



L'opera di Angela Carter, scomparsa nel 1992 all'età di 52 anni, si colloca di diritto nel pieno del fiorire del movimento femminista, nei primi anni 70. Scrittrice controversa, ha suscitato grande scalpore non tanto per le innovative scelte stilistiche, quanto per i temi scottanti e il linguaggio crudo e diretto. La sua opera più famosa, *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), consiste di dieci racconti in cui la scrittrice rielabora alcune fiabe molto conosciute. Pur se celati sotto diversa identità, si riconoscono i personaggi di Barbablù, protagonista del racconto che dà il titolo all'intera raccolta, del Gatto con gli Stivali, di Cappuccetto Rosso e altri ancora.¹

Questo articolo non intende discutere il suo stile marcatamente femminista, ma piuttosto esplorare il contenuto del materiale tratto dall'immaginario presente nelle sue opere, tracciarne le evoluzioni e seguirne i mutamenti.

Il dibattito critico venutosi a creare attorno alle fiabe sin dai tempi della pubblicazione dell'opera dei fratelli Grimm (1812), è inizialmente basato su un'unica fondamentale istanza, ovvero se siano state davvero scritte/pensate per i bambini—ci si chiede cosa imparino realmente a parte l'ovvia e non sempre presente "morale" che, detto per inciso, può anche essere ribaltata. Viene constatato che nei racconti di tradizione gli elementi violenti, inquietanti e terrificanti, prevalgono su quelli magici e immaginifici, ma è esclusivamente ai primi che si deve il grande potere rassicurante delle fiabe e il messaggio consolatorio che male e pericoli possono essere beffati, trasformati e, in ultima analisi, superati.

Su questa linea si inserisce il lavoro dello psicologo Bruno Bettelheim: *The Uses of Enchantment* è interamente impostato a dimostrare "how fairy tales represent in imaginative form what the process of healthy human development consists of..." (1976:36). Di contro, Roger Sale fa presente che solo da tempi relativamente recenti, presentando un maggiore equilibrio tra bene e male, le fiabe sono state rese fruibili dai bambini, da quando cioè discipline come psicologia e psicoanalisi si sono dedicate allo studio dell'infanzia. Basandosi su questa teoria sottolinea che "fairy tales are no more 'for' children than they are 'not for' children" (1979:26), e poiché in esse è difficile distinguere il reale dall'irreale, non hanno alcuna utilità didattica. Quest'ultima affermazione è perfettamente in linea con la veemente protesta di Angela Carter, contraria alla definizione di "fiabe per adulti" con cui è stata etichettata la sua raccolta *The Bloody Chamber*—protesta rimasta inascoltata in quanto l'edizione americana del volume mantiene a tutt'oggi tale dicitura come sottotitolo.

Anche il messaggio veicolato dalle fiabe è stato analizzato e studiato da prospettive diverse: alcuni critici sostengono che le vicende narrate abbiano una base sociologica in quanto tentativi di sovvertire leggi e codici comportamentali da parte delle classi sociali più povere; altri invece affermano che le fiabe descrivono la realtà, nonostante la

¹ Pubblicato per la prima volta in UK nel 1979 (Croydon, Vintage), le citazioni sono tratte dalla edizione Penguin del 1993, reperibile in pdf al sito www.writersyouthdublin.files.wordpress.com, a cui fanno riferimento i numeri di pagina da qui in avanti inseriti nel testo.



formula iniziale che le colloca in una dimensione spazio-temporale immaginaria, negandone così l'insegnamento o "morale": certamente un tempo ne avevano una specifica, ma essendo basata su valori e situazioni contingenti al racconto stesso, rimane impossibile per noi lettori moderni coglierla, o almeno condividerla—le fiabe fungono solo da svago e intrattenimento.

I differenti approcci spesso si intersecano tra i loro e se Jung studia le fiabe partendo dagli archetipi configurati secondo modelli e forme precise per rappresentare la maturazione mentale dell'essere umano, anche gli strutturalisti riconoscono nelle fiabe un processo di sviluppo ed evoluzione, ma travalicano i limiti di inconscio e sesso (legati rispettivamente a Jung e Freud) in quanto convinti che le fiabe siano ritratti, seppur immaginifici, dell'essere umano che viene mostrato, con modalità di volta in volta differenti, intento ad affrontare la vita. Anche il movimento femminista ha detto la sua sull'argomento, contestando la passività dell'eroina e gli stereotipi negativi attraverso i quali viene di solito descritta la figura femminile. Se Simone de Beauvoir, in sintesi, spronava tutte le Cenerentole e le Belle Addormentate sparse per il mondo a svegliarsi e a prendere in mano la propria vita senza più aspettare il Principe Azzurro (1953:35), altre studiosse femministe sono andate oltre, abbracciando una visione più ampia a più oggettiva, concludendo che la voce femminile è sì diversa da quella maschile, ma non per questo essa deve essere limitata alle donne—al pari di un incantesimo è necessario spezzare questo circolo vizioso per arrivare a una diversa percezione del maschile e del femminile.

