

La storia del gatto con gli stivali*

Elena Massi

Università degli studi di Modena e Reggio Emilia

Resumen

Durante años, los cuentos de hadas han sido contados por diferentes narradores sin necesidad de tener ningún derecho público. Diferentes narradores han contado a menudo historias similares sin problemas de plagios, y solo unos pocos han alcanzado el privilegio de firmar sus historias. La consecuencia de este hecho es que muchos de los cuentos de hadas son colecciones anónimas de tramas combinadas por la autoridad del género. Desde este punto de vista, los cuentos acaban siendo una especie de colección de coincidencias entre autores que defienden su derecho a contar “La verdadera historia” o “La historia de las historias”. Por lo tanto, podemos definir estos cuentos como un conjunto de autoridades compartidas.

Esto es particularmente cierto en el caso de El gato con botas. El autor más reconocido de esta historia es Perrault, pero desde Straparola a Angela Carter muchos otros autores lo han firmado: Sergio Tofano, Erich Kastner, Ross Tony, Piumini Roberto y Philip Pullman.

En este artículo me propongo comparar estas diferentes ediciones del cuento, concediéndole una atención especial a la versión de Angela Carter en *The Bloody Chamber*. Se atenderá a la historia de la trama y a las similitudes y diferencias entre las distintas ediciones. De esta manera, se propone mostrar una especie de cuento de nunca acabar: un cuento en el que podemos reconocer la comunicación entre las diferentes autoridades.

Palabras clave: Perrault, Angela Carter, autoría, intertextualidad, cuentos de hadas, gatos.

Abstract

For years fairy tales have been told by narrators without a public right. Different narrators have often told similar stories without problems of plagiarism and only a few of them has achieved the privilege to sign their stories. The consequence of this fact is that a lot of fairy tales are anonymous collections of plots combined together by the authority of the genre. From this point of view the endless tales results a sort of collection of meetings between authors who bargain their right to tell ‘The true story’ or ‘The story of the stories’. By considering this, we can define the endless tale as a collection of shared authorities.

This is particularly true in the case of *Puss in Boots*. The most recognized author of this story is Perrault but, from Straparola to Angela Carter, a lot of different authors had signed it. We can remember Sergio Tofano, Erich Kastner, Tony Ross, Roberto Piumini and Philip Pullman. *Puss in boots* starts his adventures as a sharp courtesan and ends them as a sort of counsellor of love.

With my article I propose to compare these different editions of *Puss in Boots* with a particular attention to the Angela Carter’s version in *The Bloody Chamber*. I’ll tell the story of the plot and I’ll stress similarities and differences between different editions. In this way I propose to show a kind of endless tale: the one in which we can recognize the communication between different authorities.

Keywords: Perrault, Angela Carter, authorship, intertextuality, fairy tales, cats.

* Recommended citation: Massi, E. (2011). “La storia del gatto con gli stivali” [online paper] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 6. Universitat de València [date] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

La difficoltà di stabilire il diritto con cui attribuire un'autorità ai narratori di fiaba, al di là di mode letterarie e dibattiti scientifici, ha profondamente influenzato l'identità del genere fiabesco, determinando anche la possibilità che le opere che ne fanno parte non abbiano mai una vera e propria fine. I contenuti delle fiabe possono essere apparentemente copiati e ripetuti con minime variazioni senza che un autore sia tenuto a rivendicarne la paternità. Il genere fiabesco si configura così come una rete di trame, talvolta intrecciate tra loro, che ripetono personaggi e situazioni tipiche note in una sorta di epos non ancora terminato. Non si può sapere, ad esempio, chi sia stato il primo autore ad aver inventato la storia del gatto con gli stivali, la fiaba che qui verrà analizzata, ma le avventure del felino hanno preso mille piccole e grandi varianti, a seconda dei narratori che non si sono stancati di ripeterle ad un pubblico mai sazio di ascoltarle.

Il primo narratore di fiaba nella storia letteraria è stato Giambattista Basile. L'autore lascia intendere dal titolo di fare intrattenimenti per ragazzini, ma realizza in realtà un'opera decisamente complessa, che probabilmente sarebbe dovuta essere letta solo nei circoli letterari a cui partecipava. Ci sono stati quindi gli eleganti esempi di Perrault, che hanno stimolato una vera e propria moda del racconto fiabesco, ma sempre in ambienti elitari, pur essendo in realtà la fiaba nata oralmente tra la povera gente. A ricercare di nuovo il vasto pubblico sono ufficialmente i fratelli Grimm e Andersen e a facilitare il loro progetto la diffusione di case editrici specializzate in letteratura popolare. Le loro fiabe hanno circolato, tradotte e riscritte in diverse forme in tutto il mondo, mai sufficientemente tutelate da documenti come la "Berne Convention", uno dei primi atti ufficiali per la tutela del diritto d'autore a livello internazionale (Porsdam, 2006). Nei libri di fiabe entrati nella storia letteraria sono così numerosissimi i riferimenti ai Grimm, a Basile, a Perrault o alle *Mille e una notte* senza una concreta dichiarazione del debito loro dovuto. Sembra che i narratori di fiabe rispetto agli autori di romanzi abbiano voluto legittimare questa apparente trasgressione.

