

IL FASCINO INQUIETO DELL'UTOPIA

**Percorsi storici e letterari
in onore di Marialuisa Bignami**

**A cura di Lidia De Michelis,
Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi**

di/egni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

© 2014 degli autori dei contributi per l'insieme del volume
ISBN 978-88-6705-158-8

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Cromolitografia «Il sogno del volo», dettaglio. Paris:
Romanet & cie., imp. edit., [tra il 1890 e il 1900], collezione
Tissandier, Library of Congress, Washington D.C

di/segni
n° 7

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI APRILE 2014

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Osipov - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder (Emeritus, University of Reading, UK)	

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli	Laura Scarabelli
Simone Cattaneo	Cinzia Scarpino
Margherita Quaglia	Sara Sullam

Indice

Premessa	13
LIDIA DE MICHELIS, GIULIANA IANNACCARO, ALESSANDRO VESCOVI	
<i>Amare utopie</i>	21
CARLO PAGETTI	
<i>L'ambiguo immaginario dell'isola nella tradizione letteraria utopica</i>	51
VITA FORTUNATI	
<i>Costretti all'utopia. Wyclife il movimento lollardo</i>	63
STEFANO SIMONETTA	
<i>Il bosco come utopia: "A Midsummer Night's Dream" e "Comus" a confronto</i>	73
FILIPPO FALCONE	
<i>"Augusta Triumphans": Daniel Defoe e l'utopia civica di Londra</i>	83
LIDIA DE MICHELIS	
<i>L'esperimento utopico di Sir Daniel nei Sundarbans</i>	103
ALESSANDRO VESCOVI	
<i>Sulle istanze utopiche delle avanguardie pre e postbelliche. Qualche riflessione</i>	113
GIOVANNI CIANCI	
<i>Metamorfosi moderne: utopia e fiaba nei racconti di Angela Carter</i>	127
GIULIANA IANNACCARO	

<i>Utopia al femminile: eutopie, distopie e fantasie compensatorie</i>	143
MIRELLA BILLI	
« <i>Self projected London</i> ». <i>La reinvenzione di Londra secondo Will Self</i>	161
NICOLETTA VALLORANI	
<i>Utopia vs. Storia?</i>	175
FRANCO MARENCO	
Intervista a Marialuisa Bignami: <i>Where Angels Fear to Tread.</i> <i>Un dialogo sulla Biblioteca di Anglistica</i>	183
FRANCESCA ORESTANO	
Publicazioni di Marialuisa Bignami	197
NOTE SUGLI AUTORI	203
INDICE DEI NOMI	209

METAMORFOSI MODERNE:
UTOPIA E FIABA NEI RACCONTI DI ANGELA CARTER

Giuliana Iannaccaro

*One beast and only one
Howls in the woods by night.
(Angela Carter 1979: 129)*

Forse nessun animale più del lupo raccoglie e porta con sé i fantasmi delle nostre notti. Figli delle fiabe, anche quando abbiamo smesso di temerlo come nemico quotidiano abbiamo continuato a incontrare il lupo dei racconti, che si nutre degli spettri del passato. Perché il lupo è un «carnivoro incarnato», e anche se in diversi luoghi ormai è a rischio di estinzione, non rinuncia facilmente a divorare le pagine della nostra letteratura.

I. THE COMPANY OF WOLVES

The Company of Wolves è un racconto affascinante della scrittrice britannica Angela Carter. Apparso per la prima volta nel 1975 nella rivista letteraria «Bananas», è stato ripubblicato nel 1979 all'interno della raccolta di racconti brevi *The Bloody Chamber*. A riprova del fatto che è una storia in grado di nutrire a diversi livelli l'immaginazione del pubblico, *The Company of Wolves* è stato adattato per la radio e trasformato in copione cinematografico dalla stessa Carter e dal regista Neil Jordan nel 1984.

La fiaba di Carter resta fedele agli elementi essenziali del racconto tradizionale, ma se ne discosta in diversi punti e soprattutto concede alla sua protagonista un finale del tutto diverso. La scrittrice britannica non è certo l'unica ad essersi cimentata nella riscrittura della fiaba del lupo e della bam-

bina, come dimostra per esempio la raccolta di Jack Zipes del 1993, opportunamente intitolata *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* e dedicata proprio alla memoria di Angela Carter, scomparsa nel 1992. Zipes pubblica trentotto versioni di Cappuccetto Rosso provenienti da contesti culturali diversi (ma presentate, purtroppo, solo nella traduzione inglese); si parte dalla prima versione letteraria della fiaba, quella di Charles Perrault (*Le petit chaperon rouge*, 1697)¹ e si arriva al *Roja and Leopold* di Sally Miller Gearhart, del 1990. Sulla giovane protagonista, e sulle variazioni sul tema del suo destino, Zipes si pronuncia fin dalla prima pagina dell'introduzione critica con un tono bonariamente ironico, che tradisce le simpatie dello studioso nei confronti di un personaggio molto restio a lasciarsi intrappolare definitivamente nel ruolo della povera fanciulla indifesa e priva di risorse:

Little Red Riding Hood has never enjoyed an easy life. She began her career by being gobbled up by the wicked wolf. Later she was saved by an assortment of well-meaning hunters, gamekeepers, woodcutters, fathers, grandmothers, and fairies. Of course they all scolded her for being too carefree, and she obediently promised to mend her ways. However, she was not always compelled to be obedient and rely upon saviors. Using her wits, Little Red Riding Hood also managed to trick the wolf all by herself in many different ways. (Zipes 1993: 17)

Ingenua e poco intraprendente è senz'altro la Cappuccetto Rosso di Perrault. *Le petit chaperon rouge* del 1697 costituisce la matrice letteraria delle versioni successive, e il suo intreccio contiene quasi tutti gli elementi che si ritrovano anche nei racconti moderni: una ragazzina di campagna vive con la mamma sul limitare di un bosco; la nonna – che ama molto la nipotina e le ha confezionato una deliziosa mantellina rossa con cappuccio – è malata, e bisogna andare a trovarla per portarle un cestino con qualcosa da mangiare. Cappuccetto Rosso prende il cestino e si incammina nel bosco, dove presto incontra il lupo, che la divorerebbe all'istante se non temesse di essere sorpreso dai taglialegna; l'animale decide quindi di giocare d'astuzia.

