

Proprietà letteraria riservata
© 1986 Éditions Phébus, Paris
© 1989, 1992 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano
© 1995 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano
© 1997 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-02904-9

Titolo originale dell'opera:

Les mille et une nuits:

I - Dames insignes et serviteurs galants

II - Les coeurs inhumains

III - Les passions voyageuses

IV - La saveur des jours

Consulente per l'arabo Michele Bernardini

Prima edizione BUR ottobre 1992

Prima edizione radiciBUR gennaio 2009

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

PREFAZIONE

C'è da chiedersi perché mai un signore, che non è orientalista, che non sa l'arabo, che si ritiene ragionevolmente onesto abbia ritenuto non insensato scrivere una prefazione alle *Mille e una notte*. Probabilmente non è assente una tal quale megalomania, una innocua demenza da lettore di libri, il piacere di indulgere a una grande, lussuosa stravaganza. Ma sospetto vi sia un richiamo più cattivante e sottile: il bisogno di sperimentare l'errore, in tutti i sensi di questa ambigua parola, un vagabondaggio mentale, la vocazione della strada sbagliata, della segnaletica infedele, della mappa disorientante. Per questo, il *Don Chisciotte* non appartiene agli ispanisti, l'*Odissea* non è proprietà dei grecisti, né il *Sogno della camera rossa* è cosa da sinologi. *Le mille e una notte*, supremo luogo dell'errore, è la *venta*, l'*Itaca*, il sogno in cui tutti i lettori dovranno incontrarsi; la storia delle *Mille e una notte* è la storia dei suoi lettori, insonni come colei che percorse narrando il buio di tre anni di tremore e morte.

Da tre secoli, da che il delizioso mentitore Galland – personaggio da *Mille e una notte* – tradusse, riscrisse, scrisse le *Notti* nel suo francese intollerabilmente felice, *Le mille e una notte* non è un libro scritto, ma raccontato da una voce femminile; Shahrazâd. Forse non esisté mai, non esisterà traduzione pari, per pudore e impudenza, a quella di Galland: ma costui faceva parte del labirinto delle favole; e certamente fu lui

a incontrare la misteriosa, la fatale, la seducente Shahrazâd. Da quel momento, Shahrazâd divenne per sempre favola, dipinto, musica, fantasia, sogno, soprattutto errore. Una voce femminile; vi è un segreto intento, un segnale in questa voce che racconta, grazie alla quale le storie avranno una sottile, insinuante sonorità donnesca, qualcosa di femminile pervade il libro dei racconti notturni.

Sto parlando delle *Mille e una notte*, diciamo così, archetipiche: il libro in cui Shahrazâd evoca Aladino, Alì Babà, il cavallo volante, Sindbâd. Debbo avvertire il lettore che leggerà questa edizione, che qui non troverà codesti personaggi, e la stessa Shahrazâd apparirà come colei che inaugura le storie, ma non è detto che le racconti, né che tali racconti siano notturni; giacché questa vuol essere una edizione critica delle *Mille e una notte*, restituite, come si diceva una volta, alla originale lezione; l'arabista che l'ha curata ritiene esista un testo originario; di una sola mano, anche se l'autore resta ignoto. Solo col passare degli anni e dei secoli, *Le mille e una notte* divennero quel labirinto, quel coacervo, quel paesaggio mistiliteo che noi abbiamo frequentato, tenuto assieme da una voce esile e melodiosa, fragile ed eroica: Shahrazâd.

Tuttavia, il libro si chiama sempre *Mille e una notte*, e Shahrazâd è colei che apre le porte del libro mirabile, è il rintocco iniziale, il sigillo; e così sia: giacché senza Shahrazâd non oserei incamminarmi per la strada degli errori. Costei conosce tutto ciò che incontreremo: sa che cosa racchiudono le giare magate, i palazzi cui si accede solo bendati, conosce le risposte agli enigmi, scioglie gli indovinelli, disperde gli incantesimi, riconosce chi si nasconde in un corpo che una magheria ha trasformato, rintraccia le strade dei pellegrini perduti, conosce il nome dei jinn, sa dove approdano i naufraghi e quali segnali svelino o nascondano le severe bizzarrie del fato.

Shahrazâd crea le donne infide e potenti che fanno le for-

mule; costoro trasformano amanti, città, interi paesaggi, riconoscono e salvano coloro che altre donne maliziosamente trasformarono: Penelope e Circe.