Narratori che hanno determinato e che contribuiscono a far sì che le fiabe non abbiano mai una vera e propria fine sono stati anche quelli meramente fittizi, personaggi della finzione letteraria diventati noti al pubblico per aver interpretato la parte di 'voce narrante'. Tra di essi c'è, ad esempio, Shahrazàd, l'indimenticabile protagonista delle *Mille e una notte*. Gli arabi non si sono mai preoccupati di identificare l'autore di questi racconti. Fino ad ora pare essere bastato l'omaggio all'eroina. Secondo la studiosa Mia Gerhardt, l'opera nel complesso possiederebbe quella che chiama una "scala" di figure autoriali. Un ipotetico primo "creatore" originario avrebbe lavorato su un patrimonio di risorse materiali e di modelli strutturali. Ad essi si sarebbero aggiunte gradualmente una serie di versioni realizzate da "narratori" e "redattori", che avrebbero composto le edizioni curate dai "traduttori" occidentali, ma in una gerarchia in cui

All the people discussed above were story-tellers: those who created the stories and those who repeated them, the narrators who worked them, the redactors who wrote

them down, the compilers who collected them, and the translators who made them accessible in other languages (Gerhardt, 1963: 41, 55).

La difficoltà di stabilire un testo definitivo rende possibile circoscrivere un particolare spazio comunicativo. All'interno di esso le componenti che concorrono a determinare l'autorità acquisiscono tutte la comune valenza di "raccontastorie". Secondo la Gerhardt, a prescindere dai suoi confini, l'opera nel complesso risulta essere una collezione di tecniche per aumentare le "conseguenze letterarie" (Gerhardt, 1963: 383). È difficile stabilire fino a che punto le notti arabe siano fiabe, ma una delle caratteristiche che condividono con loro è proprio la flessibilità e l'apertura di cui parla la Gerhardt. Nel caso di questo genere la mancanza di norme a disciplinare il diritto d'autore e la presenza di autori come Perrault o Andersen che hanno voluto firmare storie create in parte da altri, hanno prodotto un fenomeno culturale di cui si fa fatica a delimitare i confini. Le fiabe sono state di volta in volta rinarrate e soprattutto, sin dalla fine dell'800, ciò è accaduto anche nella musica, a teatro e nel cinema. Sono rimaste una serie di trame, personaggi, credenze, conoscenze e ciò che il folklore ha definito:

Una specifica attività umana essenzialmente sempre identica e di un interesse per le fiabe che è praticamente sempre uguale (...) tra un'epoca e l'altra, e tra un paese e l'altro. E per quanto le trame possano differire, le fiabe tendono a rientrare in certi ben precisati gruppi formali, in dipendenza dello stile nonché dello scopo e dell'occasione per cui vengono utilizzate (Thompson, 1994: 501).

Il folklore ha permesso di raccogliere insieme e di ordinare le fiabe a partire dalla somiglianza delle trame in una serie di motivi e tipi formali o di funzioni. Immortali restano le classificazioni degli studiosi Aarne e Thompson (Thompson, 1994) o di Propp (2003). Aarne e Thompson hanno coniato il termine 'motivo' per definire il più piccolo elemento di un racconto capace di persistere nella tradizione, e 'tipo' per descrivere fiabe che hanno raggiunto un'esistenza indipendente. Hanno così redatto un indice dei motivi con l'ambizione di classificare un patrimonio narrativo potenzialmente infinito. Con lo stesso obiettivo Propp si è occupato invece dell'azione all'interno della narrazione fiabesca. In questo modo ha isolato una sequenza di 31 funzioni che permettono di descrivere la struttura interna della storia a partire da una sequenza fissa.

La difficoltà di dare una paternità al potenzialmente immenso patrimonio narrativo derivante dalla presenza di trame apparentemente simili, ma appartenenti a diversi autori, ha determinato l'esigenza di trovare principi di ripartizione per poter stabilire delle comparazioni tra le storie. Negli studi sui poemi epici questa stessa difficoltà ha permesso di individuare un fenomeno comunicativo chiamato dalla critica "distributed authority" (Ranković, 2007). Ciò ha consentito di osservare l'arte popolare come il risultato di "an 'evolutionary' rather than personal aesthetic" (Ranković, 2007: 304). Il fenomeno risulta paragonabile a ciò che la Gerhardt ha chiamato scala autoriale nella definizione della tipologia dei raccontastorie coinvolti nelle *Mille*

e una notte. Il combinarsi di funzioni e motivi all'interno di una potenzialmente infinita prerogativa di condividere autorità è ben evidente nella cosiddetta fiaba moderna, ovvero nei prodotti confluiti oggi nella letteratura per l'infanzia o nella letteratura per adulti attenta alla critica della postmodernità. Un perfetto caso per dimostrarlo è costituito dalla fiaba de *Il gatto con gli stivali*. La trama originaria è stata attribuita a Perrault, ma senza una vera e propria certezza di fonti. Il grande autore francese, a sua volta, deve aver rielaborato una versione anonima. Scrive, ad esempio, Marc Soriano:

Alla fine del XVII secolo esistono delle buone versioni scritte del tema di Mastro gatto [Maître Chat]: quella di Straparola, molto conosciuta in Francia per la traduzione francese di Pierre de Larivery (1576) e anche quella di Basile, uscita nel 1636, che Perrault probabilmente ha letto o che comunque potrebbe aver letto.

