

Comparatismi 6 2021

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20211841>

## Vivere di storie, morire di storie Intorno alle *Mille e una notte*

Stefano Calabrese

**Abstract** • Gli psicologi sociali, gli antropologi e gli studiosi di letteratura hanno unanimemente riscontrato nella storia della cultura araba e in particolare nella modellizzazione narrativa una consolidata primazia del narratario rispetto al narratore, contravenendo a una situazione che in altre culture è del tutto opposta. La manipolazione del discorso operata dal narratario e gli effetti persuasivi di tale azione ci riconducono non solo alla religione islamica e all'obbligo del proselitismo, bensì a una tradizione letteraria in cui spicca quella costellazione anonima e plurisecolare denominata *Mille e una notte*. Il contributo ricostruisce in modo rigoroso come il desiderio di ascoltare delle storie – incarnata dal re Shariyar nelle *Mille e una notte* – corrisponda a una farmacopea: il desiderio di vivere e salvarsi dalla morte.

**Parole chiave** • Narratario; Arabeschi; Persuasione; Incastonatura; Desiderio

**Abstract** • Social psychologists, anthropologists and literary scholars have unanimously found in the history of Arab culture and in particular in narrative modeling a consolidated primacy of the narrator over the narrator, contravening a situation that in other cultures is quite the opposite. The manipulation of the speech carried out by the narrator and the persuasive effects of this action lead us not only to the Islamic religion and the obligation of proselytism, but to a literary tradition in which that anonymous and centuries-old constellation called *One Thousand and One Nights* stands out. The contribution rigorously reconstructs how the desire to hear stories – incarnated by King Shariyar in the *Thousand and One Nights* – corresponds to a pharmacopoeia: the desire to live and save oneself from death.

**Keywords** • Narratee; Arabesques; Persuasion; Embedding; Desire

Ledizioni 

# Vivere di storie, morire di storie

## Intorno alle *Mille e una notte*

Stefano Calabrese

### I. Cosa raccontano gli adolescenti arabi, oggi

Se ci si vuole fare un'idea precisa dello storytelling arabo e di un suo presunto, esuberante primato è bene ricorrere alla psicologia sociale, in particolare a uno studio sperimentale che ha cercato di vedere se nei flussi narrativi degli adolescenti arabi emergono delle differenze rispetto a quelli occidentali. Ebbene sì, stando a Lynda M. Ashbourne – docente presso il Department of Family Relations and Applied Nutrition dell'Università canadese di Guelph – e a Mohammed Baobaid – direttore del Muslim Resource Centre for Social Support & Integration di Londra –, i quali hanno analizzato le *life narratives* che genitori e adolescenti di origine medio-orientale emigrati in Canada si raccontano quotidianamente all'interno della sfera domestica. Il primo obiettivo della ricerca era di elaborare una teoria sull'esistenza di uno storytelling intergenerazionale,<sup>1</sup> determinato culturalmente, che si svilupperebbe durante l'adolescenza all'interno del nucleo familiare; il secondo consisteva nel dimostrare come le *narratives* che gli adolescenti raccontano ai loro genitori incorporino una varietà di “voci” connesse a una certa cultura. A tale scopo i ricercatori hanno utilizzato due prospettive analitiche considerate complementari, la Grounded Theory Methodology (GTM) e la Narrative Analysis (NA), nel senso che durante la prima fase i partecipanti hanno descritto le storie raccontate quotidianamente nell'endosfera familiare e successivamente i dati raccolti sono stati trascritti ed esaminati attraverso la GTM.<sup>2</sup>

Ogni cultura dipende da un flusso ininterrotto di *life stories* sia passate – quando alimentano l'attività del cosiddetto *remiscing* – sia presenti: i processi di socializzazione, la costruzione del Self, il *meaning-making* dei ricordi collettivi micro- e macrosociali, tutto dipende da ciò che ci raccontiamo. Ora, il fenomeno migratorio è considerato un fattore estremamente importante, poiché il processo di *acculturazione* (intesa come l'adattamento degli adolescenti agli stili cognitivi familiari e alla cultura all'interno della quale la famiglia è incorporata) è soggetto a una continua trasformazione nel corso delle interazioni quotidiane tra gli individui: non diversamente dalla vecchia prospettiva *dialogica* bachtiniana,<sup>3</sup> Ashbourne e Baobaid ritengono che la costituzione del significato sia soggetta a spinte e attrazioni dialettiche derivanti dal rapporto tra i *partners* coinvolti in rela-

<sup>1</sup> Robyn Fivush, Jennifer G. Bohanek e Widaad Zaman, *Personal and Intergenerational Narratives in Relation to Adolescents' Wellbeing*, «New Directions for Child and Adolescents Development», 131, 2011, pp. 45-57.

<sup>2</sup> Lynda M. Ashbourne e Mohammed Baobaid, *Parent-Adolescent Storytelling in Canadian-Arabic Immigrant Families (Part 1): A Grounded Theory*, «The Qualitative Report», 19, 30, 2014, pp. 8-12.

<sup>3</sup> Michail M. Bachtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press, 1986.

zione al più ampio sistema culturale di cui fanno parte.<sup>4</sup> I processi migratori, evidentemente, contribuiscono a un continuo interscambio tra presente e passato, tra Paese originario e Paese ospitante, tra le condizioni socio-culturali e morali precedenti e quelle attuali, per cui i ricercatori hanno coinvolto adolescenti tra i 15 e i 20 anni i cui genitori provenivano dai seguenti Paesi: Egitto (4), Libia (3), Arabia Saudita (3), Yemen (2), Sudan (2), Libano (2), Giordania (2), Siria (1) e Emirati Arabi (1). I testi delle interviste sono stati analizzati in base a quattro categorie della GTM: (i) le pratiche quotidiane di narrazione spontanea e condivisione tra genitori e figli (specificando il contenuto della narrazione, il luogo e il periodo della giornata in cui è stata raccontata); (ii) le intenzioni e le abilità dei narratori; (iii) la natura reattiva della narrazione; (iv) le influenze culturali e linguistiche sulla narrazione intergenerazionale. In base ai risultati ottenuti, i ricercatori hanno presentato un quadro preciso del modo in cui tali categorie sono interrelate all'interno di ciascuna *life narrative*.