¹ Danielle M. Roemer e Cristina Bacchilega, nella loro introduzione al volume *Angela Carter and the Fairy Tale*, contestano il fatto che Perrault possa essere considerato il capostipite della fiaba letteraria francese. Verso la fine del diciassettesimo secolo si era costituito in Francia un circolo letterario aristocratico femminile che aveva messo mano al recupero e alla rielaborazione delle fiabe popolari, "which they then elaborated upon and experimented with in sophisticated ways. By the last decade of the century, salon participants began writing down their narratives for publication, and thus was born the literary *conte de fées*" (2001: 10). La tradizione femminile, però, sarebbe stata ostacolata già a partire dagli anni '90 del Seicento, e relegata ai margini della produzione letteraria perché frutto di scrittrici «pigre» e «ignoranti» (si veda 2001: 11). Charles Perrault, con la sua tradizione 'al maschile', ha dunque preso il sopravvento, ed è stato canonizzato come iniziatore del genere.

Chiede alla ragazzina dove stia andando e dove si trovi la casa della nonna; una volta ottenute le informazioni, introduce l'elemento del gioco e scommette su chi arriverà prima a destinazione, indicando due strade diverse. Il lupo, più veloce, giunge alla capanna, divora la nonna e si sistema nel suo letto; all'arrivo di Cappuccetto Rosso si spaccia per la vecchia e invita la 'nipote' a coricarsi accanto a lui. La ragazzina ubbidisce, ma osservando la nonna da vicino si rende conto che le sue fattezze sono ben diverse da quelle di un'anziana signora; a questo punto si lascia andare a tutte quelle esclamazioni sulle caratteristiche fisiche della nonna-lupo che conosciamo bene. Una volta arrivati a discutere i denti – «Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents!» – il lupo non perde altro tempo, si getta su di lei e la divora. (Perrault [1697] 1967: 115).

Le petit chaperon rouge di Perrault ha contribuito alla nascita del *Rotkäppchen* dei Fratelli Grimm (1812), alle diverse versioni del *Little Red Riding Hood* inglese, del *Cappuccetto rosso* italiano e del *Caperucita roja* spagnolo, tanto per fare degli esempi. La fiaba moderna però, che deriva in gran parte dalla versione dei Grimm, è edulcorata rispetto all'originale: innanzitutto perché la ragazzina non viene più invitata a spogliarsi e a infilarsi nel letto con la nonna – elemento disturbante per le sue implicazioni pedofile, che la morale contemporanea considera inaccettabili; e poi perché, come tutti sappiamo, nonna e bimba vengono mangiate ma non muoiono: divorate intiere da un animale colpevolmente vorace, saltano fuori allegramente dalla pancia del lupo sventrato da un cacciatore. C'è da chiedersi, per inciso, se questo finale risulti davvero più rassicurante della versione di Perrault, visto che i bambini dei giorni nostri – per la maggior parte lontani dalle leggi a volte crudeli della vita rurale – sono molto sensibili anche alla morte cruenta del lupo, all'immagine del coltello che lo squarta, e infine al pensiero che nel ventre di chicchessia si possa sopravvivere, al buio e senza respirare. Senza contare che l'apertura della pancia del lupo rappresenta, di fatto, una sorta di parto cesareo maschile piuttosto grottesco. Restando nell'ambito della fiaba letteraria, forse si può considerare meno inquietante, pur nella sua crudezza, la versione dello scrittore francese, perché la morale in versi posta in calce al racconto riconduce la storia alla sua funzione didattica e ne svela la natura allegorica: fanno male i bambini, e soprattutto le ragazzine belle e gentili di buona famiglia, a dare ascolto a tutti quelli che incontrano; ci sono 'lupi' di ogni sorta, e forse sono proprio quelli più pacati, affabili e silenziosi a costituire il pericolo maggiore, perché seguono le signorine fino a casa – e certamente questi non hanno le zanne, né le zampe, né la coda:

MORALITÉ

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles

Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux. (Perrault [1697]
1967: 115)

Il lupo antropomorfo, scaltro e vorace, abita anche i racconti di Angela Carter². La scrittrice ha rivisitato alcune fiabe tradizionali della nostra cultura, inondandole di poesia e di mistero. Racconti quali *Barbablù*, *La Bella e la Bestia*, *Il Gatto con gli stivali*, *Biancaneve* e *La Bella addormentata nel bosco* rivivono sotto la sua penna e assumono una veste nuova. Helen Simpson, nella sua introduzione alla raccolta *The Bloody Chamber*, riporta le intenzioni della stessa autrice: «As Carter made clear, “My intention was not do ‘versions’ or, as the American edition of the book said, horribly, ‘adult’ fairy tales, but to extract the latent content from the traditional stories and to use it as the beginnings of new stories”» (in Carter [1979] 2006: VII-VIII).

