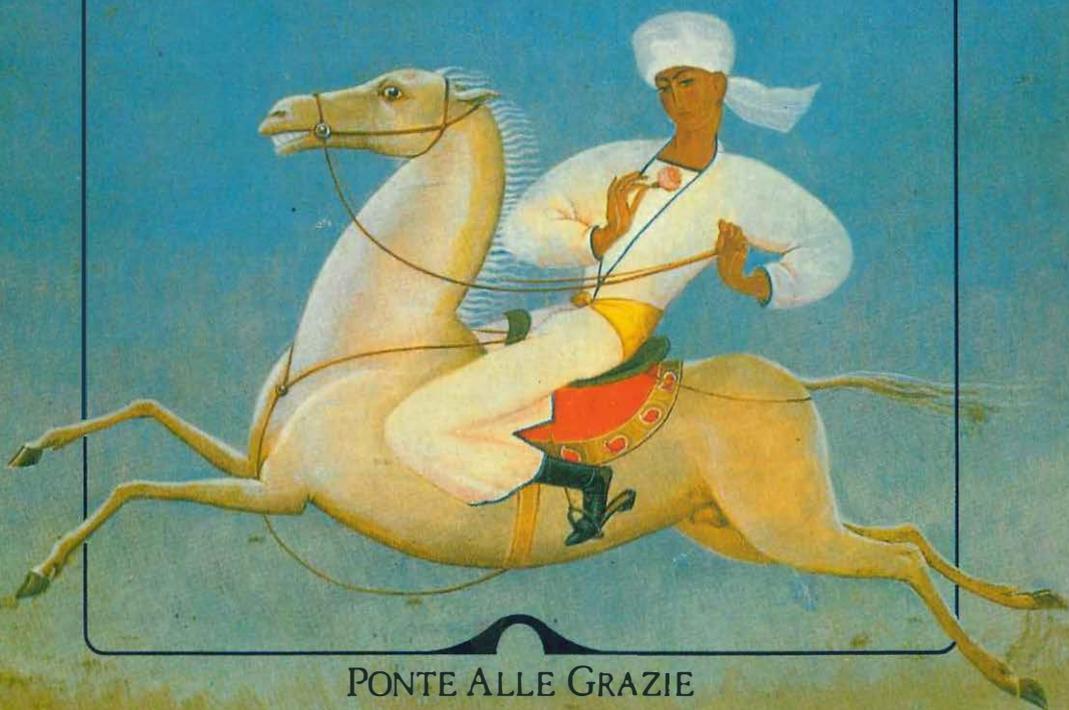


ADALINDA GASPARINI

# ALADINO E LA LAMPADA MERAVIGLIOSA

Una fiaba immortale:  
psicoanalisi e misteri



PONTE ALLE GRAZIE

Qual è la versione più antica di Aladino, e quale il senso profondo di questa fiaba, una delle più amate del mondo, un sogno collettivo che, accomunando la cultura araba a quella europea, ci fa continuare a sognare da secoli, sotto diversi cieli? Il successo di Aladino dipende solo dal possesso della lampada magica e dal genio che ne scaturisce? ed è proprio vero che si può attingere alla lampada senza limiti?

Nella fiaba di Aladino compaiono tutti i desideri – la ricchezza, la potenza, la principessa – e sono soddisfatti istantaneamente e senza sforzo. Come il bambino che ascolta fiabe, Aladino non è un eroe erculeo, e ha anche poca voglia di lavorare, ottiene tutto con una strusciatina alla lampada. Il bambino che ascolta, il bambino che vive nell'adulto la sua infanzia mai finita, non vuole faticare: subisce la fascinazione, sperimenta le emozioni, cerca sempre la strada più facile, giocando d'astuzia anziché di forza. Ma conosce anche la sconfitta, e rischia la morte: allora si dispera e perde ogni connotazione eroica, ogni iniziativa, per affidarsi a un'istanza superiore, attraverso l'anello magico, il simbolo del Sé che porta addosso per tutta la storia.

ADALINDA GASPARINI

ALADINO  
E LA LAMPADA  
MERAVIGLIOSA

Una fiaba immortale:  
psicoanalisi e misteri

*Prefazione di Antonio Faeti*

PONTE ALLE GRAZIE

Prima ristampa: gennaio 1995  
in copertina: *Bridegroom*, Alexander Nikolayev, 1920

ADRIANO CASARINI  
ALADINO  
E LA LAMPADA  
MERAVIGLIOSA

ISBN 88-7928-328-6  
© 1993 Ponte alle Grazie Editori srl - Firenze  
© 1995 Ponte alle Grazie spa - Firenze

*A Federico*

Ho sognato di vivere in sale di marmo  
con servi e vassalli al mio fianco  
e di tutti, riuniti in quelle stanze,  
io ero l'orgoglio e la speranza.

Ricchezza immensa, che non si può contare,  
avevo, e un alto nome da vantare,  
ma ancor sognavo, e più era caro al cuore,  
che tu m'amavi dello stesso amore.

(Da Joyce, Canto popolare irlandese)

## Ringraziamenti

Al momento della stampa di questo lavoro desidero ringraziare: Silvana Caluori, mia analista e didatta, per tutte le volte che mi ha aiutato a uscire da un labirinto interpretativo con una gemma di conoscenza; Massimo Caluori, Maurizio Cianetti, Silvana Lelli, Sebastiano A. Tilli, amici e colleghi dell'Istituto Psicoanalitico di Psicodramma e Attività Espressive di Firenze; Maura Landucci, che più di ogni altro ha ascoltato innumerevoli letture, incoraggiandomi, con tutti gli amici che lo hanno fatto anche solo una volta; Eugenio Garin, Muhsin S. Mahdi, Renzo Martinelli, Georges May, Erfan Rashid, per la generosa attenzione; Francesco Gabrieli per la squisita cortesia e il sostegno che mi ha dato con la sua dottrina.

Ringrazio inoltre Fulco Douglas Scotti, del Ponte alle Grazie, per la gentile competenza, e, *last but not least*, Antonio Faeti, per l'impareggiabile simpatia con la quale ha letto il mio 'Aladino'.

## Sommario

- 9 Prefazione  
*Antonio Faeti*
- 13 Capitolo primo. La fiaba come rappresentazione eidopoietica  
13 *La fiaba della ricerca.* 18 *Tra metodo e sogno.* 22 *Per il bambino incantato.* 30 *L'incanto come relazione profonda.* 37 *Note.*
- 39 Capitolo secondo. Il tesoro di Aladino: viaggio sotterraneo  
39 *Aladino scapestrato.* 40 *Il mago-zio.* 42 *L'incantesimo e il nome.* 44 *The-sauros.* 55 *In seno alla terra.* 59 *Ritorno alla luce.* 63 *Note.*
- 65 Capitolo terzo. Desiderio e magia  
65 *Un genio orrendo di grandezza gigantesca.* 66 *Aladino prende in mano la lampada.* 68 *Un tesoro inestimabile.* 70 *Aladino innamorato.* 74 *Le gemme e il sultano.* 76 *Il vero eroe.* 80 *Note.*
- 81 Capitolo quarto. Diamanti, smeraldi e rubini.  
81 *Un dono impossibile.* 84 *Il bagno del genio.* 86 *Il palazzo meraviglioso.* 90 *Le nozze regali.* 94 *La ventiquattresima gelosia.* 97 *Note.*
- 98 Appendice al capitolo quarto. Una storia della storia di Aladino – Kabikàj  
98 *Fiaba originaria e sogno originario.* 101 *Breve storia delle versioni originarie della 'Lampada di Aladino'.* 110 *Un contributo psicoanalitico al problema filologico.* 118 *Fedeltà, traduzione, tradizione.* 164 *Note.*
- 128 Capitolo quinto. Invidia e magia  
128 *Lampade nuove per una vecchia lampada.* 131 *Dov'è il colpevole?.* 133 *Aladino disperato.* 137 *Una porta segreta.* 141 *Un giorno di gran festa.*

*Sommario*

- 145 Appendice al capitolo quinto. Escursione morfologica  
145 *Un laboratorio morfologico.* 153 *Dei fratelli favolosi di Aladino.* 164 *Note.*
- 165 Capitolo sesto. Da servo a padrone, da padrone a servo: l'uovo del Rukh  
165 *Il mago-Fatima.* 168 *Un nuovo desiderio.* 171 *Servo e padrone.* 173 *Qualche storia dell'uovo dell'uccello Rukh.* 176 *Il finale della fiaba.* 182 *Conclusione.* 184 *Note.*

Prefazione  
*Antonio Faeti*

Ogni ermeneutica del fiabesco rimanda, naturalmente, alle altre interpretazioni, illustri o meschine, che si sono applicate a questo ambito, certo più vasto, sfuggente e indeterminato di altri. Dopo un non breve periodo della mia vita in cui ho fatto molti sforzi per purificare e rendere quasi limpido il mio rapporto con le fiabe, ho ceduto, ho dovuto cedere, alla loro magmatica incoerenza e ho preso ad accettarle così, come un caravanserraglio dell'Immaginario in cui, per la verità, mi interessano soprattutto gli scambi, le relazioni imprevedibili, i colloqui appena accennati, le sorprendenti coincidenze, i soprassalti di opacità.

Da quando si studiano le «leggende metropolitane» ho poi allargato ancora il campo di cui, in realtà, mi occupo. Perché, scorrendo le pagine di molti quotidiani, scorgo spesso, nel suo farsi, la nascita di un'autentica fiaba urbana, spesso creata anche da voci che parlano perché sono costrette ad esprimersi, dato che paure, domande inespresse, lancinanti urgenze di dire premono nei loro animi. Cresce la percentuale di vecchi, conficcati in malo modo entro una realtà che li rifiuta anche quando ribadisce di volerli accettare, e allora aumentano le possibilità che si creino fiabe, perché i vecchi fraintendono, introducono equivoci, immettono errori e bizzarrie nel circuito comunicativo. Devono, infatti, molto spesso, fingere di conoscere le regole di un gioco che è del tutto assurdo, irreali, legato a comportamenti di cui ignorano il senso. Una mattina l'autobus si ferma bruscamente, ha davanti a sé una consistente fila di automobili, cominciano ad apparire agenti di varie polizie, pubbliche e private, e molti carabinieri. Io conosco la ragione dell'ingorgo: si inaugura l'Anno accademico con una prestigiosa prolusione, l'Aula magna dell'Ateneo è collocata al centro di un sistema intricato di piccole strade, c'è un bel po' da fare per proteggere certe illustri personalità convenute a glorificare l'evento, la fila si è creata così. Io so cosa sta succedendo, ma sto zitto. Sono io, in realtà, la causa del pubblico scatenarsi di una rilevante affabulazione collettiva che fornisce prontamente un risultato non disprezzabile. Un fatto lieve promuove il compiersi della narrazione: un vecchio borbotta che c'è stato un attentato, che hanno ucciso il presidente della Repubblica, hanno messo una bomba, come quella che dilaniò la stazione nel 1980. Viene creduto subito. Altri vecchi concor-

rono a migliorare l'informazione: gli attentatori sono trafficanti di droga, venuti da Medellin. Un vecchio, più distinto degli altri, si tocca i baffi eleganti con un dito: lui sa altre cose, ma allude, pronuncia mezze frasi, ammicca nell'aria. C'è una complicità della giunta, anzi del sindaco, lui da tempo ha precisi sospetti, ma non può sbottonarsi troppo. Poi altre voci alludono a emissari dell'Est in disfaccimento, mentre si precisano i termini della collocazione della bomba: c'era un vecchio rifugio antiaereo, lì a due passi, l'hanno utilizzato per nascondere l'esplosivo. I ricordi di guerra si mescolano alle descrizioni relative all'attentato. Tornano anche in scena fascisti, partigiani, repubblicani. Una signora vestita con uno Chanel datato, ma ancora splendido, dice che lì, poi, ci sono anche le gallerie sotterranee usate dai cardinali per andare dalle loro amanti, ma un vecchio, che indossa un'antica tuta da operaio, soggiunge che lui da tempo temeva per la vita del nostro vescovo, perché si espone troppo sulla stampa locale e sulle televisioni private. Io guardo l'orologio, so che fra un poco inizierà davvero la cerimonia di apertura dell'Anno accademico, l'ingorgo si scioglierà, tutto ritornerà normale. Infatti, mentre il magmatico brusio prosegue, l'autobus riprende la sua corsa, giunge in piazza, tutti i vecchi affabulatori tacciono.

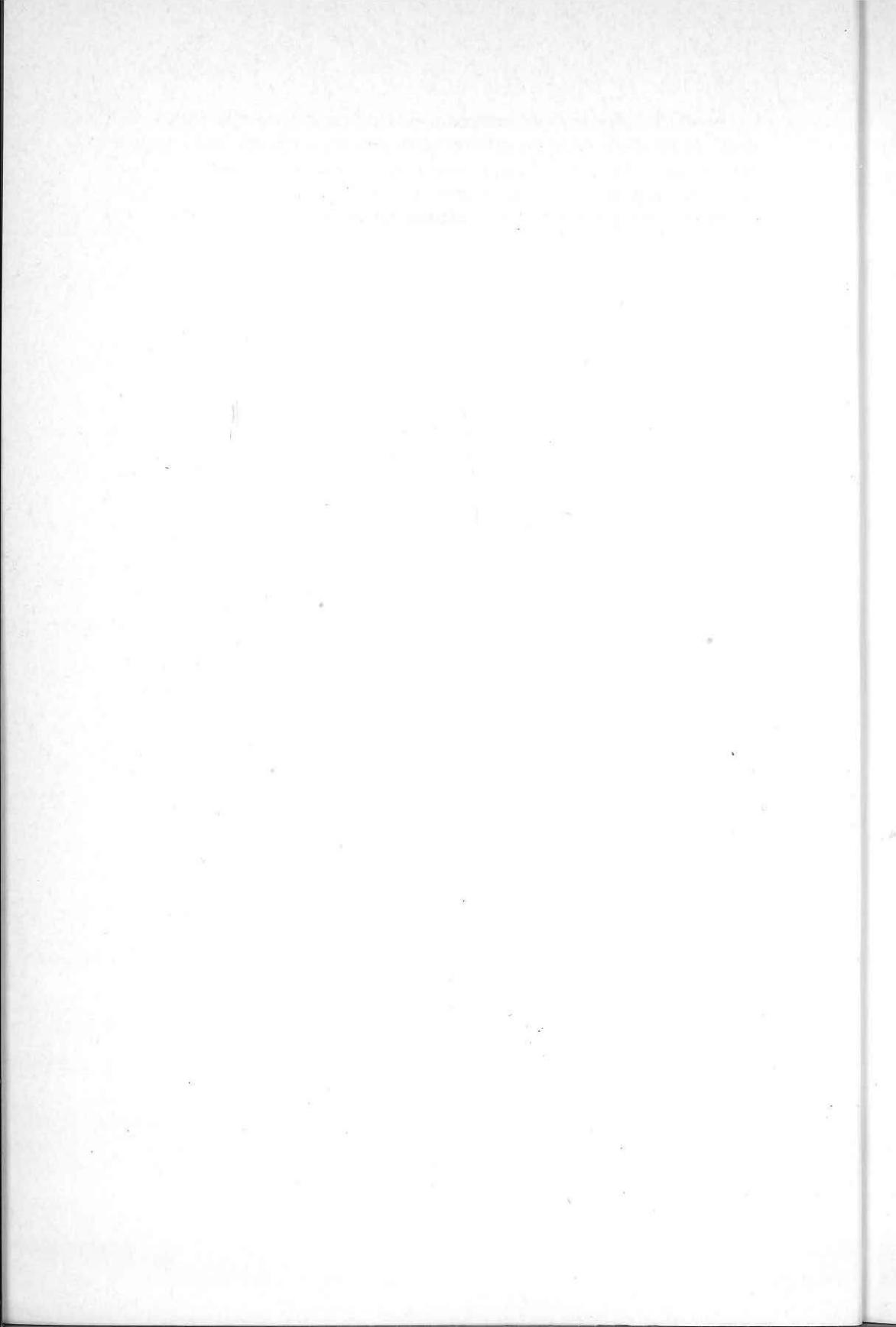
Mentre scendo mi dico che ci sarà un bambino di quattro anni, lasciato, da due giovani genitori che vanno ancora in discoteca, alle cure del nonno fantasioso e astioso, isolato e saturnino, che, tra l'irritazione per il ruolo di *baby-sitter* (lui che era all'Intendenza di finanza) e la voglia di sbrigarsi a fare addormentare il bambino, racconterà, e il bambino ascolterà rapito. Mi chiedo quale sarà il bambino di quattro anni che saprà di un attentato in cui il capo del cartello di Medellin ha fatto saltare in aria il vescovo di Bologna, ex partigiano e nemico delle discoteche.

Un tempo, dicevo, ero rigido nell'utilizzare le risorse dell'ermeneutica del fiabesco. Se utilizzavo Propp rifiutavo Caillois, e viceversa. Jung, in visita alle città rupestri degli indiani Pueblos, disse di avere ascoltato, lì, il respiro dei misteri eleusini. E io non posso evitare di aggiungere che, in quello stesso luogo, si svolgono molte avventure di Tex Willer, e, con ostentata improntitudine, dico che, ovviamente, tra Jung e Tex si colloca Novalis. Tutto è fiaba, sì, però è anche stato scritto che ci sono fiabe da taverna e fiabe da salotto. Pensando a Tom chiuso nella grotta, penso anche a fiabe da rifugio antiaereo, ovvero a fiabe da labirinto, da sotterraneo, da cantina.

Il libro che il lettore si accinge a gustare tiene conto, generosamente, delle moltissime identità che alle fiabe si possono assegnare, e interpreta, certamente, ma con una leggerezza che si può ottenere solo quando si possiede molta dottrina.

Aladino diventa un'altra fiaba, c'è un nuovo «c'era una volta». Si può alludere al senso autentico di planetaria fratellanza e amicizia che ora scaturisce dall'interpretazione di questa fiaba: passata tra voci e mani, nascosta e disvelata, a cavallo di etnie diverse, carica di simboli

variegati, la fiaba realizza e raccomanda un confronto affettuoso. Ben pochi libri, oggi, possono offrire tanto spazio al dialogo vero tra culture e tra atteggiamenti. Ben pochi libri sono, come questo, attuali nella loro sapiente inattualità, e futuribili nei sedimenti che offrono, durevoli e propedeutici nei confronti di nuove scelte culturali.



## Capitolo primo

### La fiaba come rappresentazione eidopoietica\*

#### *La fiaba della ricerca*

Mentre si pronuncia la parola «fiaba», il pensiero va a una forma aerea, tessuta di ricordi d'infanzia e di pagine stampate, di ingenue figure di boschi intricati e di castelli dalle alte torri, di leggiadre principesse in fuga e di principi eroi che non s'arrestano neppure di fronte al drago dalle tredici teste.

L'immaginazione prende corpo seguendo il viaggio sul tappeto volante, a mano a mano che il genio delle *Mille e una notte* prende corpo come fumo che si condensa, incontra il perturbante incantesimo di cui sono vittima i giovani trasformati in statue di marmo, e lo scintillare della magia che fa rifluire la vita.

Nell'antica fiaba che Apuleio incastonava come una gemma nelle *Metamorfosi* si legge di Psiche che deve separare in tanti mucchi ordinati un'immensa quantità di semi confusi assieme. E in altre fiabe si racconta di una fanciulla che in una sola notte deve ordinare secondo le specie degli uccelli tutte le piume variopinte contenute in una stanza.

Psiche, il cui nome, come è noto, in greco significava anima, si accorge, certa che il compito sia impossibile, eppure, per magia, al mattino il lavoro è fatto, e la fiaba prosegue.

Chi ricerca nelle fiabe è mosso dal senso che esse siano rette da un ordine mirabile e che la loro struttura possa rivelare un'armonia certa e preziosa, il segreto dell'arte antica di intrecciare vicende e figure.

Di fronte al lavoro ci si sente come la fanciulla delle fiabe: la loro semplicità ha la leggerezza delle piume, la loro varietà è pari a quella degli abitanti dell'aria. È impossibile fermarle: in seno al vento si muovono tra oriente e occidente, e attraverso il tempo, narrandosi con la stessa grazia in culture diverse.

È proprio della fiaba il viaggio, il movimento che collega funzioni e motivi, simboli e luoghi metaforici, che avvicina e allontana attanti umani e figure magiche.

Mentre ha in comune col Paese dei sogni notturni la complessità di articolazione e la ricchezza simbolica, il Paese della fiaba ha una comprensibilità così immediata e vasta che lo stesso racconto, con lie-

vi variazioni, è gradito al bambino come all'adulto, in un pubblico che accomuna letterati e analfabeti.

La complessità della fiaba è nella raffinata articolazione dei suoi sensi, stratificati, polimorfi, la sua semplicità è nella grazia dei suoi ritmi e delle sue figure, umili e comuni come vecchi burattini di legno, inerti se dimenticati in un angolo, pronti a ridare vita a storie di magia appena un narratore e un ascoltatore li ritrovano.

La fiaba è una forma narrativa autonoma, dotata cioè di leggi sue proprie, un organismo poetico vivente in comunicazione con altre forme, come l'espressione rituale o il mito.

La narrazione è la scansione armonica di queste immagini, che al suo interno dispiegano il loro senso, e risuonando una con l'altra compongono un insieme evocativo e polisemico che raggiunge e muove diversi piani di Psiche.

Le immagini possono essere intese secondo ermeneutiche diverse. Applicando la concezione junghiana riconosciamo nelle figure gli archetipi dell'inconscio collettivo, e nella vicenda un percorso analogico al processo di individuazione.

Negli attanti e nelle loro vicende si può riconoscere una rappresentazione della storia della libido attraverso le fasi di sviluppo descritte da Freud, e riconoscere le immagini degli ostacoli e delle soluzioni che rendono difficile e possibile il fluire dell'energia psichica verso la soddisfazione dei bisogni e verso la realtà.

Gli alchimisti ritenevano che le fiabe, come i miti, fossero racconti creati dal loro fondatore per velare la conoscenza segreta della loro arte. Come la morte o la separazione indicherebbero la divisione degli elementi, le nozze regali sarebbero l'immagine della *coniunctio* alchemica.

Se si viaggia tra le fiabe come in un terreno archeologico, vi si trovano resti e brani intatti di miti, di canzoni, di rituali perduti, di modi di dire, connotazioni antropologiche e sociologiche, e perfino spunti utili a ricerche di carattere storico.

Le fiabe contengono preziosi reperti archeologici, ma non sono quei resti; possono essere interpretate secondo concezioni psicoanalitiche diverse, ma non sono quelle concezioni; hanno mille corrispondenze con l'arte alchemica, ma non sono alchimia.

Le interpretazioni sono preziose, perché nella fiaba molti elementi rimandano a qualcosa di lontano e quasi perduto, come i sogni. Senza cercare le analogie con campi diversi, troppe domande restano senza risposta: sembra che l'arbitrio sia sovrano nella loro armonia, quando si rappresenta improvvisa una perdita, una fuga, una metamorfosi. L'interpretazione deve aderire al suo oggetto, essere parte della descrizione, cercando di offrire spazi di risonanza al racconto, e renderne gli echi con la massima fedeltà, unita alla consapevolezza che l'eco varia a seconda dello spazio che riproduce la parola.

Se ermeneutiche diverse e apparentemente divergenti possono trarre letture altrettanto coerenti e significative dalla fiaba, siamo portati a

riconoscere che la fiaba è aderente alla natura di Psiche, sia come anima, sia come oggetto di cura, di studio e d'indagine della psicoterapia psicoanalitica.

Dire che la fiaba è una forma narrativa autonoma significa riconoscere la sua specificità di linguaggio di Psiche. Un sogno notturno, una fantasia o un racconto personale, che contengano gli stessi elementi simbolici di una fiaba, sono altro dalla fiaba.

Essa è caratterizzata da una valenza comunicativa della massima estensione: non c'è una forma espressiva verbale altrettanto traducibile in lingue diverse. In tutto il mondo si trovano fiabe così simili che gli studiosi si sono a lungo interrogati per comprendere se questo fosse da spiegare con migrazioni di popoli che diffondevano le loro storie o se non si dovesse credere che gli stessi intrecci potevano nascere spontaneamente sotto diversi cieli.

L'esercizio poetico e quello del narrare sono l'operare dell'uomo sul terreno collettivo della comprensione, del linguaggio vivo. Questo terreno ha senso, ritmo e risonanza; in esso si coltivano legami sociali e culturali, coniugando il sentimento e l'esperienza personale con la storia di tutti.

La fiaba è il luogo d'incontro delle rappresentazioni che compaiono nei sogni, con le loro valenze archetipiche, infantili, arcaiche, e del ritmo fluido del narrare cosciente.

Nelle fiabe i fantasmi, siano mostri o fate, entrano in scena secondo una regia accettabile per la coscienza, offrendo una rappresentazione ricca di segreti e piena di contrasti e colori, come il giardino sotterraneo di Aladino, dove i frutti degli alberi sono gemme di ogni genere.

Viaggiando in seno al vento, o nel cuore di un popolo di nomadi o di conquistatori, viaggiando nel tempo, dalla corte del Califfo di Baghdād al palazzo del Re Sole, la fiaba muta vesti e ornamenti, come Aladino e la sua principessa, e come loro resta fedele a se stessa, fedele alla sua natura, tanto che ascoltandola diciamo: «È questa fiaba».

Ci sono motivi fiabeschi che vengono da contesti diversi, e possono fluire in nuove forme. La storia di Amore e Psiche<sup>1</sup> è allo stesso tempo un mito e una fiaba: dalle storie di dèi prende nomi, caratteri, e l'apoteosi finale, mentre contiene motivi di prove e di magia che ricompaiono in innumerevoli fiabe successive.

Ogni forma espressiva specifica corrisponde a un livello di significazione di Psiche, a una particolare area rappresentativa. Non riconoscerla significa trascurare un Paese, una Terra della mente, e implica il rischio di colonizzarla e spogiarla dei suoi tesori, che diventano reperti archeologici recisi dalla loro vita, o di trascurarla e lasciarla inaridire come una lingua morta e dimenticata.

La specificità formale ed espressiva della fiaba può essere sottolineata se la confrontiamo con altri generi, come il mito o la novella.

Una ricerca in questo senso potrebbe descrivere l'interazione tra la fiaba e altre forme letterarie; noi ci limitiamo a poche osservazioni.

#### FIABA E APOLOGO

Nell'una e nell'altro incontriamo gli animali parlanti, che possono vivere tra loro in un consesso dotato di regole e rotture come quello umano. Nell'apologo la tensione narrativa e l'effetto retorico enfatizzano la sentenza finale, di cui il breve racconto sembra la figura.

Nelle fiabe possiamo trovare una morale finale, ma la sua presenza è un ornamento o una giustificazione dell'autore, che può essere lasciata da parte senza che la fiaba muti. Se all'apologo si toglie la morale finale, la sua intenzione di insegnare qualcosa, insieme all'ammaestramento, esso perde senso.

#### FIABA E MITO

Gli eventi delle fiabe di magia e dei miti a volte sono coincidenti, e certo fra i due generi non c'è una netta linea di separazione. La differenza consiste nell'orizzonte in cui si dispiegano i movimenti narrativi: umano e magico per la fiaba, mentre quello del mito si origina e si conclude toccando l'orizzonte divino.

Gli eroi del mito ricevono un compito di civilizzazione da una divinità, mentre gli attanti fiabeschi si mettono in movimento seguendo un bisogno o un desiderio ineludibile.

All'attante fiabesco non viene mai tributato un culto, è uomo tra gli uomini; conosce la magia durante il cammino: come ne era privo all'inizio, alla fine se ne separa e torna pienamente umano.

Mentre l'eroe mitico ha spesso un destino di morte o di divinizzazione, l'attante fiabesco, come Aladino, percorre un cammino che lo porta all'unione, alle nozze regali.

#### FIABA E LEGGENDA

Tra le leggende si trovano racconti molto simili alle fiabe di magia, nelle quali incontriamo Gesù, san Pietro o altri santi al posto di attanti, maghi o eroi. La differenza è nell'esplicito riferimento all'orizzonte della dottrina religiosa, mentre il dispiegamento della fiaba di magia non presuppone codificazioni ufficiali. Le numinose presenze della fiaba, i maghi, la baba-yaga, la fata di Cenerentola e la strega di Biancaneve, non hanno residenza in Paradiso, né sull'Olimpo. Escono a volte semplicemente disturbati da un contadino che sbarba una rapa, da sottoterra, dove vivono in sorprendenti palazzi, o giungono in volo dai Paesi ai confini della terra, come le Isole Waq, e vi tornano appena gli attanti hanno compiuto il loro percorso.

#### FIABA E NOVELLA

Anche tra queste due forme, come tra fiaba e mito, si possono trovare analogie e coincidenze molto vaste. Userei il termine «fiaba» col valore del tedesco *Märchen*, per racconti in cui compare la magia. Si può dire che si tratta di novella quando l'orizzonte umano non tocca quello divino e resta umano, concreto per tutta la narrazione, senza la metamorfosi e i dispiegamenti numinosi della magia. Ci sono racconti che si snodano come fiabe, come queste iniziano con un desiderio o un bisogno, ma anziché un talismano entra in campo una facoltà straordinariamente sviluppata, come l'astuzia mercuriale o la dolcezza paziente. Non ci sono più le fate o gli gnomi nel momento del rischio e della prova, non sono più i geni a dare ricchezza, ma l'uso accorto e fortunato di un tratto specificamente e dichiaratamente umano, esistente e visibile sul piano della realtà quotidiana.

La fiaba unisce nel suo percorso doti umane e paesaggi comuni a ierofanie magiche, popolari, legate ai luoghi e agli uomini, ma altre dalla realtà che si misura e si scandisce ogni giorno.

#### FIABA E FIABA D'AUTORE

Riconoscendo alla fiaba la sua autonomia stilistica, Max Lüthi riteneva che si dovesse ipotizzare l'esistenza di un Poeta, restato incognito.<sup>2</sup> Preferisco immaginare una formazione collettiva, una composizione a più mani e in più tempi. L'Autore viene al momento della codificazione scritta, e non subito, visto che i primi narratori scrittori, come Basile o Galland, dichiaravano di mettere sulla carta storie manoscritte o raccolte dai narratori popolari, riconoscendosi semmai l'intento, comune del resto a tutti i veri narratori, di rendere le fiabe comprensibili e gradite al loro pubblico.

Galland o Basile prestavano la loro penna alla tradizione, come il narratore orale prestava la sua voce.

Per fiabe d'Autore intendo quei racconti che si trovano in Andersen, o in Hesse, che attingono consapevolmente al materiale della tradizione firmando la loro opera come creatori di racconti, e non solo come narratori.

Il loro mondo psichico e il loro romanzo personale si coniugano volontariamente alla rappresentazione collettiva, e noi ne possiamo rintracciare la presenza.

Il protagonista della fiaba d'Autore si avvicina al protagonista del romanzo, è più mobile di quello della fiaba.

L'attante fiabesco ha la fissità delle figure collettive che, consentendo un grado massimo di identificazione, ne garantiscono l'universalità. Il desiderio nella fiaba è immediatamente vicino al bisogno di cui costituisce la rappresentazione cosciente, e altrettanto immediatamente l'attante lo segue, affronta prove, subisce sconfitte e incontra la buona sorte e la magia, spesso senza alcuna riflessione. Ciò che

muove il protagonista del romanzo è un'oscura inquietudine, quasi una distanza dai suoi stessi desideri, un distacco moderno dai bisogni.

Si può osservare infine che mentre il protagonista del romanzo, come Don Chisciotte, riconosce facilmente il suo rapporto con la letteratura, l'attante fiabesco la ignora. La scrittura all'interno delle fiabe è messaggio immediato o iscrizione magica.

#### FIABA E LA FIABA DI ALADINO E DELLA LAMPADA MERAVIGLIOSA

La storia di Aladino, di cui recentemente è apparsa una riscrittura in francese col titolo *Le Roman d'Aladin*,<sup>3</sup> non appartiene a un solo genere, né a una sola tradizione. È un piccolo capolavoro che non si lascia neppure mantenere in una sola raccolta, come vedremo nell'appendice al quarto capitolo, relativa alla storia della storia...

In questo senso è tra le fiabe meno adatte a essere descritte come tali, oppure la più adatta, perché forse nessuna fiaba si lascia definire.

Colta la specificità di una forma narrativa, la relazione tra un motivo e un'area culturale, o la ricorrenza universale di un personaggio ben caratterizzato, si può parlare di una rappresentazione e delle sue caratteristiche. Ma non tarderà ad affacciarsi un nuovo racconto, una nuova figura magica, che sembra fatta apposta per mettere in crisi la definizione faticosamente raggiunta, ricordando che per ogni forma viva la classificazione è a rigore impossibile.

Viaggiare con sensibilità psicoanalitica nella fiaba di Aladino porta a formulare ipotesi, lasciando spazio a ogni nuovo elemento, che non può che arricchirne la comprensione. Così accade per ogni fenomeno psicologico: come tra sogno e veglia, esiste un confine, ma mobile, elastico, quanto le fluide realtà che in qualche modo delimita.

#### *Tra metodo e sogno*

Racconta Platone<sup>4</sup> che, avvicinandosi la sua morte, Socrate si mise a fare poesie «...mettendo in versi e in musica le favole di Esopo...», cosa che non aveva mai fatto prima. Agli amici che gliene chiedevano la ragione, Socrate aveva risposto che non era stato per cimentarsi in una gara di poesia, «...ma solo per sperimentare certi miei sogni che cosa volessero dire, e per togliermi dal cuore ogni scrupolo nel caso che proprio questa fosse la musica che mi ordinavano di fare. Perché mi capitava questo: più volte nella vita passata veniva a visitarmi lo stesso sogno, apparentomi ora in uno ora in altro aspetto; e sempre mi ripeteva la stessa cosa: — O Socrate, — diceva, — componi ed esercita musica —. E io, allora, quello che facevo, codesto appunto credevo che il sogno mi esortasse e mi incitasse a fare; e, alla maniera di coloro che incitano i corridori già in corsa, così anche me il sogno incitasse a fare quello che già facevo, cioè a comporre musica, repu-

tando che la filosofia fosse musica altissima e non altro che musica io esercitassi. Ma ora, dopo che ci fu il giudizio, e la festa del dio impediva che io morissi; dato che fosse questa, nel significato ordinario della parola, la musica che il sogno mi comandava di fare; mi parve non dover disobbedire al sogno ma appunto fare di questa; e fosse più sicuro e tranquillo non partirmi di qui se non prima di essermi tolto ogni scrupolo componendo poesie e obbedendo al sogno. E così, prima di tutto, feci un inno al dio di cui era allora la festa; e dopo l'inno al dio, pensando che il poeta, se vuol esser poeta, ha da comporre favole e non ragionamenti, e io non ero favoleggiatore, ecco perché quelle favole che avevo più alla mano e che sapevo a memoria, quelle di Esopo, mi misi a poetare di codeste, le prime che mi vennero in mente».

La festa in onore di Apollo, dio della divinazione e della musica, ha fatto dono a Socrate di un giorno di vita. In questo giorno il filosofo lascia la sua precedente interpretazione dei sogni, cerca il ritmo musicale della poesia, e afferma che il poeta ha bisogno delle immagini.

Come ogni narratore, attinge alla tradizione così come la ricorda, e nel dialogo ci dona una meravigliosa connessione tra sogno, musica, favola e poesia.

L'uomo che ascolta i sogni e riconosce il dono di un giorno di vita, sente il desiderio e il bisogno di cercare il ritmo, della poesia o della narrazione, e le immagini della favola, dove gli animali e gli uomini parlano tra loro.

«Poesia» viene dal verbo greco *poièo*, che significa «fare, preparare, costruire, formare con arte». Nel suo etimo la poesia è compresa come un fare, un forgiare con le parole.

C'è una parola greca che si può tradurre con «rappresentazione»: *eidopoia*. Mentre il termine «rappresentazione» indica qualcosa che si protende e manifesta una sua forma, come l'azione teatrale sul palcoscenico, il termine greco contiene il fare, *poièo*, e il sostantivo *èidos*. Come il sanscrito *veda* deriva dalla radice indoeuropea *WED*, «vedere, sapere», e della stessa famiglia sono le nostre parole «idea» e «visione». *Eidos* in greco significava allo stesso tempo «forma, immagine, idea».

Nella antica matrice etimologica del frutto del pensiero e della vista noi ritroviamo la caratteristica fondamentale di Psiche. Nessuno può affermare di essere totalmente privo di immagini, anche quando sia nel terreno più astratto della filosofia o della matematica, né possiamo parlare di figure che non evocino immediatamente un nome, chiedendolo o proponendolo alla coscienza.

Chiamiamo «attività rappresentativa eidopoietica» l'incessante lavoro della mente, che in un intreccio indistricabile di concetti e visioni, di figure e sentimenti, offre le sue forme, le nostre rappresentazioni personali e quelle collettive, che accomunano le culture dell'uomo

nello spazio e nel tempo, scaturendo dalla stessa fonte e scorrendo nella stessa vita.

Le figure della fiaba come rappresentazione eidopoietica portano echi passati, e creano echi nuovi in chi le ascolta. Incontreremo le figure della fiaba di Aladino come presenze psicologiche pronte a colorarsi con la tavolozza di chi narra e di chi ascolta, di chi legge e di chi scrive.

Quando Propp, molte decine di anni fa, preparava il suo libro *Morfologia della fiaba*, volle aprirlo con queste parole di Goethe:

La morfologia deve ancora essere accettata come scienza particolare, che considera suo oggetto fondamentale ciò che nelle altre scienze viene trattato occasionalmente e di passaggio, raccoglie ciò che in esse è disperso, istituisce una nuova prospettiva che permette di considerare in modo facile e agevole le cose della natura. I fenomeni da essa trattati sono di grande importanza; le operazioni intellettuali mediante le quali essa raffronta tali fenomeni sono conformi alla natura umana e ad essa gradite, così che anche un esperimento non riuscito non sarà per questo privo di utilità e bellezza.<sup>5</sup>

Un grande merito di Propp è quello di aver considerato la fiaba di magia come oggetto in sé degno di attenzione, un altro è nella sua ipotesi che la stessa fiaba di magia possa costituire un luogo privilegiato d'osservazione per il folklorista come per lo studioso di letteratura.

Ciò che muoveva Propp era la natura comune e insieme estremamente varia delle fiabe, e la domanda sull'origine di una forma narrativa così diffusa.

E scriveva:

...è assolutamente infruttuoso occuparsi della loro origine senza aver risolto il problema della loro descrizione, come invece si fa di solito. È chiaro che prima di chiedersi donde abbia origine la favola bisogna chiarire in che cosa essa consista.<sup>6</sup>

L'epigrafe tratta da Goethe-scienziato, non separabile da Goethe-Faust, aiuta a comprendere il sogno del ricercatore che considera fondamentale il suo oggetto e non intende utilizzarlo come banco di prova per teorie elaborate in ambiti diversi. La fiaba deve essere vista nel suo insieme: l'ermeneutica servirà a spiegarla e comprenderla nelle sue parti, che ricevono significato l'una a contatto con l'altra, come le gemme e l'oro di un gioiello di squisita fattura. I simboli, i motivi, i personaggi delle fiabe, non sono disponibili a diventare illustrazioni per nessuna concezione, per quanto giusta.

Nel sogno del ricercatore c'è la speranza di ordinare tutte le piume e i semi secondo un criterio di cui intuisce la validità, e al quale la fiaba sembra aderire, tanto che si sta per indicare la soluzione defini-

tiva della prova. Ma basta che una finestra si apra a oriente e lasci entrare nuove piume colorate, nuove fiabe, e tutto si scompiglia, irridendo l'ottimismo del ricercatore e lasciandolo nello stato d'animo di Faust, deluso dai suoi alambicchi.

La magia della fiaba è diffusa in chi la narra, in chi l'ascolta, si diffonde anche intorno a chi la studia, purché non pretenda di metterla in una gabbia interpretativa: in questo caso sembra di possedere e di osservare la fiaba, mentre in realtà ci si occupa delle sue spoglie, del suo cadavere. La fiaba se n'è andata in seno al vento, o sulle sue ali di carta e di magia, portando con sé la vitalità di Aladino e il misterioso fascino del genio della lampada.

Da molti anni studio le fiabe, e da sempre le leggo, le ascolto e le racconto, da alcuni anni studio la fiaba di Aladino. Molte volte ho avuto il senso di sfiorare la sua realtà ineffabile, di conoscere la sua origine, la sua struttura, e almeno altrettante volte ho pensato di essere in errore, e di dover ricominciare daccapo.

Ammesso che fosse possibile, per conoscere a fondo una fiaba come quella di Aladino, accanto allo psicoanalista occorrerebbero studiosi di discipline diverse, un arabista, un filologo, un esperto di letteratura e semiologia, uno storico...

Eppure Aladino è un personaggio comune, la magia della lampada si dispiega in innumerevoli riduzioni e in pagine infantili, mantenendo proprio così la sua fama e il suo incanto.

È anche vero che non basta una lettura veloce, anche delle prime versioni scritte, per conoscere il suo valore, come non basta una visita per sentire la ricchezza di una galleria d'arte. Cercherò di essere una buona guida, affinché il viaggio sia fonte di piacere per il lettore, che possa riconoscerne i movimenti e vi torni quindi da solo, per visitarla secondo la sua propria sensibilità.

Intendo la fiaba come sogno collettivo. Essa è per la viva comunità in cui si racconta ciò che per ogni persona è un certo sogno notturno. Come il sogno è costituito da materiali della veglia, da piccole, dense figure dell'infanzia, e da strutture archetipiche e simboliche sovraperсонали, così la fiaba è costituita da motivi presi dal contesto storico in cui si racconta e da valori simbolici così antichi che possiamo definirli atemporali. Come il sogno, la fiaba ha una specifica sintassi e una retorica che la legano all'inconscio e che la rendono adatta ad abitare la coscienza.

Come ogni persona sogna, così in ogni cultura fiorisce la fiaba. E come i sogni personali hanno tra loro rimandi, analogie e brani del discorso comuni, così è per le fiabe.

Per la sua doppia cittadinanza, che coniuga nomi e paesaggi della realtà concreta e figure psichiche dalla sostanza inafferrabile, la fiaba, come il sogno che ricordiamo durante il giorno, muove e forma la linea viva che separa e unisce il sonno e la veglia, la notte e il giorno, l'inconscio e la coscienza.

*Per il bambino incantato*

En la Casa de los Ninos Espositos, el nino se va poniendo triste, y mucho de ellos mueren de tristeza.

(Dal diario di un vescovo spagnolo del Seicento)

Qualcuno racconta la fiaba di Aladino, di quando è chiuso nel sotterraneo e si dispera perché ha paura di morire, e del genio dall'aspetto spaventoso che appare strofinando senza volere l'anello magico. Il bambino è incantato dal racconto, partecipa all'angoscia di Aladino ed esce alla luce con la sua stessa magia.

Una volta, tanti anni fa, quando ascoltavamo le fiabe, o le leggevamo in un nostro libro, c'era una storia che amavamo più delle altre e che tornavamo sempre a cercare. Aladino, o l'Ammazzasette, Cenerentola al ballo del principe, Biancaneve che riapre gli occhi e sorride, tra le pagine o nell'arte della voce vivevano la loro esistenza virtuale, pronti ad animare la nostra stanza con la loro magia.

Forse c'era anche una strega vecchia e laida, dalle mani adunche, che c'impauriva, e tornava a spaventarci nel bosco incantato di buio e d'angoscia dove non ci si poteva addormentare.

Quando da adulti sappiamo bene che la strega non può uscire dalla realtà poetica della sua fiaba per ghermirci nel sonno, certi che gli oggetti della nostra stanza non si trasformano con l'assenza della luce, noi spesso ignoriamo cosa tema, cosa veda il bambino stretto nella sua paura, che continua a chiamare, e a piangere. Chiunque abbia provato a quietarlo, sa che non basta mostrargli i confini stabili delle pareti, né fa alcun effetto affermare che la strega non esiste, che il buio non è nulla, dirgli che non si deve avere paura.

Le fiabe sono state accusate di incrementare certe paure irrazionali del bambino. Certo il genitore che ha messo tutto il suo impegno per farlo crescere sereno farà il possibile per trovare una causa esterna di quella strana angoscia, accusando i racconti superstiziosi della nonna, o il film trasmesso dalla televisione. La tendenza ad attribuire ad altri la responsabilità dei fantasmi perturbanti del bambino deve essere di vecchia data, se Freud scriveva:

Si sopravvaluta l'effetto sui bambini di tutti gli spauracchi e dei racconti orripilanti delle bambinaie, quando le accusiamo di determinare la loro pavidità. Solo i bambini che tendono alla pavidità accolgono quei racconti che in altri non lasciano traccia alcuna...<sup>7</sup>

Incantato all'interno della fiaba è il personaggio che imbattendosi in una forza magica accelera o rallenta al di là dei limiti comuni a tutti il suo cammino, la sua vita, incrementa o diminuisce altrettanto sproporzionatamente, sempre rispetto alle misure concrete, una sua facoltà: fa sette leghe a ogni passo, oppure ha il corpo dalla cintola in giù trasformato in pietra. Incontrando la fata, il principe più brutto e

sgraziato che si fosse mai visto diventa bello e amato da tutti; spalmandosi un unguento su un occhio il mercante di una fiaba delle *Mille e una notte* vede i tesori sepolti, spalmandolo su tutti e due gli occhi diventa cieco per sempre.

È un incantesimo quello della fata madrina di Cenerentola, che trasforma una zucca e alcuni topolini in un cocchio dorato trainato da nobili destrieri, è un incantesimo quello che fa crescere una lucertolina in un sauro dalle dimensioni umane, che parla e vuole sposare la figlia del re.

Incantato: soggetto a un incantesimo, meraviglioso o perturbante, che rende belli, ricchi e potenti, oppure brutti, pietrificati, abbandonati.

La nostra parola viene da *incantatus*, che in latino significava «legato dal canto», designando la condizione di chi veniva introdotto dal canto rituale in uno spazio sacro.

Colui che cerca o subisce la magia nelle fiabe entra nel cerchio dell'incantesimo, che lo isola in una dimensione nella quale si alterano lo spazio e il tempo comuni a tutti. Nel cerchio della magia si aprono percezioni e vicende che sono presenti ma nascoste per la vita di ogni giorno. Occorre un canto che lega per entrarvi, e un canto che scioglie per uscirne.

C'è un momento di silenzio che precede la fiaba, quando si sospende il gioco e ci si dispone all'ascolto, come cessa il brusio e si resta seduti per un concerto.

C'era una volta, tanto tempo fa, nell'ultimo dei reami... Si anima un orizzonte diverso dall'orizzonte stabile della vita quotidiana, perché gli oggetti potranno scomparire o apparire dal nulla, come il palazzo reale di Grazioso davanti a Persinetta; distanze che richiederebbero un anno di viaggio sono attraversate con un genio alato in un battito delle ciglia, oppure diventano lunghissime, tanto che per raggiungere la salvezza occorrono sette anni, e che si consumino sette mazze di ferro e si riempiano del proprio pianto sette fiasche fino all'orlo.

L'attante diventa un asino, o si fa piccolo come il dito mignolo. C'è un balsamo che resuscita, un unguento che acceca, un gesto che paralizza, uno che fa ricrescere le mani tagliate. Una vecchia lampada d'ottone conferisce la sovranità sui geni che attingono agli inesauribili tesori nascosti, costruiscono in una sola notte il meraviglioso palazzo di Aladino, e con la stessa facilità lo trasportano avanti e indietro dalla Cina al Maghreb.

Ogni incantesimo implica un incantesimo di segno opposto. A mezzanotte il cocchio ridiventa zucca, l'abito principesco ridiventa stracci sporchi di cenere. Aladino ottiene magicamente il palazzo, lo perde e lo ritrova. Per tre volte rischia la vita e per tre volte si salva.

L'oggetto magico che rende praticamente onnipotenti all'inizio non c'era, e alla fine torna nel Paese della magia, o il suo uso viene

limitato. La magia non è un possesso stabile neppure per gli abitanti del mondo incantato.

Dopo le sorprendenti metamorfosi, le dimensioni diventano stabili, gli attanti sanno quale distanza hanno percorso, riacquistano le giuste dimensioni. La magia si coniuga con una regola volta a ripristinare, in bene o in male, l'assetto precedente al suo dispiegamento: anche per le fiabe la realtà comune a tutti, quotidiana, storica, è tutelata come valore fondamentale.

Alla fine della narrazione si torna all'orizzonte del gioco lasciando il Paese che c'era una volta, lontano, lontano, si è come risospinti fuori, dove gli oggetti mantengono la loro forma e dove la lunghezza del proprio passo è come quella del passo di tutti.

«Stretta la foglia, larga la via: dite la vostra, che ho detto la mia», conclude il narratore, e richiude la porta che aveva aperto.

Le fiabe sono racconti del mondo incantato. La loro magia consiste nell'aprire la porta di questo mondo perché possiamo entrare e nel riaprirla perché ne possiamo uscire. Dalla storia alla metastoria, dalla fantasia alla realtà, come chiudiamo gli occhi per vivere il sonno e i sogni di ogni notte, e li riapriamo al nuovo giorno.

Abbiamo parlato del Paese delle fiabe come di una terra altra rispetto al Paese della realtà comune, ma sappiamo che il confine è mobile. Noi possiamo tracciare una linea, ma la linea sarà netta se saremo lontani, astratti, e diventerà morbida, sinuosa e varia quanto più ci avviciniamo alle realtà che delimita. Noi sappiamo quando sognamo e quando siamo svegli, ma conosciamo esperienze che sospendono questa certezza: visitiamo un luogo per la prima volta e siamo colpiti dalla precisa sensazione di averlo già conosciuto, che ci sia familiare. O ci stiamo svegliando, ma le immagini del sogno ci avvincono, per qualche istante non sappiamo dove siamo, com'è orientato il nostro letto, sembra che una persona perduta sia accanto a noi, o che la persona presente sia svanita nel nulla. Scriveva Freud nel saggio *Il Perturbante*:

Quanto più un uomo si orienta nel mondo che lo circonda, tanto meno facilmente riceverà un'impressione di turbamento (*Unheimlichkeit*) da cose o eventi.<sup>8</sup>

Orientarsi nella realtà, riconoscere le sue dimensioni, seguire il suo ritmo, essere coscienti della propria posizione, è una meta di Psiche che non si raggiunge una volta per tutte.

La realtà è un intreccio di fili che vengono da matrici varie, dal mondo degli oggetti come dalla sensibilità soggettiva, si inseriscono in una trama antica, legata al proprio romanzo personale e alla storia di tutti, e si svolgono secondo la speranza, il progetto, secondo le occasioni di vita. Noi siamo questa molteplicità di Paesi, questa irriducibile compresenza di densità diverse, più aeree e leggere, più solide e pesanti. Psiche è l'insieme delle rappresentazioni di tutto questo,

dove la capacità di orientarsi fonda il linguaggio comune a tutti. Ciò di cui siamo o diveniamo coscienti è ciò che trova nomi, che può essere raccontato e ascoltato.

Nell'esperienza del perturbante si sperimenta una perdita improvvisa di questo senso di orientamento, che può corrispondere al termine tedesco *Wirklichkeitsgefühl*, «senso della vera realtà». Nel saggio, Freud riconosce nei motivi delle fiabe gli elementi che caratterizzano il senso del perturbante e scriveva:

Consideriamo il perturbante che compare nell'onnipotenza dei pensieri, nel subitaneo appagamento dei desideri, nelle forze nefaste occulte, nel ritorno dei morti. Non si può disconoscere la condizione che determina in questi casi il senso del perturbante. Noi — o i nostri primitivi antenati — abbiamo ritenuto vere in passato tali possibilità, abbiamo creduto nella realtà di questi processi. Oggi non ci crediamo più, abbiamo superato questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di questi nuovi convincimenti, giacché le antiche presenze sopravvivono ancora in noi e stanno lì, in attesa di conferma. Ebbene, non appena nella nostra esistenza si verifica qualcosa che sembra convalidare questi antichi convincimenti ormai deposti, ecco che nasce in noi il senso del perturbante; ed è come se esprimessimo un giudizio del tipo: «Ma allora è vero che si può uccidere una persona col solo desiderio, che i morti continuano a vivere e diventano visibili nei luoghi in cui operarono in vita, e via di seguito!». Chi al contrario si è radicalmente e definitivamente liberato di queste convinzioni animistiche è insensibile al perturbante di questo tipo. La più straordinaria coincidenza tra desiderio e realizzazione, la più enigmatica ripetizione di episodi analoghi nello stesso luogo o alla stessa data, le più ingannevoli percezioni visive e i rumori più sospetti non gli causeranno alcuno smarrimento, non desteranno in lui traccia alcuna di quell'angoscia che può essere chiamata angoscia di fronte al «perturbante». Si tratta qui dunque semplicemente di una faccenda che riguarda l'«esame di realtà», di un problema attinente alla realtà materiale.<sup>9</sup>

Gli attanti fiabeschi vivono anche come esseri storici, comuni, Aladino è un ragazzo povero che non ha nessuna voglia di lavorare, finché non si dispiega per lui l'evento magico: una lampada attraverso la quale ogni desiderio può avverarsi. Per lui stesso e per tutta la sua fiaba, come vedremo nei prossimi capitoli, si pone il problema dei limiti tra realtà e magia. La madre di Aladino lo ammonisce a disfarsi della lampada e a non restare in rapporto con il genio, cosa proibita, ma Aladino cerca una soluzione che, senza turbare la madre, gli consenta di non perdere i benefici della magia.

Loro stessi possono subire l'effetto perturbante del genio o del mago, e il loro modo di subirlo corrisponde all'improvvisa perdita dei confini della realtà di cui parla Freud.

Anche il bambino assalito improvvisamente dalla paura del buio ha subito una perdita dei confini della sua stanza.

Qualcosa irrompe e dà un brivido, o una vertigine. Scuote o lascia sospesi, fa vacillare. Crea una discontinuità percettiva.

Questo capita, con intensità e frequenza diverse, a tutti, se non altro nei sogni notturni, e diversi sono i modi di rapportarsi con queste discontinuità.

L'appassionato di scienze occulte cerca di estenderle; il razionalista che pensa di aver superato una volta per tutte queste angosce primitive tende a negarle, o a chiuderle in definizioni tranquillizzanti. Più spesso si vivono in maniera scissa, negandole e irridendole, o temendole e rispettandole, a seconda delle circostanze.

Lo psicoanalista le ascolta come ascolta i sogni, perché ogni crisi della coscienza è la rappresentazione di un fenomeno inconscio.

Alla mancanza, alla voragine o alla crepa della coscienza corrisponde una presenza inconscia, infera o numinosa, in ogni caso un fenomeno psicologico. Se emerge ha una forma, un *èidos*, si è sporto in avanti, sul proscenio, alla luce, si è rappresentato. È intenso per la vertigine che provoca, quindi attinge a qualcosa di ricco, a un tesoro sotterraneo di cui si ignora la chiave, di difficile accesso.

Nella fiaba potremo vedere che i tesori nascosti non sono affatto facili da conquistare e da mantenere.

Scendere nel sotterraneo del tesoro, o mettersi in mare spinti da un desiderio improvviso, presenta il rischio insito in ogni allontanamento dall'orizzonte della certezza, dalla casa dei genitori, dalla propria città. Ci si può perdere, restando vittime di un incantesimo senza ritorno.

Il bambino che ha paura del buio vorrebbe credere che la sua stanza è stabile, sicura, come cerca di spiegargli l'adulto. Se non può è perché sono affiorati dei fantasmi.

Che abbiano le vesti e il ghigno della strega di Biancaneve, o i dentacci e la statura smisurata dell'Orco mangiabambini, o che siano senza nome, comunque spaventano.

La strega di Biancaneve o il mago di Aladino sono figure collettive e culturali, hanno una storia anteriore a quella personale, la tradizione che li ha formati ha valore di comunicazione universale. Per gli esseri numinosi e perturbanti della fiaba esiste già una trama in cui si possono sconfiggere ottenendone il tesoro.

Il vissuto personale del bambino trova nelle rappresentazioni delle fiabe una lingua storica del mondo incantato, che si coniuga col suo mondo, con le sue difficoltà, le sue angosce e le sue risorse, come la lingua materna si coniuga con il suo bisogno di comunicare.

Se la fiaba è raccontata dal genitore, il bambino saprà inoltre che chi lo ama e lo protegge accoglie a qualche livello la realtà incerta dei suoi fantasmi, e sarà incoraggiato a chiedere soccorso nell'angoscia.

La povertà di immagini tradizionali ha per Psiche effetti negativi analoghi alla povertà della lingua. Se ciò che spaventa, emoziona, perturba, non trova una forma che lo renda comunicabile, si forma una frattura tra il contenuto intimo e la realtà comune, e ne consegue un impoverimento.

Quando il bambino si sente impotente e perduto, può ricordare che anche Aladino si sentiva così nel sotterraneo, e che c'era qualcosa che scioglieva la situazione, penetrandone il senso e riportando alla luce.

Nel bambino incantato che ascolta la fiaba manca la distinzione adulta tra realtà dell'azione e potenza del pensiero. Per questo la fiaba è per i bambini facilmente perturbante, e non è perturbante per l'adulto che ha tracciato questi confini.

Nella fiaba, come osservava Freud, noi troviamo rappresentata la stessa onnipotenza del pensiero che riconosciamo nel mondo infantile e primitivo. Ma l'eroe che affronta e supera prove insieme alla magia deve avere astuzia, costanza, generosità. Ci sono leggi nel mondo delle fiabe: i tesori sono destinati a qualcuno, che deve sciogliere quel particolare nodo, chiedere aiuto in modo gentile, essere pronto a lavorare senza ricompensa. Deve realizzarsi un insieme di elementi che sembrano ingenui, ma che rivelano la loro sapienza in relazione alle leggi profonde di Psiche.

Se torniamo al nostro bambino che subisce l'incantesimo, vediamo che non abbiamo alcuna indicazione su come fare a consolarlo. Ma ci siamo avvicinati a lui, accostando la sua paura agli incantesimi delle fiabe, al concetto del perturbante come fu introdotto da Freud, al nostro modo adulto di essere perturbati.

L'adulto che afferma di fronte a se stesso che la realtà che conosce è così stabile che non può mai perdere l'orientamento, e vuol dimostrare che non c'è nulla per lui di perturbante, non avrà risorse per aiutare il bambino, perché non potrà avvicinarsi a lui. Non saprà accoglierlo, perché nega dentro di sé il bambino che è stato, e che continua la sua vita di desideri e sogni negati. Non dando ascolto a questo bambino interiore e sofferente, isolato, abbandonato, non potrà dare ascolto al bambino che ha paura del buio.

Le radici infantili dell'assetto psicologico adulto sono state esplorate dalla psicoanalisi da quando è nata, e molti termini della psicoanalisi sono entrati a far parte del lessico di pedagogisti e genitori, senza che però si sia sviluppata una pedagogia psicoanalitica. Si chiedeva Melanie Klein nel 1921:

Come possiamo tradurre in pratica un'educazione basata su fondamenti analitici? La richiesta auspicata dall'esperienza analitica di sottoporre ad analisi genitori, puericultrici e insegnanti, rimarrà secondo me per molto tempo ancora un pio desiderio. E anche nel caso in cui esso fosse realizzato potremmo al massimo essere più sicuri che le misure qui suggerite verrebbero eseguite, ma non avremmo con ciò la certezza che, ove necessario, sia attuata l'analisi precoce.<sup>10</sup>

La proposta che la Klein avanzava era di mettere alla direzione degli asili d'infanzia delle psicoanaliste, che addestrassero e guidassero il personale addetto alla cura dei bambini. Anche la proposta minimale della Klein è rimasta un'utopia.

Tra le indicazioni fornite agli educatori interessati alla psicoanalisi, c'erano alcuni criteri d'osservazione utili per accertare se lo sviluppo

del bambino procedeva armonicamente o se vi fosse necessità di una psicoterapia psicoanalitica.

L'ultimo di questi criteri era:

...se ascolta con piacere le favole dei Grimm senza che poi seguano manifestazioni d'angoscia.<sup>11</sup>

Bisogna sapere che una celebre definizione di fiaba dice:

Una fiaba è un racconto o una storia del tipo di quelle che hanno raccolto i Grimm.<sup>12</sup>

L'aderenza di questa definizione al suo oggetto consiste nel fatto che ogni criterio esterno a una raccolta è estremamente incerto, e a noi interessa per estendere le parole della Klein, «fiabe dei Grimm», alle fiabe in generale.

In una vera raccolta popolare, come quella dei Grimm,<sup>13</sup> come il *Pentamerone*,<sup>14</sup> come quella del Pitré,<sup>15</sup> come le *Mille e una notte*, francesi<sup>16</sup> o arabe,<sup>17</sup> troviamo rappresentazioni di tanti stati e trasformazioni psicologiche, tanti simboli e vicende, magie positive e magie negative, che è quasi coperta ogni possibilità fenomenologica di Psiche. Per ogni situazione psicologica è possibile trovare una fiaba che la rappresenti.

Questo naturalmente non si può dire di raccolte emendate degli elementi più arcaici e perturbanti, addomesticate da educatori intenzionati a negare la paura dei bambini più che a prendersene cura.

In una raccolta popolare ci sono elementi perturbanti nella stessa misura in cui sono diffusi in Psiche. Espellere questi aspetti significa disidratare la fiaba per riporla meglio negli armadietti moderni. Ma la linfa non vi scorre più. Il bambino non avrà paura della strega eliminata o imbellettata, rimossa, ma non avrà neppure una traccia immaginale per affrontarla e sconfiggerla. Non rischierà di essere catturato dal cerchio magico della fiaba, ma perderà l'incanto che gli accende lo sguardo e che rafforza la sua vitalità, la sua fiducia.

Raccontare al bambino fiabe di magia è come aiutarlo ad allestire un teatro immaginale, dove facilmente trovi lo spazio, i costumi, gli scenari per le sue rappresentazioni, e comunichi così nel gioco reale e nel gioco della fantasia quello che vive intimamente. Spiegava Melanie Klein:

Ho scelto intenzionalmente di riferirmi alla capacità di ascoltare le favole dei Grimm senza dar segni di angoscia come a una prova di salute psichica dei bambini perché dei tanti e diversi bambini che conosco ce ne sono solo molto pochi che la dimostrano. Probabilmente è anche per questo, per un desiderio di evitare l'insorgere dell'angoscia, che è stato pubblicato un numero rilevante di versioni modificate di queste favole che non colpiscano troppo — piacevolmente o dolorosamente — i complessi rimossi. Io sono però del parere che ove ci si avvalesses dell'analisi non ci sarebbe il bisogno di evitare il racconto di tali favole e che anzi esso potrebbe servire da criterio di giudizio e da

valido aiuto. Con il suo ausilio, infatti, la paura latente del bambino, che deriva dalla rimozione, è posta più rapidamente in evidenza e può quindi essere trattata dall'analisi molto più a fondo.<sup>18</sup>

Abbiamo parlato del turbamento come irruzione di elementi estranei in un piano di realtà che si considerava stabile. Freud descriveva il perturbante sia come il farsi attuali di strutture primitive in un contesto evoluto, sia come il ritorno del rimosso personale.

L'immagine fiabesca può essere il veicolo che rende possibile a un contenuto respinto e trattenuto nell'inconscio valicare i confini della coscienza e farvi irruzione. L'effetto perturbante non dipende dall'immagine in sé ma dall'angoscia collegata al contenuto personale evocato. Allo stesso modo un incubo è tale per il senso di oppressione e di angoscia che provoca nel sognatore attraverso i suoi contenuti.