(i) La prima categoria ha mostrato come contenuti e contesti delle narrazioni familiari arabe mutino in relazione a fattori quali l'auto-consapevolezza del narratore e la conoscenza pre-archiviata dei destinatari, il sesso, l'età e le differenze culturali nei processi di alfabetizzazione, nel senso che i ricercatori hanno innanzitutto constatato come il contenuto di tutte le storie si riferisca alle esperienze personali dei partecipanti: i racconti degli adolescenti sono infatti legati alla scuola, alle esperienze quotidiane e ai problemi di socializzazione, ma i narratori in erba selezionano solo quelli in grado di metterli in luce positivamente di fronte ai genitori. Al contrario, i giovani di famiglia araba sottoposti all'intervista hanno identificato nel gossip e nei fatti privati dei loro coetanei un tipo di informazione che si astengono dal raccontare. Quanto ai genitori, essi descrivono ai propri figli episodi accaduti quando avevano all'incirca la loro età allo scopo di fornire esempi di comportamento considerati accettabili o inaccettabili.

Gli adolescenti acquisiscono dunque in famiglia uno *store* di eventi uditi e visti da altri oppure letti, in altri termini non vissuti in prima persona. Le storie trattano prevalentemente di scelte positive o negative: gli adolescenti *utilizzano* – è questo il *tool narrative* arabo di cui stiamo cercando l'origine e il significato – tali racconti come supporto per mettere in evidenza il loro virtuoso comportamento, mentre i genitori se ne servono per comparare il comportamento adolescenziale attuale con quello passato.<sup>5</sup> Lo *storytelling* genitore-adolescente ha luogo in diversi spazi domestici (in cucina, in soggiorno, in camera da letto e in giardino), ma anche in auto e nei bar; solitamente le conversazioni in cui sono presenti anche altri membri della famiglia si svolgono durante le ore “di punta del giorno” – cioè la cena o davanti alla tv –, sono di breve durata e trattano di argomenti frivoli, disimpegnati e superficiali, mentre i dialoghi “a quattr'occhi”, generalmente in tarda serata tra un genitore e un adolescente, riguardano informazioni più profonde, serie e personali, dando luogo a discussioni più lunghe. Ebbene: i figli di immigrati hanno messo in luce una sistemica propensione a correlare la scelta del luogo con il contenuto delle *narratives*, come se lo spazio del racconto fosse scelto dal narratore sulla base del suo contenuto, mentre gli adolescenti canadesi non hanno riflettuto su tale correlazione mettendo altresì in luce la mancanza di tempo da dedicare alle *narratives* da parte dei ge-

<sup>4</sup> Christine Yvette Tardif-Williams e Lianne Fisher, *Clarifying the Link between Acculturation Experiences and Parent-child Relationships among Families in Cultural Transition: The Promise of Contemporary Critiques of Acculturation Psychology*, «International Journal of Intercultural Relations», 33, 2, 2009, pp. 150-161.

<sup>5</sup> Sabry Hafez, *The Quest for Identities: The Development of the Modern Arabic Short Story*, London-San Francisco, Saqi Books, 2007.

nitori. Il contratto narrativo e lo spazio di enunciazione del racconto: per adesso sono questi i marcatori dello storytelling arabo.

(ii) La seconda categoria, riguardante le intenzioni dei narratori e la morfologia narrativa da essi prescelta, ha mostrato come sia per i genitori che per gli adolescenti le *narratives* sono in grado di migliorare le relazioni familiari e incentivare un legame positivo, se non altro perché la condivisione di storie può incrementare il benessere o contribuire alla costituzione di un rapporto di fiducia. Genitori e adolescenti di origine araba condividono la convinzione che i genitori dovrebbero e potrebbero fornire preziosi consigli agli adolescenti, ciò che porta gli adolescenti a costruire una narrazione con l'intento di chiedere un parere ai genitori o altre forme di risposta genitoriale quali l'ascolto, la conferma, la comprensione, la trasmissione di un orgoglio familiare, la protezione e la cura, mentre per gli adolescenti canadesi la narrazione è maggioritariamente vista come un'opportunità di 'sfogo', per cui il solo fatto di raccontare una storia può sortire effetti benefici su di essi. Alcuni genitori considerano le domande che vengono poste loro dai figli, in risposta a quello che gli raccontano, dei benefici derivanti dallo storytelling. Per ciò che concerne le abilità narrative, sia la cultura del Paese ospitante che del luogo d'origine sono state riconosciute come fattori determinanti per le capacità narratoriali: se lo stile di un racconto è stato riconosciuto come interconnesso alle capacità individuali, gli adolescenti di origine araba hanno sottolineato come raccontare un evento giungendo direttamente al punto decisivo della storia – in breve limitando i dettagli, le descrizioni, le digressioni esemplari – sia una caratteristica morfologica dei racconti canadesi, mentre la messa in parallelo di *narratives* di cui l'una funge da *exemplum* per l'altra e viceversa, oltre a una tendenza digressiva spesso labirintica e comunque degerarchizzante, sarebbero contrassegni formali esplicitamente attribuibili ai figli di immigrati arabi.<sup>6</sup> Più avanti chiamerò *entrelacement* questo ulteriore marcatore dello storytelling arabo.

(iii) La terza categoria si riferisce al rapporto tra narratore e narratario e consente di mostrare nel gruppo degli adolescenti di origine araba una maggiore attenzione, rispetto ai loro coetanei canadesi, al rimodellamento delle *life narratives* in relazione al genere, all'età, alla personalità dell'ascoltatore e al rapporto che si ha con esso, nel tentativo di prevedere la sua reazione: una maggiore attenzione in cui, va detto, si riconosce l'antica ossessione da parte di Sherazade, nelle *Mille e una notte*, circa gli effetti prodotti su Shariyar dalle storie che ella gli narra nottetempo. Il *tool narrative*.<sup>7</sup>

(iv) La quarta categoria mette in luce, sempre nel gruppo degli adolescenti e degli adulti di origine araba, la volontà di incapsulare nelle *life narratives* norme di comportamento fondate sulla cultura d'origine, allo scopo di ammonire i figli circa eventuali situazioni di "scontro culturale" a scuola o nei luoghi pubblici. Tale incapsulamento avviene inoltre ricorrendo a una lingua di origine o di arrivo la cui scelta dipende da fattori molteplici, quali la lingua utilizzata originariamente negli eventi narrati, il linguaggio che risulta meglio comprensibile al narratore e all'ascoltatore, infine le intenzioni del narratore, ad esempio il desiderio di continuare a praticare la lingua del Paese nativo o di favorire esclusivamente le nuove competenze linguistiche. In questo caso, il marcatore è l'*imprinting* etico-performativo del raccontare.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Ashbourne e Baobaid, *op. cit.*, pp. 8-12.

<sup>7</sup> Abdelfattah Kilito, *L'occhio e l'ago. Saggio sulle Mille e una Notte*, a cura di Mario Lavagetto, Genova, Il Melangolo, 1994. pp. 12 ss.