Parlare di significato nascosto/simbolico significa parlare di miti e immaginario. Secondo il Bettelheim sia miti che fiabe influenzano vari aspetti della personalità degli esseri umani. Entrambi pescano dalla memoria collettiva e affondano nell'immaginario, ma nonostante i prodigi e gli elementi magici presenti nelle fiabe, gli eroi protagonisti vivono "felici e contenti" solo la loro vita terrena, facendo rientrare nel concreto e nel reale ciò che era stato postulato come immaginifico e sospeso nel tempo (1976:36).

In sostanza, la critica giunge a una conclusione semplice ma non sempre ovvia—quella su cui si basa l'enorme potere incantatorio delle fiabe: riconosce che esistono almeno due modi diversi di interpretare una fiaba. Uno consiste nel rilevarne la morale, il significato superficiale, l'altro va alla ricerca di significati più nascosti pescando direttamente dall'immaginario e restituendo all'immaginario un concetto più complesso e articolato perché arricchito di ulteriori esperienze.

L'esistenza di una sostanziale discrepanza tra morale evidente e significato occulto è accettata da quasi tutta la critica che vede i due aspetti coesistere senza conflitti in ogni singolo racconto. La morale si deduce dall'analisi del testo: ambientazione, aspetto fisico dei protagonisti, il loro comportamento e le conseguenze determinate da atti o pensieri. Coincide con l'elemento didattico—motivo per cui sono state considerate a lungo letteratura per bambini; insegna il comportamento più corretto; ricompensa chi agisce con buone intenzioni e mette in guardia dai pericoli; descrive gli eroi in difficoltà per una qualche mancanza o disobbedienza; mostra le terribili conseguenze



derivate da un volontario allontanamento dalle regole (e ovviamente queste cambiano con il mutare degli usi e costumi nel tempo). La morale delle favole è esplicitata secondo un principio molto semplice: quello di causa ed effetto–con schema fisso: a una determinata causa corrisponde sempre un determinato effetto. Se l'eroe si comporta bene sarà ricompensato, se si ribella (di solito alla società) sarà punito.

Per significato "occulto" o "latente" si intendono quei messaggi trasmessi con associazioni più articolate e difficili da cogliere, attraverso rimandi simbolici o immaginifici. Esiste sempre uno scarto, un divario, tra il senso superficiale e quello nascosto: per capire appieno una fiaba è necessario tener conto di tutti i suoi aspetti, da quello più elementare e manifesto fino a quello più complesso e sofisticato. Si ottiene così una visuale più ampia che può far luce sulla complessità della struttura delle fiabe e che va a correggere le opinioni formulate precedentemente, di solito basate su pregiudizi, a discapito di un'interpretazione più oggettiva.

Per quanto il messaggio delle fiabe sia considerato universale, sovvertirne il significato non significa necessariamente confutare teorie assodate. Al contrario, il capovolgimento è più incisivo se mette in risalto un elemento fino ad allora sconosciuto, o comunque rimasto nell'ombra, senza rigettare ciò che quel particolare *topic* ha significato per secoli. Ecco allora che l'immaginario contamina ed entra di diritto a far parte della letteratura moderna, dove le fiabe sono solitamente citate per rafforzare un tema o un'idea. Con allusioni e accenni si mettono a confronto personaggi e avvenimenti "storici", consolidati e conosciuti, con altri "nuovi" tutti da scoprire. Queste citazioni risultano importantissime perché arricchiscono il testo moderno di nuovi significati, e alterandone la valenza simbolica forniscono, conseguentemente, una nuova interpretazione del testo di riferimento.

Esistono anche delle vere e proprie reinterpretazioni, riscritture, ovvero testi moderni che possono considerarsi come sequel o rifacimenti di racconti di tradizione. In questi casi gli elementi fiabeschi subiscono un'alterazione, potremmo anche dire modernizzazione, che talvolta sfocia nella parodia o addirittura nel grottesco: inutile sottolineare che la reinterpretazione esalta al massimo l'infinito potere immaginifico delle fonti folkloristiche.