Ma Shahrazâd sarebbe sola a tessere la sua trama, forse la trama stessa non reggerebbe se non creasse il suo dirimpetaio, che non è il sovrano cui racconta le sue *Notti*, ma ben altro sovrano: Hârûn al-Rashîd, l'ingegnoso che ama nascondersi sotto arguti travestimenti, ingiusto e generoso, atroce e ilare. Tutto il libro appare come un colloquio, una sfida, un amplesso, un amore, un impossibile, interminabile *quest* tra Shahrazâd e Hârûn al-Rashîd; ma chi racconta non può incontrare il raccontato. All'inizio delle *Mille e una notte* viene enunciato un tema singolare, una modulazione inquietante: Shahrazâd si offre a un destino che potrebbe essere letale, offre il suo raccontare in cambio di una dilazione alla morte; ma soprattutto con pacata ostinazione fa proprio il decreto, la condanna che colpisce le donne che il sovrano ha scelto; a ogni alba viene uccisa la donna che ha trascorso la notte con il sovrano. Shahrazâd scopre il diritto di candidarsi alla morte, discrimine alto e fatale quanto lo è il suo giuramento di raccontare. Shahrazâd introduce dunque il tema del giuramento, della fedeltà eroica: fedeltà al racconto dell'errore. Fedeltà essenziale all'economia delle *Notti*, giacché l'inizio delle *Notti*, ancora prima che appaia Shahrazâd, si regge sulla gloria pericolosa del tradimento. E il tradimento è il punto matematico da cui nasce il racconto, ma solo il giuramento può celebrarlo.

Rammento che un secolo fa qualcuno ipotizzò che l'*Odissea* fosse stata scritta da una donna; l'*Odissea*, forse il libro più imparentato con *Le mille e una notte* che conosca l'occidente; e codesta parentela risiede non già nel gioco fantastico, negli itinerari improbabili o impossibili, quanto nel saldo, complice intreccio di tradimento e fedeltà, giuramento ed errore. Shahrazâd non racconta il tradimento – è il solo rac-

conto che la precede; ma lo riconosce come luogo d'elezione per la nascita del linguaggio, degli accadimenti, degli incantamenti gettati e sciolti; prima del tradimento non accade nulla, non esistono le storie, non hanno spazio i sogni, al di fuori del tradimento non si dà precipizio o salvezza; non si dà la parola. Non si fonda forse l'occidente, non si inaugura la sua storia sul colloquio con il serpente, e il tradimento – e la fedeltà – di Eva?

Al tradimento spettano la forza e l'astuzia, la capacità di infrangere un ordine e di creare il disordine nativo, il conflitto inesauribile da cui nasce il linguaggio, il caos che rende possibile il racconto.

Dunque, un tradimento, donde la strage, e il giuramento, e il racconto dato in scambio della morte. Apparentemente un tradimento del tutto tradizionale, un adulterio. Due fratelli sultani scoprono che le rispettive mogli li tradiscono, ma vediamo quali siano i modi figurati di codesto tradimento. Non vi è storia, non vi sono personaggi; come quasi sempre nelle *Mille e una notte*, vi sono segni simili a quelli che contrassegnano le carte. Le regine tradiscono con gli schiavi, le bianche con i neri, le bellissime con i deformati. È un tradimento geometrico, allegorico, allusivo; un tradimento sacro, gioco degli scacchi e liturgia; certamente un gesto numinoso. La congiunzione del nero col bianco, del potente e dell'infimo, del regale e del servile, del luminoso e del tenebroso: da questo incontro impossibile e fatale prende inizio il racconto dei racconti. Il tradimento infrange un ordine; quell'ordine che in questo libro è la pagina zero, prima che si odano le voci e i frastuoni della storia e delle storie.

I sultani traditi tentano di negare il tradimento; uccidono le mogli e iniziano un viaggio, pellegrinaggio e fuga; ma non sanno che il tradimento è ormai nel centro del mondo, e non potrà non catturarli. Incontrano un 'ifrît, uno spirito, più po-

tente dell'uomo; costui viaggia tenendo presso di sé una donna; nel momento in cui lo incontrano, l'ifrît è addormentato e la donna è incatenata al suo corpo; e la donna costringe a consumare con lei il tradimento. Nuovamente, il tradimento disegna il rovesciamento del mondo; la donna incatenata tradisce il suo magico padrone, costringe i sultani a consumare con lei il tradimento. Chi tradisce chi?

Uno dei due fratelli scompare; potremmo dire, nei termini del racconto, si sottrae al linguaggio e al racconto; ritorna a pagina zero. L'altro giura di cancellare il tradimento e, per osare tanto, uccide; ogni notte chiama a sé una donna, all'alba la uccide; sarà capace di compiere quel solo gesto, uccidere, finché non apparirà Shahrazâd, l'ermeneuta del tradimento.