«Il contenuto latente»: l'espressione, per noi che rileggiamo le fiabe tradizionali nelle versioni di Angela Carter, è molto importante. Esiste un contenuto latente delle storie, così come esiste un'identità latente dei personaggi, per lo più femminili, che suggerisce una possibile versione moderna del 'non-luogo' / 'luogo di bene' dell'utopia letteraria. Fedele al paradosso costitutivo dell'utopia classica, che descrive l'inesistente fin nei minimi dettagli, l'identità nascosta di una 'Tiger's Bride' o della protagonista di *The Company of Wolves* è uno spazio del sé potenziale, che il lettore inizialmente non coglie e che si rivela verso la fine del racconto come 'luogo di bene', insieme inafferrabile e potente – come una delle possibili dimensioni dell'essere. È vero che non stiamo parlando di un sito geografico, reale o immaginario che sia, e nemmeno di uno spostamento nel tempo – di quei viaggi nel passato o nel futuro che caratterizzano soprattutto le distopie. Ma forse possiamo provare a ipotizzare che il viaggio di scoperta dell'utopia moderna si diriga

² Carter, nel 1977 (e dunque poco prima della pubblicazione della raccolta *The Bloody Chamber*), aveva tradotto dal francese e pubblicato alcune fiabe di Perrault (*The Fairy Tales or Charles Perrault*) per l'editore Victor Gollancz.

piuttosto verso i luoghi, molteplici e mai totalmente definiti, dell'identità individuale, chiamata dai nostri tempi a mettersi in relazione con un 'altro da sé' apparentemente iniconoscibile, e per questo inaccettabile.

Nella sua introduzione a *Viaggi in nessun luogo* di Raymond Trousson ([1975] 1992), Vita Fortunati mette in luce come il genere utopico, nel corso dei secoli, abbia cercato di affrancarsi dal modello archetipico costituito dall'*Utopia* di Thomas More (1516). Superando «l'iniziale stereotipia dell'intriccio e la monotona stilizzazione dei personaggi, assimilando elementi e caratteristiche desunte da altri generi letterari quali la satira, il racconto di viaggio, la *robinsonade* e il romanzo propriamente detto» (7), il genere utopico in mezzo millennio ha cambiato pelle più volte, reinventandosi per esempio nelle forme della distopia e dell'«u-cronia», vale a dire la proiezione nel futuro di un non-luogo immaginario che inizialmente era collocato in un altrove geografico, piuttosto che temporale³. L'utopia dunque prolifera, e le sue metamorfosi, nel corso del tempo, si fanno molteplici; il rischio – mette in guardia Trousson – è quello di perdere il legame formale e tematico con la struttura originaria dell'utopia letteraria, allontanandosi da quella che lo studioso francese definisce l'«essenza» del genere utopico (Trousson [1975] 1992: 17). È anche vero, tuttavia, che persino il filone artistico più ricco rischia di esaurirsi se non trova strade nuove da percorrere, e l'utopia in questo senso ha preferito la metamorfosi alla cristallizzazione delle sue caratteristiche primarie.

È dunque con cautela che ci avviciniamo all'esplorazione del rapporto tra i racconti di Angela Carter e il genere utopico, consci del parziale tradimento dell'«archetipo» che una tale lettura comporta. Tuttavia, ci sono diversi elementi in queste fiabe che dialogano con i temi classici dell'utopia letteraria, come per esempio l'ingrediente del viaggio, fondamentale anche nel racconto fiabesco. Già la lettura allegorica della fiaba di Perrault metteva in luce l'aspetto di scoperta – del sé, della propria femminilità in relazione alla mascolinità del lupo, della propria nudità accanto alla nudità di lui – che il seppur breve viaggio nei meandri della foresta comportava per l'ingenua fanciulla; del resto, il bosco stesso come luogo simbolico dell'ignoto e dello spaventoso e, insieme, come rito di passaggio se attraversato dall'individuo in crescita, è un topos letterario ricorrente.

Angela Carter, in *The Company of Wolves*, prepara accuratamente il cambiamento che il viaggio nella foresta di una non meglio identificata «savage country» (133) opera sulla sua giovane protagonista: all'inizio del racconto principale, che segue una lunga parte introduttiva, la bambina è raffigurata

³ Raymond Trousson fa risalire all'opera di Louis-Sébastien Mercier, *L'An Deux Mille Quatre Cent Quarante* (1771), il momento in cui il paese dell'altrove non si colloca più soltanto in un'isola lontana, ma anche nel futuro. Si veda Trousson ([1975] 1992: 8).

come un «sistema chiuso» – un essere perfetto e apparentemente invincibile – attraverso una serie di metafore:

She stands and moves within the invisible pentacle of her own virginity. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; she has inside her a magic space the entrance to which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system; she does not know how to shiver. She has her knife and she is afraid of nothing. (133)

Crescerà e imparerà ad avere paura, questa «strong-minded child», alla fine del suo viaggio attraverso il bosco, perché si aprirà alla conoscenza dell'altro da sé, del desiderio e della morte. È un percorso di progressiva apertura a cui va incontro, ma non nel senso di una trasformazione psicologica profonda: come i personaggi dell'utopia, anche quelli delle fiabe sono tradizionalmente stilizzati, più vicini agli stereotipi che alla complessità della mente umana⁴. Si tratterà piuttosto di un'apertura a livello della persona nel suo complesso, anticipata dal fatto che la ragazzina si trova già, prima di intraprendere il viaggio, all'inizio della metamorfosi adolescenziale:

Her breasts have just begun to swell; her hair is like lint, so fair it hardly makes a shadow on her pale forehead; her cheeks are an emblematic scarlet and white and she has just started her woman's bleeding, the clock inside her that will strike, henceforward, once a month. (133)

Il gesto che verso la fine del racconto annuncerà il completamento della metamorfosi della ragazza sarà quello di esporre volontariamente allo sguardo dell'altro lo strato fino a quel momento nascosto della sua pelle – un gesto che accompagnerà il suo diventare donna; ma, come vedremo, non si tratterà semplicemente di aderire al progetto di futuro predisposto per lei dalla cultura alla quale appartiene: a questo personaggio libero e affascinante sarà concesso di scegliere, e dunque si aprirà a un'identità che le permetta innanzitutto di vivere, senza paura né sottomissione, e poi di amare.