Bisogna per questo concludere che *Il gatto con gli stivali* segue dei modelli scritti? In realtà, nonostante alcune leggere somiglianze di dettaglio, la versione dello Straparola, piena di particolari arcaici (la gatta che lecca Costantino per medicare le sue ferite), è concepita in uno spirito drammatico e crudele del tutto estraneo al nostro racconto. Quella di Basile, capolavoro di prolissità burlesca, si sviluppa su un registro completamente diverso.

Il nostro autore, se conosce le versioni di Straparola e di Basile, e se pensa a esse, le ha in mente come punti di riferimento molto lontani o come esempi. Forse le utilizza anche a posteriori per migliorare questo o quel particolare.

Ma, con ogni probabilità, segue una versione orale (Soriano, 2000: 237).

Esiste dunque una trama a cui l'autore francese, con *Le Maître Chat ou le Chat botté*, ha dato la riconoscibilità che è giunta fino ad oggi, ma che era già conosciuta in versione orale. La fiaba di Perrault è l'enunciazione di cosa successe al figlio più piccolo di un mugnaio quando ricevette in eredità il gatto di suo padre. Il felino fu la sua fortuna perché dotato di parola, ingegno e conoscenza delle dinamiche di corte di re ed orchi. Il giovane ereditario, infatti, grazie ai suoi trucchi sposa la figlia di un re e si impossessa del castello di un orco. Il gatto gli procura tutto questo dal momento in cui entra in possesso di un paio di stivali grazie ad una serie di omaggi ed inganni.

Secondo la ripartizione di Aarne e Thompson si individuano i motivi compresi tra i codici B100-B199 animali magici; B120 animali saggi; B200-B299 animali con tratti umani; B210-B211 animali parlanti; B300-B599 animali amichevoli; B342 il gatto lascia la casa; B 720 qualità fisiche e immaginarie degli animali, B 750 abitudini immaginarie degli animali; G500-G599 l'orco sconfitto; H300-H499 prove per il matrimonio; K0-K99 gare vinte con l'inganno. Secondo la morfologia proppiana sono evidenti invece le funzioni del tranello, della mediazione, della rimozione della sciagura o mancanza iniziale e delle nozze dell'eroe.

Perrault non si attribuisce la paternità della fiaba. Nella finzione l'autore è il personaggio di un'ideale favola esopiana: la cosiddetta *Ma mère l'Oye*. Nella realtà lo scrittore francese cerca di attribuire la paternità dell'opera al figlio (Soriano, 2000: 96). Ci si trova di fronte ad una situazione paragonabile a quella descritta dallo studioso di narrazioni popolari Kilito circa la

necessità di dover mediare modernità ed autorità. Kilito afferma che l'autore di storie popolari che aspira ad acquisire autorità non può parlare in prima persona, quasi che l'autore più che una figura in carne ed ossa sia "il prodotto di un genere" del discorso (Kilito, 1988: 5).

Con il recupero della trama del gatto con gli stivali Perrault avrebbe dunque fondamentalmente scelto di interpretare un ruolo che, nella sua epoca, era umile, ma alla moda. Perrault evoca in modo essenziale l'atmosfera dimessa ed idilliaca di una campagna popolata di re buoni e contadini poveri, laboriosi e spaventati da un orco. Questo non aveva fatto Straparola che invece aveva fondamentalmente scelto di rendere omaggio a Boccaccio con una cornice che chiama a narrare "graziose e amorevoli donne" riunite nella corte di Lucrezia Sforza a Murano. E questo non aveva fatto Basile, che sembra prendersi gioco di Boccaccio volendo per narratrici dieci vecchie napoletane. La storia di Cagliuso, ad esempio, viene interpretata da Tolla, una signora dal grosso naso e la chiacchiera fluente. Straparola narra la storia del povero ma nobile Costantino Fortunato, il figlio di Soriana, una povera donna della Boemia. Basile rievoca l'ingratitudine di un certo Pippo e l'atmosfera popolare del porto di Napoli. Entrambi vengono aiutati a sposare una principessa da delle gatte che non indossano alcuna calzatura. Ciò che più emerge dal confronto con i due testi italiani è la brevità del testo francese, l'anonimato in cui restano i personaggi e la vaghezza circa i luoghi in cui è ambientata la storia. Perrault non specifica di essere in Francia né il nome del villaggio o paese dove si svolgono i fatti. Gli italiani inseriscono inoltre la vicenda in una cornice composta da commenti moraleggianti all'inizio e alla fine della storia, mentre Perrault sceglie di apportare una doppia morale di commento del fatto narrato solo alla fine. Così facendo si può dire che l'autore francese rispetti maggiormente quelle che oggi studiosi della retorica fiabesca come Stefano Calabrese hanno definito tipico dello stile fiabesco: l'azione cristallizzata dei personaggi, la funzione comunicativa dei personaggi medesimi, la vocazione panoramica del paesaggio, la funzione metalinguistica del genere (Calabrese, 1997). Le azioni del misterioso figlio del mugnaio francese e del suo gatto seguono, ad esempio, uno schema rigido, determinato dalla necessità di enunciare e mettere in discussione l'importanza data al vestiario e all'apparenza. In questo modo Perrault stabilisce un patto enunciativo con il lettore in cui fondamentalmente gli insegna a riconoscere e sfruttare cliché di comportamento basati sull'eleganza. I particolari funzionali a dare l'idea del paesaggio e dell'ambiente sono i riferimenti alle scene del mulino, dei campi e delle corti del re e dell'orco. Queste scene non sono descritte nei dettagli, i loro nomi rimandano direttamente allo sfondo dell'azione dei personaggi. Perrault riesce così a dare un'idea vivida e pregnante delle risorse necessarie per fare fortuna nel 1600 con poche figure elegantemente orchestrate da una voce cinica ed ironica. Questa voce cita, sfrutta e rielabora metalinguisticamente la riconoscibilità 'didattica' di un genere destinato ad istruire i bambini e il popolo per intrattenere in realtà la corte francese della sua epoca.