Se riprendiamo la metafora del teatro immaginale, possiamo dire che se un attore di quel teatro viene rinchiuso nel camerino per paura che disturbi, finirà per sfondare la porta e fare una irruzione distruttiva nella commedia che si rappresenta. Solo consentendogli di partecipare, chiedendogli cosa vuol raccontare, potrà giocare insieme agli altri personaggi, costruire con loro la vicenda, incontrare potenziali trasformazioni ed essere elemento della rappresentazione che ha la polimorfa armonia di Psiche.

Se si dovesse indicare un testo che ha avuto un ruolo fondamentale nella riscoperta del valore delle fiabe tradizionali, il libro sarebbe certamente quello di Bruno Bettelheim, che ha avuto in Italia il titolo *Il mondo incantato* e il cui titolo inglese significa letteralmente: «Gli usi dell'incanto. Significato e importanza delle fiabe di magia».

Nel libro, che scrisse dopo aver lavorato come terapeuta di bambini che soffrivano di gravi disturbi psichici, Bettelheim ringraziava la psicoanalisi, alla quale attribuiva la funzione di strumento che consente «di penetrare nel significato più profondo delle storie».<sup>19</sup>

Nel libro è descritta la ricchezza espressiva della fiaba insieme ai nessi tra i suoi personaggi e le loro vicende e i fantasmi infantili. Molta attenzione è dedicata da Bettelheim alla relazione affettiva che costituisce il campo della narrazione. Se è importante per l'educatore conoscere i diversi livelli di significazione delle fiabe che narra, è altrettanto importante che al bambino non sia offerta l'interpretazione della vicenda, ma la fiaba con la sua poesia immediata.

Come ogni forma d'arte, la fiaba non si lascia mai esaurire in un'interpretazione, né l'interpretazione costituisce la sua ricchezza.

Certo non è facile raccontare fiabe modulandole sulle emozioni che si manifestano via via nel bambino che ascolta, ma si può cominciare tornando a visitarle secondo la sensibilità espressa da Bruno Bettelheim:

Ascoltare una fiaba e recepire le immagini che essa presenta può essere paragonato a uno spargimento di semi, che solo in parte germogliano nel-

la mente del bambino. Alcuni di essi hanno immediatamente effetto nella sua mente; altri stimolano processi nel suo inconscio. Altri ancora hanno bisogno di riposare a lungo fino a che la mente del bambino abbia raggiunto uno stadio idoneo alla loro germinazione, e molti non metteranno mai radici. Ma quei semi che sono caduti sul terreno adatto produrranno fiori meravigliosi e alberi gagliardi — cioè daranno validità a importanti sentimenti, incoraggeranno intuizioni, nutriranno speranze, ridurranno ansie — e così facendo arricchiranno la vita del bambino nel presente e per il resto della sua vita... Se il genitore racconta delle fiabe al suo figlioletto nel giusto spirito — cioè con sentimenti evocati in lui stesso sia attraverso il ricordo del significato che la storia aveva per lui quand'era bambino, sia attraverso il differente significato che presentemente riveste per lui — il bambino, mentre ascolta, si sente compreso nei suoi più delicati sentimenti, nei suoi più ardenti desideri, nelle sue più gravi ansie e angosce, nonché nelle sue più fervide speranze. Dato che quello che il genitore gli racconta lo illumina anche in qualche strano modo su quanto avviene negli aspetti più oscuri e irrazionali della sua mente, ciò mostra al bambino che non è solo nella sua vita fantastica, che essa è condivisa dalla persona che desidera e ama di più. In simili favorevoli circostanze, la fiaba offre in modo sottile dei suggerimenti sul come accostare costruttivamente queste esperienze interiori. La fiaba comunica al bambino una comprensione intuitiva, subconscia della propria natura e di ciò che il suo futuro può avere in serbo per lui se svilupperà le sue potenzialità positive. Egli avverte grazie alla fiaba che la condizione di essere umano in questo nostro mondo comporta l'accettazione di ardue prove, ma anche l'incontro di meravigliose avventure.<sup>20</sup>

Le angosce del bambino, come le sue speranze, devono secondo Bettelheim «riverberarsi» nell'adulto che narra. Si deve accogliere la realtà della sua paura del buio: accostarla alla nostra sicurezza adulta, lasciare che il rapporto sia uno scambio vivo, sentire il confine tra mondo adulto e mondo bambino come spazio di riconoscimento e d'amore.

### *L'incanto della fiaba come relazione profonda*

Confini all'anima  
camminando  
non troverai  
neppure tentando ogni via  
tale abisso è il suo logos  
(Eraclito, *Fr. CIII*)

Abbiamo ricordato come ci siano Paesi di Psiche ingovernabili secondo le leggi della realtà comune. Il Paese delle fiabe, pur essendo accessibile a tutti ed esteso su tutta la Terra, ha ritmi e movimenti che non corrispondono a quelli quotidiani. Per questo motivo le fiabe popolari sono state accusate di incrementare l'immaginario irrazionale del bambino.

Abbiamo sottolineato che il bambino che subisce nel buio una specie di incantesimo negativo è angosciato da un contenuto personale che può coniugarsi con figure di fiaba.

Parlando del limite tra il mondo incantato e la realtà quotidiana abbiamo ricordato i sogni notturni, senza parlare di quei fenomeni che, pur essendo volentieri messi in disparte, come un tempo si mettevano in reclusione i malati di mente, sono la viva smentita della solida conoscenza della realtà che vantiamo razionalisticamente, come il delirio, l'allucinazione.

Abbiamo detto che l'adulto che ha lasciato nell'abbandono il suo bambino interiore non può accogliere il bambino spaventato dal buio e da chissà cosa.

Riconoscere il piano concreto della realtà, la terra sulla quale il nostro passo è simile al passo di tutti, le nostre parole sono parte del linguaggio comune, il nostro lavoro si unisce al lavoro degli altri, il nostro gioco ha regole che lo rendono condivisibile, non significa negare valore di verità alle rappresentazioni che non vi abitano stabilmente.

Se si perde la cittadinanza di questo Paese si è fuori dalla vita comune, nella follia o nella dipendenza dagli stupefacenti, e ognuno sa che ci sono perdite definitive, drammatici esili, volontari o involontari, di cui la coscienza non riesce a capacitarsi.

In queste perdite la psicoanalisi vede la traccia di una presenza esistenziale, un'oscura densità affettiva, che prevale sulla ragione. Scienza dell'inconscio: la psicoanalisi si definisce con un ossimoro. Ma non può essere che questo il punto di partenza per conoscere ciò che affiora negli interstizi della coscienza individuale, come i sogni, i sintomi, i lapsus, le fobie...

Allo stesso modo la psicoanalisi si accosta a fenomeni espressivi dell'arte e della tradizione, e assolve alla funzione di rielaborare con la sua ermeneutica molti elementi della storia culturale, per renderli vicini alla sensibilità moderna.

Dove mancano rappresentazioni collettive, scriveva Jung,

...s'insediano a riscontro idiosincrasie strambe e individualistiche, idee fisse, fobie e altri stati ossessivi, che in fatto di primitività non lasciano nulla a desiderare, per non parlare delle epidemie psichiche del nostro tempo, rispetto alle quali impallidisce perfino la caccia alle streghe del sedicesimo secolo.<sup>21</sup>

Le fiabe, come i miti, fanno parte del patrimonio culturale universale, e come tali appartengono a ognuno. L'antico narratore conosceva questa comune appartenenza, e anche il narratore che le scriveva per pubblicarle: Galland o Basile non attribuivano a se stessi la creazione delle loro storie.

Ma le operazioni interpretative e riduttive, o gli atteggiamenti svalutativi che sono tuttora diffusi, rischiano di interrompere il contatto

vivificante con questo patrimonio, isolando il singolo e rendendogli inaccessibile, perduto, un tesoro come quello delle fiabe di magia.

Ricordando che il mito fu definito da un Padre della Chiesa «quod semper, quod ubique, quod ab omnibus creditur» (ciò che è creduto sempre, ovunque, da tutti), Jung affermava che

...colui che crede di vivere senza mito o al di fuori di esso costituisce un'eccezione. Di più: è un uomo che non ha radici, senza un vero rapporto con il passato, con la vita degli antenati (che pure continua in lui) e con la società umana del suo tempo. Egli non abita in una casa come gli altri uomini, non mangia e beve ciò che gli altri uomini mangiano e bevono, ma vive una vita a sé, irretito in un'idea fissa soggettiva escogitata dal suo intelletto e ch'egli ritiene essere la verità divenuta scoperta. Tale balocco della sua mente non gli scuote le viscere, può semmai gravargli lo stomaco, che considera indigesto questo prodotto dell'intelletto. L'anima non è di oggi! Essa conta molti milioni di anni. Ma la coscienza individuale è solo il fiore e il frutto di una stagione, germogliato dal perenne rizoma sotterraneo, e che armonizza meglio con la verità se si tiene conto dell'esistenza del rizoma, giacché l'intreccio delle radici è madre di ogni cosa.<sup>22</sup>

Propp osservava che in molte lingue alla parola «fiaba, favola» corrispondono due significati: essa designa il racconto di magia, la storia del mondo incantato, ma anche ciò che è falso, illusorio.

«Non raccontar favole» si dice significando «non dire bugie».

Favole sono anche cose non vere.

Eppure «favoloso» resta un aggettivo che usiamo quando la realtà ci sorprende piacevolmente, incontrando le nostre aspettative più rosee, come sinonimo di «meraviglioso».

Allo stesso modo usiamo «incantevole», anche se una persona «incantata» è qualcuno che sta fermo nelle sue inutili fantasie.

La funzione ambivalente di queste parole ci riporta al perturbante. Nel suo saggio Freud riportava vari significati del termine che è stato tradotto in italiano con «perturbante»: *Unheimlich*. Essi hanno alcuni punti di contatto con i significati di *Heimlich*, «familiare, domestico, fidato, intimo», ma anche «segreto, nascosto, sottratto alla conoscenza, pericoloso».

*Heimlich* — concludeva Freud, — è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*. *Unheimlich* è in un certo modo una variante di *heimlich*.<sup>23</sup>

Il fantasma che impedisce al bambino di addormentarsi è qualcosa che egli vorrebbe allontanare e che invece deve tenere accanto, e proprio perché lo riconosce come presenza nella sua stanza ne soffre.

Solo ciò che ci tocca in un punto sensibile ci fa vibrare, e la conoscenza che ne deriva è il rapporto tra un elemento del nostro mondo interiore e l'oggetto esterno che si è fatto presente.

Non è una voce estranea che può turbare, ma una voce sconosciuta che richiama in vita come un'eco la memoria di una voce dimenticata. È l'analogia con un'inflessione, un timbro, è il gioco musicale che nasce tra nuovo e antico a commuoverci. Allo stesso tempo si vorrebbe non sentire e si cerca il senso della traccia segreta.

Contenuto personale rimosso o atteggiamento infantile o primitivo senso di magia, l'elemento perturbante è una crisi nel ritmo della nostra percezione: una specie di vertigine che dilata o imprime un'accelerazione nell'emozione rendendo improvvisamente acuta la sensibilità.

Il comune denominatore di parole come «incanto», «favola», *Heimlich*, è nella loro funzione di evocare come unitarie realtà che sembrano opposte.

In latino *sacer* designava una realtà che poteva essere «consacrata, da venerare», o «maledetta, da esecrare». Come le altre parole che abbiamo visto non designa due realtà opposte, ma il carattere psicologico che le accomuna.

*Altus* è il monte ed è l'abisso, dimensione esperibile attingendo alla vetta o alla profondità del mare. Noi diciamo «alto» del primo e «profondo» del secondo, ma riuniamo le due direzioni quando parliamo dell'alto valore di un'opera e insieme della sua profondità.

Il gioco degli opposti, il paradosso, l'ossimoro, si fa presente ogni volta che si lascia il piano orizzontale dell'esperienza, seguendo il desiderio di un viaggio psicologico che ha bisogno di una ricchezza e di una commozione diverse da quelle che danno gli oggetti comuni. Come nelle fiabe non si parte per lasciare, ma per trovare qualcosa, e ogni partenza implica un ritorno, ogni separazione una nuova unione.

Con l'aggettivo *altus* i latini traducevano il greco *hypsous*, tradotto in italiano con «sublime».

Questa parola viene dal latino *sublimis*, e il suo etimo ci riporta al perturbante freudiano.

*Sublimis* significa «sublime, eccelso, che si innalza nell'aria». Composto da *sub* e *limus*, «sotto» e «obliquo», per Devoto è ciò «che sale dal basso obliquamente», quindi, interpreta, «che sale per quanto obliquamente possono salire gli occhi».

Il riferimento al basso, a qualcosa che si origina da un punto nascosto sembra designare la condizione originaria di ciò che diventa sublime, che s'innalza nell'aria: condizione segreta, sotterranea, inconscia.

*Limus* come «obliquo» riporta già alla crisi della realtà provocata dal perturbante, ma questa crisi è ancora più significativamente indicata se accettiamo la connessione di *limus* con *limen*. *Limen* è il limite, la soglia.

Nella sua storia «sublime» è ciò che oltrepassa la soglia della coscienza, obliquamente, imprevedibile per lo sguardo diretto alla realtà concreta, e sale, imprimendo una vertigine alla sensibilità.

Come categoria estetica, il sublime individua nell'esperienza artistica il momento vertiginoso di rapporto personale con un testo.

Mentre il senso del bello è dato dalla contemplazione di una armonia data, il senso del sublime è quel movimento che la storia etimologica del termine descrive e che porta il lettore a dividere con un autore la vertigine, quasi la sorgente segreta della creazione.

Abbiamo cercato di avvicinarci al bambino incantato riconoscendo nella Psiche adulta i modi e le forme della sua vita infantile.

Ora possiamo tentare un movimento inverso: il bambino rapito nel mondo delle fiabe di magia non somiglia all'adulto che vive il sublime nell'esperienza artistica?

Quando un romanzo ci appassiona, non diciamo che ci cattura? Mentre ci rivela nuove forme della vita che appare fino a quel punto ignota a noi stessi e nostra, siamo molto diversi da quando, bambini, eravamo immersi in una fiaba?

Un'affettività intensa scorre tra il genitore che narra e il bambino che ascolta, come tra l'autore e il lettore.

*Auctor*, da *augeo*, colui che accresce; *Lector*, da *lego*, che significa «leggo» perché «raccolgo», unisco con gli occhi le figure delle parole. «Ascoltare una fiaba... può essere paragonato a uno spargimento di semi...», scriveva Bettelheim.

«Il sublime è l'eco della grandezza interiore», traduce G. Lombardo dall'antico testo greco intorno al sublime, ed espone così alcuni corollari di questa definizione:<sup>24</sup>

...il luogo del sublime non è già il *testo*, ma è il *contesto*: è la vita. Il sublime longiniano ha una valenza esistenziale, è sempre in *situazione*...La modalità del sublime è il movimento, inteso soprattutto come movimento interiore, come emozione, *pathos*.

La quiete — traduce ancora da Longino — è un ordine fisso allo stesso posto, mentre dal disordine nasce il *pathos*, che è trasporto dell'anima e commozione.

Nell'ultimo corollario si legge che

...il sublime è una qualità esclusivamente soggettiva. Come tale esso si applica sia al comportamento dell'autore sia al comportamento del lettore.

Leggiamo in H. Bloom una profonda espressione del valore soggettivo e di relazione dell'esperienza estetica, quando scrive che in Longino

...è implicita la percezione, tuttora sconcertante per molti studiosi, che la vera poesia è la mente del lettore, ovvero, come disse una volta Emerson, che lo studente deve prendere se stesso come testo e poi prendere tutti i testi della tradizione come commenti all'io...Non vi è in fondo alcuna verità in una poesia al di là dell'effettiva esperienza della sua lettura, e il Sublime del lettore è quindi il solo Sublime pragmatico, la sola differenza letteraria che possa produrre una differenza.<sup>25</sup>

Scriveva Freud iniziando il saggio sul perturbante:

È raro che lo psicoanalista si senta spinto verso ricerche estetiche anche quan-

do non si riduca l'estetica alla teoria del bello per descriverla, invece, come la teoria della qualità del nostro sentire. Egli lavora su altri strati della vita psichica e ha ben poco a che fare con quei moti dell'animo — inibiti nella meta, sfumati, e dipendenti da numerosissime costellazioni concomitanti — che costituiscono perlopiù la materia d'indagine propria dell'estetica. Può capitare tuttavia ch'egli debba interessarsi di tanto in tanto di una determinata sfera dell'estetica, e si tratta allora quasi sempre di alcunché di periferico, negletto dalla letteratura specialistica.<sup>26</sup>

La nuova traduzione del *Sublime* longiniano, e l'attenzione che viene rivolta in campo estetico al perturbante freudiano, rappresentano come, nell'arco di più di mezzo secolo, ciò che era «periferico, negletto», possa diventare un oggetto centrale di indagine.

Le non rare applicazioni della psicoanalisi agli oggetti culturali, all'arte, indagano sulla «qualità del nostro sentire» come relazione con l'intimità profonda del soggetto, che fa o riceve arte. Il movimento della sensibilità, il pathos di cui si fa esperienza attraverso l'arte — e la fiaba è arte popolare nel senso che è vasta, comune — è il gioco psichico che avviene nel rapporto tra esterno e interno, tra fonte di una percezione e risonanza di una percezione. Il movimento fluisce sia dal soggetto all'oggetto che dal mondo altro da sé alla sensibilità personale.

L'indagine sull'arte sembra richiamare a questo punto un tema così grande che solo a nominarlo si ha paura di spersersi nella sua ampiezza.

Si tratta del tema della sublimazione. Lo stesso termine, per vie diverse, arriva a suonare insieme a «sublime».

Freud ha sempre lasciato un interrogativo aperto considerando la magia dell'arte, pur descrivendola come il risultato di una sublimazione riuscita:

L'«onnipotenza dei pensieri» si è conservata nella nostra civiltà soltanto in un ambito: quello dell'arte. Solo nell'arte succede ancora che un uomo consumato da struggenti desideri crei qualcosa di affine alla realizzazione di essi, e che questa finzione — grazie all'illusione artistica — abbia il potere di evocare le stesse reazioni affettive della realtà. Si parla a ragione di magia dell'arte e si paragona l'artista a un mago. E questo paragone è più significativo di quanto aspiri ad essere.<sup>27</sup>

Dopo aver studiato Leonardo come un paziente fantastico e alcune sue opere come materiale clinico, Freud descriveva la sua forza creativa come sublimazione della libido infantile rimossa.

Ma questa rimozione seguita alle prime soddisfazioni erotiche dell'infanzia — continuava Freud — non doveva verificarsi ineluttabilmente; in un altro individuo forse non si sarebbe verificata o sarebbe riuscita meno estesa. Qui dobbiamo riconoscere un margine di libertà, che non si può ulteriormente risolvere con mezzi psicoanalitici...Un'altra persona non sarebbe probabilmente riuscita a sottrarre alla rimozione la parte principale della libido, sublimandola in brama di sapere; sottoposta agli stessi

influssi di Leonardo, ne avrebbe riportato un danno permanente dell'attività intellettuale o un'insuperabile disposizione alla nevrosi ossessiva. Queste due particolarità di Leonardo rimangono dunque inspiegabili all'esame psicoanalitico: la sua tendenza assolutamente straordinaria alle rimozioni pulsionali e la sua eccezionale capacità di sublimare le pulsioni primitive.<sup>28</sup>

Se la cultura viene dalla rinuncia all'immediato soddisfacimento dei bisogni attraverso le mete istintuali, la sublimazione è il dispiegamento della creatività umana nella cultura.

Come la rinuncia alla soddisfazione diretta degli istinti è di ogni essere umano, così la sublimazione è presente in ciascuno di noi.

Alla cultura come nevrosi collettiva, come disagio della civiltà, si intreccia la cultura come sublimazione dei bisogni istintuali.

Tra la persona spinta dalla pulsione e il suo oggetto si crea una distanza, tra l'urgenza del bisogno e la sua soddisfazione si crea un tempo.

La distanza può chiamarsi passione, il tempo può chiamarsi desiderio.

Spazio e tempo si animano di nomi e figure in gioco tra loro: le rappresentazioni sono vita di relazione, e storia, e romanzo personale. Crescita individuale e crescita collettiva, cultura comune e sviluppo personale: spazio e tempo di vicende e figure, nelle quali vivere la relazione specificamente umana e continua tra interno ed esterno, che si chiama vita.

Energia psichica, libido, che rappresentandosi alla coscienza desiderante tende a conquistare ciò che ama, spinge l'Io a farlo suo possedendolo, stringendolo, ed energia che si ritrae dolorosamente nella frustrazione della perdita, di nuovo verso il soggetto, rinnegando il desiderio e la passione.

Nell'arte forse si possiede ciò che è impossedibile, si vive come proprio, intimo, ciò che è patrimonio comune.

Fare di una fiaba la nostra fiaba è possibile nello stesso momento in cui ne sentiamo il valore universale. Così si trova un piacere sublime nell'opera d'arte, e l'energia fluisce in un moto trasformativo dal soggetto all'oggetto, e ricrea quella che Longino chiama «la grandezza dell'anima».

L'anima, Psiche, è grande nel senso che conosce e ama l'*altus*, la sua grandezza è la sua stessa estensione che non possiamo delimitare, pur viaggiando molto, come ci dice Eraclito.

Avvicinarsi all'arte per la potenza del movimento che imprime in Psiche, per la qualità del sentire umano, per conoscerla, come scriveva Freud, considerare se stessi come testo e poi studiare i testi della tradizione come commenti alla propria identità, come scriveva Emerson, significa esplicitare la funzione di arricchimento presente nell'opera, che è sia conoscenza che pathos.

Al piccolo, ingenuo frammento d'arte che è il sogno personale fa

riscontro un sogno che il grande sognatore collettivo ha ricordato e reso in un linguaggio universale: la fiaba di magia.

I suoi passaggi continui attraverso Paesi lontani e culture diverse nello spazio e nel tempo hanno certo determinato la perdita di importanti tracce locali, ma hanno anche formato l'universalità del sogno.

Secondo la particolare sensibilità della scienza nata con l'interpretazione dei sogni individuali cercheremo di comprendere la fiaba di Aladino e della lampada meravigliosa, che è uno tra i sogni più belli del grande sognatore universale.

### Note

- \* Questo capitolo è stato pubblicato, in forma leggermente diversa, in «Rappresentazioni - Studi Psicoanalitici», n. 2, E.T.S., Pisa 1991.
- <sup>1</sup> Apuleio, *Amore e Psiche*, prefazione, traduzione e note di G.F. Pasini, Fògola, Torino 1983.
- <sup>2</sup> Max Lüthi (1947-1978), *La fiaba popolare europea*, U. Mursia ed., Milano 1979.
- <sup>3</sup> *Le Roman d'Aladin*, traduction par René R. Khawam, Phébus, Paris 1988.
- <sup>4</sup> Platone, *Fedone*, trad. di Manara Valgimigli in: *Platone, Opere complete*, vol. I, pp. 104-105, Laterza, Roma-Bari 1987.
- <sup>5</sup> Vladimir Jakovlevič Propp (1928), *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, Einaudi, Torino 1966, p. 3.
- <sup>6</sup> Ivi, p. 9.
- <sup>7</sup> Sigmund Freud (1905), *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere*, vol. IV, Boringhieri, Torino 1970, p. 529.
- <sup>8</sup> Sigmund Freud (1919), *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977, p. 83.
- <sup>9</sup> Ivi, p. 109.
- <sup>10</sup> Melanie Klein (1921), *Lo sviluppo di un bambino*, in *Scritti*, Boringhieri, Torino 1978, p. 73.
- <sup>11</sup> Ivi, p. 72.
- <sup>12</sup> *En Märchen ist eine Erzählung oder eine Geschichte in der Art, wie die Gebrüder Grimm in ihren Kinder- und Hausmärchen zusammengestellt haben*; André Jolles, *Einfache Formen; Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle (Saale) 1930, p. 219.
- <sup>13</sup> Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1815), trad. it.: *Le fiabe del folclore*, Einaudi, Torino 1951.
- <sup>14</sup> Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de' peccerille*, Napoli 1634-1636; versione italiana: *Il Pentamerone*, 3 voll.; trad. e introd. di Benedetto Croce; prefazione di Italo Calvino, Laterza, Roma-Bari 1974; *Lo cunto de li cunti*, testo restaurato della prima edizione napoletana del 1634-1636, trad. it. e note di Michele Rak, Garzanti, Milano 1986.
- <sup>15</sup> Giuseppe Pitré, *Fiabe e leggende popolari siciliane*, Palermo 1870-1913; ristampa anastatica: Lib. Ed. Forni, Bologna 1969.
- <sup>16</sup> Antoine Galland, *Les Mille et une nuit*, Paris 1704-1717, 3 voll.; Garnier-Flammarion, Paris 1965.
- <sup>17</sup> *Le mille e una notte*, prima versione integrale dall'arabo diretta da Francesco Gabrieli, Einaudi, Torino 1948.
- <sup>18</sup> M. Klein, *op. cit.*, pp. 72-73.
- <sup>19</sup> Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, A.A. Knopf, New York 1976; trad. it.: *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano 1977; quinta edizione, febbraio 1988, p. 7.

Capitolo primo

- <sup>20</sup> Ivi, p. 151.
- <sup>21</sup> Carl Gustav Jung (1912-1952), *Simboli della trasformazione*, in *Opere*, vol. V, Boringhieri, Torino 1970, p. 159.
- <sup>22</sup> Ivi, pp. 12-13.
- <sup>23</sup> S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 87.
- <sup>24</sup> Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di Giovanni Lombardo, postfazione di Harold Bloom, Aesthetica ed., Palermo 1987, pp. 11-12.
- <sup>25</sup> Ivi, p. 146.
- <sup>26</sup> S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 81.
- <sup>27</sup> S. Freud (1912-1913), *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, in *Opere*, vol. VII, Boringhieri, Torino 1975, p. 96.
- <sup>28</sup> Freud (1910), *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere*, vol. VI, Boringhieri, Torino 1974, p. 274.

## Capitolo secondo

### Il tesoro di Aladino: viaggio sotterraneo

La sultane Scheherazade, en achevant l'histoire d'Abou Hassan, avait promis au sultan Schahriar de lui en raconter une autre le lendemain, qui ne le divertirait pas moins. Dinarzade, sa sœur, ne manqua pas de la faire souvenir avant le jour de tenir sa parole, et que le sultan lui avait témoigné qu'il était prêt à l'entendre. Aussitôt Scheherazade, sans se faire attendre, lui raconta l'histoire qui suit, en ces termes:

Sire, dans la capitale d'un royaume de la Chine, très riche et d'une vaste étendue, dont le nom ne me vient pas présentement à la mémoire, l...

#### *Aladino scapestrato*

...viveva un povero sarto, che col suo lavoro riusciva appena a mantenere se stesso, la moglie e l'unico figlio che avevano. Il figlio, che si chiamava Aladino, aveva sempre avuto la brutta abitudine di scappare di casa per giocare. Quando compì dieci anni il padre cominciò a portarlo nella sua bottega per insegnargli il mestiere, dato che non aveva i mezzi per farlo studiare né per fargli apprendere un'altra arte. Aladino invece di applicarsi scappava appena gli era possibile e continuava a passare il tempo in giro senza concludere nulla. Dopo aver provato a educarlo con tutti i mezzi, vedendo che non otteneva nessun risultato, il povero sarto si ammalò dalla gran pena e morì. La madre allora vendette la bottega e si mise a filare il cotone, esortando Aladino a lavorare. Il ragazzo invece approfittò della mancanza di controllo per darsi ancor più alla vita del perdigiorno, tornando a casa solo per mangiare e dormire. Così arrivò a quindici anni.

Tra i personaggi di fiaba Aladino ha molti fratelli, eroi negativi e privi di buon senso, sordi alle sensate esortazioni dei genitori. Che siano figli di re o di poveri contadini non fa differenza: si rappresentano all'inizio come *separati* dal loro contesto, cioè privi di nessi significativi con i loro parenti, la loro città, i costumi del loro tempo.

In senso moralistico potremmo esprimere un giudizio negativo verso Aladino, che non manifesta nemmeno dolore per la morte del padre, di cui si dice che è stato la causa. In senso anti-moralistico potremmo dire che Aladino sceglie la libertà, perché continuando a giocare si sottrae a una prospettiva di lavoro duro e di miseria.

In entrambi i casi applicheremmo alla fiaba un giudizio che non ha giustificazione al suo interno. Aladino non è attivo, non sceglie né di seguire né di rifiutare la prospettiva che gli compete secondo la tradizione, secondo la legge paterna. È semplicemente *separato*.

L'attante protagonista sta alla sua fiaba come il personaggio del sognatore sta al sogno in cui compare: rappresenta l'Io, personifica la funzione cosciente. I suoi legami con gli altri personaggi della storia rappresentano i nessi tra l'Io e le altre istanze di Psiche.

Nella situazione d'inizio l'assenza del padre e l'indifferenza di Aladino per i valori collettivi della sua città attivano un vuoto, che prepara l'ingresso sulla scena di qualcosa di nuovo e lontano.

### *Il mago-zio*

Sulla scena della nostra fiaba, uno dei tanti giorni che Aladino giocava per strada con gli altri ragazzacci, apparve un mago che veniva dalle lontane terre d'Africa, dal Maghreb. Appena ebbe visto Aladino, pensò che era proprio quello che cercava per portare a termine il progetto al quale aveva dedicato tanti studi di scienze occulte e per il quale era venuto fino alla città della Cina. Dopo aver chiesto in giro le informazioni che gli servivano, gli si avvicinò chiedendogli se non era proprio il figlio di quel certo sarto.

«Sì, signore» rispose Aladino «ma è morto da parecchio tempo». A queste parole il mago africano si gettò al collo di Aladino, abbracciandolo e baciandolo più volte con le lacrime agli occhi e con grandi sospiri. (G 26) <sup>2</sup>

Sorpreso, Aladino gli chiese chi fosse e perché piangesse; il mago gli rispose che era il fratello di suo padre, tornato dopo quaranta anni di viaggi in terre lontane, che lo avevano reso ricco. Disperato per l'inaspettata perdita del fratello che credeva di riabbracciare, trovava una consolazione in lui, suo unico nipote. Poi mise mano alla borsa e diede un po' di monete ad Aladino, chiedendogli dove fosse sua madre; il nostro perdigiorno rispose subito e il mago lo pregò di annunciarle il suo arrivo.

La madre, che stranamente lo vide tornare a casa prima di cena, gli disse che non le risultava che il marito avesse alcun fratello, ma quando il mago mandò altri denari e tutto ciò che occorreva per una cena si accinse di buon grado ad ospitarlo.

Da questo momento abbiamo nella fiaba un crescendo di cui il mago è protagonista: la madre dubita, Aladino è sedotto dalla ricchezza e il falso zio, da attore consumato, dosa opportunamente le offerte di monete d'oro e le lamentazioni sulla morte del povero sarto.

Durante la loro cena il mago si rivolse al ragazzo:

«Ebbene Aladino» riprese il mago «di che ti occupi? Conosci qualche me-

stiere?» A questa domanda Aladino abbassò gli occhi sconcertato; ma prese la parola sua madre, dicendo: «Aladino è un fannullone». (G 31)

La madre continuò raccontando come nonostante i loro sforzi lei e il suo povero marito non fossero riusciti a distoglierlo dalle cattive abitudini. Si lamentò per la sua fatica, e disse che presto lo avrebbe chiuso fuori di casa. Infine scoppiò a piangere.

La storia non racconta che Aladino si sentiva in colpa, infatti non espresse alcun desiderio di lavorare per aiutare sua madre. Semplicemente abbassò il capo, confuso.

Quando poi il mago gli chiese se voleva apprendere un mestiere diverso da quello di suo padre, restò ancora in silenzio. Comprendendo che nessun lavoro attraeva Aladino, gli disse:

«Se ti ripugna imparare un mestiere e vorresti invece essere un uomo ben considerato io ti procurerò una bottega di ricche stoffe e di fini telerie; tu le venderai e col denaro guadagnato acquisterai altre mercanzie, e in tal modo vivrai onorevolmente». (G 32)

A questa proposta Aladino, che aveva visto i mercanti ben vestiti e tenuti in gran considerazione, finalmente parlò, e disse che sarebbe stato grato allo zio per la sua bontà.

A questo punto la madre cedette alla seduzione, pensando che non poteva essere che uno zio colui che faceva un'offerta tanto generosa, dimenticando che il marito non aveva fratelli. Il giorno dopo il mago portò Aladino a scegliere un meraviglioso completo da mercante, e il ragazzo fu felice vedendosi così elegantemente e riccamente vestito. Poi gli mostrò le moschee e i caravanserragli, cenarono insieme ai maggiori mercanti della città e alla fine lo riaccompagnò da sua madre.

Si scusò perché il giorno dopo, essendo sospesi i negozi, non avrebbe potuto ancora procurargli la bottega, sarebbe comunque andato a prenderlo per portarlo a fare una bellissima passeggiata e mostrargli i più bei giardini della città e dei dintorni.

Quel mattino Aladino era felice col suo vestito nuovo, e seguiva lo zio ammirando palazzi e giardini tanto belli che ognuno sembrava superare quelli precedenti. Dopo una breve sosta per ristorarsi, ripresero il cammino, allontanandosi sempre più dalla città, verso le pendici dei monti.

Osserviamo come il mago ha costruito la sua figura seducente, conquistando la fiducia di Aladino, sull'assenza del padre, rispetto al quale si propone come una figura in armonia con lui, ma molto più potente e tollerante.

Aladino è sedotto dalla ricchezza e dai discorsi del mago, che gli fa intravedere la possibilità di passare direttamente dalla sua vita di perdigiorno a una vita che immagina facile, priva di fatica, dove si è sempre ben vestiti e onorati. Si sente già baciato dalla fortuna e cammina ignaro, si allontana dal suo spazio, come attuando fisicamente la separazione che avevamo notato tra lui e gli altri elementi

della sua scena. Il mutamento spaziale rappresenta il mutamento dell'orizzonte psichico: campi e montagne sconosciuti, una natura non umanizzata dove Aladino comincia a sentire che la distanza lo separa dalla sua casa e dalle strade dei suoi giochi.

Vedendo ormai solo montagne e sentendo la stanchezza che lo prendeva, Aladino chiese allo zio di tornare indietro, visto che i giardini ormai da tempo erano finiti.

«Fatti coraggio, nipote mio,» gli disse il falso zio «voglio mostrarti un altro giardino che supera di gran lunga tutti quelli che hai visto finora; non è lontano da qui, non mancano che pochi passi; e quando ci saremo, mi dirai tu stesso se non ti sarebbe rincresciuto non vederlo dopo essere arrivato tanto vicino».

Aladino si lasciò convincere e il mago lo condusse ancora più lontano, intrattenendolo con varie storie divertenti per rendergli meno noioso il cammino e la fatica più sopportabile. Giunsero infine fra due montagne di media altezza e pressoché uguali, separate da un vallone piuttosto stretto. (G 38-39)

Sedurre significa condurre a sé, modificando in qualche modo il percorso dell'altro, e possiamo ben dire che il mago ha sedotto Aladino, con l'oro e con la complicità verso la sua scioperataggine, con i pianti per la perdita del fratello, e ora con storie raccontate.

All'interno della storia si raccontano storie che distraggono la mente dalla fatica del cammino. Così accade spesso nelle *Mille e una notte*, la loro funzione si moltiplica al loro interno, ed escono come da scrigni contenuti uno nell'altro, senza limiti.

Nel difficile cammino verso il giardino meraviglioso è piacevole ascoltare storie, che mediano il passaggio dal noto all'ignoto.

### *L'incantesimo e il nome*

Il paesaggio è oramai impervio, e i gesti da quotidiani si fanno carichi di mistero. Acceso il fuoco con alcuni rami secchi che aveva fatto raccogliere da Aladino, il mago vi versò degli aromi che portava con sé, pronunciò parole incomprensibili per Aladino e divise in due il fumo denso che si era sprigionato. La terra tremò e, con un boato, si aprì mentre Aladino, terrorizzato, si diede alla fuga. Il mago lo riacciuffò subito e gli assestò un ceffone così violento che Aladino cadde a terra sanguinante.

«Zio,» esclamò piangendo «che ho dunque fatto per meritarmi che voi mi picchiate così rudemente?» (G 40)

Il mago gli disse duramente che aveva le sue ragioni e poi, addolcendo la voce, gli ricordò che doveva obbedirgli come a un padre e gli disse che se fosse fuggito avrebbe perduto grandi ricchezze.

L'improvviso dispiegamento della magia è stato per Aladino *perturbante*, rompendo il quadro roseo che si era fatto della situazione. Per quanto consideri ancora il mago come suo zio, l'orizzonte all'interno del quale pensava di diventare senza fatica un bel mercante, già modificato dal luogo impervio lontano dalla città, è spezzato dalla percossa violenta, legata al boato con cui si è aperta la terra.

Nello stretto vallone tra le due montagne Aladino è legato al mago che ha bisogno di lui per realizzare il suo piano.

A questo punto la potenza oscura del mago divide una parte della sua conoscenza dei misteri con l'ingenuo Aladino.

Apprendosi, la terra aveva scoperto una grossa lastra di marmo sulla quale era infitto un anello; mostrandola ad Aladino il mago gli disse:

«Sappi dunque ora che sotto questa pietra che vedi c'è un tesoro nascosto che è destinato a te e che deve renderti un giorno più ricco dei più grandi sovrani del mondo. Tant'è vero che tu sei l'unica persona al mondo cui sia permesso toccare questa pietra e sollevarla per entrare; e a me è vietato anche toccare e mettere piede nella stanza del tesoro, quando sarà aperta. Perciò bisogna che tu esegua alla lettera ciò che ti dirò, senza sbagliare: la cosa è di enorme importanza sia per te che per me». (G 40)

Pieno di stupore per tutto ciò che stava succedendo, Aladino si dichiarò pronto a obbedire, e il mago gli disse di afferrare l'anello e di sollevare la pietra quadrata. Guardando la pesante lastra di marmo, Aladino disse allo zio che non poteva farcela da solo, perché era troppo piccolo. La passiva disponibilità dell'impotente e ingenuo Aladino fa riscontro alla disponibilità attiva del mago sapiente, che a questo punto gli svela il segreto magico del suo nome:

«No, nipote mio, se io ti aiuto non riusciremo a combinar nulla, e la nostra fatica andrà sprecata. Ma tu metti mano all'anello e tiralo su, e vedrai che subito ti seguirà, perché t'ho già detto che nessuno può toccarlo fuorché te; nel sollevarlo pronunzia il nome tuo, e quello di tuo padre e tua madre, e vedrai che subito verrà su, e tu non ti accorgerai nemmeno del suo peso». (Gab 630)

Il tesoro è accessibile solo con l'unione del mago e di Aladino, che costituiscono una coppia di opposti, giovane e vecchio, sapiente e sprovveduto, protagonista e antagonista. Secondo la psicologia junghiana rappresentano il Sé che indica la totalità psichica della persona, comprendendo sia elementi consci che inconsci. Il Sé può manifestarsi, scrive Jung,

...come coppia di fratelli oppure sotto l'aspetto dell'eroe e del suo antagonista (drago, fratello nemico, nemico mortale, Faust e Mefistofele ecc.). Ciò vuol dire che sul terreno empirico il Sé appare come un giuoco di luce e di ombra, quantunque concettualmente esso venga inteso come un tutto organico e quindi come un'unità nella quale gli opposti trovano la loro sintesi.<sup>3</sup>

L'azione magica del nome di Aladino si origina da questa sintesi: il

ragazzo prese l'anello, pronunciò il suo nome e sollevò la pietra. Appare allora la cavità che introduceva al tesoro, con una piccola porta e alcuni gradini.

Il motivo fiabesco della cavità sotterranea, della grotta, del palazzo al quale si accede precipitando in una buca, corrisponde al motivo epico della discesa agli inferi. È il viaggio iniziatico della fiaba, e Aladino è disposto a compierlo, un po' atterrito, un po' sedotto. Entrerà nel mondo oscuro dove non si può procedere secondo i criteri del giorno, lo stesso mondo dei sogni. Le leggi di questo mondo sconosciuto sono diverse da quelle che reggono la superficie e formano una trama essenziale nel tessuto psichico, tessendo una materia sottile, difficile da osservare.

Il mago, esperto di questa materia come del fumo denso che sapeva dividere in due parti, ne conosceva i segreti quanto bastava per istruire Aladino:

«Scendi in questa cavità; quando sarai in fondo ai gradini che vedi, troverai una porta aperta che ti condurrà in un grande locale a volta, diviso in tre grandi sale l'una in fila all'altra. In ciascuna di esse vedrai, a destra e a sinistra, quattro vasi di bronzo grandi come tini, pieni d'oro e d'argento; ma guardati bene dal toccarli. Prima di entrare nella prima sala, togliti la veste e arrotolatela ben stretta intorno al corpo. Quando sarai entrato, passa alla seconda senza fermarti, e da lì alla terza, sempre senza fermarti. Soprattutto guardati bene dall'avvicinarti ai muri e dal toccarli anche solo con un lembo dell'abito: perché se li tocchi morirai all'istante. È per questo che ti dico di avvolgerti bene la veste intorno al corpo. In fondo alla terza sala c'è una porta che dà su un giardino ove crescono begli alberi tutti carichi di frutti; cammina sempre dritto e attraversa quel giardino percorrendo un sentiero che ti condurrà a una scala di cinquanta gradini che porta a una terrazza. Quando sarai sulla terrazza, ti vedrai davanti una nicchia, e nella nicchia una lampada accesa; prendi la lampada, spegnila, e quando avrai gettato il lucignolo e versato il liquido, mettila in seno e portamela. Non aver paura di rovinarti il vestito: il liquido non è olio, e la lampada resterà affatto asciutta quando l'avrai versato. Se i frutti del giardino ti fanno gola, puoi coglierne a tuo piacimento: questo non ti è vietato».

Concludendo le sue spiegazioni, il mago africano prese un anello che portava al dito e lo infilò a un dito di Aladino, dicendogli che sarebbe stato una difesa contro tutto quel che poteva accadergli di male, purché lui osservasse bene le sue istruzioni. (G 42-43)

### *The-sauros*

Fertur adamanta magnimitatem animo deferentis imprimere  
(Giordano Bruno)

UNA PRIMA CAVITÀ CON ALCUNI GRADINI CHE SCENDONO

Aladino si calò allora nella cavità che comunicava direttamente con la superficie. Poco strutturato rispetto agli altri spazi del sotterraneo,

il passaggio può rappresentare la soglia tra la lucidità della veglia e l'incoscienza del sonno, di cui facciamo esperienza quando la percezione della realtà è già alterata e ancora non siamo abbandonati al flusso onirico.

Dalla cavità si scende, gradino dopo gradino, fino alla porta che si apre magicamente di fronte ad Aladino introducendolo nella costruzione sotterranea. Il viaggio di Aladino nel tesoro non è un percorso solare, eroico, ma il viaggio segreto, nascosto, inconsapevole, che precede il viaggio solare, ponendolo a contatto con le ricchezze della matrice.

#### TRE STANZE QUADRATE IN UNA COSTRUZIONE A VOLTA

In fondo alla breve scala si entra nella prima delle tre stanze quadrate contenute nella costruzione a volta. Questa geometria particolare richiama già un percorso di crescita psicologica, attraverso i numeri tre e quattro.

Osserviamo i metalli contenuti nei quattro grandi vasi: l'oro e l'argento sono analogici al sole e alla luna, al principio maschile, attivo, e a quello femminile, ricettivo.

Perché Aladino non può prendere oro e argento, e anzi neppure sfiorare le pareti delle stanze che li contengono con un lembo della veste?

Aladino non conosce la sacralità del sotterraneo e se si appropriasse di oro e argento non lo farebbe per il loro valore simbolico, trascendente, ma per la sua voglia di ricchezze. Ogni discesa sotterranea è scandita da ritmi e da tabù senza i quali nessun movimento sarebbe possibile: seguendo la sua voracità Aladino resterebbe *fissato* all'inizio del cammino, morirebbe, sarebbe come pietra.

#### UN SENTIERO ATTRAVERSO IL GIARDINO E UNA SCALA IN SALITA

Aprenosi la porta della terza stanza si può entrare in un meraviglioso giardino, che non contiene nulla di cui Aladino conosca il valore concreto. Ma non potrà fermarsi che al ritorno, altrimenti lascerebbe il vero tesoro distraendosi dalla meta del viaggio. Lo attraversa per il sentiero diritto e giunge a una lunga scala in salita, che in tutti i narratori di Aladino è sicuramente più lunga di quella che ha disceso.

Questo particolare, difficile da cogliere con una lettura rapida della fiaba, sembra assurdo, e potrebbe far pensare a una lacuna. Prima di definire «lacuna» qualcosa che non riusciamo a comprendere, ricordiamo il luogo in cui si era aperta la terra: uno stretto vallone tra due montagne. Questa morfologia ci permette di immaginare la lunga scala in salita: Aladino, sceso per la prima breve scala, attraversa le tre sale quadrate e il giardino senza dislivelli, quindi sale sottoterra nel cuore di una montagna, verso un punto più alto del livello di partenza.



Fig. 1. Il «Monte degli adepti». Da Michelspacher, *Cabala, speculum artis et naturae, in alchymia* (1654)

Nella tradizione alchemica possiamo trovare una rappresentazione analogica di questa ascesa sotterranea, illustrata in un testo del 1654, anteriore di circa mezzo secolo alla prima edizione della nostra fiaba (fig. 1).

In questa immagine ci sono due ricercatori, uno che sembra sapiente ed è accecato, l'altro, più piccolo, che, a differenza del primo, sta per entrare in una piccola cavità, seguendo una volpe. La volpe rappresenta l'istinto naturale, indispensabile per il cammino alchemico. Ogni gradino reca il nome di una fase dell'*Opus* degli alchimisti, e porta a una costruzione a volta e a base quadrata, sulla quale figurano gli opposti, sole e luna. Al culmine è l'araba fenice, il mitico uccello

che indicava la pietra filosofale, per la proprietà di rigenerarsi dalle sue stesse ceneri.

Data la impressionante analogia tra il sotterraneo di Aladino e le figure alchemiche, che sono presenti anche nel resto della fiaba, riflettiamo brevemente sulla disciplina millenaria dalla quale è nata la chimica moderna. Il suo nome viene dall'arabo *al-kimia*, che significa *della pietra*: la meta della ricerca, dell'opera alchemica era il magico *lapis*, la pietra filosofale. Sostanza solida o liquida, unica e nominata con mille nomi diversi, *Spiritus Mercurii*, araba fenice, *aqua viva*, comune eppure difficilissima da estrarre e fissare, la pietra aveva la proprietà di sanare ogni malattia, di ringiovanire i vegliardi, di conferire la somma saggezza, e infine di trasformare ogni metallo vile nella sostanza perfetta e incorruttibile, simile al sole: l'oro.

La chimica moderna è nata sciogliendo i procedimenti chimici che usavano gli alchimisti dal grande quadro iniziatico al quale appartenevano e applicandoli alle necessità umane.

Forse si può dire che la scienza moderna si è caricata per altre vie delle aspettative salvifiche che caratterizzavano l'antica arte della natura, cercando di sconfiggere la malattia e la povertà di tutti gli uomini.

Nella tradizione alchemica, che come la storia di Aladino era diffusa sia in Europa che nel mondo arabo, Jung vide un linguaggio psicologico i cui simboli e i cui processi confermarono la sua concezione dei fenomeni psichici inconsci. Nella lettura junghiana il linguaggio alchemico con la sua oscurità e la astrusità apparente dispiega l'antica potenza significativa e la sua coerenza formale. Scrive Jung:

Il linguaggio alchemico si dimostra non tanto *semiotico* (linguaggio cifrato), quanto piuttosto *simbolico*, nel senso che non vi viene celato un contenuto noto, bensì si allude a un contenuto ignoto, o piuttosto un contenuto ignoto allude a se stesso. Tale contenuto può essere solo psicologico. Se analizziamo queste espressioni simboliche giungiamo alla conclusione che in esse si sono proiettati contenuti archetipici dell'inconscio collettivo. Di conseguenza l'alchimia viene ad acquistare l'aspetto del tutto nuovo e interessante di una *psicologia proiettata dell'inconscio collettivo*, ponendosi perciò sullo stesso piano della mitologia e del folklore. Il suo simbolismo è assai affine a quello dei sogni, da un lato, e al simbolismo religioso, dall'altro.<sup>4</sup>

Mezzo secolo dopo la prima edizione della nostra storia, a Parigi, Dom Pernety, filosofo ermetico, pubblicava un libro che dava conto della stessa parentela tra mito, favole e alchimia.

Si trattava, per Dom Pernety, di mostrare come le favole antiche e anche la scrittura dei geroglifici e le figure degli dei fossero state create dai primi alchimisti. Le verità segrete della natura potevano essere conosciute solo dagli iniziati, che però le rivelarono attraverso le analogie dei racconti. Gli adepti dell'*Ars alchemica* avrebbero compreso il significato rivelato dalle favole; i saccenti avrebbero irriso come

infantili e ridicole le loro figure; il popolo infine se le sarebbe raccontate pur senza comprenderne il livello iniziatico.

Richiamando l'autorità di tanti sapienti alchimisti, come Geber, Basilio Valentino e Raimondo Lullo, Dom Pernety scriveva:

Tutte le spiegazioni ch'io darò, sono prese da questi Autori, o fondate sui loro testi e sui loro ragionamenti, e saranno tanto naturali che sarà ben facile concludere che la Vera Chimica fu la sorgente delle favole, le quali ne racchiudono tutti i principii e le operazioni, e che invano ci si tortura per spiegarle lucidamente con altri mezzi.<sup>5</sup>

Come esempio del gioco simbolico e analogico inesauribile dell'alchimia, il cui *lapis* era una sola cosa ed era chiamato con mille nomi diversi, ricordiamo che il piombo poteva essere nominato come il re vecchio, o come Saturno, o come il nero; le nozze tra re e regina indicavano l'unione tra l'elemento fisso e l'elemento volatile, mentre la separazione degli amanti rappresentava la scomposizione di un preparato nei suoi elementi costitutivi, o *dissolutio*.

#### LA LAMPADA INCANTATA

In cima alla scala, in una nicchia in fondo a una terrazza, o sospesa al centro di un soffitto a volta, come dicono i due narratori di Aladino, si trovava dunque la lampada accesa.

Uno studioso delle *Mille e una notte*, sir Burton, alla fine del secolo scorso annotava a proposito della lampada di Aladino che in Medio Oriente aveva sentito raccontare di lampade trovate accese dopo secoli negli antichi sepolcri, e collegava il simbolo ai Rosacroci.

La luce della lampada vince l'oscurità delle tenebre, sia della notte che della morte, ed è un manufatto, un'opera dell'uomo che forgia i metalli. Forgiando il metallo che estraeva dalla terra l'uomo modificava la natura non limitandosi a darle forma, come il vasaio che plasma la creta. Ne trasformava i prodotti col fuoco, piegandoli stabilmente alle sue necessità rituali e pratiche.

Nell'antica metallurgia esistevano riti con i quali si offrivano alla terra madre sacrifici che la compensassero della perdita del suo frutto segreto, il metallo, estratto dal suo seno come un embrione. La credenza che i metalli nascessero e crescessero sottoterra come i frutti degli alberi è sopravvissuta fino a pochi secoli fa. Scrive Mircea Eliade:

«I materiali metallici — scrive Cardano — si trovano nelle montagne, non diversamente dagli alberi, con radici, tronchi, rami e numerose foglie». «Cos'è una miniera, se non una pianta coperta di terra?». A sua volta, Bacon scrive: «Alcune testimonianze antiche riferiscono che nell'isola di Cipro si trova una qualità di ferro che, ridotto in minuti frammenti e sepolto in un terreno bagnato di frequente, vi vegeta, per così dire, al punto che tutti questi frammenti diventano molto più grossi». <sup>6</sup>

Se osserviamo la lampada, che forse è il talismano più magico di tutte le fiabe, riconosciamo una valenza fallica per la potenza che si sprigiona sfregandola. Per la cavità che contiene il nutrimento per la fiamma la lampada ha una valenza ricettiva, femminile. Nella sua forma sia maschile che femminile la lampada, che è il vero tesoro sotterraneo, rappresenta la *complexio oppositorum*, l'unione degli opposti inalterabile e dispensatrice della soddisfazione di qualunque desiderio.

Approfondendo le analogie possiamo vedere che la parola «lampada» viene dal verbo greco *lampo*, che ha allo stesso tempo un significato attivo, «illumino», e un significato passivo, «sono illuminato», «do» e «accolgo la luce».

La lampada è il vero tesoro: qual è l'origine della parola tesoro? Viene dal greco *thesauros*, che significava «tesoro, deposito, prigione sotterranea», e il suo etimo è incerto, a meno che non si analizzi come parola composta, *the-sauros*.

Il suffisso iniziale rimanda alla radice indoeuropea THE, dalla quale derivano «seno» e «femmina», mentre *sauros* significava in greco «serpente» ed era usato per designare il fallo.

L'unione di maschile e femminile costituiva la natura di Mercurio, che gli alchimisti raffiguravano come donna fino alla cintura e come pesce-serpente dalla cintura in giù.

Se ricordiamo il guardiano «naturale» dei tesori sepolti, il drago, incontriamo ancora una volta il *sauros*, simile al serpente primordiale che si avvolge su se stesso e contiene entrambi i riferimenti simbolici.

Nella parola che lo designa e in ogni sua rappresentazione, il tesoro rimanda allo stesso simbolismo, e ora possiamo ben comprendere come mai Aladino per trovarlo debba scendere e salire, nel suo viaggio sotterraneo che ha la sublime caratteristica dell'*altus* dei latini, comprendente l'alto e il profondo. In senso psicologico il tesoro è sotterraneo perché indica un'esperienza di regressione, nel ritorno alla terra madre, dove manca la luce del sole, alla matrice che contiene l'infanzia, dove la libido può restare imprigionata, sepolta, fissata a stadi lontani.

L'unione degli opposti è contenuta nel tempo più lontano dell'infanzia, nella perfetta fusione della vita intrauterina e dell'allattamento, come nell'esperienza della diade genitoriale, matrice delle immagini di unione regale, di totalità dai caratteri maschili e femminili.

Prima degli esseri umani che siamo, racconta Platone, sulla terra vivevano gli androgini, che portavano uniti entrambi i caratteri sessuali, ed erano così potenti e orgogliosi che si ribellarono agli dei. Questi li punirono dividendoli a metà dando origine ai sessi distinti. Per questa ragione, racconta il mito, si cercano, e quando riescono a riunirsi vorrebbero non separarsi mai.

Aladino non aveva nessuna idea del valore della lampada, per portarla al mago la prese, la spense, versò il liquido e se la mise in seno, vedendo che non ungeva, perché il suo olio non era la sostanza comune.

Gli alchimisti parlavano di un *olio essenziale*, che Dom Pernety definisce:

lo zolfo volatile dei metalli filosofici, vale a dire, la loro anima, o il maschio, il sole, l'oro dei Saggi.<sup>7</sup>

L'olio che non unge, perché non è olio comune, richiama l'acqua che non bagna: per ossimoro si evoca una sostanza psichica profonda, imprecisa in senso concreto, ma viva del suo stesso paradosso, resa possibile dalla sua stessa impossibilità.

Se l'olio della lampada magica rappresenta una delle manifestazioni del divino Mercurio come principio maschile, perché Aladino, seguendo le istruzioni del mago, deve rovesciarlo?

Possiamo dire che sia l'uso che il mago vorrebbe fare della lampada che l'uso che ne farà Aladino non coincidono con gli scopi della filosofia alchemica, nonostante le valenze iniziatiche presenti nella fiaba.

«Aurum nostrum non est aurum vulgi», ammonivano gli alchimisti, «il nostro oro non è l'oro comune», ricordando che la ricchezza che cercavano non doveva essere scambiata con la ricchezza materiale, intesa comunemente.

Aladino e il mago vogliono il tesoro nascosto senza curarsi degli scopi di chi ha costruito la lampada incantata e l'ha posta al culmine del meraviglioso e pericoloso sotterraneo, ponendovi un olio straordinario, grazie al quale la fiamma risplende eternamente e il suo nutrimento non si consuma.

L'immagine numinosa è compresa nella fiaba e quasi vi è imprigionata, come i geni di Salomone erano chiusi nei vasi di rame sigillati. Il segreto più misterioso del tesoro deve essere versato e lasciato nel sotterraneo.

#### IL GIARDINO DOVE PUÒ AMMIRARE GLI ALBERI DI GEMME

Ora che portava in seno il vero tesoro, Aladino scese la lunga scala e si fermò ad ammirare il giardino sotterraneo, pieno di alberi carichi di frutti splendidi di tutti i colori.

Ce n'erano di bianchi, di un bianco trasparente come il cristallo, e di un bianco traslucido come la canfora, e di un bianco opaco come la cera vergine. Ce n'erano poi di rossi, di un rosso come i chicchi della melagrana, e di un rosso come l'arancia sanguinella. E ce n'erano di verdi, di un verde scuro e di un verde tenero; e altri che erano blu e violetti e gialli; e altri che avevano colori e sfumature di una varietà infinita.<sup>8</sup>

Pensando che fossero fichi, uva e altri frutti da mangiare, Aladino provò a toccarli, ma si accorse che erano duri come bocce di vetro. Gli piacquero e ne volle raccogliere più che poteva, non per il loro valore, che non conosceva, ma perché erano belli, tanto che dopo essersi riempito le tasche del vestito nuovo e le borse che gli aveva

comprato il mago continuò a coglierne, mettendoli nell'alta cintura e nella veste.

Così inconsapevole come aveva preso la lampada, Aladino raccolse un tesoro, perché i frutti sotterranei erano gemme d'inestimabile valore, più grandi e perfette di quelle dei tesori dei re.

...non sapeva che i frutti bianchi erano diamanti, perle, madreperle e pietre di luna; che i frutti rossi erano rubini, carbonchi, giacinti, coralli e cornaline; che i verdi erano smeraldi, berilli, giade e acquemarine; che i blu erano zaffiri, turchesi, lapiti e lazzuliti; che i gialli erano topazi, ambre e agate; e che gli altri, dai colori sconosciuti, erano opali, avventurine, crisoliti, cimofani, ematiti, tormaline, olivine e crisopazi!<sup>9</sup>

Quando non venivano estratti i metalli dalla terra, venivano utilizzati solo i minerali di superficie, di origine meteoritica. *Sidus* in latino significava sia stella che pietra; l'origine del metallo, tanto diverso dalle altre sostanze, era ritenuta celeste. Portare alla luce i tesori della terra madre, metalli e pietre preziose, rappresentava l'espressione attiva dell'uomo rispetto alla sua matrice, che allo stesso tempo nutre e contiene, nasconde e imprigiona.

Il motivo delle gemme che pendono come frutti dagli alberi del giardino del tesoro ha una posizione importante in tutta la nostra fiaba, facendola brillare di colori preziosi.

Nello studio letterario che ha dedicato alle *Mille e una notte* Mia I. Gerhardt si interroga sulle ragioni della immensa popolarità della storia di Aladino e della lampada. Dato che anche un solo particolare ricorrente può determinare il successo di una intera opera e fornire la chiave per la sua comprensione, Mia I. Gerhardt ritiene che per Aladino questo particolare sia costituito dalle pietre preziose. Scrive:

Il particolare ricorre con una frequenza tale da essere invadente, e per la sua stessa natura si imprime vividamente nella mente del lettore, tanto che la storia sembra completamente splendente e piena di colori. Una indagine più attenta rivela che la sua funzione non è veramente ornamentale: costituisce una specie di *Leitmotiv* che connette gli episodi e fa emergere il loro significato.

Le gemme sono presenti nel corso dell'intero cammino di trasformazione di Aladino, e, osserva la Gerhardt,

C'è una qualche analogia tra lo spirito della storia e quei frutti di pietre preziose che sono la sua invenzione più sorprendente, e nella quale il creatore sembra aver trovato una specie di espressione di se stesso.

Dopo aver posto l'analogia tra il valore delle gemme e il valore che Aladino acquisisce su tutti i piani nel corso del racconto, la studiosa conclude:

Esse appaiono come un simbolo assolutamente adatto per questa storia singolarmente difficile.<sup>10</sup>

Accostando all'osservazione letteraria e stilistica la lettura psicologica possiamo comprendere di quale simbolo si tratta, e perché il motivo delle gemme, unito al motivo dell'anello e della lampada, presenti anche nelle riduzioni per bambini, costituisca l'espressione *essenziale* della fiaba intesa come sogno collettivo.

Sappiamo che Aladino nel sotterraneo ha incontrato molti simboli del Sé, spesso rappresentati secondo le figure dell'*Ars alchemica*. Che fossero frutto della fantasia di un singolo narratore, musulmano, maronita o francese, o fossero nati in una lunga tradizione orale, non ha molta importanza. Il motivo per cui abbiamo cominciato questo viaggio immaginale è che la fiaba con questi simboli è tanto amata nel mondo arabo e in Occidente da almeno tre secoli.

Chiedendoci cosa sono le gemme possiamo risalire alla loro etimologia, e troviamo che come le gemme vegetali derivano dalla radice indoeuropea GEM, che significa germoglio.

L'uomo ha sempre considerato come il frutto più bello e più prezioso della terra le pietre che, racchiuse nella roccia, hanno lo splendore della luce, credendo che esse racchiudessero le virtù dei corpi celesti che presiedevano alla loro formazione.

Per avvicinarci all'antica concezione che vedeva nelle gemme la perfetta e inalterabile espressione di unione tra essenze celesti, divine, e materia terrena, leggiamo un brano di Andrea Bacci, medico e filosofo, scritto nel 1587:

...Mercurio Trimegisto, col quale conferma Platone, e tutto quasi il choro de' sapienti, hanno determinato per certo, che dal cielo, e da le stelle sia infusa in tutto 'l Mondo, e diffusa in tutte le sue parti una comune virtù, e spirito vivificante, che alcuni han detto esser l'anima del mondo, o per dir meglio, la mente divina, la quale nella materia di tutte le cose, che è inclinata sempre con la potentia sua naturale à vestirsi di qualche nova forma; venghi ad eccitare tuttavia quella potentia talmente che d'una materia quantunque vile, e putrida, ma ben disposta, la riduce in atto di qualche forma etiam perfettissima. La onde, chi non resta ammirato nella generatione d'alcuni vermi, et mosconi, che si veggono tra i fiori della primavera, come d'un putrido escremento si ecciti quella potentia infusavi dal Cielo, onde risulti la specie di quello animalletto, con le spoglie del Smeraldo, e della purpura, à paragone dello splendore delle Gemme? Anzi questo, et infiniti altri simili esempi, è un argomento certissimo à ogni buon giuditio, che se la virtù celeste opera nella putrefattione cose così perfette, e belle, molto più venghi à operare effetti meravigliosi, nelle materie più purgate, e più nobili, che si ritrovano nelle viscere della terra, dove i raggi del sole, e di tutto l'ambito del cielo, e delle stelle, vengono insieme a unirsi con più forza, come nel centro, et in un punto, onde eccitano le potentie materiali à generarvi cose più perfette, et l'oro, e le gemme di forma celeste, e di virtù consequentemente mirabili. Il che chi negasse, negarebbe ancora l'opere più stupende, che si veggono in tutte le cose create: e come la terra bilanciata tutta in se stessa, vien però sostenuta dalle forze, et da' lumi celesti, che come sospesa d'ogni intorno con fortissimi cardini, la sostengano saldissima, e le infondano insieme-

mente virtù à crear tutte le cose. Non è dunque da ricercare altre cagioni della generatione di simili cose nobili, e delle gemme, come ne anco delle loro singolari virtù; se non che quali appariscono in specie, et in figura di quei celesti lumi; tali senza dubbio sieno in esse le virtù, che à gli effetti si conoscano soprannaturali.