A quel punto, Shahrazâd offre ciò che di sacro porta seco: il racconto che sospende la morte; il sultano resterà irretito, dunque salvato. In tutto il libro, le figure femminili si disvelano potenti in forza del tradimento; signore della metamorfosi, mutano e rimutano se stesse e i loro amanti, continuamente transitano la soglia dell'essere e dell'apparire; e tutte, le infedeli, le insidiatrici, le magalde, le sovrane, le concubine, le innamorate, le schiave vendute e comprate, tutte sono raggiunte e scoperte dalla narratrice pura, la castità della voce di Shahrazâd.

Ecco Jullanâr: costei esce dalla profondità del mare; non v'è transito che la impedisca, vive nel sole come negli abissi; concubina di un sovrano terrestre, a costui, sola tra tutte le concubine; partorisce un maschio, destinato al trono: Badr. Anche Badr impara a frequentare il mare, si innamora di una principessa marina; costei, amata non riamante, lo trasforma in uccello. Lo vendono a un re, la moglie di costui lo riconosce uomo, lo restituisce alla sua forma; viaggia per mare, naufraga – si naviga per naufragare; per giungere là dove non si sapeva

di dover giungere —, lo accoglie una città governata da una regina — Circe — che sceglie e trasforma gli amanti in animali. A costei, che lo ha scelto, tiene testa con l'aiuto di un mago, il solo mago che in tutte *Le mille e una notte* conosca le formule della trasformazione; la regina, trasformata in mula, si libera con l'aiuto della madre maga, e di nuovo trasforma Badr; alla fine l'intervento della madre, la taciturna, marina Jullanâr, lo salva, distrugge la città e la regina malefica. Alla fine, tradimento e giuramento nuovamente si incontrano e saldano; la principessa che per prima aveva trasformato Badr, ora, secondo la volontà del padre, diventerà di costui sposa amorosa.

È un racconto febbrile e insieme estremamente coerente, fondato sulla potenza metamorfica di taluni personaggi femminili; il tema sembra essere essenzialmente la passività di Badr, passività non psicologica ma fatale — la passività di un minuscolo Odisseo — condizione necessaria perché esegua un itinerario, tocchi alcune mete, si perda e venga salvato; giacché il tema della salvazione presuppone la perdizione, solo chi si discosta dalla strada perviene dove è suo destino pervenire, solo la totale passività coincide con la flessibile vocazione a esistere, consistere e trasformarsi.

Nel racconto "Il facchino e le dame", la storia del secondo qalandar svela la dimestichezza con la morte che comporta il potere della trasformazione; la signora delle metamorfosi percorre la soglia tra ciò che è umano e ciò che all'umano non appartiene. Il qalandar viene trasformato in scimmia da un 'ifrît della cui donna si è innamorato, e che viene uccisa; la scimmia, che conserva tutte le perizie di un essere umano, viene riconosciuta dalla "Signora di Perfezione", che alla vista della scimmia prorompe nella esclamazione che è la formula del riconoscimento: «Perché espormi a scoprire il viso davanti a uno sconosciuto?». La Signora di Perfezione vuol procedere al riscatto dell'essere umano chiuso nel corpo ferino; ma

questa volta la Signora non deve disfare la malia di un'altra signora delle metamorfosi; ora ha di fronte l'ifrît che le rammenta: è legata a lui da un giuramento. La Signora di Perfezione appartiene dunque in modo esplicito a un livello di esistenza cui accedono anche esseri più che umani; ed è forse il luogo in cui dimorano le dame metamorfiche.

Signora e l'ifrît si affrontano in una frenesia di feroci trasformazioni: leone, scorpione, gatto, lupo, gallo, melagrana, allucinazioni che nascondono una furiosa corrente di fuoco, che distruggerà sì l'ifrît, ma colpirà alla fine anche la Signora di Perfezione, consumata a tizzone, brace, cenere; e una scheggia infuocata di costei acceca a un occhio l'uomo che la Signora bruciandosi ha salvato. Il racconto comporta un problema che potremmo chiamare di teologia delle *Mille e una notte*: di che natura sia il giuramento che lega la Signora all'ifrît. La Signora, sfidata dall'ifrît, proclama di non essere vincolata alla parola data a un essere della sua specie; ma donde venga questo giuramento, quale sia la storia, l'antefatto di quella sfida, non è detto; nelle *Mille e una notte* non mancano i racconti non raccontati. È un caso anomalo, un caso in cui il giuramento violato lega due esseri, non è una pura dichiarazione di fedeltà al fato e a se stessi, come parte del fato; e tuttavia è impossibile non riconoscere un conflitto fra tradimento e giuramento; la Signora per salvare il trasformato deve 'tradire'. E in qualche modo il giuramento non è inefficace; la catastrofe finale lascia sospettare che 'ifrît e Signora vengano distrutti dalle forze che, violato il giuramento, non possono più governare. La Signora di Perfezione è figura eroica ed enigmatica, luogo di rovinoso scontro tra due nature alternative, e alternativi giuramenti, come se la Signora, contagiata di soprannatura, non potesse più ritrovare la sede della figura umana; la sua è una potenza di cui non è lecito spogliarsi, se non distruggendosi.