In questo modo Perrault ha stabilito una serie perlopiù ricorrente di motivi e funzioni che hanno fortemente impresso sull'intreccio della storia del gatto con gli stivali la marca della sua autorità. Lo si può constatare sin dal titolo e dall'abbigliamento del suo protagonista. La versione di Straparola prende quello di *La gatta* e quella di Basile *Cagliuso*. Dopo Perrault si può considerare come questa storia è stata più volte riscritta, ma tutti i suoi autori hanno tenuto a conservare il titolo francese o una sua traduzione più o meno letterale insieme agli indumenti del suo protagonista. Per alcuni si può ipotizzare un atto di omaggio all'immaginario fiabesco francese e soprattutto di esplicito riferimento alla volontà di confrontarsi con questo genere, di sottolineare il fatto che stavano scrivendo una fiaba. Epigoni di Perrault sono stati i Grimm che hanno redatto una versione raccolta oralmente in *Der gestiefelte Kater*. Tieck, nel 1797, ne ha tratto una versione teatrale con lo stesso titolo dei Grimm.

Tra le successive rielaborazioni letterarie ci sono quelle di Sergio Tofano con "Gli stivali del gatto con gli stivali" (1919) contenuta in *Storie di cantastorie*; di Erich Kastner, ancora con lo stesso titolo della versione dei Grimm (1957); di Tony Ross che nel 1981 ha scritto e illustrato *Puss in Boots: The Story of a Sneaky Cat*; di Roberto Piumini che ha scritto *La ballata del gatto con gli stivali* (1990); di Philip Pullman con *Puss in Boots: the adventures of that most enterprising feline* (2001). In Italia poi la storia è arrivata con il titolo *Il gatto con gli stivali*, anche grazie alla traduzione che ne fece Collodi. Dalla traduzione del titolo e dal personaggio di questa fiaba, sono state ricavate anche due versioni cinematografiche: *Nagagutsu o haita neko*, film d'animazione di Koro Yabuki del 1969; e *Puss in Boots* di Eugene Marner del 1988. È difficile stabilire tutte le storie in cui continui ad apparire questo personaggio. Un famoso gatto con gli stivali è quello che nel 2004 ha avuto la voce di Antonio Banderas in *Shreck 2*, mentre uno meno noto è quello che compare in un balletto di Tchaikovsky ispirato alla bella addormentata. Il personaggio di Perrault ha decisamente contribuito a rendere immortale il nome dell'autore insieme a quello dei suoi epigoni e una certa atmosfera fiabesca tutta francese.

Un numero potenzialmente infinito di autori ha dunque condiviso e continuerà a condividere l'autorità che Perrault ha a sua volta rielaborato dall'anonimo narratore cui fa menzione Soriano o dagli scrittori alla moda tra il pubblico dei suoi lettori. Il fenomeno della scala delle autorità si è fatto oggi estremamente complesso. Lo si può iniziare a constatare con la versione di *Puss in Boots* scritta da Philip Pullman per i bambini inglesi. L'autore rielabora in un albo illustrato un copione teatrale del gatto con gli stivali precedentemente da lui redatto per il Polka Children's Theatre di Wimbledon. Usa lo stesso titolo della prima traduzione in inglese della fiaba e ripropone le avventure del gatto che, indossando un paio di stivali, fa sposare al suo padrone una principessa e gli procura il castello di un orco. Ma le varianti sono moltissime. Pullman, come Straparola e Basile, contestualizza la storia e dà un nome ai personaggi. Le avventure del gatto avvengono, infatti, in Francia e il suo padrone si chiama Jacques. Sempre in modo simile a Basile e Straparola, Pullman inserisce dei giudizi morali che commentano la trama all'inizio e

alla fine della storia, ma ciò avviene dal discorso diretto dei protagonisti in una situazione comunicativa dove l'età del destinatario è molto più riconoscibile e i personaggi hanno delle caratteristiche psicologiche più complesse. L'albo illustrato e lo stile delle illustrazioni rimandano ad un pubblico che può avere tra i sei e gli otto anni al massimo. A questi bambini Pullman mostra una bella storia di amicizia tra un padrone e un gatto che hanno una paritetica capacità di prendere iniziative e decisioni. I due personaggi non ricorrono ad imbrogli basati sull'apparenza. L'abilità da acquisire è la capacità di anticipare le avversità, con spirito e coraggio. L'eroe e il gatto si conquistano il posto a corte sfidando l'orco in una serie di prove che portano ad acquisire consapevolezza di sé e il riconoscimento della comunità di appartenenza.