Angela Carter in *The Bloody Chamber*, reinterpreta, riscrive alcune fiabe molto note trasformando l'immaginario in un'arma potentissima di denuncia sociale, emancipazione e rivendicazione. Per sua stessa ammissione nella sua riscrittura dei racconti di tradizione, utilizza il "contenuto implicito tipico delle fiabe", contribuendo, con questa semplice affermazione, al dibattito critico sulla valenza delle fiabe tuttora in corso.²

In quasi tutte le fiabe, dopo molti patimenti e pericoli scongiurati, l'eroina sposa un bellissimo principe. Il tema del matrimonio è stato interpretato dagli psicologi come una liberazione dalla fanciullezza, una crescita, l'apertura a una nuova fase di vita. La

² "My intention was not to do 'versions' ... but to extract the latent content from the traditional stories." (Haffenden, J. (1985), Angela Carter, in *Novelists in Interviews*, New York, Methuen Press, 80).



critica femminista invece lo valuta negativamente, considerandolo come un premio per l'assoluta passività e buon carattere (nonché spirito di sacrificio) dell'eroina, per cui, colmando il divario tra realtà e fantasia, le fiabe influenzerebbero unidirezionalmente le aspettative delle donne—perlomeno nelle società patriarcali, in quanto presentano il matrimonio come l'unica possibilità, la migliore.

Nel suo famoso studio sul folklore *Morfologia della fiaba* (1966:45), il filologo Vladimir Propp, il primo a parlare di modelli morfologici nello sviluppo del racconto, analizza i testi partendo dai personaggi, a ognuno dei quali attribuisce una valenza—ovvero una funzione: caratteristica specifica che ha il compito di veicolare un preciso messaggio. Il primo passaggio si limita a tratteggiare la situazione iniziale, ma rimane un importante elemento morfologico perché serve a presentare il futuro eroe o eroina. E' la fase in cui vengono introdotti anche altri eventuali membri della famiglia e in cui l'azione comincia a delinearsi.

Il racconto "The Bloody Chamber" è palesemente basato sulla favola del XVII secolo trascritta da Charles Perrault: "Barbablù". Superfluo ricordare l'andamento del racconto, mentre va ribadita la morale palese, ossia il primo significato, quello evidente e superficiale: si riassume nell'affermazione che curiosità e disobbedienza arrecano gravi danni. Perrault stesso la esplicita alla fine del racconto: "La curiosità, malgrado le sue attrattive, arreca dispiaceri assai sovente..." , non va quindi discussa, è opportuno invece indagare di quali altri significati ed eventuali altre "moralì" si arricchisce la storia col passare dei secoli.

Nel racconto della Carter la modernizzazione cui si è accennato precedentemente è evidente sin dalle prime battute: siamo nei nostri tempi, su un treno che viaggia nella notte. E' la stessa protagonista a spiegarlo, parlando in prima persona. Niente tempo sospeso dunque, non "once upon a time" ma "hic et nunc." Si dichiara piacevolmente eccitata, agitata: viaggia con il suo sposo verso il luogo dove lui risiede e dove si consumeranno le nozze. L'apertura non rispetta le parole della tradizione, ma lascia invariato tutto il resto, comprese le leggi morfologiche dettate da Propp che sono rispettate avvalendosi degli espedienti tipici per catturare l'attenzione del lettore: presentazione dei personaggi, descrizione dei luoghi, azione già avviata ma non ancora ben sviluppata.

La protagonista si definisce giovane e ingenua—è appena diciassettenne—in linea con le eroine tradizionali: nella sua trepidazione e nella corsa ritmica del treno già si intravedono i connotati di iniziazione sessuale. Non è chiaro, qui come nella fiaba originale, cosa abbia convinto la giovane ad affidarsi a un uomo molto più anziano di lei, dall'aspetto e dai modi inquietanti e già tre volte vedovo. Per sua stessa ammissione i sentimenti suscitati sono un indefinibile miscuglio di attrazione e repulsione—il Marchese è ricchissimo, concede alla moglie un lusso sfrenato, sa far valere la sua conoscenza del mondo, la lusinga. La ragazza prova addirittura gratitudine e si inorgoglisce per l'onore concessole: lei è la prescelta.

L'erotismo latente nei testi originali diventa esplicito nel testo moderno e l'iniziazione si compie secondo i rituali canonici, senza però placare nell'eroina



l'inquietudine percepita sin dal suo arrivo al castello, nel momento in cui entra per la prima volta nella camera da letto matrimoniale e si trova "surrounded by so many mirrors! Mirrors on all walls, in stately frames of contorted gold" (7), specchi che riflettono una moltitudine di gigli dall'odore troppo intenso, di putrefazione e di morte: "The lilies I always associate with him; they are white. And stain you" (12). Inquietudine provata anche nell'indossare il prezioso girocollo di rubini "rossi come il sangue delle arterie", il "cimelio di famiglia appartenuto alla dama riuscita a scampare alla ghigliottina" di cui resta, comunque, presagio.

Jack Zipes insiste molto sul tema della sessualità che nelle fiabe, dopo un rifiuto iniziale dovuto a paura, ignoranza o immaturità, viene infine accettata (1979:2). Non c'è però nei testi di tradizione l'ambivalenza di sensazioni suscitate dal Marchese, e soprattutto non c'è alcuna forma di ragionamento, mentre l'eroina della Carter parla direttamente al lettore esponendo pensieri, speculazioni, dubbi e certezze, frugando nella propria anima senza reticenze e, si direbbe, anche senza pudicizia.