Il racconto "Il facchino e le dame" ora citato, è uno dei grandi racconti delle *Notti*; ed è il testo in cui si dispiega più intensamente uno dei grandi temi delle *Mille e una notte*: il tema dei segni. È tutto e solo un racconto sui segni. I segni sono indizi di altro; ma talora questo altro è occulto, e deve restare tale; talora i segni sono ingannevoli, nascondono altri veri segni; talora i segni sembrano essere nient'altro che schegge di un gioco.

Una giovane donna, colei che nella storia non racconta nulla, cui non accade nulla, ma insieme colei che consente, o forse inventa il racconto, lo racconta con una serie di gesti; noleggia un facchino, se lo porta al mercato, colma la sua gerla di ciò che acquista, certo in preparazione di un banchetto. Terminati gli acquisti, che hanno qualcosa non solo di lussuoso, ma di provocatorio, di empio – l'acquisto del vino – la donna conduce il facchino a una casa nobile, fastosa; frequenti sono nelle *Mille e una notte* queste dimore che disegnano un'isola, una separatezza nella città. In questa casa una donna custodisce l'ingresso; un'altra appare, in guisa di signora. Si appresta il banchetto: il facchino, unico uomo, è invitato. Ilare, audace la conversazione; il primo giro di gioco sui segni vuol essere uno scherzo: quale sarà il nome conveniente per il sesso delle donne e dell'uomo. Il gioco iniziale apre con distratta leggerezza l'inferno dei segni. Bussano alla porta: chiedono riparo nella casa tre uomini poveramente vestiti, con modi di pii qalandar; ed ecco il segno, ingannevole e clamoroso: tutt'e tre sono privi dell'occhio destro. Più tardi altri tre uomini chiederanno di essere accolti nella casa; in costoro la potenza, il sacro, il terribile sono argutamente travestiti: Hârûn al-Rashîd, il suo visir, l'aiutante. Tre donne stanno di fronte a sette uomini; ha inizio qualcosa che può essere cerimonia, recita, rito; ma prima le donne ammoniscono: degli accadimenti strani che vedranno, i sette uomini non dovranno chiedere il senso;

la morte viene promessa a chi violerà il comandamento. Dunque, l'indagine sui segni è mortale, e colui che si occultata, il cui travestimento diventa segno, come Hârûn, per quanto sacro e potente, è minacciato di morte.

La signora della casa frusta e abbraccia due levrieri femmina; la custode della porta ascolta una triste poesia d'amore cantata dalla governante, e a quel canto piomba in una drammatica disperazione, si strazia, si torce, sviene. Hârûn è divorato dalla curiosità: che significano quegli eventi. Gli uomini esitano, ma alla fine Hârûn appunto, segno clandestino, pone la domanda: che significa? La domanda agisce a sua volta come un segnale: sette schiavi neri balzano e legano i sette uomini, si apprestano a ucciderli; dunque la casa in cui sono entrati non è dimora umana; è un altrove. Inizia la trattativa che è il fondamento delle *Mille e una notte*: in cambio della vita salva vengono offerte storie. I tre qalandar offrono le storie dei segni ingannevoli: l'occhio mancante allude a tre storie diverse, i tre non si conoscono, si sono incontrati quella sera, e sono e non sono qalandar: ne hanno le vesti, non altro; la condizione sacerdotale è un travestimento. Ma nelle loro storie è racchiuso un segno autentico che li accomuna: una discesa; in una tomba fittizia ma letale; in un palazzo sotterraneo, dimora di un 'ifrît e della sua donna; in una caverna dove un figlio di re tenta di sfuggire a una fatale morte precoce; in ogni caso, al qalandar spetta un compito mortale: la donna viene uccisa, il figlio di re verrà mortalmente ferito alla vigilia della salvezza.

Nella storia del terzo qalandar il segno si moltiplica; costui racconta come, ancora intatto negli occhi, incontra dieci qalandar privi dell'occhio destro; segno veritiero, che svela una vicenda che uno dopo l'altro i dieci qalandar hanno sperimentato: una violazione, il transito di una soglia vietata. Il giovane vuole affrontare la stessa prova; invano lo esortano a de-

sistere; sfiderà la sorte, varcherà la soglia, perderà l'occhio; dovrà travestirsi da qalandar. Ma i tre qalandar sono veramente e solo delle finzioni, o la finzione è l'unica forma possibile dell'essere?

