dio del cielo e una donna umana, dal concepimento alla maturità, che lo vedrà grande condottiero in grado di portare pace alle sue genti. Un giorno riesce a parlare con suo padre che gli offre la possibilità di vedere come sarà il mondo nel futuro. Questo eroe del

⁶ M. GADJI, *Lo spirito delle sabbie gialle*, cit., p. 7.

medioevo africano si troverà quindi nei panni di un immigrato nella Milano degli anni duemila. Il racconto è inframmezzato da dieci lettere vergate da mano femminile e dirette in Africa, ai parenti di un ragazzo che è convalescente in casa della ragazza che scrive. L'ultimo capitolo racconta la giornata dei due fidanzati, lei terrorizzata perché il ragazzo dimostra di avere una forte amnesia, non sapendo del magico scambio causato dallo spirito delle acque.

Con *Kelefa. La prova del pozzo*⁷ troviamo definitivamente l'autore senegalese affermato nella sua cifra ormai ben riconoscibile. Nella sua – finora – ultima prova narrativa Gadji, dopo aver raccontato la vita di chi dall'Africa giunge in Europa, racconta ora le esperienze di chi, emigrato in Europa, torna in Africa. Mussa è un immigrato senegalese che torna in patria dopo molti anni passati in Italia. Lo vediamo nel quartiere Dial Mbaye di Guediawaye, alla periferia di Dakar, dove si trova per consegnare una lettera alla famiglia di Omar, suo amico compagno d'emigrazione da anni in carcere. Omar ha interrotto da tempo i contatti con la sua famiglia, per la vergogna di non essere riuscito a trovare il successo nell'emigrazione. Suo padre Bakri lavora come medico tradizionale al mercato, in un tugurio zeppo di polveri e di erbe e quando sente le notizie di Omar reagisce con una crisi isterica. Mussa è invitato a casa sua l'indomani, dove lo trova vestito in abiti tradizionali: gli dice quasi in trance di essere discendente della stirpe regale dei Kelefa e d'essere pronto a tornare a riprendere il suo antico regno. La sua famiglia accoglie questa scenata con leggerezza, dicono che lo fa spesso nei momenti di stanchezza. Mussa è invece curioso di tutto ciò e si offre volontario per accompagnare Bakri al suo villaggio natale. Il viaggio è lungo e pericoloso e porta il protagonista nel cuore della savana ad assistere a complicati riti d'iniziazione regale. Solo un ultimo rito manca per diventare re: la pericolosa prova del pozzo, che toglie vista e udito a chi cerca di farla senza possedere il diritto regale. Bakri però viene aggredito prima di questa prova ed il villaggio chiede che sia Mussa a sostenerla. Il protagonista del romanzo, anch'essi ormai in trance, si butta nel pozzo da dove esce sovrano del regno di Kelefa.

Mbacke Gadji si distingue dagli altri migranti africani autori di fiabe: in un panorama dove diversi autori hanno scritto una o due libri per poi scomparire, lui è rimasto non solo presente nel tempo con altre prove narrative, ma in questi libri ha trasferito una sua forte impronta personale. Siamo lontani dal distacco accademico di Esoh Elamè: nei libri e nelle interviste a Gadji emerge una personalità forte, egli appare bramoso di descriversi con le sue proprie parole per non lasciarsi ingabbiare in preconcetti che lo etichetterebbero come svantaggiato. Nei suoi romanzi si può intravedere spesso un desiderio di rivincita e di riscatto, che avviene generalmente tramite la

⁷ M. GADJI, *Kelefa. La prova del pozzo*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2009.

magia: l'operaio ad Adrara San Rocco, in *Lo spirito delle sabbie gialle*, diventa un guru grazie ad una visione notturna e seguendo stimoli a lui stesso incomprensibili; Maissa in *Nel limbo della terra* si trova improvvisamente ad essere un corpo che contiene lo spirito di un antico re africano e Mussa in *Kelefa* diventa re un po' per destino, un po' per magia e un po' per farsa, poiché è incoronato re di un regno senza domini. Questa tensione al recupero regale e magico di un'Africa ancestrale può essere interpretato come una sorta di via di fuga psicologica per l'immigrato che, lo leggevamo nell'intervista, è costretto dopo vent'anni di emigrazione a vivere in condizioni assolutamente precarie.

Tali condizioni fanno dell'opera di Mbacke Gadji una lettura interessante anche dal punto di vista linguistico, che suscita diverse questioni teoriche intorno all'argomento della cosiddetta letteratura migrante. Gadji non è uno scrittore affermato che proviene da paesi di emigrazione come, per citare i celeberrimi, Todorov e Ben Jelloun. Questi sono intellettuali che, prima o dopo la loro emigrazione, facevano già parte delle cerchie sociali dominanti che, in quanto tali, sono cosmopolite e quindi non migrano mai: sono sempre a casa loro dovunque si trovino e hanno una padronanza della lingua e della scrittura che appunto è quella dei dominanti anche se parlano di problemi delle classi subalterne. Per il migrante come Mbacke Gadji diventare scrittore è invece un'impresa completamente differente. Anche in presenza di un'ottima scolarizzazione e di una particolare predisposizione alla scrittura, il migrante originario di zone svantaggiate, sotto molti punti di vista, incontra enormi difficoltà, non ultimi i sofisticati meccanismi delle case editrici. Ma la difficoltà di quest'impresa è rilevante soprattutto dal punto di vista culturale perché questi autori creoli, meticci si pongono al confine tra mondi diversi: che cultura esprime Gadji? Quella del paese d'origine o quella del paese di arrivo oppure ancora di una terza, in divenire, cultura cosmopolita, interculturale, ribelle? Quale relazione mantiene il migrante con la cultura del paese d'origine? Quante culture esprime la cultura del suo paese d'origine (folcloriste, popolari, colte)? Perché ritornare con la narrazione e con la memoria alle radici di un paese che l'autore ha abbandonato e dal quale ancora resta lontano?

In questa babele di significati il migrante si trova privo di cittadinanza culturale: estraneo alla sua società d'origine (in *Kelefa* questa dinamica è ben raccontata), è ancora lungi dall'essere integrato in quella di passaggio o di arrivo. Mbacke Gadji esprime in maniera molto forte una condizione ai margini di varie culture, diversamente non solo dai celebri intellettuali migranti sopra citati, ma anche da un altro autore africano di fiabe migranti: Esoh Elamè. Questi cerca di assimilare il più possibile il linguaggio ufficiale occidentale, mostrandosi sicuro anche nel dialogo con le istituzioni nazionali e sovranazionali; le sue bibliografie sono precise e ricche, le foto lo ritraggono in abiti

eleganti, la sua biografia lo descrive come un intellettuale integrato nella società italiana. Niente di tutto ciò in Mbacke Gadji, che scrive per una casa editrice che pubblica persone svantaggiate, si fa distribuire da immigrati fuori dalle librerie, si fa fotografare indossando abiti sgargianti e vistosi amuleti, non tace nelle interviste la sua situazione molto precaria a livello economico.

Che esiti comporta a livello letterario questa condizione e questa indole personale? È difficile che un migrante di questo tipo riesca a produrre la sua cultura specifica, non potendo usare le lingue e le forme espressive che sono già date: quelle del paese di origine, quelle del paese di arrivo o persino di altri paesi. Come può riuscire a produrre una cultura propria in condizioni di non riconoscimento del diritto ad una esistenza specifica? Come si devono porre coloro che non appartengono, anzi esplicitamente non vogliono appartenere a nessuna nazione? Una cultura dallo statuto così volatile non può che esprimersi attraverso una lingua ibrida ed originale: il sostrato è chiaramente fornito dalla lingua italiana, usata però in un modo obliquo, facendo coesistere espressioni colloquiali, tecnico-scientifiche e colte. Su questa base si innestano frammenti di cultura e lingua della società da cui proviene l'autore (è un *must* di tutti gli autori presi in considerazione le note o il vocabolario finale per tradurre le parole africane) e un insieme originale di espressioni della cultura di massa universale.

I testi di Mbacke meritano un'attenta lettura proprio perché possono essere uno stimolo capitale allo sviluppo di una riflessione critica che i migranti e chi li legge e li studia dovrebbero affrontare in merito all'espressione del punto di vista marginale: come può un autore raccontare la società di origine e la società di arrivo restando distaccato da entrambe perché alla ricerca della libertà, nella volontà di non essere obbligato a subordinarsi ad alcuna appartenenza?

Lo scrittore senegalese è ben cosciente della difficoltà dell'impresa e, in *Pap, Ngagne, Yatt e gli altri*, inserisce un breve testo intitolandolo *Dietro le quinte del libro* dove spiega di essere madrelingua wolof, un dialetto del Senegal, di avere appreso il francese come lingua di comunicazione ufficiale e di scrivere direttamente in italiano (“una lingua che ho imparato parlandola, vivendo in questo paese”⁸). Da questo ibrido linguistico, spiega, nasce un impasto di scrittura originale, zoppicante ed aiutata dai vocabolari: l'autore si scusa in anticipo con i lettori per non possedere la sicurezza del madrelingua.

Per analizzare qualche caso specifico della scrittura di Gadji si prenda l'incipit della prima fiaba di *Numbelan, La tartaruga e il leopardo*.

⁸ M. GADJI, *Pap, Ngagne, Yatt e gli altri*, cit., p. 5.

“«La ragione del più forte è sempre la migliore», diceva il poeta francese La Fontaine; questa teoria sembra condivisa dal popolo di Numbelan, dove un giorno, un temibile leopardo, dopo aver seminato zizzania per anni fra le prede, decise di confrontarsi con la tartaruga. Quest’ultima è l’unica presenza, in una giungla effervescente e piena di sorprese, che brilla per la sua discrezione e la sua pacifica natura.”⁹

La citazione iniziale da un grande fiabario europeo già sembra porsi in contrasto con le aspettative del lettore occidentale che cerchi in questo volume delle fiabe originarie ed incontaminate: abbiamo a che fare invece con un autore colto, che non vuole lasciarsi etichettare come *bon sauvage* e si pone quindi al confine tra cultura colta europea e cultura popolare e orale africana. La cultura orale sembra essere particolarmente presente nei testi di Gadji soprattutto sotto due punti di vista: l’uso delle virgole e i dialoghi. L’autore senegalese usa la virgola ed altri segni di interpunzione in una maniera poco ortodossa e spesso sintatticamente errata. Pare il più delle volte usarla per dare maggior enfasi alla ritmica del testo, come a sottolineare una pausa, quasi come il capoverso nella poesia.

Si veda nel passo citato “Numbelan, dove un giorno, un temibile leopardo, dopo (...)”¹⁰ e un altro passo ancora più significativo sotto questo punto di vista:

“(...) gli allevatori, non dovevano più tenere a bada i loro greggi, che non si allontanavano più alla ricerca di cibo, ed usare il loro grosso bastone perché ubbidissero. La iena, il cui nonno, in una stagione simile a quella in corso, era morto sotto i colpi che gli abitanti dei villaggi gli avevano inferto abbondantemente, decise di lasciare il luogo che aveva visto nascere i suoi antenati. Sulla via del suo esilio incontrò la scimmia, che di campi così frequentati dagli agricoltori, non ne aveva mai sentito parlare dalla sua famiglia e si unì a lei.”¹¹

Si nota in questo passaggio, oltre alla già citata e vistosa difficoltà nell’uso della sintassi, anche un’oscillazione tra espressioni appartenenti a codici linguistici diversi: se “inferto abbondantemente” pare appartenere più ad un tipo di linguaggio colto, “usare il loro grosso bastone perché ubbidissero” è invece più vicina al linguaggio comune.