<sup>8</sup> Roger Allen, *La letteratura araba*, trad. di Bruna Soravia, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 191-196.

In sintesi, dallo studio dei ricercatori canadesi emerge una vera e propria teoria della narrazione intergenerazionale riferibile a popolazioni arabe emigrate nel mondo occidentale, in base alla quale il processo di *meaning-making* emerge nello spazio dialogico tra il narratore e chi ascolta – dato che ciò che viene detto e il significato associato ad esso include la reazione dell’ascoltatore, le varie sollecitazioni dialettiche presenti in tale interazione, il contenuto della storia raccontata e il desiderio stesso di *meaning-making* che genera l’atto di storytelling. Curiosamente gli arabi sembrano confermare l’idea bachtiniana – e molto più dei testi letterari di tradizione occidentale analizzati da Bachtin – secondo la quale in qualsiasi atto di enunciazione si devono riconoscere voci diverse, attribuibili a soggetti che parlano simultaneamente: «Ogni parlante è lui stesso, in vario grado, un rispondente: egli infatti non è il primo parlante, colui che per la prima volta ha violato il silenzio dell’universo, e presuppone non soltanto la presenza della lingua di cui si serve, ma anche la presenza di enunciazioni anteriori – proprie e altrui –, con le quali la sua enunciazione entra in determinati rapporti (si appoggia ad esse, polemizza con esse, le presuppone semplicemente come già note all’ascoltatore). Ogni enunciazione è insomma “un anello di una catena di altre enunciazioni organizzata in modo complesso».<sup>9</sup>

## 2. Il racconto come duello

In un secondo test<sup>10</sup> cui sono stati sottoposti i figli adolescenti di famiglie di immigrati arabi, ai quali è stato chiesto di raccontare una storia all’intervistatore “come se stessero parlando ai loro genitori”, è emerso come i progetti di acculturazione e l’identità collettiva, al pari dei cambiamenti delle relazioni genitore-adolescente a livello comunicativo, emergono solo e soltanto nell’interazione quotidiana genitori-adolescenti in forma di *small stories*, poiché sarebbero proprio le *small stories* a istituire e mantenere i processi di costruzione identitaria.<sup>11</sup> Solo attraverso le *small stories* è possibile indicizzare (*i*) le parole ricorrenti, i temi, gli eventi, la cronologia, i protagonisti, i personaggi chiave, il *plot* e i *sub-plot*; (*ii*) l’uso documentato dell’Io nel corso di ogni narrazione (come in sintagmi quali “Io ho detto,” “Io ho riso,” “Io stavo pensando che”); (*iii*) la relazione attraverso cui i temi sono stati presentati, cioè per opposizione o sinonimia, perché anche questo dato aiuta a comprendere il rapporto sussistente tra il narratore e il destinatario. Ecco le principali risultanze secondo Ashbourne e Baobaid.

(*a*) La maggior parte degli adolescenti ha descritto eventi – cui avevano assistito o cui avevano preso parte direttamente – vissuti nel corso della giornata e al di fuori del contesto familiare, ma in tutti i casi le *small stories* erano orientate a moderare o sollecitare reazioni nei loro destinatari, cioè i genitori. I *plot* includono azioni ed eventi riguardanti la risoluzione di conflitti o le differenze culturali, e in alcuni casi fatti drammatici sono stati narrati con una singolare comicità, poiché l’interesse era appunto quello di ammorbidire le reazioni genitoriali. Tale orientamento *target oriented* e lo scopo sommariamente persuasivo, se non addirittura manipolatorio, dei racconti forniti dagli adolescenti di origine araba hanno di conseguenza messo al centro delle *small stories* il narratore, unico

<sup>9</sup> Bachtin, *op. cit.*, p. 255.

<sup>10</sup> Ashbourne e Baobaid, *op. cit.*, pp. 1-18.

<sup>11</sup> Michael Bamberg, Alexandra Georgakopoulou, *Small Stories as a New Perspective in Narrative and Identity Analysis*, «Text & Talk», 28, 3, 2008, p. 377-396.

e imprescindibile protagonista, in grado di attivarsi e reagire al contesto, senza mai subirlo passivamente.<sup>12</sup>

Di nuovo intravediamo l'archetipo di Sherazade, eroina indiscussa delle *Mille e una notte*, mentre manipola l'attenzione di Shariyar e ne monitora il rancore. Infatti, anche nel caso dei nostri adolescenti si tratta di storie di successi, che parlano di come si siano ottenuti dei risultati positivi al solo scopo di ottenere il riconoscimento e l'approvazione dei genitori: addirittura, durante il processo di costruzione del racconto l'influenza reciproca delle risposte dei genitori e degli obiettivi dei figli è del tutto evidente in un racconto in cui una giovane di origine araba cerca di effettuare delle connessioni tra il padre e gli insegnanti che egli ha incontrato nel corso della giornata, per cui la trama del racconto sembrava essere amministrata dalla figlia, desiderosa di sottolineare le potenziali analogie tra il padre e i professori solo per ingraziarsi il primo:

So Dad, today, umm, you came to pick me up and I showed you to my teachers, remember Mr. [name] and Mr. [name]. - He's like "yeah", umm, and he's probably gonna ask "oh, which one is it?" - I'm like okay, do you know the science one, he's the one who has glasses, who was usually, he, he was sitting down and then he was working on his computer. - "Oh yeah that one." - I'm like yeah, he's really nice, but sometimes he's a little bit weird because he yells randomly, and then he makes [laughs] random jokes and that no one really laughs at. - "Oh he seems nice." - Yeah, my brother knows him too. - And now he's probably gonna be like "oh, yeah, I think I seen him", and umm, what's it called, I would say, umm - Yeah he usually talks about my brother too, cause he had him. - He's like "oh yeah, I remember him, yeah." - But he was usually, he was surprised that my brother really umm took me out, he was really nice to me. - like "oh okay." - Yeah, umm, and do you remember the history teacher? - "Yep" - He's the one that you spoke in German with. - He's like "oh okay yea." - So what were you guys talking about? - "Umm, nothing just usual things." - I'm like oh okay, you're saying my name a lot, what was that about? [laughs] - He's like "no, I was just telling him that I was proud of you." - I'm like oh okay thanks. Yep, that's basically it.<sup>13</sup>

Con consumata sagacia, l'adolescente inizialmente presenta dei concisi ritratti di due insegnanti e attende una reazione del padre che le permetta di capire con chi di essi abbia parlato, prima di raccontare più dettagliatamente come l'insegnante si comporta, per poi concentrarsi sul secondo insegnante ("che parla tedesco"). Una volta accertatasi che lei e il padre si riferiscono allo stesso insegnante, ella gli domanda maggiori informazioni sulla loro conversazione, in modo tale che il racconto dell'adolescente appare del tutto co-costruito in base alle reazioni del destinatario.<sup>14</sup> Una caratteristica che di nuovo ci riporta a Sherazade e alla sua intelligenza strategica nel proporre a Shariyar temi che possano non solo incuriosirlo, ma rendere evidente la situazione in cui ella stessa si trova dinanzi a lui – ciò che accadrà solo nella *milleunesima notte*.