Il «sistema chiuso» della ragazzina prima del cambiamento rispecchia la chiusura della comunità rurale alla quale appartiene: con poche pennellate, poco dopo l'inizio del racconto è introdotta la povera gente di una «region of mountain and forest» (129), che vive isolata nella morsa del freddo e della neve. L'«insularismo», caratteristico del genere utopico⁵, in

⁴ Sull'importanza della funzione del personaggio nella fiaba, più che della sua dimensione psicologica, si veda lo studio (ormai classico) di Vladimir Propp (1928).

⁵ Si veda Trousson ([1975] 1992: 19), dove lo studioso specifica che si può trattare sia di un'i-

questi racconti è funzionale a rappresentare una condizione di partenza che sembra fissa e immutabile, cristallizzata nelle regole non scritte di una tradizione culturale antica. La metafora ricorrente dell'immobilità sociale nella quale sono inseriti i personaggi di Carter è l'inverno, sempre innervato, che stringe nel suo abbraccio gelido la maggior parte dei racconti di *The Bloody Chamber*. Quando non è l'inverno, «invincibile, immaculate»⁶, è il mare a rendere il luogo un mondo chiuso, soffocato da un riflusso che scandisce il tempo della vita e della morte, e isola il castello del marchese di *The Bloody Chamber* (la fiaba che dà il nome alla raccolta) dal resto della comunità umana. Non è dunque la collocazione di partenza a rappresentare il luogo di bene (*eu-topos*); sono piuttosto le varie protagoniste a dover trovare la propria forma di libertà dalle convenzioni sociali e dalle rigidità culturali che definiscono l'orizzonte nel quale si muove la loro comunità. In *The Company of Wolves* è la fiaba stessa, ironicamente, a indicare gli stereotipi dell'immaginazione fiabesca nel momento in cui elenca tutti i «pericoli brulicanti della notte e della foresta»: «ghosts, hobgoblins, ogres that grill babies upon gridirons, witches that fatten their captives in cages for cannibial tables, the wolf is worst for he cannot listen to reason» (130). Sarà solo attraverso un movimento insieme di accettazione e di ribellione nei confronti dei ruoli sociali predefiniti che il personaggio femminile troverà le chiavi per il mondo nuovo; un mondo che non rappresenta la società organizzata e 'geometrica', prevedibile e rassicurante dell'utopia classica (o quella snaturata e angosciante della distopia), ma piuttosto un luogo del sé nel quale sia possibile incontrare modi alternativi di essere – e dunque, anche di 'essere per l'altro'.

Giungiamo quindi alla terza caratteristica dell'utopia che ci permette di porla in dialogo sia con questi racconti, sia, complessivamente, con il genere letterario della fiaba: il suo non rappresentare il reale, quanto piuttosto il reale possibile; il suo vivere «in un *altrove* che corre parallelo alla storia»⁷. Anche la fiaba, infatti, eccelle nella rappresentazione di realtà parallele, che consentono di aprire le porte dell'immaginazione a modelli alternativi di esistenza; modelli che spesso sottendono una critica alle costrizioni ideologiche che imbrigliano i rapporti umani nella compagine sociale di riferimento. Il senso di straniamento che il visitare una realtà parallela comporta può essere trasmesso al lettore attraverso il viaggio che porta all'*altrove*; tut-

sola vera e propria, sia di una condizione più generica di isolamento che preservi la comunità utopica dalle influenze esterne: «Tale insularismo non è soltanto una finzione geografica: esso risponde all'esigenza di preservare una comunità dalla corruzione esterna e di presentare un mondo chiuso, un microcosmo in cui esistono leggi specifiche che sfuggono al campo magnetico del reale».

⁶ È l'incipit del racconto *The Snow Child* (105).

⁷ Introduzione di Vita Fortunati in Trousson ([1975] 1992: 7).

tavia, anche il sovvertimento di ciò che si ritiene ‘naturale’ nella realtà può suscitare lo stesso effetto:

The sense of estrangement created can also be enhanced by diverse means: the inversion between small and large or the overturning of the natural man-animal relation. These have often been effectively utilized in the construction of dystopias presenting a curious combination of the negative utopia and the traditional fairy tale. (Fortunati 1992: 23-24)

È proprio nell'intersezione tra utopia e fiaba che si possono collocare i racconti di *The Bloody Chamber*. Il titolo della raccolta parrebbe andare nella direzione indicata sopra da Vita Fortunati, quando suggerisce che la combinazione curiosa tra i due generi letterari si verifica soprattutto nel caso delle utopie negative. Tuttavia, i racconti che si concludono positivamente – con l'assunzione da parte del personaggio femminile di un'identità rinnovata, che le consente di ‘prosperare’ e spesso di porsi in una relazione armoniosa con l'altro – prevalgono su quelli che, per così dire, lasciano l'amaro in bocca. Ed è proprio il sovvertimento della relazione naturale uomo-animale il fulcro delle storie più suggestive, in grado di dare forma e voce a figure antropomorfe che, sotto la pelle, nascondono il lupo, il leone, o la tigre.