E di qui vien chiara un'altra conclusione necessaria appresso agli astronomi, che ciascuna delle stelle, ordinate come istrumenti della Onnipotente mano, e virtù d'Iddio, tutte influiscono qualche sua particolare virtù in queste cose create, e nelle gemme. E come diverse ch'esse sono, et senza numero, così causano infinite le specie, e le virtù loro. Il che senza allegar maggiori autorità, mi basta confermar co'l detto divinamente di Dante, poeta Toscano, nel Paradiso.

Il Ciel, cui tanti lumi fanno bello,  
Da la mente profonda, che lui volve  
L'imagin prende, e fassene suggello.  
Virtù diversa fà diversa lega.<sup>11</sup>

Nel nostro tempo possiamo cogliere le tracce della antica concezione sia nel valore di mercato che hanno le pietre preziose che nella loro presenza, insieme all'oro, nel matrimonio. A proposito delle loro virtù, sono diffuse varie tabelle analogiche che ci informano dell'attribuzione delle pietre preziose ai diversi segni zodiacali, come il diamante all'ariete e l'ametista all'acquario. A questa sopravvivenza staccata dalla antica significazione simbolica fa riscontro la loro apparizione nei sogni notturni, dove dispiegano ancora la potenza antica. Cercando di comprenderne il valore, noi osserviamo i frutti preziosi del tesoro e non rischiamo di confonderli con un mero espediente espressivo.

Come Aladino, il suo narratore poteva ignorare il valore delle gemme, e spargerle tanto abbondanti nella sua storia come Aladino se ne riempiva le borse, le tasche e le vesti.

Come rappresentazione dell'inconscio collettivo, le gemme non implicano per esistere la coscienza del significato. Proprio perché non è in grado di dar loro un valore Aladino può prenderle; non è guidato dall'avidità che potrebbe fargli prendere l'oro o l'argento delle stanze quadrate nella costruzione a volta.

Aladino le coglie preso dalla loro bellezza, desiderando portarle a casa per la grazia dei loro colori.

Andrea Bacci, riportando l'opinione dei dotti di ogni tempo, scrive:

...del saffiro, che egli habbi tante virtù divine, et inchine gl'huomini alla pace, all'amor di Dio, e alla carità per la virtù infusagli da Giove. Che la virtù di Venere sia nel smeraldo. La forza di Marte nel Diamante, a far gli huomini constantissimi. Lo splendor del Sole nell'oro, e della Luna nelle Margarite, tanto evidente che variano nel nascere col variar della Luna. Quelle che si creano à luna scemante, vengono piccole, e scarne; e à luna piena splendidissime, e grandi, e trovandosi l'aria tenebrosa, ò con tuoni, vengono similmente le Perle torbide, e nebbiose.<sup>12</sup>

Si pensava che l'ostrica si schiudesse lasciando entrare una goccia di rugiada celeste, dalla quale era fecondata, generando la perla. Indossata in segno di castità e purezza, la perla non forata aveva la virtù di rallegrare l'animo scacciandone gli umori malinconici. Del sardio, citando Alberto Magno, Bacci scrive:

...che à portarla addosso induce allegrezza, et audacia, et è contra le fascinationi che si cagionano da humori corrotti.

Del topazio, che

... vale contra la mestitia, et altre passioni dell'animo: et buttata per esperienza nell'acqua bollente, fa cessare maravigliosamente il bollire, onde alcuni hanno preso occasione di dire che mitiga la collera, et l'ira.<sup>13</sup>

Lo smeraldo, che riceve la sua virtù dal pianeta Venere, specialmente se portato al collo,

...sana la febre Hemitriteo, pessima febre; libera dal mal caduco, tempera la lascivia in modo che, scrive Alberto, un Rè d'Ungheria, dopo la immonditia della notte, si trovò un suo smeraldo in dito rotto in tre pezzi. Di più, assottiglia l'ingegno a trovar cose segrete, et fà l'huomo eloquente, et altre operationi mirabili.<sup>14</sup>

Se cerchiamo l'origine etimologica della parola «smeraldo», troviamo il sanscrito *asmagarbhaja*, che significa «nato dalla roccia». La parola, come uno scrigno, racchiude la stessa realtà simbolica che denomina.

«Diamante» deriva dal greco *adamás*, «incrollabile», e dall'aggettivo *diaphanés*. Questo termine ci riporta alla *complexio oppositorum*, alla stessa rappresentazione del Sé di cui il diamante è uno dei simboli più preziosi. *Diaphanés* significa sia «trasparente» che «brillante», «che illumina» e «che è illuminato».

Ancora viva nella tradizione popolare, una virtù del diamante era quella di risplendere anche in assenza di luce, tanto che era più facile trovare diamanti di notte che di giorno. Scrive Bacci:

Sempre fu in opinione de gli antichi, che 'l diamante havesse virtù divine, et che ligato con oro, ò con argento, et portato, ò in anelli, ò sopra il cuore, facesse l'huomo forte contra i nemici, et contra le fantasime, et vietasse i sogni vani, leva le paure della mente, et resiste valorosamente alle cose velenose.<sup>15</sup>

Notiamo che le virtù delle gemme si dispiegano quando vengono portate al dito o sul cuore, *legate* dall'uomo che forgia i metalli in un anello o in una collana, racchiuse in un cerchio che allo stesso tempo ne delimita e ne esalta la potenza. Sembra inoltre, leggendo le virtù per le quali le pietre erano apprezzate, che la tradizione si preoccupasse dei disturbi psichici — fantasime, malinconia, fascinationi, collera — molto seriamente. Il diamante aiutava anche a non fare «sogni vani»: da ciò possiamo capire come per questa tradizione il sogno fosse un potente regolatore della vita psichica, verità confermata dalla scienza contemporanea.

L'ametista era ritenuta un antidoto contro l'ebbrezza, mentre per gli ebrei favoriva una ricca attività onirica, come scrive Bacci:

Dicono che in voce ebraica significa sogno, perché à portarlo in dito muove gran sogni.<sup>16</sup>

In effetti la parola ebraica che designa l'ametista, *ACHLAMA*, ha le stesse consonanti della parola *CHALOM*, che significa sogno.

### *In seno alla terra*

Carico di ricchezze inestimabili e di potenti talismani senza saperlo, Aladino si lasciò alle spalle il giardino meraviglioso e riattraversò senza fermarsi le tre sale quadrate nella costruzione a volta. Giunto nella cavità che si apriva all'esterno, dove il mago lo stava aspettando, aveva da superare l'ultimo dislivello per uscire all'aperto e, carico com'era, non ce la poteva fare da solo. Allora disse:

«Zio, dammi la mano e aiutami a salire».

«Figliolo,» rispose l'altro, «dammi tu la lampada e alleggerisciti, ché forse è essa che ti pesa».

«No, zio, la lampada non mi pesa affatto, ma dammi tu la mano, e quando verrò fuori te la darò».

Il mago maghrebino, il cui solo intento era di avere la lampada e nulla più, cominciò a insistere con Aladino perché gliela passasse, ma quest'ultimo, avendola ficcata in fondo alle sue vesti, e avendoci sopra i mucchi di pietre preziose, non riusciva a giungere con la mano sino ad essa per consegnargliela. Insistendo l'uno e non riuscendo l'altro a soddisfarlo, il mago s'infuriò a vedere che non raggiungeva il suo scopo, mentre Aladino continuava a promettergli, in perfetta buona fede e senza alcuna cattiva intenzione, che appena salito su dal sotterraneo gliel'avrebbe consegnata. Vedendo dunque il maghrebino che il ragazzo non gliela dava, montato in collera e disperando di ottenerla, fece i suoi scongiuri e gettò l'incenso sul fuoco e d'un subito la lastra da se stessa si richiuse, rincestrandosi al suo posto per forza della magia di colui, e ricoprendo il suolo com'era prima. (Gab 631-632)

Poi, si racconta, il mago prese una strada che non ripassava per la città, e se ne tornò scornato nelle sue terre d'Africa.

Entrambe le versioni alle quali attingiamo per la nostra storia, delle quali parleremo più avanti, raccontano a questo punto chi era il falso zio. Prenderemo spunto da una differenza tra le due versioni, in genere coincidenti, per capire la figura del mago-zio in relazione al viaggio sotterraneo e ad Aladino, che si trova di colpo nel buio totale.

Entrambi raccontano che il mago aveva dedicato tutta la vita alle scienze occulte, molto diffuse nelle sue terre d'Africa, diventando un grande esperto di geomanzia, suffimigi, esorcismi, scongiuri e libri magici. Aveva così scoperto che esisteva un talismano potentissimo, la lampada meravigliosa, in un sotterraneo, e che il luogo in cui si tro-

vava era vicino a una città della Cina. Così aveva intrapreso il lungo viaggio, per impadronirsi della lampada che conferiva al suo possessore una potenza e una ricchezza superiori a quelle dei più grandi re. A questo punto le spiegazioni divergono. Galland racconta:

Ma benché la lampada si trovasse certamente nel luogo che lui sapeva, non gli era permesso prenderla di persona, né entrare nel sotterraneo. Bisognava che un altro vi scendesse, andasse a prenderla e gliela mettesse fra le mani. Ecco perché si era rivolto ad Aladino, che gli era apparso un ragazzo qualunque, adattissimo a rendergli il servizio che si aspettava, ed era ben risoluto, una volta impadronitosi della lampada, a fare l'ultimo suffimiglio, di cui abbiamo parlato, e a pronunciare le due parole magiche che dovevano sortire l'effetto descritto, sacrificando il povero Aladino alla sua avidità e alla sua malvagità, per non avere testimoni. (G 46-47)

A differenza di Galland, il narratore arabo non ci racconta che Aladino era stato scelto a caso:

Quando il maghrebino ebbe fatto nella sua scienza questa scoperta, e visto che il tesoro sarebbe venuto fuori per la fortuna di un ragazzo di nome Aladino, di povera origine e di quella città, e che costui era un tipo facilmente accostabile, immediatamente, senza indugio si era accinto al viaggio fino in Cina, così come abbiamo detto; poi aveva agito come aveva agito con Aladino, contando di venire in possesso della lampada. Ma i suoi sforzi e le sue speranze restarono frustrati, e sprecata la sua fatica; e allora volle ammazzare Aladino, e con la sua arte magica gli fece chiudere addosso la terra per farlo morire. (Gab 632-633)

Per Mia I. Gerhardt questa è la differenza più importante tra le due versioni, di cui, lo anticipiamo per inciso, gli studiosi non hanno ancora stabilito quale sia la più antica. Come testo per le sue osservazioni letterarie Gerhardt sceglie per questa ragione come originaria la seconda, ritenendo che nella versione di Galland il percorso eroico successivo risulti debolmente motivato.

Notando che nella versione araba il tesoro si apre col nome di Aladino e che solo attraverso lui il mago può arrivare alla lampada, scrive:

L'importanza di questo punto sembra essere sfuggita a Galland (o forse ad Hannà?) che dà l'impressione che il mago abbia preso Aladino più o meno a caso, come se il ragazzo fosse il più adatto ad aiutarlo nella sua impresa.<sup>17</sup>

Eppure anche nella versione di Galland pronunciare i nomi è essenziale per sollevare la pietra:

«...tu non hai bisogno del mio aiuto e non ne verremmo a capo, né io né te, se ti aiutassi; la devi sollevare da solo. Pronuncia soltanto il nome di tuo padre e quello di tuo nonno, tenendo l'anello, e tira; vedrai che verrà a te senza fatica». Aladino fece come aveva detto il mago; levò la pietra senza fatica, e la posò lì accanto. (G 41)

La differenza tra le due versioni non riguarda la sostanza della narrazione, perché in entrambi i casi solamente Aladino si trova nella possibilità di aprire il tesoro, e solo lui può scendervi a prendere la lampada incantata.

Che si tratti di *destino*, e che questo destino sia contenuto nel nome di Aladino, o che si tratti dell'insieme di circostanze per le quali il mago lo sceglie mentre gioca con gli altri ragazzi, noi non abbiamo un'accettabile spiegazione logica per motivare il fatto che un ragazzino scioperato entri in possesso di un immenso tesoro e diventi poi il genero del sultano. Dal punto di vista psicologico, osserviamo l'evento ricordando che Aladino, essendo il protagonista della fiaba, del sogno collettivo, rappresenta l'Io: a chi altri potrebbe essere destinato il tesoro, chi se non il protagonista potrebbe compiere il viaggio di trasformazione?

Oltre a chiederci perché il mago non potesse entrare nel tesoro, visto che solo lui ne conosceva i segreti, potremmo domandarci come mai perda la pazienza all'improvviso e imprigioni Aladino, anziché attingere alla sapienza accumulata in quarant'anni di studi, o usando, come aveva già fatto, l'inganno o la violenza. Avido di ricchezze, il mago rappresenta una funzione psichica ambivalente, che con la sua energia propulsiva imprime un movimento al protagonista, fermo in una situazione di povertà. Una pulsione scissa — non esistono relazioni affettive tra Aladino e il mago — cerca di dominare l'Io debole per volgerlo ai suoi fini, fino a che questo, completamente asservito, non gli procuri la sua meta. Ma la meravigliosa lampada, potrebbe essere posseduta dal maghrebino, rappresentazione delle pulsioni di avidità e voracità? La nostra fiaba dice che il mago non poteva accedere al sotterraneo del tesoro. C'è una storia nelle *Mille e una notte* che tratta di questo argomento:

Un mercante di nome Abdullah viaggiava verso Bassora con i suoi ottanta cammelli senza carico, quando incontrò un povero derviscio, un pellegrino che viaggiava a piedi. Il derviscio rivelò al mercante che in un monte lì vicino era nascosto un tesoro tanto grande che si sarebbero potuti caricare tutti i cammelli d'oro e di pietre preziose senza che per questo si vedesse una diminuzione. Al mercante che lo implorava di farglielo vedere, il derviscio fece una proposta: quaranta cammelli in cambio del carico degli altri quaranta. Il mercante acconsentì e, quando furono sul posto, il derviscio accese un fuoco di rami secchi, gettò delle polveri aromatiche sulla fiamma e pronunciando parole incomprensibili, proprio come il mago maghrebino, fece aprire la montagna del tesoro. Ciascuno caricò i suoi quaranta cammelli, e andarono in direzioni opposte, ma il mercante presto tornò sui suoi passi, e disse al derviscio che non gli sembrava che un pellegrino dovesse possedere tante ricchezze, chiedendogli indietro dieci cammelli col loro carico. Il derviscio acconsentì e ripresero il cammino, ma il mercante lo raggiunse di nuovo, più e più volte, finché non riebbe indietro anche l'ultimo cammello. Il derviscio lo salutò esortandolo a far buon uso di tante ricchezze, ma il mercante si mise a pensare a una scatoлина che il derviscio aveva preso nel tesoro e che si era messa in seno.

Tornò ancora indietro deciso a farsela dare anche con la forza, convinto che fosse magica. Appena l'ebbe chiesta, il pellegrino gliela diede.

Conteneva una pomata, e quando chiese al derviscio quali virtù magiche aveva, questi gli rispose che chi se la spalmava sull'occhio sinistro chiudendo il destro poteva vedere i tesori nascosti nelle viscere della terra. Pieno di meraviglia, il mercante gli chiese di passargliela sull'occhio sinistro e, appena il derviscio l'ebbe fatto, Abdullah vide tanti e tali tesori che la sua brama di ricchezza aumentò ancora.

Quando ebbe contemplato le infinite ricchezze, chiese che gli fosse spalata anche sul destro, ma il derviscio gli disse che in questo modo sarebbe diventato cieco per sempre. Non credendogli, Abdullah insistette fino a che l'altro, dopo aver giurato che diceva la verità e aver tentato di dissuaderlo, lo assecon dò.

«Io chiusi l'occhio sinistro, il derviscio mi applicò la pomata sul destro. Quando li riaprii ero cieco...».

Così raccontava il mendicante cieco Abdullah.

Il mercante era troppo avido e in malafede per credere alla sincerità e alla generosità del derviscio, come il mago maghrebino era troppo in malafede per immaginare che Aladino, chiedendogli di uscire prima di dargli la lampada, non avesse un secondo fine. All'opposto, Aladino, che non conosceva il valore di ciò che aveva con sé, era troppo in buona fede per immaginare che il mago-zio volesse fargli del male.

La cecità del mercante è la fissazione della cecità avida con la quale ha ignorato gli avvertimenti del derviscio; con la sua voglia di diventare più ricco e potente dei re a danno di Aladino il mago è altrettanto accecato, tanto da non vedere altra soluzione che ucciderlo. Perde ciò di cui voleva privare il suo opposto: la lampada che, vogliamo sottolinearlo, è una fonte di luce magica e iniziatica.

In tante fiabe la strega finisce nel pentolone che aveva preparato per gli ingenui visitatori della sua cucina; in tante storie leggiamo che il tesoro, il regno, era destinato a un puro di cuore: in senso psicologico leggiamo che le ricchezze nascoste dall'inconscio non servono pulsioni ambivalenti. Come il tesoro della fiaba può essere estratto solo dal suo protagonista, così la ricchezza profonda di ogni persona è accessibile solo con l'attivazione della coscienza che si mette in movimento e cerca.

Galland cerca di spiegare l'ultimo incantesimo del mago affermando che fin dall'inizio aveva deciso di liberarsi di Aladino chiudendolo per sempre nel sotterraneo, mentre nella versione araba questa premeditazione non compare. Scrive inoltre:

Egli poi ricorse con tanta precipitazione alla propria malvagità per perdere il povero Aladino, solo perché temeva che, rimanendo lì a discutere più a lungo, qualcuno potesse sentirli e scoprisse ciò che egli voleva tener nascosto. (G 47)

Osservando quanto tempo il mago doveva aver passato all'imboccatura del sotterraneo, facendo tremare la terra e pronunciando formule magiche, ci sembra improbabile che proprio a quel punto avesse paura

d'essere scoperto, trovandosi poi in un luogo impervio e tanto lontano dalla città. Possiamo definire una *razionalizzazione* l'osservazione di Galland, intendendola come il tentativo di coprire con una debole motivazione logica un evento che risulta oscuro.

Se il mago fosse solo una figura negativa e non una rappresentazione di ambivalenza, risulterebbe incomprensibile che avesse messo il suo anello magico al dito di Aladino, che ancora non ne conosce la virtù, visto che l'anello non era necessario per portare la lampada fino a lui. Chiedendosi come mai non se ne ricordasse lasciandoglielo al dito, Galland si sofferma sul particolare, inserendo un'osservazione di tono quasi illuministico contro i maghi nel suo racconto di Aladino, che è una delle fiabe più ricche di magia:

...è sorprendente che tale perdita, unita a quella della lampada, non abbia gettato il mago nella più nera disperazione. Ma i maghi son talmente abituati alle disgrazie e agli eventi contrari alle loro aspettative che non cessano, finché vivono, di pascersi di fumo, di chimere e di visioni. (G 48)

Come nella magia del nome, nell'anello si rappresenta una sintesi della coppia mago-Aladino, e il simbolo del Sé si coniuga col protagonista della fiaba, che lo porta al dito. Questo avviene sia nelle due versioni fondamentali della storia, che nelle riduzioni attraverso le quali è ancora conosciuta e amata. Ci piace ricordare a questo punto il significato che in arabo ha il nome del nostro eroe, di cui abbiamo visto l'ingenua fiducia: «Aladino» significa «gloria, o altezza, della fede».

### *Ritorno alla luce*

Nonostante la violenza che aveva subito quando aveva cercato di fuggire, Aladino non credeva ancora di poter essere abbandonato:

Quando si vide sepolto vivo, chiamò mille volte lo zio gridando che era pronto a dargli la lampada; ma le urla erano inutili, e non v'era modo di farsi intendere. Così rimase nelle tenebre e nell'oscurità. Poi dopo aver pianto tutte le sue lacrime, scese in fondo alla scala per andare a cercar la luce nel giardino che aveva attraversato; ma il muro, che si era aperto per incantesimo, si era richiuso e sigillato ad opera di un altro incantesimo. Egli tastò davanti a sé, a destra e a sinistra, parecchie volte, e non trovò più nessuna porta; raddoppiò le grida e i pianti, e sedette sui gradini senza speranza di riveder mai più la luce, ma con la triste certezza, invece, di dover passare dalle tenebre in cui si trovava a quelle di una morte imminente. Rimase due giorni in quello stato, senza mangiare e senza bere... (G 48-49)

All'inconscietà fiduciosa di Aladino subentra la prima dolorosa consapevolezza: di essere abbandonato a morire. Non serve implorare, gridare, né cercare una via d'uscita, neppure il bel giardino è accessibile;

dopo due giorni di digiuno e disperazione, Aladino conosce la dimensione terrificata della terra madre, che imprigiona e soffoca come una tomba.

Se la depressione è descrivibile come un restringimento dell'orizzonte, l'esperienza di morte è una totale perdita dell'orizzonte, che si chiude sul soggetto. Nessuno può sentire i richiami, non serve cercare un'uscita, nulla può dare sollievo. Nessuno degli oggetti a disposizione sembra contenere la virtù che servirebbe per risalire. L'esperienza psicologica della morte è un tema caro a J. Hillman, che in un tema di suicidio riconosce il bisogno vitale di tentare l'estrema possibilità di contatto con l'anima, di accedere alla realtà di Psiche. Scrive Hillman:

L'esperienza del mondo infero è travolgente, e va fatta. Lo stile dell'esperienza infera è soverchiante, come una violazione che trascina fuori dalla vita... avviene in ciascuno di noi nelle improvvise depressioni, quando ci sentiamo afferrati da odio, freddi, raggelati, insensibili, e ci sentiamo trascinare, in basso e fuori dalla vita, da una forza che non possiamo vedere, cui vorremmo sfuggire andandocene in giro confusi in cerca di spiegazioni naturalistiche e di conforto per quel che sta accadendo e che è così oscuro. Ci sentiamo invasi dal di sotto, come assaliti, e pensiamo alla morte...<sup>18</sup>

Nel viaggio iniziatico l'incontro con la morte è inevitabile, e Aladino, che non sapeva nulla di Ade o Thanatos, si rese conto che non aveva nessuna risorsa, riconobbe il suo destino:

...il terzo giorno infine, giudicando la morte inevitabile, giunse le mani e, pienamente rassegnato alla volontà di Dio, esclamò:  
«Non vi è forza e potenza se non in Dio altissimo e grande!» Giungendo le mani, però, sfregò senza accorgersene l'anello che il mago africano gli aveva messo al dito e le cui virtù non conosceva ancora. (G 49)

Compare un nuovo simbolo del Sé, che richiama sia i metalli preziosi che la sintesi scaturita dalla coppia Aladino-mago. Non è facile comprendere la natura di questi simboli che, presenti in tutte le religioni, trascendono i limiti della coscienza. Sono realtà psichiche fondamentali di cui possiamo descrivere le rappresentazioni; negare la loro esistenza somiglia all'affermazione che un malato di mente fece a Jung una mattina:

«Dottore, stanotte ho disinfettato tutto il cielo con il sublimato e non vi ho scoperto nessun Dio!...»

Il concetto di divinità — continua Jung — è infatti un'insopprimibile funzione psicologica di natura irrazionale che non ha assolutamente niente a che fare col problema dell'esistenza di Dio.<sup>19</sup>

Nel sotterraneo questo valore trascendente è legato alla ricchezza regressiva della libido infantile, indifferenziata, come l'infanzia è più vicina ogni volta che un desiderio profondo si fa strada nella maturità, divenendo rivisitabile, non perduta. La discesa regressiva precede

ogni ascesa, come gli scalini che Aladino scende precedono la scala più lunga che conduce alla lampada. A partire dal suo stesso etimo, il tesoro contiene elementi ambivalenti e antitetici, arricchisce e imprigiona.

Riconoscendo il punto più buio del suo viaggio sotterraneo, giungendo le mani per pregare Colui che, come spesso dicono le *Notte*, «muta altrui e non muta», Aladino struscìo dunque il talismano:

Immediatamente un genio di enorme statura e dallo sguardo terrificante sorse innanzi a lui come dal profondo della terra fino a toccare con la testa il soffitto, e gli rivolse queste parole:

«Che vuoi? Eccomi pronto a obbedirti come schiavo tuo e di tutti coloro che portano l'anello al dito, io e gli altri schiavi dell'anello». (G 49)

Perché Aladino, che all'incantesimo del mago era fuggito terrorizzato, non ha paura di fronte a questo essere che sorge come dalle profondità della terra? Perché il genio non è perturbante?

Il rapporto tra l'attante protagonista e le figure magiche è uno degli aspetti più interessanti delle fiabe, la nostra storia ci offre da questo momento un'articolazione molto ampia di questo rapporto.

Aladino era un'abitante delle stesse terre del magico popolo che anima le storie delle *Mille e una notte* con i suoi incanti: i geni. Secondo il narratore arabo lo riconobbe come uno dei geni di Salomone. Volendo riconoscerlo senza uscire dalle favole arabe, possiamo sapere che i geni, come le divinità pagane, preesistevano al monoteismo, col quale dovettero fare i conti durante il regno del grande saggio Salomone, che aveva ricevuto da Dio un potere immenso:

...giunse a un punto al quale nessuno era mai pervenuto, tanto che imprigionava i ginn, i ribelli e i diavoli in boccali di rame, vi faceva colare del piombo, e li sigillava col suo anello.<sup>20</sup>

I geni imprigionati erano quelli che rifiutavano di sottomettersi all'ordine divino monoteistico, negando obbedienza al suo depositario sulla terra, Salomone. Venivano poi gettati in fondo al mare, dove il recipiente di metallo, opera dell'uomo forgiatore, e il sigillo col sacro nome di Dio li comprimevano e impedivano qualsiasi dispiegamento della loro magia.

Quando, dopo secoli o millenni, venivano tratti in secco da un povero pescatore che incautamente rimuoveva il sigillo, si alzavano dispiegando la loro potenza arcaica, improvvisa, spandendosi come fumo vorticoso e condensandosi in una misura superiore a quella delle montagne, fino a toccare la volta celeste. Il genio allora chiedeva perdono a Salomone, poi, quando si accorgeva di avere davanti solo un povero pescatore terrorizzato, si sottraeva alla vista con la stessa velocità con la quale si era manifestato, oppure faceva uso della sua magia per minacciare di morte il malcapitato liberatore finendo spesso col renderlo ricco.

La prima caratteristica dei geni è la loro indipendenza dalle dimensioni spaziotemporali umane, vivono migliaia di anni in un boccale di rame e percorrono in un battito delle ciglia distanze che richiedono anni di cammino. Sono rapidi come la fantasia e hanno le dimensioni varie dei sentimenti; il loro popolo somiglia al popolo dei sogni, dove l'infanzia facilmente si coniuga col giorno appena trascorso.

Il genio è perturbante quando determina la perdita improvvisa del senso della realtà, retto dal saldo possesso delle comuni coordinate spaziotemporali. Donatore di morte e di ricchezza, conoscitore dei tesori sepolti e imprigionato nel mare, il genio rappresenta una straordinaria personificazione dell'*inconscio*.

La relazione tra il protagonista e il genio rappresenta quindi la relazione tra l'Io e l'inconscio personificato.

Il genio costretto dal potere di Salomone in un piccolo recipiente sigillato esprime la forza ambivalente e pericolosa dell'inconscio imprigionata dal re, che incarna il principio collettivo dominante.

Abbiamo visto la valenza simbolica del talismano, che può quindi essere inteso come il ponte attraverso il quale la potenzialità inconscia può essere in contatto con la coscienza, attingibile per l'Io.

Il genio di Aladino non chiede di essere liberato, non cerca di fuggire e nemmeno si lamenta per la sua condizione di servo. Chiede all'essere umano che l'ha evocato quale desiderio debba soddisfare, pronto a eseguire senza discutere qualsiasi ordine.

È come se qualcuno potente quanto Salomone, qualcuno di cui le fiabe non raccontano nulla, anziché imprigionarlo avesse addomesticato, legandola per sempre a un oggetto simbolico, la sua magica energia. Il suo potenziale è una funzione dell'essere umano che si trova a possedere e attivare il talismano, il simbolo.

Col genio dell'anello fa la sua prima apparizione la potenza magica di cui d'ora in poi Aladino potrà disporre. I frutti preziosi, l'oro e l'argento, hanno preparato questo ingresso. Il fatto che la magia personificata dal genio compaia all'interno di un cammino iniziatico che ha richiesto il confronto con la morte ne definisce i contorni. L'orizzonte quotidiano di Aladino si era già rotto con l'incantesimo del mago, e dopo il viaggio nel sotterraneo, la fame e il buio, Aladino gioca in una scena ben diversa da quella della superficie, abituato allo splendore delle gemme e al rischio di restare per sempre nella terra. Il genio si coniuga all'asse centrale della fiaba, e per questo non è perturbante per Aladino né per il lettore alle sue spalle, che, identificato con lui, si muove nel suo percorso immaginale, seguendo il flusso di timori, esperienze, emozioni che lo caratterizzano.

In altre epoche e circostanze Aladino, che non era assuefatto a tal genere di visioni, sarebbe stato colto dal terrore e avrebbe perso la parola alla vista di un essere così straordinario... (G 49)

Questa volta invece,

...riprese fiato, e ripensò a quel che gli aveva detto il maghrebino nel dargli l'anello. Allora, esultante e rinfrancato, disse: «Servo di chi possiede l'anello, voglio che tu mi faccia uscire alla superficie della terra». Non aveva ancora finite queste parole, che la terra si spalancò, ed egli si trovò sulla porta del tesoro, fuori all'aperto. Quando si vide lì, dopo tre giorni trascorsi sottoterra nel tesoro fra le tenebre, la luce del giorno e i raggi del sole lo percossero in viso, ed egli non poté spalancare gli occhi, ma cominciò ad aprirli e richiuderli un po' per volta sino a che essi si rafforzarono e poterono ricevere la luce sgombrandosi della tenebra. (Gab 634)

Come l'antico fabbro estraendo i metalli dalla terra per forgiarli introduceva il tempo umano, storico, nella durata astorica e sovrumana delle viscere della terra madre, così Aladino, fratello di tutti gli attanti che entrano nel tesoro nascosto, rappresentazione delle profondità inconse, introduce la sua storia reale e la imprime sull'atemporale antichità mitica del tesoro della lampada, dando la prima battuta, il primo ritmo umano al segreto profondo.

Estraendo le pietre preziose, embrionali e perfette, e la lampada di cui non conosce ancora la potenza, Aladino ha ciò che occorre per cominciare una vera storia, un cammino eroico verso la città, verso il palazzo.

Atemporale, astorico, è il tempo dell'infanzia, mito personale che contiene il genio di ognuno come i miti collettivi e le fiabe contengono il genio dell'umanità intera. Tempo che sta alle spalle e si avvicina ogni volta che attraverso il desiderio un bisogno profondo è accolto, tempo lontano come quello delle fiabe, in cui quotidianamente si varcava il confine tra l'impossibile e il possibile, in cui i genitori erano divinità, dispensatori di inesauribile ricchezza e crudelmente minacciosi nell'abbandono. Ritornare all'infanzia, ritrovare l'energia psichica fissata a stadi di sviluppo parziali, ricercando i suoi simboli, rimette in contatto col ventaglio immenso di possibilità che caratterizza il bambino: può diventare ricco o povero, bello o brutto, rivelare il suo genio o chiudersi tra le sbarre della nevrosi.

Questa è la ricchezza alla quale si torna nel viaggio sotterraneo, percorso fondamentale del viaggio psicoanalitico, e la difficoltà è grande: come Aladino si lascia la luce del giorno, della superficie. In un luogo sconosciuto e impervio, lontano dalla città e dalla propria casa, fuori dalle mura protettive dell'atteggiamento collettivo dominante, si scende nella oscura terra, poi si sale e di nuovo si scende, fino a che ci si misura con la morte e ci si rivolge al Dio invisibile.

Allora il genio compare e riconduce fuori, dove il sole è alto. Da questo punto comincia il viaggio di Aladino con la sua lampada, in luce.

#### *Note*

Il contenuto di questo capitolo è stato presentato in un seminario tenuto all'Istituto Psicoanalitico di Psicodramma e Attività Espressive di Firenze, il 16 aprile 1988, col titolo: «Thesaurus - Viaggio immaginale».

- <sup>1</sup> A. Galland, *op. cit.*, vol. III, p. 67.
- <sup>2</sup> Questo e tutti i brani di seguito citati, seguiti dalla sigla «G» con l'indicazione del numero di pagina, sono tratti da *Storia di Aladino, o la lampada meravigliosa*, trad. di G. Guadalupi — dalla versione di Antoine Galland, *op. cit.* —, in *Le Mille e una notte secondo Galland*, F.M. Ricci, Padova-Milano 1981.
- Tutti i brani di seguito citati, seguiti invece dalla sigla «Gab» con l'indicazione del numero di pagina, sono tratti da *Storia di Aladino e della lampada incantata*, trad. di Francesco Gabrieli — da *Histoire d'Alâ al-Din — ou la lampe merveilleuse — Texte Arabe — Publié par H. Zotenberg, Imprimerie Nationale, Paris 1988* — in *Le mille e una notte*, cit., quarta edizione, Einaudi, Torino 1988, vol IV, Appendice.
- Tutti i brani di seguito citati, seguiti infine dalla sigla «Gal» con l'indicazione del numero di pagina, sono tratti da *Histoire d'Aladdin ou la Lampe Merveilleuse* di Antoine Galland, cit., vol. III, trad. mia.
- La scelta tra la versione francese (G, Gal) e quella «araba» (Gab) è stata condotta sia per motivi strutturali — ho preferito di volta in volta la versione più completa secondo i criteri psicologici che sono esplicitati nelle Appendici, ai capp. IV e V — sia per motivi di stile. Il lettore attento potrà osservare che la versione di Francesco Gabrieli ha una freschezza e un'intensità comunicativa che la rendono particolarmente gradevole: caratteristiche dovute forse più al lavoro dell'insigne arabista che alla sua fonte. Ho cercato infine di offrire una traduzione molto aderente alla lettera e allo stile di Galland quando mi sembrava importante mantenere certe sfumature espressive dell'Aladino francese.
- <sup>3</sup> Carl Gustav Jung, *Opere*, cit., vol. VI, p. 477.
- <sup>4</sup> Ivi, vol. XIII, p. 371.
- <sup>5</sup> Dom Antonio Giuseppe Pernety, *Les Fables Egyptiennes et Grecques dévoilées et réduites au même principe, avec une explication des hieroglyphes*, Parigi 1958; trad. it. di G. Catinella, E.C.I.G., Genova 1979, p. 50.
- <sup>6</sup> Mircea Eliade, *Arti del metallo e alchimia* (1976), Boringhieri, Torino 1980, pp. 40-41.
- <sup>7</sup> Dom A.J. Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, 1758 Parigi; ristampa anastatica Arché, Milano 1980, p. 201; trad. mia.
- <sup>8</sup> J. Charles Mardrus, *Le livre des milles nuits et une nuit*, 1899-1904, quatrième édition, 16 voll.; vol. XI, p. 204.
- <sup>9</sup> *Ibidem.*
- <sup>10</sup> Mia I. Gerhardt, *The Art of Story-Telling*, E.J. Brill, Leiden, 1963, p. 324, trad. mia.
- <sup>11</sup> Andrea Bacci, *Le XII pietre pretiose*, Roma 1587, pp. 4-5.
- <sup>12</sup> Ivi, p. 6.
- <sup>13</sup> Ivi, p. 8.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 9-10.
- <sup>15</sup> Ivi, p. 19.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 15.
- <sup>17</sup> M.I. Gerhardt, *op. cit.*, p. 323.
- <sup>18</sup> James Hillman (1979), *Il sogno e il mondo infero*, Edizioni di Comunità, Milano 1984.
- <sup>19</sup> C.G. Jung, *Opere*, cit. vol. VII, p. 72.
- <sup>20</sup> *Le mille e una notte*, cit., vol. III, p. 63.

#### Avvertenza

Per i nomi arabi, si segue la traslitterazione adottata in *Le mille e una notte*, cit., anche nelle traduzioni italiane da testi francesi che adottano una forma diversa, lasciando ovviamente la forma diversa quando si cita il testo originale, come quello di Galland.

## Capitolo terzo Desiderio e magia

### *Un genio orrendo di grandezza gigantesca*

Dopo essersi abituato alla luce del sole, Aladino si guardò intorno e si stupì realizzando che era lo stesso posto dal quale si era aperta la cavità sotterranea: la terra era livellata e non si vedevano tracce della lastra di marmo. Vide in lontananza i giardini che circondavano la città, riconobbe la strada e si mise in cammino contento di averla scampata bella.

Sua madre aveva passato quei giorni nell'angoscia, temendo di non vederlo più, come Aladino aveva temuto di restare chiuso sottoterra. Appena entrò in casa fu così felice che...

...al rivederla, sopraffatto dalla gioia di sentirsi salvo, le cadde dinanzi svenuto per la paura e il disagio patito, per la gran contentezza e la fame.  
(Gab 634)

Quando rinvenne chiese da mangiare, avendo una fame di tre giorni, poi cominciò a raccontare quello che gli era successo, rimproverando la madre di averlo affidato al falso zio, che voleva servirsi di lui e poi farlo morire.

Nel racconto Aladino intreccia le vicende alle sue emozioni, esprimendo la consapevolezza degli eventi di cui è stato sia vittima che beneficiario:

«...mi percosse d'un ceffone, tanto che ne svenni dal dolore; fui preso da una gran paura quando la montagna si spalancò per la sua magia; rimasi sbigottito al fragore del tuono e delle tenebre che si fecero quando egli dette l'incenso e fece gli scongiuri. Dalla paura, volli scappar via, ma colui, visto questo, m'ingiuriò e mi percosse; apertosi l'adito al tesoro egli non poteva scendervi da sé avendolo fatto schiudere con i miei auspici, dato che esso era al nome mio e non al suo. Da quello sporco stregone che era, sapeva infatti che per la mia fortuna esso si schiudeva, e che esso a me apparteneva. Così, dopo avermi percosso, ebbe cura anche di rabbonirmi per farmi scendere giù al tesoro dischiuso e ottenere il suo scopo».  
(Gab 635)

Quando nel racconto arrivò al punto in cui aveva preso la lampada

versandone il contenuto, la estrasse dal suo seno e la mostrò alla madre, insieme a quelle che credeva bocce di vetro.

Ma quei frutti erano pietre preziose. Lo splendore, brillante come il sole, che raggiarono grazie a una lampada che rischiarava la stanza, doveva far apprezzare il loro immenso valore; ma la madre di Aladino a questo proposito non ne sapeva più di suo figlio. (Gal 84) <sup>1</sup>

Dopo la prova iniziatica, al posto dell'opposizione alla madre troviamo armonia e cooperazione, mentre il fulgore delle gemme spande la sua magia nella casa di Aladino.

Il giorno dopo non era rimasto nulla da mangiare, e la madre stava per uscire a vendere un po' dei suoi filati, quando Aladino la fermò dicendole che era meglio vendere quella vecchia lampada, che avrebbe reso abbastanza da farci colazione e pranzo, e forse anche la cena. Siccome la lampada, come il *lapis* degli alchimisti, appariva vile, la madre pensò di migliorarne l'aspetto con una pulitina.

Cominciò a strofinarla, ed ecco che..

...in presenza del figlio, un genio orrendo e di grandezza gigantesca si levò e apparve innanzi a lei, dicendole con voce tonante: «Che vuoi? Eccomi pronto ad obbedirti come schiavo tuo e di tutti coloro che hanno in mano la lampada, io e gli altri schiavi della lampada».

La madre di Aladino non era in grado di rispondere: i suoi occhi non avevano potuto reggere la vista orribile e paurosa del genio; e il suo spavento era stato così grande fin dalle prime parole che quegli aveva pronunciato, che era caduta priva di sensi. (G 56)

L'orizzonte della madre di Aladino è sconvolto dall'apparizione inaspettata: l'effetto è talmente perturbante che la donna perde coscienza. Nemmeno Aladino sapeva nulla di questo genio: ma per lui l'orizzonte ormai include la magia. Dopo il sotterraneo rappresenta la coscienza che vuole crescere, tanto che ciò che per altri si connota come perturbante è per lui una nuova possibilità.

### *Aladino prende in mano la lampada*

Immediatamente Aladino prese dalle mani della madre la lampada e chiese al genio di portare da mangiare. In un batter d'occhio il servitore della lampada procurò mense preziose, colme di cibi prelibati, e scomparve. Allora Aladino fece rinvenire sua madre che si stupì di tutto quel ben di Dio e credette che il sultano, avendo saputo della loro povertà, avesse provveduto generosamente. Aladino le lasciò questa convinzione invitandola a mangiare, e solo quando furono ben sazi le raccontò cos'era successo col genio. Come aveva perso i sensi di fronte all'apparizione perturbante, così ora la madre di Aladino

tentò di rimuovere per sempre la possibilità che l'evento si verificasse di nuovo, dicendo:

In nome del latte con cui ti ho allattato figlio mio, butta via questa lampada e l'anello, che ci causano tanto spavento; io non potrei reggere a vedere una seconda volta quel genio, e inoltre ci è proibito avere rapporti con loro, giacché il Profeta ci mette in guardia da loro! (Gab 638)

Per ripristinare l'orizzonte della sua realtà la madre fa appello ai due cardini fondamentali della realtà stessa: quello genitoriale materno — il latte — e quello paterno trascendente — la legge religiosa. Riconoscendo nel genio una rappresentazione dell'inconscio preesistente alla religione monoteistica, possiamo vedere nel precetto invocato dalla madre la necessità di mantenere separati la coscienza, ancorata al principio collettivo della fede rivelata, e l'inconscio con le sue valenze demoniache. Il divieto di avere rapporti con i demoni solo parzialmente domati da Salomone costituisce un argine rispetto alla pericolosa irruzione di contenuti perturbanti. Nel caso di Aladino l'argine varrebbe anche come barriera contro le potenzialità di arricchimento di cui il genio dispone, impedendo la straordinaria possibilità di soddisfazione di bisogni e desideri. La norma collettiva difende la coscienza dall'irruzione di fantasmi arcaici, ma contemporaneamente può sbarrare l'entrata al flusso dell'energia amorale che caratterizza i contenuti inconsci.

Se Aladino seguisse il principio della madre, ottempererebbe all'istanza genitoriale e a quella collettiva dominante: rimuovendo la magia toglierebbe energia al racconto, mentre alla magia deve attingere per scoprire la strada dei suoi desideri.

Nel confronto con la madre si rappresenta l'*autonomia* del soggetto, che non si pone contro le norme esistenti, ma afferma nella sua scelta di aver intrapreso un cammino personale irrinunciabile.

«Mamma, io fo volentieri quel che tu dici: ma per quel che hai detto ora non posso proprio buttar via la lampada né l'anello; hai pur visto il bene che ci ha fatto quando eravamo affamati. Devi sapere che quel falso mago maghrebino, allorché io scesi a cercare il tesoro, non volle nulla dell'oro e dell'argento di cui erano piene quelle quattro stanze, e solo mi raccomandò di portargli la lampada, conoscendo bene la sua grande virtù.

Se non avesse saputo che era preziosissima, non si sarebbe presa tutta quella fatica, e non sarebbe dal suo paese venuto a cercarla fin qui, né avrebbe infine richiuso su di me il tesoro, quando si trovò privato della lampada che non gli diedi. Dobbiamo quindi, mamma, conservare con la massima cura questo oggetto, che ci dà da vivere e costituisce la nostra ricchezza; non dobbiamo mostrarlo a nessuno. E lo stesso sia detto per l'anello che io non posso più levarmi dal dito, perché se non era lui tu non mi avresti più veduto in vita, ma sarei morto sottoterra, laggiù nel tesoro. Come posso dunque levarmelo? Chissà che incidenti e congiunture esiziali possono capitarmi in avvenire, e da cui quest'anello mi salverà? Solo, per compiacerti, leverò di mezzo la lampada, e farò che tu non l'abbia a vedere più...»

Udite e ponderate queste parole, la madre le trovò giuste:  
«Fai quel che credi, figliolo,» diss'ella, «per parte mia io non voglio più vedere questi oggetti, né quell'orribile aspetto che mi è toccato di contemplare». (Gab 638-639)

Di fronte alla magia, sembra raccontare la storia, si può scegliere: la madre dice che non si deve farne uso, Aladino dopo la sua iniziazione sotterranea è soggetto di una storia che magicamente vuole continuare.

### *Un tesoro inestimabile*

Mangiarono per diversi giorni quel cibo; quando fu finito, Aladino prese uno dei preziosi piatti portati dal genio e si avviò per venderlo al mercato. È un momento delicato: il frutto della magia esce dalla casa e deve entrare in rapporto con la valutazione comune. Il carattere mercuriale del nostro eroe non gli bastò quando incontrò un mercante ebreo al quale offrì in vendita il piatto. Il mercante dubitò che Aladino ne conoscesse il valore e gli chiese a quanto lo vendeva: «Tu sai quanto vale», fu la risposta di Aladino, che lasciò perplesso il mercante.

Dopo averci pensato, l'ebreo senza dire niente gli mise in mano una moneta d'oro, che per Aladino era tanto che corse subito via lasciandogli il piatto. Il mercante avaro si pentì di non avergli dato ancora meno, mentre Aladino andava a comprare da mangiare per sé e per sua madre, sufficiente per altri giorni. Poi tornò dall'ebreo e ottenne lo stesso prezzo per ogni piatto, e, infine, dieci monete per la mensa d'argento.

Solo allora riprese in mano la lampada; dopo aver allontanato sua madre,

...cercò lo stesso punto che sua madre aveva toccato e, appena l'ebbe riconosciuto dall'impronta che la sabbia ci aveva lasciato, la strusciò come aveva fatto lei; e subito lo stesso genio che si era già manifestato si presentò davanti a lui; ma come Aladino aveva strusciato la lampada più dolcemente di sua madre, così lui gli parlò con tono più raddolcito:

«Che vuoi?» gli disse con le stesse parole di prima, «eccomi pronto a obbedirti come schiavo tuo, e di tutti quelli che hanno la lampada in mano, io e gli altri schiavi della lampada come me». (Gal 91)

Per la seconda volta Aladino chiese da mangiare, e di nuovo il genio portò mense degne del sultano. Finito il cibo, Aladino ricominciò ad andare al mercato con un piatto, dove gli capitò di essere fermato da un mercante onesto che lo aveva visto vendere i suoi oggetti preziosi al mercante avaro. Il mercante volle sapere quanto gli erano stati pagati gli altri piatti, e gli disse che il prezzo era settanta volte inferiore a quello giusto.

Da allora Aladino portò sempre al mercante onesto i suoi piatti e le mense, ottenendone tanto che lui e sua madre non ebbero più miseria, pur continuando a vivere come sempre. Al genio della lampada Aladino faceva ricorso solo raramente, quando erano finiti il cibo, i piatti e i soldi.

La fiaba rappresenta in questo passaggio l'assenza di voracità di Aladino: ormai consapevole della potenza della lampada non chiede altro che di soddisfare il suo bisogno.

Così è vinta per sempre la povertà, è finita la parte della fiaba che inizia con la mancanza di danaro e di cibo, lasciando la scena libera per un nuovo bisogno o un nuovo desiderio.

Ma prima si racconta che questa vita di Aladino proseguì per alcuni anni, durante i quali il protagonista osservando la vita della città imparò ad *apprezzare* il valore delle cose, quello di cui non sapeva nulla quando era partito da casa con il primo piatto magico. L'educazione di Aladino consiste nella messa in relazione dei valori acquisiti con la magia con quelli in vigore nella città, presso i mercanti. Estrarre dal sotterraneo le gemme non è sufficiente se non si conosce la relazione tra il proprio tesoro e la valutazione collettiva che ne viene data.

Durante questo periodo, Aladino, che non mancava mai di trovarsi con molta sollecitudine alle riunioni delle persone distinte, nelle botteghe dei più grossi mercanti di tele d'oro e d'argento, di stoffe di seta, di tessuti dei più belli, e di gioielli, e che si univa qualche volta alle loro conversazioni, completò la sua formazione e prese senza accorgersene tutte le maniere del bel mondo. Fu soprattutto dai gioiellieri che si liberò dall'idea falsa che aveva, che i frutti trasparenti che aveva colto nel giardino dove era andato a prendere la lampada non fossero altro che vetri colorati, e si rese conto che erano pietre di grandissimo prezzo. A forza di veder vendere e comprare tutti i generi di queste pietre nelle loro botteghe, ne acquisì la conoscenza e il valore; e siccome non ne vedeva che fossero pari alle sue, né per bellezza né per grandezza, capì che invece di pezzi di vetro che aveva considerato bagattelle, possedeva un tesoro inestimabile. Ebbe l'accortezza di non parlarne a nessuno, nemmeno a sua madre; e non ci sono dubbi che il suo silenzio gli sia valso la gran fortuna con la quale vedremo in seguito come arrivò in alto. (Gal 92-93)

Questa formazione di Aladino ebbe la durata di «qualche anno», un tempo diverso da quello delle fiabe, che è un istante o un tempo magico, come diverso da ciò che viene normalmente raccontato nelle fiabe è questo processo di autoeducazione di Aladino.

Alla discesa nel sotterraneo fa riscontro un cammino nella realtà comune, non magica. Il protagonista che compie entrambi i percorsi connette i due movimenti, portando in luce gradualmente i simboli e gli oggetti che ha estratto dal tesoro.

Il mondo magico ha leggi diverse da quelle che guidano la relazione tra il soggetto e la realtà comune: l'osservazione e la riflessione silenziosa di Aladino fondano la consapevolezza di ciò che possiede.

Attraverso questa Aladino sarà in condizione di giocare sulla sua

scena con la magia, evitando quanto più è possibile di esserne giocato. Per instaurare rapporti felici con i valori della città Aladino deve tradurre la potenza numinosa del genio, non lasciarla irrompere senza la sua mediazione. È il lavoro dell'Io, del soggetto, e in questi passaggi la fiaba di Aladino sembra sorprendentemente vicina al romanzo di formazione, nonostante il lussureggiante dispiegamento di magia che la caratterizza.

Ma siamo sicuri che la magia e la coscienza siano in contrasto? È tipica della fiaba di Aladino la costante relazione tra lo sviluppo della funzione egoica e mercuriale e il progressivo uso della magia. Abbiamo descritto la magia come un eccezionale potenziamento di elementi presenti nella realtà comune: una inesauribile ricchezza, una velocità prodigiosa, esseri grandi fino alle nuvole...

Sulla scena della fiaba, come su quella del sogno, aspetti e figure lontanissimi sono accessibili in un batter d'occhio. Comprendere il valore simbolico di queste figure aiuta a riconoscerle come aver compreso il valore delle pietre preziose nel capitolo precedente ci aiuta a riconoscere la loro funzione nella nostra fiaba.

Ma nulla caratterizza Aladino quanto il modo in cui porta le gemme alla luce e la gradualità dell'uso della magia. Il suo valore psicologico è nel viaggio di conoscenza attraverso il quale ciò che è potenziale — numinoso, magico, perturbante — diviene attuale — oggetto concreto, di relazione, di trasformazione storica, irreversibile. Questo è il lavoro della coscienza nel racconto della lampada. Dove si trova il talismano più potente delle fiabe, là il filo conduttore è lo sviluppo di Aladino, la sua trasformazione.

### *Aladino innamorato*

Una mattina Aladino stava andando come sempre al mercato delle pietre preziose, quando sentì un banditore del sultano che gridava...

«Per ordine del benefico Sovrano dell'era nostra, signore dell'epoca, tutti chiudano i magazzini e le botteghe, e rientrano in casa loro, perché la figlia del sultano, la principessa Badr al-Budür, vuole recarsi al bagno. Chiunque trasgredisca quest'ordine, sarà punito di morte».

All'udire questo bando, Aladino sentì il desiderio di vedere la figlia del Sultano, e disse tra sé: «Tutti parlano della sua grande bellezza e avvenenza. Voglio proprio vederla». Rifletté quindi al modo per riuscire con uno strattagemma in questo intento, e gli parve miglior consiglio mettersi dietro la porta del bagno per vedere in viso la principessa quando vi fosse entrata. Andò allora immediatamente, un po' prima del tempo, al bagno, e si mise in piedi dietro la porta, in un luogo che nessuno vedeva. Venne la figlia del sultano, girò e percorse le vie della città, e giunse al bagno: ivi giunta, sollevò il velo nell'entrare, e il suo volto brillò come il sole luminoso, o come una splendida perla. Tale la descrisse un poeta:

...Donna nei cui sguardi è diffuso il collirio della magia, dalle cui guance  
si coglie il fior della rosa,  
La tenebra notturna è fatta del nereggiare dei suoi capelli e la sua  
oscurità si disperde alla luce della sua fronte.

Al vederla quand'ella alzò il velo, Aladino esclamò: «Davvero la sua forma è una lode al supremo Creatore! Lodato sia chi l'ha creata e adornata di tale bellezza e avvenenza!»

E subito si sentì trafitto, smarrito e confuso; e l'amore per lei gli prese tutto il cuore. (Gab 641-642)

Pena la morte è vietato restare per strada: il tabù del sultano costituisce un discrimine nel racconto. Non è possibile prescindere dall'ordine, che pone il soggetto nella necessità di scegliere se obbedire o trasgredire. Aladino non si limita a restare per strada, ma addirittura si nasconde nel bagno per vedere la principessa svelata e così facendo imprime al suo cammino una direzione che inevitabilmente lo porterà al confronto diretto col principio dominante. L'infrazione del tabù implica un percorso eroico come rottura della norma, che si configura come scontro, incontro, competizione o lotta mortale.

L'oggetto della competizione è il possesso della donna più bella e più nobile, che rappresenta il polo femminile dell'eroe, l'Anima della sua storia.

Attraverso l'innamoramento si configura il desiderio per eccellenza, che nella maggior parte delle fiabe fornisce l'impulso necessario a lasciare la casa dei genitori per cercare il proprio destino di trasformazione e di crescita.

Come altri protagonisti di fiabe, Aladino tornò a casa stranito, non parlava e non rispondeva alle domande. Non toccò cibo e non dormì, tanto che sua madre gli propose di consultare un celebre medico di passaggio nella città. La grande affezione nelle fiabe viene spesso scambiata con una malattia, che appare mortale ai genitori; Aladino ricusò il medico, e disse alla madre che la vera causa del suo cambiamento era la principessa:

«...contemplandone la figura, e vedendo quella nobile forma, ho sentito, mamma, un grande struggimento d'amore per lei, e la passione mi ha trappassato tutte le membra, né posso più aver riposo se non arrivo ad ottenerla. Penso perciò di chiederla in legittimo matrimonio al Sultano suo padre». (Gab 642-643)

Quando in una fiaba l'eroe si fa portare, grazie al talismano, come il soldatino con l'acciarino magico, la principessa, abbiamo un attante che cerca di eludere l'autorità del sovrano, ingannando attraverso la magia il principio collettivo dominante. Quando invece compie azioni dimostrative, di sfoggio della sua potenza in competizione col signore, come far costruire davanti al palazzo del re una dimora ancor più sontuosa, abbiamo un eroe che cerca lo scontro diretto con lo stesso principio.

Come ha usato una combinazione tra magia e frequentazione dei mercanti per vincere la sua povertà, intrecciando col suo filo individuale il tesoro segreto ai valori collettivi, così Aladino cerca la soddisfazione del suo desiderio d'amore attraverso le norme sociali, proponendosi di ottenere in legittima sposa la principessa.

E come di fronte alla irruzione della magia nella persona del genio la madre aveva cercato di riportare Aladino al rispetto della legge del Profeta che impedisce il rapporto con i demoni, ora esprime il senso comune secondo il quale Aladino non potrà mai ottenere Badr al-Budùr.

«In nome del cielo, figlio mio, non stare a fare questo discorso, che qualcuno non ti abbia a sentire e dica che sei impazzito!

...

Come hai l'ardire di chiedere la figlia del sultano, che suo padre non vuol sposare nemmeno ai figli dei re e dei sultani se non sono del suo stesso rango di grandezza e onore; e sol che gli siano di un sol grado inferiori, non vuol dare loro sua figlia?». (Gab 643)

Aladino le risponde che ha già pensato a tutto questo, ma non può rinunciare al suo desiderio. Nonostante la madre trovi la proposta folle, il nostro eroe le chiede di portare la sua richiesta al sultano:

«...quindi ti prego, se io sono tuo figlio e se mi vuoi bene, di farmi questa grazia; altrimenti mi perderesti, perché la morte subito mi coglierebbe se non ottenessi l'amor mio». (*Ibidem*)

Piangendo, la madre gli disse che avrebbe fatto qualunque cosa pur di renderlo felice, ma come avrebbe potuto parlare al sultano della pretesa di Aladino?

«Sì, è vero che egli è d'animo mite... egli è generoso, e fa scendere grazie su vicini e lontani. Ma tali grazie egli le dà a chi le meriti, a chi abbia compiuto in suo pro qualche impresa di guerra o di difesa del paese. E tu dimmi, figlio mio, che cosa hai fatto per il sultano o per lo Stato sì da meritargli da lui questa grazia? In secondo luogo tu non sei all'altezza della cosa che chiedi, e che non è possibile che il sovrano ti conceda. Chi va da lui e gli domanda un favore, deve portar con sé, come ti ho detto, qualcosa di conveniente a sua maestà. E tu come puoi arrischiarti a comparire in cospetto del sultano e chiedergli la figliola senza aver nulla da offrirgli che sia degno di lui? (Gab 644)

La fiaba formula chiaramente il concetto che le imprese eroiche possono tenere il posto delle ricchezze o dei titoli nobiliari per accedere alla posizione sociale più alta: è per la fiaba la stessa storia dell'umile che diviene ricco e onorato; quanto al modo in cui questo viene detto dalla madre, non mi sembra tanto lontano dalla cultura francese del XVIII secolo.

Noi sappiamo che Aladino ha compiuto un percorso eroico sotterraneo, del quale però non può chiedere il riconoscimento al sovrano.

Proprio a questo però Aladino può attingere per risolvere l'ostacolo del dono necessario per presentarsi a corte ed essere ascoltati:

«...tu mi hai fatto pensare a una cosa che io avevo dimenticata, e ora è proprio questa che mi fa ardito a chiedergli per tuo mezzo la figlia... io ho un dono da offrire quale credo che i re non abbian mai avuto l'eguale né il simigliante...». (*Ibidem*)

Ricordando le gemme, disse alla madre del loro favoloso valore, di cui era certo, e le allineò su un vassoio di porcellana:

L'effetto che fecero alla luce intensa del giorno per la varietà dei loro colori, per il loro splendore e il loro sfavillio, fu tale che la madre e il figlio ne restarono quasi abbagliati: furono presi da un immenso stupore, perché entrambi non li avevano visti che al lume di una lampada. È vero che Aladino le aveva viste ciascuna sul suo albero, come frutti che dovevano offrire uno spettacolo da incantare; ma, essendo ancora un bambino, non aveva guardato queste pietre se non come cose belle per giocarci, e ne aveva raccolte tante solo per questo e senza altra conoscenza. (*Gal 99*)

I frutti del viaggio nell'inconscio, nella terra madre e magica, brillano a una luce sempre più intensa a mano a mano che Aladino accresce la sua consapevolezza. La luce del giorno li accende in modo che la madre è subito certa che siano un dono prezioso, ora che il desiderio dei desideri guida il nostro eroe.

La potenzialità magica alla quale attinge Aladino gli dà la forza di sperare nella buona riuscita del suo progetto, e dice alla madre, che si chiede cosa potrà rispondere al sultano quando le dovesse chiedere chi è suo figlio, quali sono le ricchezze e la sua posizione sociale:

«Madre mia, ...non preoccupiamoci in anticipo per qualcosa che forse non accadrà. Vediamo prima di tutto l'accoglienza che ti farà il sultano, e la risposta che ti darà. Se succede che voglia essere informato di tutto quello che mi hai detto, allora vedrò quale risposta gli devo dare. Confido che la lampada con la quale ci manteniamo da qualche anno non mi mancherà nel momento del bisogno». (*Gal 101*)

Alle limitazioni del senso comune legato ai valori collettivi di cui la madre è portatrice fa riscontro la fiducia del soggetto nella magia che è a servizio dei desideri.

Il discorso della madre ha portato Aladino a riflettere più a fondo sul valore di ciò che possiede fino a enunciare la consapevolezza del potenziale magico che può servirlo.

«Non preoccupiamoci in anticipo per quello che accadrà...»: lo sviluppo della coscienza di cui l'eroe è rappresentazione consiste nel rispetto delle regole collettive, senza subirle, per costruire a partire da queste una nuova storia, un percorso *individuale*.

La funzione dell'Io si attua nel continuo confronto con gli altri elementi della sua scena: Aladino si muove utilizzando i nessi esistenti e cercando nuovi nessi, che trasformino ciò che appare impossibile in un cammino di realizzazione del desiderio soggettivo.

Aladino confida di ottenere dalla lampada ciò di cui avrà bisogno: la magia nella fiaba rappresenta il potenziale di cui il soggetto ha bisogno per colmare la distanza che lo separa dall'oggetto dei desideri.

Ricordando da quale articolazione simbolica Aladino ha tratto la lampada possiamo dire che la magia in cui confida è analoga alla funzione umana che mantiene connotazioni «magiche», perché è imprevedibile, rapida, e porta grande ricchezza sulla scena della vita: la funzione creativa.

### *Le gemme e il sultano*

Quando la madre di Aladino si avviò vestita umilmente verso la reggia, recava il vassoio delle gemme coperto da un panno.

Il loro fulgore non doveva ancora manifestarsi per le vie della città, dovendo costituire un ponte tra Aladino e il sultano, perché lo accettasse come suo genero.

Simboli del Sé, del nucleo profondo e inalterabile della psiche, le gemme erano restate invisibili nel sotterraneo, poi erano state estratte per la loro bellezza ma non per il loro valore. Avevano manifestato la loro luce per la prima volta mentre Aladino raccontava del suo viaggio alla madre, alla debole luce della lanterna, poi la loro intensità pari a quella del sole aveva costretto la madre e Aladino a distogliere gli occhi nel momento in cui era stato dichiarato il desiderio della principessa.

Badr al-Budùr era l'unica figlia del sultano, e il suo sposo sarebbe stato il nuovo sultano: al principio dominante vecchio sarebbe succeduto un principio collettivo rinnovato. Quando l'unica figlia del re di un paese di fiaba va in sposa a un eroe venuto dal popolo, si racconta di un nuovo valore psichico che emerge dagli strati più profondi.

Le fiabe non hanno mai come vicenda centrale una successione indolore, perché questa non costituisce un processo di trasformazione.

La madre quel giorno entrò nella sala dove il sultano dava udienza, ma non osò fare la sua richiesta. Restò finché il sovrano non congedò il popolo e tornò a casa dicendo ad Aladino che per quel giorno era riuscita a entrare nel palazzo, vincendo la paura.

Pur essendo impaziente per il suo desiderio, Aladino lasciò che la madre si recasse per molti giorni a palazzo senza trovare il coraggio di parlare. La relazione armonica tra madre e figlio favorisce la funzione genitoriale positiva, tanto che Aladino può contare su un'aiutante, che media la relazione difficile tra lui e il sultano, che è un grande padre.

Dopo molti giorni che la vedeva in silenzio in fondo alla sala, il sultano ebbe voglia di sapere chi fosse quella donna umile, e lo chiese al visir, che gli disse:

«Maestà, ...le donne sono gente di poco senno. Forse quella lì sarà venuta a lagnarsi con voi di suo marito o di qualcun altro della sua famiglia».  
(Gab 647)

Fin da questa prima battuta, il visir tende a convincere il suo signore a non curarsi di ciò che arriva da Aladino.

Il sultano però, non contentandosi della risposta del visir, gli ordinò che se la donna fosse venuta ancora un'altra volta all'udienza, la facesse subito presentare al suo cospetto. (*Ibidem*)

Il visir aveva dimenticato l'ordine del sultano, la volta dopo fu il sultano stesso a farla chiamare dinanzi a lui, per ascoltarla.