L'autore inglese è attentissimo a giostrare la condivisione dell'autorità con Perrault, ma a partire da una presa di distanza rispetto al collega francese e da una serie di esperimenti di messa in discussione del linguaggio fiabesco in favore di altre modalità di comunicazione. Pullman rende ad esempio esplicita l'atmosfera teatrale originaria nella presentazione delle figure dei protagonisti nel paratesto. Il discorso diretto ha molto più spazio nella trama che a sua volta interagisce attivamente con le immagini. Le illustrazioni stesse si completano con i balloons del linguaggio fumettistico. Il narratario è chiamato ad interagire attivamente con il narratore a partire dall'individuazione di diversi livelli di lettura. Nella cornice della fiaba francese Pullman inserisce poi cenni a pirati, al mondo orientale e motivi tipici di altre fiabe come la ricerca o il rapimento della sposa. Nella trama sono presenti brevi riferimenti alla fiaba romantica, come la figura di un eremita, e, grazie a cimiteri e fantasmi è decisamente marcato l'aspetto horror e grottesco della moderna letteratura per l'infanzia inglese rappresentata da autori come Roald Dahl e Philip Ridley. Da questo punto di vista la condivisione dell'autorità cui hanno fatto riferimento la Gerhardt e la Ranković diventa paragonabile al fenomeno che David Bolter ha chiamato "rimediazione". L'infinita possibilità di arricchire la trama non è più data solo dalla riscrittura delle avventure dei protagonisti, ma dalla capacità di ricontestualizzarle secondo le caratteristiche percettive del nuovo pubblico a cui sono destinate. Bolter afferma che:

La cultura contemporanea vuole allo stesso tempo moltiplicare i propri media ed eliminare ogni traccia di mediazione: idealmente, vorrebbe cancellare i propri media nel momento stesso in cui li moltiplica (Bolter & Grusin 2002: 29).

Per questo motivo, ribadisce, ri-media, ovvero combina tra loro i linguaggi dei mezzi di comunicazione. Grazie alla libertà consentitale dall'aver mantenuto stretto il legame con le regole della tradizione popolare, la fiaba si dimostra un valido terreno per sperimentarla, specialmente quando è usata nella letteratura per adulti. Ne è un esempio la versione del gatto con gli stivali scritta da Angela Carter in *The Bloody Chamber*.

Negli anni settanta la scrittrice è stata uno dei traduttori inglesi di Perrault (Carter, 1982) e il lavoro le ispira una serie di sperimentazioni creative. La scrittrice ha realizzato così due versioni di *Puss in Boots*, un racconto, nel 1979, pubblicato per la prima volta in un'antologia curata da Emma Tennant e poi nel suo *The Bloody Chamber*, e un copione per una rappresentazione radiofonica nel 1982. Se si vuole mettere a confronto il racconto con la versione originale di Perrault, utilizzando l'indice dei motivi di Aarne e Thompson, la condivisione autoriale della scrittrice con Perrault è fedele all'originale francese per quello che riguarda i codici B 120 animali saggi, B 210-211 animali parlanti, B 342 il gatto lascia la casa, B 720 qualità fisiche e immaginarie degli animali, B 750 abitudini immaginarie degli animali, H300-H499 prove per il matrimonio, K0-K99 gare vinte con l'inganno. Il suo gatto con gli stivali, infatti, è un intraprendente felino che parla col suo padrone e per aiutarlo a sposarsi si imbatte in una serie di avventure basate sull'inganno. Anche il suo personaggio si contraddistingue per avere indosso un paio di stivali ottenuti da chi si prende cura di lui, ma questo gatto non li ha ricevuti in dono, gli sono stati tirati nel corso delle sue poco piacevoli esibizioni canore. La Carter in particolare si distacca nettamente dalla versione francese per i motivi C 300 tabù del guardare, C 117 tabù nuziale, K 1500-1599 inganno connesso ad adulterio, T sesso. In questa fiaba il motivo matrimoniale predomina sugli altri. Il padrone del gatto si innamora infatti di una donna sposata e le prove dell'animale sono rivolte essenzialmente a farlo incontrare con lei. La fiaba è ambientata in Italia, a Bergamo, e il tema che la muove è la rappresentazione della libido.

Rispetto alle altre storie presenti nella raccolta *The Bloody Chamber* questa è l'unica che non sia narrata da un personaggio femminile, ma, in sintonia con le altre, fa parte di un progetto di demistificazione degli stereotipi veicolati dalla tradizione per quello che riguarda l'identità di genere sessuale. Le ragioni che la muovono le spiega lei stessa in *The Virago Book of Fairy Tales* e in "Notes from the front Line" (Carter, 1983 e 1990). La scrittrice è convinta che le fiabe rispondano ad un bisogno edonistico, perché sono un piacere per passare il tempo, e insieme costituiscono uno strumento euristico, per indagare i modi in cui una cultura trasmette però anche pregiudizi politicamente contestualizzabili. La sua produzione si radica nel manifesto culturale del postmoderno, ovvero in quell'insieme di opere di critica, svolta su diversi fronti disciplinari, che si sono concentrate sulla demistificazione dei meccanismi attraverso cui una cultura veicola ideali e modelli funzionali al proprio mantenimento. La fiaba per autori come la Carter si presta particolarmente bene a questo fine perché con la rappresentazione della magia e l'utilizzo di strumenti narrativi volti alla creazione di "incanti" rende naturale ciò che invece è ideologicamente motivato (Bacchilega, 1986 e 1996). La metanarrazione e la performatività di genere, per gli esponenti di questa corrente di pensiero, sarebbero gli imputati principali di tale processo. E solo i cosiddetti autori post-moderni ne farebbero uso denunciandone i condizionamenti e i pregiudizi che vi verrebbero implicitamente veicolati. Fondamentale per molti di loro viene ad essere l'incrocio tra diversi generi

comunicativi in modo tale che le citazioni ad essi risultino particolarmente scoperte. I richiami intertestuali così acquisiscono una funzione emancipatrice, scardinatrice e vivificatrice. La dimensione autoriale in questo senso viene ad essere particolarmente visibile proprio a partire dalla volontà di ribadire una rimediazione.

