



LE MILLE E UNA NOTTE

Le storie piú belle

A cura di Mirella Cassarino

Con un saggio di Abdelfattah Kilito

ET

Einaudi



Le mille e una notte

Le storie piú belle

A cura di Mirella Cassarino
dall'edizione diretta da Francesco Gabrieli

Con un saggio di Abdelfattah Kilito

© 1948, 1997, 2006 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Per il saggio di Abdelfattah Kilito, *Le livre magique*,
in *La langue d'Adam et autres essais* © 1999, Les Editions Toubkal, Casablanca

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-18504-6

Einaudi

Prefazione

ad Andrea Borruso

Le mille e una notte non sono un libro. Sono piuttosto il mondo, un enigma infinito, una biblioteca, e perciò sfuggono alle astrazioni modellizzanti e alle riduzioni concettuali sottese all'aura dei generi letterari. Sono una raccolta complessa e magmatica di racconti, le cui intricatissime vicende testuali restano ancora in parte da esplorare e da scrivere, così come restano da esplorare e da scrivere quelle di un ampio *corpus* di testi arabi meno noti ma dai medesimi caratteri.

L'assemblaggio analitico delle storie all'interno del racconto cornice, di origine indiana, costituisce la griglia strutturante dell'opera. Shahrazàd - che «aveva letto i libri, le storie, le gesta dei re antichi, e le notizie dei popoli passati, tanto che si dice avesse raccolto mille libri di storie attinenti alle genti antiche, ai re del tempo che fu, e ai poeti» - fa della narrazione lo strumento per distogliere il re Shahriyàr dal funesto progetto di unirsi ogni sera a una vergine e di ucciderla all'alba del giorno successivo per vendicarsi del tradimento della moglie e di tutte le donne. Non solo egli stesso e suo fratello Shahzamàn sono vittime dell'infedeltà delle rispettive spose, ma persino un essere sovranaturale, quel genio «alto, dalla testa grossa, dal largo petto» che, all'approssimarsi, incuteva loro terrore facendo «ribollire» il mare. La prima notte di nozze, con la complicità della sorella Dunyazàd, Shahrazàd riesce, praticando abilmente l'arte dell'interruzione del racconto, ad affascinare e a incuriosire il re al pun-

to da fargli differire l'esecuzione. Scriveva Calvino nelle *Lezioni americane*:

L'arte che permette a Sheherazade di salvarsi la vita ogni notte sta nel saper incatenare una storia all'altra e nel sapersi interrompere al momento giusto: due operazioni sulla continuità e discontinuità del tempo. È un segreto di ritmo, una cattura del tempo che possiamo riconoscere dalle origini: nell'epica per effetto della metrica del verso, nella narrazione in prosa per gli effetti che tengono vivo il desiderio d'ascoltare il seguito.

Il racconto acquisisce così, con le sue dilatazioni e proiezioni, potere salvifico per innumerevoli notti, fino a quando, per un patente rovesciamento, sopiti ormai nel sovrano rabbia e risentimento ed emersi al loro posto affetto e rispetto per la donna divenuta frattanto madre di tre suoi figli, egli esce dal suo dolore solitario e ritorna alla vita. La fine di un racconto non corrisponde mai con la fine di una notte: solo una volta tale coincidenza si verifica nel testo, a conclusione dell'opera, quando l'ordine viene ristabilito e, come ha suggerito Kilito nel saggio *L'occhio e l'ago*, «scoppia un disordine cosmico» in cui notte e giorno si confondono.

Questo nucleo originario dalla natura porosa, capace di accogliere e legare all'infinito i racconti, ha consentito via via, nel corso del viaggio spaziale e temporale compiuto da quest'opera anonima, di accrescerla notevolmente mutandone il volto, di assorbire prestiti da altre tradizioni narrative e di trasmetterli a sua volta, e di articolare altresì in maniera sempre più complessa il rapporto fra autori e lettori, tanto da rendere impossibile distinguerli da copisti, chiosatori, interpolatori.