Il racconto si concluderà nel palazzo di Hârûn, quando cadono gli occultamenti e i divieti si sciolgono; distolte dalla loro dimora mortale, le donne potranno parlare, i sigilli si romperanno; anche la reggia di Hârûn è un altrove, l'altrove della potenza e del sacro.

Nella storia di una delle donne si incontra un segno misterioso, che nelle *Notti* apparirà solo un'altra volta, e non verrà mai spiegato: il bacio che diventa un morso. La donna è vincolata con giuramento all'uomo, amato di non parlare mai a un altro uomo; ma un mercante le offre una stoffa preziosa, in cambio chiede solo un bacio sulla guancia; la donna acconsente, ma il bacio è un morso che lacera la pelle; per coprire quel segno la donna mentirà, e coprirà le menzogne con altre menzogne. Nel racconto "Il califfo e il pazzo" il bacio che morde toccherà, in analogo contesto, a un uomo, che verrà atrocemente punito, fino alla follia. Il tema del bacio che morde riconduce al giuramento, che, violato, perde chi lo infrange; al tema del segno incomprensibile, proveniente dall'ignoto, ma che segna in modo indelebile. L'apparizione di un essere occulto e rovinoso bacia e lede, lusinga e ferisce: un essere che pare questo esigere, che un giuramento venga violato; solo il violato giuramento rende possibile lo sfregio; infine, in entrambi i casi, il racconto viene fatto da chi è stato ferito ad Hârûn al-Rashîd, che sembra non stupirsi, come se per lui non fosse enigmatico.

Il tema dello sfregio sulla guancia è imparentato a quegli innumerevoli segni che nelle *Notti* marchiano, segnano, sfregiano, le notti sono affollate di gobbi, zoppi, ciechi, evirati, mutilati della mano destra, mutilati dei pollici e degli alluci,

labbra spaccate. Talora esiste una storia che sembra proporre una spiegazione alla imposizione dello sfregio, ma una distratta casualità, o una studiata e allarmante sproporzione suggeriscono che quel che conta è solo la mutilazione, il contrasegno negativo. L'uomo che si è dimenticato di lavarsi le mani dopo aver mangiato una pietanza specialmente aromatica viene mutilato dei pollici e degli alluci dalla donna che ha appena sposato. La punizione non rientra nella categoria della ingiustizia o del capriccio; giacché *Le mille e una notte* sono per l'appunto governate da ingiustizia e caso, come attributi del sacro e del potente; il mutilato non deplora; non si vendica, non accusa; figura di una favola orientale, accetta lo sfregio come imposto segno cui ubbidirà; allo stesso modo tutti i fratelli del barbiere di Baghdad subiscono in modo casuale indelebili sfregi; ma ciò che è casuale in questi racconti è grave di indecifrate senso, è mistero e potenza. Ho nominato i fratelli del barbiere di Baghdad, tutti variamente segnati; a loro volta, quei fratelli appaiono come segni, piaghe non si sa se scavate o dipinte, simboliche o finte, sul grande spazio corporale del barbiere. Il barbiere di Baghdad – credo che l'assonanza contribuisca alla sua vitalità – è l'eroe del racconto "Il gobbo riottoso" che è tra le somme invenzioni delle *Notti*, e credo una delle grandi presenze – esito a parlare di racconto – dell'universo del narrare. Mai come in questa storia l'ignoto autore ha mescolato segnali squisitamente ambigui, anche contraddittori, il divertente e il prodigioso, il gioco e il miracolo, il futile e il significativo, il buffo e il tragico, vasto, complicato, intricato, ilare, lungo e insieme veloce il racconto del Gobbo ha qualcosa che lo imparenta all'opera buffa, parentela che il lettore europeo non di rado crede di scorgere nelle *Mille e una notte*, l'opera in musica, esente dalle regole della verosimiglianza, sceglie per sé le regole della coerenza che le si addice; regole che valgono per le *Notti*.

Un sarto invita a cena un gobbo – cioè un buffone – e gli offre un pesce; una lisca in gola fa del gobbo una persuasiva, e dunque infida, immagine di morto; persuaso di essere causa della morte del buffone, il sarto nascostamente porta il gobbo sulle scale di un medico ebreo; costui uscendo lo urta, lo fa rotolar per le scale, crede di averlo ucciso; nasconde il corpo nei pressi della cucina di un palazzo; lo scopre un provveditore, lo sospetta ladro, lo percuote, lo vede morto, si giudica colpevole; lo trascina sulla strada di un sensale cristiano, costui, ubriaco, lo percuote, e ritiene di averlo ucciso.