Per narrare del suo gatto con gli stivali, la Carter parte dunque con l'omaggio a Perrault con cui certifica questo genere, ma per discostarsene in pochi passaggi, sin dall'incipit della storia. Essa, infatti, non incomincia con un "C'era una volta" ed è narrata direttamente in prima persona dal felino, che si esibisce in un ironico canto operistico che richiama il *Barbiere di Siviglia*:

Figaro here; Figaro, there, I'll tell you! Figaro upstairs, Figaro downstairs and —oh, my goodness me, this little Figaro can slip into my lady's chamber smart as you like at any time whatsoever that he takes the fancy for, don't you know, he's a cat of the world, cosmopolitan, sophisticated; he can tell when a furry friend is the Missus' best company. For what lady in all the world could say 'no' to the passionate yet *toujours discret* advances of a fine marmalade cat? (Unless it be her eyes incontinently overflow at the slightest whiff of fur, which happened once, as you shall hear) (Carter 1979: 68).

Del copione del narratore popolare imitato da Perrault c'è il tono agonico e le apostrofi che fanno intendere la presenza di un pubblico che ascolta una lezione narrata, ma lo stile della scrittrice pare richiamare più la voce del Basile che quella dello scrittore francese. La sintassi, infatti, si compone di periodi estremamente lunghi, specialmente se lo si considera dal punto di vista di un inglese. Essi richiamano il senso del parlato e permettono al gatto di esibirsi come in un canto, che è invece un omaggio all'Italia, non solo per quello che riguarda l'opera o l'ambientazione. La Carter ad un certo punto della storia inserisce, ad esempio, una tipica metafora del narratore napoletano: "Until dawn shoots his little yet how flaming arrow past the cathedral on which the clock strikes six" (Carter 1979: 81, 82). E poi ci sono i riferimenti al teatro dell'arte di Gozzi con le continue citazioni delle maschere: Arlecchino, Pantal(e)one, Pulcinella e il Dottor Balanzone. La scrittrice cita persino Ariosto, quando chiama Signor Furioso il marito dell'amata del padrone del protagonista; e Palladio, per richiamarsi ad un'architettura che anticipa il rococò e che contraddistingue i palazzi su cui il gatto ama esibirsi in salti acrobatici. La dimensione autoriale in questo caso è una prerogativa da condividere a molteplici livelli dentro il testo stesso. Essi vengono differentemente esplicitati e resi riconoscibili agli occhi del lettore in quello che sembra insieme un gioco di libere associazioni di pensiero e un armonioso schema di incastro intertestuale.

La fiaba da questo punto di vista è essenzialmente uno strumento che offre l'occasione per orchestrare una potente sonorità o meglio una musicalità. Alessandra Di Luzio in proposito fa notare come quest'aspetto sia stato particolarmente valorizzato nella versione radiofonica di questa storia: "Ciò che caratterizza maggiormente l'opera (...) è la presenza di intermezzi musicali, che accompagnano tematicamente la progressione degli eventi" (Di Luzio, 2008: 226).

In questa versione, oltre al *Barbiere di Siviglia*, ci sono anche intermezzi rossiniani tratti dal *Duetto buffo tra due gatti*; *l'Overture 1812* di Caikovskij; e insieme, strani incroci come quelli che avvengono tra la marcia nuziale di Mendelssohn, canzoni sentimentali dei primi del Novecento come “Hearts and Flowers”, e canzoncine popolari inglesi per bambini come “A-Hunting We Will Go!”. Nel testo della fiaba quest'intenzione è sottolineata esplicitamente in una varietà di modi. Subito dopo l'incipit la presentazione del gatto da parte della Carter, ad esempio, procede proprio ribadendo il tono della sua voce:

A tom, sirs, a ginger tom and proud of it. (...) All the windows in the square fly open when I break into impromptu song at the spectacle of the moon above Bergamo.
Do you see these fine, high, shining leather boots of mine? A young cavalry officer made me the tribute of, first, one; then, after I celebrate his generosity with a fresh obbligato, the moon no fuller than my heart—whoops! I nimbly spring aside—down comes the other. Their high heels will click like castanets when Puss takes his promenade upon the tiles, for my song recalls flamenco, all cats have a Spanish tinge although Puss himself elegantly lubricates his virile, muscular, native Bergamasque with French, since, that is the only language in which you can purr.
“Merrrrrrrrrci!” (Carter, 1979: 68).