Fra la fine dell'VIII e gli inizi del IX secolo, nell'ambito di una fiorente attività traduttoria che rese possibile la trasmissione al mondo arabo di opere appartenenti alle più antiche tradizioni greca e indo-iranica, anche lo *Hazar Afsana* (le Mille novelle), insieme al *Kitàb Kalila wa Dimna* (Il libro di Kalila e Dimna) e altri testi ancora vengono sottoposti a volgarizzamenti e adattamenti. Ardua è l'impresa di seguire pedissequamente lo sviluppo dell'opera a partire dal suo ingresso nella letteratura ara-

ba. La testimonianza più antica a noi pervenuta è costituita dal brevissimo frammento di un foglio manoscritto risalente all'879 e reso noto da Nadia Abbot alla fine degli anni quaranta. Il frammento in questione non reca traccia del racconto cornice e del carnefice Shahriyâr, ma contiene solo il nome di Dinazàd/Dunyazàd nelle vesti di colei che chiede a un altro personaggio femminile, certamente Shahrazàd, di raccontarle storie su alcuni temi tipici della letteratura araba del IX secolo fra i quali la generosità e l'avarizia. L'assenza del racconto cornice e le tematiche alle quali Dinazàd fa riferimento sono gli elementi che hanno recentemente indotto un esperto conoscitore delle *Notti* come Aboubakr Chraïbi a supporre che il frammento non appartenesse alle antiche *Hazar Afsana*, ma fosse già incluso in una nuova versione araba delle *Mille e una notte*. Risalgono poi al X secolo le brevi testimonianze di alcuni autori arabi, fra questi Ibn an-Nadîm e Abu Hayyân at-Tawhîdî, dalle quali è possibile espungere elementi particolarmente interessanti relativi allo statuto dell'opera. Anzitutto, il riferimento a un libro - testo scritto, costoso e rivolto a una élite colta e benestante -, che non abita dunque, almeno in questa fase, gli ambiti dell'oralità, del folklore o della letteratura popolare. Si pensi, fra l'altro, che Abu Abdallâh al-Yamânî, letterato arabo del X secolo, opera un accostamento fra *Le mille e una notte* e il *Libro di Kalila e Dimna* fondato sull'origine comune di entrambe le opere, sulla loro simile forma strutturante e sulla trattazione di temi e massime edificanti. Segno che le *Notti* non erano ancora quello che poi sarebbero divenute nel corso dei secoli. Inoltre, sempre a proposito dello statuto del testo, il già citato Ibn an-Nadîm, nel suo repertorio bibliografico, *al-Fibrîst* o *Indice*, include lo *Hazar Afsana* fra le leggende (*khurafât*) e i racconti «leggeri» riservati al momento serale (*asmâr*), e Tawhîdî, dal canto suo, vi fa riferimento nel *Kitàb al-imtâ' wa'l-mu'anasa* (Il libro dell'intrattenimento conviviale), anch'esso strutturato in notti, parlando di storie «frivole» di cui il pubblico coevo avverte il bisogno.