Anche l’*incipit* sopra citato si presta a letture di questo tipo, si veda il passaggio “Quest’ultima è l’unica presenza, in una giungla effervescente e piena di sorprese, che brilla per la sua discrezione e la sua pacifica natura.” Gli aggettivi “effervescente” e “piena di sorprese” sembrano mutuati dal linguaggio della pubblicità e male si adattano ad una descrizione della giungla, così il fatto che la tartaruga brilli “per la sua discrezione e la sua pacifica natura” comporta un abbinamento incongruo: la discrezione e la pacificità appartengono ad un’area semantica della tranquillità e del riposo, diversamente dal verbo “brillare” che invece esprime più un senso di attività e di dinamicità.

⁹ M. GADJI, *Numbelan*, cit. p. 7.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, p. 19.

Questi abbinamenti ritornano in tutti i testi di Gadji creando un amalgama originale ma che spesso risulta di difficile lettura.

Non si è ancora detto un secondo aspetto della cultura orale che sembra caratterizzare i testi di Gadji, ed è la forte presenza di dialoghi, come il seguente:

- “-Perché mi vuoi regalare un altro cavallo?
-Per farti tornare a casa.
-Senza non ci arrivo?
-Volevo dire a piedi.
-Come si chiama?
-Aspetta di avere un nome.
-Mistero! Lo chiamo così!
-Spetta a te. Nessuno deve decidere il nome al posto tuo.
-Ti piace?
-Non deve piacere a me. Devi convincere te stesso della bellezza o meno del nome.
-Mi aspettavi?
-Assolutamente no, le cose non succedono prima di essere.
-Come mai hai un cavallo pronto?
-Ho sempre qualcosa per te, caro Maissa.
-Perché?
-Probabilmente per far piacere a me stesso.
-Il dono non è per far piacere all'altro?
-Non mi risulta così, me lo insegni adesso.
-Ho fatto una domanda, non un'affermazione.
-Cambia poco.”¹²

Le pagine dei romanzi di Gadji sono fitte di dialoghi simili a questi, anche lunghi più pagine. Nella grande maggioranza dei casi questi dialoghi rappresentano due voci che si contrappongono e che quasi si sfidano verbalmente, anche in momenti in cui la narrazione parrebbe non richiederlo: si veda il brano appena citato, dove il protagonista Maissa riceve un cavallo in dono e risponde con toni tutt'altro che lusinghieri. Ne deriva una sensazione di tensione e di contrapposizione che peraltro si ritrova più in generale nella prosa di Gadji che racconta spesso la storia di un eroe protagonista *alter ego* dell'autore che agisce magicamente a beneficio della propria comunità sempre però sfidando pregiudizi e autorità. La componente orale nella scrittura di Mbacke Gadji è stata notata come aspetto prezioso da Armando Gnisci il quale scrive, a proposito de *Nel limbo della terra*:

“Ci sono due modi nuovi attraverso i quali gli scrittori della migrazione stanno proponendo negli ultimi tempi una nuova forma di inserimento spirituale nella scrittura letteraria italiana. Il rinnovamento linguistico che appare oggi ci sorprende su due vie: una si apre nel passaggio all'italiano letterario attraverso i dialetti d'Italia: le mezze-lingue di mezzo, le lingue prossime, del prossimo, le più vicine a chi parla e vive in una contrada del mondo; le lingue-zie, familiari e amichevoli. L'altra passa attraverso l'insufflamento dell'oralità

¹² M. GADJI, *Nel limbo della terra*, cit., pp. 113 e 114.

nella scrittura. L'oralità suprema del griot, quella rapsodica del cantastorie che viene da lontano, da una profondità cava che noi italiani ignoriamo. Su questa strada misteriosa incontriamo Gadjì. E capiamo, leggendo questa ultima narrazione, che si è fermato per aspettarci.”¹³

¹³ *Ivi*, note di copertina.

Proposta di analisi multidisciplinare di *L'uovo della nonna* di Jean Claude Mandatville Mugabo Uwihanganye

Lungo questo lavoro si è avuto modo di percorrere un territorio praticamente inesplorato dalla critica letteraria.

Si è voluto provare a concentrare l'attenzione, però, su un singolo volume tra quelli considerati per analizzarlo in modo più approfondito.

Una riflessione simile viene qui offerta come un assaggio delle potenzialità ancora inespolate di questi testi.

Si è voluto analizzare il volume *L'uovo della nonna* di Jean Claude Mandatville Mugabo Uwihanganye¹, il primo volume pubblicato in Italia di fiabe scritte da un africano migrante e forse il più vicino all'idea della fiaba come mondo di invenzione narrativa sempre vivo, da reinventare costantemente.

Il mio augurio è che anche gli altri testi possano in futuro essere considerati oggetto di riflessioni più approfondite.

Si propone in questa sezione del lavoro la sfida di sottoporre il nostro testo ad un'analisi incrociata, fondata sui lavori di alcuni grandi classici sulla fiaba: Vladimir Propp, Marie-Louise Von Franz, Italo Calvino.

I tre classici sono stati scelti in quanto rappresentanti delle principali scuole interpretative della fiaba e che in essa hanno trovato veicolati significati profondi, sia in senso storico, legati a lontane forme di organizzazione sociale, sia in senso psicologico, legati addirittura all'inconscio profondo dell'umanità.

L'uovo della nonna è il primo volume di fiabe pubblicato in Italia da un autore migrante.

È stampato in un piccolo formato 20 cm x 15, con fogli spessi, conta 85 pagine. Le illustrazioni sono molto eleganti e per niente infantili: l'illustratrice Fiorella Bovone dà prova di sobrietà decorando il volume con pochi tratti giocati tutti attorno alla riproduzione di alcune statue africane, alla forma sferica della luna specchiata nell'acqua e a semplici motivi geometrici.

Questo volume non contiene una raccolta di fiabe africane ma una loro originale rielaborazione fatta dall'autore, il quale dipinge succintamente la successione di quattro generazioni di personaggi, con un pensiero sempre presente agli antenati che le hanno precedute.

¹ J. C. MANDATVILLE MUGABO UWIHANGANYE, *L'uovo della nonna*, cit.

Al testo è anteposto un sintetico albero genealogico per sottolineare l'importanza della successione familiare.

La storia racconta di Kimenyi e Mwezi, una coppia che non riesce ad avere figli e per questo viene scacciata dal villaggio. Raggiunto il villaggio disabitato di Buyenzi, la moglie vede in sogno la luna che le dice:

“Mwezi, so che cosa rattrista te e il tuo sposo. Restate qui, costruite una capanna e coltivate la terra. Tu non dovrai mai mangiare l'uovo: dovrai offrirlo per avere la vita. Ti nascerà un figlio che diventerà Re di Buyenzi, e il villaggio un giorno sarà di nuovo popolato.”²

I due ballano di fronte alla luna piena per ringraziarla e dopo poco tempo la profezia si avvera: il villaggio si popola nuovamente e Masumbuko, figlio di Kimenyi e Mwezi ingaggia una lotta contro un leopardo, rito iniziatico per diventare Re di Buyenzi; vinta la lotta, viene incoronato e diventa padre di due gemelle: Ngoi e Murekatete.

Quando le figlie sono in età da marito il padre chiede loro chi vogliono sposare e Ngoi chiede al padre di dire alla corte che è stata morsa da un serpente velenoso e che è morta mentre Murekatete non vuole sposare nessun pretendente.

La Scimmia giunge alla corte di Masumbuko dopo aver preso in prestito i più begli attributi degli animali della savana e, così conciata, fa innamorare Murekatete la quale pretende di essere sua sposa. Celebrato il matrimonio però, sulla via verso il villaggio della scimmia, questa restituisce agli altri animali gli attributi presi in prestito, tornando la bestia che è.

Murekatete si dispera e si getta in un lago.

La corte è in grande lutto per la morte di una principessa e la scomparsa dell'altra. Tutti i pretendenti chiedono a Masumbuko di restituir loro i doni precedentemente fatti alle ragazze eccetto un povero cacciatore, Jalal, il quale confessa il suo innamoramento per Ngoi e dona una pelliccia perché possa essere bella anche nel regno dei morti.

Masumbuko capisce la saggezza della figlia e i due si sposano.

Non passa molto che Jalal va a caccia, cade ferito da una pantera, e viene salvato dalla strega Fatuma. Tornato a casa trova sua figlia, Muanga, appena nata.

Durante la sua assenza, suo fratello Salim si avventura nella foresta per cercarlo e sulle rive di un lago incontra Murekatete, trasformata in Sirena, se ne innamora istantaneamente e la porta a casa. Tornata nel villaggio natale Murekatete partorisce un uovo e tutto il villaggio si chiede di quale antenato sia la reincarnazione.

² J. C. MANDATVILLE MUGABO UWIHANGANYE, *L'uovo della nonna*, cit., p. 14.

Al macrotesto l'autore aggiunge alcune storie in *mise en abime*, tra le quali una fiaba che nonna Mwezi racconta al nipote Mwanga. Un procedimento antichissimo, che ha tra i suoi rappresentanti illustri la favola di *Amore e psiche* contenuta nell'*Asino d'oro* di Apuleio.

L'autore aggiunge una postfazione dove spiega come si sia ispirato alle sue esperienze personali e alla filosofia africana per tessere un discorso simbolico attorno alle figure della donna, dell'uovo e della luna. Tutte e tre sono legate tra loro perché evocano la continuità della vita, e tutte richiamano con la rotondità la fecondità del grembo femminile. Così l'autore cerca di dare una spiegazione all'antico tabù centroafricano che vieta alle donne di mangiare l'uovo.

Ne esce una spiegazione non fattuale, razionale, empirica bensì poetica, che ricama tra loro diverse suggestioni culturali.

Queste varie suggestioni culturali si prestano a diverse forme di lettura.

In questo capitolo, cercherò di proporre alcune seguendo le suggestioni e le metodologie di alcuni grandi interpreti della fiaba.

Testo fondamentale per ogni discorso sul genere, la *Morfologia della fiaba*³ dello studioso russo Vladimir Propp, viene pubblicata a Leningrado nel 1928 e rimane uno tra i più importanti studi sulla fiaba e testo fondamentale del formalismo.

L'analisi si fonda sulle fiabe russe attraverso lo studio delle funzioni ovvero delle azioni che si sviluppano nel testo. L'autore dimostra come la struttura di tutte le fiabe sia fundamentalmente simile, costruita su poche strutture narrative ricorrenti.