(b) Quanto all'analisi degli assi pronominali e in particolare della gestione dell'Io, nei racconti dei giovani partecipanti sono evidenti voci differenti.<sup>15</sup>

- Una voce di autodeterminazione e perseveranza.

<sup>12</sup> Hafez, *op. cit.*

<sup>13</sup> Ashbourne e Baobaid, *op. cit.*, p. 8.

<sup>14</sup> Leslie A. Baxter, *Voicing Relationships: A Dialogic Perspective*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2011.

<sup>15</sup> Hafez, *op. cit.*

- Una voce di autodeterminazione e autosufficienza, per esempio quando una adolescente non mette in relazione, al contrario della madre, il suo desiderio di imparare a cucinare con la necessità di sposarsi.

- Una voce che porta il contesto sociale (esperienze e osservazioni negli spazi pubblici, pratiche culturali dominanti, azioni di estranei) all'interno del contesto familiare, ed è significativo che in tali *small stories* gli individui che hanno interagito con gli adolescenti arabo-canadesi non siano mai stati identificati per nome ma solo in modo generico (“questo vecchio”, “gente a caso”, “il maestro”, “il preside”, “un ragazzo grasso sconosciuto”), in modo tale che il nome di battesimo *battezza*, appunto, un individuo altrimenti inesistente o estraneo. Quando invece si introducono argomenti più “delicati” (come l'interazione o il dialogo tra adolescenti femmine e maschi, le attività illegali, i fenomeni di violenza fisica o psicologica), allora nelle *personal narratives* il narratore appare più come un osservatore, relativamente non coinvolto nell'episodio che viene raccontato.

- Una voce interattiva, che cioè si genera dal dialogo genitori-adolescenti: persino là dove l'interazione del genitore in ascolto è minima o addirittura nulla, essa ha effetti importanti sulla strutturazione della *personal narrative*, come se in contesti di cultura araba il destinatario avesse un ruolo pari o addirittura superiore a quello del narratore.<sup>16</sup>

(c) I *teenagers* si servono delle *small stories* per prendere posizione e mostrarsi scandalizzati, divertiti, oppressi, coinvolti da ciò di cui raccontano: insomma si posizionano, indossano ruoli partigiani da negoziare in caso con i destinatari/genitori, per cui essi sono davvero i protagonisti delle narrazioni. Ripeto: dato l'asse semiotico elementare costituito da emittente-messaggio-destinatario, nello storytelling arabo la componente centrale serve solo da trampolino di lancio per le altre due. Tra gli argomenti identificati come ostici da introdurre attraverso un racconto ai genitori ci sono le conversazioni tra adolescenti di sesso opposto, situazioni potenzialmente pericolose in luoghi pubblici a causa di estranei, la difficoltà a interagire con i coetanei, le preoccupazioni per gli amici con problemi familiari, il rendimento scolastico e l'apprendimento delle competenze di una cultura. Se il contenuto delle storie riguarda le esperienze degli adolescenti, il modo in cui gli eventi sono raccontati muta in base alla risposta dei genitori, per cui ancora una volta va sottolineato come la cultura araba, anche in contesti di immigrazione, faccia delle *small stories* dei contenitori zippati non solo dei valori del narratore, negoziati in modo più o meno attivo con quelli del narratore, ma anche delle più ampie, *social narratives* connesse al sesso, alla cultura, alla costruzione del contesto sociale di arrivo.<sup>17</sup>

### 3. Il contratto narrativo delle *Mille e una notte*

Nelle valutazioni sperimentali da parte degli psicologi sociali delle *life narratives* e delle *small stories* di derivazione araba emerge da un lato il ruolo preponderante dell'Io narrante e la sua prometeica capacità di incarnarsi nel narratore; dall'altro la tendenza a strumentalizzare le *narratives* per ottenere qualcosa in cambio e a ricorrevi come autentici *tools*. Il primo aspetto è rilevato in particolare dalla studiosa Valerie Anishchenkova, che

<sup>16</sup> Monisha Pasupathi e Timothy Hoyt, *The Development of Narrative Identity in Late Adolescence and Emergent Adulthood: The Continued Importance of Listeners*, «Developmental Psychology», 45, 2, 2009, pp. 558-574.

<sup>17</sup> Adis Duderija, *Literature Review: Identity Construction in the Context of Being a Minority Immigrant Religion: The Case of Western-born Muslims*, «Immigrants and Minorities», 25, 2, 2007, pp. 141-162; Hafez, *op. cit.*

esplorando le trasformazioni dell'autobiografia in Paesi arabi quali l'Egitto, l'Iraq, il Marocco, la Siria e il Libano ha riscontrato negli ultimi quarant'anni non solo una crescita quantitativa di questi Paesi sul mercato editoriale e un intrinseco spostamento verso forme meno ortodosse di racconto quali l'auto-frammentazione postmoderna, l'auto-proiezione cinematografica e il *blogging*, ma soprattutto il fatto che l'aumento della sperimentazione autobiografica nelle opere arabe sia da mettere in relazione ai rapidi progressi socio-politici nel corso del Novecento.

Per la Anishchenkova è fondamentale la nozione di *autobiographical subjectivity*, una costruzione cumulativa metatestuale dell'individuo in grado di coagulare le esperienze di vita – un ibrido complesso dei nostri diversi *Self* (di genere, nazionale, linguistico, sociale, religioso ecc.) in stato di trasformazione perpetua nel tempo e nello spazio –, mentre la *autobiographical identity* è soltanto una manifestazione transitoria dell'*autobiographical subjectivity*, in stretta relazione con un luogo e un momento dati. In questo senso l'identità, al contrario della soggettività, non ha una forma predeterminata ma la acquisisce all'interno di un processo di autorappresentazione narrativa che, nei Paesi arabi, si genera a contatto del contesto sociale: «Uno degli aspetti più importanti dell'individualità araba è l'identificazione collettiva e la valorizzazione di un senso comune. Se nelle forme occidentali di *Selfhood* l'individualismo occupa un posto centrale, in molte tradizioni culturali e filosofiche arabe la percezione del *Self* si basa in gran parte sul senso di appartenenza – a una famiglia, una tribù, una comunità religiosa, un gruppo sociale ecc.»<sup>18</sup> Tale cruciale indicatore del *Self* arabo è profondamente radicato nelle tradizioni culturali e religiose dei territori di lingua araba, dove, in contrapposizione all'Occidente, il concetto islamico di *'ummah* (la comunità dei credenti) serve a rafforzare l'unità del popolo musulmano.