L'uomo-lupo di *The Company of Wolves* è affascinante e pericoloso – affascinante proprio perché pericoloso. I lupi sono «grey members of a congregation of nightmare», il lupo è feroce *di natura*:

The wolf is carnivore incarnate and he's as cunning as he is ferocious; once he's had a taste of flesh then nothing else will do. (129)

La «carne» di cui il lupo non può più fare a meno, una volta assaggiata, è quella del lettore; è l'odore di carne che emana un «tu», apostrofato nella prima pagina del racconto, che si rende vittima degli «assassini della foresta» addentrandosi incautamente nel bosco a tarda ora: «[...] those eyes are all you will be able to glimpse of the forest assassins as they cluster invisibly round your smell of meat as you go through the wood unwisely late» (129). In quanto pericolo mortale, il lupo acquista dignità presso il suo antagonista umano, e in quanto pericolo mortale è bellissimo. I suoi occhi di notte appaiono rossi e fiammeggianti, «red for danger» (129), al bagliore delle nostre lanterne; sono di un verde freddo e innaturale quando invece riflettono la luce della luna. Ci proviamo, dice il narratore anonimo membro della comunità, a tenere lontani i lupi dal nostro focolare; ci sforziamo di

tenerli «fuori», ma qualche volta non è possibile, perché arrivano fino alla nostra porta, e a quel punto non possiamo fare a meno di ammettere che sono parte di noi. Se il lupo è ferocia, il cacciatore che, dopo averlo catturato, gli taglia la gola e gli trancia di netto le zampe come trofeo non è certo da meno in quanto a spietatezza. Una volta ucciso e mutilato, l'animale si trasforma nel tronco di un corpo umano «headless, footless, dying, dead» (131). Forse i lupi, suggerisce il narratore, con i loro «irrimediabili appetiti» (131), sono esseri maledetti da Dio; forse il loro ululato è in realtà un cantico malinconico, «as if the beasts would love to be less beastly if only they knew how and never cease to mourn their own condition» (131). Il registro religioso per un breve tratto invade il racconto, e si parla di grazia, che ai lupi non è concessa, e di redenzione impossibile. E se sotto il pelo dell'animale si nasconde la pelle dell'uomo, che riacquista le proprie sembianze al momento della morte, l'identificazione del lupo con l'aggressività umana diventa palese; il narratore suggerisce che potrebbe esserci di mezzo anche il Diavolo, in possesso di un unguento da spalmare sul corpo che trasforma gli uomini in lupi.

Il viaggio verso le identità nascoste dei personaggi passa attraverso la metafora del sollevamento del velo. Il primo velo è costituito dagli abiti, sorta di strati dell'identità che si mettono e si tolgono per 'cambiare pelle'. Nudo è l'animale, dotato di una 'nudità vestita' come quella articolata da Jacques Derrida in un lungo saggio pubblicato postumo nel 2006, *L'animal que donc je suis*. Il testo raccoglie le riflessioni del filosofo, rimaste incompiute per il sopraggiungere della morte, sulla definizione dell'identità dell'animale che chiamiamo 'uomo' in rapporto a quella di esseri viventi molto diversi fra loro che raggruppiamo in un'unica categoria e che chiamiamo 'animali'. L'animale è dunque vestito in quanto nudo, mentre l'uomo sarebbe soggetto alla vergogna della nudità proprio in virtù del suo essere vestito. La distinzione fra uomo e animale, che risuona di echi biblici dai primi capitoli del *Genesi*, è resa problematica e messa costantemente in discussione nel saggio:

Sembra che l'uomo non possa più essere nudo dal momento che possiede il senso del nudo, ossia pudore e vergogna. L'animale sarebbe *in situazione di non nudità* in quanto nudo e l'uomo *in situazione di nudità* dal momento che non è più nudo. Ecco una differenza, un tempo o un contrattempo tra due *nudità senza nudità*. Tale contrattempo non fa altro che metterci a disagio, rispetto alla scienza del bene e del male. Di fronte al gatto che mi guarda nudo, dovrei provare vergogna *come* una bestia che non ha più il senso della sua nudità? O piuttosto *come* un uomo che conserva il senso della sua nudità? Ma io, dunque, chi sono? Chi è che sono? A chi domandarlo se non all'altro? Forse proprio al gatto? (2006: 40, corsivi nel testo).

Nel racconto di Carter, che parla di identità liminari e della loro sovrapposizione, il licantropo deve strapparsi di dosso il 'velo' delle vesti per poter diventare lupo, e la sua nudità è indice di pericolo mortale: «Before he can become a wolf, the lycanthrope strips stark naked. If you spy a naked man among the pines, you must run as if the Devil were after you» (132). Senza la presenza dei suoi abiti, di converso, il lupo non potrà mai più riacquistare le sembianze umane, e rimarrà condannato per sempre alla «wolfishness [...] so old wives hereabouts think it some protection to throw a hat or an apron at the werewolf, as if clothes made the man» (132).

Gli abiti 'fanno il monaco' proprio in un mondo in cui l'aspetto esteriore e il genere sessuale determinano la percezione del ruolo sociale del singolo da parte della comunità. La fragile ragazzina che giunge trafelata a casa della nonna e trova l'uomo-lupo che la aspetta non sembra avere altra possibilità se non quella di aderire alla morale della favola, e, nella debolezza del suo essere donna, adeguarsi al proprio destino di preda delle voracità maschili, proprio come la vecchietta prima di lei. Tutto sembra concorrere a un epilogo della storia all'insegna del sacrificio della vittima designata: la foresta, all'inizio del viaggio, si era richiusa su di lei «like a pair of jaws» (133); gli ululati di una moltitudine di lupi riecheggiano nel buio della notte non appena la fanciulla si trova sola nel cottage con il suo carnefice; le figure delle belve acquattate nella neve sono talmente scarne da rappresentare il volto stesso della fame, una fame che deve essere saziata. La protagonista, che ha imparato il significato della paura, rabbrivisce e si stringe nel suo scialle rosso, come se la veste potesse proteggerla dal male, «although it was as red as the blood she must spill» (137). E tuttavia è un moto di pietà per le povere bestie della notte, condannate a un'esistenza fatta di gelo e di inedia, il primo indice di una forma di ribellione del personaggio femminile a un destino che la vede vittima e passiva:

It is very cold, poor things, she said; no wonder they howl so. She closed the window on the wolves' threnody and took off her scarlet shawl, the colour of poppies, the colour of sacrifices, the colour of her menses, and, since her fear did her no good, she ceased to be afraid. (138)

Per la nonna era tempo di morire; tutto il suo essere, vecchio e debole, aveva già dovuto soccombere per tre quarti alla mortalità, e l'orologio scandiva l'avvicinarsi inesorabile del momento in cui avrebbe dovuto lasciare la scena. Ma per la fanciulla è ancora presto, e la sua pelle, a mano a mano che si spoglia e consegna i suoi abiti al fuoco del camino, riluce come se la purezza stessa della neve avesse invaso la stanza; togliendosi di dosso uno strato dopo l'altro, sceglie di mostrare al lupo la nudità del proprio corpo senza esservi in alcun modo costretta, e quasi per gioco ripete le frasi tanto note del racconto tradi-

zionale: «“What big arms you have”. “All the better to hug you with”», risponde prontamente il lupo. E poi l’inevitabile: «“What big teeth you have!””. “All the better to eat you with”» (138). Ma a questo punto, mentre la belva sta già salivando e la stanza è satura dei canti di morte della foresta, succede qualcosa di diverso, qualcosa che forse il lupo non aveva previsto, e che certamente non aveva previsto il lettore – succede che la vittima sacrificale si mette a ridere. Con quella risata, così come si era liberata delle vesti la fanciulla si libera di un’identità che le sta stretta, perché la condanna alla sofferenza e alla morte. La ‘pelle’ che sceglie di indossare le permette invece di reinventare il finale della storia, ed è una pelle che si trova soltanto nel regno del non-luogo, giacché è in grado di liberare, nell’esplosione di una risata, dal peso della tradizione e dei condizionamenti sociali. La stessa pelle conduce anche nel luogo di bene, perché non le impone di rifiutare il lupo facendolo soffrire, ma le consente di trovare, al contrario, la dimensione magica dell’incontro con l’altro. Da vittima, la fanciulla ormai «saggia» diventa parte attiva della cerimonia nuziale:

The girl burst out laughing; she knew she was nobody’s meat. She laughed at him full in the face, she ripped off his shirt for him and flung it into the fire, in the fiery wake of her own discarded clothing. (138)

Anche al lupo, ‘nudo’ a sua volta e quindi libero per sempre dalla condanna alla metamorfosi, è concesso finalmente di adottare un’identità che non lo costringa al ruolo di carnefice, ma che gli permetta di diventare un «tender wolf», di accogliere tanto la paura quanto la consolazione del potersi abbandonare alle carezze femminili. Nonostante tutti i presagi negativi, nonostante i rintocchi della mezzanotte – evocati con parole che riecheggiano il *Doctor Faustus* di Marlowe – e nonostante il sopraggiungere del solstizio, che apre le porte dell’inverno e dell’inferno, ecco che la chiusura del racconto regala al lettore il sussurro allitterante della pace dell’armonia:

Midnight; and the clock strikes. It is Christmas Day, the werewolves’ birthday, the door of the solstice stands wide open; let them all sink through. See! sweet and sound she sleeps in granny’s bed, between the paws of the tender wolf. (139)

2. THE TIGER’S BRIDE

Non meno suggestiva è un’altra fiaba della raccolta, *The Tiger’s Bride*. Anche questo è un racconto di copertura e disvelamento, di vestiti e nudità – ed è un racconto di metamorfosi.

‘La Bestia’ è una tigre, camuffata da uomo e con una maschera sul volto che ne congela le fattezze; ‘La Bella’, ceduta alla Bestia dal padre per una partita a carte, è prigioniera nel palazzo di quel «*grand seigneur*» (57), triste e solo nonostante le sue immense ricchezze, e si chiede perché l’uomo indossi abiti così rigidi e desueti, perché porti sempre la maschera, perché non si tolga i guanti. Il padrone di casa non può parlare con voce umana, e quindi tace; le poche volte che ruggisce per esprimersi, il suo valletto gli fa da interprete. «“My master has but one desire”», dice alla Bella: vederla, solo per una volta, «“unclothed nude without her dress”» (64). Dopodiché la restituirà al padre, insieme a dei regali e a tutte le proprietà che l’incauto genitore aveva perso a carte prima di giocare la persona stessa della figlia. Nonostante la cortesia, e persino l’imbarazzo con cui viene formulata quella richiesta, la fanciulla decide di compiacere la Bestia solo a patto di rendere molto chiari, per così dire, i termini della questione. Si spoglierà soltanto dalla vita in giù, in una stanza senza finestre, con un velo che le copra il viso; si mostrerà così al signore del palazzo solo una volta, e poi dovrà essere liberata, condotta in città, e lasciata in piazza di fronte alla chiesa.

If you wish to give me money, then I should be pleased to receive it. But I must stress that you should give me only the same amount of money that you would give to any other woman in such circumstances. (65)

Se le chiede di comportarsi come una prostituta, la Bestia deve a sua volta riconoscere la natura del loro rapporto, e non può camuffare la bassezza delle proprie richieste dietro la maschera del dono. Una lacrima, forse di vergogna, solca il volto fittizio della Bestia; la richiesta non ha seguito, e la Bella viene condotta velocemente dal valletto nella ‘cella’ preparata per lei.