La sua analisi si basa su un particolare tipo di fiaba, definito "fiaba di magia", ovvero il racconto che si origina da un danneggiamento o da una mancanza e che, attraverso funzioni intermedie giunge a un matrimonio o ad altre funzioni di scioglimento.

L'uovo della nonna risponde, a grandi linee, agli schemi proposti dallo studioso russo, ma le difficoltà trovate nell'applicare l'analisi funzionalistica o strutturalista nascono dal fatto che il racconto analizzato non è propriamente una fiaba, quanto una meta-fiaba. Definisco in questo modo tale racconto perché esso parla del mondo tradizionale della fiaba ed utilizza le strutture fiabesche inquadrando in una storia di più ampio respiro, senza, tuttavia, tradire lo spirito del codice narrativo.

Molti elementi narrativi evidenziati da Propp sono infatti presenti: c'è la presenza della magia, degli aiutanti magici, c'è il problema da sciogliere (prima la sterilità, poi le scelte dei pretendenti, la morte ecc.) ci sono gli aiutanti magici, c'è lo scioglimento, anzi gli scioglimenti.

Ci sono, però, anche elementi nuovi, che Propp non può utilizzare nel suo studio, perché peculiari

³ VLADIMIR JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966, p. 98.

del mondo africano. C'è, costante, il senso delle generazioni che si susseguono, incatenate da legami indissolubili, dove i nuovi nati incarnano qualità e caratteri degli antenati e persino la barriera della morte viene superata anche attraverso la reincarnazione in nuove forme di vita. C'è, poi, soprattutto lo strettissimo legame con il mondo della natura, specialmente animale, che presta personaggi che si raffrontano con i personaggi umani, e che hanno con loro legami affettivi e sentimentali. Gli animali, nella casistica proppiana, anche se magici, possono al massimo prestare funzioni di aiutanti del personaggio principale umano, che resta il motore primo della storia, e mai saranno comprimari degli esiti narrativi (v. la scimmia, che sposa la principessa).

Le note di copertina de *L'uovo* la definiscono “storia” e l'autore nella nota a fine del libro dichiara: “nello scrivere questo libro ho tratto il più possibile dalla cultura tradizionale africana e dalle mie esperienze personali”⁴. Non è quindi mosso dalla volontà di cercare e trascrivere la fiaba pura, originaria, che caratterizzava molti studi novecenteschi. L'autore ha preso spunto da fiabe incasellabili nelle formule proppiane per poi rielaborarle secondo il suo gusto e la sua fantasia; lo stesso Propp si era reso conto di poter analizzare attraverso il suo schema solo fiabe molto semplici giungendo ad una sorta di assioma:

“La linearità di struttura è caratteristica solo dell'ambiente contadino e per di più di quello che ha avuto pochi contatti con la civiltà. Ogni sorta di influenze estranee trasformano e talvolta giungono a corrompere la favola. Appena usciamo dall'ambito della favola assolutamente autentica iniziano le complicazioni.”⁵

La missione di Uwihanganye non era forse però la ricostruzione di una “favola assolutamente autentica” e per un lettore curioso le complicazioni sopraccitate possono essere preziosi stimoli per studiare il testo con maggiore profondità.

Il canone formulato da Propp ci può quindi servire a scoprire alcune particolarità di questo testo. Secondo Propp un “danneggiamento” o una “mancanza” producono una catena di conseguenze che si ripercuote su tutta la vicenda, fino ad arrivare allo scioglimento finale, generalmente un matrimonio.

Anche ne *L'uovo* si parte dal ‘danneggiamento’, all’inizio Kimenyi e Mwezi sono una coppia sterile che viene scacciata dal proprio villaggio. Niente di peggio della sterilità in un villaggio di contadini, ma, soprattutto, in una società che vede nella continuità delle generazioni la sopravvivenza della propria identità e nel legame con il mondo naturale, il rispetto di un equilibrio tra uomo e mondo che riflette il rapporto tra uomo ed antenati e, quindi tra uomo e divinità.

⁴ J. C. MANDATVILLE MUGABO UWIHANGANYE, *L'uovo della nonna*, cit., p. 85.

⁵ V. J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 106.

Alla moglie appare in sogno la luna che le impone il tabù di mai mangiare l'uovo, così potranno avere un figlio. Alla fine Murekatete, nipote Kimenyi e Mwezi, partorisce un uovo.

Il lettore facilmente può comprendere il perché del tabù iniziale e dello strano parto finale.

I due episodi, che collegano l'uovo alla nascita, sono chiaramente legati tra loro da questa idea di 'equilibrio' che interessa tutti i mondi: luna-dea, uovo-nascita, donna-generazioni tutte rappresentate dalla forma dell'uovo.

La storia è costellata da diversi altri episodi che possono quasi essere presi separatamente, se hanno un'influenza globale sulla storia è quella di portare in scena nuovi personaggi che entrano come figli o mariti. Di più: a p. 18 e 27 l'autore inserisce due narrazioni – una zuffa provocata da un corvo e una gru e una fiaba raccontata da nonna Mwezi – attraverso cui traspaiono temi trattati nel macrotesto.

La gru e il corvo rompono un vaso di terracotta facendolo cadere a terra, un bambino seduto lì vicino viene preso a schiaffi dalla vasaia, la quale è a sua volta linciata dalla madre del bambino e via di seguito fino a una guerra che investe tutto il villaggio. Questo racconto è emblematico di come nel testo gli agenti della storia si muovano, talvolta, mossi dal capriccio o seguendo impulsi eccessivi, privi di equilibrio.

Mwezi racconta al nipote una fiaba che narra della lotta di un agricoltore con un coniglio, che alla fine soccombe. Muanga, la nipote, ascoltata la storia esclama: “no, no, lui non voleva uccidere il coniglio! Lui voleva uccidere il leopardo, fare della sua pelle un mantello, dei denti e delle unghie una collana!”⁶

Muanga, nella sua saggezza femminile, vede quello che il racconto suggerisce, l'inutile spietatezza verso il debole, che ingenera pericolo e non sicurezza, mettendoci, magari, un tocco di femminilità nel suggerire l'utilizzo delle spoglie del leopardo.

Il nodo simbolico del libro è esplicitamente il femminile connesso con l'elemento lunare, embrionale ed acquatico, e tutto questo viene raccontato con l'intento celebrativo di un canto alla natura onnipotente, alla fertilità dell'infinito ciclo di vite. La nascita finale dell'uovo è, in senso aristotelico, 'potenza' assoluta, da cui può nascere un nuovo equilibrio tra il presente ed il passato degli antenati, officiato dalla dea lunare. Vi si scorge la consapevolezza sapienziale che l'esistenza si compone di ritmi che trascendono la limitata esistenza del singolo.

Quest'atmosfera di magia si riflette anche nella sintassi, 'sospesa', composta di brevi periodi in

⁶ J. C. MANDATVILLE MUGABO UWIHANGANYE, *L'uovo della nonna*, cit. p. 43.

asindeto: il racconto prosegue come passi nel buio che incedono insicuri.

La potenza narrativa non si manifesta nel racconto come quella vitale è nascosta nell'uovo.

Così, nel testo troviamo brevi episodi, brevi periodi verbali, piccole suggestioni simboliche. È inevitabile qui pensare ad un collegamento con l'esperienza migratoria dell'autore che racconta lontano da casa le storie del suo paese, e lo fa come chi è ancora insicuro con una nuova lingua e parla quasi balbettando.

Lo studioso di folklore russo pubblica nel 1946 *Le radici storiche dei racconti di fate*⁷. Propp abbandona qui gli abiti asettici dello scienziato. Il sistema ermeticamente chiuso della *Morfologia della fiaba* viene ora aperto alle contaminazioni dell'etnologia, del folklore, dell'archeologia e della letteratura antica.

Dopo aver dimostrato che tutte le fiabe sono formalmente uguali al livello dell'intreccio, ora Propp si chiede il perché di questa omogeneità. Trova la soluzione agli albori dell'umanità, quando le civiltà di nomadi cacciatori-raccoglitori diventano stanziali composte da agricoltori, pescatori, allevatori; sul confine tra preistoria e storia.

In questo momento i riti di passaggio che servivano a tenere uniti i membri di ciascuna tribù diventano superflui e si trasformano in racconto, diventando fiabe. I riti di passaggio presi in considerazione nello studio sono principalmente i riti di iniziazione ed i riti funebri. Nella parte centrale del rito d'iniziazione il giovane doveva provare la sensazione di morire e quindi di tornare in vita. Si capisce quindi come l'autore russa intraveda nelle fiabe molti riferimenti alle rappresentazioni preistoriche della morte.

Ne *L'uovo della nonna* i riti funebri passano da substrato culturale a esplicita narrazione in due casi: gli episodi della morte di Kimenyi e di Masumbuko. L'analisi degli episodi che vedono l'incontro di Jalal con Fatuma e soprattutto la metamorfosi di Murekatete permettono di scorgere al loro interno echi simili.

La presenza di una strega è forse l'elemento più spiccatamente fiabesco nel racconto de *L'uovo*. Jalal va a caccia nella foresta e vi trova la strega, come in ogni fiaba della tradizione. Ma perché la strega vive nella foresta? Propp dimostra, attraverso i resoconti degli etnologi, come la foresta sia il luogo dove si svolgono i riti d'iniziazione; in un livello simbolico è il limite dell'altro mondo, e cita le *Metamorfosi* di Ovidio e *L'Eneide* (un italianista avrebbe potuto citare Dante). La maga diventa quindi, seguendo questo itinerario simbolico, un morto. In molte fiabe essa occupa tutto lo spazio della casa come il cadavere nella bara oppure ha la fisionomia di un corpo vecchissimo. Ne *L'uovo*

⁷ V. J. PROPP, *Radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 29.

della nonna leggiamo che “dalla sua bocca usciva un liquido nauseabondo”⁸

Fatuma offre a Jalal una pozione magica. Nei riti funebri (e nei riti in generale) il cibo occupa un posto molto importante. Propp cita la credenza Maori secondo la quale sia possibile tornare dall'oltretomba se non si tocca il cibo degli spiriti⁹ così chi muore per entrare definitivamente nel regno dell'oltretomba non deve rifiutarsi di mangiare.

Sicché questo cibo purifica, purifica da ciò che è terreno e trasforma l'uomo in una creatura non terrena, volante, leggera, in un uccello. Ancora Propp:

“lo strano pane sostanzioso e la birra che il sacerdote offre al morto, non solo lo “trasformano in uno spirito” e lo “preparano”, ma gli danno “la forza” e lo rendono “possente”. Senza codesta forza il morto rimarrebbe abbandonato a se stesso. Essa gli deve dare anche la facoltà di sopportare gli incontri ostili che l'aspettano nell'altro mondo.”¹⁰

Troviamo ancora suggestioni nel mondo classico quando Calypso offre ad Ulisse nettare e ambrosia, oppure nel racconto dei lotofagi e nel mito di Persefone che appartiene all'Ade dopo aver mangiato la melagrana, così Jalal guarisce magicamente dopo aver bevuto la pozione di Fatuma.