L'amplesso è osceno, crudo, violento ed è nel momento di maggiore godimento che la donna scruta per la prima volta nell'anima del marito. Per la prima volta va all'essenza di quell'uomo che, preso dall'istinto, perde ogni fattezze umana:

In the course of that one-sided struggle, I had seen his deathly composure shatter like a porcelain vase flung against a wall; I had heard him shriek and blaspheme at the orgasm; I had bled. And perhaps I had seen his face without its mask; and perhaps I had not. (9)

Il tema dello specchio è stato molto studiato in letteratura, non solo in relazione alle fiabe, ponendo in rilievo gli usi differenti dell'oggetto e interpretandone la complessa dualità. Nella fiaba della Carter, poiché l'intera stanza nuziale è tappezzata di specchi, si deve necessariamente parlare non più di dualità bensì di molteplicità: le immagini sono rifratte innumerevoli volte, e gli specchi diventano testimoni della perversione del Marchese-amplificandola.

"See," he said, gesturing towards those elegant girls. "I have acquired a whole harem for myself!" ...and [I] watched a dozen husbands approach me in a dozen mirrors.... (7)

Una delle pioniere del pensiero femminista, Jenijoy La Belle, in uno studio interamente dedicato al tema (1988:154), sottolinea un'importante differenza molto utile in questa analisi: la sua teoria mette in relazione libri e specchi, considerati entrambi come strumenti di crescita, gli uni per l'universo maschile, gli altri per quello femminile, ma in "The Bloody Chamber" entrambi gli oggetti appartengono al marchese e per di più i libri sono testi osceni a carattere pornografico, come l'eroina aveva quasi subito avuto modo di constatare curiosando tra i volumi della biblioteca. Non esiste più alcuna differenziazione tra i due oggetti che diventano entrambi strumenti di corruzione.

Quando l'attenzione si sposta dalla fanciulla al suo aguzzino tutto appare in luce diversa. L'ambiguità dell'uomo è ben esplicitata dalla protagonista che ne è attratta e al



tempo stesso respinta, e questo basta a cambiare la nostra percezione del personaggio: "I lay in bed alone. And I longed for him. And he disgusted me." (12)

Il cambio di focus è usato per sovvertire l'immaginario fiabesco, cambiando così radicalmente anche la morale, operazione possibile attraverso l'ambientazione moderna e attraverso il rinnovo dei messaggi occulti, arricchiti di significati più moderni ma pur sempre estrapolati dal loro complesso sistema simbolico.

The "animal groom pattern" è la definizione usata dal Bettelheim per catalogare i racconti in cui avviene una trasformazione, di solito da umano in una qualche creatura orrida e repellente (1976:270). Pur non essendo interamente ascrivibile a questa categoria, "The Bloody Chamber" ne conserva comunque qualche elemento, come per esempio il comportamento animalesco e volgare svelato durante l'amplesso, la raccolta di libri osceni, o l'intima riflessione della protagonista:

The perfume of the lilies weighed on my senses; when I thought that henceforth, I would always share these sheets with a man whose skin, as theirs did, contained the toad-like, clammy hint of moisture, I felt a vague desolation... (12)

La critica unanime ascrive alla sfera sessuale il significato latente dell'animale, e come tale deve essere interpretato l'accento al rospo e alla sua pelle viscida nel racconto della Carter. Il rospo genera disgusto ma mai paura, e infatti dietro questo animale mite, ma ricorrente nelle fiabe al pari dei predatori, si cela di solito un bellissimo principe, trasformato nell'aspetto da un qualche incantesimo, che riprende le sue sembianze solo dopo essere stato baciato dalla fanciulla. La trasformazione marca il passaggio dal rifiuto dettato dal disgusto alla susseguente accettazione delle pratiche sessuali. Bettelheim afferma che le fiabe

...suggest that eventually, there comes a time when we must learn what we have not known before-or, to put it psychoanalytically, to undo the repression of sex. What we had experienced as dangerous, loathsome, something to be shunned, must change its appearance so that it is experienced as truly beautiful. (1976:279)

Non è però attraverso l'accettazione del rospo che qui si arriva alla rivelazione, bensì attraverso la disobbedienza. E' con l'apertura della porta proibita che la storia raggiunge l'apice: si allenta la suspense, il segreto viene svelato e si acquisisce conoscenza e consapevolezza. La stanza relegata nella parte più interna del castello è la stanza delle torture, quella dove sono avvenuti gli omicidi, quella che svela in tutto il suo orrore le storture e la crudeltà di Barbablù e del Marchese. La stanza è buia ma è quella in cui ci si vede meglio perché viene finalmente squarciato il velo di silenzio e passività in cui sono state tenute le donne per secoli.