A ciò si aggiunge il fatto che i legami tra i membri di un nucleo familiare sono particolarmente marcati, costituendo il fondamento di una coesione che in questi Paesi si genera da tre comunità differenti: urbana, rurale e tribale. In conclusione, per la Anishchenkova è necessario tenere in considerazione tutti questi fattori quando si parla di *Self* collettivo nei territori arabi, distinguendolo radicalmente dal concetto di *Self* individualistico proprio dell'Occidente, ed è per questo che le narrazioni autobiografiche e le *small stories* familiari «sono molto sensibili – in misura maggiore rispetto ad altri generi letterari – ai cambiamenti culturali delle società arabe».<sup>19</sup>

Un altro aspetto che è emerso dai test di psicologia sociale sugli adolescenti arabi in contesto canadese – la narratività come *utensile performativo* – sta molto a cuore a uno degli studiosi oggi più accreditati della letteratura araba e innanzitutto delle *Mille e una notte*, Abdelfattah Kilito.<sup>20</sup> Qui le circonvoluzioni degli adolescenti – intenti a raccontare se stessi dal punto di vista del loro destinatario – toccano aspetti cruciali del lavoro narrativo anche di alta sartoria letteraria, in una scala valoriale lontanissima dalle *small stories* raccolte dagli psicologi sociali. Da un lato una testimonianza partecipe e omodiegetica – la storia di Sherazade –, dall'altro un ricontenimento di secondo grado dei campi di forza psichici, incapsulati nei codici sostitutivi di una testimonianza straniata ed eterodiegetica – la storia di Shariyar, raccontata nella milleunesima notte da Sherazade, come se si trattasse di una postilla immaginosa in calce a un testo che non si è scritto sia pure essendo

<sup>18</sup> Valerie Anishchenkova, *Autobiographical Identities in Contemporary Arab Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, p. 55.

<sup>19</sup> Ivi, p. 58.

<sup>20</sup> Abdelfattah Kilito, *Arabs and the Art of Storytelling. A Strange Familiarity*, New York, Syracuse University Press, 2014.

nato dagli eventi fluttuanti e disincarnati di un individuo. Forse, queste due voci costituiscono per le popolazioni arabe i poli di un'unica calotta voltaica, in cui ogni storia sembra perdere l'idea che vi sia all'origine un protonarratore tanto quanto l'idea stessa di autorialità. Ci si racconta per ottenere sempre qualche ricavo. Quello che potremmo definire il basso coefficiente di autorialità delle *small stories* adolescenziali potrebbe essere un contrassegno della letteratura araba? Kilito ne è certo.

Se si considera il mondo occidentale, contraffazioni e false attribuzioni in cui si persegue l'occultamento di una paternità sono assai frequenti solo in ambito folklorico e fiabistico, per cui anche il riconoscimento grimmiano del "popolo" quale autore collettivo della letteratura folklorica e il *trend* largamente junghiano delle attuali ricerche sulla letteratura folklorica sembrano, più che ipotesi filologiche, la giustificazione di un alibi giocato sulla lunga durata, il perpetuarsi di un fragile, deresponsabilizzante disconoscimento. Nondimeno, come sostiene lucidamente Kilito, nel mondo arabo c'è qualcosa di diverso e più sistemico, risalente forse a un processo di filogenesi, poiché le *narratives* autobiografiche o finzionali sono sempre storie *in situazione*: più che di racconto si dovrebbe parlare di *azione testuale*, situazioni di confronto rituale e agonistico, enunciazioni dialogiche in cui la narrazione è correlata alla retorica della controversia, alla necessità di assumere decisioni, difendere una posizione o attaccare quella antitetica.<sup>21</sup>

Insomma il narratore *impugna* le storie che racconta, strumentalizzandone il piacere secondo valenze plurime e storicamente difformi. Ma un narratore che dipende dal suo narratario deve per così dire sopportare forti oneri di instabilità ed è soggetto alle perturbazioni del contesto ambientale. Fa parte della tradizione letteraria araba, sostiene Kilito, trasformare affabulazioni, processi giudiziari, cerimonie rituali, rappresentazioni teatrali in una messinscena di drammi sociali che equivalgono a una dichiarazione di sovranità dell'ordine contro l'indeterminatezza e il disordine. La soluzione di controversie, la riconciliazione delle parti implicate, l'attraversamento di soglie classificatorie (come quelle che dividono il brutto dal bello o l'immorale dal morale), l'instabilità storica nei momenti di maggiore mutamento implicano e sollecitano il bisogno di scenari riparatori, arbitrati, racconti reintegrativi, ripetizioni distanziate. A ogni "crisi" corrisponde una sequenza complessa di atti simbolici, ed è attraverso il narratore-*performer* che le *narratives* arabe si insediano nella realtà, continuando a parlarcene. Sembra di permanere incessantemente nel labirinto diegetico delle *Mille e una notte*, ed è proprio su di esse che Kilito si sofferma per illustrare induttivamente i fondamenti della letteratura araba.<sup>22</sup>

#### 4. Genesi delle *Mille e una notte*

Quando nel 1704 l'abate Antoine Galland inizia a tradurre nella lingua più europea del momento *Le mille e una notte*, diviene a tutti chiaro quali funzioni antropologiche possa mobilitare il narratore di fiabe. Uno sciame fulgido di storie, un astro che nel corso dei secoli (all'incirca dal X al XVI secolo) percorre grandi spazi (India, Persia, Iraq, Egitto) attraendo masse narrative divergenti: il ciclo di Sindibad, i racconti picareschi, le notti fatimite, un mixaggio di *turqueries* doppiamente magico per il lettore europeo e altre storie concatenate, talvolta introdotte per incapsulamento secondo la formula "Non fare X, altrimenti accadrà quel che accadde a Y": "Cosa accadde a Y?". Al centro di questa affa-

<sup>21</sup> Id., *The Author and His Doubles. Essays on Classical Arabic Culture*, New York, Syracuse University Press, 2001, pp. 124 ss.