Solo la reciprocità potrà portare a uno scambio. Solo quando la Tigre, durante una galoppata nel vento gelido dell’inverno, si offrirà senza schermi allo sguardo della fanciulla, quest’ultima si accorgerà di potergli concedere l’accesso a uno strato più profondo del sé, alla sua pelle nuda – e si sentirà libera per la prima volta nella vita. Costretta, fino a quel momento, a indossare gli abiti che la sua cultura ha predisposto per lei, la ragazza riconosce nella Tigre un compagno proprio in quanto ‘animale’, escluso a priori dalle proprietà razionali della mente e da quelle spirituali dell’anima che gli uomini si sono da sempre attribuiti, negandole alle bestie e alle donne:

I was a young girl, a virgin, and therefore men denied me rationality just as they denied it to all those who were not exactly like themselves, in all their unreason. If I could see not one single soul in that wilderness of desolation all around me, then

the six of us – mounts and riders, both – could boast amongst us not one soul, either, since all the best religions in the world state categorically that not beasts nor women were equipped with the flimsy, insubstantial things when the good Lord opened the gates of Eden and let Eve and her familiars tumble out. (70)

Come in *The Company of Wolves*, espone la pelle nuda è frutto di una scelta libera e consapevole, ed è un modo di sovvertire regole e convenzioni sociali che paiono immutabili. Non più vittima – del padre, dello ‘sposo’ – e non più strumento della volontà altrui, la Bella si spoglia dinanzi alla Bestia con cautela, per mostrargli, paradossalmente, che non gli farà del male. «It is not natural for humankind to go naked, not since first we hid our loins with fig leaves. He had demanded the abominable», si dice la fanciulla mentre, una volta tornata al palazzo, si sveste di nuovo per abbracciare una sorte diversa da quella predisposta per lei, una sorte che significa libertà. Non dunque la libertà di lasciare la propria cella e tornare dal padre – i bagagli sono pronti, lui la sta aspettando – ma la libertà di decidere per sé, di modellare il proprio destino, e di trovare il luogo di bene, l'*eutopia*, nella metamorfosi che porta a un'identità diversa, di natura animale. La giovane donna si offre alla Tigre che, sulle quattro zampe possenti, misura nervosamente la stanza avanti e indietro; «ti ingoierà», si dice, ma pur tremando si accuccia sul pavimento ricoperto di paglia, e lo aspetta. Sa che gli sta offrendo il gioiello più prezioso, che in forma così pura si trova soltanto nello spazio utopico della letteratura: «the key to a peaceable kingdom in which his appetite need not be my extinction» (74). E anche il felino, come il lupo, sceglie. Sceglie di avvicinarsi alla compagna senza alcuna aggressività, e leccandole la mano con la lingua abrasiva la aiuta a liberarsi dell'ultimo velo per lasciare affiorare quello che per entrambi è il luogo di bene, il luogo dell'incontro – un luogo che sta sotto la pelle:

And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur. (75)

3. EPILOGO: FAVOLA DELL'UTOPIA

Step between the portals of the great pines where the shaggy branches tangle about you, trapping the unwary traveller in nets as if the vegetation itself were in a plot with the wolves who live

there, as though the wicked trees go fishing on behalf of their friends. Step between the gateposts of the forest with the greatest trepidation and infinite precautions, for if you stray from the path for one instant, the wolves will eat you. They are grey as famine, they are as unkind as plague. (*The Company of Wolves*: 130)

The Company of Wolves, fra tutti i racconti della raccolta, è quello che si abbandona con maggiore entusiasmo al ritmo della poesia, misurandosi con la rappresentazione della soglia e del confine attraverso un linguaggio a sua volta liminare. Il testo presenta una serie di effetti fonici che vanno dall'allitterazione all'anafora e all'onomatopea, oltre a prendere in prestito la cadenza e il linguaggio a volte crudele delle filastrocche per bambini, delle *nursery rhymes*, delle ballate, con le loro espressioni schiette, talvolta brutali, e ripetitive. Ci sono diversi *refrains*, come per esempio «The wolf is carnivore incarnate», che risuonano come il rintocco di una campana a morto per tutto il racconto. Attraverso la poesia di questa fiaba in prosa affiora il portato culturale e letterario di secoli di racconti orali, affiora l'«antichità» di un'arte della narrazione che non rinnega il passato, ma che è anche capace di cambiare pelle, rinnovando, con la propria metamorfosi, quello che la fiaba ha da dire sugli uomini e sul mondo. «Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode», scrive la stessa Carter in *Notes from the Front Line* (1983: 69). I suoi racconti amalgamano tradizione e innovazione, ingredienti fiabeschi e istanze contemporanee, simbolismo e personaggi che non si lasciano ridurre a concetti; sono storie che si collocano nello spazio di confine fra uomo e donna, essere umano e animale, prosa e poesia. Nel tentativo di abitare ogni luogo e di offrire spazi di esistenza alternativi, queste fiabe si trovano in quel 'nessun luogo' del confine che forse solo la letteratura può offrire, e che qui abbiamo identificato come una delle versioni moderne dello spazio utopico.