Se nella favola di Barbablù vengono riconosciuti i corpi delle mogli precedenti in modo sommario, con Angela Carter i cadaveri delle tre mogli del Marchese mantengono gli stessi elementi caratterizzanti mostrati in vita-si riconoscono la modella, la cantante, la contessa rumena. Tre personalità diverse tra di loro, a loro



volta diverse dalla moglie ancora in vita la cui dote primaria, come più volte sottolineato, rimane la purezza, qualità del tutto estranea alle precedenti. I delitti sono stati commessi con metodiche diverse come se a ognuna fosse stato riservato un trattamento consono alla propria personalità e si comprende perché la protagonista venga condannata alla decapitazione: immagine horror per separare corpo, oggetto fisico fonte di godimento, da mente, sede di intelligenza e ragionamento. Adesso è chiaro che il Marchese è un uomo perverso e subdolo, un serial killer che va in giro per il mondo pronto a irretire la sua prossima vittima, come lui stesso afferma quando gli viene restituito l'anello di fidanzamento, un magnifico opale montato su oro antico: "it will serve me for a dozen more fiancées." (24)

Da qualunque prospettiva si scelga di esaminare le fiabe di Angela Carter si arriva alla conclusione che esse creano connessioni totalmente nuove, il che dimostra come gli stereotipi, o lo stesso immaginario, possano essere usati per veicolare pensieri e riflessioni personali. Inoltre, anche se l'interpretazione delle fiabe può essere beffarda o ironica, non si trasforma mai in polemica sterile sul loro significato, come invece vorrebbe la critica femminista che si risolve in un'accesa protesta contro gli stereotipi sessisti centrali allo sviluppo delle trame, senza proporre alcuna valida alternativa—che diventa assolutamente necessaria in omaggio al fascino esercitato dalle fiabe su individui di entrambi i sessi e di tutte le età.

Jack Zipes è stato il primo a parlare di capovolgimento nel significato delle fiabe e sebbene il suo studio fosse improntato più su base sociologica, con definizioni quali "controcultura" o racconto "liberatorio" fa luce su uno dei più importanti temi delle fiabe in generale e di quelle della Carter in particolare. Conclude infatti dicendo che anni fa—non necessariamente tanti—il concetto ideale di femminilità era proprio quello descritto nelle fiabe (1983:13). Se è vero che le fiabe riflettono la società del tempo, l'operazione della Carter ci pone di fronte a uno spaccato della femminilità non del XX secolo in generale, ma proprio degli anni Settanta, il periodo più intenso e fiorente per ribellioni, proteste e controcultura. In conclusione, se la morale non può essere alterata in quanto legata alla realtà dell'epoca, miti e leggende, considerati sacri e intoccabili, possono essere manipolati per raggiungere scopi diversi da quelli stabiliti dalla tradizione. Il lavoro della Carter con le fiabe ha dunque una duplice valenza: letteraria e critica.

La magia delle fiabe deriva dal loro essere aperte a svariate interpretazioni, sono multidimensionali, e la definizione di "controcultura" calza bene all'opera della Carter che vanta un rapporto privilegiato con le fiabe e soprattutto con lo spirito del "c'era una volta."

Nel racconto oggetto di questo studio si assiste a più di un importante capovolgimento del testo tradizionale: per esempio la modalità con cui viene salvata l'eroina—non più dai fratelli, giovani e aiutanti maschi, ma dalla madre, messa in allerta dal suo stesso istinto, "maternal telepathy" lo definisce, dopo aver ricevuto dalla figlia una strana telefonata. Importantissimo lo spostamento di gender che suggerisce come le donne non siano più assoggettate all'uomo. La madre è per la protagonista il più



fulgido esempio di forza e determinazione. Il suo arrivo inaspettato genera confusione e distrae l'omicida ma inserisce un elemento parodistico che si riscontra nel suo accorrere al galoppo in aiuto della figlia: scendendo nella stazioncina locale, spiegherà in seguito, non era riuscita a trovare un taxi, per cui aveva preso in prestito un cavallo.