La storia di Murekatete, dal suo matrimonio con la truffaldina scimmia alla nascita dal suo grembo del misterioso uovo, passando per la metamorfosi in Sirena, dopo essere caduta nel lago, richiama lo studio di Propp, dove viene indagato il tipo di fiaba definito di “Amore e Psiche”.

Italo Calvino si ricorderà di questa parte scrivendo la prefazione alle Fiabe italiane dove troviamo quanto segue:

“Gli etnologi danno del tipo «Amore e Psiche» interpretazioni suggestive: Psiche è la ragazza che vive nelle case in cui i giovani sono segregati durante l'ultimo periodo della loro iniziazione; ha rapporti con i giovani travestiti da animali, oppure al buio perché essi non devono essere visti da nessuno; quindi è come se fosse un solo giovane invisibile ad amarla; finito il periodo d'iniziazione essi tornano alle loro case, dimenticano la giovane che viveva segregata con loro, si sposano e formano nuove famiglie. Il racconto nasce appunto dalla crisi di quest'istituzione: rappresenta un amore nato durante l'iniziazione e condannato ad essere spezzato dalle leggi religiose, e di come una donna si ribelli a questa legge e ritrovi il giovane amato. Dimenticati gli usi da millenni, la trama del racconto vive ancora di questo spirito, rappresenta ancora ogni amore che una legge o una convenzione o una disparità tronca e vieta. Perciò poté conservarsi dalla preistoria ad oggi, senza raggelare nella sua schematica cifra la sensualità che tanto spesso lo percorre, la gioia e lo smarrimento del misterioso abbraccio notturno.”¹¹

Le ragazze e i ragazzi potevano contrarre due matrimoni: il primo nella casa dove avvenivano i riti d'iniziazione; il secondo ritornati al villaggio, ed era il regolare matrimonio da cui si sviluppava la

⁸ J. C. MANDATVILLE MUGABO UWIHANGANYE, *L'uovo della nonna*, cit., p. 45.

⁹ V. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 107.

¹⁰ *Ivi*, p. 109.

¹¹ I. CALVINO, *Fiabe Italiane*, cit., p. 48. Qui Calvino cita in nota esplicitamente il cap. IV delle *Radici storiche dei racconti di fate*.

famiglia. Propp definisce il primo matrimonio “temporaneo e collettivo”¹², espressione che ricorda l'unione di Murekatete con la scimmia. Questo rapporto dura poco, finché la sposa non si getta nel fiume e la scimmia assume una valenza collettiva perché, prima di presentarsi al matrimonio questa aveva chiesto “alle gazzelle le gambe veloci, al coniglio gli occhi vivaci, alla gru la sua cresta e al pavone la sua ruota”¹³. È strano pensare che una ragazza si innamori di un pretendente con questi attributi, ma sappiamo che i giovani iniziandi entravano in contatto rituale con gli animali totem della loro tribù; da qui i “rapporti con i giovani travestiti da animali”, sopra ricordati da Calvino.

La foresta non è l'unico passaggio per l'aldilà. In molte culture l'anima del defunto si reca non solo sottoterra ma anche in cielo e al di là dell'oceano. Quando l'aldilà è immaginato sottoterra le creature mitiche saranno divinità silvane che vivono nel bosco o creature ctonie come i serpenti; se invece è immaginato sopra le nuvole, le rappresentazioni simboliche del viaggio dell'anima saranno affidate a uccelli, cavalli alati e angeli; chi immagina l'aldilà oltre l'oceano avrà invece nella propria mitologia figure acquatiche. Propp cita un esempio tratto dall'etnografia in cui appaiono testimonianze di case con immagini lignee di squali ed in cui si conservavano i cadaveri dei capi¹⁴. Spesso l'esperienza della morte nei riti d'iniziazione era rappresentata dall'inghiottimento dei giovani da parte di un animale, plasticamente rappresentato da una statua, che nelle fiabe diventa serpente e nel mito greco Hydra (ma anche Cerbero ne conserva alcuni tratti). Il rito assumeva a volte la variante del vestizione con la pelle dell'animale totemico, ed ancora in Grecia antica c'era il mito di Eracle coperto dalla pelle di leone o di Dioniso dalla pelle di bue. Non è quindi difficile vedere nella metamorfosi di Murekatete un'eredità di questi riti in cui appare l'immagine totemica dell'animale acquatico per eccellenza.

Spesso i temi fiabeschi hanno confini sottilissimi tra l'immaginazione popolare della vita e della morte, i riti sacri, i miti delle origini.

Citiamo quanto dice Propp, del mito della nascita di Maui, l'eroe-dio:

“So che nacqui prima del tempo in riva al mare. Tu (si rivolge alla madre) mi avvolgesti in una ciocca dei tuoi capelli, appositamente tagliata per questo scopo e mi gettasti tra la spuma del mare. Quivi le alghe m'intrecciarono intorno i loro germogli, mi foggiarono e mi diedero una forma; pesci soffici mi ricinsero per difendermi. Miriadi di mosche mi ronzavano attorno e deponevano le loro uova sul mio corpo. Branchi di uccelli si raccolsero intorno a me per beccarmi. Ma in quel momento apparve il mio grande avo Tamauni-ki-te-Rando e scorse le mosche e gli uccelli. Il vecchio si avvicinò più rapido che potè, scostò i pesci che mi

¹² V. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 209.

¹³ J. C. MANDATVILLE MUGABO UWIHANGANYE, *L'uovo della nonna*, cit., p. 35.

¹⁴ V. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 204.

circondavano e trovò un essere umano.”¹⁵

Propp spiega come spesso le religioni agricole richiedevano il sacrificio di una ragazza nei periodi di siccità. Nei luoghi in cui l'agricoltura dipende dai fiumi la fanciulla veniva sacrificata a un essere che abitava nell'acqua.¹⁶ La caduta di Murekatete nel lago può essere un ricordo anche di ciò.

Riportiamo un ultimo accenno contenuto nell'*Uovo della nonna* che sembra confermare le idee di Propp. Quando Murekatete torna al villaggio ha la sensazione di essere “in un altro mondo” e “le ragazze gli chiedevano se parlasse ancora Swahili”¹⁷: “Colui che ritorna – dal rito d'iniziazione – deve serbare un profondo silenzio intorno a tutto ciò che ha veduto e udito.”¹⁸

Marie-Louise Von Franz è un'altra grande figura femminile del Novecento che ha dedicato molta attenzione alla fiaba. Studiosa di psicanalisi, ha trovato nuove maniere per decifrare la fiaba attraverso gli strumenti creati da Jung, e nuovi modi per sondare l'animo umano attraverso le parole delle fiabe, ritenendole canale privilegiato di comunicazione con l'inconscio. Già negli studi freudiani il mito era servito a dare immagini plastiche e forme narrative a dinamiche inconse; la fiaba offre la stessa potenzialità con il vantaggio di essere semplificata dagli schemi culturali complessi che invece troviamo nel mito.

Siamo vicini alle fascinazioni della scuola etnologica ed anche Von Franz cerca l'origine dei racconti di fate agli albori dell'umanità, ma sostiene una posizione differente da quella di Propp: la fiaba non si origina dal racconto di antiche usanze al momento della loro decadenza, anzi, queste usanze e la fiaba hanno la stessa origine: l'emersione in un soggetto dell'inconscio archetipico collettivo, sotto forma di visioni, esperienze paranormali, nevrosi. Le esperienze psicologiche raccolte dai pazienti sono paragonabili ai racconti dei popoli primitivi, racconti che verosimilmente hanno potuto originare il mito, il rito e la fiaba.

Von Franz cita un episodio da *Alce Nero parla*, per spiegare come una esperienza parapsicologica possa diventare materiale culturale:

“Da ragazzo Alce Nero s'ammalò d'una grave malattia; era quasi in coma quando ebbe una visione, una rivelazione terribile: veniva trasportato in cielo, dove molti cavalli accorrevano verso di lui dai quattro punti cardinali. Là incontrò gli spiriti degli Avi e ricevette, per il suo popolo, l'erba che guarisce. Profondamente scosso dalla visione, il ragazzo la tenne per sé, come farebbe un qualsiasi essere umano, ma poi sorse in lui un'acuta fobia per i temporali, al punto che persino una piccola nuvola all'orizzonte lo faceva tremare di paura. Il fatto l'indusse a consultare uno stregone, che gli disse che egli s'era ammalato perché aveva tenuto per sé la sua visione, senza divulgarla alla tribù. “Nipote, adesso so cosa ti turba - affermò lo stregone. - Devi

¹⁵ *Ivi*, p. 438.

¹⁶ *Ivi.*, p. 412.

¹⁷ J. C. MANDATVILLE MUGABO UWIHANGANYE, *L'uovo della nonna*, cit., p. 67.

¹⁸ V. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 223.

fare quello che il cavallo baio della visione voleva farti fare. Devi adempiere il tuo dovere e compiere questa visione per il tuo popolo sulla terra. Devi far danzare il cavallo, anzitutto, davanti alla gente. Allora la paura ti lascerà; ma se non lo fai, qualcosa di brutto ti accadrà”. Così Alce Nero, che allora aveva 17 anni, suo padre, sua madre e alcuni membri della tribù riunirono il numero esatto di cavalli: alcuni neri, altri bianchi, altri neri, altri sauri, altri pomellati, e il baio che Alce Nero doveva montare. Il giovane insegnò ai suoi i movimenti e i canti appresi durante la visione e tutti insieme li eseguirono, ottenendo un effetto profondo, perfino terapeutico, sull'intera tribù: il cieco poté vedere, il paralitico poté camminare e guarirono anche altre malattie di origine psichica. La tribù decise di ripetere la danza.”¹⁹

Il volume *Il femminile e la fiaba*²⁰ riporta una fiaba *La donna che diventò ragno* in versione integrale con un lungo commento. È un racconto che presenta diverse analogie con la storia di Murekatete contenuta ne *L'uovo della nonna*.

Di provenienza siberiana, racconta di una ragazza che rifiuta tutti i pretendenti, facendo preoccupare suo padre che non ha altri figli ed è bisognoso di un genero che pensi a lui nella vecchiaia. La figlia trova una testa viva ma senza corpo, la porta a casa e a letto si parlano come due amanti. Quando il padre scopre la testa, la infilza con uno spiedo e la butta tra le immondizie. La testa rotola fino a sparire nel mare e la ragazza la segue, getta un lemming nel mare che si apre facendola arrivare fino al fondo, dove viene scacciata in malo modo dalla testa.

Comincia a correre, impazzita, fino a vedere una strada che porta al cielo e una che porta alla terra; presa la prima, giunge fino alla volta celeste e la supera passando attraverso una botola, lì trova un lago, dove si siede pensando di essere sul punto di morire.

Giunge un uomo in caiaico che magicamente la spoglia e la porta in una casa dove vive una donna “che indossava dei vestiti straordinari fatti di budello di foca”²¹. Questa le spiega che l'uomo in caiaico è lo Spirito della Luna. La fanciulla vede attraverso una botola le case degli uomini e può sentire le loro preghiere, che vengono spesso ascoltate dallo Spirito. La donna vestita di foca, per farla tornare nel suo villaggio, intreccia una corda con i nervi di molti animali, la arrotola in una grossa palla e le dice: “ora chiudi gli occhi e lasciati scivolare giù. Ma nel preciso istante in cui toccherai la terra, dovrai aprire gli occhi in fretta. Se non lo farai, non tornerai mai più un essere umano.”²². La ragazza non riesce ad aprire gli occhi abbastanza in fretta ed è trasformata in ragno.