La madre s'inclinò a terra e formulò per il sultano i rituali voti di lunga vita e prosperità, poi, prima di esporre la sua richiesta, gli chiese di concederle il perdono per ciò che stava per dirgli. Il sultano glielo concedette e fece uscire tutti tranne il visir. Pur portando la richiesta del figlio, la madre ha dunque conservato la sua convinzione che si tratta di qualcosa di impossibile e offensivo, tanto da implicare un rischio per la sua stessa persona.

Tranquillizzata dalla parola del sultano, che nessuna conseguenza negativa le sarebbe derivata da quanto avrebbe esposto, cominciò a raccontare per filo e per segno come Aladino avesse trasgredito l'ordine regale vedendo la principessa svelata e quanto si fosse innamorato di lei, tanto che aveva voluto avanzare una richiesta di matrimonio. Il magnanimo sultano si mise a ridere, e le chiese cosa portasse sotto quel panno; la madre prese coraggio, visto che non si era arrabbiato come temeva, e scoprì le gemme:

All'uscire dal panno, tutta la sala d'udienza fu come illuminata da lampadari e candelabri, e il re rimase sbalordito davanti al fulgore delle gemme, di cui prese ad ammirare stupito la grandezza e la bellezza. «Non ho mai visto» disse «fino ad ora gemme simili, tanto sono belle e grandi, e non credo che una sola di tal sorta si trovi nei miei forzieri», e rivolto al visir: «Che ne dici, o visir, hai mai visto in vita tua pietre preziose grosse come queste?»

«No, mai, maestà, e non credo nemmeno che la più piccola di esse si trovi nei forzieri del re mio signore».

Allora il sultano disse: «E chi ci ha fatto un dono di queste gemme non merita forse di essere sposo di mia figlia Badr al-Budür? Nessuno, direi, merita più di lui».

All'udir questo al visir la lingua rimase paralizzata dal cruccio, poiché il re gli aveva promesso di dare in sposa la sua figliola al figliolo di lui. Dopo un poco, egli rispose:

«Maestà, siate longanime con me. Mi avevate promesso che la principessa Badr al-Budür sarebbe andata sposa al mio figliolo. Voglia la maestà vostra esser così benigna da attendere tre mesi, e a Dio piacendo il dono che farà mio figlio sarà superiore a questo».

Il re, pur sapendo che questa era una cosa impossibile, sia per il visir sia per il più potente sovrano, volle far uso della propria longanimità e gli

diede un lasso di tempo di tre mesi, come colui aveva chiesto. Volto poi alla vecchia madre di Aladino:

«Va' da tuo figlio» disse, «e digli che gli do la mia parola che mia figlia sarà sua sposa; dovendo però io prepararle il corredo e ogni altro occorrente, si conviene che egli attenda tre mesi».

La madre di Aladino prese questa risposta, ringraziò e benedisse il sultano, e uscì. Volando per la gioia, si precipitò a casa. Il figlio, vistala col viso ridente, ne trasse lieto auspicio di bene, specialmente perché era tornata difilato senza indugiarsi come gli altri giorni, e senza il piatto. (Gab 648-649)

Aladino col suo desiderio ha costruito un ponte prezioso tra sé e il sultano. La trasformazione del principio collettivo dominante che può attuarsi con le nozze tra l'eroe sconosciuto e la principessa è ostacolata dal ministro geloso. Il visir riconosce dapprima il valore eccezionale delle gemme, come il sultano, ma afferma che suo figlio in tre mesi troverà un dono ancora più prezioso. Il sultano promette in sposa la figlia ad Aladino, ma avalla la richiesta del visir geloso, giustificando il rinvio con preparativi che un re di fiaba può ottenere in un giorno solo.

Dando la meravigliosa notizia ad Aladino, la madre gli riferì che aveva visto confabulare il visir col sultano:

«Ora ho paura che il visir non prepari qualche brutto tiro che muti il pensiero del re».

All'udire il discorso della madre e la promessa del sultano, di lì a tre mesi, Aladino si riempì di gioia:

«Sì» disse «tre mesi sono lunghi, ma io sono felice lo stesso». Ringraziò la mamma invocando da Dio su di lei ogni bene per la pena che si era data: «Per Allàh, mamma, è come se tu mi avessi tratto fuori da una tomba! Ora son certo che non c'è persona al mondo più ricca e felice di me». (Gab 649-650)

### *Il vero eroe*

Aladino pazientò fino a che due dei tre mesi furono trascorsi. Un bel giorno, sul vespro, la madre andò al mercato per comprare dell'olio, e vide tutti i mercati chiusi, la città in gala, la gente che esponeva alle finestre ceri e fiori, soldati, militi e ufficiali a cavallo e in colonna, torce e candelabri accesi... Meravigliata di tanta pompa andò a una bottega di oliarolo aperta, comprò l'olio e chiese al venditore che cosa fosse successo in città per cui tutti facevano gala, i mercati e le case erano parati a festa, e la truppa schierata. (Gab 650)

La ragione della festa, spiegò il venditore alla madre di Aladino, era che quella sera si sarebbero celebrate le nozze tra la figlia del sultano e il figlio del visir.

Costernata per il dispiacere che la notizia avrebbe causato ad Ala-

dino, la madre andò a casa e glielo disse, ricordando che si era accorta che il visir tramava qualcosa.

L'attesa paziente sta per andare delusa, il desiderio non si realizzerà, perché la parola del sultano, ottenuta col dono dal valore inestimabile, non è mantenuta. L'eroe sconosciuto, che non può vantare grandi imprese né nobili natali, subisce uno scacco dal rivale che ha tutte le carte in regola per prendere il suo posto. L'ordine consensuale che Aladino ha seguito lo esclude, perché per lui non vale la parola del sultano, che non tiene conto di ciò che aveva promesso senza riserve.

A questa nuova, egli rimase interdetto, come colpito dalla folgore. Chiunque altro ne sarebbe stato annientato, ma una segreta gelosia gli impedì di adagiarsi a lungo in quello stato. (G 95)

Aladino non si abbandona alla disperazione perché è spinto verso il movimento dalla presenza del rivale, col quale dovrà competere attraverso i mezzi di cui dispone:

All'istante si sovvenne della lampada che gli era stata così utile fino ad allora, e, senza scagliarsi con vane parole contro il sultano, contro il gran visir, o contro il figlio di quel ministro, disse soltanto: «Madre mia, il figlio del gran visir non sarà forse stasera felice quanto si ripromette. Mentre mi ritiro in camera mia per un momento, voi preparate la cena». (*Ibidem*).

Aladino non si contrappone direttamente al potere e il suo intento non è quello di punire il sultano per il tradimento che ha subito. Il cammino individuale di Aladino lo porta anche in questa difficoltà a mantenere per quanto è possibile rapporti armonici con le altre figure della fiaba.

Dopo la cena si ritirò dunque nel suo stanzino, prese la lampada e la sfregò nel punto che conosceva, e quando il genio gli si presentò come sempre, dicendo:

«Eccomi pronto a obbedirti come schiavo tuo e di tutti coloro che hanno la lampada in mano, io e gli altri schiavi della lampada», «Ascolta», gli disse Aladino, «finora tu mi hai portato di che nutrirmi quando ne ho avuto bisogno; ora si tratta di una faccenda di ben altra importanza. Ho fatto chiedere in moglie al sultano la principessa Badr al-Budūr, sua figlia; egli me l'ha promessa chiedendomi una dilazione di tre mesi. Invece di mantenere la sua promessa, stasera prima della scadenza del termine, egli la sposa al figlio del gran visir; l'ho appena saputo, la cosa è certa. Ciò che ti chiedo è che tu, appena il novello sposo e la sposa si saranno coricati, li prenda e li porti qui entrambi nel loro letto». «Padrone» ribatté il genio «ti obbedirò. Hai altro da ordinarmi?». «Nient'altro per il momento», disse Aladino. Nello stesso istante il genio scomparve. (G 96)

Aladino non disse nulla di questo alla madre; ciò che sarebbe accaduto doveva essere un segreto tra lui e il suo genio.

Al momento in cui ritenne fosse per ritornare lo schiavo, si alzò e si recò nel suo stanzino; ed ecco poco dopo arrivare il genio con i due sposi nel loro letto. Aladino esultò al vederli, e, rivolto allo schiavo: «Prendi qui questo briccone» ordinò, «mettilo a dormire nella latrina!»

Cosa che colui eseguì, soffiando poi, prima di uscire, sul figlio del visir che restò come paralizzato in quella lamentevole situazione. Tornato poi da Aladino: «Se ti occorre altro, dimmelo!»

«Torna domattina» rispose al giovane, «per riportarli dov'erano» «Obbedisco» disse il genio, e disparve.

Aladino non credeva ai suoi occhi. Vedendosi in casa la principessa Badr al-Budùr, benché da tempo ardesse d'amore per lei, seppe serbarsi corretto con lei e le disse: «Signora bella, non credere che io ti abbia condotta qui per offenderti nell'onore. Dio guardi! ma solo per non lasciare che un altro godesse di te; giacché il sultano tuo padre mi aveva dato su di te la sua parola. Sta quindi sicura e tranquilla».

La principessa al vedersi in quella miserabile casa oscura e all'udire le parole di Aladino, fu presa dalla paura e dallo stupore, e non seppe dare ad Aladino nessuna risposta. Il giovane si spogliò, mise tra sé e lei la sua spada, e si coricò nel letto senza usarle villania alcuna, intendendo solo impedire che il figlio del visir si unisse con lei in matrimonio. La principessa Badr al-Budùr passò così la peggior notte della sua vita; e il figlio del visir pernottò nella latrina; senza poter fare un movimento per la paura dello schiavo, che si era impadronito di lui. (Gab 651-652)

In questa parte della storia abbiamo due scene: quella della reggia e quella della casa di Aladino. La principessa subisce l'azione in entrambe le scene, come passivo oggetto dei desideri. La conoscenza di ciò che sta accadendo è propria di Aladino che opera col suo genio, mentre il sultano e il visir sono ignari del dispiegamento della potenza magica. Il povero figlio del visir subisce l'effetto perturbante del genio, che introduce a suo danno una decisiva alterazione dell'orizzonte della realtà comune, consensuale.

Gli sposi mancati restano senza parola, incapaci di comprendere la catena degli eventi di cui non tengono il filo anche quando tornano per opera del genio nel palazzo, al mattino seguente.

Lo schiavo li aveva appena deposti ed era uscito, che si presentò il sultano per vedere la figliola. Al sentirsi aprire la porta, il figlio del visir balzò dal letto, perché sapeva che nessuno poteva entrare fuorché il sultano; ciò gli increbbe assai, perché avrebbe voluto riscaldarsi un po', essendogliene mancato il tempo, dacché aveva lasciato la latrina. Ma si alzò e si vestì. Il sultano, entrato che fu, baciò in fronte la figlia, le diede il buongiorno, e le chiese se fosse contenta del suo sposo; ma ella non rispose, e lo fissò con occhio corrucciato; il padre tornò a rivolgerle la parola più volte, ma tacendo ella senza proferire parola alcuna, riprese la strada e uscì. (*Ibidem*)

A questo punto entra in scena un personaggio destinato a scomparire assai presto: la storia non spiega come mai non ne fosse stato fatto cenno prima, né perché esca subito di scena. Si tratta della sposa del sultano, alla quale il sovrano raccontò lo strano umore della figlia. Lei

in persona andò allora a farle visita, convinta che si trattasse di un comune pudore da sposa novella, le chiese insistentemente di confidarsi con lei e così seppe di tutto quello che era successo.

La madre non credette al racconto della principessa, e la esortò a non parlarne con nessuno e ad allietarsi per i festeggiamenti che anche quel giorno avrebbero avuto luogo.

Poi chiamò lo sposo mancato e indagò sulla notte trascorsa: il figlio del visir, sperando di salvare il suo matrimonio, negò tutto e confermò la sultana nella sua convinzione, che si trattasse di vaneggiamenti.

Possiamo dire che Aladino, il soggetto della storia, è col genio il regista della trasformazione: la sua azione è in contrasto con l'ordine e la legge del palazzo, mantenuto dal sultano, dal visir e da suo figlio. Badr al-Budùr non accetta neanche per un momento l'ipotesi che ciò che ricorda sia irreali, e si racconta che durante il giorno restò imbronciata tra suonatori e feste.

La magia del soggetto ha aperto una falla nell'ordine del palazzo che i suoi abitanti tentano di rimuovere.

Così i due sposi tornarono quella sera nel loro letto, ma appena furono soli, comparve per la seconda volta il genio, che per ordine di Aladino li riportò nella sua misera casa.

Il particolare di Aladino, che non toglie la verginità alla principessa per quanto ne sia innamorato, conferma la sua capacità di cercare di ottenere l'oggetto del suo desiderio in armonia con le leggi della città.

Mentre sconcertata e impaurita la sposa passava la seconda notte accanto allo sconosciuto, il figlio del visir restò tutto il tempo nella latrina, «stecchito dal terrore» (Gab 654) che il genio gli incuteva.

Al mattino, in un batter d'occhio, il genio li riprese e li rimise al loro posto nel palazzo.

...Mentre il figlio del visir scendeva dal letto e cominciava a vestirsi con le costole che gli battevano dal freddo, ...il sultano si avanzò verso la figliola che era a letto, sollevò la zanzariera, le diede il buongiorno e la baciò sulla fronte, domandandole come stesse: ma la vide, corrucciata e irata, guardarlo in uno stato pietoso senza dargli risposta. (Gab 654)

Il depositario dell'ordine supremo non tollerò oltre questo atteggiamento, sguainò la spada e minacciò di morte la figlia se non gli avesse fornito le ragioni del suo silenzio. Allora la principessa raccontò anche a lui la strana vicenda che si era ripetuta per due notti, e il sultano si commosse fino alle lacrime per quegli eventi che non avevano spiegazioni. Tutto quello che poté prometterle fu di inviare per la sera successiva delle guardie alla camera nuziale, poi uscì e convocò il visir. All'oscuro di tutto, il ministro a sua volta chiamò il figlio, e dopo avergli riferito quanto aveva saputo dal sultano, gli chiese se era vero; lo sposo mancato confermò il racconto della principessa e aggiunse:

«Caro padre mio, io ti supplico di parlare al sultano, tanto più che l'amore della principessa Badr al-Budùr possiede il mio cuore, ma io non ho più

la forza di sopportare anche una sola notte come le due notti passate». (Gab 655-656)

Il visir però non era ancora pronto ad accettare che la falla nell'ordine del palazzo fosse irrimediabile, e tentando di rimuoverla tornò dal sultano dicendogli che era tutto vero, la principessa non vaneggiava, ma un drappello di guardie poteva forse impedire che si verificasse di nuovo il misterioso rapimento. Il sultano non fu dello stesso parere: annullò le nozze, e il visir uscì con suo figlio dal palazzo del sultano, mentre cessavano i festeggiamenti.

Il popolo della città era pieno di meraviglia,

...specie quando vide il visir e suo figlio uscire dal palazzo in uno stato pietoso per il corruccio e l'ira... La gente cominciò a domandarsi cosa fosse accaduto, e perché si annullavano le nozze e si scioglieva il matrimonio, ma nessuno ne sapeva nulla, fuorché il vero eroe Aladino, che se la rideva di soppiatto. (Gab 656)

Il principio collettivo dominante, rappresentato dal sultano, e il senso comune che nega o sottovaluta la presenza della magia, incarnato dal visir, hanno cercato di estromettere dalla loro scena l'eroe nascente, e sono stati messi in scacco.

Il soggetto della storia si è difeso con l'astuzia e la magia della lampada dall'autorità già stabilita, superegoica, che si è dimenticata di lui, dei suoi doni e del suo desiderio già accolto.

Contemporaneamente ha affrontato una competizione con il rivale, spinto da una gelosia che ricorda la rivalità tra pari, tra fratelli. La magia di cui dispone Aladino non sarebbe sufficiente se il soggetto non fosse pronto a interagire con le figure della sua scena quotidiana, della sua città. Pur essendosi messo involontariamente sulla sua strada di realizzazione, il figlio del visir subisce la potenza di cui l'eroe dispone, diventando immobile sulla latrina, totalmente impotente, e ridicolo.

E Aladino è pago di questo: se la ride mentre nessuno sa capire cos'è successo, pago di aver ripristinato la situazione di attesa che indicava l'osservanza del patto intercorso tra sua madre e il sultano. L'equilibrio e l'ordine della città è modificato solo quanto basta perché non estrometta il soggetto; perché resti aperta a lui la via verso il raggiungimento della sua meta. La potenza numinosa estratta col talismano dal sotterraneo tesoro coopera all'unisono col soggetto che percorre la via del desiderio mantenendo armonia e rispetto, per quanto è possibile, con le altre figure.

#### Note

<sup>1</sup> Vedi nota n. 2, p. 64.

## Capitolo quarto Diamanti, smeraldi e rubini

Perché la casa faccia essa stessa giorno anche quando non risplende il sole...

### *Un dono impossibile*

Ci sono fiabe in cui, per non mancare alla parola data, il sovrano dà la figlia in sposa anche a un pezzente: il sultano del Paese di Aladino ha invece dimenticato la sua promessa. Il principio dominante manca quindi alla sua funzione di cardine collettivo: pur essendone danneggiato, Aladino è restato più fedele del sultano al patto, agendo quanto era necessario per non subire la perdita irrimediabile di Badr al-Budùr.

Restando nella sua umile casa, Aladino è già depositario di una connotazione regale: diversamente avrebbe potuto chiedere al genio di rapire per lui la principessa.

È il solo personaggio a conoscere la realtà della situazione, mentre il visir e il sultano, come parti scisse dalla funzione del soggetto, sono all'oscuro dei misteriosi eventi che hanno provocato l'annullamento delle nozze col figlio del visir.

Si racconta che solo allo scadere dei tre mesi pattuiti Aladino mandò la madre dal sultano, che, vedendola, si ricordò di quel pretendente e del dono che aveva accettato. Ma era vestita così umilmente che il sultano, non desiderando affatto concedere sua figlia a un uomo di umili natali e decisamente povero, chiese al solito visir che gli suggerì un metodo infallibile per allontanare il genero indesiderato, senza rinnegare la promessa che aveva fatto: chiedere qualcosa di impossibile.

Il sultano si rivolse alla donna e le disse che voleva mantenere la promessa, ma doveva pur sapere se la principessa avrebbe trovato una situazione vantaggiosa. Per acconsentire alle nozze voleva quindi che Aladino gli portasse:

«...quaranta grandi bacili d'oro massiccio, ricolmi delle stesse cose che mi hai già presentato da parte sua, portati da un egual numero di schiavi neri, che saranno condotti da altri quaranta schiavi bianchi, giovani, ben fatti e di bella statura, e tutti magnificamente vestiti...» (Gal 119)

La madre se ne andò convinta che Aladino non avesse alcuna possibilità di soddisfare la richiesta del sultano, nemmeno se fosse tornato nel sotterraneo a cogliere i frutti di quegli alberi, e portò la risposta a suo figlio pensando che si sarebbe disperato.

«Figlio mio» gli disse, «attende la tua risposta; ma, detto tra noi» continuò sorridendo, «mi sa che attenderà a lungo» «Non tanto quanto tu credi, mamma» rispose Aladino «il sultano s'inganna se ha creduto, con le sue richieste esorbitanti, di farmi rinunciare a pensare alla principessa Badr al-Budür. Mi aspettavo altre difficoltà insormontabili, o che stabilisse un prezzo ben più alto per la mia incomparabile principessa; ma ora sono contento, e quel che mi chiede è ben poco in confronto a quello che sarei in condizione di dargli per averla in sposa. Mentre io vado a pensare a soddisfarlo, vai a procurare qualcosa da mangiare e lasciami fare». (Gal 120)

Dopo essersi ritirato nel suo stanzino, Aladino prese la lampada, le diede la solita sfregatina, e raccontò al genio in quale situazione si trovasse, ordinandogli infine di procurare tutto ciò che esigeva il sultano. In brevissimo tempo il genio tornò con il corteo e, dopo aver chiesto se avesse ancora bisogno di lui, scomparve.

La madre, tornando dal mercato, trovò la piccola casa e il giardino pieni di schiavi, meravigliosamente vestiti e con i quaranta bacili di gemme, coperte d'un velo d'argento ricamato d'oro.

Aladino le disse che non c'era tempo da perdere, doveva subito guidare il corteo dal sultano, prima che levasse l'udienza, per mostrargli con quale sollecitudine il suo futuro genero soddisfaceva i suoi desideri.

La ricchezza che aveva avuto origine dal viaggio nel sotterraneo tesoro, finora segreta e custodita nella casa dell'eroe, divenne manifesta alla città intera. La gente accorreva per strada e faceva ala al corteo scintillante.

Dopo aver attraversato la città, gli ottanta schiavi giunsero al palazzo, entrarono nella sala delle udienze e si disposero a destra e a sinistra del trono, posando ai piedi del sultano i bacili d'oro e inchinandosi tutti insieme con eleganza.

Il sultano fu catturato da tanta ricchezza, le gemme erano ancora più belle di quelle che aveva già ricevuto, e anche il visir fu costretto suo malgrado ad ammettere che il dono era straordinario.

I cortigiani applaudirono per significare che erano dello stesso parere, il sultano si rivolse alla madre di Aladino e le disse che attendeva suo figlio per abbracciarlo e non vedeva l'ora di dargli in sposa la principessa.

Mentre la donna andava a casa per portare la lieta notizia, il sultano fece portare alla principessa i quaranta bacili d'oro e le fece vedere attraverso le gelosie del suo appartamento gli ottanta bellissimi schiavi.

Cerchiamo ora di capire che cosa sia il dono impossibile, che tante volte ricorre nelle fiabe. Abbiamo visto che per il sultano e il visir sembra il modo per allontanare un pretendente inadeguato: l'ordine collettivo che rappresentano è all'oscuro della potenza magica di cui dispone il soggetto. Si può dire che la forza del desiderio individuale si confronta con il principio collettivo dominante: norme collettive contro lo sviluppo individuale — in termini classici, Io contro Super-Io.

La differenza è costituita dalla magia, ignota alla dimensione collettiva, consensuale, che comprende, oltre al sultano e al visir, la corte, la città, e in parte la madre dell'eroe. Il genio della lampada è il potenziale inconscio legato al soggetto dal simbolo che possiede, acquisito in un percorso simbolico in cui ha rischiato di morire. Questo potenziale diviene forza attraverso l'assoluta aderenza di Aladino al suo desiderio.

Quando aveva bisogno di mangiare, Aladino chiedeva quanto bastava a sfamare se stesso e sua madre, e solo dopo essersi innamorato, tanto da morirne se non avesse potuto ottenere la principessa, chiede benefici ben superiori al genio.

La richiesta del dono impossibile funziona quindi, al di là dell'intenzione di chi l'ha avanzata, come leva per portare alla luce, sotto gli occhi della città intera, la ricchezza di cui finora il soggetto ha goduto in segreto per soddisfare i suoi bisogni.

Le gemme, pur velate da una tela d'oro e d'argento, brillano per le vie come le avevamo viste brillare nel giardino sotterraneo. La differenza tra il soggetto e tutte le altre figure che sono in scena è il desiderio, di cui il desiderio d'amore è l'espressione più completa: se Aladino rinunciasse al desiderio, la fiaba si fermerebbe di fronte a uno degli ostacoli che il sultano, la madre, o altre rappresentazioni di norme consensuali, consolidate, pongono alla crescita dell'eroe umile, che viene dall'oscurità della sua casa, della sua origine, e dall'oscurità del tesoro sotterraneo.

Così la funzione cosciente cresce e trasforma l'assetto della personalità nella fiaba di Aladino: in armonia con la dimensione collettiva, ma senza recedere di un passo dal perseguimento della via del desiderio.

Desideri, sogni: possibilità di trasformazione, di attingere a una ricchezza inesauribile come quella delle gemme nascoste in profondità, invisibili. C'è nelle *Mille e una notte* una piccola storia che parla proprio del confronto tra chi segue il proprio sogno e chi resta aderente alla realtà priva di sogni che appare più solida perché consensualmente accettata.

Si racconta di un uomo di Bagdad che si trovò poverissimo, tanto che aveva difficoltà a procurarsi da mangiare. Una notte sognò uno sconosciuto che gli diceva di mettersi in viaggio e andare al Cairo, dove avrebbe trovato la sua fortuna.

L'uomo che seguiva il suo sogno partì, e quando fu al Cairo si mise a dormire in una moschea. Da questa una banda di ladri partì per rubare in una casa vicina, e l'uomo di Bagdad fu arrestato come colpevole. Per tre giorni lo tennero in prigione e lo riempirono di botte, tanto che quasi ne moriva. Infine lo convocò il capo della polizia del Cairo che gli chiese.

«Di che paese sei?» «Di Bagdad» «E per che motivo sei venuto al Cairo?» Rispose: «Ho visto in sogno uno che mi diceva: "La tua fortuna è

al Cairo; parti!" e arrivato al Cairo ho trovato la fortuna promessa in quelle bastonate che mi ha fatto dare ...». Il capo della polizia scoppiò in una tale risata che gli si vedevano i molari e gli disse: «Imbecille! Io in sogno ho visto tre volte uno che mi diceva: "A Baghdad c'è una casa nella tale via, fatta così e così; nel suo cortile c'è un giardinetto, in fondo al cortile c'è una vasca, e sotto la vasca danari, una somma enorme. Valla a prendere!». Io non mi sono mosso, e tu invece, stupido come sei, per un sogno confuso che hai avuto, ti sei messo a viaggiare da un paese all'altro!» Gli diede poi dei soldi, dicendo: «Servitene per tornare a casa». Prese quei soldi e tornò a Baghdad. Ora la casa di Baghdad che il capo di polizia gli aveva descritto era proprio la casa di quell'uomo. Appena tornato scavò sotto la fontana e trovò molti denari. Così Dio gli diede la ricchezza, e questo è un caso meraviglioso.<sup>1</sup>

Il caso meraviglioso rappresenta in poche righe una verità psicologica che ogni fiaba di magia contiene, la stessa che possiamo riconoscere nella storia della lampada. La via dei desideri e dei sogni implica un rischio, perché non coincide con il percorso già segnato dalle norme collettive, espresse con assoluta convinzione dal capo della polizia. Che diviene però strumento della realizzazione del sogno nel momento stesso in cui crede di mostrare l'assurdità della via del sognatore, come il visir e il sultano con la richiesta del dono impossibile inducono Aladino a portare completamente in luce lo splendore delle gemme sotterranee. L'armonia tra soggetto e dimensione collettiva non esiste se il soggetto subisce l'autorità apparentemente assoluta del principio dominante. In questo caso mancherebbe alla sua dimensione di protagonista della sua storia, ma, racconta la fiaba di Aladino, l'armonia ha bisogno di molte altre vicende per realizzarsi e consolidarsi.

### *Il bagno del genio*

Dopo aver dato ad Aladino la notizia che il suo desiderio era realizzato, la madre gli disse:

«Ecco, figlio mio, che la mia missione è finita. Checché resti ancora, è ormai affar tuo». (Gab 660)

Da questo momento la madre di Aladino non avrà più alcun ruolo, avendo esaurito la funzione di mediatrice tra l'eroe e il sultano. Il principio materno positivo è rappresentato nelle fiabe dalla madre, dalla nutrice, dalla fata madrina o da una vecchietta soccorrevole. Senza questa figura l'eroe dovrebbe affrontare il principio dominante in una lotta aperta. Solo con l'aiuto giusto, e solo sapendo chiederlo, gli eroi procedono nel loro cammino di trasformazione e di crescita: le fiabe raccontano che la funzione del soggetto ha bisogno della cooperazione di una funzione genitoriale positiva, senza la quale soccomberebbe alle difficoltà.

Questo è il momento in cui cambia lo stato di Aladino, che da ignoto eroe diviene sposo della principessa.

Aladino chiamò per questo il genio della lampada, e gli chiese di procurargli un bagno meraviglioso e abiti più preziosi di quelli del re.

Aveva appena finito di parlare che il genio, rendendolo invisibile come lui, lo sollevò e lo portò in un bagno tutto di marmo del più bello, e di colori vari, splendidi e variegati. Senza vedere chi lo serviva, fu spogliato in una sala spaziosa e pulitissima. Dalla sala, lo fecero entrare nel bagno, che era tiepido; là fu massaggiato e lavato con vari tipi di acque profumate. Dopo essere passato attraverso tutte le gradazioni di calore, secondo le diverse parti del bagno, ne uscì, ma completamente diverso da quando c'era entrato: il suo incarnato era fresco, bianco e vermiglio, e il suo corpo era molto più agile e riposato. Rientrò nella sala, e non trovò più l'abito che ci aveva lasciato: il genio aveva pensato a mettere al suo posto quello che lui aveva chiesto. Aladino fu sorpreso vedendo la magnificenza dell'abito che gli era stato sostituito. Si vestì con l'aiuto del genio, ammirando ogni capo mano a mano che lo indossava, tanto essi erano tutti superiori a quel che avrebbe potuto immaginare. Quando ebbe finito, il genio lo riportò nella stanza a casa sua dove l'aveva preso. (Gal 126)

Il motivo del bagno prima delle nozze ricorre nelle *Mille e una notte*, e nelle fiabe si trovano bagni che segnano ancor più esplicitamente che in Aladino una trasformazione magica.

L'acqua richiama la vita originaria e il rinnovamento della vita, nelle abluzioni rituali come nel battesimo. Nei sogni compare come metafora della psiche inconscia, nell'alchimia è una delle forme dello Spirito Universale, Mercurio, *Aqua vitae*. Nelle fiabe accade spesso che gli eroi devono cercare l'acqua della vita, o della vita e della morte, che risana e risuscita.

In una fiaba scritta da Straparola, quasi cinque secoli fa, prima delle nozze il protagonista attraversa un processo di trasformazione decisamente radicale. La principessa che lo dovrà sposare lo fa a pezzettini, tritandolo finemente in ogni parte, poi lo ricompone, assai più bello di com'era prima, e infine lo spruzza con l'acqua della vita che lui stesso aveva procurato nella sua ultima impresa. Poi si sposano felicemente.<sup>2</sup>

In una fiaba russa c'è un personaggio che deve la sua fortuna a un incontro simile a quello che i personaggi delle *Mille e una notte* hanno con i geni: ha fatto un patto col diavolo e, alla fine del patto, prima di liberare il suo aiutante sotterraneo, gli chiede di trasformarlo in un bel giovane:

Il diabolicchio lo fece a pezzettini, lo gettò in una pentola e lo fece cuocere; quando fu cotto lo tirò fuori e lo riunì in un pezzo solo, come si deve: ossetto con ossetto, giuntura con giuntura, vena con vena; poi lo spruzzò con l'acqua della morte e della vita, e il soldato si rialzò; era diventato un così bel giovane da non dire, da non descrivere. Sposò la bella principessa e vissero contenti, fra mille godimenti...<sup>3</sup>

Nella storia di Aladino non si parla esplicitamente di acqua della vita, nè si tratta di smembramento e ricomposizione, in ogni caso il passag-

gio è analogo, perché avviene con l'aiuto dei geni, e alla fine Aladino è diverso da prima:

...da quel figlio di un povero sarto che sapete egli era, nessuno a vederlo avrebbe ora esitato a dire che era il più grande figlio dei re della terra. Lode a Dio che fa mutare altrui e non muta! (Gab 661)

Aladino chiese un cavallo meraviglioso, un corteo di schiavi che lo accompagnasse dal sultano, monete d'oro da spargere sulla folla, e ottenuto tutto questo si avviò verso il palazzo. Tutti lo benedicevano per la sua bellezza e la sua generosità, pur ricordando che era figlio di un sarto. Gli auguravano mentre passava ogni felicità, e gioivano della sua fortuna, mentre gli schiavi spargevano oro sulla folla.

E tutto ciò era frutto delle virtù della lampada meravigliosa, il cui possessore otteneva bellezza, ricchezza e sapere. (*Ibidem*)

Si potrebbe pensare che la magia consista in una *casuale* acquisizione di straordinaria fortuna, senza alcuno sforzo da parte di Aladino, cui è bastato dare una sfregatina alla lampada.

Se riconosciamo nella lampada un simbolo del Sé, della unione degli opposti, e nel genio una personificazione dell'inconscio, possiamo interpretare la storia secondo le sue valenze profonde.

Alla facilità, all'apparente gratuità con cui il soggetto ottiene tutto ciò che chiede, corrisponde la presenza del simbolo della totalità psichica. È il talismano a costituire il ponte tra l'Io e la psiche profonda. Aladino attinge alla sua ricchezza segreta col suo genio personale, assolvendo alla funzione di riconoscere il bisogno e il desiderio. È sempre il soggetto che crea la mediazione tra il suo stato, il principio dominante, e la collettività intera, la sua città. Nella storia si racconta come il soggetto crescendo porti rinnovamento e ricchezza sulla scena, costituendosi come degno successore del sovrano, e riempiendo le strade di monete d'oro. Aladino non dimentica i bisogni del popolo, gli stessi che lui con sua madre non riusciva a soddisfare quando non aveva ancora trovato la lampada.

Vedremo in seguito come questo crei un legame positivo con la collettività, essenziale al soggetto stesso.

### *Il palazzo meraviglioso*

Al suo arrivo a palazzo, Aladino fu invitato a proseguire, senza scendere da cavallo fino alla sala delle udienze, e il sultano non volle che baciasse la terra ai suoi piedi; si alzò dal trono, lo abbracciò e lo fece sedere alla sua destra.

Aladino, come un compiuto principe, gli porse i suoi voti augurali, ringraziandolo dell'onore altissimo che gli aveva fatto concedendogli in sposa la principessa.

Uditi gli auguri del giovane, e vistane la magnificenza, la modestia e l'eloquenza il sultano lo abbracciò e lo baciò, dicendogli: «Mi rincresce, figliolo mio, di non aver avuto la fortuna di conoscerti prima d'oggi». (Gab 663)

Con il sultano e i cortigiani, Aladino si sedette al tavolo regale per un gran banchetto, poi, verso la fine, vennero il cadì e i testimoni, fu steso l'atto di nozze ma, quando il sultano pensava che sarebbe rimasto a palazzo, Aladino chiese congedo. Il sovrano gliene chiese ragione, e Aladino rispose:

«Maestà, desidero costruire per la principessa Badr al-Budùr un palazzo degno di lei e della sua posizione. Non potrei, senza questo, presentarmi a lei come suo marito. Se Dio vuole, la costruzione del palazzo, grazie all'intenso adoprarsi di questo tuo servo e sotto gli occhi della maestà vostra, si compirà nel tempo più breve. Io vorrei bene ora godere della principessa Badr al-Budùr, ma debbo prima provvedere a quanto ho il dovere di compiere in suo servizio». (*Ibidem*)

Ad Aladino occorreva un terreno adatto, e il sultano gli concesse un vasto spiazzo proprio davanti al palazzo regale. Nelle fiabe la costruzione del palazzo è spesso chiesta come prova per ottenere in sposa la principessa, oppure l'eroe costruisce una dimora di fronte a quella del re per competere con la sua: in ogni caso si tratta di una prova di identità, di una manifestazione della raggiunta potenza del nuovo eroe. Aladino ha una via individuale che non è contenuta dal principio collettivo dominante, quindi ha bisogno della sua propria dimora.

Tornò a casa ed estrasse la lampada; al genio che come al solito si era presentato, disse:

«Genio, ...ho tutte le ragioni di essere soddisfatto della tua esecuzione puntuale e perfetta di tutto ciò che ti ho chiesto sinora per la potenza di questa lampada, tua signora. Si tratta ora che per amor suo tu dimostri, se possibile, ancora più zelo e diligenza di quanto tu non abbia già fatto. Ti chiedo dunque che nel minimo tempo possibile tu mi faccia costruire, di fronte al palazzo del sultano, alla giusta distanza, un palazzo degno di ricevere la principessa Badr al-Budùr mia sposa. Lascio alla tua libertà la scelta dei materiali, ossia del porfido, del diaspro, dell'agata, del lapislazzulo e del marmo più bello, di colori dei più vari, e del resto dell'edificio; ma intendo che alla sommità del palazzo tu faccia innalzare un gran salone a cupola, con quattro pareti eguali, le cui travature non siano d'altro materiale che d'oro e d'argento, alternate, con ventiquattro finestre, sei su ogni parete, e che le gelosie di ogni finestra, fatta eccezione per una sola che voglio sia lasciata imperfetta, siano arricchite con arte e simmetria, di diamanti, di rubini e di smeraldi, in modo che nulla di simile in questo genere sia mai stato visto al mondo. Voglio anche che questo palazzo sia dotato di una avancorte, di una corte, di un giardino; ma sopra ogni altra cosa, che ci sia, in un luogo che mi dirai, un tesoro ben pieno di monete d'oro e d'argento. Voglio anche che in questo palazzo ci siano cucine, uffici, magazzini, depositi di mobili forniti di mobili preziosi per tutte le stagioni, e adatti alla magnificenza del palazzo; scu-

derie piene dei più bei cavalli, con scudieri e palafrenieri, senza dimenticare un equipaggio da caccia. Ci devono essere addetti alla cucina e agli uffici, e delle schiave, necessarie al servizio della principessa. Tu devi comprendere qual'è il mio intento: va', e torna quando questo sarà fatto». (Gal 130-131)

Era il tramonto quando Aladino impartiva l'ordine: all'alba il genio tornò da lui annunciandogli che tutto era fatto, e lo portò in volo a visitare la nuova dimora, che Aladino trovò superiore anche alle sue aspettative.

Abbiamo già detto che il palazzo rappresenta la nuova identità regale, il nuovo principio collettivo destinato a succedere al vecchio. Il grande salone a volta, con le ventiquattro finestre ornate di diamanti, smeraldi e rubini, contiene in luce, sotto gli occhi di tutti, ogni elemento simbolico che abbiamo osservato nel tesoro sotterraneo.

La dimora costruita dal desiderio di Aladino e dalla potenza del genio della lampada ci ricorda una dimora simile, che forse è il più antico palazzo di fiaba di cui sia stato scritto, espressione di una totalità simbolica che si trova in innumerevoli fiabe di tutti i tempi.

Così, svegliandosi, la vede la bellissima Psiche nel racconto di Apuleio:

...una reggia edificata non da mani umane ma con arti divine. Già fin dall'entrata ti avvedi che si tratta dell'abitazione splendida e lieta di un qualche dio. Colonne d'oro sostengono gli alti soffitti di cedro e d'avorio lavorato finemente; e tutte le parti sono ricoperte di bassorilievi d'argento con animali d'ogni genere in atto d'accorrere verso chi entra. Certo un uomo meraviglioso, anzi un semidio, se non proprio un dio, dovette scolpire nell'argento animali come quelli, con la finezza della grande arte. Anche i pavimenti di scolpito marmo prezioso svariano in pitture di diverse guise. Somma e sempre nuova gioia di coloro che camminano su tali gemme e monili!

Le altre pareti della casa incalcolabilmente preziosa, disposte per lungo e per largo, rilucono e lampeggiano di un loro splendore, perché la casa faccia essa stessa giorno anche quando non splende il sole: allo stesso modo, stanze, portici, e perfino i battenti delle porte sfolgorano. E tutto il resto è meravigliosamente rispondente alla maestà della casa, tanto che sarebbe giusto pensare che quel celeste palazzo sia costruito per il grande Giove, per i suoi incontri umani...

...Non vi è nulla che qui non si trovi.<sup>4</sup>

I palazzi delle fiabe che somigliano a questi sono sotterranei, appaiono quando il principe o la principessa hanno perduto la strada, sono spesso proprietà di esseri perturbanti come la Bestia. Aprono una dimensione nuova quando l'eroe ha lasciato qualunque percorso riconoscibile. Il protagonista accedendovi incontra una possibilità di trasformazione radicale, come Aladino nel sotterraneo.

Questi edifici sono caratterizzati da una ricchezza e da una bellezza che li rende superiori ai palazzi dei re della terra:

Non v'è nulla che qui non si trovi.

Il palazzo di Aladino ha nel salone a cupola la rappresentazione in luce della costruzione sotterranea a base quadrata. L'oro e l'argento che si trovavano nelle prime sale del tesoro sono presenti nelle travature alternate, in analogia col principio maschile — sole, oro — e femminile — luna, argento.

Il nome della principessa significa in arabo «luna piena delle lune piene».

Il numero delle finestre è multiplo di tre e quattro, rappresentazione di completezza e perfezione.

Apuleio racconta che lo splendore del palazzo di Amore in cui entra Psiche era tale che nella dimora c'era luce anche se il sole non brillava.

Nel palazzo di Aladino l'attenzione è rivolta in particolare alle ventiquattro finestre. Mentre Aladino aveva lasciato per tutto il resto al genio la scelta dei materiali, comunque preziosi, per le finestre chiede che siano arricchite di smeraldi, diamanti e rubini. Queste gemme sono da sempre quelle di maggior valore, e si riteneva che avessero la proprietà di diffondere luce nell'oscurità, come piccoli astri. Le gemme, che sono uno dei fili conduttori della storia di Aladino, conferiscono il maggior pregio al salone a cupola, che è il culmine del palazzo come il luogo che conteneva la lampada era alla sommità del sotterraneo del tesoro. Ricordando che a queste pietre preziose era attribuita la virtù di illuminare, possiamo dire che il dispiegamento della potenza del genio della lampada ha costruito un luogo che vince l'oscurità, e come la lampada ha la funzione di disperdere le tenebre. Sia la lampada magica che le gemme provengono dal sotterraneo. Il salone a volta rappresenta in questa parte della fiaba una vittoria sulle forze oscure, notte o morte.

Mentre Apuleio, mago e iniziato ai misteri isiaci, era sicuramente consapevole del simbolismo secondo il quale era edificato il palazzo di Amore e Psiche, i narratori di Aladino ne erano probabilmente all'oscuro. Le fiabe, come i sogni, hanno in sé elementi, talvolta frammenti, che richiamano costruzioni antiche, mitiche, misteriche, alchemiche, religiose. Osservarle colma di meraviglia come se si visitasse il palazzo di Aladino.

In un contesto ben diverso, ritroviamo un luogo in cui la luce brilla in assenza di astri, costruito di materiali inalterabili come l'oro e colmo di pietre preziose. Si tratta della visione della Gerusalemme Celeste nell'*Apocalisse*; ne riportiamo i brani che si riferiscono più direttamente al simbolismo delle pietre preziose, di cui abbiamo detto nel secondo capitolo.

...Lo splendore di lei era simile a preziosissima pietra, come pietra di diaspro cristallino. Aveva un muro grande e alto, ed aveva dodici porte... A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte, a occidente tre porte. Il muro della città aveva dodici fondamenti... La cit-

tà era un quadrato, e la sua lunghezza era uguale alla larghezza. Ed egli misurò con la canna la città: era dodicimila stadi; la lunghezza e la larghezza e l'altezza erano uguali... Il muro era fatto di diaspro, e la città d'oro puro, simile a puro cristallo. I basamenti del muro della città erano adorni d'ogni specie di pietre preziose: il primo basamento era di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, il quinto di sardonice, il sesto di sardio, il settimo di crisolito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopraso, l'undicesimo di giacinto, il dodicesimo di amethysta. Le dodici porte erano dodici perle; ogni porta è fatta di una sola perla. La piazza della città era d'oro puro, come cristallo trasparente... La città non ha bisogno di sole né di luna che la illumini; perché la gloria d'Iddio l'ha illuminata, e il suo luminare è l'Agnello. Le nazioni cammineranno alla sua luce, e i re della terra portano in lei la loro gloria. Le sue porte non saranno mai chiuse di giorno, perché la notte là non ci sarà più.<sup>5</sup>

Piccolo e grande come la storia che lo contiene, il palazzo di Aladino è una costruzione di magia, analoga a visioni iniziatiche. La *costruzione* del genio della lampada, immagine della dignità regale di Aladino di fronte alla sposa, al sultano, alla città intera, è la nuova *strutturazione* del materiale presente nel sotterraneo e contenuto nel potenziale del talismano. *Costruzione*, *struttura*, derivano dal latino *struere*, che significa «mettere a strati», «collocare a strati sopra o l'uno accanto all'altro», quindi «costruire», «fabbricare», «preparare». Il verbo appartiene alla grande famiglia della radice indoeuropea ST(E)R-EU, il cui primo significato è «stendere», alla quale è legata anche la parola «strumento».

Nella sua storia etimologica *costruire* è *tendere* elementi nascosti o separati, dar loro una *struttura* secondo il desiderio e il bisogno dell'uomo.

Come in relazione al sotterraneo abbiamo parlato del *faber*, del metallurgo, qui parliamo del *costruttore*, colui che unisce tendendo, unendo, come il muratore che aggrega e unisce a strati i mattoni per l'edificio, come il narratore che compone la sua storia, come il soggetto che opera con la materia psichica, proiettata nella realtà esterna o presente nelle acque profonde dell'inconscio. Aladino progetta la costruzione secondo i suoi desideri, mentre il genio attinge alle ricchezze del sotterraneo per eseguirlo. È l'atto del *costruire* che, intuendo con la forza del desiderio una forma presente alla mente e ancora assente nella vita concreta, mette insieme ciò che esiste in segreto, inaccessibile per lo stesso soggetto fino a che non scende alla propria matrice ed estrae il simbolo, il grande talismano, la lampada. Dopo questo, nella relazione crescente tra il soggetto e tutte le altre figure della sua scena, della sua storia, le gemme e i metalli inalterabili del tesoro vengono alla luce, mentre il genio servitore dà sostanza alla forma intuita.

### *Le nozze regali*

Osservato tutto il palazzo, e rallegratosi fortemente, disse rivolto allo schiavo: «Una cosa ancora voglio da te, che manca e che mi manca e che mi scordai di dirti».

«Chiedi, signor mio, quel che vuoi».

«Voglio un tappeto di splendido velluto, intessuto d'oro, che sia disteso dal mio palazzo a quello del sultano, affinché la principessa Badr al-Budùr nel venir qui cammini su di esso e non sulla nuda terra.

Il servo si allontanò per un poco, e poi ritornato: «Signore» disse, «quel che mi hai domandato è pronto».

E, presolo con sé, gli fece vedere il tappeto stupendo, disteso dal palazzo del sultano al suo proprio. Quindi trasportò di nuovo Aladino a casa sua. Spuntava il mattino. Il sultano, levatosi dal sonno, aprì la finestra del palazzo e vide di fronte a questo un nuovo edificio. Si stropicciò gli occhi e li spalancò ben bene: era un gran palazzo, meraviglioso, con un tappeto steso da lì al palazzo reale. (Gab 664-665)

Le guardie e tutti gli abitanti del palazzo erano stupiti e ammirati; il sultano si rivolse al solito gran visir e gli fece osservare la magnificenza e la ricchezza della dimora di Aladino.

Ma il visir, invidioso di Aladino, rispose:

«Maestà, questo palazzo e questa ricchezza non possono essere che per opera di magia, giacché non c'è persona al mondo che possa arrivarvi. Né il maggior re né il più grande riccone della terra sarebbe in grado, in un'unica notte, di tirar su un tale edificio».

«Mi meraviglio di te» replicò il sultano «come sempre stai a parlar male di Aladino! Ma credo che ciò nasca dall'invidia che tu gli porti. Tu eri ben presente quando io gli ho dato questo terreno, allorché egli mi chiese un luogo da costruirci su un palazzo per mia figlia, e io gli concessi in tua presenza questa terra; or chi ci ha offerto in dono di nozze per mia figlia delle gemme quali nemmeno i re posseggono, sarebbe forse incapace di costruire un palazzo come questo?»

A tali parole il visir, comprendendo come il sultano si fosse molto affezionato ad Aladino, si sentì crescere l'invidia per lui, ma non potendo far nulla ammutolì e non seppe cosa rispondere. (*Ibidem*)

Noi sappiamo che il visir non sbaglia, *non è che magia*, il palazzo completo e perfetto è frutto di magia. Lo sguardo del visir è diverso da quello del sultano e dei cortigiani, da quello della città: gli altri *vedono* una meraviglia senza pari, il visir le rivolge uno sguardo negativo, è, come dice il sultano, *invidioso* del successo di Aladino. Il termine «magia» figura nel suo discorso come sinonimo di «irrealtà», «illusione», e in questo il visir ci ricorda il capo della polizia del Cairo quando vuol mostrare al sognatore di Baghdàd che non si deve dar credito ai sogni.

Il senso di realtà che propone, nega valore a ciò che magicamente altera lo spazio e il tempo modificandone le misure al di là di ciò che l'uomo può prevedere e comprendere razionalmente.

Se il visir avesse ragione, la fiaba di Aladino non sarebbe stata raccontata con tanta fortuna per secoli, e il visir stesso sarebbe stato inghiottito dall'oblio con tutto il suo scetticismo.

All'interno di una fiaba di magia ha spazio e voce un personaggio scettico. Questa voce non accetta la realtà della figura poetica, che

si fonda sull'iperbole, sulla metafora, sull'alterazione armonica e misteriosa del linguaggio consensuale, comune, traendo ricchezze inesauribili dal tesoro segreto attraverso il simbolo.

Il sultano come principio collettivo dominante non si trova più in accordo col visir scettico, muovendogli due obiezioni che non contestano l'argomento principale — che nessun re o riccone potrebbe compiere un tale lavoro in una notte. La prima obiezione dice che Aladino ha chiesto al sultano quella terra per il palazzo, la seconda che colui che è stato capace di procurare quaranta piatti di gemme preziosissime può essere in grado di compiere cose eccezionali. Il sultano mostra al visir che la costruzione del palazzo è regolarmente inscritta nelle vicende della fiaba, fa parte del racconto, è preceduta da una richiesta e da un dono eccezionale. La consequenzialità della fiaba, dice il sultano, rende insensata — *invidiosa* — l'affermazione del visir.

La voce del visir fa parte della fiaba, come fa parte di ognuno l'esigenza di porre il sogno, il desiderio, in relazione con la consequenzialità collettiva, comprensibile e misurabile. Ascoltare solo il visir significherebbe non conoscere altra realtà che quella consensuale, negando spazio al sogno, appiattendolo la funzione soggettiva a quella di mediatore tra le istanze collettive.

L'Io è portatore dei desideri, che rappresentano i bisogni profondi, senza i quali non si crea la tensione tra individualità e collettività. È da questa tensione che si origina il processo creativo e si aprono nuove prospettive esistenziali.

La voce del visir prevale quando di fronte al bambino che ha paura del buio non si sa far altro che cercare di dimostrargli che non ci sono pericoli nella sua stanza. Non è altro che magia, dice il visir; non è altro che una fantasia, si dice al bambino quando non si vuol prendere atto della realtà dei fantasmi, della sua *reale* paura. Chiudendo la porta della coscienza alle realtà perturbanti della psiche si impedisce l'accesso anche al potenziale creativo che l'inconscio contiene, al proprio *genio*, alla propria *lampada*.

Mentre si svolgeva il dialogo tra sultano e visir, la gente si svegliava e usciva dalle case per ammirare il palazzo che sorgeva dove fino alla sera prima c'era uno spiazzo vuoto. L'eroe, l'individualità che cresce, ha portato qualcosa di realmente nuovo.

Cavalcando un meraviglioso purosangue, Aladino si avviò verso il palazzo del sultano, con un sontuoso corteo che spargeva monete d'oro sulla folla benedicente. Dal palazzo del sultano si levava una musica che andava per tutta la città in festa. In quella giornata si racconta che Aladino scese anche a giostrare nella piazza con i suoi schiavi, superando in destrezza tutti gli altri nobili della città.

...La principessa, sua fidanzata, lo osservava da una finestra del suo palazzo, e vedendolo così bello e destro cavaliere se ne innamorò follemente e credette impazzire di gioia. (Gab 666)

A sera Aladino si recò nel suo palazzo per ricevere la sposa, che si avvicinava camminando sull'immenso tappeto steso dal genio per ordine di Aladino.

La seguivano cento magnifiche schiave, bande di suonatori con strumenti di tutti i generi, innumerevoli banditori, eunuchi neri disposti in file regolari.

Quattrocento giovani paggi del sultano, divisi in due gruppi che marciavano ai lati tenendo ognuno una fiaccola in mano, facevano una luce che, insieme all'illuminazione del palazzo di Aladino e del palazzo del sultano, suppliva meravigliosamente alla mancanza della luce del giorno.

In quest'ordine la principessa camminò sul tappeto steso dal palazzo del sultano fino a quello di Aladino, e, mano a mano che procedeva, gli strumenti che erano in testa al corteo, avvicinandosi e mescolandosi con quelli che si facevano sentire dall'alto delle terrazze del palazzo di Aladino, formarono un concerto che, davvero straordinario e apparentemente confuso, non faceva che aumentare la gioia, non solo nella piazza ricolma di una gran folla, ma anche nei due palazzi, in tutta la città e più lontano ancora, nei dintorni. (Gal 134)

Aladino l'accolse con grazia raffinata da consumato esperto di corte:

«Principessa adorabile, ... se ho avuto la disgrazia di averti dato un dispiacere per la temerarietà che ho avuto di aspirare al possesso d'una principessa tanto amabile, figlia del mio sultano, oso dirti che è con i tuoi occhi belli e col tuo fascino che dovrei prendertela, e non con me». «Principe, perché è così che sono in diritto di chiamarti ora» gli rispose la principessa «io obbedisco alla volontà del sultano mio padre; e mi basta averti visto per dirti che gli obbedisco senza difficoltà». (Gal 134-135)

Entrando nel palazzo la principessa confidò ad Aladino che non aveva mai immaginato esistesse qualcosa di più bello del palazzo di suo padre, e tutto era superiore alle sue aspettative: ma nulla eguagliava il meraviglioso salone a cupola, con le ventiquattro finestre ornate di diamanti, smeraldi e rubini. La musica che accompagnava la cena e le danze aveva armonie mai ascoltate prima, e solo Aladino sapeva che si trattava di geni musicanti, raccolti dal servo della lampada. Quando a mezzanotte Aladino invitò la sposa a danzare, tutti i presenti si stupirono della loro grazia e bellezza. Alla fine, senza lasciarsi la mano, gli sposi si ritirarono nella camera nuziale.

Ovunque regnava benessere e felicità grandissima; fu una notte splendida quale non trascorse al suo tempo nemmeno Alessandro il Bicornone. (Gab 667)

Alessandro Magno non conobbe la gioia e la ricchezza di Aladino, vale a dire che quando il soggetto realizza i suoi desideri procedendo sul cammino di trasformazione che ogni fiaba racconta, ciò che vive è superiore a qualunque stato collettivamente esaltato.

La nuova identità di Aladino, preludio alle sue nozze, corrisponde alla realizzazione delle istanze individuali: non c'è nulla di più bello, racconta la fiaba, nemmeno i trionfi di Alessandro il Macedone.

La ventiquattresima gelosia

All'indomani delle nozze il sultano era invitato a pranzo da Aladino, e giunse accompagnato dal visir e da tutti i dignitari del regno.

Già avvicinandosi al palazzo il sultano era sempre più ammirato, e visitandolo non finiva di stupirsi. Quando infine giunse nel salone a cupola disse:

«...non avrei mai immaginato che questo palazzo fosse una delle meraviglie del mondo. Dove si trovano in tutto l'universo delle travature d'oro e d'argento massiccio, invece che di pietra o di marmo, strutture le cui finestre abbiano gelosie costellate di diamanti, di rubini e di smeraldi? Mai al mondo si è sentito parlare di qualcosa di simile!»

Il sultano volle vedere e ammirare la bellezza delle ventiquattro gelosie. Contandole, trovò che solo ventitré avevano quella ricchezza, e restò stupefatto nel vedere che la ventiquattresima era rimasta imperfetta. «Visir» disse (perché il visir si sentiva in dovere di non lasciarlo un istante) «mi sorprende che un salone di questa magnificenza sia rimasto imperfetto in questo particolare». «Sire» rispose il gran visir «sembra che Aladino sia stato pressato, e che gli sia mancato il tempo per rendere questa finestra simile alle altre; ma direi che ha le gemme necessarie, e che ben presto lo farà fare».

Aladino, che aveva lasciato il sultano per pochi istanti dovendo impartire alcuni ordini, lo raggiunse proprio in questo momento.

«Figlio mio,» gli disse il sultano, «ecco il salone che merita di essere ammirato più di tutti quelli che esistono in tutto il mondo. Una sola cosa mi stupisce: vedere che questa gelosia è rimasta imperfetta. È stato per distrazione» aggiunse «per trascuratezza, o perché gli operai non hanno avuto il tempo necessario a dare l'ultima rifinitura a un così bel pezzo di architettura?»

«Sire» rispose Aladino «non è per nessuna di queste ragioni che la gelosia è rimasta nello stato in cui Vostra Maestà la vede. La cosa è stata fatta secondo un progetto, ed è per mio ordine che gli operai non l'hanno toccata: io volevo che la Vostra Maestà avesse la gloria di rendere perfetto questo salone e il palazzo a un tempo. Vi supplico di voler gradire la mia buona intenzione, perché io possa ricordarmi del favore e della grazia che ho ricevuto da Voi». «Se l'hai fatto con questo intento» riprese il sultano, «te ne sono assai grato; vado subito a impartire gli ordini per questo». E infatti ordinò che si chiamassero i gioiellieri più forniti di gemme e gli orafi più abili della capitale. (Gal 137-138)

Noi ricordiamo che quando aveva impartito gli ordini al genio Aladino gli aveva detto di lasciare una finestra incompiuta.

Il sultano che ha visto un palazzo tanto bello costruito nell'arco di una notte, superiore alla sua reggia, crede immediatamente alle parole di Aladino: il nuovo eroe offre al principio collettivo dominante, che ha appena superato in potenza e ricchezza, l'onore di *rendere perfetta* la dimora che rappresenta il suo trionfo.

Ma gli orefici e i gioiellieri non furono pari al compito e il sultano ordinò loro di attingere liberamente al suo tesoro, fino a prendere le

stesse gemme che Aladino aveva inviato come dono di nozze nei quaranta bacili d'oro puro. Dopo più di un mese la grata era ancora incompleta. Allora Aladino chiamò gli artigiani, ordinò loro di riprendere tutte le gemme che avevano impiegato e di riportarle al sultano; quindi prese la lampada, evocò il genio e gli disse di rendere perfettamente eguale alle altre la ventiquattresima grata, cosa che fu eseguita in un batter d'occhio.

Vedendo che i gioiellieri riportavano le gemme, il sultano si recò subito da Aladino e gli chiese per quale ragione aveva deciso di lasciare incompleta la gelosia, il salone a cupola e il palazzo.

Senza rispondere Aladino lo condusse nel salone e gli disse di controllare di persona se mancava qualcosa:

Il sultano andò diritto alla finestra di cui aveva visto la gelosia imperfetta, e quando ebbe visto bene che era come le altre, credette d'essersi ingannato. Esaminò non solo le due finestre che erano ai lati, le guardò tutte una dopo l'altra; e, quando fu sicuro che la gelosia alla quale aveva fatto dedicare tanto tempo, e che era costata tante giornate di lavoro, era stata completata in poco tempo, come lui sapeva, abbracciò Aladino e lo baciò in fronte tra gli occhi. «Figlio mio» gli disse, pieno di stupore «che uomo sei tu, che fai cose tanto sorprendenti, e quasi in un batter d'occhio? Non hai nessuno che ti sia pari nel mondo; e più ti conosco, più ti trovo degno d'ammirazione!»

Aladino accolse le lodi del sultano con molta modestia, e gli rispose in questi termini: «Sire, è una vera gloria per me meritare la benevolenza e l'approvazione della Vostra Maestà. Ciò che Vi posso assicurare, è che non dimenticherò nulla che possa meritarmi l'una e l'altra sempre di più. (Gal 140)

Abbiamo ricordato come la costruzione di un grande palazzo sia rappresentazione della nuova individualità che si afferma di fronte alla collettività: nelle fiabe spesso questo assume i toni di una sfida diretta, alla quale il sovrano risponde come a un atto di guerra. Nella storia di Aladino tutto sembra avvenire in pace come un felice avvicinamento che lascia tutti perfettamente soddisfatti, ma il particolare della finestra incompiuta rivela che Aladino non si accontenta della nuova posizione che ha acquisito, col nuovo palazzo, nella città intera. Trae in inganno il sovrano, rendendogli la pariglia per il tradimento che aveva subito da lui quando erano state indette le nozze tra Badr al-Budùr e il figlio del visir. La contrapposizione non è diretta: con magia e astuzia, facendo in modo che il sultano si procuri da solo uno scacco non riuscendo a compiere in mesi un lavoro che lui compie in un batter d'occhio, lo stravinca. Abbagliato dalle gemme come dal primo momento in cui aveva visto il suo dono, il sultano vive un crescendo di ammirazione per Aladino. La risposta, garbata come quella di un consumato cortigiano del Re Sole, lascia sospesa la legittima domanda del sultano.

...che uomo sei tu, che fai cose tanto sorprendenti, e quasi in un batter d'occhio?

Per definire l'operato di Aladino il sultano usa la formula che vale per la velocità con cui si attua la magia.

Il sultano tornò a palazzo, e raccontò tutto al visir, che al solito gli disse che non poteva trattarsi che di magia.

L'unico effetto della convinzione espressa dal visir fu che il sultano andò in collera con lui, e lo accusò nuovamente di parlare dominato dal suo astio verso Aladino, per le nozze mancate di suo figlio.

Il sultano restò dunque conquistato dal palazzo, tanto che ogni mattina appena si alzava si metteva a contemplarlo, e più volte durante il giorno tornava a una sua loggia dalla quale poteva goderne la bellezza.

La magia si dispiega alterando le coordinate spaziotemporali della realtà, perturbando l'ordine consensuale collettivo; per questo è giusto nell'economia della fiaba che l'eroe, che attinge alla segreta potenza del talismano più grande della terra, provochi col suo desiderio un dispiegamento tale di magia che tutta la sua forza risplenda, fino a far inchinare il rappresentante del potere che alla magia non può attingere.

Il vecchio re non può *completare* o *rendere perfetto* ciò che la magia *costruisce*.

Aladino vuole che la sua crescita, da povero, umile e scioperato, sia un trionfo assoluto.

Subentra come principio dominante al vecchio re, infatti si racconta che tutti gli abitanti del regno parlavano della sua potenza, della sua generosità, perfino del suo valore in guerra, che aveva avuto occasione di mostrare comandando l'esercito reale durante una rivolta ai confini. Quando si recava a caccia portava ovunque generosi doni e spargeva monete d'oro sulla folla, meritando così mille benedizioni che il popolo formulava in suo favore. Infine, era divenuto uso comune non giurare altro che per la sua testa:

...senza dare ombra alcuna al sultano, al quale presentava regolarmente i suoi omaggi, si può dire che Aladino si era procurato coi suoi modi affabili e liberali tutto l'affetto del popolo e che, parlando in generale, egli era più amato del sultano stesso. (Gal 141-142)

Aladino ha ormai raggiunto la perfezione. Ha la principessa, la regalità, la bellezza, l'onore, la ricchezza, e possiede ancora la lampada.

«Non è altro che magia», continua a pensare il visir. Di fatto la fiaba rappresenta a questo punto una assoluta perfezione: tutti i desideri sono realizzati e qualunque nuovo desiderio può essere soddisfatto grazie alla lampada. È un'esagerazione, pensa il visir: possiamo dire che questa immagine, che ricorre nelle fiabe come finale felice — e vissero per sempre felici e contenti — è un'*iperbole*.

L'*iperbole* è la figura retorica che consiste nel rappresentare un concetto, un sentimento, con termini «eccessivi», per sottolineare l'eccezionalità. È una metafora quantitativa, che psicologicamente corrisponde a uno stato psichico vissuto come totalizzante. È lo stato

che porta ogni persona a esprimere apprezzamenti come «questa è la cosa più bella del mondo», o «è il dolore più grande che si possa sopportare». Caratterizza la percezione soggettiva della gioia come quella della depressione, conferendo il senso di essere i più felici della terra o i più disperati.