You never saw such a wild thing as my mother, ...one hand on the rein of the rearing horse while the other clasped my father's service revolver....
 Now, without a moment's hesitation, she raised my father's gun, took aim and put a single, irreproachable bullet through my husband's head. (25-26)

La figura materna è del tutto nuova all'impianto fiabesco e rappresenta un bell'esempio di quella *sorority* di cui le femministe vanno tanto fiere. Nei tratti morfologici tradizionali della fiaba rientra invece l'isolamento dei personaggi-che sia l'eroe, costretto a girovagare per il mondo, o l'eroina, spesso separata dalla famiglia-è sempre chiaro sin dall'inizio chi sarà il protagonista, e il lettore sa subito da che parte schierarsi:

... all the paraphernalia of the everyday world from which I, with my stunning marriage, had exiled myself.
 Into marriage, into exile; I sensed it, I knew it-that, henceforth, I would always be lonely. (5)

Gli schemi individuati da Propp sono da subito evidenti in "The Bloody Chamber", ma anche nelle altre storie della raccolta, in cui sono rispettate le funzioni più rilevanti per lo svolgimento di una fiaba: descrizione dell'eroe; separazione/partenza; rottura dell'incantesimo; ritorno alla felice condizione iniziale. In sintesi, Angela Carter non ha inventato nulla, ha solo reso palese ed esplicito quello che in molti, come si è visto, riconoscono come qualità intrinseca al racconto fiabesco, ovvero il significato di rimando sessuale riconosciuto, in particolare, nel rito di iniziazione e di passaggio dall'adolescenza all'età adulta.

A questo punto dell'analisi è bene schematizzare la progressione nell'interpretazione della favola di Barbablù, sottolineando che già il testo originale mostra un'importante discrepanza dai modelli canonici: il matrimonio, la naturale conclusione di tutte le fiabe, l'evento che ristabilisce l'ordine naturale delle cose e garantisce protezione e sicurezza, è qui presentato all'inizio del testo e conseguentemente considerato come l'origine dell'abisso. La comprensione della fiaba passa sempre in primis dalla morale evidente esplicitata da Perrault stesso che condanna curiosità e presa di coscienza. La sete di conoscenza va sempre punita, specie nelle donne che non possono/devono avere accesso a un mondo pericoloso perché portatore (sano) di libertà. Contemporaneamente sorgono spontanee alcune domande: perché la donna ha accettato di sposare un uomo così ripugnante? Perché, insieme alle altre, le è stata consegnata anche la chiave che apre la stanza proibita? Come risposta alla prima domanda potrebbero citarsi le spiegazioni che la donna fornisce (a se stessa e agli altri), per giustificare comportamenti condannabili. Soggiogata dai modi di



Barbablù apparentemente cordiali e allegri, non ne vede più i difetti, che vengono di molto ridimensionati: “In fondo è un brav’uomo”, “La sua barba non è poi così tanto blu” sono le frasi proferite dall’eroina in una delle molteplici versioni della fiaba di Perrault. La consegna della chiave rappresenta ovviamente una prova (che nessuna delle donne supera), perché la disobbedienza è un modo per affermare la propria voce, una presa di coscienza anche se, come già osservato, in Perrault non esiste alcun ragionamento ma solo passiva accettazione. La trasformazione, la crescita, avviene, nonostante tutto, anche per l’eroina di Perrault, e lo dimostra mettendo in atto stratagemmi vari (utili a ritardare l’esecuzione) che, con l’arrivo dei fratelli, ne determineranno la salvezza.

La prima valutazione di questi due personaggi, in realtà un po’ sfocati nel racconto originale, si pone sullo stesso piano della morale evidente: la salvezza viene dallo stereotipo maschile del cavaliere che salva la fanciulla in pericolo, ma anche questa immagine viene sovvertita. Alcuni critici infatti hanno interpretato la furia battagliera dei fratelli come una rappresentazione della forza morale e fisica della protagonista, della sua capacità di badare a se stessa: in altre parole l’eroina si salva da sé, grazie alle conoscenze acquisite e alla maturità raggiunta nell’affrontare le vicende narrate.

Tra le varie letture della favola di Barbablù si trova anche quella basata sulla psicologia, ovvero ci si chiede se Barbablù sarebbe stato un marito migliore qualora la moglie non lo avesse tradito, puntando di nuovo il dito accusatorio contro la donna che, col suo comportamento scorretto, “provoca” la reazione omicida. Nel qual caso però si evince anche che i peccati (se pur tali) di disobbedienza e curiosità sono poca cosa rispetto alla pena inflitta, e se punizione ci deve essere dovrebbe essere più adeguata e proporzionale al peccato commesso.

Queste riflessioni critiche su Barbablù vengono esplicitate e portate in superficie dalla modernizzazione del racconto effettuata per mano di Angela Carter. Sin da subito, per esempio, la protagonista si dimostra meno passiva e soprattutto dotata di una propria capacità di ragionamento. E’ lei stessa a domandarsi se la consegna della chiave non sia un subdolo stratagemma per indurla a comportamenti punibili, sospetta la trappola e intuisce la manipolazione per indurla a fare esattamente quello che le è stato proibito–meccanismo che funziona sin dai tempi di Eva. Cosciente e senziente infrange il divieto: il velo va squarciato, costi quel che costi–la conoscenza non può più essere appannaggio solo maschile. Ragiona inoltre sull’ambivalenza delle sue sensazioni nei confronti del Marchese e sa che la sottile attrazione, apparentemente ingiustificata, deriva direttamente dal suo essere altrettanto corruttibile e potenzialmente perversa:

... I was afraid, not so much of him, of his monstrous presence, ... the presence that, even when I thought myself most in love with him, always subtly oppressed me... No. I was not afraid of him; but of myself. (11)



La sfera sessuale gioca un ruolo primario esplicito, e sottintende anche quel godimento e quell'accettazione fin qui appannaggio solo maschile. È proprio in questa ambivalenza che comincia a delinarsi, in termini modernissimi, il perverso rapporto vittima/carnefice. Sviluppandolo all'estremo della sua potenzialità e calandolo interamente nella realtà odierna risulta evidente che Barbablù non è "solo" un serial killer, appellativo già attribuitogli dalla critica, ma diventa un vero e proprio femmicida, colui che si presenta con doni e lusinghe, apparentemente mettendo la vittima prescelta al centro del proprio mondo. La vera natura distorta, contorta e violenta si palesa solo in seguito, quando la vittima è soggiogata e spesso costretta ad isolamento, senza più contatti col mondo esterno e dunque senza possibilità di confronto.

Dalla modernizzazione della fiaba appare inoltre chiaro che nulla avrebbe potuto interferire con il comportamento violento e deviato dell'uomo, anzi! Le vittime sono scelte razionalmente: con acume psicologico e lucido cinismo se ne riconoscono la debolezza, la mancanza di fiducia in se stesse e dunque la facile possibilità di annientamento e conseguente manipolazione. La furia omicida di Barbablù e del Marchese non si scatena perché smaccatamente provocata, ma è piuttosto inerente alla loro stessa personalità. Il loro comportamento, il loro agire è pianificato e premeditato, non frutto di incontrollabili momenti di rabbia. Il Marchese è il compagno violento di matrice modernissima, ma in senso lato la stanza delle torture può rappresentare quella parte dell'inconscio dove sono state relegate paure e inconfessabili desideri. È lo stanzino buio in cui si accumula tutto quello che non fa piacere avere intorno, ma di cui è impossibile disfarsi, uno sgabuzzino che prima o poi si dovrà aprire per affrontarne il tanto temuto contenuto. È la stanza rivelatrice, l'epilogo che conferma quello che in fondo si era già intuito ma non elaborato, uno squarcio nel buio in cui sono state tenute le donne per troppo tempo.

Il pensiero dell'eroina della fiaba originale, "In fondo è un brav'uomo", corrisponde al dialogo che si svolge tra madre e figlia nel racconto della Carter:

"Are you sure you love him?"
"I am sure I want to marry him," I said.
And I would say no more... (2)

Entrambe le osservazioni marcano l'inizio di un rapporto malato che in Angela Carter viene meglio rappresentato e descritto attraverso la repulsione/attrazione provata dalla protagonista. La frase rende attivo il meccanismo che porta a giustificare e minimizzare anche le azioni più abiette e violente, ed è ben rappresentativo della vittima moderna che trova sempre valide motivazioni per proteggere il suo carnefice-tante vittime di violenza domestica non denunciano i loro aggressori e, se costrette a ricorrere a cure mediche, giustificano la loro condizione con sciagurati incidenti, scagionando i veri artefici.

Barbablù, come dimostra la cronaca, è un personaggio attualissimo. Non si presenta mai all'improvviso, non coglie di sorpresa: è sempre annunciato da segnali, più o meno marcati, con cui rivela la sua vera natura-segnali che, per quanto evidenti, vengono spesso ignorati o sottovalutati, che equivale a negare l'aspetto preoccupante e minaccioso della realtà: la barba blu è evidente ma nessuno la vede e quando la si vede viene giustificata. È una specie di patto segreto, fatto di timore e complicità, tra vittima e carnefice che la Carter mette bene in evidenza.

Il maschio predatore problematico, anaffettivo, non viene percepito come tale, non risulta pericoloso, solo un po' particolare e dal carattere ombroso, tuttavia rappresenta la quintessenza dell'amore geloso e possessivo che tenta di farsi giustizia da solo e che proprio per questo viene distrutto. Da questa osservazione emerge un'altra morale, stavolta rivolta all'uomo: non si imprigiona chi si dice di amare e non ci si lascia trascinare dalla collera. L'amore geloso è amore malato e in un mondo civilizzato e colto si deve far fronte con altri mezzi alla sete di giustizia, altrimenti gli apparati punitivi o di controllo si ritorcono contro chi li ha ideati e messi in atto: non a caso sia il Marchese che Barbablù vengono uccisi.