C'è una favola, scritta più di duecento anni fa, che si chiama semplicemente *Favola (Märchen)*. Wolfgang Goethe l'ha composta nel 1795 per il suo amico Schiller, e l'ha definita «bedeutend and deutungslos»⁸, piena di significato e priva di spiegazione. Da quando è stato pubblicato fino ad oggi, questo racconto è stato oggetto di innumerevoli tentativi di interpretazione: il suo carattere enigmatico, il profondo simbolismo che lo permea, la sua capacità di fondere intrecci e motivi fiabeschi del passato in una visione felice e armoniosa del tempo futuro lo hanno reso un testo allo stesso tempo complesso e di una

⁸ Si veda Mommsen (1990: 85). Schiller pubblicò la *Favola* nel 1795 nella sua nuova rivista «Die Horen» come ultimo testo degli *Intrattenimenti di profughi tedeschi*.

semplicità narrativa affascinante. Katharina Mommsen, nel suo saggio critico intitolato *La chiave smarrita*, rintraccia una delle possibili chiavi interpretative del testo proprio nell'utopia. I personaggi della *Favola* sono esseri che soffrono, e il racconto si conclude quando una grande felicità mette fine alle loro sofferenze, perché sono stati in grado di collaborare, tutti insieme, all'avvento di un'era nuova, di un'età di bene. «Poiché uno stato di felicità generale non può esistere, è chiaro che l'utopia è il Leitmotiv e la cornice che determina l'unità strutturale dell'opera. In forma di favola Goethe tratta il tema che ha tenuto occupati tanti poeti e filosofi: un'utopica trasformazione del mondo» (Mommsen 1990: 93). Anche il linguaggio in cui è scritta, questa breve favola tedesca, attinge alla poesia per inondare di musicalità, di fascino e di mistero la prosa in cui è narrato, come accade in diverse fiabe di Angela Carter. Ed è lo stesso Goethe a riflettere sul rapporto tra la narrazione fantastica e quella utopica: un anno prima di comporre il racconto, nei suoi appunti si riferisce al progetto di scrivere *Favola* chiamandola proprio «favola dell'utopia».

Bibliografia

- Andermahr S. and Phillips L. (eds.), 2012, *Angela Carter: New Critical Readings*, London, Continuum.
- Bacchilega C., 1997, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Bohem B.A., 1995, *Feminist Metafiction and Androcentric Reading Strategies: Angela Carter's Reconstructed Reader in Nights at the Circus*, «Critique» 37.1: 35-49.
- Carter A., 1977, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, London, Gollancz.
- , 1979, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, London, Virago.
- , [1979] 2006, *The Bloody Chamber*, London, Vintage.
- , 1983, *Notes from the Front Line*, in M. Wandor (ed.), *On Gender and Writing*, London, Pandora Press: 69-77.
- , 1990, (ed.), *The Virago Book of Fairy Tales*, London, Virago.
- , 1992, (ed.), *The Second Virago Book of Fairy Tales*, London, Virago.
- Day A., 1998, *Angela Carter: The Rational Glass*, Manchester, Manchester University Press.
- Derrida J., 2006, *L'animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée; trad. it. di Massimo Zannini, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006.
- Dunker P., 1984, *Re-Imagining the Fairy Tale: Angela Carter's Bloody Chambers*, «Literature and History» 10.1: 3-12.
- Fortunati V., 1992, *Fictional Strategies and Political Message in Utopias*, in N. Minerva (a cura di), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Atti del Convegno Internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 settembre 1990, Ravenna, Longo: 17-27.

- Goethe W., [1795] 1990, *Favola*. Trad. di L. Foà, con un saggio di K. Mommsen, Milano, Adelphi Edizioni.
- Lau K. J., 2008, *Erotic Infidelities: Angela Carter's Wolf Trilogy*, «Marvels&Tales» 22.1: 77-94.
- Lüthi M., 1947, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Bern, A. Francke Verlag; trad. it. di Marina Cometta, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979.
- Makinen M., 1992, *Angela Carter's "The Bloody Chamber" and the Decolonization of Feminine Sexuality*, «Feminist Review» 42: 2-15.
- Mommsen K., 1990, *La chiave smarrita*, in W. Goethe, *Favola*, Milano, Adelphi: 69-128.
- Munford R. (ed.), 2006, *Re-visiting Angela Carter: Texts, Contexts, Intertexts*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Peach L., [1997] 2009, *Angela Carter*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Perrault C., [1697] 1967, *Le petit chaperon rouge*. Conte, in *Contes de Perrault. Textes établis, avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, relevé de variantes, notes et glossaire*, par Gilbert Rouger, Paris, Éditions Garnier Frères.
- Pollock M. S., 2000, *Angela Carter's Animal Tales: Constructing the Non-Human*, «Lit: Literature Interpretation Theory» 11.1: 35-57.
- Propp V., [1928] 1988, *Morfologia della fiaba*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- Roemer D.M. and C. Bacchilega (eds.), 2001, *Angela Carter and the Fairy Tale*, Detroit, Wayne State University Press.
- Sage L., [1994] 2007, *Angela Carter*, Tavistock, Northcote House Publishers.
- (ed.), [1994] 2009, *Essays on the Art of Angela Carter: Flesh and the Mirror*, London, Virago.
- Sheets R. A., 1991, *Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter's "The Bloody Chamber"*, «Journal of the History of Sexuality» 1.4: 633-657.
- Tosi L., 2004, *Quando il giardino incantato non è un paese delle meraviglie, ovvero, l'ambiguo confine tra utopia e distopia nella letteratura per ragazzi*, «Rivista di studi vittoriani» 11: 95-108.
- , 2006, *Children's Literature in No-Land: Utopian Spaces and Gendered Utopias in Evelyn Sharp's Fairy Tales*, in C. Bimberg and T. Kullmann (eds.), *Children's Books and Children's Readers. Constructions of Childhood in English Juvenile Fiction*, Aachen, Shaker Verlag: 35-46.
- , 2007, *La fiaba letteraria inglese: metamorfosi di un genere*, Venezia, Marsilio.
- Trousson R., [1975] 1992, *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*. Introduzione di Vita Fortunati, Ravenna, Longo Editore.
- Zipes J., 1979, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, London, Heinemann.
- (ed.), 1993, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, New York and London, Routledge.