Vi si trovano svariate analogie con *L'uovo della nonna* come il rifiuto dei pretendenti e la scelta che cade su un tipo inquietante; la presenza dell'elemento acquatico (in entrambi i racconti è un lago), l'arrivo di un uomo che porta via l'eroina, la presenza di una donna vestita coi tendini di foca, che può ricordare la coda di pesce di Murekatete; la finale metamorfosi e la forte presenza simbolica e

¹⁹ MARIE-LOUISE VON FRANZ, *Le fiabe interpretate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980, p. 27.

²⁰ MARIE-LOUISE VON FRANZ, *Il femminile e la fiaba*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983, pp. 111 – 119.

²¹ *Ivi*, p. 113.

²² *Ivi*, p. 107.

narrativa dell'elemento lunare.

Von Franz ipotizza che, se la fanciulla avesse aperto gli occhi, la storia sarebbe andata diversamente: “si può pensare che, se fosse stata più pronta, grazie all'esperienza vissuta e alla sua conoscenza dell'aldilà essa avrebbe potuto illuminare la sua tribù. Sarebbe diventata ‘colei che sa’, l'iniziata che ha scoperto ciò che avviene nell'inconscio.”²³

A sostegno della sua ipotesi la psicanalista riporta la credenza diffusa tra gli esquimesi secondo la quale i folli e gli sciamani fanno parte d'una stessa razza, ma solo i secondi sanno liberarsi in uno stesso tempo dalla pazzia e dall'ottusità mentale.

Tra i suoi pazienti, i sogni di persone psicotiche e di persone momentaneamente sopraffatte dall'inconscio collettivo sono gli stessi, solo che i secondi giungono alla guarigione attraverso crisi ed “iniziazioni”²⁴, i primi sono invece incapaci di reagire: continuano ad avere a che fare con mondi sovraumani – come la fanciulla che incontra lo Spirito della Luna – ma restano impassibili come un ragno che fila: non riescono a rendere l'esperienza feconda per loro stessi e per gli altri.

Letta sotto questa luce, anche la storia di Murekatete pare essere quella di chi viene posseduto dal proprio inconscio e ne resta succube non riuscendo ad utilizzarne le potenzialità inesprese che diventano, anzi, peso e costrizione. Il finale parto dell'uovo parrebbe quindi un lieto fine mancato, la potenza di un sciamano ancora inespressa.²⁵

L'esito delle due storie è diverso: la ragazza ragno è condannata a rimanere ragno per sempre e a dare origine a tutta la stirpe dei ragni mentre l'uovo di Murekatete può essere segnale di speranza. A ben vedere qui sembra di scorgere anche un parallelo con l'esperienza editoriale de *L'uovo della nonna* che è eccezionale per essere il primo racconto di fiabe pubblicato in italiano da un immigrato, che, paragonato agli altri volumi successivamente pubblicati, spicca per eleganza e coesione formale.

Si è già sottolineato come la sintassi si componga di brevi periodi verbali e lo stesso sembra fare la trama, che si risolve tutta in episodi di poco respiro, ma all'altezza cronologica della sua pubblicazione il pubblico italiano non era certamente in grado di accogliere un lavoro di questo tipo, mancava ancora la volontà di interagire alla pari con la cultura di cui l'autore era portatore. Il suo lavoro fa sperare che l'uovo dell'intercultura, della tolleranza e del dialogo, quando i tempi saranno maturi, schiudendosi possa portare nuovi doni alle nostre vite, come quando Alce Nero

²³ *Ivi*, p. 108.

²⁴ *Ivi*, p. 115.

²⁵ Altrove Von Franz interpreta la figura del pesce come “un contenuto dell'inconscio che è distante, inaccessibile, una certa quantità di energia potenziale piena di possibilità ma confusa. È il simbolo della *libido*, d'una quantità non specifica, non caratterizzata di energia psichica, la cui direzione e il cui sviluppo non sono ancora tracciati”. M.L. VON FRANZ, *Le fiabe interpretate*, cit., p. 140.

insegnò le sue visioni alla tribù, che seppe accettarle.

Italo Calvino, nella prefazione alle *Fiabe Italiane*²⁶, spiega quali sono a suo avviso le caratteristiche della fiaba italiana, tracciando in realtà un profilo della fiaba *tout-court*, che ben si adatta anche a *L'uovo della nonna*,

Nella fiaba italiana “le descrizioni sono quasi sempre scheletriche, la terminologia è generica”²⁷.

Calvino nota come il termine *palazzo* venga quasi sempre preferito a *castello*, *il figlio e la figlia del re a principe e principessa*, come gli esseri soprannaturali vengano nominati tanto approssimativamente che in Toscana i termini *magò* e *drago* sono spesso confusi e scambiati.²⁸

L'uovo della nonna infatti non riporta mai descrizioni precise, anche se l'autore fa ricorso a termini della sua lingua d'origine, spiegati nel glossario finale.

Chiaramente frutto di formule fisse, rituali, tipicamente fiabesche sono i riferimenti a cerimonie tradizionali legate, per esempio, alle manifestazioni di lutto, come in questo passaggio: “N'Zigama, addolorata, stava inerte nel castello. Si teneva dignitosamente seduta sopra un piccolo *kasonga*. Era vestita tutta di nero. Il suo essere era preghiera. Chiamava in tutti i modi gli antenati...”²⁹

Anche il riferimento ad un oggetto comune, legato ad usi e compiti familiari, come il *Kasonga* (“basso sgabello dove ci si siede per mescolare la polenta”³⁰), riporta ad un orizzonte domestico, noto al narratore ed al pubblico di fiabe.

Predilette nella scelta calviniana sono quelle fiabe che si compongono di “una serie di metafore diventate racconto”³¹. Nella fiaba dell'amore delle tre melarance s'intesse una trama tra

“la ricotta e il sangue, il frutto e la ragazza, la saracena che si specchia nel pozzo, la ragazza sull'albero che diventa colomba, le gocce di sangue di colomba da cui sorge a un tratto un albero, e dal frutto – e qui il cerchio si chiude – risalta fuori la ragazza”³².

L'uovo della nonna si avvicina a questo modo della narrazione soprattutto nell'esplicitato rapporto simbolico tra la luna, l'uovo e la donna. La figura di Murekatete è la più vicina a quest'idea, trasformandosi in Sirena e poi partorendo un uovo. Calvino ha individuato una caratteristica fondamentale della fiaba “in quest'allegria logica cui la più misteriosa storia di trasformazioni si

²⁶ I. CALVINO, *Fiabe Italiane*, cit.

²⁷ *Ivi*, p. 44.

²⁸ *Ibidem*

²⁹ J. C. MANDATVILLE MUGABO UWIHANGANYE, *L'uovo della nonna*, cit., p. 67.

³⁰ *Ivi*, p. 83.

³¹ I. CALVINO, *Fiabe italiane*, cit., p. 46.

³² *Ibidem*

sottomette”³³ e ne *L'uovo della nonna* si incontra molta di questa “logica”, che da un fatale piegarsi dei protagonisti alle leggi del destino, sfocia in un segno di continuità della vita.

Nella fiaba, continua Calvino, “la naturale «barbarie» della fiaba si piega ad una legge d’armonia”³⁴. *L'uovo della nonna* tace volentieri sulla «barbarie», come quasi tutte le fiabe pensate per il moderno mercato editoriale che fa della fiaba un prodotto indirizzato all’infanzia. Se nella fiaba classica le riparazioni delle «barbarie» avvengono nel lieto fine, il finale de *L'uovo della nonna* è, lo si è già detto, un lieto fine potenziale, quasi a suggerire che un’armonia sarà possibile, quando i tempi saranno maturi.

“Corre, nella fiaba italiana, una continua e sofferta trepidazione d’amore”³⁵, e ne *L'uovo della nonna* questo si ritrova nell’episodio di Salim che si innamora di Murekatete.

Tutta la storia è, del resto, percorsa da una trepidazione, quasi “esistenziale”: un senso di insicurezza e dubbio, dalla sterilità iniziale allo strano parto finale.

L’episodio di Salim si avvicina per un altro motivo al canone calviniano, che prevede “innamoramenti astratti o simbolici che hanno del sortilegio, della maledizione”³⁶.

Questo è esattamente quanto succede a Salim il quale si innamora di un essere mostruoso ed è deciso a sposarlo anche se le malelingue del paese diranno che è andato in cerca dell’amata al posto di trovare suo fratello Jalal. L’innamoramento di Salim è istantaneo e potrebbe essere stato anche “solo a sentirne il nome”³⁷.

La fiaba “non aveva destinazione d’età: era un racconto di meraviglie, piena espressione dei bisogni poetici di quello stadio culturale”³⁸. *L'uovo della nonna* è, tra le fiabe della migrazione prese in considerazione per questa tesi, uno tra i testi che meno guardano al pubblico infantile.

Se “la morale della fiaba è sempre implicita”³⁹, ne *L'uovo della nonna* la morale resta incomprensibile ai lettori. Vi sono piccole verità disseminate nel testo (rispettare gli anziani, la vita e la morte sono inseparabili...) ma il macrotesto sembra non voler comunicare una verità univoca. Possiamo però trovare una spinta di tipo morale nel progetto editoriale, ovvero nell’essere scritto da un migrante, scelta che ha un valore implicito. *L'uovo della nonna*, sotto questo punto di vista, ha il pregio di essere privo di introduzioni o commenti ad incensare la spinta interculturale del testo, cosa che si ritrova in quasi tutti gli altri volumi di fiabe della migrazione, quasi a giustificare lo scarso

³³ *Ibidem*

³⁴ *Ivi*, p. 48.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ *Ibidem*

³⁷ *Ibidem*

³⁸ *Ivi*, p. 49.

³⁹ *Ibidem*

valore letterario di quei testi, che deve essere bilanciato da un valore sociale.

“La spinta verso il meraviglioso resta dominante anche se confrontato con l'intento moralistico” è un punto del canone calviniano che si presta a riflessioni editoriali: il valore di questa pubblicazione è giustamente lasciato al testo e non a prefazioni che veicolino sovrasensi umanitari.

Dal punto di vista del testo, invece, la morale è chiara, come l'aspetto del meraviglioso: si è già detto come l'azione sembra nel libro svolgersi trattenuta, quasi che avesse paura di farsi portare lontano nella fantasia. Non c'è molto intento moralistico quindi, ma nemmeno molta fantasia.

“La vera morale della fiaba è il valore del racconto”, continua Calvino, e con *L'uovo della nonna* si può pensare che la morale risieda nella nota finale dell'autore che vuole attirare l'attenzione sul nodo simbolico femminile presente nel libro all'autore interessa, alla fine, più il valore di una riflessione simbolica che il valore del racconto vero e proprio.