Molte sono le donne che scelgono compagni che si rivelano essere Barbablù ma ne minimizzano i lati oscuri del carattere, e l'errore di giudizio sarà quasi sempre fatale. Ecco dunque trasformata nuovamente la morale della fiaba che, letta sotto questo punto di vista, insegna a preservare l'intuizione nell'osservare la realtà, e evitare di plasmarla o assoggettarla ai propri desideri. Da quest'ottica è addirittura possibile affermare che la vittima sia predatrice di se stessa (come osserva la pedagoga Enza Bifora (2014)), talmente soggiogata da addossarsi tutte le responsabilità e annientare qualsiasi velleità di ribellione, tanto che i carnefici non sono più riconosciuti come tali e questo vale tanto per la favola di Perrault che per quella più moderna di Angela Carter.³

Entrambi i racconti si concludono rispettando l'andamento tradizionale dell'impianto fiabesco, vale a dire con il ripristino delle condizioni di tranquillità antecedenti alle vicende narrate, presentando però l'arricchimento di un elemento in più: entrambe le eroine hanno accanto un nuovo compagno. In Perrault si trova solo un vago accenno a un "bravo cavaliere", mentre il personaggio di Jean-Yves della Carter è ben sviluppato e presenta caratteristiche specifiche che ne tratteggiano la valenza: uomo mite e pacato, cieco, entra in scena come servitore ben prima della scoperta degli orrori, e fino alla morte del Marchese la sua funzione rimane meramente consolatoria. A vicenda conclusa, però, la nuova coppia convive con la benedizione della madre di lei:

we lead a quiet life, the three of us. I inherited, of course, enormous wealth but we have given most of it away to various charities.

³ Bifera V., (2014), *Fiabe Antiche e Significati Attuali: Barbablù di Charles Perrault, un Galantuomo dei Nostri Giorni*, *Convincere*, 23 Nov. 2014, <http://convincere.eu/criminologia/item/587>.

... here I was, scarcely a penny the richer, widowed at seventeen in the most dubious circumstances and busily engaged in setting up house with a piano-tuner (26)

Pur nel rispetto della struttura circolare della fiaba, rimane il dubbio su quale sia la funzione (intesa secondo i dettami del Propp) di queste due figure molto simili nonostante il divario temporale che le separa. Se nel racconto di Perrault è possibile identificare il "bravo cavaliere" con un principe azzurro, artefice della svolta che porta l'eroina a vivere "felice e contenta" il resto dei suoi giorni, non può trarsi la stessa conclusione per il racconto della Carter. Va sottolineato che è con Jean-Yves che la protagonista condurrà una vita, se non felice e contenta come vorrebbe la tradizione, quantomeno pacata e serena come si evince dal passaggio su riportato, ma dopo tutte le osservazioni, innovazioni e ribaltamenti di significati, è impossibile sovrapporre Jean-Yves a un principe azzurro. Impossibile che la Carter, femminista attivista convinta, dopo tante battaglie e rivendicazioni, sia caduta nella trappola della tradizione omettendo di modernizzare una delle figure portanti della struttura fiabesca. Accettando però una lettura più attuale del racconto e sovrapponendo i personaggi di Barbablù e del Marchese al moderno femminicida, è allora giusto lanciare un messaggio di speranza: non tutti gli uomini presentano le loro stesse caratteristiche violente e patologiche ed è sempre possibile, uscendo dall'incubo, instaurare rapporti normali e pacati, basati su reciproco affetto e rispetto. In altre parole, con pochi tratti, Angela Carter ribalta anche la figura del Principe Azzurro vestendolo di panni più umani e concreti. Di più: persi alto lignaggio e bellezza fisica, il personaggio presenta addirittura una menomazione che però, insieme all'ovvia vulnerabilità, gli regala maggiore sensibilità e la capacità di accettare la sua compagna non solo senza sospetti, ma anche senza remore e rimpianti.

Pur se a racconto ormai concluso si è in presenza di un ulteriore ribaltamento dell'immaginario. La figura immaginifica consolidata del Principe Azzurro come uomo perfetto, garante di felicità viene totalmente sgretolata per entrare a far parte del mondo concreto e moderno con caratteristiche opposte a quelle definite dalla tradizione. Si potrebbe discutere a lungo se, per una femminista come la Carter, la presenza dell'immagine del Principe Azzurro, per quanto ribaltata e ridimensionata, non sia una contraddizione.

Questa, però, è tutta un'altra storia.



Bibliografia

Bettelheim B., (1976), *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Knopf.

Carter A., (1993) *The Bloody Chamber*, Penguin Books (www.writeryouthdublin.files.wordpress.com).

De Beauvoir S., (1953) *The Second Sex*, New York, Knopf.

La Belle J., (1988), *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca and London, Cornell University Press.

Propp V., (1966), *Morfologia della fiaba*, Torino Einaudi.

Zipes J., (1979), *Breaking the Magic Spell*, Austin, University of Texas Press.

Zipes J., (1983) *Fairy Tales and the Art of Subversion*, London Heinemann.