Fra i secoli X e XVII, periodo in cui l'opera subisce una

sorta di gigantesca metamorfosi, le tracce delle *Mille e una notte* nella letteratura araba colta si perdono per riaffiorare poi nel XVIII secolo grazie ad Antoine Galland (morto nel 1715), che riscoprì il testo e con la sua traduzione francese gli donò enorme notorietà e risonanza. In questa lunga fase di occultamento, probabilmente in virtù dell'assenza di uno statuto autoriale che per converso il *Libro di Kalila e Dimna* possedeva grazie al nome del suo volgarizzatore Ibn al-Muqaffa', le *Mille e una notte* hanno inglobato al proprio interno una materia narrativa piuttosto varia. Essa è costituita da racconti verosimilmente nati a Baghdàd, che hanno consegnato alla leggenda le figure realmente esistite del califfo Harún ar-Rashíd, del visír Giafar il Barmecide e del poeta Abu Nuwàs; da racconti nati nell'Egitto mamelucco che, ambientati al Cairo, sono incentrati sulle vicende del popolo e della gente comune; inoltre, da racconti o, per meglio dire, interi cicli narrativi, come i viaggi di Sindbàd il marinaio, la storia di Aladino e della lanterna magica, di Ali Baba e dei quaranta ladroni, che avevano avuto vita autonoma e sono penetrati in epoca piuttosto tarda nelle *Notti*. La ricchissima tradizione manoscritta esistente, che contiene materia aulica e folklorica, autoctona e alloctona, diversamente organizzata testimonia la molteplicità e ricchezza delle varianti di cui l'opera vive e solleva innumerevoli problemi testuali. Il complesso percorso di formazione realizza una materia narrativa in movimento con forti marche di intertestualità tra generi, pratiche del racconto e della rappresentazione e reca i segni di particolari circostanze storico-sociali.

Le *Notti*, caratterizzate, fra l'altro, da cronie peculiari che non prevedono le successioni tipiche di altri generi, da topografie che delineano, accanto a paesi, città e piazze noti spazi dell'ignoto, da personaggi che, pur avendo nomi e caratteri reali, ricoprono i ruoli di una gerarchia statica del tutto estranea alla Storia e alla cronaca, da elementi magici e sovrannaturali, dalla mancanza di regole vincolanti di lettura e di ascolto, da metamorfosi e travestimenti che illustrano il passaggio fra i ranghi e, infine,

da particolari tecniche legittimanti del testo, si configurano come un modello generativo di difficile decifrazione. Detti elementi consentono, comunque, di definire un'atmosfera o dimensione fiabesca in gran parte estranea ai filoni della produzione canonica araba classica nota a tutt'oggi: poesia, prosa d'*adab*, ossia produzione didattico-moraleggiante e di intrattenimento, prosa tecnico-scientifica, storico-geografica, filosofico-religiosa. Le *Notti* rappresentano allora, a nostro avviso, nell'epoca della loro piú complessa elaborazione, l'«altrove» nel quale liberare le fantasie e le tensioni, il testo in cui tutti – traduttori, copisti, lettori, scrittori, cantastorie – potevano rifugiarsi senza correre il rischio di essere scoperti, sfuggendo, grazie alla diffusione radiale dei racconti, alla censura di istituzioni politiche o religiose. Senza cancellare o rinunciare al repertorio contenutistico e formale della tradizione – basti pensare alle numerose storie di animali o a quelle edificanti sugli uomini pii comprese nella raccolta – ma acquisendolo e oltrepassandolo nei meandri remoti delle tradizioni «altre» o «marginali», l'opera illustra accanto alle ferree regole dell'etichetta cortigiana anche la vita della città e della piazza, i grandi viaggi e le culture della diversità. Il tutto, non a caso, in quell'epoca di crisi dell'arabismo – solitamente definita di decadenza – che ha inizio nel XIII secolo con le invasioni mongole e si acuisce fra i secoli XVI e XVIII con l'egemonia turca.

La letteratura araba di questo lungo periodo che solo di recente ha cominciato a essere recuperata, viene solitamente associata alla mancanza di slancio creativo. Essa risulta costituita da grandi epitomi e da repertori, anche linguistici e lessicali, che racchiudono il patrimonio culturale del passato. In tale contesto, le *Notti* rappresentano, insieme a un ampio *corpus* di testi narrativi che giacciono ancora inesplorati negli archivi, quella piú alta espressione della creatività araba che sfugge al controllo delle istanze critiche ufficiali. A ciò sentiamo di poter attribuire l'esclusione dell'opera dal canone letterario arabo e non, come si è soliti affermare, al suo carattere «popolare». Nella continua oscillazione fra «alto» e «basso»,