Riassumendo quanto esposto finora, l'occhio di autori classici posato sul testo di Uwihanganye è servito a mettere a fuoco alcuni temi salienti.

Attraverso la *Morfologia della fiaba* di Propp ho confermato che alcuni aspetti dell'*Uovo della nonna* sono da considerarsi canonici rispetto alla struttura tradizionale della fiaba, definita dall'autore russo, mentre altri sono originali, peculiari dell'ambiente di origine dei racconti e dell'autore, come già evidenziato sopra.

Lo stesso studio dimostra, inoltre, come una fiaba che si sviluppi lontana dal mondo contadino perda necessariamente le caratteristiche originarie per evolversi in qualcosa di differente.

Le novità più rilevanti del testo analizzato sono la connessione degli episodi secondo una dimensione temporale di ampio respiro che interessa più generazioni, la postilla filosofica che conferisce all'intero racconto un 'valore', l'esplicita riflessione simbolica, che il racconto tradizionale non possiede e il finale 'aperto', un lieto fine in 'potenza' che attende il suo compimento, sempre in legame e collegamento con le generazioni trascorse, ma non perdute, e che conferisce al testo un'atmosfera di sospensione e di immobilità, di apertura al futuro.

Le *Radici storiche dei racconti di fate* riescono a far percepire al lettore quanta memoria storica possa veicolare una fiaba.

In vari episodi del testo – specialmente l'incontro con la strega e la trasformazione di Murekatete in sirena – si possono scorgere rimandi al passato ancestrale delle società pre-agricole.

Ma l'originalità della fiaba analizzata sta nel fatto che non è la stratificazione di una storia e di una società 'morte', tutt'altro, dato che l'autore proietta la conclusione nel futuro.

Con Marie-Louise Von Franz la fiaba diventa specchio di un inconscio interpretato attraverso codici simbolici. L'uovo citato nel titolo diventa così metafora per descrivere il femminile, secondo una trama di allusioni alla sfericità della luna, del grembo materno e alla fertilità.

Di nuovo, *L'uovo della nonna* pare caratterizzato da un senso di potenzialità 'aperta': il femminile è qui la forza onnipotente della natura.

Nell'introduzione alle *Fiabe italiane* Calvino elenca alcune caratteristiche tipiche della fiaba in Italia. La presenza di queste caratteristiche in un testo scritto da un immigrato rwandese dimostra chiaramente l'universalità del codice fiaba, pur essendo quest'ultimo una fiaba atipica.

Da tutto ciò emerge una visione de *L'uovo della nonna* come un testo complesso, variegato e profondo, ricco di rimandi storici, psicologici e letterari.

Il suo interesse principale sta nel dialogo originale di elementi tradizionali con altri inediti, che emerge spontaneamente, non come frutto di una affettata ricerca di sapore postmoderno.

L'autore vuole offrire una proposta di racconto tradizionale africano e nel testo non c'è nessun elemento che denunci il distacco del narratore dalla materia.

Conclusione

Si è visto come la fiaba e la favola sia stato un ambito particolarmente frequentato dagli autori migranti che hanno pubblicato narrativa per l'infanzia. La gran parte di questi provengono dal continente africano e tra gli africani che hanno pubblicato volumi destinati all'infanzia quasi tutti si sono dedicati alla fiabistica.

Il *corpus* di fiabe scritte da africani migranti in Italia presenta al suo interno una notevole varietà.

Si trovano racconti desolanti, pessimistici e crudeli (*Brucaviè*) ed altri spensierati e bonari (la serie *Favole dal mondo* di EMI); a una sorta di epopea familiare densa di significati simbolici (*L'uovo della nonna*) si affianca un magico mondo di animali raccontato con i toni dell'allucinazione e del *woodoo* (*Numbelan*); ci sono fiabe usate come pretesto per riflessioni più ampie sulla storia africana, sull'intercultura e lo sviluppo sostenibile (la serie *Sussidi didattici* di EMI) e sulla cultura orale (i testi di Fadonougbo). C'è infine chi ha trasposto queste narrazioni in musica (Mamadi Kabà).

Se possibile, le personalità degli autori sono ancora più variegata tra loro: ci sono autori non professionisti che hanno pubblicato un solo volume (Uwihanganye, Wangò, Kabà), c'è chi è riuscito ad usare la fiaba come trampolino di lancio per una successiva carriera di scrittore (Gadji) e chi affronta la fiaba parallelamente ad altri diversi campi di studio (Elamè e Weldemariam).

Curiosamente un'analogia abbastanza forte tra tutti i testi si ritrova in un campo marginale a quello della scrittura: vi si nota infatti una diffusa trascuratezza editoriale che si manifesta in refusi, illustrazioni approssimative, prefazioni di che sembrano avere scarsa attinenza con il testo a cui si riferiscono.

Ciò può apparire strano perché il valore di queste narrazioni appare chiaro anche ad una prima lettura: vi si ritrovano riflessioni etiche espresse in un linguaggio comprensibile anche ai più piccoli, miti millenari ancora vivi nella memoria orale di chi scrive, suggestioni simboliche di grande incisività.

Ma questo tipo di prodotto interessa soltanto un mercato editoriale marginale e perciò questi testi hanno goduto di poca fortuna.

La dimensione originariamente orale di questi racconti suggerisce una riflessione: la narrazione orale nasce dall'incontro tra due o più persone. Quest'incontro non è unidirezionale, la responsabilità non è solo di chi narra ma anche di chi ascolta (ricordano spesso, i nostri autori, le

numerose interiezioni di sorpresa, di timore, di gioia con le quali il pubblico accompagnava le *performance* del *griot*).

Forse ai numerosi potenziali narratori giunti in Italia negli ultimi decenni – con visto regolare o meno – è mancato un ascolto attento, che abbia saputo coglierne il valore, rendendosi tramite con il grande pubblico.

O, forse, come temo, questi racconti sono stati utilizzati per ‘altro’ e le fiabe della migrazione attendono forse ancora un orecchio attento, in grado di rimettere in circolo questi antichi racconti, diventando nuova ricchezza sia per chi narra che per chi ascolta.

La ricchezza inespressa di questo patrimonio portato in Italia dai migranti è un altro aspetto del triste spettacolo di un grande naufragio, quello della cultura orale africana, sopravvissuta fino alle soglie del XXI secolo ed ormai in rotta, di fronte all’omologazione culturale di massa, imposta dalla cosiddetta globalizzazione.

Vediamo il pallido spettro di quel mondo di racconti che dava sostanza ed immaginazione ad intere società. Quando queste società hanno iniziato a mutare, è mutato il loro modo di raccontare.

Quando due mondi si incontrano, la condivisione dei sogni, delle speranze, delle capacità di creazione fantastica, delle capacità mitopoietiche apre la via alla conoscenza ed al rispetto reciproco, a patto di non cercare nell’altro conferme al proprio modo di essere.

Pertanto può essere scioccante la scoperta che il mito, la fantasia, non eternano soltanto buoni sentimenti e non seguono le buone norme del galateo, ma nascono dal profondo dell’umanità, dalla sua interiorità (e dalle sue interiora), e da pulsioni oscure che l’uomo/narratore stesso oggettiva con immagini tratte dal mondo animale, di cui fa parte e che racconta per poterle governare attraverso le norme sociali.

Però questa ‘mitologia’, questo mondo narrativo vivono quando la società che li genera vive, legata al mondo naturale in cui è sbocciata.

Le fiabe rispondono a queste esigenze e quando un gruppo sociale si muove, porta con sé i propri racconti che sono la rappresentazione della consapevolezza di sé.

Nel nuovo mondo, però, i vecchi racconti trovano dimora con difficoltà, restano sbiadite fotografie (o, meglio, dagherrotipi) di una unità uomo/natura ormai perduta.

È il momento in cui le fiabe non vengono più ‘narrate’, vengono scritte, e muoiono.

Si esaurisce il meccanismo di creazione collettiva che dava sostanza ai racconti che passavano di bocca in bocca, si adattavano ai tempi nuovi, ai cambi di regime, prosperavano anche dove si radicavano le religioni rivelate, conservando la loro potenza immaginaria.

Quando vengono scritte sono farfalle infilzate da spilli.

Con la scrittura le fiabe possono essere 'usate' e tutti coloro che se ne sono occupati hanno cercato di piegarle alle proprie necessità, sempre, ovviamente, in buona fede e con le migliori intenzioni.

E veniamo ad alcune questioni poste nell'introduzione.

La cronologia è importante e la prima opera di cui ci occupiamo data al 1992, ed è un'opera 'creativa' di un immigrato che, più che raccogliere con scrupolo e fedeltà testi della sua terra, li rielabora con una fedeltà diversa, non alla parola, ma allo spirito del racconto, che si ricrea ad ogni racconto. Sembra duri l'illusione che l'antico meccanismo narrativo/creativo si possa perpetuare nelle nuove condizioni, ma è un caso unico.

Negli anni immediatamente successivi diventa di attualità il fenomeno migratorio dall'Africa, relativamente recente, che ancora non preoccupa il cittadino medio, e che apre spazi di confronto e curiosità verso il 'diverso' l'esotico.

In questo contesto matura, a mio avviso, lo sforzo di 'guidare' in senso pedagogico questa curiosità, utilizzando lo strumento della fiaba, così duttile e malleabile.

Questa operazione è guidata dalla casa editrice che con maggiore continuità ha operato nel settore della pubblicazione di fiabe africane, l'EMI, l'editrice missionaria italiana.

Come abbiamo visto, però, il mondo delle fiabe veramente popolari, nella sua purezza, è irriducibile all'approccio *soft* e pieno di buone intenzioni verso il 'diverso' che l'EMI incarna.

Pertanto il lavoro redazionale, in termini di selezione linguistica e tematica, è stato indirizzato a sfrondare e ripulire il materiale fiabesco per renderlo più digeribile per i palati occidentali, particolarmente per quelli, più delicati, dei bambini.

È proprio con l'EMI che la fiaba tende ad assumere il ruolo, ormai scontato e tradizionale, di narrativa infantile, anzi, di narrativa infantile e pedagogica.

Le scelte editoriali dell'EMI pescano nel patrimonio narrativo di aree dove la presenza missionaria è più importante e dove la selezione / revisione si può operare alla radice (area del Golfo di Guinea, Eritrea, Kenia, Rwanda).

Da questo panorama, dal '96, si stacca soltanto Mbacke Gadji, non a caso l'unico dei nostri autori che abbia, con alterna fortuna, seguito una vocazione di narratore *tout court*.

Infatti, anche i narratori-griot, pur rivendicando l'autonomia e la creatività dell'oralità, facilmente si adattano al nuovo panorama culturale, cercano il proprio pubblico e si ricavano una propria nicchia di mercato nel nuovo mondo. Inizialmente rivendicavano per sé un ruolo di collegamento tra il

migrante e le sue radici africane, ma presto si sono riciclati come intrattenitori dai molteplici talenti espressivi per un pubblico amante dell'esotismo.

Anche il più culturalmente scaltrito e dotato di strumenti critici e culturali, Habte Weldemariam, cerca nella fiaba 'qualcos'altro'.