«Vissero tutti per sempre felici e contenti» è vero nella economia della fiaba come è vera la percezione soggettiva di uno stato totalizzante. La voce del visir, che riporta alle dimensioni comuni l'entusiasmo o la disperazione, non è ascoltata, non ha senso, come il visir è messo a tacere dal sultano.

L'iperbole che disegna l'abbandono assoluto che Aladino aveva vissuto nel sotterraneo, o la perfetta felicità e prosperità di questo momento e dei finali di quasi tutte le fiabe, è la rappresentazione adeguata dell'emozione intensa. È come un colore che si stende *in un batter d'occhio* sul nostro orizzonte psichico: rosso di collera, nero di depressione, scintillio di gemme nell'innamoramento.

Ciò che non è reale è il permanere nel tempo di questi colori, ma sull'immagine di una gioia perfetta la fiaba si conclude, o, se va oltre, come la storia di Aladino, racconta di nuove trasformazioni.

L'irreversibilità dei colori è irrealistica quanto la negazione ostinata del visir, che divorato dall'astio non gioisce neppure per un momento dei meravigliosi eventi provocati dall'eroe con la sua lampada incantata.

Nel continuo farsi di rappresentazioni di cui la psiche è teatro vivo, come le fiabe, la consapevolezza che nulla è definitivamente stabile ci accompagna senza impedirci di vivere i colori che della trasformazione sono parte integrante. Che possono scintillare come rubini, smeraldi e diamanti, anche in assenza di sole.

### Note

<sup>1</sup> *Le mille e una notte*, cit., vol. II, 324.

<sup>2</sup> Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* (Venezia 1551-1553), a cura di M. Pastore Stocchi, 2 voll. Laterza, Roma-Bari, 1979, vol. I, pp. 114 sgg.

<sup>3</sup> Alexandr N. Afanasjev, *Antiche fiabe russe* (1885-1864), Einaudi, Torino 1953, terza edizione, 1980, p. 250.

<sup>4</sup> Apuleio, *Amore e Psiche*, cit., pp. 19 e 21.

<sup>5</sup> *Apocalisse*, 21, 10-24.

## Appendice al capitolo quarto Una storia della storia di Aladino – Kabikàj

In questo volume includiamo un solo racconto famoso, la «Storia di Aladino» che De Quincey giudicava la migliore e che non figura nei testi originali. Si tratta forse di una felice invenzione di Galland, l'orientalista francese che rivelò, all'inizio del XVIII secolo, *Le Mille e Una Notte* all'Occidente. Accettata tale ipotesi, Galland sarebbe l'ultimo anello di una lunga dinastia di narratori.

(Jorge Luis Borges)

### *Fiaba originaria e sogno originario*

Raccontare fiabe è come sognare insieme. La fiaba di magia somiglia a un sogno comune a tutti quelli che l'hanno scritta, raccontata e ascoltata.

Comprendere questa rappresentazione ha valore per la nostra psicologia collettiva come conoscere un sogno ha valore per la psicologia individuale.

Sognamo insieme la storia della lampada da almeno tre secoli, forse si sognava da tanto tempo, chissà dove e chissà come, al Cairo, a Baghdàd o sulla via che collegava il mondo arabo alla Francia del Re Sole.

Il giorno in cui un narratore scrive una fiaba somiglia al giorno in cui un sognatore scrive il suo sogno: costruisce un ponte tra un ambito espressivo in continua trasformazione — le vicende oniriche o la tradizione orale — e la codificazione storica. La prima redazione di un sogno, di una fiaba, conferiscono loro stabilità linguistica, una data, un contesto. Il contenuto profondo continua a trasformarsi secondo le sue geometrie difficili da afferrare, come la tradizione orale di un tipo di racconto, che col suo spirito estraneo alle norme della letteratura colta può metabolizzare versioni a stampa come ha metabolizzato messaggi orali.

La versione scritta più antica che ci è pervenuta può essere definita «originaria» perché contiene la prima certezza della presenza storica di una forma espressiva, e consente un'indagine alla quale la tradizione orale sfugge come i sogni notturni dimenticati.

A differenza di altre fiabe popolari, quella di Aladino non è stata

scritta prima del Settecento, in nessuna forma, né è stata successivamente raccolta una sua riduzione che potesse essere definita indipendente da quella del Settecento.

Questo primo testo letterario è importante per comprendere la rappresentazione collettiva di Aladino, e lo chiamiamo «originario» come chiameremmo «originario» il testo di un sogno ricorrente redatto per la prima volta dal sognatore.

Il *Grande Sognatore Collettivo*, di cui ciascuno di noi possiede un frammento, ha scritto per la prima volta il sogno di Aladino tre secoli fa. Ma la situazione è confusa.

Se lo paragoniamo a un sognatore che ci legge il suo sogno oggi, abbiamo una situazione che ci lascia incerti su quale sia il sogno «originario», perché ce ne porta due, che chiamiamo il testo «G» (Gal-land), e il testo «S» (Sabbagh), dal nome degli scrittori di Aladino, di cui parleremo più avanti.

C'è un terzo testo di cui ci parla ma che ha perduto, che chiameremo il testo «A» (Ahmad al-Tirâdi).

Ci dice di aver scritto «G», poniamo, la sera del 23 maggio, ne è certo perché reca la data precisa. Il testo «S» reca la data del 23 giugno, ma c'è una nota in cui si afferma che è la copia del fedele testo «A», redatto al mattino del 23 maggio, perduto. Esiste inoltre un testo «C» (Chavis), del 15 giugno, che sembrerebbe proprio una copia di «G», ma se «A» fosse esistito potrebbe essere una copia di «A».

«G» e «S» si somigliano moltissimo, quasi coincidono: sicuramente è un unico evento notturno quello del quale sono il testo scritto.

Scegliendo il testo «G» come originario e «S» come sua variante, neghiamo che sia esistito «A» e che «C» sia autonomo da «G». Scegliendo «S» come originario affermiamo che è esistito «A» dal quale può dipendere «C» e vediamo «G» come variante di «A».

Per un sognatore individuale un'indagine di questo tipo potrebbe essere importante in relazione alla complessità dei contenuti onirici e alla loro risonanza nel sognatore stesso; la variante indicherebbe una maggiore distanza dall'evento onirico e un maggior influsso dell'elaborazione cosciente. Per il grande sognatore collettivo possiamo dire che la risonanza e la ricorrenza di Aladino nell'immaginario di tutti, nel mondo arabo come in Europa, è tale da giustificare l'indagine. La fiaba originaria è la più vicina alla tradizione perduta, mentre la variante contiene aggiustamenti dell'altra. La questione si complica perché il grande sognatore ha scritto «G» in francese, ai tempi del Re Sole, e gli altri testi in arabo; «S» e «C» a Parigi come «G»; «A» a Baghdad: ma è perduto. Se «S» è originario, possiamo affermare che nella sostanza e nella forma la storia di Aladino è originariamente araba; se «G» è originario, si può invece dire che la prima forma stabile di Aladino è francese e che ne è stata tentata successivamente una «arabizzazione».

Il popolo delle *Mille e una notte*, eroine, califfi, principesse, demoni, fate, eroi guerrieri ed eroi sciocchi, esploratori, viaggiatori, non è una razza. Ci sono figure che vantano origini antichissime, altre che sono entrate nel regno di Shahrazàd appena tre secoli fa, venendo da chissà quale terra del racconto.

I confini della loro terra — della loro raccolta — si sono formati nel corso del Settecento, da quando Galland, all'inizio del secolo, diede loro la prima veste di carta stampata.

Prima di quella edizione il titolo *Mille e una notte* racchiudeva una raccolta araba di racconti che costituivano circa un quarto dell'attuale. I confini si sono quindi estesi, restando approssimativi con le prime edizioni arabe del secolo scorso, come se raccoglitori, traduttori, studiosi, fossero cartografi che in qualche caso hanno incluso una regione, in altri l'hanno lasciata fuori, a volte hanno fornito una descrizione del paesaggio, altre lo hanno visto in maniera diversa.

I confini sono aperti: lasciano uscire personaggi famosi come Aladino o Shahrazàd perché possano interpretare film, opere teatrali o musicali, spot pubblicitari, riduzioni per l'infanzia e pubblicazioni monografiche.

Indoiranici, siriani, persiani, turchi, egiziani, cristiano-maroniti, forse anche francesi, i personaggi delle *Mille e una notte* sono un esempio di felice convivenza multirazziale, e, vivendo nella stessa raccolta da trecento anni, hanno preso a somigliarsi, per il piacere del pubblico che li ama come sono e la difficoltà degli studiosi che vorrebbero definirne le connotazioni storiche e l'area di provenienza.

Come Aladino è entrato tardi nei racconti, così la storia della sua storia non coincide con la storia della raccolta, ma vi si iscrive, di fatto. Come Aladino è iscritto nelle *Mille e una notte*, ricevendo dall'amore del pubblico la stessa dignità letteraria di Shahrazàd, così il problema filologico concernente il suo testo originario acquista risonanza nella cornice vastissima degli studi storici e letterari sulla «Bibbia della favola», come definì la raccolta Dino Buzzati.

La storia delle storie delle *Mille e una notte* propone al lettore percorsi labirintici, come se lo spirito del racconto si fosse divertito a intrigare date e scritture, imponendo alla ricerca che si vorrebbe definitiva un andamento simile a quello delle fiabe.

I manoscritti antichi sono come i tesori nascosti che vengono alla luce, i falsi sono i tesori che scompaiono lasciando lo studioso più povero di prima, i mistificatori sono come il mago maghrebino, che per la sua brama di potenza e ricchezza imbrogliò lo sprovveduto Aladino come lo sprovveduto lettore; i califfi sono i filologi che finalmente conferiscono alle vicende la legittimazione di un giudizio preciso e di un valore stabile che le difenda dai travisamenti tendenziosi.

Il rapporto tra manoscritti, edizioni, versioni europee e arabe, conserva tra le righe dei racconti molteplici segreti.

Vi si sente una relazione ancora inesplorata tra tradizione popolare e letteratura colta, tra l'immaginario collettivo arabo e quello euro-

peo, tra il piacere del racconto orale e il gusto di leggere fiabe che fece delle *Mille e una notte* il *best-seller* europeo del secolo dei Lumi.

*Breve storia delle versioni originarie della 'Lampada di Aladino'*

AHMAD AL-TIRÀDI

Si racconta che a Baghdad, nell'anno 1115 dell'Egira, il nostro 1703, Ahmad al-Tiràdi redigeva il suo manoscritto delle *Mille e una notte*, che comprendeva, quasi al centro, la nostra fiaba, con la lampada *ma-s'bur*, che significa «magica», «incantata», «meravigliosa», termini che sono stati impiegati nelle versioni europee.

Al termine del manoscritto l'autore invocava la protezione di un demone, scrivendone il nome tre volte:

Kabikàj! Kabikàj! Kabikàj! <sup>1</sup>

Signore del mondo degli insetti, il genio Kabikàj veniva onorato dagli scribi perché tenesse i tarli della carta lontani dal loro lavoro.

GALLAND E IL MARONITA HANNÀ DI ALEPPO

La fiaba come genere letterario, nata in Italia con Straparola nel Cinquecento e con la meravigliosa raccolta del Basile nel Seicento, trovò un forte sviluppo ai tempi del Re Sole, a Parigi, dove Perrault pubblicò la sua raccolta nel 1697, dando la forma che tutti conosciamo a personaggi come Cenerentola, la Bella Addormentata, Cappuccetto Rosso e il Gatto con gli Stivali. Il primo scrittore a conferire alla grande raccolta araba una veste di carta stampata fu Antoine Galland, dotto arabista e viaggiatore in Oriente al seguito del Marchese di Guilleragues.

Nei paesi arabi che aveva visitato si era meravigliato dello straordinario patrimonio narrativo che aveva trovato, orale e manoscritto, e aveva tradotto per la giovane figlia del suo protettore le storie dei viaggi di Sindibad il marinaio.

Tornato a Parigi, scriveva nel 1701 al grande erudito Daniel Huet, vescovo di Avranches, di queste storie e del successo di pubblico che riscuotevano le raccolte di fiabe, comunicandogli di avere una «piccola traduzione» che valeva bene quelle storie che si scrivevano a Parigi.

Riuscì a farsi mandare dalla Siria dei manoscritti della raccolta *Alf Laylah wa Laylah* (Mille notti e una notte), che tradusse inserendovi anche le storie di Sindibad, dando alle stampe tra il 1704 e il 1706 i primi sette tomi della sua versione, *Les Mille et une nuit*.

Il successo di pubblico fu grandissimo, tanto che il suo libraio-editore mise in circolazione senza avvertirlo, nel 1709, l'ottavo tomo

della raccolta, che aveva confezionato unendo a una storia di Galland altre storie che aveva da stampare, di Pétis de la Croix, autore di *Les Mille et un jours*.

Galland fu amareggiato da questa vicenda, ma nello stesso anno gli capitò qualcosa che consentì a lui di preparare altri quattro volumi, e a noi di conoscere storie meravigliose che diversamente potrebbero essere perdute come un sogno notturno dimenticato. Tra queste storie c'era quella di Aladino, insieme alla fiaba del Cavallo d'ebano, a quella del Tappeto volante e ad Ali Babà coi suoi quaranta ladroni. Vale a dire che da quell'evento scaturirono le storie più famose delle *Mille e una notte*, anche se pare che nella raccolta siano entrate solo a causa di un incontro fortuito. Tutto ciò che sappiamo dell'incontro è contenuto nei diari di Galland, che ci consentono di seguire la gestazione della storia.<sup>2</sup>

Lundi, 25 de mars (1709). Le matin j'allai voir M. Paul Lucas qui estoit sur le point de sortir. Je m'arrestai avec M. Hanna, Maronite d'Halep, qu'il avoit amené d'Halep; et M. Hanna [me conta] *quelques contes Arabes fort beaux*, qui [sic] me promit de les mettre par écrit, pour les communiquer.

Dimanche, 5 de may (1709). Le matin, le Maronite Hanna de Alep *acheva de me faire le recit du conte de la Lampe*.

Mentre delle altre storie Galland annotava un riassunto molto preciso sul diario, di Aladino non lo fece. Di alcuni racconti il maronita gli aveva redatto un testo in arabo, che per noi è perduto, tra questi era la nostra storia.

Lundi, 3 de novembre (1710). Dès le jours de devant j'avois commencé de lire le conte Arabe de la Lampe qui m'avoit esté écrit en Arabe plus d'un an auparavant par le Maronite de Damas (sic) que M. Lucas avoit amené avec lui, dans l'intention de le mettre en françois. J'en achevai la lecture le matin. Voici le titre de ce Conte: *Histoire d'Aladdin, fils d'un Tailleur, et de ce qui lui arriva avec un Magicien Africain à l'occasion d'une Lampe*. Je commençai, le soir, à mettre quelque chose par écrit de ce Conte.

Chissà se la complessità della nostra storia suggerì a Galland un titolo così complesso... fatto sta che quando assunse la sua veste di carta stampata, che è la più antica sulla quale possiamo leggerlo, Galland gli aveva dato il titolo che conosciamo: «*Histoire d'Aladdin ou la Lampe merveilleuse*». Era il 1712, e tre anni dopo, avendo visto appena l'inizio della straordinaria fortuna di pubblico del suo lavoro, nello stesso anno in cui moriva il Re Sole, passava a miglior vita Antoine Galland, senza aver visto uscire gli ultimi volumi della sua raccolta.

Studiare le *Mille e una notte* significa imparare ad amare Antoine Galland, che è stato a lungo accusato ingiustamente di aver troppo francesizzato le storie arabe per accontentare il gusto del suo tempo. Gal-

land raccontava secondo il gusto suo, come ogni narratore di fiabe, e lo fece così bene da dare a un insieme di racconti fino ad allora orali o manoscritti la veste giusta per presentarsi in tutta Europa.

Qualche pagina indietro abbiamo definito *Les Mille et une nuit* il *best-seller* del secolo dei Lumi: ebbe nei suoi primi cento anni di vita venti riedizioni francesi, e fu tradotto prima ancora di essere uscito completamente. Già nel Settecento l'opera veniva letta in inglese, tedesco, italiano, olandese, danese, greco, russo, fiammingo e yddish, ed ebbe un'influenza senza pari sull'immaginario letterario. Indispensabile per comprendere lo scrittore e la sua opera è il bellissimo libro che gli ha dedicato Georges May, *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland*, che ha come sottotitolo *Ou le chef-d'oeuvre invisible*.<sup>3</sup>

Essendo un vero narratore, anche se scrittore, Galland introdusse il suo tesoro di fiabe in Europa senza ottenere per il suo nome la fama di Perrault o dei Grimm. May cerca di conoscere le ragioni dell'invisibilità di Galland nel panorama letterario, noi ci limiteremo a indagare le ragioni per le quali gli è stata tolta — forse ingiustamente — la paternità della forma nella quale Aladino è entrato come parte essenziale del nostro immaginario.

#### MICHEL SABBAGH

Quando *Les Mille et une nuit* sono già un *best-seller* europeo, a Parigi, nei primi anni dell'Ottocento, il copista arabo Michel Sabbagh redige un manoscritto arabo dell'opera annotando che riproduce fedelmente il manoscritto di Baghdàd di Ahmad al-Tiràdi, compresa la nostra storia e l'invocazione finale al demone Kabikàj.

Questa volta il genio degli insetti è propizio, e il lavoro di Sabbagh non è perduto. Si trova alla Bibliothèque Nationale di Parigi, con i manoscritti di Galland, con i suoi diari, e con un altro manoscritto delle *Mille e una notte*, su cui ha lavorato, integrandolo proprio per la parte che contiene Aladino, un monaco siriano, Chavis. Anche Sabbagh è siriano, com'era siriano il maronita di Aleppo. Chavis aveva collaborato con Cazotte alla preparazione di una *Suite aux Mille et une Nuits*, e il suo testo di Aladino sembra proprio derivare dalla versione pubblicata da Galland.

Prima di arrivare tra le mani di Zotenberg, responsabile dei manoscritti orientali alla Bibliothèque Nationale, il lavoro di Sabbagh era stato tra le mani di un altro studioso e traduttore di racconti arabi, pubblicati nel 1806, Caussin de Perceval. Lo scrittore non ne fece alcun uso: se lo riteneva la copia autentica di un manoscritto anteriore a Galland, anche di pochi anni, come mai non se ne servì? La storia di Aladino era abbastanza famosa da giustificare ampiamente una nuova traduzione francese, se c'era un manoscritto del 1703...

Passò in mano a uno studioso tedesco, Fleischer, che curò i quattro ultimi volumi di una delle tre grandi edizioni arabe delle *Mille e una notte*, i cui primi otto volumi erano stati curati da Habicht, formando

l'edizione di Breslavia, uscita tra il 1825 e il 1838. Oltre ai manoscritti di Chavis e di Sabbagh ne sono stati conservati altri, ma nessuno di questi contiene la storia di Aladino.

Neppure le altre due edizioni arabe delle *Mille e una notte*, quella di Bulàq (1835), tradotta in italiano a cura di Francesco Gabrieli, e quella di Calcutta (1839-1842), tradotta in tedesco da Enno Littmann, contenevano la storia di Aladino, come non contenevano quella di Alì Babà.

Che cosa si può dedurre da tutto questo? Sicuramente che la storia della lampada non faceva parte della tradizione narrativa araba delle *Mille e una notte*. Dando fede all'affermazione di Sabbagh, che aveva copiato un manoscritto arabo del 1703, diremmo che esisteva nella sua forma originaria prima che si incontrassero Galland e il maronita nel 1709. Ma se Sabbagh avesse retrodatato il suo lavoro per arabizzare la storia e toglierne la paternità a Galland, non avremmo nessuna prova che la storia di Aladino e della lampada meravigliosa fosse mai stata raccontata, almeno in quella forma, nel mondo arabo.

L'analisi comparata della versione di Sabbagh, tradotta da Gabrieli, e del testo di Galland, mi ha portato a ipotizzare che il testo «arabo» conservato a Parigi dipenda da quello francese.<sup>4</sup> Riporterò alcuni esempi delle mie osservazioni, limitandomi ad alcuni passaggi della parte della storia che ha costituito il terreno di viaggio psicoanalitico del quarto capitolo, dopo aver preso in esame le osservazioni degli studiosi sull'argomento.

#### ZOTENBERG

Hermann Zotenberg, responsabile dei manoscritti orientali alla Bibliothèque Nationale di Parigi, acquistò per una serie fortunata di circostanze il testo di Sabbagh da un venditore che ne ignorava il contenuto. Dobbiamo questa notizia a sir Richard Francis Burton, uno dei personaggi più affascinanti e disinvolti che si possono incontrare nei dintorni delle *Mille e una notte*.

Vittoriano ribelle, sir Burton aveva viaggiato in tutto il mondo, diceva di conoscere oltre cinquanta dialetti e lingue diverse, e aveva riportato in patria un'immensa quantità di annotazioni sui costumi, i simboli e la vita quotidiana dei popoli islamici. Tradusse in inglese *Le Mille e una notte* dall'edizione di Calcutta, integrandola con quella di Bulàq, utilizzando come note il suo patrimonio di osservazioni e servendosi disinvoltamente della traduzione pubblicata dal suo connazionale Payne pochi anni prima. Sir Burton scriveva in uno stile retorico e arcaizzante, con molti vocaboli presi da Chaucer; volle tradurre sempre dall'arabo, anche nel caso in cui non esistesse una versione araba anteriore a quella di Galland: per una storia tradusse in inglese da una traduzione indostana dalla traduzione di Galland.

Quando incontrò Zotenberg, a Parigi, erano già uscite le sue *Notti*, col titolo *The Book of the Thousand Nights and a Night*, e stava com-

pletando le *Supplemental Nights*,<sup>5</sup> che uscirono tra il 1886 e il 1888, e contenevano quelle storie che, pur non essendo comprese nelle edizioni arabe di Calcutta e Bulàq, erano per il pubblico europeo di fatto iscritte nella raccolta araba. Evidentemente era questo il posto giusto per Aladino, e Burton fu felice di avere da Zotenberg il permesso di tradurre il testo «arabo» di Sabbagh. Accanto alla sua versione inglese da Sabbagh, Burton offriva ai lettori una versione dal francese di Galland, riconoscendo allo scrittore francese un'importanza per la storia di Aladino che non veniva negata nemmeno dalla scoperta dell'«originale arabo».

Sir Burton nella sua introduzione ci dice anche che aveva avuto da Zotenberg l'incarico di cercargli un buon editore inglese per la sua scoperta. Lamentando lo scarso interesse per gli studi sul mondo di Shahrazàd, che ancor oggi appare inversamente proporzionale alla diffusione della raccolta, Burton si rammaricava di non aver potuto accontentare il suo amico di Parigi.

Zotenberg pubblicò la sua scoperta, cioè il testo «arabo» di Aladino, nel 1888, a Parigi, riprendendo il titolo scelto da Galland, in appena duecento esemplari: *Histoire d'Alâ al-Dîn — ou La lampe merveilleuse — texte arabe — publié avec une notice sur quelques manuscrits des Mille et une Nuits*.

Il saggio di Zotenberg presenta molte notizie importanti, che riassumerò per gli aspetti inerenti la comprensione di Aladino, seguono alcune pagine in cui è riportato il testo arabo di Chavis, appena l'inizio della storia, e ottantadue pagine con la versione «araba» di Sabbagh, copia del fantomatico testo di Baghdad del 1703.

Tra il saggio e i testi arabi, Zotenberg offriva al lettore, direttamente dai diari di Galland, il riassunto di una storia già pubblicata, e quello di un racconto del maronita Hannà che Galland non aveva incluso nelle *Mille et une nuit*. Su questa avremo occasione di tornare nel capitolo sesto.

I manoscritti arabi delle *Mille e una notte*, quelli conservati alla Bibliothèque Nationale e quelli di cui aveva notizia, furono divisi da Zotenberg in tre gruppi;

Al primo gruppo appartengono i manoscritti anteriori a Galland, che risalgono fino ai secoli XIV e XV, tra i quali i tre volumi siriani tradotti da Galland stesso: raccolgono circa il primo quarto delle storie iscritte nelle edizioni arabe, secondo lo stesso ordine narrativo e coincidono, costituendo circa duecento notti di racconti.

Sono i testi provenienti dalle province asiatiche dell'Islam: Zotenberg vi comprende i manoscritti di Chavis e di Sabbagh. Essendo stati redatti a Parigi dopo Galland, questi appartengono al gruppo solo grazie all'esistenza dello scriba al-Tirâdi, fantomatica quanto quella del demone signore degli insetti, Kabikàj. Solo questi comprendono un numero maggiore di storie e includono Aladino: non dovrebbe questo fatto indurre la massima cautela nella loro datazione?

Il *secondo gruppo* è costituito da numerosi manoscritti egiziani, che includono molte piccole storie e un grande romanzo cavalleresco, che figurano nell'edizione di Bulàq, successivi a Galland, e non comprendono Aladino.

Il *terzo gruppo* include lavori eterogenei, di provenienza per lo più egiziana, che uniscono storie in gran numero, in ordine diverso sia tra loro che rispetto a quelli del secondo gruppo, e sono egualmente successivi a Galland.

Da questo possiamo dedurre che la non *originarietà* dell'Aladino gallandiano, di provenienza cristiano-maronita, si fonda solo sul fantomatico Ahmad al-Tirâdi.

Zotenberg fu il primo a leggere i diari manoscritti di Galland e a restituirci la memoria perduta del grande narratore Hannà che attestava definitivamente l'origine araba del racconto della lampada.

Ma in quale forma esisteva la storia nel mondo arabo prima che se la raccontassero a Parigi nel 1709 il maronita e lo scrittore francese? Giustamente compiaciuti delle storie che raccontavano, Hannà e Galland non potevano dar forma a una storia di cui fino a quel momento esisteva una tradizione più semplice?

Troviamo nel saggio il confronto tra i brani di Chavis e di Galland per Aladino, dai quali Zotenberg deduce che si dovrebbe proprio dire che Chavis arabizzò l'Aladino di Galland, e piuttosto male, mantenendo locuzioni e strutture sintattiche del tutto estranee alla lingua araba, anche volgare.

Ma prendendo per buona l'affermazione di Sabbagh, di aver copiato fedelmente un testo del 1703, anche per Aladino, usa questa *ipotesi* per inferire che Chavis copiò lo stesso manoscritto del 1703, o una sua copia, modificandolo per somigliare a Galland;

Un'ipotesi — l'esistenza di Ahmad al-Tirâdi — è usata per negare l'evidenza — il lavoro di arabizzazione compiuto da Chavis su Galland. Ci limitiamo ad Aladino, ma il discorso potrebbe riguardare tutta l'«originarietà» dei manoscritti di Chavis e di Sabbagh, tradotti anche recentemente come «originali arabi» di storie «francesizzate» da Galland.

I tre testi di Aladino si somigliano tanto strettamente che Zotenberg comprese che era impossibile pensare che fossero indipendenti. Era un unico evento narrativo quello al quale si riferivano: come a un unico evento onirico si riferiscono diverse scritture di un sogno, quando presentano tratti troppo coincidenti perché si possa pensare che siano redazioni separate di un sogno ricorrente di notti diverse.

La somiglianza per Zotenberg si spiegava così: il maronita non raccontava tutte le sue storie a memoria, almeno Aladino lo aveva con sé nel manoscritto di Baghdàd del 1703, o in una sua copia, e trasse da questo la versione che diede a Galland, di cui ci informano i diari.

Dobbiamo ricordare che il maronita raccontò molte storie che non figurano nel testo che Sabbagh pretendeva di copiare dal manoscritto di Baghdàd, la cui origine resta da attribuire solo al suo bagaglio di narratore originale. Chavis aveva lavorato sullo stesso manoscritto, o su una sua copia «francesizzandola» malamente; Sabbagh lo avrebbe finalmente copiato con la massima fedeltà.

Non è strano che di tante copie di uno stesso manoscritto del 1703 ce ne resti solo una di un secolo dopo, quella di Sabbagh? L'ipotesi dell'esistenza di tutti questi manoscritti perduti è piuttosto artificiosa rispetto a quella secondo la quale, almeno per Aladino, Chavis avrebbe «arabizzato» Galland, e Sabbagh avrebbe lavorato su Chavis.

Il grado e il tipo di somiglianza tra la versione di Galland e quella di Sabbagh, che abbiamo confrontato parola per parola attraverso la versione di Gabrieli, trova la sua semplice spiegazione in una dipendenza, forse mediata da Chavis, di Sabbagh da Galland, e non nell'ipotesi di un fantomatico manoscritto del 1703.

Bisogna dire, anche se occorrerebbe un'analisi puntuale per dimostrarlo, che le storie del maronita, tutte estranee alle prime edizioni arabe delle *Mille e una notte*, rivelano somiglianze strette con le fiabe europee, come se attingessero a una psicologia collettiva più vicina a noi di quella islamica, che potrebbe essere quella cristiano-maronita.

L'approfondimento della conoscenza della tradizione narrativa dell'antico popolo maronita, arabo e cristiano, sarebbe interessantissimo perché potrebbe rivelare rappresentazioni collettive che coniugano elementi dell'immaginario arabo e di quello cristiano.

Certo è che la popolarità e la diffusione delle storie del maronita, che Galland ascoltò e scrisse per noi, che ha reso il Cavallo d'ebano, Aladino, Alì Babà e il Tappeto volante i nomi più noti delle *Mille e una notte*, indica che si tratta di sogni collettivi più vicini al nostro immaginario di altre fiabe islamiche.

Bisogna sottolineare la cura e l'onestà di Zotenberg, eccezionale per tempi in cui gli studi sulle *Notti* erano molto disinvolti: mentre esprime una sua convinzione, ci mette a disposizione gli strumenti per dubitarne. È lui a rivelarci il contenuto dei diari di Galland, a mettere in rapporto i gruppi di manoscritti, a osservare le anomalie sintattiche del testo di Chavis. A lui dobbiamo la pubblicazione dell'Aladino di Sabbagh, reso così accessibile agli studi.

Zotenberg aveva una chiara idea della continua trasformazione dei racconti fiabeschi, che esprimeva alla fine del saggio insieme ai suoi dubbi sull'antichità di certi manoscritti:

Quoi qu'il en soit, il faut bien convenir que le texte complet, aussi bien celui de la rédaction égyptienne que celui du manuscrit de Michel Sabbagh, n'a reçu sa forme actuelle qu'à une époque assez récente...

Mais en ce qui concerne spécialement l'origine des contes qui composent ce vaste recueil, en appreciant le détails des fictions, les descriptions, les mœurs et le langage, il faut toujours se rappeler que lesdits contes se tran-

*sforment journellement dans la bouche des narrateurs et sous la plume des scribes.*<sup>6</sup>

FRANCESCO GABRIELI

La prima traduzione italiana, integrale e scientifica, di una edizione araba delle *Mille e una notte* — quella di Bulàq — fu pubblicata nel 1948, ed era il frutto del lavoro di un numero ristretto di studiosi, diretti e coordinati da Francesco Gabrieli.

Nella sua introduzione lo studioso italiano esprimeva questo augurio:

Possa la nostra fatica contribuire a una miglior conoscenza e a una storica valutazione delle *Mille e una notte*, nella cultura italiana risorgente dopo la bufera.<sup>7</sup>

C'è nelle *Notti* un tesoro favoloso, in gran parte ancora sotterraneo, che tra le bellissime storie attesta la possibilità di uno scambio fecondo tra culture diverse, intrecciato nella sua storia editoriale alle passioni degli studiosi e a disinvolture truffaldine, fedeltà alla tradizione e traduzioni infedeli, favorendo uno straordinario scambio tra l'immaginario collettivo europeo e quello arabo.

Per quanto riguarda la nostra fiaba, Gabrieli tradusse personalmente in italiano l'Aladino «arabo», che nello stesso anno uscì in un volumetto a parte, mentre figurava in appendice alle *Mille e una notte*, estraneo all'edizione di Bulàq ma indispensabile per il lettore italiano.

Presentando la prima versione italiana del testo «arabo» Gabrieli sottolineava le caratteristiche del personaggio e il pregio del racconto, indicando implicitamente che la grazia di Aladino è formata dalla profonda unità tra la sua natura di attante fiabesco e la vivacità espressiva con cui ce lo hanno raccontato. Scriveva:

L'intervento miracoloso di genî e folletti, al servizio di chi possiede un dato talismano, è una delle caratteristiche più comuni di questa novellistica popolare dall'Oriente musulmano, né di esso solo. Ma ciò che dà pregio e sapore alla storia di Aladino non è il meraviglioso puro e semplice bensì i riflessi psicologici che la manifestazione del meraviglioso suscita, e che il narratore ha saputo rendere con innegabile efficacia. Lo scapestrato ragazzaccio del Cairo (della Cina, dice il testo; ma è una Cina di semplice convenzione, sotto la quale ognuno riconosce l'Egitto dell'età mamelucca o turca, dei secoli XIII-XVIII) si trova di colpo, dopo un'avventura paurosa, padrone dei maggiori tesori della terra, e osa alzar gli occhi alla figlia del re; egli elimina il rivale, e conquista, riprende e recupera la sua felicità non solo con la forza magica della lampada e dell'anello, ma con una corrispondente evoluzione intrinseca, da monellaccio di strada a giovane accorto, cavalleresco e gentile, degno non per pura, accidentale fortuna ma per una progressiva nobilitazione dell'intelletto e dell'animo di ascendere dal suo umilissimo stato alle soglie del trono.

Dopo aver riconosciuto ad Aladino una

...coerenza e verisimiglianza psicologica superiore a quella di tanti altri eroi delle *Mille e una notte*...

Gabrieli concludeva:

Tutti questi attori del dramma fiabesco si muovono con una scioltezza superiore a quella di pure marionette, per quanto ancora lontana da quella perfetta concretezza che, anche nel campo della fiaba, darebbe loro un'arte più esperta e più matura. Accanto ai pregi, la novella nella sua forma orientale *più o meno genuina* presenta infatti *dei difetti di inverosimiglianze, incongruenze, ripetizioni meccaniche* che saltano agli occhi in una traduzione scrupolosamente fedele come questa, nella quale si è voluto mantenere quella scabrezza di forma e crudità di colore propria dell'originale. Dopo esser passato dalle viuzze ove nacque della vecchia Cairo mamelucca o turca nei salotti parigini e nella reggia di Versailles, Aladino, questo simbolico eroe, come è stato argutamente definito, «del massimo risultato col minimo sforzo», si presenta ora nelle sue *forse* più genuine fattezze orientali al lettore italiano.<sup>8</sup>

Per conoscere i motivi che inducevano Gabrieli a dubitare della genuinità orientale, e quindi della originarietà dell'Aladino di Sabbagh, leggiamo quanto scriveva nell'Appendice alle *Mille e una notte*, prima della storia di Aladino:

...a differenza di tutto il materiale delle *Mille e una notte*, la novella di Aladino è composta non in arabo letterario ma in un *miscuglio ibrido e scorretto* di letterario e volgare egiziano, non senza anomalie sintattiche e lessicali che danno il sospetto d'un ricalco su una lingua straniera. In secondo luogo il nostro testo è affatto privo (ove si eccettuino due distici) di quei brani poetici di cui sono costellati quasi tutti gli analoghi racconti delle *Mille e una notte*, ma che il Galland soppresse in blocco come ostici al gusto dei suoi lettori. Inoltre, il manoscritto delle *Mille e una notte* da cui lo Zotenberg ricavò questo testo è una copia fatta a Parigi ai primi dell'Ottocento, da un perduto manoscritto di Baghdàd del 1703; il copista orientale, ma lavorante in Francia, non avrebbe per caso, in questa parte, *ritradotto e parafrasato, e... peggiorato, in arabo pseudoletterario, il francese di Galland?*<sup>9</sup>

Impossibile sciogliere la questione senza un esame approfondito del manoscritto, da comparare con Galland, concludeva Gabrieli, limitando il suo dubbio all'età della redazione del testo, certo che

...l'origine e la sostanza della fiaba sono indubbiamente orientali...

L'autore dell'altra traduzione scientifica da un'edizione araba, quella di Calcutta, lo studioso tedesco Enno Littman, riteneva originario l'Aladino di Galland e del maronita; come scrive la studiosa Mia K. Gerhardt, a proposito del testo di Sabbagh,

...repeatedly stated that also this redaction shows strong traces of European influence, and was convinced that it *goes back ultimately to Galland's redaction.*<sup>10</sup>

*Un contributo psicoanalitico al problema filologico*

UN PO' D'ETICHETTA DI CORTE

Prendiamo ad esempio la descrizione dell'incontro tra Aladino e il sultano, quando l'eroe arriva trionfalmente accompagnato dal suo sontuoso corteo. Leggiamo quanto ci racconta Galland:

Dès que le sultan eut aperçu Aladdin, il ne fut pas moins étonné de le voir vêtu plus richement et plus magnifiquement qu'il ne l'avait jamais été lui-même que surpris de sa bonne mine, de sa belle taille, et d'un certain air de grandeur fort éloigné de l'état de bassesse dans lequel sa mère avait paru devant lui. (128)<sup>11</sup>

... le sultan s'entretint avec Aladdin de plusieurs choses indifférentes, en présence du grand-vizir et de seigneurs de sa cour, qui admirèrent la solidité de son esprit, la grande facilité qu'il avait de parler et de s'énoncer, et les pensées fines et délicates dont il assaisonnait son discours. (129)

Limitandoci alle fiabe, possiamo dire che il tono è più quello di Perrault che quello delle *Mille e una notte*. Ci aspetteremmo qualcosa di assai diverso in Sabbagh, che nel corrispondente passaggio racconta:

Il sultano rimase stupito a vedere Aladino, vestito di quell'abito regale, così bello e leggiadro, con i bellissimi schiavi schierati lì al suo servizio. Ma la sua meraviglia si accrebbe quando vide avanzare la madre di Aladino rivestita di quelle vesti sfarzose come una regina, e dodici ancelle al suo servizio che la precedevano a braccia conserte, in perfetto atto di composto rispetto. Il sultano notò anche la forbitezza ed eleganza del parlare di Aladino, e ne rimase stupito lui e tutti i presenti all'udienza... (Gab 662)

Il sultano trattava il giovane con affabile cordialità e discorreva con lui, mentre questi gli rispondeva con ogni garbo e forbitezza come se fosse stato allevato nei palazzi dei re, o avvezzo alla loro compagnia; più parlavano, e più il sultano si rallegrava per le intelligenti risposte e il soave e fecondo parlare di Aladino. (Gab 663)

Chi desideri comparare le due versioni potrà agevolmente verificare che l'attenzione all'eleganza e alle belle maniere tipica della Francia del Re Sole è troppo diffusa nella versione «araba» che pretende di essere la copia fedele di un originale di Baghdad del 1703.

UN CONTO CHE NON TORNA

Tra le piccole imperfezioni sparse nel testo di Sabbagh ho scelto come esempio quelle che si possono osservare contando gli schiavi dei cortei che entrano in scena nel quarto capitolo.

Il primo corteo costituisce, recando le gemme, il dono impossibile chiesto dal sultano per concedere in sposa sua figlia ad Aladino. Se-

condo Galland quaranta bacili d'oro massiccio dovranno essere portati:

...par un pareil nombre d'esclaves noirs, qui seront conduits par quarante autres esclaves blancs, jeunes, bien faits et de belle taille, et tous habillés très magnifiquement. (119)

L'Aladino di Sabbagh deve procurare quaranta recipienti d'oro colmi di gemme, portati da quaranta ancelle, accompagnate da quaranta schiavi.

Le quaranta ancelle vengono introdotte dalla principessa, come dono da parte del suo sposo, mentre i quaranta schiavi neri di Galland non possono evidentemente entrare da Badr al-Budùr, che li ammira attraverso le sue finestre. Il dono è in entrambi i casi destinato al tesoro reale, al quale attinge il sultano successivamente, quando vuol completare la gelosia imperfetta.

Il secondo corteo è quello che accompagna Aladino al palazzo del sultano, dopo il bagno che l'ha trasformato in compiuto principe.

Secondo Sabbagh Aladino chiese e ottenne dal genio della lampada *quarantotto schiavi*, ventiquattro dovevano precedere Aladino e altrettanti seguirlo. Ciascuno di loro disponeva di una borsa con mille pezzi d'oro, da gettare sulla folla benedicente. Infine c'erano dodici ancelle per scortare la madre di Aladino.

Galland ci racconta di un corteo più modesto: venti schiavi precedevano Aladino marciando in doppia fila, sei ancelle accompagnavano sua madre. Aladino si era fatto portare dal genio dieci borse contenenti mille pezzi d'oro ciascuna: sei erano per gli schiavi che avrebbero gettato le monete sulla folla, quattro borse sarebbero andate alla madre di Aladino, per i suoi bisogni.

La tendenza ad *aumentare* le già favolose ricchezze delle fiabe orientali è caratteristica del gusto ottocentesco, la troveremo anche in un altro «rifacitore» di Aladino, più avanti.

Ipotizziamo che Sabbagh — o Chavis — dovesse modificare un po' la sceneggiatura in questa parte della storia che abbonda più delle altre di descrizioni sontuose ed eleganti; gli schiavi potevano essere sostituiti da ancelle, col risultato di poterle introdurre da Badr al-Budùr, in contrasto col fatto che il dono di nozze, costituito essenzialmente dalle gemme preziosissime, resta in entrambe le versioni nel tesoro del sultano.

Secondo questa ipotesi è comprensibile l'errore in cui incorre poco dopo Sabbagh.

Quando la principessa si incammina sul tappeto procurato dal genio per raggiungere il palazzo meraviglioso, secondo Sabbagh

...le era a fianco la madre di Aladino, la precedevano le *quarantotto ancelle* offertele da Aladino... (Gab 667)

Quarantotto erano gli schiavi del corteo di Aladino, mentre le ancelle offerte in dono con i vassoi di gemme erano quaranta. Oltre ad aver perso il conto, Sabbagh ha dimenticato di fornire alla madre di Aladino una generosa somma per le sue necessità. Il dono alla madre, dalla quale l'eroe si stacca per sempre, è in perfetta sintonia col senso della fiaba e con le storie delle *Mille e una notte* in genere. Per lanciare quarantottomila monete d'oro sulla folla, Sabbagh dimentica di rappresentare la gratitudine verso la madre, che esce di scena a mani vuote.

In entrambe le versioni Aladino andava dal sultano che lo attendeva con impazienza tra ali di folla benedicente, bello ed elegante come un vero principe, per non far più ritorno alla sua umile casa. Questo gli accadeva grazie alla lampada, ricorda Galland, e andava verso le sue regali nozze:

...sans avoir oublié la lampe merveilleuse, dont le secours lui avait été si avantageux pour parvenir au comble de son bonheur... (133)

Nella versione di Sabbagh scompare ogni riferimento al talismano, come se nel lavoro di «arabizzazione» delle cerimonie descritte da Galland la lampada fosse scivolata tra le righe.

#### CHI HA PROGETTATO IL SALONE ALLA SOMMITÀ DEL PALAZZO INCANTATO?

Abbiamo visitato il salone alla sommità del palazzo costruito dal genio. Si ricorderà che Aladino lo ha voluto a cupola, con quattro pareti eguali, le travature d'oro e d'argento e le finestre tutte ornate di diamanti, smeraldi e rubini.

Secondo Galland, che abbiamo seguito nella descrizione, Aladino aveva impartito al genio precise istruzioni sul palazzo e su ciò che doveva contenere. L'Io desiderante aveva quindi la funzione di architetto della sua nuova dimora.

Nel racconto di Sabbagh, Aladino si limita invece a chiedere un palazzo che sia il più bello del mondo, lasciando al genio la scelta della sua forma e del salone, che ne costituisce la parte più preziosa e il luogo più denso di elementi simbolici. Dice Aladino al genio:

«...Voglio... da te un gran servizio, se me lo sai fare: che tu mi costruisca in tutta fretta un palazzo dinanzi a quello del sultano, e che sia un palazzo meraviglioso, quale i re non han visto il simile, perfetto con tutti gli arredi, tappezzerie regali e tutto il resto». (Gab 663-664)

Sentiamo la prima descrizione del palazzo quando Aladino lo visita al mattino e le sue ricchezze appaiono in un elenco destinato a suscitare sbalordimento in Aladino e nel lettore.

Più che il luogo di completezza e perfezione, realizzato da Galland secondo un progetto della funzione cosciente, vediamo la profusione di ricchezze del genio della lampada:

...al vederlo rimase sbalordito: tutte le sue pietre erano di giada, marmo, porfido e mosaico. Poi lo schiavo lo fece entrare in un tesoro, ricolmo d'oro, d'argento e di pietre preziose, innumerevoli e inestimabili; di lì in un altro luogo, dove vide ogni sorta di vasellame, piatti orcioli bricchi scodelle coppe d'oro e d'argento; un altro locale, lo vide stipato di casse ricolme di vesti regali da dare il capogiro, di stoffe d'India e Cina e di broccato trapunte d'oro; e così entrò in molti altri luoghi, ripieni di roba che sfida ogni descrizione. Nella stalla, vide i cavalli quali non se ne trovano di simili in tutto il mondo presso i sovrani; e di lì passò in un magazzino, pieno di finimenti e selle d'alto pregio, tessute tutte con perle e pietre preziose. Tutto ciò si era formato in un'unica notte. Aladino restò attonito e stupefatto davanti a quella enorme ricchezza, superiore al potere del più grande re della terra. Il palazzo era pieno di servi e d'ancelle di affascinante bellezza, ma il colmo delle meraviglie era, dentro il palazzo, un chiosco con ventiquattro saloni, tutto di smeraldo, rubino e altre gemme. (Gab 664)

Allo stupore di fronte allo splendore ricchissimo dell'Aladino di Sabbagh fa riscontro in Galland una visita attenta e l'espressione della piena soddisfazione per l'esecuzione del progetto:

Quando Aladino ebbe esaminato tutto il palazzo, di appartamento in appartamento e di stanza in stanza, da cima a fondo, e in particolare il salone dalle ventiquattro finestre, ed ebbe trovato ricchezze e magnificenza con tutti i generi di comodità al di là di quello che si aspettava, disse al genio: «Genio, non si potrebbe essere più contenti di come sono io e avrei torto se mi lamentassi» (Gal 131)

Nel testo di Galland il progetto è dell'Io desiderante, nella versione «araba» è della personificazione del suo inconscio onnipotente.

Se siamo affezionati al carattere mercuriale di Aladino probabilmente preferiamo lasciare al genio la funzione di eseguire e mantenere alla funzione cosciente quella di desiderare e progettare il centro simbolico della dimora regale.

Potremmo trovare comprensibile che nella versione «araba» la funzione dell'eroe sia più passiva rispetto alla potenza magica, e non pensare a un'arabizzazione del francese di Galland, ma il salone di Sabbagh ha un'architettura che non torna.

Cosa sono i *ventiquattro saloni* che si aprono sul *chiosco*? Non sarà un nuovo tentativo di aumentare quello che, simbolicamente perfetto, non è suscettibile di miglioramento?

Sembra che le gemme ora ornino il chiosco, non le aperture, mentre in seguito Sabbagh le farà tornare sulle finestre.

Può esistere, sulla sommità di un palazzo, un chiosco dal quale si dipartono ventiquattro saloni, e ventiquattro finestre con le relative gelosie?

È vero che a un narratore di fiabe non possiamo chiedere una descrizione realistica, ma il salone è un luogo simbolico, articolato secondo regole rigorose, come quelle scandite dai numeri tre e quattro.

Aggiungiamo che nel testo «arabo» non si parlerà più di ventiquat-

tro saloni, ma di ventiquattro finestre e di un chiosco. Chiunque modifichi la descrizione di un luogo simbolico senza conoscerne il linguaggio segreto, trattandolo cioè come un edificio comune, complica le sue misure perdendo la perfezione della dimora incantata.

#### CHI METTE IN SCACCO IL SULTANO?

Riprendiamo il breve episodio della ventiquattresima gelosia, nel quale abbiamo visto che il sultano si mette in scacco volendo completare ciò che solo la magia può costruire.

Nelle pagine che seguono (116-117) il lettore troverà quattro versioni di Aladino: prendiamo per il momento in considerazione il testo di Sabbagh e quello di Galland, che abbiamo seguito nel capitolo quarto.

Galland ci ha preparato al confronto di Aladino col sultano quando ci ha detto che Aladino, ordinando al genio il salone, gli aveva chiesto che una gelosia fosse lasciata imperfetta, mentre le altre dovevano essere riccamente ornate di diamanti, smeraldi e rubini.

Mentre ammira le finestre scintillanti, il sultano, sia per Galland che per Sabbagh, si stupisce vedendo il lavoro incompiuto e ne chiede ragione al visir, che risponde attribuendo il difetto alla fretta con cui si sono celebrate le nozze.

Quando poi ne chiede la ragione ad Aladino, le due versioni presentano una notevole divergenza.

Galland ci racconta che il nostro eroe, coerentemente con la sua funzione di «architetto» del salone e avendo disposto ad arte l'imperfezione della gelosia, rispose al sultano che aveva così voluto dargli modo di compiere e rendere perfetto quel particolare e, con quello, la dimora regale.

Estasiato da un gesto così bello, il sultano ordina subito che vengano orefici e gioiellieri. Comincia il lavoro, che dopo mesi è ancora lontano dal compimento, nonostante si sia dato fondo al tesoro reale, gemme magiche comprese.

Sabbagh si dovette rendere conto che aveva lasciato indietro qualcosa e, per rimediare alla mancanza di ordini espliciti di Aladino in proposito, introdusse qualcosa:

[Il sultano] ...notò una finestra che Aladino aveva a *bella posta* lasciata incompiuta.

Il lettore che non conosca la versione di Galland si troverebbe un po' meravigliato a questo punto: se Aladino l'aveva lasciata incompiuta a *bella posta*, come mai manca il corrispondente enunciato quando Aladino impartisce al genio gli ordini per il palazzo?

Se il salone fosse frutto del genio onnipotente, come si deduce dalla versione di Sabbagh che abbiamo esaminato al paragrafo precedente, questo «a bella posta» non tornerebbe. Se accettiamo l'intenzione cosciente di Aladino, troviamo invece incongruente che l'architettura del luogo simbolico sia lasciata al genio. Osserviamo una nuova incon-

gruenza quando Aladino per Sabbagh risponde al sultano che l'imperfezione è dovuta alla fretta, ricalcando la risposta del visir.

In questo confronto Aladino ha già approntato lo strumento per mettere in scacco il sultano: perché dovrebbe mentirgli dicendo che non è riuscito a compiere il palazzo per la fretta? L'Aladino di Galland è un principe mercuriale, quello di Sabbagh è un principe imbrogliatore.

Se non ci fossero le contraddizioni che abbiamo osservato, entrambi potrebbero essere egualmente originari, ma mi sembra che l'eroe di Sabbagh mentendo contraddica inutilmente l'astuto piano che sta attuando.

C'è un contenuto psicologico che Sabbagh non ha compreso: l'evoluzione mercuriale di Aladino. Togliendogli la funzione di architetto del salone lo lascia un po' confuso, come se fosse ancora l'Aladino che segue il mago verso il sotterraneo. Ma nel seguito della narrazione, tutto si svolge come in Galland, con l'inutile dispendio di lavoro e di gemme, fino a che il sultano, vedendo che Aladino gli rimandava indietro artigiani e pietre preziose, corre al palazzo per chiedergliene ragione, credendo che la finestra sia restata incompiuta. E Aladino lo porta nel salone e gli dice secondo la versione francese:

«Sire, il est vrai que Votre Majesté a vu ce salon imparfait; mais je la supplie de voir présentement si quelque chose y manque». (140)

Il sultano osserva attentamente, e poi, assicuratosi che nulla manca:

«Mon fils», lui dit-il, rempli d'étonnement, «quel homme êtes-vous, qui faites des choses si surprenantes, et presque en un clin d'œil? Vous n'avez pas votre semblable au monde; et plus je vous connais, plus je vous trouve admirable!». (*Ibidem*)

Secondo Sabbagh non solo Aladino ha mentito, ma ora rivela al sultano che ha mentito:

«Maestà, io non l'avevo lasciata incompiuta se non di mia volontà e non mi trovavo affatto nell'impossibilità di finirla. Non potevo desiderare che vostra maestà mi onorasse di una visita in un palazzo in cui ci fosse qualcosa di non finito...». (Gab 670)

Ci si potrebbe meravigliare che il sultano non si arrabbi di fronte a tanta incoerenza. Se Aladino non poteva sopportare di riceverlo in un salone incompleto, come mai non lo ha completato la prima volta, visto che dichiara di aver avuto tutta la possibilità di farlo?

A un Aladino mercuriale ed elegante, fa riscontro un Aladino mercuriale e truffaldino. Se la storia di Sabbagh fosse originaria, cioè tratta dal fantomatico manoscritto del 1703, dovremmo avere una variazione di qualche genere nel sultano, in seguito alla variazione dell'atteggiamento dell'eroe.

Invece il sultano conclude l'episodio con lo stesso tono di Galland:

Galland, Parigi 1712

Le sultan voulut voir et admirer la beauté des vingt-quatre jalousies. En les comptant, il n'en trouva que vingt-trois qui fussent de la même richesse, et il fut dans un grand étonnement de ce que la vingt-quatrième était demeurée imparfaite.

«Vizir» dit-il (car le grand-vizir se faisait un devoir de ne pas l'abandonner) «je suis surpris qu'un salon de cette magnificence soit demeuré imparfait par cette endroit», «Sire» reprit le grand-vizir «Aladdin apparemment a été pressé, et le temps lui a manqué pour rendre cette croisée semblable aux autres; mai on peut croire qu'il a les pierreries nécessaires, et qu'au premier jour il y fera travailler.»

Aladdin qui avait quitté le sultan pour donner quelques ordres, vint le rejoindre en ces entrefaites: «Mon fils» lui dit le sultan, «voici le salon le plus digne d'être admiré de tous ceux qui sont au monde. Une seule chose me surprend: c'est de voir que cette jalousie soit demeurée imparfaite. Est-ce pour oublier?» ajouta-t-il «par négligence, ou parce que les ouvriers n'ont pas eu le temps de mettre la dernière main à un si beau morceau d'architecture?»

«Sire» répondit Aladdin «ce n'est pas aucune de ces raisons que la jalousie est restée dans l'état que Votre Majesté la voit. La chose a été faite à dessein, et c'est par mon ordre que les ouvriers n'y ont pas touché: je voulais que Votre Majesté eût la gloire de faire achever ce salon et le palais en même temps. Je la supplie de vouloir bien agréer ma bonne intention, afin que je puisse me souvenir de la faveur et de la grâce que j'aurai reçues d'elle.»

«Si vous l'avez fait dans cette intention» reprit le sultan «je vous en sais bon gré; je vais dès l'heure même donner les ordres pour cela.»

(pp. 137-138)

Sabbagh, Parigi inizi '800

Gabrieli, Torino, 1948

Aladino, precedendo il sultano, lo condusse all'alto chiosco: quegli osservò il vestibolo, con le finestre e gelosie tutte in smeraldi, rubini e altre pietre preziose, e sbalordì attonito. Poi, girandovi dentro e contemplando le mirabili rarità che conteneva, notò una finestra che Aladino aveva a bella posta lasciata incompiuta.

«Peccato» disse «che non ti abbiano finita.» E al visir: «Sapresti dirmi la ragione per cui questa finestra e le sue gelosie sono rimaste incompiute?»

«Penso» rispose colui «che sia rimasta incompiuta perché vostra maestà ha affrettato le nozze di Aladino, che non ha avuto quindi il tempo di terminarla.»

Aladino era nel frattempo andato dalla sua sposa Badr al-Budür a informarla della venuta del sultano suo padre. Ritornato che fu, il sultano gli domandò perché quella gelosia non fosse finita.

«Perché, maestà, data la fretta delle nozze i maestri artigiani non sono arrivati in tempo a finirla.»

«Voglio farla finire io» disse il sultano. «Che Dio vi dia lunga vita, maestà! Così resterà un vostro ricordo nel palazzo di vostra figlia.»

E il sultano ordinò venissero i gioiellieri e gli orefici...

(pp. 668-669)

Mardrus, Parigi, 1900-1904

Et ce qui acheva de l'éblouir, ce fut la salle du dôme de cristal, dont il ne pouvait se lasser d'admirer l'architecture aérienne et l'ornementation. Et il voulut compter le nombre des fenêtres enrichies de pierreries, et trouva qu'en effet elles étaient au nombre de quatre-vingt-dix-neuf, pas une de plus, pas une de moins. Et il s'étonna énormément. Mais il remarqua également que la quatre-vingt-dix-neuvième fenêtre était restée inachevée et n'avait aucune sorte d'ornement; et, bien surpris, il se tourna vers Alladdin et lui dit: «Ô mon fils Aladdin, voici certainement le plus merveilleux palais qui ait jamais existé sur la face de la terre! Et je suis dans l'admiration de tout ce que je vois! Mais peux-tu me dire le motif qui t'a empêché d'achever le travail de cette fenêtre qui dépare ainsi, par son imperfection, la beauté de ses autres sœurs?»

«Ô roi du temps, je te prie de ne point croire que ce soit par oubli ou par économie ou par simple négligence que j'ai laissé cette fenêtre en l'état imparfait où tu la vois: car c'est bien à dessein que je l'ai ainsi voulue. Et le motif était de laisser à Ta Hautesse le soin de faire achever ce travail, pour sceller de la sorte dans la pierre de ce palais ton nom glorieux et le souvenir de ton règne. C'est pourquoi je te supplie de consacrer, par ton consentement, la construction de cette demeure qui, toute convenable qu'elle soit, reste indigne des mérites de ta fille, mon épouse!»

Et le roi, extrêmement flatté de cette délicate attention d'Aladdin, le remercia et voulut qu'à l'instant ce travail commençât.

(pp. 296-297)

Khawam, Parigi 1988

Il se mit à déambuler d'une galerie à l'autre, le regard captivé, et soudain il tomba sur un détail, l'encadrement inachevé de l'une des fenêtres; on se souvient qu'Aladin l'avait voulu ainsi, mais le sultan s'exclama avec regret: «Quel dommage que la décoration de cette fenêtre n'ait pas été terminée!»

Puis il se tourna vers le visir: «Et toi, tu dois avoir une idée de la raison pour laquelle cette fenêtre et les entrelacs qui l'encadrent n'ont pas été finis?»

«Ô mon maître, répondit l'interpellé, je crois que la cause en est que ton excellente Félicité s'est trop hâtée de célébrer les noces d'Aladin, si bien que le nouveau marié n'a pas eu le temps de venir à bout de sa construction.»

Cette dernière remarque ne fut faite qu'à l'usage du sultan, et en l'absence d'Aladin qui venait de se retirer pour aller avertir Dame Lune-des-Lunes que son père se trouvait au palais. Lorsqu'il revint, le roi, du plus loin qu'il l'aperçut, le questionna sur le détail qui le préoccupait: «Mon fils Aladin, pour quelle raison les entrelacs qui encadrent cette fenêtre sont-ils restés inachevés?»

«Ô roi du temps» lui répondit Aladin, «c'est exprès que j'ai laissé les maîtres maçons s'en tenir là pour cette fenêtre, car j'ai voulu que ton Excellence pût elle-même, en demandant de compléter cet ouvrage à sa guise, laisser le souvenir de l'honneur qu'elle fit à ces lieux en les visitant.»

«C'est bien facile: j'ai la ferme volonté de combler ce qui manque en cette endroit.»

(pp. 154-155)

«Figlio mio, che è questo miracolo? In una sola notte riesci a compiere un lavoro che i gioiellieri non saprebbero compiere in mesi! Penso che al mondo tu non abbia un secondo che ti somigli!». (Gab 671).

*Fedeltà, traduzione, tradizione*

LE MOT À MOT PUR, INFLEXIBLE...

«Non vi scorderete, almeno, di mettermi le uova alla crema in un piatto piano?» I piatti piani erano i soli decorati con figure, e ad ogni pasto la zia si divertiva a leggere la scritta di quello che le avevano portato quella volta. Si metteva gli occhiali, decifrava: Alì Babà e i quaranta ladroni, Aladino e la lampada magica, e diceva sorridendo: «Benissimo, benissimo...»<sup>12</sup>

Alla fine del secolo scorso Aladino era così popolare da decorare i piatti della zia Léonie, a Combray, e Proust ci offre una preziosa testimonianza in questo senso. Possiamo anche dire che la fama di Aladino era originata e alimentata solo dalla versione di Galland, dato che il testo «arabo» venne pubblicato dopo che Proust guardava i piatti piani con le figure delle fiabe, e restò accessibile a pochi studiosi. Qualunque sia la genesi non solo di Aladino, ma di tutte le *Mille e una notte*, la loro diffusione in Europa è interamente dovuta allo scrittore Galland. Possiamo pensare che se il pubblico europeo non fosse stato preparato dalle sue *Mille et une Nuit* non avremmo forse avuto le successive edizioni arabe, o almeno le loro traduzioni europee.

All'inizio di questo secolo le 'Notti' si diffusero in una nuova veste stampata, e Proust ricevette in dono dalla madre *Le livre des Mille Nuits et Une Nuit* di Mardrus insieme a una edizione del capolavoro di Galland.

Ma, data un'occhiata alle due traduzioni, avrebbe voluto che m'attenessi a quella di Galland, temendo tuttavia d'influenzarmi, per il rispetto che portava alla libertà intellettuale, per paura d'intervenire in modo maldestro nella vita del mio pensiero, e per l'idea che, essendo una donna, da una parte credeva di mancare dell'indispensabile competenza letteraria, dall'altra non s'arrogava il diritto di giudicare le letture d'un giovane uomo in base a ciò che urtava la sua sensibilità. Sfogliando certi racconti, era rimasta disgustata dalla licenziosità dell'argomento e dalla crudezza d'espressione. Ma, soprattutto, la mamma ... non poteva dubitare che la nonna avrebbe condannato il libro di Mardrus.<sup>13</sup>

Joseph-Charles Mardrus, medico, nato al Cairo, visse a Parigi dove frequentò con successo i circoli simbolisti. *Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit* — il titolo coincide con quello dato alla sua traduzione da sir Burton — era dedicato a Stéphane Mallarmé, mentre molte storie recavano un'ulteriore dedica ad altri personaggi, come Valery, Gide, Montesquiou, France. La sua *Histoire d'Aladdin et de la lampe magique* era dedicata al principe Roland Bonaparte.

Ciò che probabilmente sarebbe dispiaciuto alla nonna di Proust stava nella licenziosità del testo: Mardrus rimproverava a Galland di aver «moralizzato» i personaggi delle *Notti* per renderli accettabili al suo pubblico. Presentava i suoi come rigorosamente fedeli, nella lettera e nello spirito, a quelli *originari*, asserendo di averli portati fuori senza mediazioni dalle pagine veramente arabe di Bulàq e di Calcutta, nonché di Breslavia.

Prestando fede, come i suoi contemporanei, alle affermazioni del medico levantino, la madre di Proust ritenne giusto donargli la nuova traduzione.