La voce del gatto è musicale e lui canta più che raccontare. Le sue parole forniscono un aggancio per un gioco di incastri, che usa le diverse sonorità delle lingue latine e costituisce un'occasione per orchestrare una serie di omaggi ai cantastorie “mediterranei”. La scrittrice sembra aver letto i saggi dei folkloristi che a fine ottocento giravano le campagne italiane in cerca di narratori popolari e dare loro un suo tono pittoresco tutto inglese quando, per oltre due pagine, descrive l'esibizione della serenata d'amore del padrone del gatto e scrive:

So, when the dusk falls, off we trot to the piazza, he with an old guitar he pawned his sword to buy and most, if I may say so, outlandishly rigged out in some kind of vagabond mountebank's outfit he bartered his gold-braided waistcoat with poor Pierrot braying in the square for (...).
There she is, the evening star with the clouds around her; but such a creaking of carts in the square, such a clatter and crash as they dismantle the stalls, such an ululation of ballad-singers and oration of nostrum-peddlers and perturbation of errand boys that though he wails out his heart to her: ‘Oh, my beloved!’, why she, all in a dream, sits with her gaze in the middle distance, where there's a crescent moon stuck on the sky behind the cathedral pretty as a painted stage, and so is she.
Does she hear him?
Not a grace-note.
Does she see him?
Never a glance.
(Carter, 1979: 74)

Se non si sapesse di trovarsi a Bergamo non sarebbe facile descrivere il luogo geografico di questa scena. L'immagine della stella della sera richiama un'altra metafora cosmica tipica del Basile. Parigi e Napoli sembrano essere di nuovo evocate con le immagini di Pierrot e dei

cantori popolari che si esibiscono romanticamente al chiaro di luna. La citazione in questo caso è intenzionalmente diretta a ribadire il debito di questo genere alla musica.

Il collegamento tra fiaba e canzone viene esplicitamente dichiarato nel seguente passaggio, che vale la pena riportare anche in italiano, per osservare come le dimensioni autoriali interagiscono tra una lingua e l'altra:

‘And she. A princess in a tower. Remote and shining as Aldebaran. Chained to a dolt and dragon-guarded.’

I withdrew my head from my privates and fixed him with my most satiric smile; I dare him warble on in *that* strain (Carter, 1979: 70).

‘È lei. Una principessa nella torre. Lontana e splendente come Aldebaran. Legata a un imbecille e custodita da un drago.’

Ritrassi il capo dalle mie parti private e lo fissai con un sorriso carico di sarcasmo; lo voglio proprio vedere alle prese con *quella* canzone (Carter, 1984: 167).

In generale le fiabe citate nel testo oltre a quella del *Gatto con gli stivali* e alla presente *Bella addormentata*, sono *Cenerentola* e *Il pifferaio di Hamelin*. In questo caso è interessante notare però che il collegamento con la canzone sembra riportare all'epica. Ciò si può vedere nel testo inglese con l'epiteto “dragon-guarded” e la parola “strain”. Il termine letteralmente non si riferisce ad una semplice canzone, ma ad una melodia che richiama un'idea di tensione nervosa. Non sono pochi i richiami intertestuali che si perdono da una traduzione all'altra. Ciò che in italiano viene tradotto con “canto” in inglese oltre che “song” e “strain” è anche “ditty”. La capacità di rendere questo senso non dipende solo dalla bravura del traduttore, ma dall'uso di queste parole nel contesto di appartenenza. Intraducibile diventa così, ad esempio, il termine “dashingly” (che in italiano si può rendere con un “affascinatamente”) che ad un britannico ricorda la cartellonista pubblicitaria degli anni '50. Ecco il passo in cui viene utilizzato:

Ma, quale vergogna, il famoso triplo salto mortale che sfida la morte dato en plein air, cioè senza appigli e senza rete, quel salto, io, Gatto, non ho mai tentato di farlo, per quanto, tra gli applausi generali, mi sia in diverse occasioni esibito in quello doppio (Carter, 1984: 165).

But, to my shame, the famous death-defying triple somersault en plein air, that is, in middle air, that is, unsupported and without a safety net, I, Puss, have never yet attempted though often I have dashingly brought off the double tour, to the applause of all (Carter, 1979: 69).

In questo caso, Barbara Lanati, la traduttrice italiana, omette direttamente la traduzione della parola. L'effetto non sarebbe stato facile da riprodurre. Il problema è molto più evidente nella caratterizzazione della voce del gatto. L'animale nel testo inglese viene chiamato indifferentemente con i vocaboli di Puss, Tom e Cat. Li si può trovare tutti e tre citati nell'arco di poche righe:

A tom, sirs, a ginger tom and proud of it. (...) Do you see these fine, high, shining leather boots of mine? (...) Their high heels will click like castanets when Puss takes his promenade upon the tiles, for my song recalls flamenco, all cats have a Spanish tinge although Puss himself elegantly lubricates his virile, muscular, native Bergamasque with French, since, that is the only language in which you can purr (Carter, 1979: 68).

Il gatto con gli stivali che la Lanati rende mettendo Gatto con la lettera maiuscola, lascia intendere che la Carter trasformi in nome proprio parte del titolo francese. Ma poi c'è il termine "tom", usato in maniera specifica per indicare la mascolinità dell'animale. Puss non è un semplice gatto (cat), ma un tom, specialmente quando fa risaltare il proprio coraggio e virilità nei confronti del genere femminile di cui si erge nobile salvatore. In italiano non c'è traccia di questa differenziazione e restano solo i riferimenti al mondo mediterraneo a far risaltare questa sorta di "forza" di genere sessuale.