Il cristiano viene catturato, condotto davanti al governatore del re della Cina – non è un'opera settecentesca? – e condannato a morte; ha già il cappio al collo, ma in obbedienza al sottaciuto giuramento, via via si costituiscono gli altri: il provveditore, il medico ebreo, il sarto: il cappio passa dall'uno all'altro finché si addiviene al classico baratto: se i quattro racconteranno una buona storia, anche una su quattro, avranno salva la vita. La salvezza verrà per l'appunto dal racconto del barbiere di Baghdad.

Nelle *Mille e una notte* non esistono personaggi; si incontrano immagini dotate di nome, che hanno il compito di eseguire una parte in un gioco, percorrere un labirinto, un percorso buffo e drammatico. I nomi designano i profili araldici delle carte da gioco; l'autorevole regalità degli scacchi, la geometrica elasticità di un dado; alle spalle dei giochi onomastici stanno ombre di occulti, grandi giocatori, la cui presenza sembra indugiare ai margini del luogo deputato ai riti e ai miti, ai giochi e alle cerimonie.

Tuttavia, quando giungo davanti al barbiere di Baghdad mi trovo perplesso, la mirabile immagine, enorme, invadente, prevaricante, e insieme mossa da una strana lievità, è nome e personaggio, parola e corpo. Il barbiere è un signore del linguaggio; sublime e grottesco, quintessenza di con-

traddizione, il barbiere detto il Taciturno parla come nessun altro nelle *Notti*; ha l'eloquenza del predicatore e quella del venditore ambulante; è meticoloso come un astrologo, generoso come un profeta, affabile come un signore del convito, pedante come un dotto, allusivo come un ruffiano, argomentativo come un leguleio, nobile come colui che ha molte e alte memorie; rievoca, promette, garantisce, insidia, rassicura, esorta, deplora, si rallegra; ininterrottamente si vanta; vanta la propria finezza di intuito, la tempestiva e scattante intelligenza degli eventi, gli esatti interventi, la dottrina, la saggezza, la prudenza, e soprattutto la discrezione e la sobrietà nel parlare. Non viene forse chiamato il Taciturno? Mente? Non sempre. È uno sciocco ciarliero? Sembra, ma non basta. Un mettimale? Senza dubbio, ma con qualcosa del taumaturgo. Nella sua dichiarata stoltezza il barbiere è una grande figura misteriosa; è un grande raccontatore, in primo luogo raccontatore di se stesso, forse è l'unico nome e personaggio delle *Notti* che inventa se stesso; i suoi connotati sono a fatica afferrabili, e tuttavia nessuno è più di lui intangibile, corposo e insieme fantasmatico, quotidiano e fantastico, risibile e maestoso.

Il barbiere è il protagonista di una storia raccontata all'interno di una storia; non solo protagonista, ma raccontatore di se stesso; inizialmente presenza lontana, indiretta, voce che parla di sé all'interno di una voce (il giovane zoppo) a sua volta narrata da altra voce (il sarto); ma via via andrà avvicinandosi, e alla fine, come spogliandosi delle voci che lo racchiudono, arriva sulla scena, è finalmente visibile, incombente, decisivo.

Il sarto racconta: a un banchetto si presenta un giovane claudicante, costui scorge fra i presenti 'un barbiere' ed eccolo pronto a fuggire, con un moto di sgomento; alle stupite domande, risponde indicando quel volto sinistro di vecchio

'nero dei mali di cui è causa'; all'inizio, il barbiere non ha connotati più precisi. Il giovane racconta come, dovendosi recare a un appuntamento amoroso, eccitante quanto rischioso, abbia convocato presso di sé un barbiere che gli curasse la capigliatura; il barbiere, che conosceremo solo dal suo soprannome di Taciturno, si accinge al suo lavoro; ma subito lo interrompe, per poi riprenderlo e interromperlo, avvolgendo lo sventurato e furibondo giovane in un monologo sterminato.

Il barbiere descrive se stesso in pagine straordinarie, una sequela di 'arie' assolutamente operistiche, esempio arcaico di un figaro dotto frequentatore dell'universo e della società umana. Uomo di forbici e salassi, è anche astrologo, filosofo, dottore di scienze religiose, alchimista. «L'uomo aprì la sua borsa e ne estrasse un astrolabio a sette facce, montato in una cornice d'argento... tenne questo discorso: "Sappi, padrone, che oggi, venerdì, siamo entrati nel diciottesimo giorno del mese di Safar, anno 653 dell'egira, ovvero il 7320 dell'era di Alessandro... Siamo sotto il segno di Mercurio, nel terzo dell'astrolabio, in compagnia con Marte. I due astri sono in rapporto sestuplo, la qual cosa dimostra che la giornata di oggi è propizia al taglio dei capelli"». Al giovane che protesta, e insiste per avere un onesto e svelto taglio di capelli, il barbiere ribatte: «Per Dio, padrone, si può dire che sei fortunato, ad avermi qui... Chiedi un parrucchiere, e Dio, nella Sua grazia, ti presenta la possibilità di utilizzare i servigi di un barbiere che è per di più astrologo e medico, perito in alchimia, sapiente in tutto ciò che riguarda gli astri, la grammatica, la filologia, la logica, la dialettica, il lessico, l'eloquenza, l'algebra, la collazione dei testi... Ho letto tutti i libri, li ho consultati accuratamente, ho effettuato molteplici esperimenti per ricavarne conclusioni esatte... Ho isolato gli elementi delle cose, li ho studiati in modo esauriente... Signore, considero d'altron-