fra forme elitarie e forme piú popolari di espressione, le *Mille e una notte* assumono in questa fase uno statuto «medio», testimoniato anche dalla lingua in cui sono scritte. Le recenti analisi condotte da Jérôme Lentin – uno dei piú importanti studiosi di Medio Arabo – sui piú antichi manoscritti di Galland utilizzati da Muhsin Mahdi per la sua edizione (Leida 1984), hanno fatto emergere chiaramente una serie di tratti propri di una variante intermedia dell'arabo – definita per l'appunto Medio Arabo – che non sono né dialettali, né standard, ma il risultato dell'interferenza fra i due registri sulla base di norme ben precise, solo di recente istituzionalizzate. Tale indagine rivela, fra l'altro, come la tipologia «orientale» di Medio Arabo delle *Mille e una notte* diverga in certa misura da quella di altre opere «popolari» della medesima area. Fra esse la *Sirat Baybars* (Il romanzo di Baybars), incentrata sulle gesta eroiche del celebre sultano mamelucco (m. 1277) che si distinse per il coraggio di cui diede prova nelle battaglie contro i Crociati e i Mongoli. Le stesse tematiche trattate, infine, che riflettono in termini oppositivi spirito mistico e spirito concreto e mercantile, giustizia e ingiustizia, vita e morte, amore e odio, realtà e fantasia e rispecchiano accanto alla vita di corte quella della strada, contribuiscono ad attribuire all'opera uno statuto intermedio.

La storia della ricezione delle *Mille e una notte* in Occidente, che prende avvio già in epoca medievale, è anch'essa legata a quell'enorme circolazione di testi che favorì, nel corso dei secoli, la costituzione di una sorta di biblioteca comune all'interno della quale è chiaramente ravvisabile il rapporto di comunicazione fra opere prodotte in lingue e civiltà diverse, anche lontane fra loro. In questa migrazione, le traduzioni in arabo ed ebraico di testi orientali ebbero una funzione importantissima, e gli eruditi della Spagna, della Lorena, dell'Italia, furono attratti dall'importante biblioteca araba, soprattutto dai testi scientifici e filosofici di cui era composta. La circolazione del libro favorì altresí la migrazione di forme narrative, temi e motivi orientali in Occidente dove vennero

inevitabilmente sottoposti a un complesso procedimento di transcodificazione. Troviamo allora tracce delle *Mille e una notte* in diverse opere fra le quali il *Floire et Blanche-fleur*, il *Roman de l'Escoufle*, il *Novelliere* del Sercambi, il XXVIII canto dell'*Orlando Furioso*, il *Don Quijote*, il *Patrañuelo*, il poemetto anonimo *Ottinello e Giulia*, il *Mambriano* di Francesco Cieco, le *Porrettane* di Giovanni Sabiniano degli Arienti, i *Diporti* di Girolamo Parabosco, i *Marmi* di Anton Francesco Doni, le *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio.

Le ragioni che determinarono il successo delle raccolte di novelle orientali nell'Occidente medievale sono riconducibili, da un canto, alla crisi della funzione celebrativa della letteratura e, dall'altro, alla caduta della funzione edificatoria dei generi narrativi come quello agiografico ed esemplaristico. Nuove forme, fra le quali i *fabliaux* e l'*exemplum novum*, principalmente incentrate sulla dimensione del vissuto, si sostituiscono ai *lais* o ai *romans courtois*. Scriveva nel 1988 Michelangelo Picone a proposito di diversi tipi di cornice novellistica:

Se il vecchio *exemplum* è la ricerca del conforme e dell'identico, lo strumento che consente all'uomo di raggiungere la sua originaria condizione divina, l'*exemplum novum* rappresenta invece il difforme e il diverso, l'aneddotico al livello del contenuto e il dimesso al livello della forma, il non pubblicabile, insomma, perché non inseribile nel programma della salvezza umana. Ora, le raccolte orientali offrono il piú assortito repertorio di *exempla nova*; e non solo servono da tramite storico ineliminabile per la rapida diffusione nell'Europa medievale del non esemplare, ma soprattutto attribuiscono a questa faccia nascosta della narrativa pieno diritto di cittadinanza all'interno della materia pubblicabile.