Il suo lavoro di paziente raccolta, di carattere etnografico, dei racconti orali eritrei appare la ricerca di un riscatto, una rivendicazione della dignità storica e culturale del suo popolo, attraverso l'orgogliosa affermazione dell'antichità delle radici del suo popolo. Queste sono le ragioni della scelta del titolo da dare all'opera, che fa risalire all'antico Egitto le origini della 'terra di Punt', la terra della biblica regina di Saba. È certo un lavoro scrupoloso, ma che non analizza il materiale raccolto, si limita a catalogarlo, ricorrendo anche, se sia il caso, al lavoro di altri etnologi italiani.

Ultima frontiera della conversione della fiaba alla pedagogia è il tentativo di Elamè di utilizzare le fiabe africane non più per facilitare una generica curiosità per l' 'altro', officiata dal ricorso alle potenzialità dell'immaginazione che, come si sa, non ha confini, ma per una pedagogia 'interculturale' che, nei progetti, suona molto '*politically correct*', ma che con la libertà creativa della fiaba non sembra avere molto a che fare.

Ecco perché, nel tentativo di analizzare da più angolazioni l'inesauribile complessità della fiaba, ho scelto di tentare una lettura pluridisciplinare dell'unico racconto fiabesco ricreato negli anni novanta a partire dal mondo immaginativo africano, nell'illusione di conservare la vitalità dell'invenzione popolare.

A volte i testi di critica letteraria sulla letteratura della migrazione tendono a considerare quasi esclusivamente autori migranti e a interpretarli secondo le letture di altri testi critici che si occupano di letteratura della migrazione; ne emerge un circolo chiuso all'interno di un piccolo mondo che, pur protetto dalle insidie esterne, finisce quasi per essere asfittico e sterile, paradossalmente ghetizzante.

Si è qui tentato un approccio diverso: nell'analisi de *L'uovo della nonna* il testo è stato fatto dialogare con quattro grandi autori che si sono occupati della fiaba riuscendo ad approfondire il discorso critico sul testo.

Un autore mai considerato dalla critica, Jean Claude Mandatville Mugabo Uwihanganye, confrontato con testi di Vladimir Popp, di Marie-Louise Von Franz e di Italo Calvino assume immediatamente uno spessore inaspettato.

Piace pensare questi autori dialogare tra loro come stranieri sconosciuti che si trovano lungo un viaggio a condividere le loro esperienze. Ognuno sa quanto possano essere arricchenti questi tipi di

incontri. Armando Gnisci intravede in questi dialoghi – tra libri, oltre che tra persone – uno dei valori della letteratura comparata¹.

L'uovo della nonna è risultato essere un testo irriducibile ad una analisi esaustiva.

Faccio notare, proprio in questa parte conclusiva, come il racconto mitico sia fortemente ancorato al presente, al tempo della realtà, proprio dal titolo, che suggerisce un legame tra quelle generazioni appartenenti alla dimensione atemporale della fiaba, con l'autore storicamente individuato, perché *l'uovo* di cui si parla è *della nonna*, appunto.

Il presente si radica nel passato, l'individuo, il migrante sradicato, conosce le proprie radici e le racconta, parla di rapporto tra generazioni, di equilibrio tra uomo e mondo, parla di vita, proprio nell'Occidente che questi temi sta dimenticando. Ne parla attraverso la fiaba, un genere che rivitalizza, proprio nell'Occidente, dove la fiaba è un genere letterario morto, che echeggia antiche tradizioni, antiche società fondate sull'oralità o è diventato un genere letterario per bambini.

Il risultato finale ha permesso di mettere in rilievo la straordinaria stratificazione di sensi e significati presenti nel testo, visto come un universo di significati, letti attraverso i contributi di discipline molto diverse, ma con in comune la identica passione per il testo e per le molteplici visioni dell'uomo che veicolano.

I contributi dell'etnologia, della narratologia, della psicoanalisi, ci danno strumenti di lettura compresenti nella mente del lettore, nessuno dei quali pretenda di esaurire la straordinaria ricchezza immaginativa dei testi e della visione dell'uomo che ne traspare.

¹ “[la letteratura comparata] sembra corrispondere all’esperienza che ognuno di noi ha avuto e continua ad avere della letteratura. Ognuno, per conto proprio e nel suo singolarissimo destino, ma comune con tutti i ‘letterati’ del mondo, infatti, legge Pinocchio e Piccole donne, un Sepúlveda appena uscito e Mark Twain, L’amico ritrovato e L’isola del tesoro, Borges e Lovecraft (incontrati in adolescenza), Anna Frank, Dickens e Céline, Milton e Lo straniero, Baricco e Pound, Pascoli e Celan, Kate Chopin e Asimov, Chatwin e Stephen King, Tolkien (incontrato, letto e amato disperatamente, solo in vecchiaia), l’ultimo romanzo di Umberto Eco abbandonato a pagina 18.

Libri ricevuti in regalo, in prestito, imposti, consigliati, desiderati, trovati in casa, trovati per caso, comprati sulle bancarelle in vecchissime edizioni o di seconda mano, invano cercati per anni, letti in biblioteca e mai posseduti, spariti inspiegabilmente dalla nostra libreria, avuti in prestito e mai restituiti, avuti in prestito per fotocopiarli, dati in prestito e mai tornati indietro, che hanno aspettato per molto tempo impilati vicino al letto senza essere letti, rubati.”
ARMANDO GNISCI (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002, p. XI

Bibliografia

Testi

JEAN CLAUDE MANDATVILLE MUGABO UWIHANGANYE, *L'uovo della nonna*, Roberto Vecchi, Milano, 1992.

KONAN KOUAKOU, *Brucaviè la pietra magica ed altre fiabe della Costa d'Avorio*, Il Ponentino, Genova, 1993.

CATHERINE WANGÒI, *Quando re gallo regnava, favole dal Kenya*, EMI, Bologna, 1994.

BEN AMUSHIE, *La tartaruga re degli animali e altre favole Igbo della Nigeria*, EMI, Bologna, 1995.

HABTÈ WELDEMARIAM, *La terra di Punt. Miti, leggende e racconti dell'Eritrea*, EMI, Bologna, 1996.

MAMADÌ KABÀ, *Farafinà Todì: fiabe e racconti africani della Repubblica di Guinea*, L'Harmattan Italia, Torino, 1996.

MBACKE GADJI, *Numbelan. Il regno degli animali*, Edizioni dell'Arco, Milano, 1996.

MICHEL KOFFI FADONUGBO, *I racconti Mahi della savana*, Roberto Vecchi, Milano, 1996.

ESOH ELAMÈ, *C'era una volta al tempo degli antenati... Favole dei popoli bantu del Camerun*, EMI, Bologna, 2000.

ESOH ELAMÈ (con HASSANE SOULEY), *Il serpente e il topo. Favole del Niger*, EMI, Bologna, 2001.

KONAN KOUAKOU, *Lepre e porcospino. Favole della Costa d'Avorio*, EMI, Bologna, 2001.

ESOH ELAMÈ (con BONAVENTURE DOSSOU-YOVO), *Amici per la pelle. Favole del Benin e del Camerun*, Bologna, EMI, 2006.

MICHEL KOFFI FADONUGBO, *Pedagogia di un Griot. Come si diventa "maestro della parola" in Africa*, Ibis, Como, 2007.

Bibliografia della critica

LORENZO LUATTI, *Spaesamenti e multiappartenenze. Libri per ragazzi che raccontano l'immigrazione* in "Educazione Interculturale. Culture, esperienze, progetti", I, 2008.

LORENZO LUATTI, *E noi? Il "posto" degli scrittori migranti nella narrativa per ragazzi*, Roma, Sinnos, 2010.

Bibliografia generale

Testi

ALEKSANDR AFANASJEV, *Antiche fiabe russe*, Torino, Einaudi, 1953.

OMAR ALUAN, *Oltre l'orizzonte*, Firenze, Fatatrac, 2002.

CLEMENTINA SANDRA AMMENDOLA, *Lei che sono io*, Roma, Sinnos, 2005.

BEN AMUSHIE, *Canto della regina nera*, Roma, Ucsei 1994.

APULEIO, *L'asino d'oro. Nella traduzione di Massimo Bontempelli*, Milano, SE, 2011.

ANNA ASCENZI, *La letteratura per l'infanzia oggi*, Vita e Pensiero, Milano, 2002.

KAMAL ATTIA ATTA, *La camicia di Giuha*, Bologna, EMI, 1997.

FOUAD AZIZ, *Fiabe curde*, Firenze, Biblioteca di Pace, 1997.

FOUAD AZIZ, *Fiabe sotto le stelle*, Firenze, Biblioteca di Pace, 1999.

FOUAD AZIZ, *Ogni bambino ha la sua stella*, Firenze, Fatatrac, 2000.

RICHARD BACH, *Il gabbiano Jonathan Livingston*, Milano, Rizzoli, 2004.

ALICIA BALADAN, *Una storia Guaranì*, Milano, Topipittori, 2010.

LINO BALLARIN, *Favole dall'Africa*, Bologna, EMI, 1991.

GIAMBATTISTA BASILE, *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 2011.

MOHAMED BOUCHANE (con CARLA DE GIROLAMO e DANIELE MICCIONE), *Chiamatemi Ali*, Milano, Paperback, 1991.

ITALO CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Torino, Einaudi, 1956.

LEONARDO DA VINCI, *Favole*, Roma, Il catamarano, 2006.

CHRISTIANA DE CALDAS BRITO, *La storia di Adelaide e Marco*, Mercato San Severino, Il Grappolo, 2000.

MARIA DE LOURDES JESUS, *Racordai, vengo da un'isola di Capo Verde*, Roma, Sinnos, 1996.

MARIA DI FRANCIA, *Favole*, Roma, Carocci, 2006.

ESOH ELAMÈ, *Interculturalità: accettare l'altro. I marocchini sono dei vù comprà? In Il Delfino*, CEIS, Roma, 1997, pp. 52-55.

ESOH ELAMÈ, *Immigrazione, territorialità, urbanità e diritto di “cittadinanza attiva”*: analisi della realtà fanese, Laboratorio Fano Città dei bambini, Fano, 1998.

ESOH ELAMÈ, *Incontrarsi giocando, come costruire un ecogiocattolo*, EMI, Bologna, 1999.

ESOH ELAMÈ, *La condizione dei bambini immigrati nella scuola italiana: appunti sul modello pesarese*, Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, Ancona, 2000.

ESOH ELAMÈ, *Intercultura, ambiente, sviluppo sostenibile*, EMI, Bologna, 2002.

ESOH ELAMÈ (con JEAN DAVID), *L'educazione interculturale per lo sviluppo sostenibile, proposte di formazione per insegnanti*, Bologna, EMI, 2006.

ESOH ELAMÈ (a cura di), *Rappresentazioni sociali nuova via dell'intercultura. Percorsi didattici*, con ROSANNA MARCHIONNI, Bologna, EMI, 2008.

ESOPO, *Favole*, Milano, Rizzoli, 2013.

FEDRO, *Favole*, Milano, Mondadori, 2008.