<sup>22</sup> Id., *L'occhio e l'ago*, cit.

scinante galassia di cui non esiste un'edizione *ne varietur*, che legittima finali antitetici e offre al lettore un'enciclopedia dei contratti narrativi, domina la presenza di Sherazade. Tradito dalla moglie, un re non solo la uccide, ma per vendicarsi sposa ogni giorno una donna diversa e la sopprime la mattina successiva. Non è rimasto più nessuno nel regno di Shariyar, solo le due figlie del visir: Sherazade è dunque costretta a intrattenere per tre anni il re, narrandogli storie che abbiano una funzione terapeutica per lui e salvifica per lei. Nelle varie edizioni dell'opera gli epiloghi mutano: la cornice non si chiude, e Sherazade cessa di narrare senza che ci venga segnalato il problema della trascrizione dei suoi racconti; gli scribi redigono un libro in trenta volumi e il re lo fa riporre nella sua biblioteca; gli scribi redigono trenta volumi in lettere d'oro e ricevono l'ordine di trarne molte copie, da diffondere in tutto l'impero. L'incertezza sulla milleduesima notte, intorno a cui hanno fantasticato scrittori quali Poe o Borges, non è che uno degli aspetti della complessa macchina narrativa delle *Mille e una notte*.<sup>23</sup>

La situazione di Sherazade implica qualche rischio: assume la fiaba come uno scintillante depistaggio, la brandisce al modo di uno scudo che la immunizzi dalla morte, moltiplica i destini (finzionali) del mondo e insieme prende tempo per prolungare il proprio. Tuttavia in che modo il re ascolterebbe un racconto che parli di tradimento? Shariyar vuole prendere commiato da se stesso e dimenticare il passato insediandosi in un aereo immaginario? O forse il suo ascolto corrisponde a una volontaria penitenza, o a un'aggressione rinviata, o alla risoluzione simbolica dei suoi misfatti?<sup>24</sup> Inoltre, può darsi che il repertorio dei racconti possibili non sia illimitato, e che, una volta dilapidato, si sia costretti a un lungo viaggio alla ricerca dell'ultima narrazione, come accade a un protagonista delle *Mille e una notte*, il re Muhammad ibn Sabaik, che ricorre a un mercante per rimediare alla penuria di storie. E ancora: la vicenda di Sherazade e del re Shariyar rientra nel novero delle storie o va sottaciuta? Forse, come ha scritto questo elegante studioso di fiabistica araba, Sherazade comincia a vivere solo quando rischia di morire; forse, il re interrompe i suoi racconti perché ha compreso, ascoltando la «Storia del visir del re Yunan e del saggio Duban», che le storie possono essere omicide, o in quanto egli vuole esserne l'autore dopo avere lasciato che la sua precaria moglie ne fosse la narratrice. Chi affabula si trova inevitabilmente in una situazione sospesa tra la vita e la morte, esposto al rischio dell'alterazione non-intenzionale o della menzogna consapevole, della diversione dilatoria o di una infeconda trasmissione di ricordi. Sogna i sogni narrati da altri, rielabora storie che vivono del fragile equilibrio tra ricordi trasformati e aspettative modificate: se ne ricorderà a più riprese Charles Dickens, amministrando i complessi intrecci dei suoi romanzi sul modello della fiabistica araba.<sup>25</sup>

Per ironia della sorte, anche gli scavi filologici compiuti intorno ad *Aladino e la lampada incantata* – un racconto aggregato tardivamente alle *Mille e una notte* – confermano questo gioco di complesse rielaborazioni. La mattina del 25 marzo 1709 Antoine Galland va a trovare l'amico Paul Lucas, il quale tuttavia sta uscendo di casa in compagnia di un maronita di Aleppo che si presenta come signor Hanna e che comincia a narrargli alcune «fiabe arabe assai belle, benché i diari di Galland rechino un *lapsus calami* in grado di offuscare l'idea di paternità testuale: “M. Hanna me conta quelques contes arabes fort beaux, qui me promet de les mettre par écrit”». Tuttavia le esecuzioni orali continuano, e

<sup>23</sup> Ivi, pp. 53-67.

<sup>24</sup> Georges May, *Les mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'oeuvre invisible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

<sup>25</sup> Stephen Belcher, *Framed Tales in the Oral Tradition. An Exploration*, «Fabula», 35, 1-2, 1994, pp. 1-19.

la mattina del 5 maggio è la volta della storia di Aladino, la cui redazione scritta giunge al Galland dal “maronita di Damasco” (anche l’identità dell’informatore si offusca) solo il 2 novembre, quando può finalmente essere tradotta in francese: apparirà a stampa tre anni dopo con il titolo *Histoire d’Alladin*.<sup>26</sup>

Nondimeno. All’inizio dell’Ottocento il copista arabo Michel Sabbagh redige una nuova versione dichiarando di essersi rifatto a un manoscritto originale di Ahmad al-Tirâdi; e ancor prima il monaco siriano Chavis, che aveva lavorato a Parigi con Jacques Cazotte, compone anch’egli una versione della fiaba esemplandola su un manoscritto “originale”. Dagli ultimi accertamenti sembra invece che Chavis abbia arabizzato Galland, e Sabbagh lavorato sul testo di Chavis. Allo scopo di intrattenere la figlia del marchese di Guilleragues, alle cui dipendenze egli si trovava, Galland avrebbe prima trascritto le *Mille e una notte*, e in seguito fabbricato o propiziato un falso in cui Ernst Bloch riscontrava “allucinati desideri primordiali di potere”, tali da sollecitare altri, per una sorta di contagio, a continuare una sequenza di false attribuzioni, trascrizioni rinviolate, tendenziose varianti e virtuosismi affabulatori già peraltro iscritti nel testo delle *Mille e una notte*.<sup>27</sup> Né stupisce che le fiabe arabe forniscano un supporto logistico al narratore della *Recherche* proustiana quando sia necessario verbalizzare azioni di copertura come quelle di Charlus, che per esercitare l’omosessualità deve travestirsi al modo del califfo Haroun-al-Raschid, abituato a mascherarsi da mercante e uscire nelle strade di Baghdad in cerca di avventure. Insomma, nelle *Mille e una notte* tutto è così labirintico, le paternità ambigue, i narratori adusi a incarnarsi nei narratori che persino l’Occidente non è riuscito ad arginare questo *tsunami* identitario.