È comunque all'alba del XVIII secolo che si colloca la «resurrezione» delle *Mille e una notte*, per usare la terminologia di Miquel che anche sull'edizione Mahdi ha condotto insieme a Ben Cheik (m. 2006) l'ultima traduzione francese dell'opera. Essa si deve, come si è già accennato, ad Antoine Galland che, folgorato dal manoscritto del ciclo dei viaggi di Sindbad, si dedica alla ricerca di testi del medesimo genere ch'egli dà alle stampe in traduzione fra il 1704 e il 1717, integrandoli con i racconti orali che

feriti a Parigi dal sacerdote maronita Jean Hanna. Epurato dai versi e dagli elementi che avrebbero urtato la sensibilità della Francia dell'epoca – che nel 1670 aveva già assistito alla rappresentazione di *Le bourgeois gentilhomme* di Molière e di lì a poco avrebbe salutato con entusiasmo le *Lettres persanes* di Montesquieu – il libro delle *Mille e una notte* fa il proprio ingresso in Europa. Da questo momento, rappresenta l'esempio più evidente di come l'Oriente sia servito da *alter ego* all'Occidente che ne costruì una immagine esotica e pittoresca «immersa – come scriveva Maxime Rodinson – in una atmosfera fiabesca, popolata da geni capricciosi, buoni o malvagi, incantevole per un pubblico che aveva sempre dimostrato tanto interesse per i racconti di fate europei». Sulla scia di correnti ideologiche diverse e a volte contrastanti – l'Illuminismo che induceva alla stesura di opere in cui poco spazio veniva lasciato alla fantasia e al pittoresco, l'Orientalismo con le deformazioni che lo caratterizzarono e il Colonialismo che indusse sovente all'«invenzione della tradizione» – le *Notti* hanno cominciato a essere oggetto di edizioni, traduzioni, rifacimenti, riscritture e a permeare la materia narrativa universale. Fra il 1712 e il 1794, solo per fare un esempio, vedono la luce altre otto traduzioni, condotte sul francese, in diverse lingue europee e nell'Ottocento vengono pubblicate le prime edizioni dell'opera alla quale si tenta in vari modi di dare forma definitiva. Un secolo dopo la pubblicazione della versione di Galland, nel 1814, viene pubblicato a Calcutta il primo volume del testo arabo delle *Notti*, seguito da un secondo nel 1818. Nel 1835 appare l'edizione egiziana di Bulàq che ha avuto in seguito diverse ristampe, mentre fra il 1824 e il 1843, l'orientalista Habicht e, dopo la sua morte, il suo allievo Fleisch, pubblicano a Breslavia la prima edizione europea del testo arabo, risultata poi inattendibile come ebbe modo di dimostrare all'inizio del xx secolo lo studioso Duncan Macdonald.

Ancora, l'attività filologica prosegue freneticamente con la seconda edizione di Calcutta stampata fra il 1838 e il 1842 e nel 1888 a Parigi viene pubblicato da Zoten-

berg il testo arabo della *Storia di Aladino*, in un primo momento attribuito alla «fantasia imitatrice» di Galland.