AMINATA FOFANA, *La luna che mi seguiva*, Torino, Einaudi, 2006.

MBACKE GADJI, *Lo spirito delle sabbie gialle*, Milano, Edizioni dell'Arco, 1999.

MBACKE GADJI, *Pap, Ngagne, Yatt e gli altri*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2000.

MBACKE GADJI, *Nel limbo della terra. Una vita dai luoghi senza tempo*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2006.

MBACKE GADJI, *Kelefa. La prova del pozzo*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2009.

MOHAMED GHONIM, *Il segreto di Barhume*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara, 1997.

MOHAMED GHONIM, *Il ritorno*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara, 2006.

MOHAMED GHONIM, *L'aquila magica*, Lecco, Periplo, 1999.

JAKOB E WILHELM GRIMM, *Fiabe*, Torino, Einaudi, 1951.

PEDRO GUERECIA, *I racconti di Chaski Cantastorie*, Firenze, Polistampa, 2003.

PIERRE HORNAIN, *L'universo*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2000.

PIERRE HORNAIN, *I piedi sulla terra*, Venezia, Edition du Dromadaire 2000.

PIERRE HORNAIN, *Nino trenino*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2001.

PIERRE HORNAIN, *Luce lucertola*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2001.

PIERRE HORNAIN, *Musica Musica*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2002.

PIERRE HORNAIN, *Piccolo scoiattolo*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2002.

PIERRE HORNAIN, *Martino Contrada Tre Capitani*, Venezia, Edition du Dromadire, 2003.

PIERRE HORNAIN, *Colore Terra*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2003.

PIERRE HORNAIN, *Carmen*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2003.

PIERRE HORNAIN, *Nuvolare. Eloisa e Cosimo*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2004.

PIERRE HORNAIN, *Una Piccola Voce*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2004.

PIERRE HORNAIN, *Una storia d'amore*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2005.

PIERRE HORNAIN, *Siamo in tanti... sei tu?* Venezia, Edition du Dromadaire, 2005

PIERRE HORNAIN, *La ragazza nel cuore di un ragazzo e altri racconti*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2006.

PIERRE HORNAIN, *Il canto delle lettere-Alfabeto*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2006.

PIERRE HORNAIN, *Io credo*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2007.

PIERRE HORNAIN, *Alla prima*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2007.

PIERRE HORNAIN, *Tutta la vita come una domenica di novembre*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2007.

PIERRE HORNAIN, *Il cavallo di Michele*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2007.

PIERRE HORNAIN, *Angelina la ragazza gazza*, Venezia, Edition du Dromadaire, 2008.

ANILDA IBRAHIMI, *Rosso come una sposa*, Torino, Einaudi, 2008.

ANILDA IBRAHIMI *L'amore e gli stracci del tempo*, Torino, Einaudi, 2009

ANILDA IBRAHIMI, *Non c'è dolcezza*, Torino, Einaudi, 2012.

PAP KHOUMA (con ORESTE PIVETTA), *Io, venditore di elefanti*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1990.

PAP KHOUMA, *Nonno Dio e gli spiriti danzanti*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2005.

PAP KHOUMA, *Noi neri italiani*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2010.

AMARA LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006.

AMARA LAKHOUS, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Roma, e/o 2010.

AMARA LAKHOUS, *Un pirata piccolo piccolo*, Roma, e/o, 2011.

NICOLAI LILIN, *Educazione siberiana*, Torino, Einaudi, 2009.

NICOLAI LILIN, *Caduta libera*, Torino, Einaudi, 2010.

NICOLAI LILIN, *Il respiro del buio*, Torino, Einaudi, 2011.

NICOLAI LILIN, *Storie sulla pelle*, Torino, Einaudi, 2012.

GINO LUKA, *Favole albanesi*, Milano, Nuovi Autori, 1999.

GINO LUKA; *La sposa delle acque*, Gussago, Vannini, 2003.

GEORG MAAG, *Il misterioso viaggio nel medioevo*, Torino, Piccoli, 1997.

URSULA JOELL MATHERS, *Arcobaleno sul Golden Gate*, Roma, Sinnos, 2007.

OLEK MINCER, *Varsavia, Viale di Gerusalemme, 45*, Roma, Sinnos, 1999.

SAIDOU MOUSSA BA (con ALESSANDRO MICHELETTI), *La promessa di Hamadi*, Novara, De Agostini, 1991.

ÇLIRIM MUÇA, *Cento e una favola*, Rossignano Marittimo, Albalibri, 2005.

DAYSE NASCIMENTO, *Giocando con il samba*, Roma, Sinnos, 2002.

PAUL BAKOLO NGOI, *Un tiro in porta per lo stregone*, Milano, Roberto Vecchi, 1994.

PAUL BAKOLO NGOI, *Il maestro, il prete e lo stregone*, Pavia, Iuculano, 1999.

PAUL BAKOLO NGOI, *Colpo di testa*, Milano, Fabbri, 2003.

PAUL BAKOLO NGOI, *Chi ha mai sentito russare una banana?* Milano, Fabbri, 2007.

PAUL BAKOLO NGOI, *Corri Lidja, corri*, Milano, Paoline, 2010.

JARMILA OCKAYOVÀ, *Appuntamento nel bosco*, Trieste, EL, 1998.

HENRI OLAMA, *Le mappe degli adinkra. 20 simboli per raccontarsi*, Milano, MC Movimenti Cambiamenti, 2006.

GEORGE ORWELL, *La fattoria degli animali*, Milano, Mondadori, 2007.

PAUL RADIN (a cura di), *Fiabe africane*, Torino, Einaudi, 1956.

LUIS SEPÚLVEDA, *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, Firenze, Salani, 1999.

GIOVANNI SERCAMBI, *Novelle*, Bari, Laterza, 1972.

RIBKA SIBHATU, *Aluò. Canto-poesia dell'Eritrea*, Roma, Sinnos, 1993.

KPAN TEGABEU SIMPLICE, *Il condottiero*, Bologna, EMI, 1997.

KPAN TEGABEU SIMPLICE, *La danza fuori dal cerchio*, Bologna, EMI, 2002.

GIANFRANCESCO STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, Roma, Salerno, 2000.

NADA STRUGAR, *La cesta del principe. Favole popolari di Serbia e Montenegro*, Bologna, EMI, 2006.

JACINTO VAHOCHA, *Si è fatto giorno. Storia di un ragazzo del Mozambico che partì per l'Italia*, Bologna, Emi, 2000.

NISHU VARMA, *Il Lago della luna e altre favole dell'India*, Bologna, EMI, 1994.

NISHU VARMA, *I bastoni dello Yeti e altre favole del Nepal*, Bologna, EMI, 1996.

NISHU VARMA, *Il dizionario tascabile Italiano-Hindi-Italiano*, Milano, Vallardi, 1995.

NISHU VARMA, *Io parlo Hindi*, Milano, Vallardi, 1997.

NISHU VARMA, *Parlo italiano per indiani*, Milano, A. Vallardi, 1999.

LAILA WADIA, *Amiche per la pelle*, Roma, e/o, 2007.

HABTE WELDEMARIAM (a cura di), *La presenza africana nelle Americhe. Indios e neri: un destino comune*, Bologna, EMI, 1992.

HABTÈ WELDEMARIAM (con ANTONIO NANNI), *Stranieri come noi. Dal pregiudizio all'interculturalità*, Bologna, EMI, 1994.

YANG XIAPING, *La cenerentola cinese. Fiabe della Cina antica e contemporanea*, Firenze, Idest, 2003.

HAMID ZIARATI, *Salam, maman*, Torino, Einaudi, 2006.

HAMID ZIARATI, *Il meccanico delle rose*, Torino, Einaudi, 2009.

HAMID ZIARATI, *Quasi due*, Torino, Einaudi, 2012.

Critica

EMY BESEGLI, *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*. Bononia University Press, Bologna, 2003.

BRUNO BETTELHEIM, *Il mondo incantato. uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1977.

PINO BOERO, CARMINE DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Bari, 1995.

ITALO CALVINO, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.

CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.

JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEEBRANT, *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, Milano, Rizzoli, 1986.

DANIELE GIANCANE, CARLO MARINI, ANGELO NOBILE, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Storia e critica pedagogica*, Brescia, La scuola, 2011.

ARMANDO GNISCI (a cura di), *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 1997.

ARMANDO GNISCI, *Creoli meticci migranti clandestini e ribelli*, Roma, Meltemi, 1998.

ARMANDO GNISCI (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002.

ARMANDO GNISCI, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma 2003.

ARMANDO GNISCI (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano, Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città aperta, 2006.

ARMANDO GNISCI, *Decolonizzare L'Italia*, Roma, Bulzoni, 2007.

ERIC HAVELOCK, *La musa impara a scrivere, riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, Milano, Laterza, 2005.

CARL GUSTAV JUNG, KÁROLY KERÉNYI, PAUL RADIN, *Il briccone divino*, Milano, SE, 2006.

ANTONIO LA PENNA, *La morale della favola esopica come morale delle classi subalterne nell'antichità*, in "Società", 4, 1996.

MIA LECOMTE (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le lettere, 2006.

CLAUDE LÈVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1964.

DONATELLA LOMBELLO SOFFIATO (a cura di), *Novel e romance: strumenti per l'analisi dei generi letterari in prospettiva pedagogica*, Padova, CLEUP, 2007.

CLAUDO MARAZZINI, *La fiaba*, Milano, Carocci, 2012.

MARIA CRISTINA MAUCERI, MARIA GRAZIA NEGRO, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos, 2009.

RITA VALENTINO MERLETTI, LUIGI PALADIN, *Libro fammi grande. Leggere nell'infanzia*, Firenze, Idest, 2012.

VINICIO ONGINI (a cura di), *Chi vuole fiabe, chi vuole?*, Firenze, Idest, 2002.

VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972.

Scritture migranti. Rivista annuale di scambi interculturali, edita dal Dipartimento di italianistica dell'Università di Bologna.

RAFFAELE TADDEO, *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Milano, Raccolto, 2006.

JOHN RONALD REUEL TOLKIEN, *Albero e foglia*, Milano, Bompiani, 2000.

MARIE-LOUISE VON FRANZ, *Le fiabe interpretate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.

MARIE-LOUISE VON FRANZ, *Il femminile nella fiaba*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983.

JACK ZIPES, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2012.

Sitografia

HABTÈ WELDEMARIAM, *Il secondo sinodo africano*

<http://www.ipsia.acli.it/sito%20IPSIA%202008/Materiali/Approfondimenti/spazioAFRICA/spazioAFRICA%200911%20II%20secondo%20Sinodo%20africano.html>

SARAH PANATTA, *Intervista a Mbacke Gadji*

http://www.retidededalus.it/Archivi/2012/estate/INTERVISTE/1_mbacke.htm

ANTONELLO CASSANO, *Intervista a Mbacke Gadji*

<http://senzaconfini-bari.blogautore.repubblica.it/2012/04/30/dal-senegal-a-bari-in-ventanni-la-vita-on-the-road-dello-scrittore-mbacke-gadji/>