de come un dovere sistemare le tue faccende e migliorare la tua sorte».

Tutto il discorso del barbiere sta fra Cervantes e Rossini; catastrofico ciarliero, il barbiere entra di prepotenza nella vita del giovane; gli tien dietro allorché costui si reca all'appuntamento, fraintendendo i rumori di una lite domestica e fantasticando che il giovin signore sia oggetto di un mortale agguato, irrompe nella casa del giudice, la cui figlia è l'amorosa fantasia del giovane, vuole 'salvarlo'. lo rapisce, nella fuga lo azzoppa irrimediabilmente. Ma il barbiere non vive solo nel racconto del giovane zoppo; eccolo entrare nel racconto del sarto: rispondendo al giovane il barbiere dichiara di averlo indubbiamente salvato, esalta la propria famosa discrezione; a riprova della propria provvidenziale saggezza racconta le sei storie dei suoi sei fratelli: labbra tagliate, orecchie mozze, cieco, orbo di un occhio, frustato a sangue, paralitico; i connotati del vecchio barbiere acquistano una dimensione minacciosa e allusiva: si sospetta che egli sia insieme la caricatura e il vero volto del sapiente. Ora lo attende il passo conclusivo; il sarto racconta al re della Cina come lui stesso abbia provveduto a far gettare in prigione il Taciturno; il barbiere dunque è vicino, e il re lo fa chiamare davanti a sé, nella sala dove stanno il sarto, il medico ebreo, il provveditore alle cucine, il sensale cristiano, e infine il gobbo nella sua parte di morto; e ora per la prima volta 'vediamo' il barbiere, un vecchio di oltre novant'anni, roso dalla vecchiaia, sul volto i segni di una 'sciocca vanità', ma sarà appunto lo sciocco, il ciarliero Taciturno a sciogliere con un gesto esperto e netto tutti gli enigmi della meravigliosa storia del Gobbo. Bizzarra e sapiente la struttura della storia: due personaggi mimano una storia silenziosa, due segnati, il gobbo, che sosta sulle soglie della morte, tra burla e destino, e il decrepito sciocco sapiente; e tra i due sta un altro segnato, il giovane zoppo. Uno stupore li-

beratorio conclude la storia; e il Taciturno resterà come ospite d'onore alla corte del re della Cina.

Racconto madrigalesco, gioco e mistero nel senso medievale, recita illusionistica nella quale vediamo coincidere le ombre del saggio e dello sciocco, del potente e dell'infimo; storia di morte e resurrezione, di condanna e salvezza: forse quel giorno era veramente propizio al taglio dei capelli.

Nelle *Mille e una notte* si dà una situazione, un gioco teatrale in cui caso, tragedia, sofferenza, orrore e stravaganza si incontrano e concludono in una risata stupefacente, un riso che non assomiglia a nulla di ciò che abbiamo sperimentato nelle regole della ilarità. La donna tagliata a pezzi dal marito per una serie di equivoci a proposito di una mela fa ridere il califfo fino a farlo cadere riverso; un riso che appartiene al califfo, al re, ma a nessun altro: riso estremo, crudele, ingiusto, distante, e insieme stranamente generoso. Dove appare Hârûn al-Rashîd non ha luogo la magia delle mutazioni, ma possono accadere, e di fatto accadono, altre, più sottili e drammatiche mutazioni. È la storia di Abû'l-Hasan. Costui, giovane e scapolo, ha l'abitudine di invitare ogni sera un ospite a cena, per una sola sera; accade che egli incontri Hârûn, come al solito occultato in un travestimento, e lo inviti a casa sua: alla fine della cena, in un discorso che sa di gioco, l'ignoto Hârûn chiede ad Abû'l-Hasan se non abbia qualche desiderio che vorrebbe realizzare. «Sì» risponde ridendo Abû'l-Hasan «essere califfo per un giorno.» Ma egli non sa che, come nelle fiabe, l'assurdo desiderio è stato affidato a colui che, solo, può realizzarlo. L'ospite ignoto è l'emiro dei credenti.