In concomitanza alla pubblicazione delle nuove edizioni si moltiplicano le traduzioni fedeli e infedeli – Lane, Weil, Burton, Littmann e altri si cimentano nella gigantesca impresa – che riflettono ciascuna a proprio modo lo spirito e il gusto del tempo e dei luoghi nei quali videro la luce. In proposito, insieme alle indagini scientifiche, ci paiono particolarmente interessanti e suggestive le pagine di quell'infaticabile lettore poliglotta e affabulatore che fu Jorge Luis Borges. All'inizio del suo scritto su *I traduttori delle «Mille e una notte»*, a proposito di Richard Burton, egli scriveva:

Uno dei segreti scopi del suo lavoro era quello di annientare un altro gentiluomo (anch'egli dalla barba tenebrosa di arabo, anch'egli abbronzato) che attendeva a compilare in Inghilterra un enorme dizionario, e che morì molto tempo prima di venire annientato da Burton. Era Edward Lane, l'orientalista, autore di una versione assai scrupolosa delle *Mille e una notte*, che aveva soppiantato quella di Galland. Lane tradusse contro Galland, Burton contro Lane; per capire Burton bisogna capire questa dinastia nemica.

Lo scrittore argentino coglieva dunque le rivendicazioni di fedeltà espresse dai singoli traduttori che giustificavano il proprio lavoro criticando quello dei predecessori e proponendo un nuovo approccio al testo. A partire da Galland, le traduzioni delle *Mille e una notte* sono contrassegnate dalla continua dialettica fra rottura e continuità. Borges, peraltro, non mancava di dissentire dal benevolo giudizio degli arabisti, ovviamente prigionieri della filologia, riguardo alla versione di Littmann, e di cogliere altresì, in tutta la loro evidenza, le peculiarità dell'operato degli altri traduttori delle *Notti*, riflesso dei conflitti interpretativi e delle molteplici e complesse manifestazioni dell'Orientalismo. Spiegava Borges:

La mia ragione è questa: le versioni di Burton e di Mardrus, e anche quella di Galland, si lasciano concepire solo *dopo una letteratura*. Quali che siano i loro difetti o i loro meriti, quelle opere caratteristiche presuppongono un ricco processo precedente. In qualche modo, il quasi inesauribile processo inglese è adombrato in Burton – la dura oscenità di John Donne, il gigantesco vocabolario di

Shakespeare e di Cyril Tourneur, le predilezioni arcaiche di Swinburne, la crassa erudizione dei trattatisti del seicento, l'energia e la vaghezza, l'amore delle tempeste e della magia. Nei ridenti paragrafi di Mardrus convivono *Salammbò* e *La Fontaine, Il Manichino di vimini* e il balletto russo. In Littmann, incapace come Washington di mentire, non c'è altro che la probità della Germania. È così poco, è pochissimo. Il commercio delle *Notti* e della Germania avrebbe dovuto produrre qualcosa di più.

Grazie alle traduzioni e alle loro «perversioni», e sulla base dell'affermarsi di un paradosso, dell'invenzione di una tradizione, l'ormai celebre raccolta di racconti è divenuta fonte di ispirazione per numerosi scrittori e artisti e ha permeato di sé l'intero universo narrativo occidentale. Non è possibile in questa sede delineare le fasi dell'esplosione narrativa generata dalle traduzioni e dai fruttuosi dibattiti che queste suscitarono, anche in merito alla questione della finzione e dei suoi significati. Ci limiteremo a indicare, per sommi capi, il viaggio di Shahrazàd in Francia, Inghilterra e Italia.

Le ragioni storico-culturali implicite nella presenza delle *Mille e una notte* in Francia sono note. Basti pensare al successo che qui riscosse nel XVIII secolo il *conte orientale*, all'opera di Cazotte, Gautier, Stendhal, Balzac, Dumas, Régnier, solo per citare i più celebri autori che si trovarono a dialogare con le novelle orientali.