## 5. Il narratorio, sempre e solo il narratorio

Oltre alle *Mille e una notte*, Kilito ha avuto il merito di rileggere testi canonici della tradizione araba in modo nuovo e originale: di qui il titolo di un suo libro recente, *Arabs and the Art of Storytelling. A Strange Familiarity* (2014).<sup>28</sup> In particolare, la sua attenzione è andata alle *Maqāmāt* di al-Harīrī, la traduzione araba da parte di Ibn al-Muqaffa’ della versione persiana di *Kalila e Dimna*; *Hayy ibn Yaqzān* di Ibn Tufayl; *Il collare della Colomba* (*Tawq al-hamāmah*) di Ibn Hazm; *Il libro degli avari* (*Kitāb al-bukhala’*) di al-Jāhiz. La prima novità da lui segnalata è questa. Gli arabi si sono sempre ritenuti maestri nella poesia, ma quando nel diciannovesimo secolo giunge loro, di ritorno, il successo europeo delle *Mille e una notte*, essi iniziano una rivalutazione della letteratura tradizionale araba, per cui è vero che «la letteratura araba è risorta grazie all’esperienza dello straniero» (*l’épreuve de l’étranger*).<sup>29</sup> Di fatto, le opere arabe cui è stato riconosciuto il merito di avere avuto una maggiore o minore influenza sulla letteratura europea sono viste sotto una luce più favorevole rispetto a testi o generi non rappresentati nel mondo occidentale, come è avvenuto per la raccolta di saggi intitolata *Kalila e Dimna*, legata alle favole di La Fontaine, per le *Maqāmāt* da al-Hamadhānī a al-Harīrī, riconosciute come un antecedente

<sup>26</sup> René Khawam, *Introduction a Le roman d’Aladin*, Paris, Phébus, 1988, pp. 45 ss.

<sup>27</sup> Ernst Bloch, *Il principio speranza*, trad. di Enrico De Angelis e Tomaso Cavallo, Milano, Garzanti, 1994, p. 415.

<sup>28</sup> Kilito, *L’occhio e l’ago*, cit.

<sup>29</sup> Id., *Arabs and the Art of Storytelling*, cit.; Allen, *op. cit.*, pp. 202-204; Heidi Toelle e Katia Zakaria, *Alla scoperta della letteratura araba. Dal VI secolo ai giorni nostri*, trad. di Gianni Schikardi, Pamela Serafino, Lecce, Argo, 2010, p. 223.

te teorico del romanzo picaresco, per l'*Epistola del perdono* (*Risālat al-ghufrān*) di al-Ma'arrī, modellata sulla *Divina Commedia*, per *Il figlio vivente del vigilante* (*Hayy Ya-qzān*) di Ibn Tufayl, testo forse servito da *exemplum* a Daniel Defoe nella stesura del *Robinson Crusoe*, infine per *Il collare della colomba* (*Tawq al-hamama*) di Ibn Hazm, isomorfo al *De l'amour* di Stendhal.

Il secondo tratto distintivo che Kilito riscontra nella cultura estetica araba lo si evince da un verso del Corano – “Recita! Nel nome del tuo Signore, Colui che ha creato ogni cosa che esiste” –, in cui Dio parla a Maometto obbligandolo a “recitare”, come se la poesia fosse un *evento imposto* a un individuo che è *anche* un fedele, e da ciò nasce una differenza fondamentale tra *profezia*, cioè una capacità di leggere il futuro che può derivare solo da Dio, e *poesia*, cioè una capacità di leggere il presente e valutarne lo spessore ontologico di derivazione necessariamente demoniaca. In arabo il poeta è infatti chiamato *shā 'ir*, colui che conosce cose cui i comuni mortali non possono accedere se non grazie alla mediazione di un demone ispiratore: in numerosi poemi pre-islamici viene evocato tale genio (*genie*), benché dopo la fondazione dell'impero arabo e le rivoluzioni culturali a esso connesse scompaia lasciando il posto all'icona del poeta *orafo* o *tessitore*. Ebbene, per Kilito il demone ispiratore assume ben presto le caratteristiche di un personaggio autoritario da cui ogni opera in versi o in prosa deriva: come Maometto è autorizzato e anzi obbligato da *Allah* a recitare, allo stesso modo Sherazade è autorizzata a narrare dal re Shariyar restando in pericolo di vita ciascuna notte, ed è sempre per ordine del re che gli scribi inizieranno a trascrivere i racconti dopo la milleunesima notte.<sup>30</sup> “L'elemento autoritario” sarebbe una autentica *griffe* della letteratura araba – dove la coazione non è tanto a livello di enunciato bensì di enunciazione –, e infatti esso «emerge chiaramente anche in *Kalila e Dimna*, poiché è noto come l'autore della raccolta, il filosofo indiano Bidipai, inizialmente avesse un rapporto conflittuale con il re dell'India Debshelim, non dissimile da quello tra Sherazade e Shariyar, con un ammorbidimento del conflitto solo quando il re riconosce la fedeltà e il valore del filosofo ordinandogli di scrivere un libro, appunto *Kalila e Dimna*». <sup>31</sup> “Attraverso quale sortilegio”, si è chiesto con la consueta eleganza Kilito, «il testo letterario che all'inizio si presenta come coadiuvante, mezzo destinato a rafforzare e migliorare la vita, diviene principio di morte?».<sup>32</sup>

Una terza caratteristica dello storytelling arabo deriva dalla seconda, perché dove c'è coazione c'è menzogna a scopo difensivo o dissimulazione: il racconto risulta criptato, per cui non soltanto i mistici hanno orientato il proprio autocontrollo a non rivelare le esperienze visionarie, ma i filosofi – ad esempio Averroè nel *Trattato decisivo* e Ibn Tufayl in *Il figlio vivente del vigilante* o *Il filosofo autodidatta* – si sono sempre preoccupati del fatto che le loro opere venissero lette esclusivamente da un gruppo selezionato di lettori/seguaci. Ecco l'elemento permanente tra gli arabi: l'attenzione e il terrore per il destinatario del messaggio, il desiderio di sopprimerlo nel momento stesso in cui ci si dichiara alle sue dipendenze e/o la volontà di sottometterlo a colpi di *narratives*. Se la verità non sempre è un bene e può causare disordini o insurrezioni all'interno della comunità, lo storytelling diviene un'impresa rischiosa che comporta l'assunzione di precauzioni per preservare se stessi dal nemico, cioè dal narratore. Mentire è dunque una semplice caparra nella rinegoziazione del contratto narrativo.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Allen, *op. cit.*, pp. 209-214; Philip Kennedy, *Recognition in the Arabic Narrative Tradition: Discovery, Deliverance and Delusion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, pp. 119-122.

<sup>31</sup> Kilito, *Arabs and the Art of Storytelling*, cit., p. 15.

<sup>32</sup> Id., *L'occhio e l'ago*, cit., p. 20.

<sup>33</sup> Allen, *op. cit.*, pp. 197-202.