Nella prefazione alla sua opera Mardrus affermava di essere stato guidato dalla convinzione che

...une méthode, seule, existe, honnête et logique, de traduction: la littéralité, impersonnelle, à peine atténuée pour juste le rapide pli de paupière et savourer longuement... Elle produit, suggestive, la plus grande puissance littéraire.<sup>14</sup>

Ciò che non sapevano Proust e i suoi contemporanei è che Mardrus non seguì per la sua traduzione un testo preciso e riconoscibile, aggregando materiali narrativi di diverse edizioni. La sua fedeltà letterale è anzi molto lontana dal rigore che oggi siamo in grado di riconoscere a Galland rispetto ai manoscritti siriani, tenuto conto di cosa si intendeva ai suoi tempi per traduzione. A questo proposito Gabrieli scrive:

...se al buon Galland fu rimproverato di «habiller ses sultanes à la française», di farle vestire e parlare come dame di Versailles, il dott. Mardrus non pecca certo dello stesso scrupolo artistico-morale, che anzi le sue *Notti* sono subito preannunciate «toutes nues, vierges, intactes, naïves, en leur fraîcheur de chair et de roche»; ma su questa «naïveté» delle *Notti* e del loro esegeta è lecito avere qualche dubbio quando si vede proprio nei punti più scabrosi abbandonato il testo di Bulàq per rincarare ancor la dose e la drogatura...<sup>15</sup>

Le dichiarazioni di «originarietà» sono truffaldine, ma l'opera di Mardrus incontrava il gusto del suo tempo, che si doveva compiacere della sbrigliata vita erotica delle '*Notti*' ritenendola consona alla cultura «esotica» del Vicino Oriente.

Tornando al nostro Aladino, non era certo una fiaba che desse a Mardrus occasioni di questo tipo, mentre noi possiamo osservare come «costruisse» la sua versione della storia. Disponeva dei testi di Galland e di Sabbagh, forse anche di quello di Chavis, ma ci pare più probabile che si sia attenuto ai primi due, non perdendo tempo a cercare tra i manoscritti. Non c'è nulla nella sua versione di Aladino che non possa essere narrato utilizzandole entrambe e volgendo il tono verso il *feuilleton*. Le ricchezze sono molto più sontuose, le gemme assai più scintillanti, la meraviglia aumenta, e il senso che ne ricaviamo è che le figure che in Galland e in Sabbagh hanno la grazia irripetibile dei burattini che stanno per trasformarsi in attori in carne e ossa divengano in Mardrus più rigide e prossime alla caricatura.

Vogliamo vedere come si contenne Mardrus di fronte alla lacuna del salone e della finestra incompiuta.

Ritenne ben più valida in senso narrativo ed espressivo la versione di Galland, e il suo Aladino impartì al genio tutte le istruzioni per il salone:

«Or, voici! je veux, que, dans le plus court delai possible, tu me bâtisse, à face même du palais du sultan, un palais qui soit digne de mon épouse El Sett Badrou'l-Boudour. Et, pour cela, je laisse à ton bon goût et à tes connaissances déjà éprouvées le soin de tous les détails d'ornementation et le choix des (matériaux) précieux, tels que pierres de jade, de porphyre, d'albâtre, d'agate, de lazulite, de jaspé, de marbre et de granit! Prends soin seulement de m'élever, au milieu de ce palais, un grande dôme de cristal construit sur des colonnes d'or massif et d'argent, alternativement et percé de quatre-vingt-dix-neuf fenêtres enrichies de diamants, de rubis, d'émeraudes et d'autres pierreries, mais en veillant à ce que la quatre-vingt-dix-neuvième fenêtre reste imparfaite, non point d'architecture mais d'ornementation. Car j'ai un projet à ce sujet». <sup>16</sup>

Nella volontà di aumentare la ricchezza della casa incantata Mardrus lasciò volentieri da parte i poco credibili ventiquattro saloni di Sabbagh, ma portò a novantanove le finestre.

Mardrus ha tentato l'operazione attraverso la quale si è messo in scacco il sultano: completare o arricchire una struttura che la magia del racconto ci ha consegnato già perfetta, come il salone di Galland e del maronita Hannà.

TEXTE ÉTABLI SUR LES MANUSCRITS ORIGINAUX...

Accanto a Galland, Sabbagh-Gabrieli e Mardrus, il lettore può vedere una quarta versione del confronto tra Aladino e il sultano a proposito della finestra incompiuta.

Il narratore, nato ad Aleppo, città di provenienza del maronita Hannà, ci ha dato la più recente traduzione delle *Mille e una notte*, pubblicata nella sua veste completa a Parigi nel 1986 e tradotta in una bella edizione italiana nel 1989. <sup>17</sup>

Preparata in quaranta anni di «ricerche nelle soffitte della storia letteraria», l'opera si dichiara condotta *sui manoscritti originali*, come leggiamo nel sottotitolo.

Il primo di questi manoscritti è quello siriano tradotto da Galland, che contiene, come sappiamo, solo un quarto delle storie che viaggiano per il mondo come *Mille e una notte*.

Non ci piace, conoscendo la figura di Galland e la storia del maronita di Aleppo, il trattamento che gli riserva Khawam, quando, scrivendo del successo di pubblico ottenuto con i primi tomi della raccolta, afferma:

Il successo giunse puntualmente, il che indusse Galland a sfruttarlo: uscirono altri volumi, e quando l'editore arrivò all'ultima Notte, si continuò

a rifornirlo di testi del tutto estranei alla raccolta, presi a caso nelle collezioni di manoscritti di cui disponeva il traduttore. Ai racconti originali vennero così ad aggiungersi le avventure di Aladino, quelle di Sindbâd il marinaio, quella di Alì Babà e dei quaranta ladroni (tratta con ogni probabilità da una raccolta turca) ecc.<sup>18</sup>

Si ricorderà come Galland ci abbia lasciato testimonianza della provenienza delle storie nei diari, descrivendo l'incontro di Parigi con Han-nà di Aleppo, al quale si deve Alì Babà.

Per Alì Babà, come per Aladino, non si dispone di alcun manoscritto arabo anteriore a Galland, ma di un testo arabo compilato a Parigi egualmente all'inizio del secolo scorso. Anche questo potrebbe essere una rielaborazione della versione di Galland. Ma perché dire che le storie di Sindibad furono aggiunte in seguito per «sfruttare» il successo dell'opera, quando sappiamo bene che furono il punto di partenza del lavoro di traduzione di storie arabe di Galland, e che uscirono nei primi volumi pubblicati?

Dopo aver citato vari manoscritti, Khawam ci parla di quello di Sabbagh:

Finalmente, uno dei rari manoscritti completi delle *Mille e una notte* è quello copiato, all'inizio del diciannovesimo secolo, da un illustre orientalista, Michel Sabbagh, i cui lavori ci sono conservati in numerosi manoscritti autografi alla Bibliothèque Nationale..., l'originale di questa copia è un manoscritto andato perduto, datato 1703, di Baghdad; Michel Sabbagh l'ha trascritto con ammirevole fedeltà...<sup>19</sup>

Dalle sue *'Notti'* Khawam esclude Aladino, avendolo dichiarato «del tutto estraneo» alla raccolta.

Come spiega l'«ammirevole fedeltà» di Sabbagh, che incluse la storia della lampada nel suo manoscritto? Ritenere degna di fede l'affermazione di Sabbagh implica credere all'esistenza del fantomatico Ahmad al-Tirâdi di Baghdad e al suo manoscritto del 1703; questo implica a sua volta ritenere, come Zotenberg, che Aladino fosse incluso in una raccolta araba anteriore a Galland.

O Sabbagh la incluse arabizzando Galland — e allora non possiamo credere all'esistenza di al-Tirâdi — o era parte delle *Mille e una notte*.

La sensibilità di Khawam gli impedisce di sottrarre al suo pubblico il piacere di leggere l'Aladino originale: che pubblica a Parigi nel 1988 col titolo *Le Roman d'Aladin — Text intégral*.

È indubbio che tutti coloro che conoscono Aladino attraverso le riduzioni per l'infanzia si trovino di fronte a un testo integrale, reso molto bene.

Khawam non ha ritenuto opportuno comunicarci quali siano i suoi manoscritti «originali» di Aladino, ma il suo testo non contiene nulla di più di quanto è contenuto in Sabbagh e in Galland. Chavis sta tra i due, quindi non modifica la situazione.

Dobbiamo supporre che i manoscritti «arabi» e «originali» siano

Chavis e Sabbagh, a meno che nelle soffitte della storia letteraria Khawam non ne abbia trovati altri — il cui contenuto sarebbe però lo stesso! — di cui vuole mantenere segreta l'esistenza.

Se si tratta di quelli di Chavis e Sabbagh, ci pare strano che Khawam non abbia ritenuto necessario riportare le ipotesi e le convinzioni di Gabrieli e di Littmann. Non vuole forse creare problemi per la piacevole lettura che ci offre, perché non fa menzione alcuna della questione filologica ancora irrisolta. O vuole convincersi che siamo finalmente e per la prima volta di fronte all'Aladino *originario*, di cui quello di Galland e tutti gli altri disponibili anche a stampa sarebbero revisioni e travestimenti?

Khawam scrive nell'Introduzione:

...voici déjà l'Aladin de leurs rêves: publié ici pour la première fois dans sa version complète, sans coupes arbitraires ni arrangements de fantaisie — version établie, insistons-y cette fois encore, non point à partir des éditions arabes, lesquelles sont elles-mêmes fort édulcorées, mais à partir des manuscrits et d'eux seuls.<sup>20</sup>

Mentre non ritiene opportuno far sapere al lettore che i manoscritti orientali di Aladino furono redatti un secolo dopo Galland, Khawam vuole fornirci un'ipotesi sulla datazione del testo della storia. La definisce «roman d'apprentissage» che fonde miracolosamente la tradizione della fiaba di magia in una nuova forma, vicina al romanzo: ma non sarebbe allora propriamente il Settecento il suo secolo?

Khawam rileva che nella storia è presente una religiosità decisamente primitiva; che gli abitanti dell'Africa corrispondente alla Mauritania e al Sudan sono ancora dediti a pratiche magiche e superstiziose (il mago maghrebino); che la Cina di Aladino, che dovrebbe corrispondere a quella parte della Via della Seta collocabile tra la steppa ghirghisa e l'attuale Sin-Kiang, è convertita all'Islam, cosa che accade alla fine del secolo XI.

Mettendo insieme tutto questo, per quanto non sia tanto, Khawam scrive che i dati, concordanti, permettono:

...de placer *Aladin* assez loin en amont des *Nuits* (lesquelles ont dû être composées vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle). Risquons l'hypothèse d'une rédaction du texte dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle, et nous ne serons sans doute pas loin de la vérité.<sup>21</sup>

A noi che conosciamo le notizie rese note dagli studiosi su Aladino, l'ipotesi sembra molto rischiosa, e lontana diversi secoli dalla verità.

Quanto all'allusione a una religiosità primitiva che consentirebbe di datare il testo, sarebbe come se attribuissimo la redazione di tante fiabe di Basile a un'età pre-cristiana perché i cattivi vengono giustiziati senza pietà...

Sarebbe come se ritenessimo antica di chissà quanti secoli la fiaba del Gatto Mammone perché da molto tempo nessun viaggiatore ne ha

incontrato uno... Non continuiamo forse a celebrare riti tribali nei nostri sogni?

Il lettore che voglia un esempio del testo integrale di Khawam può vedere l'episodio della gelosia. Osserviamo che, come in ogni altra parte del suo testo, Khawam non ci dà nulla che non potessimo già trovare in Galland e in Sabbagh, pubblicati da secoli.

Vogliamo ora chiederci come si contiene Khawam dovendo *établir* il salone originale, avendo di fronte Sabbagh e Chavis, che rispetto al primo è solo un po' più vicino a Galland.

La fedeltà che attribuisce a Sabbagh non gli basta per scegliere la sua versione lacunosa dell'Aladino «truffaldino», e anticipa il motivo della finestra incompiuta alla prima visita che Aladino compie nel suo palazzo, quando al mattino il genio gli dice che il lavoro è fatto:

Mais le plus étonnant de l'édifice était une grande salle comportant des balcons ouverts sur l'extérieur, et ornés des vingt-quatre arcades qui délimitaient des loges surélevées. L'ensemble avait de parois incrustées d'émeraudes, d'hyacinthes bleues et d'hyacinthes rouges, et de toutes sortes de pierreries. L'une des arcades en question avait été laissée inachevée. Ainsi l'avait voulu Aladin, car son intention était de provoquer encore un peu plus l'étonnement du sultan en lui laissant découvrir un détail qui demandait encore à être fini.<sup>22</sup>

Anche i ventiquattro saloni sono stati ridimensionati lasciando il posto a ventiquattro balconate rivolte all'esterno, e il salone ritrova l'architettura armoniosa e simbolica di Galland.

#### KABIKÀJ

Il lettore che, senza un interesse specialistico, abbia seguito pazientemente fino a questo punto la storia della storia di Aladino, dalla sua prima veste stampata all'ultima, potrebbe chiedersi: a che scopo questa lunga escursione, che ha sospeso il viaggio immaginale vero e proprio?

Abbiamo sostenuto l'ipotesi secondo la quale la versione originaria della nostra storia è scaturita dall'incontro tra Galland e il maronita di Aleppo. Sabbagh non avrebbe quindi avuto, almeno per la storia di Aladino, alcun manoscritto arabo nel 1703, e avrebbe lavorato sulla «arabizzazione» operata da Chavis sul testo di Galland, o direttamente sulla versione francese.

E il genio signore del mondo degli insetti, invocato dagli scribi arabi perché proteggesse i loro lavori? Forse Kabikàj è scomparso con il sopraggiungere delle meno fragili edizioni? Che si può dire in un libro dedicato alla fiaba di magia, del genio protettore della carta scritta?

Quando nel secolo dei Lumi l'Europa si affidava alle ali della ragione allontanandosi dalla fede nella sua magia, le fiabe delle *Mille e una notte* sono venute come un dono immenso dalla tradizione narrativa araba.

Le fiabe di magia europea avevano cominciato da oltre un secolo a essere trasferite dal tessuto popolare e orale alla letteratura destinata all'intrattenimento e all'infanzia, quando avvenne la prodigiosa migrazione del popolo incantato tenuto unito dalla incomparabile narratrice, come racconta Paul Hazard:

Quand Schéhérazade commença ses récits nocturnes et se mit à déployer, infatigable, les ressources infinies de son imagination, nourrie de tous les songes de l'Arabie, de la Syrie, de l'immense Levant; quand elle peignit les mœurs et coutumes des Orientaux, les cérémonies de leur religion, leurs habitudes domestiques, toute une vie éclatante et bigarrée; quand elle indiqua comment l'on pouvait retenir et captiver les hommes, non par de savantes déductions d'idées, non par des raisonnements, mais par l'éclat des couleurs et par le prestige de fables: alors toute l'Europe fut avide de l'entendre; alors les sultanes, les vizirs, les derviches, les médecins grecs, les esclaves noirs, remplacèrent la fée Carabosse et la fée Aurore; alors les architectures légères et capricieuses, les jets d'eau, les bassins gardés par des lions d'or massif, les vastes salles tapissées des soieries ou d'étoffes de la Mecque, remplacèrent les palais ou la Bête attendait que la Belle s'éveillât à l'amour; alors une mode succéda à une autre: mais ce qui ne changea pas, ce fut l'exigence humaine, qui veut des contes après des contes, des rêves après des rêves, éternellement.<sup>23</sup>

I racconti arabi mantenevano la sacralità del racconto che precede il suo isolamento in un settore della vita collettiva: non erano né per bambini né per illetterati.

Il popolo delle 'Notti' è venuto a rappresentare l'irriducibile ambiguità psichica che i voli della ragione ha lasciato intatta. Mentre Pelle d'Asino, il Gatto con gli stivali e Cappuccetto Rosso si sono rifugiati nei libri per bambini, Aladino e Shahràzàd hanno un linguaggio e un orizzonte che si intreccia sia con quello comune che con lo spazio-tempo numinoso che solo la magia riesce ad agganciare, ultimo sogno senza angoscia della onnipotenza infantile o primitiva che la vita quotidiana delinea come fantasma o illusione senza catturare il demone irriducibile che presiede alla sua manifestazione.

Collocare le fiabe delle *Mille e una notte* nell'intrattenimento letterario, connotato moralisticamente come disimpegno e quasi perdita di tempo, rappresenta il bisogno di liberare l'Io iper-eroico dall'ambiguità, incarnata dai personaggi mercuriali e giocosi che beffano irrimediabilmente la convinzione di poter ordinare la vita secondo programmi razionalistici.

Il piacere di leggere fiabe, che qualche decennio fa una certa impostazione pedagogica sconsigliava anche ai bambini, è vivo, ma non ci basta che siano fiabe, sogni collettivi che ci legano gli uni agli altri, e che siano belle: una fiaba che non è bella non è poi nemmeno una vera fiaba.

Vogliamo che siano *originarie*: veramente popolari, raccolte dalla viva voce degli ultimi contastorie illetterati, o provenienti da popoli che ci appaiono meno contaminati dalla civiltà.

La storia della storia di Aladino è un eloquente esempio: a parte Galland, che fu il primo, tutti asseriscono in un modo o nell'altro che la loro versione è quella originaria, ancora ignota al pubblico, antica e incontaminata, vergine...

«Ecco» dicono al lettore «finora ti sei dissetato a valle, ora io ti porto l'acqua della sorgente».

E al lettore non importa fare il viaggio verso la sorgente, né controllare cosa beve, gli basta esser convinto che è acqua sorgiva, anche se, come abbiamo fatto per Aladino, è facile vedere che è la stessa che si beve con gusto da secoli.

Il lettore si chieda onestamente se comprenderebbe con lo stesso piacere una versione di Aladino che si dichiarasse fondata su testi già noti e pubblicati o quella di Khawam che si afferma fondata su manoscritti «originali». E pur essendo, come abbiamo visto, lo stesso personaggio, gli sembrerebbe egualmente meritevole di attenzione Aladino se si fosse formato nei dintorni della corte del Re Sole anziché in terra araba, nell'oscura lontananza di nove secoli?

Il desiderio di credere, chiudendo gli occhi, all'originarietà delle fiabe che amiamo, ci porta a ignorare che i Grimm attinsero molti motivi dal nostro grande Basile anziché dalla «viva voce del popolo», e a tributare più onori al loro libro di fiabe anziché al veramente originario *Pentamerone*.

Basile e Galland hanno ai nostri occhi l'imperdonabile colpa di essere stati dei raffinati letterati e di aver narrato e pubblicato per primi tante fiabe secondo la loro arte, non assecondando il nostro gusto.

Il loro stile letterario ci toglie l'illusione che la fiaba sia roba da bambini e da illetterati, o da popoli più «primitivi»: ci sembra giusto esigere un linguaggio *naïf* e non ci rendiamo conto che quanto leggiamo è frutto di un'arte quanto lo stile colto.

Noi vogliamo credere che la fiaba sia acqua di sorgente perché vogliamo attribuire questa forma eidopoietica a una nostra parte «originaria», caratterizzata dall'appartenenza a una mitica e improbabile infanzia o a una mitica e altrettanto improbabile felicità e immediatezza espressiva del buon tempo antico.

C'è una magia che non si è mai allontanata dall'uomo, anche quando ha creduto di confinare il suo linguaggio incantato tra i bambini: la magia del desiderio e del gioco immaginale di Psiche. Le figure dei sogni personali e collettivi continuano a intrecciare le loro storie perché rispondono alla funzione eidopoietica che appartiene all'uomo e lo costituisce quanto l'attività discriminante.

Mi piacerebbe che il lettore immaginasse con me che senza il demone del racconto non si sarebbero potuti incontrare il maronita Hanna e Galland a Parigi, nella primavera del 1709. E senza lo stesso demone, in una delle sue inesauribili trasformazioni, Mardrus non avrebbe incantato i circoli simbolisti e il pubblico europeo all'inizio di questo secolo con le sue scintillanti infedeltà. Kabikàj che Sabbagh

invocava alla fine del suo lavoro, copiato o arabizzato, in ogni caso vero, è stato propizio ad Aladino quanto il genio della lampada, e si rallegra anche quando che il lettore contemporaneo acquista l'Aladino integrale di Khawam.

Che importa al genio Kabikàj di tutta questa storia piena di nomi, luoghi e date?

Ci vede chiudere gli occhi guidati da uno scrittore che, prima di cominciare a raccontare, come i narratori orali di un tempo, ci dice: «Vuoi ascoltare una fiaba mai sentita, piena di meraviglie mai viste? C'era una volta, secoli fa...»

Ci dissetiamo della solita vecchia storia, raccontata come nuova, come sempre, ed è la fiaba antica, un sogno collettivo che continuiamo a sognare da secoli, sotto diversi cieli, in lingue arabe e in lingue europee, rappresentando una costante umana che compare in innumerevoli altre forme della nostra cultura. Tenteremo la sua interpretazione alla fine del viaggio immaginale che Aladino ci permette, sicuro che la sua fiaba non si può alterare, comune e difficile da riconoscere, come l'oro alchemico.

Come il sogno e la fiaba per l'attività eidopoietica della nostra mente, Aladino è vero, come è vero il demone signore degli insetti, che ha permesso che ci fosse tramandato il suo nome: Kabikàj.

#### Note

- <sup>1</sup> Vedi Hermann Zotenberg, *Histoire d'Alâ al-Dîn — ou La Lampe Merveilleuse. Texte Arabe — publié avec une notice sur quelques manuscrits des Mille et une nuits par H. Zotenberg*, Imprimerie Nationale, Paris 1888, p. 35 sgg.
- <sup>2</sup> I brani citati dei diari di Galland sono tratti da Zotenberg, *op. cit.*, pp. 28-31, corsivo mio.
- <sup>3</sup> Georges May, *'Les Mille et une nuits' d'Antoine Galland ou le chef-d'oeuvre invisible* Presses Universitaires de France, Parigi 1986.
- <sup>4</sup> Questa ipotesi era già avanzata nel mio articolo pubblicato su «Paese Sera», 16 aprile 1988, p. 23, col titolo *Aladino sul lettino*. Quando il presente lavoro era già concluso, il professor Francesco Gabrieli, avendone letto il manoscritto, mi ha consigliato di accertare se Muhsin Mahdi, professore di letteratura araba alla Università di Harvard, Department of Near Western Languages and Civilizations, avesse compiuto indagini sul testo «arabo» di Aladino. Lo studioso arabo mi ha cortesemente anticipato i risultati del suo lavoro: «Briefly my current conclusion — which will be included in vol. 3 of the edition of the *1001 Nights* — is that the Aladdin Arabic text published by Zotenberg in 1888 is a translation into Arabic from Galland's French version made by Chavis and revised by Sabbagh, rather than Hanna's Arabic copy written for Galland, as Zotenberg thought. I have already shown in vol. 2 that Sabbagh's Arabic copy of the *1001 Nights* is a fake composed by him in Paris from Chavis's copy and other material. Unfortunately for the student of Arabic literature — but perhaps fortunately for you — Galland's French version is the most authentic text born to exist today». (Lettera del 22 agosto 1990). Sono grata al professor Gabrieli e al professor Mahdi che mi hanno consentito di ricevere questa conferma filologica.

- <sup>5</sup> R.F. Burton, *Supplemental Nights to the Book of the Thousand Nights and a Night with notes anthropological and explanatory*, Printed by the Burton's Club for private subscribers only, Londra 1887; vol. III, p. 514-591 per la versione inglese di Aladino dal testo arabo.
- <sup>6</sup> N. Zotenberg, *op. cit.*, p. 52.
- <sup>7</sup> *Le mille e una notte*, cit., introduzione di Francesco Gabrieli, vol. I, p. XXXIX.
- <sup>8</sup> F. Gabrieli, *Storia di Aladino e della lampada incantata*, Einaudi, Torino 1948, p. VII-VIII, corsivo mio.
- <sup>9</sup> *Le Mille e una notte*, cit., Appendice, vol. IV, pp. 619-620.
- <sup>10</sup> M.I. Gerhardt, *op. cit.*, p. 383, corsivo mio.
- <sup>11</sup> Questo e i successivi brani in francese, seguiti dal numero della pagina, sono tratti da Galland, *op. cit.*, vol. III.
- <sup>12</sup> Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto, Dalla parte di Swann*, trad. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1983, vol. I, p. 70. Rilevo una piccola curiosità: Raboni traduce con «magica» il gallandiano «merveilleuse», usato da Proust.
- <sup>13</sup> M. Proust, *op. cit.*, *Sodoma e Gomorra II*, ed. cit., vol. III, 1989, p. 63.
- <sup>14</sup> Cit. da M. Gerhardt, *op. cit.*, p. 94.
- <sup>15</sup> *Le mille e una notte*, cit., Introduzione, vol. I, pp. XXXVII-XXXVIII.
- <sup>16</sup> Mardrus, *op. cit.*, p. 287.
- <sup>17</sup> René R. Khawam, *Les Mille et une Nuits* Editions Phébus, Parigi, 1986, trad. it.: *Le mille e una notte*, voll. 2, Rizzoli, Milano 1989.
- <sup>18</sup> Ivi, vol. I, p. 32.
- <sup>19</sup> Ivi, p. 47.
- <sup>20</sup> R.R. Khawam, *Le Roman d'Aladin Texte intégral — Texte établi sur le manuscrits originaux par René R. Khawam*; (sul dorso si legge inoltre «Traduction par R.R.K.») Phébus, Parigi 1988, Introduction, p. 7.
- <sup>21</sup> Ivi, p. 11.
- <sup>22</sup> Ivi, p. 140.
- <sup>23</sup> Cit. da G. May, *op. cit.*, p. 11.

## Capitolo quinto Invidia e magia

### *Lampade nuove per una vecchia lampada*

Si racconta che Aladino viveva da alcuni anni nella ricchezza e nella prosperità, dividendo la sua mensa col sultano, il visir e i nobili della città, recandosi a caccia, dispensando monete d'oro ovunque passava. La principessa:

...ogni volta che lo vedeva a cavallo giostrare sentiva crescere il suo amore per lui, e pensava tra sé che Dio le aveva fatto una grande grazia con l'avventura corsa col figlio del visir per serbarla al suo vero sposo Aladino. (Gab 671)

Capitò una rivolta ai confini e Aladino guidò così valorosamente l'armata del sultano sbaragliando i nemici che alla fama di cui godeva si aggiunse quella di eroe. Non faceva mai ricorso alla lampada: la trasformazione che lo aveva reso principe e i tesori contenuti nel palazzo gli bastavano. La favolosa ascesa del ragazzo povero e scansafatiche è arrivata a un apice, e alla sua descrizione si unisce il senso di una staticità, perché la dinamica che si origina dalla relazione tra desiderio e magia è esaurita.

La fiaba era iniziata con una situazione statica di mancanza di danaro, di voglia di crescere, ed era arrivato il mago dal Maghreb per estrarre la lampada. Dopo aver rinchiuso Aladino nel sotterraneo, il mago era tornato in Africa, avendo assolto alla funzione di imprimere il movimento trasformativo. Aladino aveva bisogni, desideri, e la lampada per realizzarli: così si generava la fiaba, fino allo stato di perfezione succeduto alle nozze. Appena descritta questa perfezione, la storia si ricorda del mago, e ci dice che il mago si ricordò di Aladino nella sua terra d'Africa.

Poiché era un gran geomante, prese da un armadio un quadrato magico a forma di scatola coperta, di cui si serviva per le sue osservazioni di geomanzia. Siede sul sofà, appoggia il quadrato davanti a sé, lo scopre, e dopo aver preparato e pareggiato la sabbia, con l'intenzione di sapere se Aladino era morto nel sotterraneo, getta i punti, traccia le figure, trae l'oroscopo. Esaminando l'oroscopo, invece di trovare che Aladino è morto

nel sotterraneo, scopre che ne è uscito e vive sulla terra in grande pompa, enormemente ricco, marito di una principessa, onorato e rispettato. Il mago africano ebbe appena il tempo di apprendere, grazie alle regole della sua arte diabolica, che Aladino si trovava in tale elevata condizione, che le fiamme gli montarono alla testa. Infuriato si disse: «Quel miserabile figlio di un sarto ha scoperto il segreto e la virtù della lampada! Ritenevo certa la sua morte, ed ecco che lo vedo godere dei frutti delle mie fatiche e delle mie veglie! Impedirò che ne fruisca oltre, o morirò!». (G 154-155)

Il giorno dopo partì per la Cina, fece il viaggio nel minor tempo possibile, e appena giunto sentì che tutti parlavano del meraviglioso palazzo di Aladino, della sua munificenza, della sua nobiltà d'animo. Avvicinò allora un abitante della città e gli chiese:

«Bel giovanotto, chi è colui che voi descrivete e lodate in questo modo?»  
«Si vede che sei forestiero e venuto da lontano» rispose l'interrogato «ma mettiamo pure che tu sia di paesi lontani, non hai forse udito parlare del principe Aladino, la cui fama credo abbia riempito la terra, e il cui palazzo è una delle sette meraviglie del mondo, di cui tutti, vicini e lontani, han sentito parlare? Come mai tu non ne hai sentito nulla, e nemmeno il buon nome di Aladino, che il Signore gli accresca onore e gli faccia buon pro?»

«Io desidero appunto» replicò il mago «di poter vedere codesto palazzo. Se vuoi farmi un favore, guidamici tu, perché io son forestiero».  
«Volentieri» fece l'altro, e precedendolo lo condusse al palazzo di Aladino. Il maghrebino, contemplandolo, capì che era tutta opera della lampada, e disse tra sé: «Ah, ah, bisogna proprio che scovi una trappola per questo maledetto figlio di sarto, che prima non aveva di che fare la cena della sera! Ma se il destino mi dà la forza devo far tornare sua madre al suo aspo, come faceva prima, e a lui togliere la vita»; quindi fece ritorno al caravanserraglio, crucciato e tormentato d'invidia per Aladino. (Gab 673)

Ritirò fuori i suoi strumenti di divinazione e vide che la lampada magica era nel palazzo, mentre Aladino era a caccia. Per impadronirsene andò da un calderaio a farsi fare dodici lucerne scintillanti, le mise in un paniere e andò per la città gridando: «Chi vuole cambiare vecchie lampade con lampade nuove?»

La gente rideva prendendolo per pazzo, i ragazzi del quartiere si misero a beffarlo e gli correvano dietro gridando e irridendolo, ma lui non se ne curava, e giunse finalmente sotto il palazzo di Aladino.

L'eroe è assente: personificando la funzione dell'Io possiamo dire che si rappresenta a questo punto una situazione che ne è priva. L'Io/Aladino è fuori dalla scena, ora che è esaurita la dinamica dei desideri: su questo si innesta l'attività dell'antagonista, come si era innestata sulla iniziale assenza della dinamica dei desideri e dei bisogni.

A un protagonista forte del consenso collettivo e dei suoi successi corrisponde un antagonista distruttivo. Nell'episodio del tesoro sotterraneo il mago voleva la lampada, Aladino personificava un Io de-

bole e facile da raggirare e sedurre. Ora il mago è giunto dall'Africa non per ottenere il talismano, ma per distruggere Aladino, divorato dalla rabbia e dall'invidia.

Mentre l'eroe è assente dal gioco, la principessa è nel palazzo, nel salone delle ventiquattro finestre è pronta a cadere nelle lusinghe del mago come Aladino all'inizio della fiaba.

Sentì il vocìo giù in strada e mandò un'ancella a vedere di che si trattava. Quando questa tornò raccontando che c'era un vecchio pazzo che dava lampade nuove in cambio di vecchie lampade, un'ancella suggerì di proporgli lo scambio con la vecchia lampada che Aladino teneva su una cimasa. Certo non gli sarebbe dispiaciuto trovarne al suo posto una nuova e lucente...

«Bene» disse la principessa «porta qui questa vecchia lucerna che dici di aver vista nelle stanze del tuo padrone». Ella non sapeva nulla della lampada, e delle sue virtù, e che per mezzo suo il suo sposo Aladino era giunto a sì alta posizione: voleva solo provare, e vedere il senno di quell'uomo che dava in cambio il nuovo per il vecchio. (Gab 674)

Il capo degli eunuchi fu incaricato di portarla al mercante, e tornò su con la lucerna nuova, mentre la principessa e le ancelle ridevano di quella follia, di dare oggetti nuovi in cambio di vecchie cose.

Finora la principessa era stata solo una compagna passiva, Aladino aveva diviso con lei le realizzazioni ottenute per magia, non il talismano dalla potenza straordinaria. Abbiamo visto che non sapeva nemmeno che era stato Aladino a impedire le nozze tra lei e il figlio del visir.

Aladino aveva mantenuto una chiara separazione tra sé e la madre, che avendo paura del genio voleva che si liberasse della lampada e dell'anello: allo stesso modo non aveva messo la principessa a parte della sua potenza segreta. La sposa non può essere alleata di Aladino, e la fiaba le offre un'occasione per avvicinarsi a lui dal lato del mago. Allo stesso tempo si racconta che Aladino aveva lasciato la lampada sotto gli occhi di tutti, come un oggetto comune.

Dopo la tensione tra desiderio e magia che lo ha portato in luce, riconosciuto grande, valoroso e generoso dal sultano, dalla sposa e dal popolo, Aladino ha esaudito ed esaurito i suoi desideri. La sua posizione esclude nuovi movimenti, ma la sua sposa *vuole solo provare*, ascolta le voci sotto le finestre. Il palazzo perfetto è privo del suo signore e vive della presenza del lato femminile. La principessa è curiosa, per questo risponde al mago. La sua funzione è di aprire il varco al mago, il suo essere alla finestra, in ascolto, tiene il posto dei desideri esauditi ed esauriti dal suo sposo, che è tanto sicuro della posizione raggiunta da trascurare la lampada magica.

La perfezione costruita dall'Io/Aladino attraverso il desiderio e la magia è giunta all'apice e alla stasi: comincerà a precipitare perché l'Anima/principessa è all'oscuro e vuole sperimentare la pazzia del falso mercante.

Maschile e femminile sono complementari e opposti, la loro divisione dà al mago la possibilità di prendere le redini della trasformazione a loro danno.

Dal lato maschile abbiamo la perfezione, assenza di movimento, consensualità unanime e collettiva, dal lato femminile c'è curiosità per qualcosa che è nuovo e inconsueto, ancelle ed eunuchi che scendono e salgono dal salone delle ventiquattro finestre alla strada.

In tutto questo movimento, il grande talismano, dall'aspetto vile, come il *lapis* alchemico, scende e viene subito riposto in seno al mago, mentre un'inerte lampada nuova sale nel palazzo.

Vedendo che si trattava proprio della lampada magica, il maghrebinò lasciò per strada il suo paniere e si allontanò furtivo dalla città. Giunto in un luogo solitario, attese la notte e nell'oscurità, che è adeguata a lui come la luce eroica è del suo opposto Aladino, prese in mano la lampada e la strofinò. Apparve il demone che si rivolse a lui come all'eroe, dichiarandosi suo servo e chiedendogli cosa voleva:

«Voglio» rispose il mago «che tu levi dal suo posto il palazzo di Aladino con tutti i suoi abitanti, e tutto quello che c'è dentro, e me insieme, e ci deponi al mio paese d'Africa, che tu conosci! (Gab 674)

Perché il mago non chiede per sé un palazzo ancora più grande di quello di Aladino, o la giovinezza eterna, o il dominio sui paesi d'Africa, oppure tutti i tesori nascosti nelle viscere della terra?

### *Dov'è il colpevole?*

In un batter d'occhio, la richiesta del mago fu soddisfatta dal genio. Passò la notte; al mattino, come sempre, il sultano aprì la finestra che guardava verso il palazzo e non gli riuscì vederlo. Guardò incredulo, poi chiamò il visir, mentre le lacrime cominciavano a scorrere sulla sua barba. Quando il visir si sentì chiedere del palazzo rispose che a quell'ora era ancora chiuso, poi guardò fuori e vide solo lo spianato:

Tornato che fu, stupefatto, presso il sultano, questi gli disse:  
«Ora conosci il perché della mia afflizione, e hai potuto vedere il palazzo di Aladino, che dicevi era chiuso!»

«Maestà, già prima vi avevo detto che quel palazzo e tutte quelle cose erano di magia».

«Dov'è Aladino?» domandò il sultano, avvampando di sdegno. (Gab 675)

I desideri realizzati da Aladino non avevano per il visir altra consistenza che quelli della magia, come mistificazione alla quale il sultano non doveva prestar fede. Desiderio, realizzazione, illusione: per l'esame di realtà del visir geloso tutto ciò che ha fatto l'eroe era inconsistente, e la disgrazia di Aladino conferisce valore e dignità alla sua posizione, procurandogli nuovamente il credito del sultano.

Il principio collettivo dominante torna a far coppia con il visir co-

me ai tempi del dono impossibile per allontanare Aladino, e pretende il colpevole, il soggetto desiderante, depositario della magia. Il sultano che aveva beatamente subito lo scacco della gelosia incompiuta nella ventiquattresima finestra e cominciava ogni giornata guardando il palazzo del genero, vuole arrestare e mettere a morte Aladino, che ai suoi occhi è solo un usurpatore, colpevole della sparizione della principessa.

Le guardie andarono in cerca di Aladino e lo arrestarono, portandolo in catene nelle vie della città, senza dirgli quale colpa avesse commesso. La gente lo vide portare come un condannato a morte, e, siccome lo amavano più del sultano, tutti lasciarono le case e seguirono il loro preferito, armandosi alla meglio e pronti a fare di tutto perché non fosse giustiziato.

Aladino fu condotto dal sultano che lo attendeva sul balcone in compagnia del gran visir; e appena lo vide ordinò al boia che aveva avuto l'ordine di trovarsi là, di tagliargli la testa, senza volerlo ascoltare né chiedergli alcuna spiegazione.

Quando il boia si fu impadronito di Aladino, gli tolse la catena che quello aveva al collo e intorno al corpo; e dopo aver steso per terra una pelle tinta del sangue di un'infinità di criminali che egli aveva giustiziato, ve lo fece inginocchiare e gli bendò gli occhi. Allora sfoderò la scimitarra: prese le distanze per vibrare il colpo, e attese che il sultano gli desse il segnale di tagliar la testa a Aladino.

In quel momento il gran visir si avvide che il popolo, che aveva travolto i cavalieri e riempito la piazza, stava scalando le mura del palazzo in più punti e cominciava a demolirle per aprire la breccia. (G 169-170)

Il sultano guarda la scena dallo stesso punto di vista del visir geloso e come lui è distruttivo: non si chiede come fare per riavere sua figlia, vuole solo la morte di chi lo aveva messo in scacco. Aladino non ha più ricchezza, non ha la principessa, non ha la fiducia del sultano, né ha la lampada incantata.

La rapidità della magia vale anche quando il suo dispiegamento è funzionale all'antagonista. Aladino aveva chiesto al demone di dar corpo ai suoi desideri, il mago gli ha ordinato di dar corpo al contrario dei desideri, alla sua invidia.

Il sultano vuole eliminare il soggetto desiderante perché a lui è dovuta l'accelerazione magica che ha modificato la scena provocando alla fine la perdita della principessa, dell'Anima.

È solo dal popolo che viene la salvezza. Aladino era amato per la sua generosità, il suo nome era più caro di quello del sultano: il nuovo principio che ha incarnato è insostituibile per la comunità.

Con un assalto rivoluzionario, la parte più umile mette paura al visir e il sultano deve sospendere l'esecuzione se non vuole rischiare la sua stessa sovranità.

Ciò che Aladino credeva d'aver risolto con l'astuto gioco della ventiquattresima gelosia e delle gemme, vale a dire l'ostilità del vecchio re verso la sua umile origine, torna in scena come odio e condanna

a morte. Di tutti gli ornamenti che Aladino ha acquisito resta solo la sua generosità, attestata dagli abitanti della capitale della Cina.

Nelle fiabe di magia lo scontro tra il vecchio re e l'eroe indica un difficile avvicendamento; un principio collettivo dominante lontano dai bisogni del Paese Incantato — l'umile popolo di Psiche — ostacola la crescita e la stabilizzazione di un principio rinnovato, giovane.

Lo scontro di solito prevede un eroe di origini umili, legato quindi per nascita ai bisogni comuni; quando lo scontro manca il successore è un principe, rappresentando una «nobiltà» vicina alla dimensione collettiva.

Impressionato dalla determinazione del popolo il sultano fece rinoderare la spada al boia e annunciò che faceva grazia della vita ad Aladino, che, da parte sua, non aveva ancora la minima idea della ragione di ciò che stava accadendo. La gente, felice per lui, se ne tornò a casa.

Quando l'invidia come un potente mago irrompe sulla scena mentre l'Io desiderante gli ha lasciato spazio dimenticando di aver cura del talismano, del simbolo del Sé che è stato fonte di ogni realizzazione, il vecchio principio dominante personifica le istanze superegoiche che incatenano e mettono a morte l'Io, caricato di una colpa criminale che non sa di aver commesso. Solo una relazione positiva, di generosità costante, con gli strati più umili della personalità, offre una possibilità di salvezza.

### *Aladino disperato*

Dov'era l'Io desiderante, attraverso il varco aperto dal principio femminile estraneo alla magia della lampada, è arrivato l'antagonista, guidato dalla pulsione più distruttiva, l'*invidia*. Quando questa pulsione primaria asservisce a sé il potenziale inconscio, produce la scomparsa di qualunque realizzazione: nessuno *vede* più il palazzo, nemmeno Aladino che è obbligato a guardare dalla finestra del sultano. All'inizio di questo capitolo si raccontava che tutti *vedevano* lo splendore di Aladino, il sultano che contemplava l'edificio scintillante ogni mattina appena alzato, la città e tutto il mondo che parlava di questa meraviglia, la principessa che sentiva crescere il suo amore ogni volta che *vedeva* il suo sposo.

Alla magia non si coniuga più il desiderio, quindi il suo straordinaria potenziale è abbandonato. Il mago se ne impadronisce, ma senza chiedere nulla per sé: se avesse desideri sarebbe un altro soggetto, non il lato oscuro e distruttivo dell'eroe realizzatore. Dimenticato all'imboccatura del sotterraneo, lasciato nella sua terra d'Africa, il mago torna quando l'eroe dimentica la lampada.

Abbiamo visto nel secondo capitolo quale ventaglio di ricchezza simbolica sia connaturato alla lampada, ponte verso le potenzialità chiuse nella terra, nella matrice psichica.

Anche se la lampada è destinata ad Aladino per il suo nome che gli dà la possibilità di sollevare la lastra di marmo aprendo il sotterraneo del tesoro, è il mago che ne ha portato la conoscenza nella fiaba. L'istanza distruttiva non ha ancora assolto la sua funzione.

Aladino si sente sicuro di ciò che ha come se fosse solo suo il merito delle ricchezze e dei benefici ottenuti, e il suo lato femminile non integrato cede facilmente alla tentazione di aggiungere una nuova lampada lucente al palazzo che contiene tante gemme da brillare anche in assenza di astri.

Il simbolo che dispensa gemme e oro non brilla, è un oggetto opaco che i due principi tengono in poco conto, Aladino perché da troppo tempo non la usa e la lascia su una cimasa, Badr al-Budùr perché ignora il suo valore e non esita a dar via l'oggetto che non conosce in cambio di una lucerna splendente. Ricordiamo che è grazie alla sua opacità che il mago l'ha riconosciuta subito:

Il mago africano non dubitò che fosse la lampada che cercava; non potevano essercene altre nel palazzo di Aladino, dove tutto era d'oro e d'argento. (G 162)

Lo sguardo del mago sul palazzo, quando ci si trova per la prima volta di fronte, è opposto a quello degli altri personaggi; gli appare lo stesso edificio, ma anziché vedere la bellezza e condividere il piacere di tutti gli altri egli prova *invidia*.

Nel suo etimo l'*invidia*, dal latino *in* e *video*, è perversione dello sguardo, opposizione all'oggetto realizzato, è sguardo che non accoglie.

Il mago invidioso vuole che per tutti scompaia ciò che vede, provocando la distruzione dell'eroe che gli sembra abbia usurpato ciò che spettava a lui. Dopo il suo intervento nessuno *vede* più il palazzo, scomparso per l'*invidia* dell'antagonista.

Aladino dovette dunque accorgersi che la sua dimora incantata non c'era più:

...poiché non riusciva ad immaginare come avesse potuto sparire, quell'evento straordinario lo mise in tale stato di confusione e di sbigottimento da impedirgli di rispondere una sola parola al sultano. (G 172)

Il sultano infuriato gli disse che non gli importava dove fosse andato il suo palazzo, ma rivoleva la principessa, e se non gliela avesse riportata, certamente gli avrebbe tagliato la testa.

«Sire» rispose Aladino «supplico la vostra maestà di accordarmi quaranta giorni per compiere il mio dovere; e se al termine di essi non ci sarò riuscito, dò la mia parola che deporrò la testa ai piedi del trono, affinché ne disponiate a vostro piacimento». (G 172)

Il sultano glieli accordò, giurandogli che se avesse tentato di sottrarsi alla sua collera, lo avrebbe trovato ovunque si fosse nascosto.

Non sappiamo se Aladino fosse più preoccupato per il palazzo o per la sua sposa, né se la sua disperazione fosse causata solo dalla ter-

ribile perdita o anche dalle minacce del sovrano; non conosceva la sua colpa, e aveva proprio dimenticato la lampada, perché non pensò a cercarla, né si chiese chi potesse avergli giocato un tiro tanto perfido.

La sicurezza dei possessi acquisiti per magia mette in scacco Aladino dopo che credeva di aver messo in scacco definitivamente il sultano: la parentela col mago è nell'illusione di onnipotenza che la lampada gli ha conferito.

Senza lampada Aladino non è nulla, vaga senza meta e i cortigiani che erano suoi commensali fino al giorno prima non lo degnano di uno sguardo.

Ma anche se gli si fossero avvicinati per dirgli qualche parola di conforto o per offrirgli il loro aiuto, non avrebbero più riconosciuto Aladino; egli stesso non si riconosceva più e la sua mente era sconvolta. Lo dimostrò quando fu uscito dal palazzo: perché, senza pensare a ciò che faceva, andava a chiedere di casa in casa, e a tutti coloro che incontrava, se qualcuno avesse visto il suo palazzo o potesse dargliene notizia. Tali domande fecero credere a tutti che Aladino fosse impazzito...

... Egli rimase tre giorni in città vagando per ogni dove, mangiando solo ciò che gli offrivano per carità e senza prendere alcuna risoluzione. (G 173)

Poi andò fuori dalle mura, verso la campagna, abbandonando la dimensione collettiva nella quale aveva trionfato dopo esserci rientrato correndo, avendo vissuto l'avventura del viaggio sotterraneo.

La dimensione collettiva non può aiutarlo perché la sua disgrazia riguarda il suo percorso individuale, che è la sua relazione con la magia e con il mago antagonista, la sua ombra.

Lasciò la strada principale; e dopo aver attraversato la campagna in un'incertezza angosciosa, giunse infine, al calar della notte, sulla riva di un fiume. Qui fu colto dalla disperazione.

«Dove andrò a cercare il mio palazzo?» si diceva «e in quale provincia, in quale paese, in quale parte del mondo lo troverò, con la mia cara principessa che il sultano mi chiede? Non ci riuscirò mai; è dunque meglio che mi liberi da tante angosce che non avrebbero alcun risultato, e da tutti i dolori cocenti che mi rodono. (G 174)

Insieme alla lampada, Aladino ha perduto la trama della sua storia e, come nel sotterraneo, si arrende. Il primo rischio di morte era dato dall'imprigionamento nella terra, nella matrice, il secondo è dato dalla presenza del fiume. Al deserto che ha dentro l'eroe vuole mettere fine col suicidio, negando l'estrema aridità che vive, e la morte nell'acqua rappresenta l'unica fluidificazione possibile della sua storia.

Come nel sotterraneo, Aladino vuol pregare prima della morte, e si avvicina all'acqua per compiere le abluzioni di rito:

...ma poiché quel punto era piuttosto in pendenza e bagnato dall'acqua, egli scivolò; e sarebbe caduto nel fiume se non si fosse aggrappato a una

roccia che emergeva dal terreno per circa due piedi. Fortunatamente per lui, portava ancora l'anello che il mago africano gli aveva messo al dito prima che scendesse nel sotterraneo per andare a prendere la preziosa lampada che gli era stata rubata. Afferrandosi alla roccia, vi strofinò contro l'anello; in quello stesso istante gli apparve il genio che egli aveva già visto nel sotterraneo in cui l'aveva rinchiuso il mago africano. «Che vuoi?» gli disse il genio, «Eccomi pronto a obbedirti come schiavo tuo e di tutti coloro che hanno l'anello al dito, io e gli altri schiavi dell'anello». (G 174-175)

Mentre il pensiero di Aladino è rivolto al Signore del mondo visibile e di quello invisibile, Colui che muta altrui e non muta, come nel sotterraneo *involontariamente*, cioè *inconsciamente*, attiva la magia dell'anello, dimenticata come quella della lampada.

A tal vista Aladino, rinfrancato:

«Voglio,» disse «o servo, che mi porti qui il mio palazzo, con dentro la mia sposa Badr al-Budùr e tutto quel che conteneva».

«Signor mio» rispose il demone, «mi rinresce assai, ma ciò che mi hai chiesto è una cosa che io non posso fare, essendo essa di competenza dei servi della lampada; io non posso quindi azzardarmici». (Gab 677)

Un talismano procura la realizzazione di ogni desiderio, l'altro salva la vita proprio quando essa appare perduta, e lo stesso genio dichiara di appartenere a un dispiegamento magico ben distinto da quello della lampada.

All'anello non si chiedono potenza e ricchezza, ma salvezza dalla morte, dalla fine del protagonista e della sua e nostra storia. Ai fini del mago l'anello non è servito a nulla, e potrebbe sembrare un'azione assurda da parte sua cingerne il dito dell'eroe, se non sapessimo che Aladino e il mago formano una coppia di opposti. Aladino può ritrovare il filo per tessere la trama del racconto sfiorando inconsciamente, attivando, il simbolo di totalità che lo unisce al suo opposto. Il mago stesso ha dato all'eroe il mezzo per giocare ancora con lui.

Superato lo sconforto, Aladino riprende a ragionare, non abbattendosi se il genio dell'anello non può neutralizzare la sua disgrazia:

«Se è così» riprese Aladino, «ti comando dunque, per la potenza dell'anello, di portarmi nel luogo in cui si trova il mio palazzo, dovunque sia, e di posarmi sotto le finestre della principessa Badr al-Budùr».

Non finì di parlare che il genio lo trasportò in Africa, in mezzo a una vasta prateria dove sorgeva il palazzo, poco lontano da una grande città, e lo posò esattamente sotto le finestre dell'appartamento della principessa, ove lo lasciò. Tutto questo in un istante. (G 175)

Senza magia Aladino è sconfitto, ma con l'aiuto di un po' di magia sente la forza di affrontare l'ignota situazione che si trova di fronte.

*Una porta segreta*

Osserviamo come le trasformazioni della fiaba di Aladino siano divisibili in notturne e diurne. Notturmo, buio, è il sotterraneo, il tempo in cui il mago ruba il palazzo con la principessa e tutte le ricchezze, notturna è la decisione di Aladino di gettarsi nel fiume, e sono notturne entrambe le apparizioni del genio dell'anello.

Calava allora la notte. Aladino guardò il suo palazzo, sentì dissiparsi affanno e tristezza, tornò a sperare in Dio, dopo aver disperato di poter più rivedere sua moglie. Rifletté agli occulti atti di bontà di Dio onnipotente, che gli aveva posto sottomano l'anello e gli aveva provvidenzialmente mandato il relativo servo, senza di che egli avrebbe perduto ogni speranza. Lieto e sgombro di ogni afflizione, dato che erano quattro giorni che non dormiva per l'angoscia e per il gran rimuginare, si mise sotto un albero presso il palazzo (il quale, come ho già detto, era fuor della città, tra i giardini d'Africa), e si addormentò. Dormì riposatamente sotto l'albero (per quanto chi ha carne al fuoco non soglia dormir di notte; ma lo strapazzo e l'insonnia di quattro giorni lo obbligarono a cedere al sonno), e si destò di primo mattino, al cinguettio degli uccelletti. Andò a un corso d'acqua lì presso, che scorreva verso la città, si lavò le mani e il viso, fece le abluzioni ed eseguì la preghiera rituale mattutina; ciò fatto, tornò a sedersi sotto le finestre del castello di Badr al-Budùr.

La principessa, costernata per esser stata separata dal suo sposo e dal sultano suo padre, e per l'avventura avvenutale grazie al maledetto mago maghrebino, ogni mattino al primo albore si levava e si sedeva a piangere. Non dormiva affatto la notte, e fuggiva cibo e bevanda. Volle il caso che l'ancella che entrava a visitarla aprisse proprio a quell'ora la finestra per farle contemplare gli alberi e i ruscelli, e così distrarla un poco; ma come si fu affacciata, ecco che colei vide il suo padrone Aladino seduto sotto le finestre del castello.

«Signora, signora» ella esclamò «c'è il padrone Aladino seduto qui sotto!» Badr al-Budùr accorse, guardò dalla finestra e lo vide. Aladino alzò il capo, vide anche lei, e i due si salutarono fuor di sé per la gioia.

«Vieni, entra da me per la porta segreta» disse la principessa allo sposo... (Gab 677-678)

Mentre aveva ottenuto dal sultano il possesso legittimo della principessa, ora Aladino entra da lei per la porta segreta. È da questo capitolo che Badr al-Budùr diventa un personaggio attivo, e la sua collaborazione è indispensabile per la buona riuscita dell'azione dell'eroe.

I due si abbracciarono piangendo di gioia, poi Aladino le chiese:

«Signora Badr al-Budùr, ... anzitutto voglio chiederti una cosa: io avevo messo una vecchia lampada di rame nel tal luogo delle mie stanze...» al che la principessa con un sospiro rispose: «Ah, amor mio, proprio quella è stata la causa del nostro cadere in questa disgrazia!» (Gab 678)

Aladino le chiese come fosse successo, e seppe che il vecchio mago si era impadronito di tutto proprio per la lampada incautamente ceduta, trasportandolo in quella terra d'Africa.

«Dimmi ora che cosa vuole da te questo maledetto, di che ti parla, che ti dice?»

«Egli viene qui una sola volta al giorno, e vuole trarmi al suo amore, e a prenderlo in vece tua, sì che io ti dimentichi e mi consoli di te. Mi ha detto che il sultano mio padre ti aveva tagliato la testa, e che tu eri figlio di povera gente, e che lui ti aveva fatto diventar ricco, e così via, con blande parole; ma da me egli non ha veduto che lagrime e pianto, né ha mai sentito una parola dolce».

«Dimmi ora, se lo sai, dove lui mette la lampada».

«La porta sempre con sé, e non se ne separa mai un solo istante. Quando mi disse tutto quello che ti ho riferito, la tirò fuori dal seno e me la fece vedere». (Gab 679)

Osserviamo che nemmeno per un istante Badr al-Budùr rimprovera ad Aladino di non averle detto della lampada, né di averla lasciata incustodita, né di averle taciuto la sua umile origine.

Allo stesso modo Aladino non rimprovera alla principessa di essere stata la causa della disgrazia in cui si trovano.

Ci sono fiabe che trovano il loro vero lieto fine solo attraverso l'unione tra il personaggio maschile e quello femminile, raccontando come siano tesi al bene comune senza prendere neanche in considerazione ciò che potrebbe dividerli; l'immediata unità d'intento e di azione dall'eroe Aladino e della principessa è una rappresentazione di questa unione attiva.

A queste parole Aladino si rallegrò, e disse:

«Sentimi, Badr al-Budùr: io ora vado a cambiarmi questi abiti, e torno: tu non ti stupire, metti di guardia perennemente una delle tue ancelle alla porta segreta, che appena mi vede mi apra. E io provvederò a uno stratagemma per ammazzare quel maledetto». (*Ibidem*)

Si diresse in città, strada facendo cambiò i suoi abiti con quelli di un contadino e comprò al mercato dei droghieri un forte narcotico.

Tornò dalla principessa e le disse di fingere di essere lieta quando fosse giunto il mago, doveva dirgli che aveva dimenticato il suo sposo e suo padre e si era innamorata di lui. Avrebbe dovuto invitarlo a cenare da lei, e dopo avergli chiesto del vino rosso, avrebbe versato nella sua coppa il narcotico in forza del quale il mago sarebbe caduto a terra senza sensi.

Badr al-Budùr rispose che le ripugnava lasciarsi avvicinare dal mago, ma lo avrebbe fatto per salvare se stessa e Aladino.

Galland racconta che da molti giorni la principessa addolorata aveva trascurato la cura della sua persona, mentre ora dedicò lungo tempo a pettinarsi e vestirsi:

La cintura di cui si cinse era fatta d'oro incastonato di diamanti, i più grossi e i meglio assortiti; e accompagnò la cintura con una collana di sole perle, in cui le sei perle laterali, in proporzione a quella centrale, la più grossa e più preziosa, erano tali che le più grandi sultane e le più grandi regine si sarebbero stimate felici di possederne un filo completo delle dimensioni delle due perle più piccole della principessa.

I braccialetti, ornati di diamanti e rubini, si adattavano meravigliosamente alla ricchezza della cintura e della collana.

Quando la principessa Badr al-Budùr fu completamente abbigliata, consultò lo specchio e ascoltò il parere delle ancelle sul suo aspetto; e visto che non le mancava nulla che potesse eccitare la folle passione del mago africano, sedette sul sofà in attesa che quello arrivasse. (G 184-185)

Il mago, che la prima volta era partito dal Maghreb per impadronirsi del talismano, la seconda per distruggere Aladino, sembra aver mutato i suoi propositi per concentrarsi sulla conquista della principessa. Vuole per sé ciò che di Aladino non possiede ancora: l'amore della sua sposa, l'Anima della fiaba. Così spesso accade nelle fiabe, che quando lo sposo è lontano, in guerra o a caccia, un cortigiano prenda di conquistare la principessa. Si tratta di una rappresentazione del lato oscuro dell'innamoramento, che si esprime come volontà di possesso.

Il mago, il cortigiano o comunque l'antagonista ottengono sempre un netto rifiuto dalla sposa, che subisce l'assedio, e talora il sequestro, senza cedere al concupiscente intruso.

Il maghrebino personifica anche il lato oscuro dell'eroe che, per quanti sforzi faccia, non potrà mai dividere la sposa dal suo sposo, la cui assenza in guerra o a caccia indica comunque una interruzione, un'unione imperfetta dell'eroe con l'Anima.

Non è ovviamente il fatto di andare a caccia o in guerra di per sé che implica il rischio per la sposa, ma l'allontanamento dell'eroe intrecciato alla trama dell'antagonista che gli subentra.

Abbiamo parlato di invidia del mago, ma in questo caso potremmo meglio definire il suo atteggiamento come gelosia. In entrambi i casi, che spesso sono intrecciati uno all'altro, il soggetto nella sua gelosia o nella sua invidia non ha sviluppato una funzione desiderante autonoma, al posto della quale troviamo nella gelosia il desiderio di ciò che l'altro desiderando ottiene, nell'invidia la tensione distruttiva verso l'altro, che si realizza privandolo dei suoi oggetti d'amore, della sua ricchezza.

Il mago ha in mano la lampada senza la quale nemmeno il genio dell'anello può restituire ad Aladino i suoi oggetti di desiderio, ma il suo stesso gioco di impadronirsi di questi lo sta portando a offrire il fianco alla nuova iniziativa mercuriale di Aladino e alla capacità di seduzione della principessa.

Come al solito il mago giunse quando si fece sera, e la principessa che lo attendeva nel salone dalle ventiquattro finestre scintillanti di colori si alzò per accoglierlo e lo fece accomodare al posto d'onore. Il vecchio mago restò abbagliato dalla maestosa bellezza di Badr al-Budùr e dalla sua inattesa affabilità.

Era esitante e confuso:

Dapprima voleva prender posto all'estremità del sofà; ma, vedendo che

la principessa non intendeva sedersi se lui prima non si fosse accomodato dove lui desiderava, obbedì. (G 186)

La principessa gli disse che lei in fondo aveva un carattere allegro, aveva capito che non aveva ragione di disperarsi ancora per la separazione da Aladino e da suo padre. Visto che il suo sposo era morto come il mago le aveva detto, voleva cominciare una nuova vita con lui, cenando insieme quella sera, brindando con un buon vino della terra d'Africa.

Il mago africano, che aveva stimato impossibile la fortuna di riuscire a entrare così rapidamente e così facilmente nelle buone grazie della principessa Badr al-Budùr, le disse che non trovava parole per testimoniare quanto fosse sensibile alle sue cortesie; e, per evitare d'inoltrarsi ulteriormente in un argomento da cui avrebbe faticato a districarsi se vi avesse insistito più a lungo, passò subito a parlare del vino africano dicendole che, fra i vantaggi di cui l'Africa poteva gloriarsi, quello di produrre eccellenti vini era uno dei principali, e soprattutto nella contrada in cui si trovavano; che egli ne aveva una botte vecchia di sette anni, ancora intatta, e che, senza esagerare, si trattava di un vino che superava in bontà i vini più eccellenti del mondo. (G 187)

Chiese quindi il permesso di andare a prenderlo, e lo ottenne, insieme alla preghiera di far ritorno presto. Le grazie della principessa e l'astuzia di Aladino hanno già tolto al mago il filo del racconto e procedono verso il recupero del talismano.

Durante l'assenza del mago, la principessa preparò da una parte due coppe, e in una pose il narcotico. Cenarono insieme, e il mago era sempre più inebriato dal vino e dalle grazie di Badr al-Budùr, poi questa gli disse:

«C'è al nostro paese un'usanza, che non so se voi avete o no qui al vostro paese».

«E qual'è codesto uso?».

«Che alla fine della cena ognuno beva dalla coppa della persona amata» e subito ella prese la coppa di lui, se la riempì di vino e ordinò all'ancella di dare a lui la sua, in cui c'era il vino mescolato al narcotico... L'ancella porse così la coppa al mago, il quale a sentire le parole della principessa, e vederla bere nel bicchiere di lui e offrirgli il proprio, dinanzi a tanto amore si sentì un Alessandro il Bicornè».

Dondolandosi sui fianchi e ponendo la sua mano sulla mano di lui, la principessa disse:

«Anima mia, ecco che io ho la tua coppa e tu la mia, così bevono gli amanti nella coppa l'uno dell'altro». E alzato il suo bicchiere, lo vuotò e lo depose, poi, fattasi accosto al mago, lo baciò sulla guancia. Quegli, tutto in sollucchero, volle fare altrettanto, e alzato il bicchiere alle labbra, lo tracannò tutto senza badare al suo contenuto, e di colpo s'abbatté sul dorso come morto, e la coppa gli cadde di mano. (Gab 681)

Il mago cade a terra sconfitto nel momento stesso in cui crede di aver raggiunto l'amore della principessa. La potenza seduttiva di Badr al-

Budùr è salvezza per lo sposo e distruzione per l'antagonista. Quando il lato oscuro dell'eroe crede di possedere l'Anima, muore e al suo posto torna il protagonista che lo ha sconfitto.

La principessa esultante chiamò le ancelle che corsero ad aprire ad Aladino. L'eroe entrò da Badr al-Budùr, vide il maghrebino steso a terra e le disse di ritirarsi con le ancelle nelle sue stanze.

Badr al-Budùr obbedì senza indugio; Aladino chiuse la porta, si fece accanto al maghrebino, allungò la mano e gli trasse dal seno la lampada. Poi, snudata la spada, tagliò la testa al mago. (Gab 681-682)

Eliminato l'antagonista, Aladino strofinò la lampada e ordinò al genio di riportare il palazzo da dove lo aveva portato via.

E mentre Aladino, entrato da Badr al-Budùr, la abbracciava e baciava e sedeva in conversazione con lei, il demone trasportò il palazzo e lo depose dov'era prima, davanti a quello del sultano. A un ordine di Aladino, le ancelle approntarono la tavola, ed egli si sedette con la sua sposa mangiando e bevendo a sazietà, allegro e contento; poi passarono nel salone di conversazione, e lì bevettero e si intrattennero, baciandosi appassionatamente l'un l'altra; era un pezzo che non si trovavano lietamente insieme! E quando il sole del vino brillò loro nel capo, presi dal sonno, andarono a dormire in santa pace nel loro letto. (Gab 682)

### *Un giorno di gran festa*

Il sultano aveva mantenuto la sua abitudine di guardare dalla finestra verso il palazzo appena si alzava, ma mentre prima ne traeva gioia, ora contemplando lo spiazzo vuoto, non faceva che...