Un momento fondamentale della più recente ricezione europea delle *Mille e una notte* è comunque rappresentato dalla *Recherche* di Proust che, chiosando il suo capolavoro, dichiarava di voler scrivere le nuove *Notti* europee. Egli rendeva espliciti, in tal modo, quelli che Dominique Julien, nel suo studio sui modelli operanti nel celebre romanzo, ha preferito definire «rapporti di filiazione» con la raccolta orientale. La *Recherche* contiene, in effetti, alcune delle principali caratteristiche delle *Mille e una notte*: il potere della parola – dunque della narrazione e della letteratura in senso lato – di sconfiggere la morte, il significato simbolico della notte, la giustapposizione di realtà e finzione attraverso l'inserimento di storie, permeate talvolta da una

simbologia esotica, in una cornice realistica funzionale a riflettere le trasformazioni del personaggio principale. Tutti elementi che indicano come Proust considerasse le *Notti* non solo una proiezione dell'Oriente, secondo le categorie di lettura in larga parte condivisibili indicate da Said in *Orientalismo*, ma un nuovo modello generativo di forma, ambiguità e simbologia capace di rappresentare la schizofrenia e le inquietudini dell'uomo che si affacciava al Novecento. Proprio da Proust e, poi, da certe suggestioni borghesiane discendono tutta una serie di letture, interpretazioni, riscritture e rappresentazioni delle *Mille e una notte* da parte di una folta schiera di autori.

Relativamente al mondo anglosassone, sono ormai noti i rapporti con le *Mille e una notte* di scrittori quali ad esempio Coleridge, Tennyson, Dickens, Conrad, Joyce e Woolf, anche grazie alle indagini condotte, fra gli altri, da Peter Caracciolo, Robert Irwin, Ferial Ghazoul, nonché alla più recente attività saggistica di Antonia Byatt che dalle *Notti* ha tratto altresì materia di ispirazione per alcuni racconti. Non si possono ignorare, inoltre, le forti suggestioni, soprattutto connesse al «meraviglioso», che l'opera ha esercitato nella letteratura americana, ad esempio su Poe e Melville e, più recentemente, anche in John Barth.

In Italia, la presenza delle *Notti* ha una storia per certi versi differente dalle realtà appena considerate, più marginale, forse anche per la differente politica delle relazioni culturali del nostro paese, rimasto in qualche misura estraneo al colonialismo. Essa è rinvenibile, ad esempio, in parte della produzione di D'Annunzio – si pensi a *La città morta*, opera chiaramente ispirata al racconto della *Città di rame* o *Città dei morti* – e, a partire dagli anni cinquanta, in diversi altri autori. Fra questi, Vittorini, Morante, Saba, Pasolini, Calvino e Bufalino i cui rapporti con le novelle orientali confermano – come scrive Marina Paino in *L'ombra di Sheherazade* – «pur se in modi diversi, l'individuazione della raccolta araba quale icona ritrovata di una letteratura che riscopre in sé, nel narrare, la chiave di una possibile sopravvivenza». Echi delle *Not-*

trebbe essere nefasta. Un caso analogo è offerto da un libro poco noto di Tawhidi, *Mathàlib al-wazirayn*, La satira violenta dei due visir⁴. È circolata voce che chiunque lo legga subisca la malasorte. A quanto sembra, l'idea del libro pernicioso trae origine, o perlomeno la sua più evidente illustrazione, dalle *Notti* stesse. Penso a quel racconto in cui si parla di un libro avvelenato le cui pagine sono incollate le une alle altre; per sfogliarle, il lettore imprudente si umetta il dito con la saliva e assorbe in tal modo il veleno⁵. Questo tema è alla base del *Nome della rosa* di Umberto Eco. Lo si trova anche in un romanzo di Leo Perutz, *Il maestro del giudizio universale*⁶, la cui storia ruota intorno a un libro che rende folli e spinge al suicidio.

Sarà quest'aura magica a far sí che le *Notti* non si leggono mai, o di rado, dall'inizio alla fine? In genere si conosce solo qualche storia della raccolta e ci si ripromette di leggere le altre. Non si è mai finito di leggerle. Si potrebbe certo dire altrettanto delle grandi opere della letteratura universale: *Don Chisciotte*, la *Divina Commedia*, *Illiade*, il *Paradiso perduto*. Questi capolavori non si leggono, si rileggono. Quando li si tiene fra le mani è raro che li si legga da cima a fondo. Si legge un certo capitolo, un tal passo, non con il sentimento di una scoperta, di una esperienza primaria, ma con la sensazione di riannodare un legame, di ristabilire una relazione interrotta più volte in passato.