Immerso da un potente sonnifero in un sonno di transito, Abû'l-Hasan è trasportato alla reggia; quando si desterà si troverà circondato dai cortigiani, che, per ordine del califfo, lo omaggiano come fosse il califfo; Abû'l-Hasan a lungo rilutta, ma alla fine, persuaso che tutta la sua vita precedente non sia

stata che sogno, accetta di essere il califfo, principe dei credenti. A un comando del vero califfo, un nuovo sonno lo restituisce alla condizione originaria; ma Abû'l-Hasan non può credere che la sua ritrovata condizione sia quella che in realtà gli spetta; si fantastica vittima di una diabolica malia, percuote la madre che gli si rivolge chiamandolo con il suo vero, antico nome, infine finisce all'ospedale dei pazzi, dove la sua reiterata affermazione, «io sono il califfo», gli guadagna staffilate selvagge. Lentamente, va rassegnandosi a essere se stesso, quando il califfo lo fa nuovamente rapire nel sonno, e ricondurre alla reggia; ma Abû'l-Hasan resiste, consapevole che cedere sarebbe entrare definitivamente nella follia. Alla fine Abû'l-Hasan gli spiegherà le vicende delle sue metamorfosi; ma Abû'l-Hasan avrà guadagnato qualcosa di cui Hârûn non saprà mai nulla, l'esperienza della follia. Alle avventure di Abû'l-Hasan fa da accompagnamento il riso di Hârûn, un riso sfrenato, insondabile, terribile; lo diverte Abû'l-Hasan mentito califfo, Abû'l-Hasan che farnetica, Abû'l-Hasan impazzito; ma davanti a quel corpo segnato dalle staffilate sperimenta una minuscola pietà.

La storia del califfo per un giorno è fondata sulla impermanenza, la contraddizione; nelle *Notti* l'identità si giustappone al suo contrario; ne deriva una sorta di principio di contraddizione: tutto ciò che è, è anche altro che contraddice ciò che apparentemente è; A è non-A; il corpo è l'ombra, l'ombra è il corpo; realtà e sogno si scambiano le parti, come Abû'l-Hasan e il califfo, Badr è insieme uccello e principe, il barbiere è uno sciocco e un sapiente, ogni figura d'animale può nascondere un uomo, ogni uomo può essere nell'imminenza di una trasformazione. Al di là delle trasformazioni sta il califfo, il trasformato; egli è contemporaneamente se stesso e il proprio travestimento; è il transito e la soglia transitata.

Potente e non riconoscibile il califfo scruta la vita, attorno

alla reggia, nella città; interroga, indaga, ma sembra essere tanto attento quanto lontano dalla vita. Non risolve gli enigmi che incontra, ma crea le condizioni per cui possono essere risolti; talora tocca l'enigma e lo lascia intatto: il bacio che morde. Talora Hârûn rischia la morte, come nella casa delle tre donne; ma può veramente morire? Il travestimento di Hârûn è, come vogliono le *Notti*, un gioco, una invenzione ambigua, una favola, un simbolo, un segno; essendo se stesso e l'altro da sé Hârûn sperimenta il potere e lo spazio del tradimento; in lui l'inganno coesiste con la realtà, la menzogna è veritiera. Per questo la figura di Hârûn è dirimpettaia a quella di Shahrazâd. Entrambi, colei che apre la porta delle *Notti*, e il Signore dell'occultamento di sé, conoscono il segreto del tradimento, la sua dolcezza ardua, la virtù, la capacità di varcare la soglia tra il sé e il contrario del sé che completa e interpreta il sé. Hârûn e Shahrazâd sono i due astri della grande notte senza storia che contiene le notti; entrambi maneggiano misteri, toccano sigilli che tuttavia non sciogliono; il tradimento, metamorfosi delle metamorfosi, deve essere custodito. Questa alleanza viene dichiarata in una storia, che ci svela un Hârûn che non avevamo sospettato. Una sua favorita, che egli ama d'amore, muore struggendosi per un uomo che non può essere suo. Davanti al corpo della favorita, Hârûn tace: «quando giunse il mattino, diede ordine di lavare il cadavere, di avvolgerlo in un sudario e di dargli sepoltura. Da allora, il califfo ha evitato di fare una sola domanda sulla vicenda e ha mantenuto un ostinato silenzio su Sole del Giorno e tutto ciò che la riguardava». Quando sorge l'alba, Shahrazâd si tace; così tace il califfo davanti alla salma della donna diletta, dal nome cerimoniale di Sole del Giorno.

GIORGIO MANGANELLI

ILLUSTRI DAME E GALANTI SERVITORI

TRADUZIONE
DI GIOIA ANGIOLILLO ZANNINO