...piangere sino a disseccarsi gli occhi e infiammarsi le palpebre. (Gab 682)

Quel mattino si stropicciò gli occhi incredulo, poi guardò bene e fu certo che il palazzo di Aladino era tornato al suo posto.

Subito montò a cavallo pieno di desiderio di rivedere sua figlia, che lo aspettava insieme ad Aladino. Si abbracciarono e piansero di gioia, poi il sultano le chiese cose le era successo.

«Padre mio,» raccontò Badr al-Budùr, «io mi sono riavuta solo ieri, quando ho riveduto il mio sposo, che mi ha salvato dalla prigionia di un dannato stregone maghrebino, di cui credo non esista essere più immondo sulla faccia della terra. Se non fosse stato il mio amato Aladino, non ne sarei scampata, e per tutta la tua vita non mi avresti rivista più. Io ero caduta in preda a grande tristezza e affanno, non solo per essere stata separata da te, ma anche dal mio sposo, al quale dovrò gratitudine per tutta la vita, per avermi salvata da quel maledetto mago...». (Gab 682-683)

Raccontò della lampada che aveva ceduto al falso venditore, di come d'un tratto si era trovata nel Maghreb, disse che il mago le avrebbe

fatto violenza se non fosse stato per il suo sposo. Dopo aver spiegato con quale stratagemma il mago era stato giocato, cedette la parola ad Aladino, il quale completò la storia descrivendo come aveva decapitato il mago e ordinato al genio della lampada di riportare il palazzo e tutti i suoi abitanti nella loro città.

«Se vostra maestà ha qualche dubbio su quel che ho detto, venga a vedere il dannato maghrebino...». E Aladino accompagnò il sultano nel palazzo, dove egli vide il maghrebino ammazzato, e comandò che ne prendessero e bruciassero il cadavere disperdendone le ceneri al vento. Quindi il sultano abbracciò e baciò il nostro eroe:

«Perdonami figlio mio» gli disse, «ché io stavo per toglierti la vita, per l'immondo intrigo di quello stregone maledetto che t'aveva fatto cadere in quel tranello. Io sono degno di perdono, figliolo, per quel che ti ho fatto, perché mi ero visto privato della mia figlia unica, che mi è più cara del mio regno. Tu sai bene quanto il cuore dei genitori sia tenero per i loro figlioli, e tanto più io, non avendo altri che la principessa Badr al-Budùr».

«Maestà» rispose Aladino, «voi non mi avete fatto nulla di contrario alla legge, e neppur io d'altro lato avevo colpa. Tutto è avvenuto per causa di quell'immondo stregone maghrebino».

Il sultano allora ordinò che la città fosse parata a festa; si fecero feste e divertimenti, e il banditore proclamò per la città: «Oggi è giorno di gran festa, e i festeggiamenti dureranno per un mese in tutto il regno, per il ritorno della principessa Badr al-Budùr, figlia del sultano, e del suo sposo Aladino». (Gab 683-684).

Nel racconto di Badr al-Budùr al sultano rivediamo ciò che avevamo osservato nel primo incontro tra lei e Aladino, nel Maghreb. Non c'è spazio per alcuna recriminazione verso Aladino, di cui è sottolineato il ruolo di salvatore.

Lo scontro con l'antagonista rappresenta il riconoscimento da parte della coppia regale delle forze distruttive che personifica. Come un complesso rimosso il mago era stato dimenticato, e riaffiora prepotentemente quando si è esaurita la trasformazione magica e creativa.

Vedendo la fiaba come rappresentazione di una vicenda psicologica, e tutti i suoi personaggi come funzioni intrapsichiche, possiamo dire che il raggiungimento del possesso stabile di tutti gli oggetti di desiderio del protagonista, l'assoluta e consensuale ammirazione di cui gode, delineano una situazione di *omnipotenza*, che implica il ritorno del lato oscuro di questo complesso. Aladino è amato da tutti, è generoso e non sembra voglia approfittare della magia inesauribile di cui dispone, ma l'omnipotenza che di fatto realizza chiama sulla scena del racconto la componente distruttiva e invidiosa che ne è inevitabilmente parte.

Aladino possiede la principessa come possiede il palazzo e le gemme, senza che Badr al-Budùr abbia avuto un ruolo attivo nelle nozze disposte dal sultano. La coppia deve rappresentare un'integrazione degli opposti analoga a quella simbolizzata dalla lampada, di cui ab-

biamo esaminato nel secondo capitolo le valenze di *complexio oppositorum*.

Se gli opposti non sono integrati, non possono lavorare assieme, né possono mantenere una stasi: devono incontrarsi con il danneggiamento e la perdita, che nel caso di Aladino è involontaria, *inconscia*.

Aladino è assente per la caccia, Badr al-Budùr è presente alla finestra; Aladino ha dimenticato la lampada su una cimasa, la principessa se la ricorda e la cede.

La non condivisione della conoscenza del potenziale magico e della sua fonte è quasi fatale per entrambi: Aladino rischia di essere decapitato e quasi impazzisce, Badr al-Budùr si trova prigioniera del mago concupiscente.

Fino a che il mago ordina al genio di portare via il palazzo di Aladino e di depositarlo nella sua terra d'Africa, la competizione riguarda solo il tema onnipotenza-impotenza giocato tra l'eroe e il mago, tra il vecchio e il giovane; il generoso e il malvagio.

Quando l'uno è onnipotente, l'altro è impotente, e il mago sembra vincitore, finché vuole possedere la principessa e abbassa la guardia.

La bellezza della principessa seduce Aladino quando lo fa innamorare, spingendolo a diventare un vero principe, seduce il mago crudele trasformandolo in un vecchio innamorato e quasi patetico.

Come elemento intrapsichico, il mago è il lato onnipotente del protagonista che crede di poter possedere l'Anima. Come raccontano tante fiabe, il principio femminile non si può possedere, né imprigionare. Ricordiamo solo la storia cornice delle *Mille e una notte*: il sultano Shahriyar, tradito dalla sua sposa, decide di sposare ogni sera una fanciulla e di ucciderla la mattina, perché non può essere sicuro della fedeltà della donna. Attraverso mille e una notte di racconti l'incomparabile narratrice Shahrazad gli farà accettare la sua presenza, nonostante che il sogno di possedere e controllare l'anima sia perduto.

Le fiabe in fondo sono di per sé rappresentazione di ciò che ha senso e che si trasforma, di ciò che si dà nel racconto ma non si domina né si possiede.

La morte del mago è la fine liberatoria del desiderio di possedere l'anima, e non può che essere contemporanea all'attiva alleanza tra Aladino e la sposa, essendo una rappresentazione dello stesso evento psichico.

La loro separazione li porta separatamente in disgrazia, e solo la loro alleanza li riunisce e li riporta alla condizione di ricchezza precedente.

Questa unione porta a rendere il principio dominante consapevole del carattere magico della fortuna e della sfortuna di Aladino. Il sultano dichiara che più del regno gli importa di sua figlia: quando il sovrano ha una sola figlia, protegge col suo potere il principio femminile; ricordiamo che è stato lui a obbligare Aladino, pena la morte, a ritrovare la principessa, e a spingerlo fuori dalle mura, su quel fiume dove per caso il genio dell'anello si ripresenta. L'anello come simbolo

*Capitolo quinto*

degli opposti tiene uniti l'eroe e il mago, che non sono altro che i due versanti della stessa struttura psichica.

Non c'è il visir, né apparirà più nella nostra storia: se ora venisse a dire che non si tratta d'altro che di magia, le sue parole gelose non avrebbero alcun effetto, perché ora l'eroe, la principessa e il sultano sanno che cos'è la lampada e hanno eliminato l'antagonista che con l'invidia voleva rubare il palazzo meraviglioso e distruggere la coppia regale.

È una grande vittoria quella che con un mese di festeggiamenti il sultano indice nella capitale della Cina, dopo che le ceneri del mago sono state disperse al vento.

## Appendice al capitolo quinto

### Escursione morfologica

...la geometria euclidea classica si può considerare come una magia: al prezzo di una distorsione minima delle apparenze (il punto senza estensione, la retta senza spessore...) il linguaggio puramente formale della geometria descrive adeguatamente la realtà spaziale. In questo senso, si potrebbe dire che la geometria è una magia che ha successo. Mi piacerebbe enunciare una reciproca: ogni magia, nella misura in cui ha successo, non è necessariamente una geometria?

(René Thom)

#### *Un laboratorio morfologico*

Proprio ora che stiamo per imboccare il sentiero che ci porterà a visitare l'ultima parte della nostra storia, alla quale è dedicato il prossimo capitolo, desidero proporre una seconda variante al viaggio immaginale. Considerando la fiaba come grande sogno collettivo, ne abbiamo mosso le pieghe perché i suoi simboli e le sue trasformazioni trovasse in noi echii adatti ad accoglierne la densità significativa.

Siamo partiti con Aladino perdigiorno e lo abbiamo seguito nel sotterraneo del tesoro, lo abbiamo visto risolvere la povertà iniziale con il cauto uso della lampada, desiderare e conquistare la figlia del sultano, ottenere il palazzo meraviglioso, perderlo e riconquistarlo con l'aiuto della principessa sua sposa.

Il mago maghrebino è morto, il sovrano lo riaccoglie come un figlio, e la principessa ne è sempre più innamorata.

Ci si potrebbe chiedere perché a questo punto non venga pronunciata la formula finale delle fiabe di magia: «...e da allora vissero per sempre felici e contenti».

La domanda chiama in causa la complessità della fiaba di Aladino e della lampada magica, e potrà avere una risposta soddisfacente solo quando avremo visto come nell'episodio finale continui la storia di maghi e di demoni.

Prima di entrare nell'episodio dell'uovo del Rukh, dobbiamo disporre secondo un certo metodo gli elementi che hanno scandito il viaggio fino a questo momento, non cercando di *spiegare* la storia, ma di osservare le sue pieghe, *come se* fossero rette da una specie di *geometria*.

Rivisiteremo a questo scopo il laboratorio morfologico di Propp, di cui abbiamo fatto cenno nel primo capitolo, che, a distanza di oltre sessanta anni da quando fu organizzato, mantiene intatto il segno della genialità del suo autore.

Ammettendo che la fiaba abbia leggi che regolano la sua struttura, vedremo come si presentano le sue *pieghe*: il tessuto narrativo è mosso secondo unità espressive che, combinate le une alle altre, indicano il percorso dei personaggi.

A queste unità Propp dà il nome di *movimenti* o *unità narrative*, che a loro volta sono connesse in modo da dar luogo a fiabe complesse, a più movimenti.

Chi abbia familiarità con il lavoro di Propp, si troverà probabilmente più a suo agio durante questa escursione, ma speriamo che chi non si è mai interessato allo studio morfologico della fiaba possa trovare in questa appendice un'occasione per comprenderne l'importanza e la bellezza.

La vitalità dello studio morfologico scaturisce dal paradosso della infinita varietà delle fiabe intrecciata alla loro evidente somiglianza, in qualsiasi cultura si narrino e si scrivano.

Scopo dello studio è costruire una descrizione della forma *essenziale* delle fiabe, per poi procedere a confronti e catalogazioni che secondo l'immaginazione degli studiosi potrebbero costituire in futuro uno straordinario atlante storico della fiaba di magia, rivelatore di variabili e costanti psicologiche, sociologiche e antropologiche, raccontando come fioriscano senza confini, eppure radicandosi negli idiomi e nei tessuti culturali particolari.

## FUNZIONI

Leggiamo come Propp definisce questa unità espressiva della fiaba:

Per funzione intendiamo l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda.<sup>1</sup>

Gli avvenimenti vengono astratti dalle loro connotazioni storiche e dalle caratteristiche dei personaggi che agiscono o patiscono: si sceglie il dispiegamento trasformativo.

Quando si passa da una situazione di bisogno a una di soddisfazione del bisogno stesso, si possono scrivere ad esempio due funzioni, la *manca* e la sua soddisfazione. Tra queste si possono trovare altre funzioni, che, introducendo successivi elementi dinamici, compongono il movimento narrativo vero e proprio.

Da un punto di vista morfologico possiamo definire favola qualsiasi sviluppo da un danneggiamento (X) o da una mancanza (x) attraverso funzioni intermedie fino a un matrimonio (N) o ad altre funzioni impiegate a mo' di scioglimento.<sup>2</sup>

Prendiamo ad esempio la parte della storia di Aladino che abbiamo visto nel terzo e nel quarto capitolo, dall'innamoramento alle nozze.

La prima funzione è la mancanza della principessa: Aladino la vede senza velo e dice che morirà se non la otterrà in sposa; quindi *deve fare* qualcosa. L'ultima funzione è la celebrazione delle nozze, che concludono il movimento soddisfacendo il desiderio iniziale.

Tra queste funzioni c'è un'articolazione narrativa, costituita ad esempio dal compito di procurare il dono impossibile, imposto all'eroe dalla coppia visir-sultano, quando gli chiedono quaranta bacili ricolti di gemme, e dal suo adempimento da parte di Aladino con l'aiuto del genio della lampada.

Ogni funzione, che come una piega increspa il tessuto narrativo, ne implica un'altra, che lo ridistende permettendogli poi di incresparsi nuovamente. È un gioco vitale che rappresenta istanze psichiche come la fame, la competizione, l'innamoramento, l'invidia, con le quali il protagonista e i suoi aiutanti devono interagire per ritrovare l'equilibrio tra loro e con gli antagonisti su un piano diverso. Alla povertà iniziale Aladino mette rimedio definitivamente ordinando al genio di portargli e riportargli mense d'oro e d'argento: quando ha soddisfatto questo bisogno vuole sposare la principessa. Dopo le nozze, in coppia con lei, subisce l'aggressione quasi fatale del mago e riesce a sconfiggerlo definitivamente. Ancora non è finita, come vedremo nel capitolo sesto, ma per il momento torniamo alle funzioni di Propp, e ricordiamo che lo studioso russo ne aveva individuate trentuno, designandole con lettere dell'alfabeto o con simboli grafici.

Il suo repertorio di funzioni potrebbe essere discusso, ma mi sembra che seguendo il suo metodo esse siano ancora adatte a descrivere le possibili pieghe delle fiabe di magia.

Accanto al simbolo grafico delle funzioni, Propp indica degli esponenti numerici che ne denotano specifiche manifestazioni ricorrenti: «x» significa «mancanza», «x<sup>1</sup>» significa «mancanza della sposa», «x<sup>5</sup>» «mancanza di denaro e di alimenti» ecc.

Ogni raccolta di fiabe ha una diversa fenomenologia delle funzioni e quelle di Propp sono descritte a partire dalla raccolta di fiabe russe di Afanasjev: se andassimo ad esaminare le molteplici manifestazioni di una stessa funzione ci distraremmo troppo dal nostro viaggio immaginale. Essendo il nostro scopo quello di individuare alcuni strumenti utili per continuare bene il viaggio nell'ultima parte, ci atterremo semplicemente alle trentuno funzioni prese sinteticamente.

Descriviamo quindi le funzioni di Propp, col simbolo grafico e la definizione sintetica come figurano nella *Morfologia della fiaba*, e a ciascuna accosteremo una breve indicazione che permette di individuare una delle sue manifestazioni nella fiaba di Aladino. Molte delle funzioni appaiono più volte, ripetute o in varie forme: lasciamo all'appassionato il piacere di andare a individuare le altre. Per chi ricavesse un'impressione di aridità da questo elenco, diciamo che può

trattarsi della stessa impressione che una formula chimica provoca, in rapporto alla reazione che rappresenta.<sup>3</sup>

I.e. ALLONTANAMENTO

muore il povero sarto, padre di Aladino

II.k. DIVIETO

nessuno deve vedere la principessa che si reca al bagno

III.q. INFRAZIONE

Aladino si nasconde dietro la porta del bagno per vederla

IV.v. INVESTIGAZIONE

il mago chiede informazioni su Aladino

V.w. DELAZIONE

lo informano su ciò che voleva

VI.j. TRANELLO

l'antagonista si finge zio di Aladino e gli fa delle proposte

VII.y. CONNIVENZA

Aladino cade nel tranello

VIII.X. DANNEGGIAMENTO

impossessatosi della lampada, il mago fa sparire il palazzo

VIII.a.x MANCANZA

Aladino non può fare a meno della principessa

IX.Y. MOMENTO DI CONNESSIONE

la madre informa Aladino che si stanno per celebrare le nozze tra la principessa e il figlio del visir

X.W. INIZIO DELLA REAZIONE

Aladino va a prendere la lampada e ordina al genio di impedire le nozze

XI.†. PARTENZA

Aladino lascia la città per cercare la principessa

XII.D. PRIMA FUNZIONE DEL DONATORE

il mago gli impone di scendere nel sotterraneo

XIII.E. REAZIONE DELL'EROE

Aladino regge alla prova

XIV.Z FORNITURA, CONSEGUIMENTO DEL MEZZO MAGICO

per questa funzione non importa fornire esenpi: si presenta tante volte e in tante forme nella nostra fiaba da farne la storia più colma di magia che conosciamo

XV.R. TRASFERIMENTO NELLO SPAZIO TRA DUE REAMI

con l'aiuto del genio dell'anello Aladino va in un batter d'occhio dalla Cina all'Africa del mago

XVII.L. LOTTA

Aladino deve sconfiggere il mago per riavere la lampada

XVII.M. MARCHIATURA

Aladino riceve dal mago l'anello, che non si toglie mai e che è determinante nel suo destino

XVIII.V. VITTORIA

Aladino vince il mago con l'aiuto della principessa

XIX.Rm. RIMOZIONE DELLA SCIAGURA O DELLA MANCANZA

Aladino fa tornare il palazzo e i suoi abitanti nella capitale della Cina

XX.I. L'EROE RITORNA

a casa, dopo la discesa nel sotterraneo

XXI.P. PERSECUZIONE, INSEGUIMENTO

il sultano lo condanna a morte

XXII.S. SALVATAGGIO

il popolo, dando l'assalto al palazzo del sultano, lo salva

XXIII.<sup>o</sup> ARRIVO IN INCOGNITO

in Africa, dove con i vestiti di un contadino va a comprare il narcotico per il mago

XXIV.F. PRETESE INFONDATE

il mago vuol conquistare la principessa dicendole che lui è il legittimo possessore della lampada e che Aladino è morto

XXV.C. COMPITO DIFFICILE

la coppia visir-sultano impone ad Aladino di procurare quaranta bacili di gemme

XXVI.A. ADEMPIMENTO

Aladino le invia al sultano

XXVII.I. IDENTIFICAZIONE

la principessa lo riconosce in Africa, sotto le finestre del palazzo

XXVIII.Sm. SMASCHERAMENTO

di fronte al sultano si svela che il mago è il vero colpevole

XXIX.T. TRASFIGURAZIONE

dopo il bagno del genio Aladino diventa in tutto un principe

XXX.Pu. PUNIZIONE

il mago viene ucciso, bruciato, e le sue ceneri disperse al vento

XXXI.N. NOZZE

Aladino e la principessa si sposano

Tra le fiabe analizzate da Propp, nessuna contiene tutte le trentuno funzioni, la cui compresenza in un'unica fiaba costituirebbe secondo lo studioso:

...lo schema compositivo unitario che sta alla base delle favole di magia.<sup>4</sup>

In senso morfologico potremmo quindi definire la fiaba di Aladino come un *minimo comune multiplo* delle fiabe di magia, dato che con-

tiene ogni funzione, in molti casi ripetuta e variata più volte, disposta in modo tale che ad ogni mancanza e a ogni danneggiamento corrisponde un'azione dell'eroe che, con l'aiuto della magia e di altri personaggi, vi pone rimedio.

Ogni funzione di Propp può essere considerata come rappresentazione sintetica di una unità trasformativa psicologica, e costituisce nel cammino del racconto il potenziale arricchente che Bettelheim evoca come *seme*; risentiamo le parole dello psicoanalista già citate nel primo capitolo:

Ascoltare una fiaba e recepire le immagini che essa presenta può essere paragonato a uno spargimento di semi, che solo in parte germogliano nella mente del bambino. Alcuni di essi hanno un immediato effetto nella sua mente; altri stimolano processi nel suo inconscio.

Se rapportiamo le *funzioni* di Propp ai *semi* di Bettelheim, possiamo dire che con la storia di Aladino si possono ricevere i semi di tutte le pieghe della vita psichica che la fiaba rappresenta nel suo tessuto narrativo. Così cominciamo a comprendere le ragioni della straordinaria popolarità di Aladino e della sua lampada magica, anche se dobbiamo rilevare che gli innumerevoli semi disponendosi sul filo del racconto possono dar luogo ad altre fiabe, diverse da quella di Aladino, egualmente descrivibili come minimo comune multiplo della fiaba di magia.

#### COMPOSIZIONE

Se riprendiamo la definizione di Propp, secondo la quale una favola è costituita dallo sviluppo a partire da un danneggiamento o una mancanza, attraverso funzioni intermedie, fino alle nozze o ad altre risoluzioni che soddisfano il bisogno iniziale, osserviamo che Aladino è costituita da diverse *favole*.

La *prima favola* inizia con la mancanza di cibo e di denaro e si conclude con le mense d'oro e d'argento ripetutamente fornite dal genio. (Indichiamo il simbolo grafico delle funzioni iniziali e finali, unitamente al numero romano per facilitarne l'individuazione nell'elenco appena presentato: VIII.a.x... XIX.Rm).

La *seconda favola* comincia con l'innamoramento di Aladino e si conclude con le nozze (VIII.a.x... XXXI.N).

La *terza favola* parte dal danneggiamento operato dal mago che porta via il palazzo con i suoi abitanti e finisce con la vittoria e la punizione dell'antagonista (VIII.X... XXX.Pu).

Non è difficile rintracciare, in diverse raccolte, favole che corrispondono morfologicamente a ciascuna di queste favole parziali di Aladino; diverso è il discorso a proposito della *quarta favola*, quella dell'uovo del Rukh, di cui non ho potuto rintracciare altre versioni, e che non sempre figura nelle riduzioni che hanno reso Aladino tanto famoso.

Dovremmo allora considerare la fiaba di Aladino come un ciclo di favole? In realtà non possiamo immaginare Aladino privo di una sola delle sue avventure, che ne disegnano la figura accompagnandone il cammino di trasformazione. Vedremo successivamente che ci sono ragioni strutturali per ritenere quella di Aladino non un ciclo di fiabe ma un'unica fiaba, molto complessa e articolata. Già da ora preferiamo quindi sostituire al termine *favola* il termine *parte*, e chiameremo *prima parte*, *seconda parte* ecc., ciò che abbiamo descritto come *prima favola*, *seconda favola* ecc. Ogni *parte* si articola poi in diversi *movimenti*, ciascuno dei quali inizia con un nuovo danneggiamento o una nuova mancanza e si conclude con la sua soluzione.

Prendiamo come esempio di un *movimento* inscritto in una *parte* quello delle nozze mancate tra Badr al-Budùr e il figlio del visir.

L'eroe subisce un danneggiamento della coppia sultano-visir, al quale mette rimedio facendosi portare i fidanzati col letto per due volte, impedendo che le nozze vengano «ratificate»; finalmente il sultano annulla le nozze e il danno iniziale è rimosso (VIII.X... XIX.Rm).

A questo punto il racconto riprende con l'attesa di Aladino, del compimento dei tre mesi, che era stata perturbata.

Diamo un esempio di come questo *movimento* si articola nella *seconda parte*, seguendo uno dei tipi di connessione proposti da Propp. Le funzioni iniziali e finali sono:

- x : mancanza della fidanzata;
- n : promessa di matrimonio, parte della funzione N;
- X : danneggiamento da parte del visir-sultano;
- Rm : rimozione del danneggiamento;
- N : nozze.

La loro articolazione può essere disegnata così:

$$\begin{array}{ccc} x... n/ & & /n... N \\ & & /X... Rm/ \end{array}$$

Come questo schema, ogni tipo di schema descritto da Propp è riscontrabile nella nostra fiaba, e anche le quattro *parti* tra loro possono ritenersi articolate secondo gli stessi schemi.

Si può dire che semplicemente le quattro *parti* si succedono l'una all'altra, quando un bisogno è soddisfatto se ne presenta un altro:

$$\begin{array}{l} \text{prima} \quad \quad \quad /x... Rm/ \\ \text{seconda} \quad \quad \quad \quad \quad /x... N/ \\ \text{terza} \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad /X... Pu/ \\ \text{quarta} \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad /X... N/ \end{array}$$

La funzione conclusiva N nella *quarta parte* include l'ascesa al trono,

ed è allo stesso tempo una conferma di N della *seconda parte* e un suo completamento, come vedremo nel prossimo capitolo.

Per quanto sia efficace questa schematizzazione dei movimenti, dobbiamo osservare che esclude elementi essenziali per comprendere la fiaba. L'intervento del mago che dà avvio alla *terza parte* è motivato dall'inizio, quando il maghrebino deve rinunciare alla lampada e crede di chiudere Aladino per sempre nel tesoro. Dobbiamo dire quindi che la storia ha inizio sia con la povertà e la scioperataggine di Aladino, che con l'intervento del mago, e far ricorso a uno degli schemi più complessi descritti da Propp.

Devo confessare di aver tentato molte volte di costruire uno schema morfologico completo della nostra fiaba, e ogni volta ho rinunciato, perché la scelta di uno schema implica la perdita di altre connessioni che, se venissero schematizzate, imporrebbero la perdita di altri aspetti. È infatti corretto riconoscere una successione ordinata di bisogni e desideri diversi che vengono soddisfatti, ma è altrettanto corretto osservare che, come abbiamo chiarito nel secondo capitolo, senza l'arrivo del mago malvagio Aladino sarebbe ancora a giocare nelle piazzette della città della Cina.

È interessante, tornando alle funzioni di Propp, vedere come la caratteristica morfologica più forte della storia della lampada sia che il donatore, quello che assolve alla funzione XII.D, di mettere l'eroe in condizione di trovare il talismano, oltre a infilarli al dito l'anello magico, coincida nel corso dell'intera fiaba con l'antagonista, quello che svolge la funzione VIII.X che impone ad Aladino il confronto e lo scontro.

È vero che Propp include tra le funzioni del donatore, D, lo scontro con un donatore ostile, ma per Aladino il mago compare *sempre* anche come antagonista, fino all'ultima parte, quando la lampada non è più l'oggetto del contendere.

Ciò che fa il mago allo stesso tempo è portare Aladino al suo oggetto magico, D, e imprigionarlo, X.

C'è un altro personaggio *ambivalente*, sia in senso morfologico che in senso psicologico: il sultano, che impone il compito difficile C e dà in sposa la figlia, è anche il persecutore di Aladino, P, quando vuole tagliargli la testa perché è sparita Badr al-Budūr. È solo grazie al popolo in rivolta che l'eroe evita la morte, S.

Aladino non affronta mai il nemico in campo aperto, e come abbiamo detto più volte è un eroe mercuriale, non erculeo: la sequenza L... V (lotta-vittoria), è sempre intrecciata ad altre funzioni, compiuta con aiutanti, spesso magici.

Non è una competizione quella che abbiamo visto a proposito della finestra incompiuta?

Sembra una lotta-vittoria che nasce dal compito difficile e dal suo adempimento, C... A, di cui il palazzo indica uno sviluppo fondamentale.

In molte fiabe europee la costruzione del palazzo è una prova im-

posta dal re per concedere all'eroe la mano della principessa. Quando il sultano vuol giustiziare Aladino, impersona l'antagonista, pur essendo, prima e dopo, paterno verso di lui.

Ma possiamo dire che questo sviluppo nel racconto non dipende da ciò che era accaduto nella parte precedente, quando il sultano si era dovuto arrendere di fronte alla potenza magica di Aladino?

Abbiamo detto che la storia di Aladino rappresenta un minimo comune multiplo delle funzioni delle fiabe: è un minimo comune multiplo anche riguardo alle forme di connessione tra *parti* e *movimenti*.

Costruire uno schema della nostra fiaba come minimo comune multiplo di funzioni, movimenti e parti, non ci servirebbe che a ripetere quello che abbiamo già detto: che la fiaba di Aladino contiene tutte le *funzioni* di Propp, e la sua articolazione narrativa estremamente complessa si compone secondo i vari tipi di connessione definiti da Propp, secondo una perfetta articolazione, che non lascia sospeso nessun bisogno, nessuna mancanza, nessun potenziale magico, cosicché la soluzione finale contiene la soluzione dell'immenso materiale psicologico che la fiaba mette in scena.

Abbiamo già detto che la proverbiale lampada di Aladino è il più potente talismano di tutte le fiabe di magia: come potrebbe dispiegarsi la sua storia se non attraverso tutte le pieghe nelle quali la fiaba di magia compone il suo tessuto narrativo?

### *Dei fratelli favolosi di Aladino*

Forse gli Arabi raccontavano fiabe nel Mediterraneo prima del Mille, forse ascoltarono fiabe dai popoli che avevano sottomesso o con i quali scambiavano merci.

Qualcuno ha pensato che già allora si raccontasse di Aladino e di quella lampada incantata di cui cerchiamo di comprendere qualche segreto, o forse questa storia si forma solo all'inizio del secolo dei Lumi. Prima che Galland annotasse sul suo diario che il maronita gli aveva fatto «...le recit du conte de la lampe...», nessuno ci ha tramandato il nome del nostro eroe o della sua fiaba.

Certo se esisteva una versione orale si doveva trattare di una storia molto più semplice di quella che stiamo analizzando, simile a quello che comunemente si ricorda di questa fiaba: un eroe mercuriale trova un talismano dalla straordinaria potenza e realizza i suoi desideri.

Il talismano che dona ricchezza, felicità, nobiltà e bellezza, richiama in ogni caso la pietra filosofale del linguaggio alchemico: lo stesso mago potrebbe incarnare l'immagine popolare dell'alchimista come di un personaggio capace di operare «magicamente» sulla materia, del quale i precetti religiosi insegnavano a diffidare, e caricato di valenze perturbanti.

MINECO ANIELLO

Ho trovato una sola fiaba sicuramente anteriore all'Aladino di Galland, che contiene il simbolismo del mago donatore e antagonista e il motivo della pietra preziosa, che in Aladino è sviluppato fino a costituire quasi il *leit-motiv* della storia.

Nel 1635 si pubblicava a Napoli il tomo del *Cunto de li Cunti* di Basile, che conteneva «La preta de lo gallo», «trattenemiento primmo de la iornata quarta». Come per ciascuna delle cinquanta fiabe raccontate in cinque giorni, Basile fornisce un riassunto:

Mineco Aniello, pe virtù de na preta trovata 'n capo a no gallo, diventa giovane e ricco; ma, essenole truffata da dui nigromante, torna vecchio e pezzente e, cercanno lo munno, a lo Regno de li Surece ha nova de l'aniello ed, aiutato da dui surece, la recupera, torna a lo stato de 'mprimmo e se venneca de li mariuole.<sup>5</sup>

Il protagonista è povero e ha un gallo nel cui gozzo è contenuta la pietra, un talismano potentissimo, che può soddisfare ogni desiderio. Due maghi vogliono comprargli il gallo e ascoltando i loro discorsi Mineco Aniello conosce le virtù della pietra e se la prende per sé. Subito chiede e ottiene di diventare bello e giovane, da brutto e vecchio, poi chiede in un colpo solo un palazzo meraviglioso e la principessa come sua sposa.

Vediamo lo stesso luogo fantastico della storia di Aladino, procurato istantaneamente per virtù della pietra:

E loco te vediste schiudere no palazzo de bellezza 'ncredibele, dov'erano statoe de spanto, colonne da stordire, petture da strasecolare: l'argiento sbombava, l'oro se scarpisava pe terra, le gioie te shiongavano 'n facce, li serveture vrellecavano, li cavalle e carrozze erano senza numero...<sup>6</sup>

I due maghi negromanti corrispondono ai due maghi della storia di Aladino, di cui per il momento ne abbiamo conosciuto solo uno.

Un'altra analogia significativa è costituita dal fatto che i due negromanti sottraggono il talismano tendendo un tranello a una figura femminile legata al protagonista mentre questi è assente. Come il mago si fa dare la lampada magica da Badr al-Budùr in cambio di una lucerna nuova, i maghi di Mineco Aniello si fanno dare il talismano dalla sua bambina in cambio di una bambola.

Il percorso successivo al danneggiamento che ne consegue, che per Mineco Aniello significa ridiventare non solo povero ma anche vecchio e brutto, non comporta l'aiuto della partner femminile ma del popolo dei topi, con i quali stringe un accordo nel suo disperato peregrinare. Alla fine Mineco Aniello, come Aladino, riottiene la pietra magica, punisce i colpevoli e riconquista tutto ciò che aveva perduto.

In senso morfologico, coincidono i bisogni — di cibo e denaro prima, poi della sposa e del palazzo — e il danneggiamento, che implica la perdita di tutto in un batter d'occhio, appena gli antagonisti entrano in scena di nuovo. Coincide la trasformazione del protagonista, in

tutte le forme possibili che Propp raggruppa nella funzione XXIX, trasfigurazione; entrambi gli eroi diventano belli ed eleganti come principi e costruiscono con la magia un palazzo superiore a quello del re, quindi si celebrano le nozze.

Mentre Mineco Aniello non compie il cammino iniziatico di Aladino per cominciare la sua storia, Aladino non compie una ricerca peregrinando come lui. Il regno dei topi rappresenta comunque un luogo segreto e implica una discesa: Basile dice che si chiamava «il regno di Bucocupo»...

Nella fiaba di Mineco Aniello non figura in alcun modo la *quarta parte*, come non figura nelle altre che ricorderemo.

#### IL «TIPO 561»

Se per *La preta de lo gallo* possiamo chiederci se il motivo venisse dagli Arabi a Napoli, o se in Italia lo abbiano trovato gli Arabi, per le altre storie in cui è protagonista un fratello di Aladino dobbiamo chiederci se esse siano o meno debitrice della versione di Galland, che, come abbiamo visto, ebbe una diffusione straordinaria.

Questa circolazione in tante lingue delle *Mille et une Nuit* di Galland permette di immaginare che dalla scrittura le fiabe siano tornate alla voce narrante, riconoscendo alla scrittura e alla stampa non solo la funzione di cristallizzare e conservare una forma fluida, ma anche quella di renderla accessibile a un pubblico vastissimo, che poi la include nella sua tradizione, rimaneggiandola e adattandola ai suoi moduli espressivi.

Nell'indice Aarne-Thompson, tra le storie di magia, nella sezione dedicata agli «oggetti magici», Aladino dà nome a un «tipo», il 561. A proposito della sua modalità di diffusione, Thompson osserva che è analoga a quella dell'«Acciarino magico» di H.C. Andersen, *tipo* 562, e scrive:

La forma nella quale la fiaba viene raccontata in buona parte dell'Europa ha subito indubbiamente l'influenza — o meglio è, nella maggior parte dei casi, il frutto diretto — della elaborazione letteraria...<sup>7</sup>

Al *tipo* 560 troviamo catalogata la fiaba dell'anello magico — ricordiamo che Mineco Aniello aveva fatto legare la sua pietra proprio in un anello. Questo *tipo* 560 è stato studiato a fondo dalla scuola finlandese: vi si trova il motivo del giovane povero che ha pietà per degli animali che stanno per essere uccisi e ottiene dal serpente una pietra magica. Osserviamo che il serpente richiama il simbolo ctonio, rimandandoci al sotterraneo di Aladino e al regno di Bucocupo di Mineco Aniello. Come questi due eroi, il giovane costruisce magicamente il castello meraviglioso e sposa la principessa. L'antagonista non coincide col donatore, ma è uno sconosciuto di passaggio, che, sottraendogli la pietra, provoca il danneggiamento totale che già conosciamo. Con l'aiuto degli animali l'eroe parte alla ricerca, recupera la

pietra e al solito riottiene tutto, vivendo poi per sempre felice e contento con la sua sposa.

A.A. Aarne riteneva che la storia avesse avuto origine in Asia, probabilmente in India, che sappiamo essere la culla della grande narratrice delle *Notti*, Shahrazad. Scrive Stith Thompson:

La fiaba è indubbiamente più popolare nell'Europa orientale che nell'Europa occidentale, ma si può dire che non c'è paese o provincia del continente europeo dove non sia stata raccontata, perlomeno qualche volta. La si trova tra gli highlanders scozzesi e fra gli irlandesi, ma non pare che sia conosciuta in Islanda. È popolare nell'Africa settentrionale e nel Vicino Oriente; a sud è arrivata tra gli ottentotti e nel Madagascar. Ad oriente dell'India, la fiaba è stata registrata parecchie volte nell'Indocina, nell'Indonesia e nelle Filippine. Ne esiste una versione abbastanza pura anche in Giappone. I francesi hanno portato la storia tra gli indiani delle province marittime e nel Missouri. Nel Massachusetts si danno versioni portoghesi (provenienti dalle Isole del Capo Verde), e in Argentina versioni spagnole. Se, come sostiene Aarne, la fiaba è partita dall'India, occorre dire che ha fatto molta strada e che si è ambientata straordinariamente bene in Occidente.<sup>8</sup>

La pietra magica, che sia o meno legata in un anello d'oro — secondo l'antico linguaggio delle pietre era così che dispiegava le massime virtù —, è simbolo del Sé, come la lampada e l'anello che abbiamo visto nel secondo capitolo. È lo stesso simbolismo della pietra filosofale: un nucleo magico, acquisito attraverso il contatto con forze ctonie, perturbanti, siano rappresentate da maghi negromanti, da un serpente o da un sotterraneo, permette di soddisfare tutti i desideri.

Sia la fiaba dell'anello che quella di Aladino, mettono in scena la rapida conquista delle ricchezze, della principessa, e la costruzione di un palazzo meraviglioso, da parte di un protagonista partito da uno stato di estrema povertà.

In tutti i casi c'è un'improvvisa perdita di tutto quanto era stato ottenuto, e una successiva ricerca con prove e combattimenti, che si conclude col recupero del talismano che consente la felice riconquista della ricchezza, del castello e della sposa.

Certamente la fiaba di Aladino ha una parentela stretta col *tipo* 560, diffuso prima del Settecento, e con l'acciarino magico, *tipo* 562, che è una versione della storia dell'anello.

L'acciarino magico, e la fiamma che se ne sprigiona, facendo comparire un magico servitore, si ricollega più alla lampada che all'anello, ma possiamo dire che la lampada, l'acciarino, l'anello, sono diverse espressioni dello stesso oggetto interno, psicologicamente il Sé, alchemicamente la pietra filosofale.

È sempre presente una ingenuità o un carattere pietoso del protagonista, che cura teneramente un animale, come Mineco Aniello curava amorosamente il suo gallo, prima di essere costretto per miseria a metterlo in vendita. Per Aladino ricordiamo che è solo nel momento in cui prega nella disperazione che l'anello viene inconsciamente attivato.

Possiamo dire che il dono della magia più potente avviene senza una conquista eroica: il percorso eroico è comunque necessario perché in ciascuna di queste fiabe, quando un antagonista opera la magia negativa, il protagonista deve mettersi in cammino e contare sulle sue forze, privo in ogni caso del talismano principale.

Nel caso di Aladino, nella fase in cui la lampada è in mano all'avversario, c'è una determinante alleanza con la sposa, che manca nella storia di Basile.

In questa come nel *tipo* 560, il protagonista ha una sposa, quindi si rappresenta un'armonia con la figura femminile, che però non svolge un ruolo attivo come Badr al-Budùr. Quale valore ha nell'economia della fiaba di Aladino questa azione del femminile?

#### GIANNI E IL PESCIOLINO

Alla domanda che ci siamo posti possiamo cercare di rispondere mentre osserviamo una fiaba che ha tante analogie con Aladino da poter essere considerata come una sua variante popolare.

Gherardo Nerucci pubblicò nel 1880 a Firenze la sua bellissima raccolta, che meriterebbe d'essere più letta di quanto non accada. Le *Sessanta novelle popolari montalesi* includono, al numero XXXVIII, «raccontata dalla Luisa, vedova Ginanni», «Il Pesciolino».

Mentre la madre, vedova, fila la lana, Gianni è a pescare, e quando finalmente tira su un pesciolino, questi gli chiede grazia della vita, e lo prega tanto che lo convince. In cambio Gianni ottiene cibo e stoffe per la famiglia poverissima.

Come nella storia di Aladino, la magia all'inizio serve solo per vincere la miseria, poi il protagonista s'innamora della figlia del re. Dato che lei non lo guarda nemmeno, Gianni esprime il suo desiderio:

Che te possa fare un figliol mastio per virtù del mi' pesciolino.<sup>9</sup>

Il desiderio è immediatamente esaudito e la principessa ha in seno un bambino. Quando il re se ne accorge la interroga inutilmente, perché lei non sa cosa sia successo, e non viene creduta, bensì rinchiusa in una torre, finché il bambino nasce. Viene fatto crescere fino a due anni, poi il re convoca a palazzo tutti gli uomini del regno, tra i quali arriva anche Gianni, perché la voce del sangue faccia indicare dal bambino il padre sconosciuto.

Il bambino fa subito festa a Gianni, tanto malvestito che il re e la principessa non vogliono prenderlo in considerazione, nonostante lui affermi di essere davvero il padre.

Dopo un anno il re convoca nuovamente tutti gli uomini del regno, e Gianni si fa procurare dal pesciolino fatato una bella carrozza e abiti da re. Il bambino va ad abbracciarlo subito e il re vuol dargli la figlia in sposa, ma la principessa protesta che non lo conosce e non lo vuole se non costruisce un palazzo meraviglioso. Gianni chiama il pesciolino, ottiene il palazzo e si sposa:

...bisogna sapere che quando Gianni andette l'ultima volta dal Pesciolino, il Pesciolino gli disse, che lui partiva per un altro paese, ma che nun voleva dibandonarlo per l'affatto; epperò gli fece un regalo d'una lampana d'ottone; e, a stropicciarla questa lampana, subito appariva tutto quel che Gianni bramava...<sup>10</sup>

Nel suo palazzo, Gianni usava la lampada come Aladino all'inizio: la sfregava ogni volta che aveva bisogno di soldi, e la teneva in un cassetto tra dei cenci. La principessa per caso la trovò, e la diede:

...a un rivendugliolo di quegli che comprano cenci e rottami di ogni sorta.<sup>11</sup>

che per caso passava sotto le finestre del palazzo, ritenendola un vecchio oggetto senza valore.

Quando Gianni lo seppe, si disperò e disse alla moglie che senza la lampada erano rovinati; la principessa,

...che tutto capi essere successo per via d'incanti, scambio di racconsolarlo Gianni, lo mandò subito fora del palazzo e lui riviense poero pigionacolo come prima.<sup>12</sup>

Considerando questa fiaba una variante di Aladino, dobbiamo dire che è una variante «incrociata» con un'altra fiaba, dalla quale trae il complesso motivo della gravidanza per magia e i convegni promossi dal re per individuare il padre sconosciuto con la voce del sangue. Motivo antico, che intendiamo riguardare, ma per il momento osserviamo che Gianni non ha antagonisti con i quali lottare e compiere un percorso eroico: il donatore è solo positivo, e chi ottiene la lampada è un «rivendugliolo» di passaggio. Il re non vuol punire Gianni, ma solo trovare un marito per la figlia. Gianni usa la magia senza chiedere né ottenere una trasformazione in principe, come Aladino. La fiaba dice infatti che la principessa non era contenta del marito, e appena ne ebbe l'occasione se ne liberò, adottando nei confronti delle sue magie lo stesso atteggiamento spregiativo che abbiamo visto personificato dal visir geloso.

In questa fiaba abbiamo un bell'esempio dell'inutilità della magia anche quando il protagonista esprime molti desideri: manca in lui il desiderio di trasformare se stesso e la conseguente capacità di reagire alla disgrazia. Abbiamo anche un esempio di fiaba senza lieto fine, meno raro di quanto si pensi comunemente.

Come l'alleanza con la principessa è determinante per la vittoria di Aladino, qui la non alleanza è determinante per la definitiva vanificazione della magia.

Una ricchezza improvvisa, per via magica, dopo la miseria iniziale, le nozze con la principessa e la disgrazia: elementi presenti in una storia che rivela la sua parentela con quella di Aladino attraverso questa versione raccolta da Gherardo Nerucci.

PIETRO PAZZO

Le prime fiabe di magia entrate nel mondo della carta stampata sono quelle contenute nelle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola, pubblicate a Venezia nel Cinquecento.

La prima favola della terza notte racconta di Pietro Pazzo, che liberò un pesce tonno e ottenne da lui di realizzare qualunque desiderio. Al solito chiese prima di tutto di che sfamare se stesso e la madre, vedova; poi, siccome la principessa lo prendeva sempre in giro dalla finestra del suo palazzo, Pietro espresse lo stesso desiderio di Gianni, e quella rimase incinta. Il re non credette alla sua innocenza e attese che il bambino nascesse, poi, quando fu un po' cresciuto, fece la solita riunione dei maschi del regno, e Pietro fu individuato subito dal bambino.

A questo punto il re è l'antagonista, perché vuole vendicarsi del disonore procuratogli da Pietro e dalla figlia: li fa mettere col bambino in una botte, e li getta in mare dando loro qualche provvista, sicuro che moriranno sbattendo contro qualche scoglio.

Quando sono in mare, Pietro non fa altro che ridere e mangiarsi tutte le provviste, mentre la principessa si dispera. Per spiegare la sua allegria, Pietro le rivela la magia del pesce tonno, e la principessa lo supplica di concederle il potere di esprimere desideri al posto suo.

«Sia fatto» disse Pietro «il tuo volere». Ed incontanente chiamò il tonno, e commesegli che quanto ella gli imponeva, tanto egli facesse. La giovane, avuta la potestà di comandare al tonno, subito li comandò che egli gittasse la botte sopra uno de' più belli e più sicuri scogli che sotto l'imperio del padre suo si trovasse; dopo, che operasse sì che Pietro, di sozzo e pazzo, divenisse il più bello ed il più saggio uomo che allora nel mondo si trovasse. E non contenta di ciò, ancora volse che sopra lo scoglio fabbricasse un ricchissimo palazzo con logge e con sale e con camere bellissime; e che di dietro avesse uno giardino lieto e riguardevole, copioso de alberi che producano gemme e preziose perle: in mezzo del quale sia una fontana di acqua freddissima ed una volta de preziosi vini. Il che senza indugio fu largamente essequito.<sup>13</sup>

Se confrontiamo la fiaba raccontata più di quattro secoli fa con quella del Nerucci, osserviamo che anche qui compare l'antagonista nei panni del re, e allo stesso tempo la principessa che ha avuto il bambino da Pietro Pazzo si trova unita a lui sia nella disgrazia che nella fortuna. La parte dell'antagonista tocca invece nella fiaba del pesciolino proprio alla principessa, e Gianni ne è annientato.

L'integrazione, l'unione tra valori eroico-mercuriali, maschili, e valori d'Anima, femminili, è *essenziale* per l'andamento positivo nella fiaba in cui la ricchezza è frutto di magia e non di un percorso eroico, quando il protagonista si trova privo del talismano.

Né Aladino, né Gianni, né Pietro Pazzo affrontano direttamente draghi né re: solo se durante il percorso scatta l'alleanza con la sposa, che collabora attivamente con l'eroe, la fiaba può finire bene.

BEPPINO E IL PICCIRIDDU

Concludiamo in Sicilia la visita ai favolosi parenti di Aladino con la raccolta che Pitré fece seguendo il dettato linguistico delle sue fonti illetterate. Tra le sue fiabe siciliane ne figura una, *La Lanterna*, raccolta a Palermo e riportata solo con un riassunto, perché lo studioso preferì inserire la variante di Rocca Valdina, in quanto gli dava la possibilità di fornire un documento della parlata messinese.

*La Lanterna* palermitana nella prima parte coincide perfettamente con la fiaba di Aladino:

Un mago per aprire un incanto cercò ed ebbe Beppino, figlio d'un mercante fallito, dandogli come zio. Condottolo in campagna, lo fe' scendere in un sotterraneo ove Beppino trovò una lanterna fatata. Se non che, volendo egli risalir con essa, il mago chiuse il sotterraneo e lo abbandonò là sotto. Beppino trovò in un giardino arance d'oro, e, presene dieci, poté tornare a casa. Fatto straricco, chiese ed ottenne la figlia del re in moglie. Un giorno ch'egli era a caccia, il mago scroccò la lanterna alla madre di lui; ed ecco sparire il palazzo e la famiglia di Beppino. Costui va in cerca della famiglia; per istrada, tiene per sé una borsa, un ferraiuolo e un paio di stivali fatati che tre persone gli danno in mano, avendolo scelto giudice. Divide equamente un asino morto a una formica, un'aquila e un leone, i quali per gratitudine gli danno l'uno de' peli della sua giubba, l'aquila penne, la formica piedi. Giunge Beppino alla casa dei venti; il vento Tramontana lo conduce seco in capo al mondo, ove la moglie è ermeticamente chiusa colla famiglia. Si converte in aquila, in formica; penetra nel palazzo, e consigliato dalla moglie ruba al mago la lanterna fatata e combatte con un leone fatato; Beppino dimanda ed ha una zuppa di pane e vino; uccide il leone, l'apre, n'escono due colombe, le afferra, ne cava due uova, le scaglia sulla fronte del mago che dorme, e lo uccide. Così è tolto l'incanto, e Beppino torna sano e salvo nel suo palazzo.<sup>14</sup>

L'analogia con la nostra storia è fortissima, e troviamo un nuovo incrocio con un complesso motivo fiabesco, legato ai re animali che aiutano a sconfiggere l'orco.

Diciamo che liberare l'elemento femminile — che è in ogni caso responsabile involontario della disgrazia — implica un percorso estremamente articolato per Beppino, ma è lo stesso compito che Aladino deve assolvere, pena la morte, come gli ordina il sultano.

Siamo già in grado di trarre alcune osservazioni: la magia potentissima che permette di conquistare in un batter d'occhio la ricchezza implica un combattimento con l'antagonista e la liberazione dei valori animici femminili; quando ciò non accade, come nella storia di Gianni e del pesciolino, il protagonista finisce in miseria senza appello.

La versione di Rocca Valdina corrisponde in tutto alla fiaba di Aladino, e non ci sono incroci con altri motivi fiabeschi; si conclude però prima che l'antagonista si rifaccia vivo.

Si racconta di un *picciriddu* che, come Aladino, era svogliato e disobbediente e che, un giorno, incontrò un giovane; andò con lui in aperta campagna e su suo ordine colse dei rami. Poi si lasciò portare

in un bosco, ripulirono insieme dalle spine un posto nel quale apparve un grande marmo, lo alzarono e apparve una porta.

Ci dissi a ddu picciriddu: «Tuni ha' a scindiri ccà sutta». «Non ci scindu, chi mi scantu». Avia n'aneddu ô jiditu; si lu scippò e ci lu desi a iddu; ci desi un càuci a la porta; e trasiu. Ci dissi chi c'eranu dinari e non n'avia a pigghiari. Appressu ci n'era n'atra, porta; c'era duppj e non l'avia a toccari: a po' ci n'era n'atra; e c'era una ciocca cu li puddicini d'oru: «E non l'ha' a mòviri, ci dissi lu patruni. Intra c'è n'atra porta; ci duni un càuci e la jetti 'n terra; c'è un bellu giardinu caricatu di frutti, ma non li scippari; intra intra c'è 'na lanterna; la scippi e ti la metti a li scianchi». Comu passò, si scippò tanti frutti e si li mintiu 'nti li sacchetti. Si nni nisciu cu la lanterna: arriva ddà; ci cercava chiddu la lanterna. Dici: «Non vi nni dugnu; mi lassati ccà sutta». Vitti 'ccussì, ci menti la balàta e lu lassa ddà sutta. Gira arrieri, e s'assetta 'nta dda càmmira di la ciocca co li puddicin d'oru: ddà si mintiu a chiànciri; vitti un libru e si lu pigghiau a li mani. Ci dissi lu libru: «*Chi cumanni?*»

Ci dissi mi lu nesci ò chiánu. Si vitti ò chiánu; si nni iju 'n casa di sò matri n'atra vota. Muriano di fami; ci dissi sò mamma: «Figghiu, pulizia sta lanterna; nni la vindemu». La lanterna ci dissi: «*Chi cumanni?*» Dici: «Spisa, pi mia e pi mè matri». Ci niscèru se' piatti d'argentu. La Lanterna la turnàru e pusàru. Quannu s'allistù lu manciari, si vinnèru li piatti a unu a unu.

Torna, ci desi cumannu a la lanterna. Ci torna e nisciu la solita spisa. Ddi piatti chi scippò ddà intra, l'avia ancora sopra la banchitta. C'era un Re ch'avia du'figghi. Li maritò a tutti i dui. Cchiù appressu nni fici 'n àutra. Lu picciriddu pigghia ddu piattu di frutti; e cci lu menti a sò matri sutta la faddetta. «Purtaticilli unni lu Re». Arriva a la prima sintinella «Unni vai bon-vecchia?». «Haju a parrari ora ora cu lu Re». Lassàru passari la bon-vecchia; 'nchianàru susu; dici: «Ra Maistà, c'è 'na vecchia chi voli a vossia». Trasiu, la chiamò 'nta 'na càmmira a sulu. Pigghia la vecchia; ci nesci ddu piattu di frutti; dici: «Cu' mi li manna» «me figghiu» ci dissi la bon-vecchia. Dici: «Chi voli tò figghiu?» «A la figghia di vossia». Lu Re ci dissi: «Vieni n'àutri ottu jorna, chi ti rennu risposta. (Dici): m'ha' purtari n'àtru piattu di sti frutti». Pigghia la vecchia, e si nni iju. Ci dissi sò figghiu: «Chi facistu?» «N'àutri ottu jorna, t'arrinnirò la risposta». Pigghia lu figghiu 'n àutra vota; e ci torna e manna 'n àutra vota li frutti. Dici: «Viditi s'è commudu ora». 'Nchianò la vecchia; e ci dissi ô Re: «Ra Maistà, chi m'arrisurviti?» Ci dici: «Mi veni ccà tò figghiu. mi parra cu mia» Si nni iju la vecchia; e mannò a sò figghiu. Annò sò figghiu; dici: «Quannu mi sposo cu la figghia di vossia?» «E lu palazzu nun ti l'ha' a fari?». Pigghiò tempu ddu' jorna. A li ddu' jorna, desi lu cumannu a la lanterna; e ci frabbricò lu palazzu. Si nni iju, e si spusò la figghia di lu Re. Si nni jeru 'n carrozza; tutta la sò famigghia. La matri s'arritirò cu lu figghiu. — Iddi arristarù commudi e cunsulati: e nu' ristammu cu lu cuntù fattu.<sup>15</sup>

#### ALADINO TRA I SUOI FRATELLI

Anche il nostro racconto delle fiabe che hanno una interessante parentela con la nostra per il momento è fatto, e, come quello di Rocca

Valdina, è sicuramente lacunoso. Si dimostra in questa parte ciò che si era enunciato nel primo capitolo: la ricerca sulla fiaba somiglia al compito di Psiche che deve scegliere in una sola notte le diverse specie in un immenso mucchio di semi.

Ciò che possiamo fare è scegliere qualche seme, estrarre qualche tassello dal *puzzle* di fiabe che abbiamo appena composto, per il fine che ci interessa: comprendere a fondo la storia di Aladino ed essere pronti all'ultima parte del viaggio immaginale, per la quale non abbiamo trovato alcuna analogia nelle fiabe popolari.

Ritengo lacunosa la fiaba siciliana perché essa mette in campo una molteplicità di oggetti magici, di cui il racconto non esprime il dispiegamento: la chioccia coi pulcini d'oro ha forse una funzione protettiva, ma agli scopi del racconto basta il libro magico, che comunque resta nel sotterraneo. Il giovane «padrone» è parente stretto del mago maghrebino, ma il suo potenziale negativo si esaurisce chiudendo l'eroe sottoterra, e il *picciriddu* non deve affrontarne l'ira vendicativa e l'invidia. Anche l'anello è un segno che il *picciriddu* porta al suo dito ma ai fini del racconto esso non assolve nessuna funzione.

Se si trattasse di un sogno notturno, ci basterebbe riconoscere la sua valenza simbolica: trattandosi di una fiaba, ci manca invece il suo sviluppo, il dispiegamento del suo potenziale, come ci manca il dispiegamento del potenziale negativo della figura del giovane mago, che assolve solo la funzione di donatore suo malgrado.

Come abbiamo detto più volte, la fiaba coniuga la ricchezza simbolica del sogno notturno con l'armonia espressiva del narrare cosciente. Ogni funzione implica una funzione corrispondente, ogni bisogno e ogni mancanza enunciata, come ogni desiderio espresso, provocano un percorso volto a soddisfare il bisogno e il desiderio. Ogni oggetto magico che appare sulla scena della fiaba rappresenta un potenziale psichico che entra in gioco, e che è destinato a provocare quelle alterazioni delle misure quotidiane, quelle straordinarie iperboli, che caratterizzano la presenza della magia. Un oggetto può procurare tesori, trasformando il povero in ricco, il vecchio in giovane, come capita a Mineco Aniello, il pazzo in saggio, come capita a Pietro di Straparola, trasporta in un batter d'occhio dalla Cina al Maghreb, o conduce alla remota casa dei venti.

Ogni attore che entra in scena recita la sua parte, e il ruolo della magia è di far turbinare le misure comuni, imprimendo straordinarie accelerazioni ai processi di trasformazione psicologica, rappresentati da percorsi eroici, confronti con antagonisti e unioni regali.

In questo senso Aladino non è diverso da Mineco Aniello o da Pietro Pazzo o dal *picciriddu*. Eppure è molto più famoso di loro, tanto che, nonostante la sua storia sia profondamente analoga al tipo 560, merita un tipo tutto suo. Soprattutto ha meritato per consenso popolare che il suo nome e la sua lampada siano i più fortunati, cioè i più ricordati e raccontati, tra i fratelli fiabeschi che ricevono un'immensa fortuna da un talismano.

Perché?

Molto importante è la grazia espressiva con cui raccontò di lui Galland: anche se la storia di Sabbagh avesse avuto una fonte precedente, è certo che la diffusione di Aladino in Europa avvenne con la diffusione del racconto di Galland, mentre il testo di Sabbagh è conosciuto tuttora da pochi.

Ma questo non basta: la popolarità attuale del personaggio non dipende dai complessi passaggi e dalle articolazioni espressive di Galland, ma da quella generale riduzione per bambini attraverso la quale tutti la ricordiamo.

Resta il fatto che il privilegio di dar origine a questa riduzione è stato dell'Aladino di Galland, e non di Mineco Aniello, né di Pietro Pazzo, né d'altri.

Possiamo trovare qualche ragione?

La mia ipotesi è che Aladino sia un grande sogno collettivo che comprende la rappresentazione di *tutti i desideri* — la ricchezza, la potenza, la principessa, il palazzo meraviglioso —, soddisfatti *istantaneamente e senza sforzo*. Aladino non è erculeo, come il bambino che ascolta fiabe non è tanto forte, ed ha anche poca voglia di lavorare, è un monello. Eppure gli va benone: una strusciatina alla lampada e tutto appare.

Il percorso eroico di Aladino è la discesa nel tesoro sotterraneo: scende involontariamente, inconsciamente, fascinato e comandato da un'istanza potente e ambivalente, nella matrice, nell'inconscio stesso, verso gli archetipi segreti, sepolti, a cercare le potenziali ricchezze che gli appartengono.

Aladino non è mai troppo «giusto»: gioca la magia, non affronta mai direttamente nessuno, persino alla sposa in un primo momento non aveva rivelato la fonte del suo successo.

Aladino rappresenta la funzione egoica mercuriale, come abbiamo detto, ne contiene e ne manifesta l'ambivalenza, ne esprime la forza desiderante. Il bambino che ascolta, il bambino che vive nell'adulto la sua infanzia mai finita, non vuole faticare: subisce la fascinazione, sperimenta le emozioni, cerca sempre la strada più facile, giocando d'astuzia anziché di forza. Conosce anche la disperazione, e di fronte a questa perde ogni connotazione eroica, ogni iniziativa; si dispera e si affida a una istanza superiore, Allah, l'anello magico, il simbolo del Sé che porta addosso per tutta la storia, la sua natura divina. L'oggetto fondamentale della storia non è la lampada, né sono le gemme: è l'anello.

Solo l'anello lo salva dalla morte, e una volta il popolo della città, verso il quale Aladino è stato gratuitamente generoso. Anche il *picci-riddu* come Aladino indossa l'anello, e la sua storia finisce bene.

Il nome di Aladino si diffonde dopo Galland, e supera in popolarità quello di tutti i suoi fratelli fiabeschi che abbiamo conosciuto, come se Aladino diventasse il primo attore di una compagnia la cui rappresentazione racconta sempre di un talismano, di un donatore miste-

rioso, che vive sottoterra o nelle acque del mare, di un ragazzo molto povero e senza padre, di un palazzo ricchissimo e di una principessa ottenuta con la magia, di come tutto questo si possa perdere e riconquistare.

Abbiamo detto che non solo una funzione ne chiama in campo un'altra, ma che un potenziale magico chiama in campo il suo dispiegamento e il suo intreccio con tutti gli altri elementi della storia.

Nella fiaba come già la conosciamo, Aladino ha già fatto i conti con la madre, il visir, suo figlio, il sultano, la sposa e il mago.

Gli restano i suoi desideri realizzati, le gemme, l'anello e la lampada meravigliosa.

È da questo punto che la fiaba procede mentre le altre si concludono. Cos'altro può accadere? si chiedono Mineco Aniello e Pietro Pazzo con la saggia principessa, e il *picciriddu* e tutti gli altri che ebbero in sorte un talismano potente come la pietra filosofale. E questo ora andiamo a raccontare...

#### Note

<sup>1</sup> J. Propp, *op. cit.*, p. 27.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> I simboli grafici e le definizioni sono tratti da Propp, *op. cit.*

<sup>4</sup> Ivi, p. 216

<sup>5</sup> Basile (1986), *op. cit.*, p. 664.

<sup>6</sup> Ivi, p. 666.

<sup>7</sup> Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare* Il Saggiatore, Milano 1967, p. 113.

<sup>8</sup> Ivi, p. 112.

<sup>9</sup> Gherardo Nerucci, *Sessanta novelle popolari montalesi*, Successori Le Monnier, Firenze 1880, p. 319.

<sup>10</sup> Ivi, p. 322.

<sup>11</sup> Ivi, p. 323.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> G.F. Straparola, *op. cit.*, vol. I, pp. 110-111.

<sup>14</sup> G. Pitré, *op. cit.*, pp. 214-215.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 210-214.

## Capitolo sesto

### Da servo a padrone, da padrone a servo: l'uovo del Rukh

Il termine individuazione viene spesso inteso come realizzazione del Sé, tuttavia questo modo di esprimersi può suggerire facilmente nessi errati: fa pensare infatti a un rafforzamento della personalità dell'Io o della propria identità. Invece per Jung l'individuazione è qualcosa di completamente diverso: è sì l'incontro con un nucleo interno di natura divina, ma è anche un assoggettarsi a questo nucleo.

(M.L. von Franz)

#### *Il mago-Fatima*

La maggior parte delle riduzioni per l'infanzia che hanno reso famosa la storia di Aladino si conclude con la sconfitta del mago e il trionfale ritorno in Cina, e pochi ricordano che si racconta anche dell'uovo del Rukh.

Tra i molti fratelli fiabeschi di Aladino, nessuno deve proseguire il cammino oltre la sconfitta dell'antagonista: perché Aladino non può ancora vivere per sempre felice con la sua principessa, nella pagina bianca, nel silenzio che segue la narrazione?