Mai nella letteratura occidentale si è devoluta un'attenzione così urticante ai destinatari del messaggio, e anzi per Kilito nella tradizione letteraria araba il rapporto tra scrittore e lettore si prefigura sempre come ostile: «Se accettiamo quest'idea, allora ogni scrittore è nella stessa condizione di Sherazade». <sup>34</sup> Riprendendo il *topos* dell'elemento autoritario quale attivatore narrativo, Kilito sottolinea che, in modo simile a Sherazade, per cominciare a scrivere molti autori classici hanno avuto bisogno dell'autorizzazione del re e di un personaggio illustre o dell'incoraggiamento da parte di un amico, come nel caso di Ibn Hazim per *Il collare della colomba*. Nota bene: la diffusione ubiqua di questo *topos* prescinde dal genere letterario, per cui a volte si manifesta in un discorso familiare o parodistico, come nella prefazione di al-Jāhiz al *Libro degli avari*, altre volte, come nel caso del famoso critico del Corano al-Zamakhsharī nell'ideare il contratto narrativo delle *Maqāmāt*, non si cita una figura autorevole o un amico bensì una voce misteriosa che in sogno avrebbe sollecitato lo scrittore a iniziare l'atto di storytelling.

## 6. Il desiderio di vivere

Se la narrazione è dunque un *tool* performativo, il luogo di un estenuante negoziato o il punto di accesso al mondo spugnoso e spesso invalicabile di un'autorità persecutoria, *beh*, com'è come non è, allora l'emittente delle storie si trova sempre in una situazione di svantaggio o addirittura in pericolo di vita, come dimostra la raccolta di testi esemplari e favolistici *Kalila e Dimna*, spesso utilizzata come abbecedario nei Paesi arabi. Si tratta di un *corpus* di apologhi di origine indiana scritti dal filosofo Bidipai, tradotto e rielaborato in arabo da Ibn al-Muqaffa' nell'VIII secolo e poi arricchitosi di testi nell'Oriente persiano, turco, malese e nell'Occidente cristiano. <sup>35</sup> Il titolo corrisponde al nome dei due sciacalli Karataka e Damanaka (arabizzati in Kalilah e Dimnah), protagonisti del primo racconto dell'opera indiana il *Tantrakhyāyka (Libro dei racconti)*, i quali inducono ingannevolmente una forte ostilità tra il leone (il re) e il toro (suo ministro). Ora, analizzando *Kalila e Dimna* si nota come i protagonisti/interlocutori abbiano tra loro un rapporto gerarchico, ed è sempre il personaggio in posizione di inferiorità a fungere da narratore, come accade segnatamente allo sciacallo e al leone. Quest'ultimo si limita sempre ad ascoltare le storie di altri personaggi proprio in quanto la sua dichiarata superiorità gli consente di murarsi nel ruolo ergonomico di narratario: non deve convincere nessuno di nulla, e potrebbe anzi annientare il proprio interlocutore con un semplice colpo di artigli. Di qui il ruolo preponderante dell'ascoltatore sin dalle origini della poesia panegirica o *madih*, in cui il destinatario era evidentemente il centro dell'asse semiotico e costituiva altresì il tema veicolato dal messaggio. <sup>36</sup>

Narrare una storia costituisce l'arma dei deboli, oppure, ma è la stessa cosa, si narra solo su ordine di qualcuno che ci sta minacciando come accade nella raccolta del XIII secolo attribuita a 'Ali ibn Ashāh al-Fārisi, dove all'autore della versione originale, Bidipai, si ingiunge di scrivere l'opera per ordine del re indiano Debshelim: <sup>37</sup> in un primo momento Debshelim fa arrestare il saggio Bidipai accusandolo di avere definito 'tirannico' il suo regime, ma in seguito riconosce il valore delle critiche di Bidipai, lo fa scarcerare e gli ordina di scrivere un libro contenente esempi di saggezza, in grado di garantire l'eternità

<sup>34</sup> Kilito, *Arabs and the Art of Storytelling*, cit., p. 5.

<sup>35</sup> Daniela Amaldi, *Storia della letteratura araba classica*, Bologna, Zanichelli, 2004, pp. 71-73.

<sup>36</sup> Allen, *op. cit.*, pp. 105-112.

<sup>37</sup> Kilito, *Arabs and the Art of Storytelling*, cit., p. 19.

del suo nome e commemorare il suo regno. La struttura stessa del libro riflette l'ingiunzione reale, dal momento che non solo l'opera nella sua interezza è il frutto di un ordine ma ciascun capitolo rimanda ad esso. *Kalila e Dimna* si presenta come una serie di conversazioni tra il re e il saggio, come all'inizio del primo capitolo, dove Debshelim afferma: «raccontami la storia di due uomini la cui amicizia, distrutta da un bugiardo traditore, si trasforma in ostilità e odio».<sup>38</sup> Una volta terminata l'opera, su consiglio del saggio il re ordina di farla mettere sotto chiave nella sua biblioteca, per evitare che venga tradotta e trasmessa, in modo tale che il re continui ad avere il controllo del narratore e della sua metonimia – *Kalila e Dimna*.

L'indole pugnace dello storytelling arabo e lo status, come dire, comatoso del narratario danno all'emittente come arma inattesa l'ammonimento del primo, in particolare la *reductio* in stato lacrimale del destinatario del racconto, dove il pianto può essere inteso sia come un gesto di pentimento che come il commosso rimpianto per l'innocenza perduta. Piangendo, il sultano si rende dolorosamente conto che il potere conduce alla colpa, per cui le lacrime assumono un significato catartico e purificatore, mentre il rimprovero da parte del narratore serve a ricondurre il narratario alla sua innocenza originale. Un ultimo testo in cui ritroviamo il *topos* del lettore nemico, o meglio la volontà da parte dell'autore di non rendere accessibile il significato più profondo dell'opera, è il romanzo *Il figlio vivente del vigilante* di Ibn Tufayl (1105-1185), nella cui prefazione l'autore stesso suggerisce come la storia contenga un significato celato, tanto da richiedere una decodifica scrupolosa: è come se noi avessimo di fronte due testi, il primo comprensibile in superficie e il secondo accessibile solo agli esperti, una forma di "scrittura indiretta" che, scrive Kilito, riesce nondimeno a trovare un felice punto d'incontro tra "confessione" e "silenzio".<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Ivi, p. 23.

<sup>39</sup> Allen, *op. cit.*, pp. 195-196; Pierre Cachia, *Arabic Literature: An Overview*, London, Routledge, 2002, pp. 44-99; Toelle e Zakaria, *op. cit.*, p. 43.