Tuttavia, un aspetto distingue le *Notti* dai capolavori che ho appena ricordato. Questi ultimi sono stati oggetto di edizioni critiche che hanno fissato un testo certo e definitivo e al tempo stesso hanno dato luogo a traduzioni autorizzate e affidabili. Nulla di tutto ciò è avvenuto per le *Notti* le cui edizioni, talvolta disastrose, divergono nel numero, nell'ordine, nella lingua e nel contenuto dei

⁴ Il testo qui citato, di un autore di prosa d'*adab* morto nel 1023, non ci risulta a tutt'oggi tradotto in italiano.

⁵ Ci si riferisce alla *Storia del visir del re Yunàn e del saggio Ruyàn*. Cfr. *ivi*, pp. 19 sgg.

⁶ Trad. it. a cura di B. Bolla, Serra e Riva, Milano 1983.

racconti. Noi abbiamo solamente simulacri del testo che si suppone originale. In queste condizioni, chi intraprende una ricerca sulle *Notti* è tenuto a navigare a vista in mezzo a una nebulosa di edizioni disponibili che sono tutte, ma a livelli diversi, edizioni mancate.

Un destino particolare deve essere riservato a quella di Muhsin Mahdi (Leida 1984), condotta sulle fonti manoscritte più antiche. Il risultato è ammirevole. Muhsin Mahdi ha riprodotto unicamente i racconti che formano il nucleo originario delle *Notti*; così, la sua edizione non comprende storie inglobate tardi nella raccolta come quella di Sindbad o quella della città di rame. Pur convenendo con le sue argomentazioni, il lettore è tuttavia un po' deluso dal non ritrovare storie che gli sono care e che, in cuor suo, hanno sempre fatto parte delle *Notti*. Ci sono rappresentazioni, abitudini di lettura alle quali è difficile opporsi.

Si prenda ad esempio la storia di Aladino. Non compare nei manoscritti delle *Notti* e di conseguenza nelle edizioni arabe e Galland è stato accusato, a torto, di averla inventata di sana pianta (il testo arabo è stato ritrovato). Resta il fatto che Aladino è diventato un personaggio delle *Notti* e che è impossibile separarlo da esse.

La confusione che regna nelle edizioni è percepibile anche nelle traduzioni. Il libro delle *Notti* è l'opera araba più tradotta e, spesso, ne è stata rifatta la traduzione in una medesima lingua. Non si è mai finito di tradurlo, così come non si è mai finito di darne l'edizione. Prendendo a prestito un gioco di parole di Burton, celebre traduttore inglese, si potrebbe dire che ogni versione delle *Notti* è una perversione. Si potrebbe aggiungere, con Borges, che ogni traduzione di questo libro si fa contro un'altra. Un confronto fra due traduzioni, quella di Galland e quella di Mardrus per esempio, svela discordanze, differenze assai profonde che tradiscono il temperamento di ciascuno dei traduttori e lo spirito del loro tempo.

Le *Notti* hanno contribuito a sviluppare la vocazione del viaggio in Oriente e, di ritorno, questo Oriente ha fatto il suo ingresso nella letteratura europea. A partire dal-

la traduzione di Galland, sono innumerevoli gli autori che hanno riscritto il tale o il talaltro racconto di Shahrazàd: Edgar Poe, Gautier, Stevenson, Hofmannstahl. Alla maniera dell'Odissea, le *Notti* sono diventate un riferimento davvero obbligato. Al punto che ci si può domandare se questo libro, composto in Oriente e trascurato dai letterati arabi, non abbia trovato in Occidente il suo vero pubblico. Se ne riparlerà, sicuramente.

Le mille e una notte