La cancellazione della vicenda dell'uovo del Rukh dalla memoria collettiva, e la sua assenza nelle fiabe che presentano forti analogie con Aladino, potrebbero far pensare che si tratti di un'aggiunta, voluta dal maronita Hannà o da un narratore più antico di lui per allungare la narrazione.

L'episodio che andiamo a conoscere è presente e sostanzialmente coincidente sia in Galland che nel testo «arabo»; prima di averlo esplorato non possiamo sapere se sia un nucleo narrativo supplementare, per quanto interessante, o se invece non costituisca una parte essenziale per comprendere il significato dell'intera storia.

Se così fosse, dovremmo chiederci perché la memoria collettiva abbia operato una sorta di rimozione, aspettandoci che il movimento finale riveli una chiave irrinunciabile e contemporaneamente rappresenti un contenuto *spiacevole* abbastanza da essere dimenticato.

Nelle vicende che conosciamo potremmo già da ora individuare alcuni elementi utili a delineare una risposta, ma, se trattiamo la fiaba

come un sogno, non possiamo presentare un'interpretazione prima di aver esplorato la rappresentazione per intero, come il sognatore la ricorda, come la pagina scritta ce l'ha conservata.

Appena smorzati i suoni della gran festa per il ritorno di Aladino e Badr al-Budùr, si racconta che...

Con tutto ciò, il nostro eroe non era ancor definitivamente salvo dal maledetto maghrebino, benché il suo cadavere fosse stato arso, e le ceneri sparse al vento. Quel dannato aveva un fratello, ancor più diabolicamente versato nell'arte magica, nella geomanzia e astrologia divinatória; erano, come dice il proverbio, «una fava spaccata in due». Ognuno dei due abitava una diversa contrada del mondo, per riempirle della loro magia, delle loro insidie e dei loro inganni. (Gab 684)

Volendo sapere dov'era suo fratello, e come stava, il nuovo mago fece gli stessi riti divinatori che conosciamo. Accertò che il fratello era morto per mano di Aladino, e decise immediatamente che lo avrebbe vendicato.

Come l'altro mago si mise in cammino e attraversò valli, monti e deserti per giungere alla capitale della Cina, dove stette ad ascoltare i discorsi della gente, per trovare un modo per distruggere Aladino.

L'antagonista che il sultano aveva fatto bruciare e disperdere al vento ha ripreso forma, più pericoloso di prima.

Si merita Aladino questo nuovo avversario?

La violenta uccisione dell'antagonista si trova in tanti finali di fiaba, e rappresenta l'eliminazione definitiva delle funzioni distruttive che ha portato in campo nel corso della narrazione.

Perché questo accada e abbia successo, occorre che l'eroe o l'eroina si siano confrontati con le pulsioni personificate dall'antagonista, a rischio della propria vita, in un percorso di trasformazione che vede il protagonista alla fine arricchito da questo confronto.

Aladino ha combattuto contro il mago e l'ha sconfitto, con l'aiuto della sua sposa; perché dunque gli si rifà incontro, quasi ripetendo passo dopo passo la sceneggiatura del fratello?

Il primo mago voleva distruggere Aladino rivendicando allo stesso tempo il possesso della lampada, ritenendolo usurpatore di ricchezze che voleva tutte per sé. Il secondo mago col motivo della vendetta, vuole solo distruggere Aladino, in nome del fratello, mancando di qualsiasi altro proposito.

Il suo compito è più difficile, perché la potenza di cui dispone ora Aladino è superiore a quella che aveva preceduto il ritorno del primo mago: è alleato con la sua sposa, in pace col sultano, è scomparsa la voce gelosa del visir, la lampada col suo potenziale inesauribile è nelle sue mani.

Non può contare, come il fratello, né sulla negligenza di Aladino, che non lascia più la lampada incustodita su una cimasa, né sull'ignoranza della principessa.

Andiamo a vedere quale strada troverà per insinuarsi nella magica perfezione del nostro eroe.

Mentre stava in un mercato sentì che tutti parlavano d'una vecchia donna eremita, Fatima, che aveva nelle mani il magico influsso dei santi, la «bàraka». Ogni volta che scendeva in città la gente le si stringeva attorno per essere liberata dai suoi mali.

All'udir ciò il mago maghrebino disse tra sé: «Ora ho trovato quel che cercavo. Se Dio vuole, per mezzo di questa donna raggiungerò il mio scopo». (Gab 685)

Che senso ha il discorso del nuovo mago, che proprio la santa dispensatrice di «bàraka» gli servirà a raggiungere Aladino? A suo fratello era bastato un canestro colmo di lampade lucenti da dare in cambio di vecchie lampade, a lui occorre una santa donna.

Si fece dunque indicare dove viveva, la osservò quando scese in città e, dopo averla seguita fino al suo eremo, attese la notte e le si avvicinò.

Non ebbe difficoltà ad aprire la porta: era chiusa solo con un chiavistello: appena entrato la richiuse senza far rumore, e intravide Fatima al lume della luna, coricata all'aperto, e che dormiva su un sofà coperto da una brutta stuoia e appoggiato contro la sua cella.

Si avvicinò a lei e, dopo aver estratto un pugnale che portava al fianco, la svegliò.

Aprendo gli occhi, la povera Fatima rimase stupefatta nel vedere un uomo che stava per pugarla. Premendole la lama sotto il cuore, pronto a piantarglielo, disse: «Se gridi, o se fai il minimo rumore, io ti uccido; ma levati, e fa' quel che ti dirò».

Fatima, che dormiva vestita, si alzò tremando di paura:

«Non temere» le disse il mago «voglio solo il tuo abito, dammelo e prendi il mio».

Fecero lo scambio degli abiti, quando il mago ebbe indossato quello di Fatima, le disse: «Colorami il viso come il tuo, in modo che ti rassomigli, e che il colore non vada via».

Siccome vide che tremava ancora, per rassicurarla e perché facesse ciò che desiderava con maggior sicurezza, le disse: «Non temere, te lo dico ancora una volta, ti giuro in nome di Dio che non ti tolgo la vita».

Fatima lo fece entrare nella sua cella, accese la sua lampada e, prendendo da un vaso un certo liquido con un pennello, glielo spalmò sul viso, e gli assicurò che il colore non sarebbe cambiato e che lui aveva il viso dello stesso colore del suo, senza differenza. Poi gli mise la sua acconciatura sulla testa, con un velo, e gli insegnò come doveva coprirsi il viso andando per la città. Infine, dopo avergli messo al collo una grossa corona, che gli pendeva davanti fino alla vita, gli mise in mano lo stesso bastone che lei portava di solito; e, presentandogli uno specchio, disse: «Guardate, vedrete che mi somigliate tanto che meglio non si può.»

Il mago si trovò come aveva desiderato: ma non mantenne il giuramento che le aveva fatto solennemente. Perché non si vedesse sangue sulla lama del suo pugnale, la strangolò; e quando vide che aveva reso l'anima, trascinò il suo cadavere per i piedi fino alla cisterna e ce la buttò dentro. (Gal 169-170)

Il crudele assassinio è difficilmente giustificabile in senso logico, sembra sproporzionato all'economia della narrazione e gratuito. L'analisi psicologica consente di individuare un nesso preciso: l'assoluta perfezione di Aladino, che dispone ancora del talismano onnipotente, chiama in campo un mago ancora più crudele, che assoggetta e sopprime Fatima, personificazione di un valore religioso, trascendente rispetto a tutti i desideri che Aladino aveva espresso e realizzato.

Il principio distruttivo si traveste da santa donna, seguendo il suo piano, per scendere in città e insinuarsi nel palazzo scintillante di gemme dove tutti i desideri sono soddisfatti.

Come il primo mago si era confuso con la figura dello zio che tornava dopo tanti anni, provando che Aladino non poteva discriminare tra una figura paterna e un adescatore, il secondo mago si confonde con Fatima, il cui colore è penetrato nella sua pelle.

### *Un nuovo desiderio*

Il mago si avviò al mattino verso la città e, quando vi giunse, tutti lo credettero Fatima e gli si fecero attorno.

Chi si raccomandava alle sue preghiere, chi gli baciava le mani, altri, più discreti, gli baciavano solo l'orlo della veste, e altri, sia che avessero mal di testa, o che volessero esserne soltanto preservati, s'inclinavano davanti a lui perché imponesse loro le sue mani; lui faceva questo borbottando qualche parola in forma di preghiera: e imitava così bene la santa donna che tutta la gente lo prendeva per lei. Dopo essersi fermato spesso per soddisfare questo genere di persone, che non ricevevano né bene né male da questo tipo di imposizione delle mani, arrivò finalmente nella piazza del palazzo di Aladino, dove, siccome l'afflusso di persone era maggiore, anche la folla che gli si premeva attorno aumentò. I più forti e zelanti fendevano la folla per farsi largo; provocando litigi il cui frastuono si fece sentire fino al salone dalle ventiquattro finestre, dove si trovava la principessa Badr al-Budür. (Gal 171)

Come per l'altro mago, la principessa fu curiosa di sapere la causa di tutto quel rumore, e i suoi servi le dissero che era per la santa Fatima, che guariva tanti mali, e soprattutto il mal di testa, con la semplice imposizione delle mani.

La principessa, che da tanto tempo sentiva dir molto bene della santa donna, ma che ancora non l'aveva vista, ebbe la curiosità di vederla e di stare un po' con lei. (*Ibidem*)

Pronti a eseguire ogni suo ordine, degli eunuchi scesero nella piazza e andarono verso il mago/Fatima, che fu ben contento di vedere che il suo piano procedeva e si mosse loro incontro, ascoltò la loro richiesta, e si disse pronto a salire dalla principessa.

Quando il mago, che sotto un abito di santità nascondeva un cuore diabolico, fu introdotto nel salone dalle ventiquattro finestre, ed ebbe visto la

principessa, cominciò con una preghiera, che conteneva una lunga enumerazione di voti e auguri per la sua salute, la sua prosperità, e la realizzazione di tutto ciò che poteva desiderare. Dispiegò poi tutta la sua retorica d'impostore e d'ipocrita per insinuarsi nel cuore della principessa avvolto nel manto d'una gran pietà; e gli fu tanto più facile riuscirci dato che la principessa, che era d'animo buono, era persuasa che tutto il mondo fosse buono come lei, specialmente quelli e quelle che facevano voto di servire Dio in solitudine. (Gal 172)

La storia ci dice che nella sua perfetta ricchezza la principessa non era capace di discriminare il malvagio dal santo.

Abbiamo visto prima che la santa Fatima era egualmente priva di ogni capacità di difendersi dalla malvagità: ha ceduto con incredibile passività a tutte le richieste del mago, rendendosene complice, credendo al giuramento di chi le teneva un pugnale al cuore.

Con la stessa facilità con cui era penetrato nell'eremo, il mago penetra nel cuore del palazzo. L'incapacità di discriminare tra bene e male caratterizza sia Fatima che la principessa, indicando che nel mondo perfetto che Aladino si è procurato attraverso la lampada ci sono rischi dai quali non si riesce a difendersi.

Neppure Fatima chiede al mago come mai voglia essere simile a lei, a danno di chi voglia travestirsi da santa eremita: personificazione del principio collettivo religioso, al quale tutti ricorrono, appare priva di qualunque astuzia, quindi il mago ha buon gioco con lei.

Le pulsioni distruttive agiscono con pieno successo quando sono bandite, rimosse dalla coscienza, guidata da un principio collettivo che si illude di poter mantenere intatta ricchezza e perfezione.

Il mago sa che la santità, la «bàraka», è la sola cosa che manca nel palazzo di Aladino, quando è soddisfatto ogni desiderio che nasce nell'orizzonte umano. Né lampade nuove, né gemme possono più sedurre l'anima, per questo il mago si presenta fingendosi un personaggio che la lampada magica non potrebbe procurare.

Nel suo palazzo mancava la santità, e la principessa voleva possederla, quindi invitò Fatima a restare con lei per insegnarle come si deve pregare Dio. Il mago si schermì, dicendo che era dedito ai suoi esercizi spirituali, ma la principessa obiettò che gli avrebbe dato un intero appartamento, nel quale avrebbe potuto pregare come era sua abitudine, solo come nell'eremo.

Infine il mago, che non voleva altro, accettò dicendo che le bellezze e le ricchezze del mondo gli erano indifferenti, ma non poteva rifiutare di accogliere la richiesta di una principessa così pia e caritatevole.

Era l'ora di pranzo, e Badr al-Budùr invitò il mago a sedersi con lei, ma quello rifiutò, visto che avrebbe dovuto svelarsi per mangiare, e si ritirò nelle sue stanze dicendo che si era imposto di non mangiare altro che pane e un poco di frutta secca.

Dopo il pranzo Badr al-Budùr lo attendeva nel salone, e appena lo vide:

«Mia buona madre» gli disse la principessa «sono felicissima di possedere una santa donna come voi, che darà la benedizione a questo palazzo. A proposito di questo palazzo, come lo trovate? Ma prima che ve lo faccia vedere in ogni sua parte, ditemi anzitutto che ne pensate di questo salone». (Gal 173)

Possiamo ben dubitare della sincerità del sogno religioso della sposa di Aladino, che è felice di *possedere* la santa, perché alle ricchezze del palazzo si aggiunga la «bàraka», come un nuovo ornamento. Invece di chiederle qualche preghiera, Badr al-Budùr vuole i complimenti per le sue ricchezze da chi aveva dichiarato il distacco da ogni bene mondano.

Sull'ingenuità, la vanità e l'avidità della principessa, il mago può dispiegare la sua trama.

A questa domanda la falsa Fatima, che per recitare meglio la sua parte aveva affettato fino ad allora di tenere la testa china, senza voltarsi per guardare di qua o di là, l'alzò finalmente, e percorse con lo sguardo il salone da un capo all'altro, e dopo averlo ben osservato: «Principessa» disse «questo salone è in tutto degno di ammirazione e bellissimo. Ma per quanto ne possa sapere un eremita che non si intende di quanto il mondo trovi bello, mi sembra che gli manchi una cosa».

«Che cosa, mia buona madre?» riprese la principessa Badr al-Budùr «ditemelo, vi scongiuro. Per me, credevo, e l'avevo anche sentito dire, che non ci mancasse nulla. Se ci manca qualcosa, vi farò rimediare». (Gal 174)

Tutta la perfezione ottenuta da Aladino attraverso la lampada perde interesse per Badr al-Budùr, che anela alla completezza e desidera possedere l'ignoto oggetto come aveva voluto la santa donna e la sua «bàraka» in esclusiva.

È sicura di poter ottenere tutto, contando sulla lampada di Aladino, per il quale il genio si è dichiarato servitore pronto e capace di procurare qualunque cosa, e aspetta di sapere cosa mai possa completare il palazzo che credeva perfetto.

«Principessa» ricominciò la falsa Fatima con grande dissimulazione «perdonatemi la libertà che mi prendo; il mio parere, se può avere qualche peso, sarebbe che se in alto e al centro di questa cupola ci fosse appeso un uovo di Rukh, questo salone non avrebbe rivali in nessuna delle quattro parti del mondo, e il vostro palazzo sarebbe la meraviglia dell'universo».

«Buona madre» domandò la principessa «che uccello è il Rukh, e dove si potrebbe trovarne un uovo?»

«Principessa» rispose la falsa Fatima «è un uccello di prodigiosa grandezza, che abita sulla cima più alta del monte Caucaso, e l'architetto del vostro palazzo può trovarne uno». (Gal 173-174)

La conversazione proseguì, ma Badr al-Budùr non pensava che all'uovo del Rukh, del quale voleva parlare ad Aladino che quella sera sa-

rebbe tornato da una caccia che l'aveva tenuto lontano da casa per sei giorni.

### Servo e padrone

La *perfezione* è un'aspirazione maschile mentre la donna per la sua stessa natura mira alla *completezza*. In effetti, ancor oggi l'uomo sopporta meglio e più a lungo una perfezione relativa la quale, invece, per la donna che, come regola generale, vi si adatta poco bene, può addirittura divenire pericolosa. Quando la donna aspira alla perfezione dimentica questo suo ruolo complementare, cioè quello della completezza, di per sé imperfetto ma che proprio per questa ragione rappresenta l'elemento di riscontro tanto indispensabile alla perfezione. Infatti, come la completezza è sempre imperfetta, così la perfezione è sempre incompleta e rappresenta perciò uno stato disperatamente sterile. *Ex perfecto nihil fit*, dicono gli antichi maestri, mentre invece *l'imperfectum* porta in sé i germi di futuri miglioramenti. Il perfezionismo termina in un vicolo cieco, mentre la completezza da sola manca dei valori selettivi.<sup>1</sup>

Sia Aladino che Badr al-Budùr ritengono di aver raggiunto l'assoluta perfezione, o l'assoluta completezza di cui parla Jung.

Se mancava l'uovo del Rukh appeso sotto la volta del salone scintillante di gemme, la principessa voleva subito *completarlo*, certa di poterlo fare, come aveva detto al mago-Fatima.

Venuta la sera, e tornato Aladino dalla caccia, la principessa Badr al-Budùr gli mosse incontro, lo salutò, abbracciò e baciò. Ma egli, guardandola in viso, vide che era alquanto turbata, e contro il suo solito non sorrideva.

«Cos'hai amor mio?» le disse. «Dimmi, devi avere qualcosa che ti turba». «No, caro, non ho nulla. Solo credevo che al nostro palazzo non mancasse proprio nulla, e invece, amor mio, se nella volta dell'appartamento superiore ci fosse sospeso un uovo dell'uccello Rukh, allora esso non avrebbe l'eguale al mondo».

«E per questo ti sei turbata? Questa è per me la cosa più facile di qualsiasi altra. Stai serena, dimmi la cosa che desideri e io te la farò venire dal fondo della terra in men che non si dica». (Gab 688)

Aladino era certo di poter soddisfare col suo talismano qualunque desiderio della sua sposa, con la solita sfregatina, attingendo dal segreto tesoro in seno alla terra l'uovo del Rukh, come aveva attinto tante gemme di inestimabile valore.

Notiamo che Badr al-Budùr non dice ad Aladino chi le ha suggerito di arricchire il palazzo con l'uovo, né che il Rukh vive sui lontani monti del Caucaso: d'altra parte Aladino è così sicuro di poter soddisfare qualunque desiderio che non le chiede nulla.

Aladino aderisce senza riserve alle richieste della figura femminile, correndo così il suo ultimo rischio.

La principessa personifica l'Anima che non sopporta la perfezione

costruita dall'Io, sta alla finestra pronta a cedere a qualunque seduzione, è, come scrive J. Hillman,

...la persona dei nostri umori, delle nostre autoriflessioni e fantasticherie, del nostro sensuoso tendere a ciò che va oltre il sensatamente concreto, è colei che svolge il filo della fantasia, la personificazione di tutte le facoltà psichiche ignote ancora in attesa, che con la loro enigmatica seduzione ci attirano entro l'oscurità della foresta intatta e nelle profondità sottomarine.<sup>2</sup>

Mentre crede di dare l'ennesima sfregatina alla lampada, Aladino con la mediazione della principessa s'incammina verso la «foresta intatta».

Subito Aladino lasciò la principessa Badr al-Budùr; salì nel salone delle ventiquattro finestre e là, dopo aver estratto dal suo seno la lampada che portava sempre con sé, ovunque andasse, dopo il pericolo corso per aver dimenticato di prendere questa precauzione, la struscìò. Immediatamente il genio gli comparse davanti. «Genio» gli disse Aladino «manca a questa cupola un uovo di Rukh appeso al centro della cavità: io ti chiedo, in nome della lampada che ho in mano, che tu faccia in modo che questa mancanza sia colmata».

Aladino non aveva finito di pronunciare queste parole che il genio lanciò un grido così fragoroso e terrificante che il salone tremò e Aladino barcollò quasi fino a crollare del tutto.

«Cosa! Miserabile!» gli disse il genio con una voce che avrebbe messo il tremito all'uomo più saldo «non ti basta che io e i miei compagni abbiamo fatto ogni cosa per te, al punto che mi chiedi, con un'ingratitude che va al di là di ogni immaginazione, che io ti porti il mio Signore e che lo appenda alla volta di questa cupola? Questo oltraggio meriterebbe che foste inceneriti all'istante, tu, la tua sposa e il tuo palazzo. Ma sei fortunato a non esserne l'autore, perché questa domanda non viene direttamente da te. Ascolta chi ne è il vero autore: è il fratello del mago africano, tuo nemico, che tu hai distrutto come si meritava. Lui è nel tuo palazzo, nascosto nell'abito di Fatima, la santa donna, che ha assassinato; ed è stato lui a suggerire alla tua sposa di fare la pernicioso richiesta che mi hai fatto.

Il suo piano è di ucciderti: sta a te guardartene».

E così concludendo, scomparve. (Gal 175)

Profondo conoscitore delle geometrie magiche dev'essere il mago venuto per vendicare il fratello, avendo indotto un desiderio che sottomette alla collera del genio della lampada l'eroe che fino a quel momento ne era stato padrone. Aladino è servo del genio, che con un solo grido scuote il palazzo e lo atterrisce, disponendo non solo di tutte le sue ricchezze, ma della vita sua e della principessa.

Perché è finito il tempo in cui il genio era docile servitore, legato al talismano e al suo possessore, qualunque desiderio esprimesse?

Aladino è in balia della potenza magica che credeva di possedere non appena chiede che gli sia portato l'uovo del Rukh. Cosa costituisce questo simbolo, perno del ribaltamento da padrone a servo, da servitore a padrone?

### Qualche storia dell'uovo dell'uccello Rukh

#### DIMENSIONI

Sindibàd racconta che nel suo secondo viaggio restò solo in una isola disabitata, dove, disperato, si arrampicò su un albero e vide in lontananza una grande forma bianca. Scese e si incamminò verso la costruzione.

Era una grande cupola, molto alta e con grande circonferenza: mi avvicinai di più e le girai attorno per misurarne la circonferenza che era di cinquanta passi abbondanti. Mi misi a pensare sul modo con cui avrei potuto entrarvi. Il giorno stava per finire ed eravamo vicini al tramonto: tutto a un tratto l'aria divenne buia e il sole, nascondendosi, sparì alla vista: pensai che sul sole fosse passata una nuvola, ma, dato che eravamo d'estate, mi meravigliai, e alzata la testa mentre stavo guardando, vidi un uccello di grande mole, con ali larghe, che volava nell'aria: era esso che aveva coperto l'occhio del sole nascondendolo all'isola. Perciò il mio stupore fu ancor più grande, e mi ricordai allora di una storia che i viaggiatori e i viandanti mi avevano raccontato e cioè che in certe isole vi era un uccello smisurato chiamato ar-ruk, che cibava i suoi piccoli di elefanti; constatai allora che la cupola che avevo visto non era altro che un uovo di rukh: mi meravigliai perciò di quanto aveva creato Iddio altissimo. Mentre stavo così pensando, ecco che quell'uccello si posò sulla cupola per covarla con le sue ali e stese le sue zampe dietro di sé in terra, mettendovisi a dormire sopra. Sia lode a colui che non dorme!<sup>3</sup>

Aladino voleva appendere un uovo di questi nel suo salone, per far contenta la principessa; se mettiamo in relazione le dimensioni del mitico uovo con il nostro episodio possiamo dire che Aladino chiede al genio della lampada di possedere qualcosa che per la sua mostruosa grandezza è *incontenibile*.

#### DOVE S'INCONTRA IL RUKH

Sindibàd vide l'uccello su un'isola sconosciuta e deserta, mentre compiva uno dei sette viaggi che fanno di lui l'Ulisse della novellistica araba. Ne aveva sentito parlare da viaggiatori e viandanti, che lasciano i mari conosciuti per esplorare isole ignote.

Incontrò nuovamente l'uccello Rukh durante il suo quinto viaggio, dopo aver navigato a lungo,

...di isola in isola, di mare in mare, visitando isole e paesi, facendovi scalo, vendendo e comperando. Seguitammo così fino a che un giorno giungemmo a una grande isola non abitata, desolata e deserta, nella quale si scorgeva una grande cupola bianca, assai voluminosa. Sbarcammo nell'isola per osservarla (era un uovo grande dell'uccello Rukh).<sup>4</sup>

Il Rukh, dice il mago a Badr al-Budùr, abita sui monti del Caucaso, mitico luogo di magia come il monte Qaf, che è la designazione della sede del Rukh nella versione «araba» di Aladino.

Si tratta in ogni caso di luoghi deserti, di terre al limite, dalle quali si può tornare affrontando rischi mortali e misteri.

Tra le fiabe che gli raccontò il maronita Hannà, una restò riassunta sul diario di Galland, che non la riscrisse per includerla nelle *Mille e una notte*. Da queste pagine Zotenberg la trascrisse nella sua pubblicazione del 1888, e vi troviamo un principe che, dopo molte avventure, restò imprigionato in un pozzo. Una fata che lo amava gli disse che di lì a pochi giorni sarebbero passati sei buoi, tre neri e tre rossi. Se fosse riuscito a salire sulla groppa di un bue rosso sarebbe tornato sulla terra, mentre il bue nero l'avrebbe condotto in un mondo sotterraneo. Il principe non poté evitare di essere portato via dal bue nero, e si ritrovò in una grande città nella quale un animale mostruoso esigeva continui tributi di vite umane. Il principe uccise il mostro e liberò la città; quando il re gli disse che avrebbe esaudito qualunque suo desiderio, chiese la via per tornare sulla terra, e ottenne di esser preso per eretico e pazzo.

Si mise in cammino senza sapere dove andare.

Avvicinandosi a una montagna rocciosa, vide un serpente che avanzava per andare a mangiare dei piccoli Rukh. Uccise il serpente con la sciabola di Morhagian. Il padre e la madre Rukh arrivarono quando stava uccidendo il serpente; gli dissero di esprimere il suo desiderio. Dopo una breve esitazione, chiese la via per tornare alla terra superiore. Il maschio gli disse di preparare dieci quarti di montone, di portarli con sé e di salire su di lui, avvertendolo di dargli questa carne ogni volta che durante il volo avesse voltato la testa, da un lato o dall'altro.<sup>5</sup>

Il Rukh si incontra in terre di mistero che Aladino non ha mai visitato, non essendo un eroe viaggiatore, come Sindibad, né un salvatore di principesse da famelici mostri, come il principe della storia inedita di Galland.

L'uovo del Rukh non è una sostanza inanimata come le gemme, non basta un talismano per incontrarlo, essendo una delle meraviglie che solo pochi eroi possono vedere. Aladino crede che tutto possa venire dal suo sotterraneo, mostrando così di ignorare che nessuno può aprire tutte le porte della magia, anche se tiene la lampada stretta in mano e porta in dito l'anello magico.

#### COSA SUCCEDDE TRA L'EROE E IL RUKH

Abbiamo cominciato a vedere l'avventura del principe che sale sul dorso dell'immenso uccello e lo nutre di quarti di montone, fino a che arriva sotto al pozzo e il Rukh volge la testa, ma non ci sono più quarti di montone. Senza esitare, il principe si taglia un pezzo di gamba e gliela dà da mangiare; il Rukh sale sopra al pozzo e fa scendere il principe. A questo punto si accorge che per nutrirlo il principe si è mutilato:

Vomita il pezzo di gamba, glielo riattacca al suo posto, il principe si riprende, ed è subito guarito.<sup>6</sup>

Nel suo secondo viaggio, Sindibàd riuscì a partire dall'isola deserta legandosi con il suo turbante alle zampe del Rukh, che lo sollevò senza accorgersi di lui, sciogliendosi appena il gigantesco uccello si posò su un'altra terra.

Nelle fiabe dove compare, il Rukh dispiega un immenso potenziale distruttivo quando il suo nido viene saccheggiato. Diamo ancora la parola a Sindibàd, che continua il racconto del suo quinto viaggio, di quando i marinai sbarcarono sull'isola dove si ergeva la grande cupola bianca.

Quando i mercanti videro la cupola senza sapere che fosse un uovo di Rukh, la colpirono con le pietre rompendola: colò molta acqua e apparve il piccolo del Rukh che i mercanti portarono via da quell'uovo, e sgozzarono ricavandone molta carne. Io mi trovavo sulla nave senza saperne niente, poiché essi non mi avevano messo al corrente di quello che avevano fatto. Uno dei passeggeri mi disse: «Signor mio, vieni a vedere questo uovo che supponevamo fosse una cupola». Andai a vedere e constatai che i mercanti stavano colpendo l'uovo. «Non fatelo» gridai «poiché verrà l'uccello Rukh e distruggerà la nostra nave e ci farà perire tutti». Ma essi non ascoltarono le mie parole. Mentre si trovavano in quelle condizioni, il sole si oscurò, scesero le tenebre e una nuvola grande apparsa su di noi rabbuiò l'atmosfera. Alzammo la testa per vedere che cosa ci aveva occultato il sole, e vedemmo che le ali del Rukh avevano coperto la luce del sole...<sup>7</sup>

Tentarono la fuga salpando velocemente, ma gli uccelli presero fra le zampe macigni enormi e facendoli cadere sulle navi le affondarono. Sindibàd fu l'unico a salvarsi, era del resto il solo a non aver peccato di empietà, ma non poté tornare alla civiltà che dopo prove durissime, simili a un'espiazione.

Il Rukh e le sue uova sono dunque uno dei maggiori *monstra* delle storie arabe, datori di salvezza all'eroe che è pronto a sacrificare una parte di sé per nutrirli, datori di morte a chi crede di poter impunemente distruggere la loro sacra grandezza.

Il sacrificio dell'eroe che nutre di sé il Rukh rappresenta un valore psicologico molto alto: la salvezza esige il sacrificio, o, meglio, esige che l'eroe sia pronto al sacrificio, perché alla fine il Rukh gli consente di reintegrare la gamba che si era tagliato.

In questo motivo fiabesco possiamo riconoscere il senso dell'osservazione psicologica di M. L. von Franz a proposito dell'individuazione:

Il termine individuazione viene spesso inteso come realizzazione del Sé, tuttavia questo modo di esprimersi può suggerire facilmente nessi errati: fa pensare infatti a un rafforzamento della personalità dell'Io o della propria identità. Invece per Jung l'individuazione è qualcosa di completamente diverso: è sì l'incontro con un nucleo interno di natura divina, ma è anche un assoggettarsi a questo nucleo.<sup>8</sup>

PROPRIETÀ DEL RUKH

Tra i brevi racconti delle 'Notti' di Bulàq, uno s'intitola *Avventure di naviganti con l'uccello «Rukh»*, e il suo protagonista e narratore è un marinaio maghrebino, che aveva viaggiato per i mari della Cina. La coincidenza con i luoghi della nostra storia mi pare impossibile da interpretare; si tratta comunque di un peccato di empietà che non causa la morte, come quello di cui il genio accusa Aladino.

Il maghrebino e i suoi compagni, come i marinai del quinto viaggio di Sindbàd, videro l'uovo che sembrava una cupola, lo ruppero e trovarono il povero pulcino:

Gli strapparono una penna dall'ala, ma per riuscirvi dovettero tirare tutti quanti insieme, quantunque il pulcino non avesse le penne completamente formate. Poi presero e portarono via quel che poterono della sua carne, tagliarono il fusto della penna e spiegarono le vele.<sup>9</sup>

Come nella storia di Sindibàd, il grande Rukh arrivò e bombardò la nave con i macigni grandi come montagne, ma Iddio volle che quei marinai si salvassero:

La carne del pulcino venne cotta e mangiata. Fra quelli che ne mangiarono c'erano dei vecchi dalla barba bianca, e quando si alzarono il giorno dopo, trovarono che le loro barbe erano tornate nere, e da allora in poi nessuno di quelli che avevano mangiato quella carne incanutì mai più.

La pietra filosofale che cercavano gli alchimisti con le loro complesse operazioni è naturalmente viva come uovo del Rukh nelle storie delle *Mille e una notte*.

Aladino chiede quindi di possedere qualcosa che trascende in tutto la sfera umana, con la quale può stabilirsi un contatto solo in terre lontanissime e infere, che lui non ha visitato, a rischio della propria vita, cosa che Aladino non ha mai voluto rischiare.

Al di là del linguaggio alchemico, il simbolo dell'uovo è la totalità stessa, naturalmente esistente, indipendente dall'uomo. Secondo molte mitologie, l'universo è nato da un uovo. Nel Borneo è stato raccolto un mito secondo il quale la terra è nata da un uovo depresso sul fondo del mare e covato da un uccello immenso.

Non possiamo trascurare un'ultima connotazione dell'uovo, datagli dal genio della lampada: egli è il Signore dei geni, o Signora come si traduce dall'arabo, lingua nella quale «uovo» è femminile.

Il simbolo naturale del Sé è generatore delle potenze magiche, che da lui, o da lei, provengono: come può un misero mortale chiedere di possedere la sorgente dei miracoli delle fiabe?

*Il finale della fiaba*

Prima di scomparire per sempre dalla nostra fiaba, il genio ha detto ad Aladino che stava a lui guardarsi dal mago.

Per tutta la storia il genio aveva obbedito al nostro eroe, ora Ala-

dino obbedisce all'esortazione del demone. Il rovesciamento delle parti che in un batter d'occhio si è realizzato intorno al grande simbolo dell'uovo del Rukh, ha svelato una dimensione della magia che finora era ignota a lui come ai lettori della sua fiaba.

Per la prima volta senza cercare l'aiuto di nessuno, Aladino si dispose a far giustizia del nuovo antagonista.

Andò da Badr al-Budùr fingendo un improvviso mal di testa, e la principessa gli disse che nel loro palazzo dimorava la santa Fatima. La mandò a chiamare e Aladino si rivolse a lei come se non sapesse che era il mago travestito, pregandola di guarirlo con la magia imposizione delle sue mani.

Dopo aver parlato, si alzò chinando la testa; e la falsa Fatima venne avanti dalla sua parte, ma portando la mano su un pugnale che aveva alla cintura sotto la veste. Aladino, che l'osservava, gli fermò la mano prima che l'estraesse e, colpendolo al cuore col suo, lo buttò a terra morto.

«Sposo mio caro, che hai fatto?» gridò sconcertata la principessa «hai ucciso la santa donna!»

«No, principessa mia» rispose Aladino senza scomporsi «io non ho ucciso Fatima, ma uno scellerato che m'avrebbe assassinato, se non lo avessi prevenuto. Questo malvagio che vedi» aggiunse togliendogli il velo «ha strangolato Fatima, che tu credevi di piangere accusandomi della sua morte, e si era camuffato con la sua veste per pugnarmi. Egli era, perché tu lo conosca meglio, fratello del mago africano tuo rapitore».

Aladino le raccontò poi in che modo era venuto a conoscenza di questi particolari, quindi fece portar via il cadavere.

E così che Aladino fu liberato dalla persecuzione dei due fratelli maghi. Pochi anni dopo, essendo ormai vecchissimo, il sultano morì. Non avendo lasciato figli maschi, gli succedette la principessa Badr al-Budùr, come legittima erede, e divise il potere supremo con Aladino. Regnarono insieme per lunghi anni, e lasciarono una discendenza illustre. (Gal 176)

Mentre era già avvenuta l'unione con la principessa, l'ascesa al trono succede a quest'ultimo movimento. Divenire re nelle fiabe significa essere signori di sé, regnare sulla propria molteplice realtà psichica.

Finché credeva di poter ottenere qualunque cosa grazie al suo talismano, Aladino personificava un Io ipertrofico, onnipotente, ed era soggetto all'irruzione distruttiva della sua polarità oscura, non integrata. Ogni volta che la dinamica dei desideri si è esaurita, sia dopo le nozze, che dopo il trionfale ritorno dall'Africa, il mago si è insinuato nel palazzo meraviglioso.

Aladino non poteva essere libero dal suo antagonista mortale prima di aver acquisito il limite alla sua magia, né poteva salire al trono restando nella condizione infantile in cui ogni desiderio può essere pagato da una sfregatina alla lampada.

Desiderare senza limiti: questo caratterizza il *puer*.

Conoscere l'esistenza di una realtà segreta, impossedibile, comprendere che si tratta della stessa realtà che dispensava doni a ogni nuova

richiesta, significa per Aladino integrare un contenuto del *senex*, senza il quale non avrebbe luogo la sua ascesa al trono.

Per quanto sia potente il talismano al quale un antico sapiente ha legato i geni, per quanto un manufatto realizzi le proprietà dell'antica arte alchemica, esiste in cima al monte Qaf un signore che nessuno potrà mai assoggettare. Credendo di possedere la santa donna nel suo palazzo, la principessa apre la via che conduce Aladino alla coscienza che la sorgente della magia è impossedibile.

L'ultimo dono della lampada è il limite, senza il quale tutte le gemme scintillanti diventerebbero fondi di bottiglia.

#### LA RIMOZIONE DEL FINALE

Accade di chiudere gli occhi e sognare, come ascoltando una fiaba, che in un recesso della casa, nella fessura di una roccia, ci sia la nostra lampada magica, per caso si trova un giorno e con un piccolo gesto il genio compare, non aspettava che noi.

Il demone s'inchina e nel sogno fa uscire dal segreto tesoro diamanti, smeraldi e rubini, trasforma quello scioperato inconcludente nel principe amato da tutti, nel munifico genero del sultano.

Chi non aveva nulla, nemmeno di che sfamarsi, dispone di un servitore docile, che prende corpo solo per realizzare i desideri, istantaneamente; appena lo chiede, sconfigge il rivale, ottiene la principessa che ama, meraviglia il potente che non può più contrastare l'ascesa dell'eroe di cui poco prima aveva perfino dimenticato l'esistenza.

La storia della lampada è la più famosa rappresentazione collettiva del sogno della grande fortuna, che in un batter d'occhio arriva e trasforma la vita, annulla le barriere sociali, con una profusione di ricchezze che rende solo un ricordo la dolorosa limitazione dei desideri.

Questo sogno è presente ogni volta che si compra un biglietto della lotteria o si gioca al lotto o al totocalcio, perché in quel momento è presente, più o meno velata, la fantasia di una nuova strada possibile, colma di ricchezze e di lussi profusi, di qualunque genere il sognatore li desideri, dove si può essere generosi senza perdere nulla, perché si vince tanto che la somma appare illimitata.

È un sogno che si traduce in danaro concreto, se si pensa al favoloso — l'aggettivo è adeguato — giro di miliardi legato alle lotterie: in questo modo, con un piccolissimo sforzo, cioè con poche lire necessarie a partecipare al gioco, il sogno può diventare realtà, almeno per qualcuno, conferendo la vittoria al bambino immortale che vive in ciascuno di noi, al *puer* che crede realizzabile ogni desiderio a dispetto di qualsiasi maturo senso della realtà concreta.

Perché si dovrebbe ricordare che la grande fortuna può essere perduta in un istante, non per l'intervento dell'antagonista invidioso, combattendo il quale se ne era confermato il possesso?

Perché non dimenticare che la personificazione del nostro genio

onnipotente, dopo averci servito in tutto, potrebbe darci la morte? Ma non è tanto il rischio di morte ad essere rimosso, visto che Aladino si salva, bensì quella sua condizione di servo in balia del genio che prima era suo servitore.

Nella rimozione dell'ultimo episodio della storia di Aladino la coscienza concede al bambino desiderante il privilegio di ignorare il limite interno alla magia della lampada.

Altre personificazioni delle istanze psichiche devono confrontarsi col limite della realtà, e si preferisce ricordare Aladino in quel gesto magico, nell'istante in cui strofina la lampada e il genio s'inchina pronto, in uno sfondo di gemme e onori senza fine.

Aladino resta così per sempre l'eroe, come notava Gabrieli, «del massimo risultato col minimo sforzo».

L'episodio dell'uccello Rukh, misterioso e perturbante, interrompe la magia onnipotente che l'eroe tiene tra le sue mani, perché ricordarlo? Perché la fiaba della grande fortuna dovrebbe porre limiti al bambino desiderante, che rende viva la persona, complemento essenziale del *senex*, dell'adulto sapiente e pieno di amarezza?

La rimozione del momento in cui il genio servitore diventa padrone della vita di Aladino e Aladino segue il suo ordine è la comprensibile rimozione collettiva del limite dal sogno della grande fortuna.

#### UNA RAZIONALIZZAZIONE DEL FINALE

Nessun sogno e nessuna fiaba sono facilmente comprensibili, ma ce ne sono certi che sembra non vogliano schiudere il loro significato psicologico. Si difendono da superficiali interpretazioni opponendo alla coscienza che indaga un linguaggio apparentemente incoerente e lacunoso.

Dimenticare o considerare assurde queste rappresentazioni è come passare accanto a un tesoro senza attingere alle sue ricchezze.

L'ultimo episodio della storia di Aladino ha richiesto un lavoro più lungo e difficile prima di rivelare quale realtà psichica poteva rappresentare. Nelle pagine della versione originaria suona più ermetico, come se il narratore stesso, non comprendendo bene il suo racconto, lo avesse lasciato lacunoso.

Quando qualcosa si sottrae alla nostra comprensione, si può definirlo assurda, incoerente, priva di significato, come accadeva per i sogni notturni prima di Freud. La rimozione è legata all'incomprensione di una rappresentazione e al carattere del suo contenuto, decisamente contrastante con ciò che l'atteggiamento cosciente considera piacevole e rassicurante.

Dimenticare non è l'unico modo di rimuovere una rappresentazione psichica: si può travestirla, modificandola quanto basta perché ci sembri adeguata al quadro che vogliamo mantenere.

Questa operazione si chiama *razionalizzazione*, e ce ne offre un bel-

l'esempio il grande narratore Mardrus, che possiamo accusare di infedeltà filologica, ma non di essere un lettore superficiale di fiabe arabe.

Mentre per il resto del racconto si limita a modificare lo stile, spingendolo verso il *feuilleton*, nell'episodio dell'uovo del Rukh cambia la struttura del racconto e introduce un motivo di fiaba estraneo alla nostra.

Dopo aver raccontato della morte del vecchio mago e del felice ritorno in Cina dei protagonisti, Mardrus ci dice che un giorno la principessa era triste, e disse al suo sposo:

«O mio signore Aladino, Allah, che ci ha colmati dei suoi favori, mi rifiuta la gioia di avere un bambino. È da tanto tempo ormai che siamo sposati, ma io non sento le mie viscere fecondate dalla vita. Ora, io ti supplico di far venire a palazzo una santa donna di nome Fatima, giunta da qualche giorno nella nostra città, che tutto il mondo venera per le guarigioni e cure meravigliose che opera, e la fecondità che dona alle donne sterili, con la semplice imposizione delle mani...<sup>10</sup>

Aladino ordinò di andarla a cercare e di introdurla a palazzo, e Badr al-Budùr le chiese di guarirla dalla sterilità. Fatima disse allora che c'era un rimedio, ma difficilissimo da procurare.

Replicando che Aladino poteva realizzare qualunque cosa, per quanto apparisse impossibile, la principessa supplicò Fatima di rivelare cosa doveva procurare.

Allora la santa alzò un dito nell'aria e disse: «Figlia mia, occorre, perché la fecondità entri in te, che tu abbia, sospeso alla volta di cristallo di questo salone, un uovo dell'uccello Rukh, che abita sulla cima del Monte Caucaso. E la vista di questo uovo, che tu guarderai più a lungo che potrai, giorno dopo giorno modificherà la tua intima natura e rimuoverà il fondo inerte della tua maternità».<sup>11</sup>

Come Aladino e come la principessa, il lettore ignora che sotto le vesti di Fatima si nasconde il mago assassino, di cui apprende l'esistenza insieme ad Aladino, quando resterà quasi schiacciato contro il muro dal grido tuonante del genio al quale si è chiesto di portare la matrice della magia stessa.

Forse Mardrus riteneva poco coinvolgente per il lettore la storia di Aladino nel suo finale, e volle recuperarne l'attenzione con un colpo di scena, accentuando la sorpresa già presente nel momento in cui il genio minaccia Aladino di morte e lo terrorizza.

Questa di Mardrus è una significativa alterazione delle leggi espressive della fiaba, che favoriscono l'identificazione del lettore col protagonista, dandogli contemporaneamente una conoscenza delle vicende superiore alla sua.

Nella versione originaria il lettore sa che un minaccioso antagonista si nasconde sotto la veste di Fatima, mentre ignora che il genio minaccerà Aladino di incenerire lui e il palazzo quando si sentirà

chiedere l'uovo del Rukh. È preparato a un grave pericolo, mentre Mardrus non gli fornisce alcun elemento di preoccupazione. Al terribile grido del genio il lettore condivide lo stupore di Aladino, trovando allo stesso tempo una conferma dell'aspettativa che le notizie ignote all'eroe hanno generato.

Non è scopo della fiaba quello di prendere alle spalle e spaventare il lettore, ma condurlo in una terra immaginale che lega il familiare e l'estraneo, il noto e l'ignoto, spazio nel quale possono farsi presenti e vive le voci segrete della nostra psiche.

Nel primo capitolo abbiamo ricordato che quando il bambino prova angoscia ascoltando una fiaba è invaso dal contenuto personale che la fiaba ha evocato in lui: la sua angoscia lo imprigiona e gli impedisce di proseguire con l'eroe verso la soluzione. L'abile narratore di fiabe sa mitigare e contenere questa angoscia se osservando il suo ascoltatore riesce a dosare proprio gli elementi di conoscenza della realtà di cui gli eroi non dispongono. Se tutto ciò che accadrà fosse svelato prima, non ci sarebbe tensione emotiva, e l'ascolto perderebbe ogni intensità, ma se il bambino è tenuto all'oscuro in modo per lui intollerabile si moltiplicheranno le possibilità che emergano i suoi fantasmi personali in modo disturbante. È la minaccia senza nome che incombe quando ci si sente all'oscuro di tutto che provoca il terrore, non la vicenda immaginale e trasformativa che la fiaba invita a percorrere.

Insieme a questa modifica al delicato equilibrio narrativo della fiaba, volta ad aumentare l'interesse del lettore, Mardrus introduce, come abbiamo visto, un motivo assente dalle versioni alle quali attinse.

Molte fiabe cominciano con un re e una regina che avevano tutto ciò che si può desiderare tranne un bambino. Da questo nasce una complessa articolazione che insieme alla fecondità porta in scena maghi, streghe, pesci fatati, rischi e avventure per i nascituri.

Oltre a legarsi bene col simbolo dell'uovo, il motivo della fecondità che manca allude a una ricchezza che trascende ciò che si può possedere, anche attraverso un talismano, a qualcosa che l'uomo non può costruire, forgiare come una lampada, perché appartiene alla misteriosa sfera della natura indomabile e impossedibile.

Ma per quanto Mardrus abbia scelto bene il motivo da inserire, il genio, l'uovo del Rukh e il nuovo mago/Fatima vengono contenuti e addomesticati da questo desiderio, e invece di suscitare un misterioso interrogativo sulla ragione del ribaltamento da servo a padrone e da padrone a servo si danno tutti da fare perché mancano i bambini.

Razionalizzando il motivo dell'uovo del Rukh, Mardrus ha reso più plausibile il movimento, ma se non ci sono ragioni apparenti per l'orribile grido del genio, siamo costretti a cercarle più a fondo, perché la superficie non ce le offre.

## Conclusione

Che io mi arroghi qualcosa di bene deriva dall'illusione che esso sia mio, o che io sia buono. Questo è sempre sogno d'imperfezione e follia. Se la verità fosse diventata conscia in me, mi renderei conto del fatto che non sono buono, che la cosa non è mia e non proviene da me.

(Teologia Tedesca) <sup>12</sup>

È arrivato il momento di tentare di dare una risposta alla domanda che abbiamo formulato all'inizio del capitolo, se l'episodio dell'uovo del Rukh sia un'interessante aggiunta o se costituisca una parte irrinunciabile della nostra fiaba.

Ripercorriamo il significato psicologico della storia di Aladino e della lampada incantata, che è una storia dell'Io e del suo incontro con un nucleo magico.

All'inizio Aladino è un Io molto povero, restato senza il padre dal quale non ha voluto apprendere il faticoso lavoro, cioè il modello di partecipazione alla realtà collettiva.

Aladino passa le sue giornate giocando, come se qualcuno dovesse sempre provvedere a lui. La fissità della sua situazione infantile ha come opposto complementare il mago, vecchio sapiente che studiando tutta la vita ha scoperto come procurarsi il talismano che rende più ricchi e potenti dei re della terra.

Unendosi formano una coppia di opposti, rappresentazione del Sé, di cui l'anello che il mago mette al dito di Aladino è simbolo fondamentale. Così possono accedere alla lampada, che il mago vuole tutta per sé, deciso a uccidere il complice igne, ma che Aladino riesce a tenere, rifiutando di porgerla al mago.

L'ingenuità ha la meglio sulla sapienza magica e, grazie all'anello, Aladino torna alla luce e nella città dopo il percorso iniziatico del tesoro sotterraneo.

Da questo momento l'Io/Aladino attinge al nucleo magico di cui dispone, in un crescendo di desideri armonici rispetto alle norme collettive entro le quali si sviluppa, e, seguendo i suoi desideri, raggiunge la massima espansione dell'identità: è ricchissimo, sposo della figlia del sultano, e in una sola notte si fa costruire un palazzo che rappresenta agli occhi del popolo la sua crescita straordinaria, seducendo il sultano.

Conseguita questa massima identità, Aladino deve confrontarsi col maghrebino, che ha ripreso il talismano e tutto ciò che l'Io desiderante aveva ottenuto.

La tensione del mago verso il possesso di Badr al-Budùr, personificazione dell'Anima e quindi impossedibile, lo rende vulnerabile e la coppia protagonista riesce a sconfiggerlo e a riconquistare la posizione perduta.

Aladino ora è unito alla sua sposa, ma nel mago ha sconfitto il rivale senza integrare alcun tratto del suo opposto complementare.

Abbiamo già detto che l'archetipo di Aladino è il *puer*, mentre il mago — e, in sua assenza, la coppia visir-sultano — ha come corrispettivo archetipico il *senex*.

Aladino resta *puer*, continua a pensare di poter chiedere qualunque cosa alla lampada, senza limiti, opinione condivisa dalla principessa, pari ad Aladino personificando una Eva, priva dei tratti di superiore lungimiranza di Maria o Sofia che certe eroine di fiaba mostrano di avere. Pronta a lasciarsi sedurre da ogni novità che passa sotto la sua finestra, la principessa di Aladino è come lui facile preda del mago, che torna come fratello di quello ucciso per vendicarlo.

La storia dell'Io/Aladino è anche la storia del nucleo magico, del Sé, presente fin dall'inizio come coppia giovane/vecchio, poi simbolizzato dal talismano che ha carattere sia maschile che femminile, e dall'anello che indica l'unione degli stessi opposti.

Nella fiaba c'è una città nella quale l'Io cresce, ma c'è anche una campagna disabitata con due montagne e un sotterraneo, al quale l'Io, attraverso il suo genio, attinge.

Nulla accade senza la potenza che i simboli del Sé chiamano in campo moltiplicandosi: un vassoio di gemme e poi quaranta vassoi di gemme, il palazzo col suo salone a base quadrata e col soffitto a volta, con travature d'oro e d'argento, e con le famose finestre in un numero multiplo di tre e quattro.

Aladino svolge il filo del viaggio dell'Io, in un paesaggio trapunto di simboli del Sé.

La relazione tra Io e Sé è volta all'arricchimento della personalità del soggetto, che ha ottenuto tutto ciò che poteva desiderare e tiene ancora in mano col loro potenziale inesauribile l'anello e la lampada.

Senza l'ultimo episodio, la ricchissima abbondanza di simboli del Sé sarebbe in eccesso: è la vicenda che ruota attorno al simbolo dell'uovo del Rukh a legare e completare la storia del nucleo magico, della lampada, che non coincide con quella di Aladino.

Il nucleo profondo e impossedibile è la sorgente della ricchezza grazie alla quale l'Io prospera e si accresce, ma Aladino è cieco, non vedendo nella lampada altro che un solerte e onnipotente servitore.

La potenza dell'Io legato al talismano diventa onnipotenza, e il secondo mago spinge questa onnipotenza a distruggere se stessa chiedendo di possedere appeso nel salone l'uovo del Rukh.

Questo simbolo che non è rappresentato da qualcosa che l'uomo può costruire, come la lampada, o apprezzare, come le gemme, non compare che come nome nella nostra storia, ma basta che Aladino ne conosca l'esistenza. Questo è il senso del ribaltamento da servo a padrone e da padrone a servo: Aladino si riconosce soggetto al nucleo magico che credeva suo servitore per sempre, e fa giustizia del mago che gli ha fatto avanzare una richiesta empia.

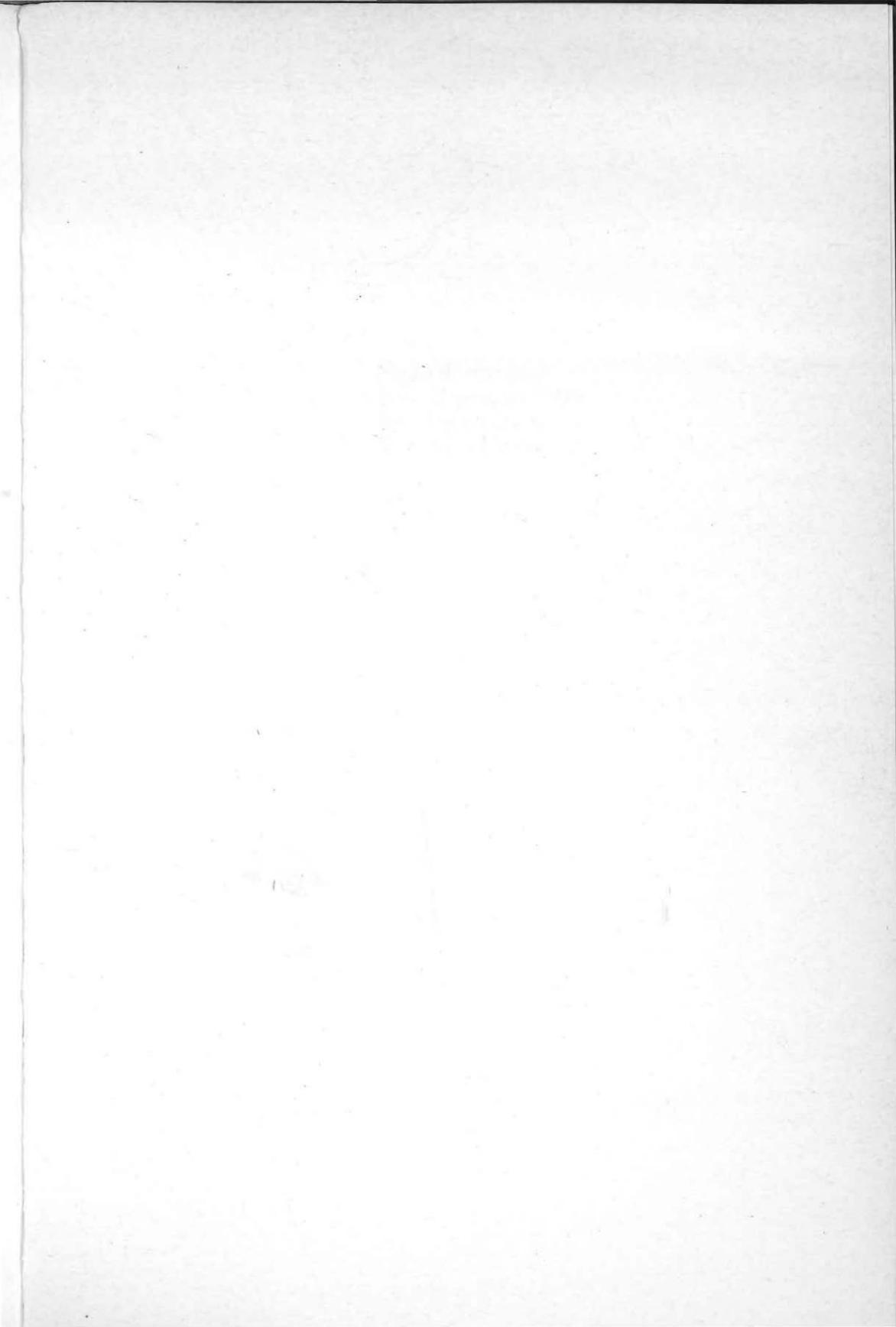
Integrando il senso del limite, Aladino acquisisce un tratto del *senex*, una conoscenza del segreto mistero della magia.

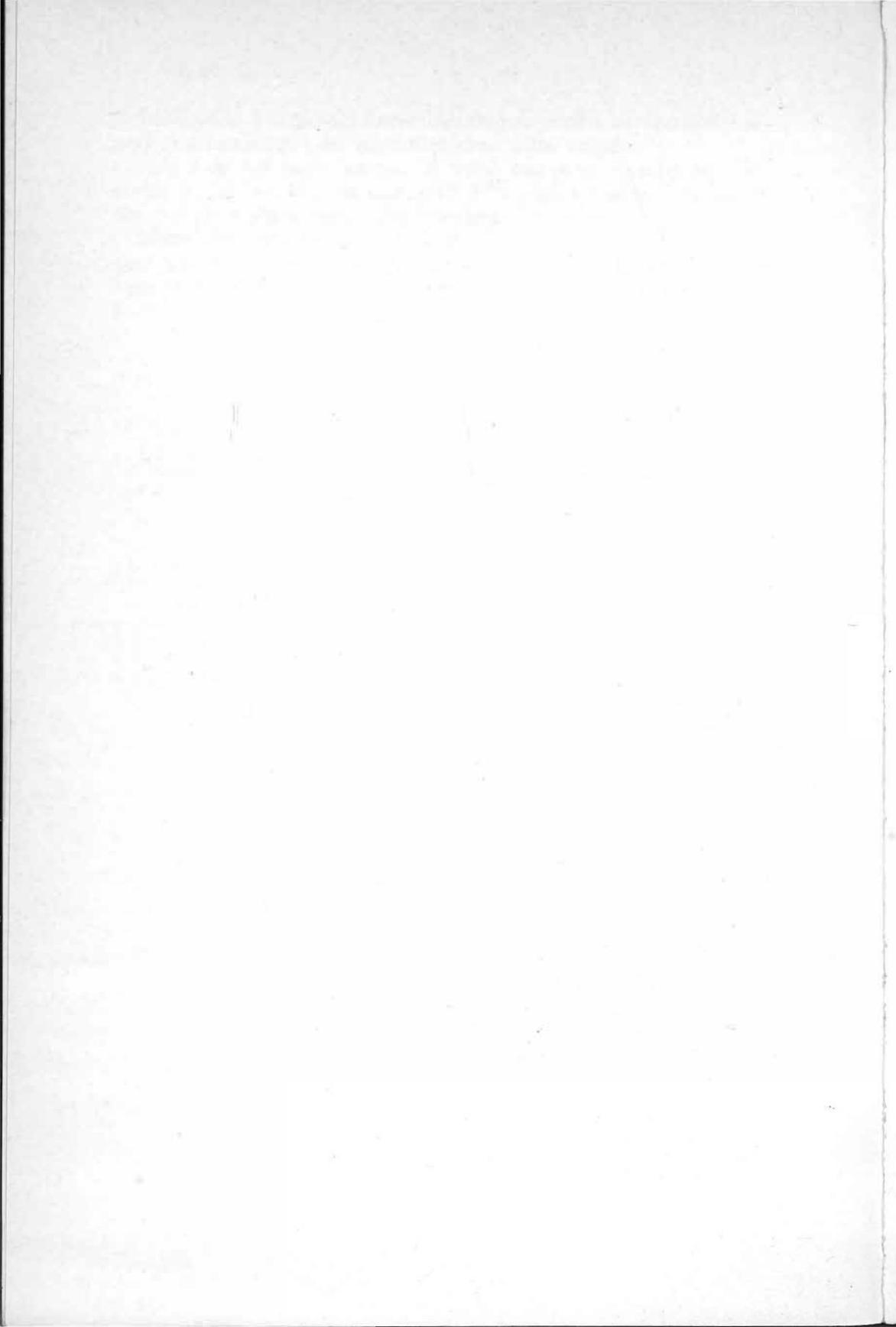
Solo a questo punto ascende al trono con la sua principessa, per vivere con gioia e feconda prosperità nella pagina bianca, nel silenzio che compie e segue ogni fiaba di magia.

Nient'altro che una fiaba, pensa il visir, mentre il sultano la rilegge ogni sera, e il genio vola libero e possente mantenendo il mistero del Signore della magia, della matrice dei sogni e della ricchezza di Psiche.

#### Note

- <sup>1</sup> C.G. Jung (1940), *Psicologia e religione*, in: *Opere*, vol XI, Boringhieri, Torino 1979, pp. 374-375.
- <sup>2</sup> J. Hillman (1975), *Re-visione della psicologia*, Adelphi, Milano 1983, p. 94.
- <sup>3</sup> *Le mille e una notte*, cit., vol. III, p. 16.
- <sup>4</sup> Ivi, p. 40.
- <sup>5</sup> H. Zotenberg, *op. cit.*, pp. 59-60, trad. mia.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> *Le mille e una notte*, cit., vol. III, p. 40.
- <sup>8</sup> Ivi, vol. II, p. 441.
- <sup>9</sup> M.L. von Franz (1977), *L'individuazione nella fiaba*, Boringhieri, Torino 1987, p. 7.
- <sup>10</sup> J.C. Mardrus, *op. cit.*, p. 332, trad. mia.
- <sup>11</sup> Ivi, pp. 335-336.
- <sup>12</sup> Citazione tratta da C.G. Jung, *Psicologia e religione*, cit., p. 553.





Finito di stampare  
nel mese di gennaio 1996  
dalla Tipolitografia  
Stiav s.r.l - Firenze

Adalinda Gasparini nata a Firenze nel 1951, psicoanalista, è membro dell'Istituto psicoanalitico di psicodramma e attività espressive e dell'Associazione psicoanalitica italiana. Ricercatrice nel campo della fiaba e del mito dal 1980, collabora con numerose riviste, come «LIBeR» e «Schedario». Oltre al volume che viene qui ripresentato, pubblicato per la prima volta da Ponte alle Grazie nel 1993, ha tradotto e curato *La vera storia di Aladino* (Bompiani 1994); ha inoltre pubblicato il romanzo *Nino*, sulla Resistenza, (Modena 1995), e trascritto una raccolta di fiabe per bambini (Giunti 1996); ha infine in preparazione un saggio psicoanalitico su Cenerentola.

Nell'ambito della sua ricerca sulla fiaba e della sua attività psicoanalitica conduce corsi e seminari presso Enti pubblici e privati, rivolti sia ai bambini che agli adulti.

Questo saggio può essere considerato sia un'ampia monografia dedicata ad Aladino, sia un'affascinante e rigorosa introduzione allo studio delle fiabe di magia. L'interpretazione non tende a un inventario o a una definizione del significato, ma alla ricerca del senso, o meglio, dei molteplici percorsi significativi della fiaba, perché sia possibile al lettore riconoscere la ricchezza simbolica e la sapienza antica con le quali essa rappresenta il sogno universale della grande fortuna. La fiaba è il luogo dell'incontro delle figure che compaiono nei sogni, con le loro valenze archetipiche, infantili, arcaiche, e del ritmo fluido del narrare cosciente. I fantasmi, siano mostri o fate, offrono una rappresentazione ricca di segreti e piena di contrasto e colori, come il giardino sotterraneo di Aladino, dove i frutti degli alberi sono gemme di ogni genere. La magia della fiaba è diffusa in chi la narra, in chi l'ascolta, si diffonde anche intorno a chi la studia, purché non si pretenda di metterla in una gabbia interpretativa: in questo caso sembra di possedere e di osservare la fiaba, mentre in realtà ci si occupa delle sue spoglie, del suo cadavere. Se non viene rispettata la sua natura polimorfa e misteriosa, la fiaba se ne va in seno al vento, o sulle sue ali di carta e magia, portando con sé la vitalità di Aladino e il misterioso fascino del genio della lampada.

L.24.000

ISBN 88-7928-328-6



9 788879 283281

PONTE ALLE GRAZIE