Un'ulteriore nota si può fare su come la differenza tra lingue e culture nazionali determini anche il volto e il tono con cui viene udita la voce del gatto. La scrittrice, da questo punto di vista, sembra usare il copione del narratore lanciando citazioni più o meno esplicite che non si preoccupa vengano conosciute da uno specifico lettore. Puss, ad esempio, usa le metafore del Basile e una sintassi che ad un italiano che lo conosce può rimandare allo scrittore napoletano, ma è molto difficile che questo riferimento venga compreso da un lettore medio inglese. Il suo uso antiquato del parlato, può richiamare al massimo quello di Shakespeare. Il gatto però è un dandy e per questo motivo nel mondo britannico può risuonare la voce di Oscar Wilde. Il felino usa poi un tono assertivo, la Carter ne è consapevole, lo paragona ad un politico e scrive:

For all cats have this particularity, each and every one, from the meanest alley sneaker to the proudest, whitest she that ever graced a pontiff's pillow—we have our smiles, as it were, pointed on. Those small, cool, quiet Mona Lisa smiles, that smile we must, no matter whether it's been fun or it's been fun or it's been not. So all cats have a politician's air; we smile and smile and so they think we're villains (Carter, 1979: 69).

Il riferimento sembra richiamare per certi versi un altro famoso gatto inglese, quello del Cheshire creato da Lewis Carroll per le avventure di *Alice nel paese delle meraviglie*. Ma non basta dire questo, perché lo stile della scrittrice autorizza a combinare l'immagine di Puss con quella di una serie di gatti della cultura popolare. Alla fine degli anni settanta in Inghilterra era estremamente conosciuto il *Top Cat* dei fumetti e dei cartoni animati di Anna & Barbera, per cui è possibile che un lettore inglese pensi subito a lui sin dall'inizio della lettura. Puss ha poi un pelo che richiama tonalità che sfuma tra il rosso e l'arancione. Un gatto rosso famoso per il pubblico che conosce il film è quello che tiene compagnia ad Audrey Hepburn in *Colazione da Tiffany*. Ma questo tipo di felino è soprattutto un simbolo del carattere inglese. Si dice, infatti, che fosse rosso anche il gatto di Shakespeare e rosso era sicuramente Jock, il gatto di Churchill.

Un altro gatto dei fumetti e dei cartoni animati del periodo col manto di questo colore era *Garfield* il personaggio americano creato da George Gately. Questo felino, che si chiama come uno dei protagonisti di *Cime tempestose*, ha molte caratteristiche in comune col personaggio della Carter. Tra queste ci sono ad esempio il suo essere un Don Giovanni con le gatte, i guai che combina e il suo comico spirito di avventura. *Figaro*, l'appellativo che Puss si dà quando esibisce le sue doti canore, infine, è anche il nome del gatto di *Pinocchio* nell'animazione realizzata da Walt Disney. La possibilità di condividere l'istanza autoriale in questo caso è lasciata all'immaginazione del lettore con segni che possono più o meno guidarlo all'interazione col personaggio. Ed essa potenzialmente varia da una nazione all'altra.

Quest'ambiguità consente alla scrittrice di riprodurre perfino inflessioni femminili nella sua voce. Già nella citazione appena fatta la condizione di quest'animale, che sia o meno Puss, viene accostata a quella della donna. I gatti devono fare il cosiddetto buon viso a cattivo gioco non solo come i politici, ma come chi appartiene a questo sesso. La Carter ci tiene a sottolineare che tra esseri umani e animali esiste una particolare somiglianza e crea una sorta di gioco di specchi tra la storia d'amore del padrone e quella del gatto per spiegare l'universo femminile sin nell'intimità. Puss contribuisce alla causa ergendosi come a difensore delle donne di cui pare conoscere ogni minimo segreto. È il gatto di un dongiovanni, ma anche un attento osservatore che sa prendere distacco dagli impulsi del suo padrone. Quando l'uomo si innamora lui è il primo a difendere la bellezza del libertinaggio, che però per la scrittrice non è una sola caratteristica maschile. E in nome di una paritetica libertà sessuale questo gatto diventa un prezioso confidente di chi legge. Lo si può constatare nella seguente citazione:

But who is it steps towards the other first? Why, she; women, I think, are, of the two sexes, the more keenly tuned to the sweet music of their bodies. (A penny for my foul thoughts, indeed! Does she, that wise, grave personage in the *négligé*, think you've staged this grand charade merely in order to kiss her hand?) (Carter, 1979: 78).

Puss prende in giro il suo padrone e parteggia per la causa della donna che lui ama. Non è la prima volta che il gatto manifesta questa sensibilità. Ciò è avvenuto, ad esempio, anche quando l'animale associa la bravura maschile in camera da letto a quella da esibire in società. O quando, in inglese, vengono usate espressioni come "Dear God" o "Do as I say and never mind the reason! The less you know of why, the better", che nel gergo di questa lingua richiamano per antonomasia espressioni tipiche femminili. L'impulso ad andare oltre la trama ufficiale in questo caso fa riferimento al frame comunicativo indicato all'inizio di quest'analisi, quello dei *gender studies*. La storia senza fine del gatto con gli stivali con la Carter diventa il banco di prova di un gioco raffinato in cui la capacità di conquistare un'autorità pare essere nella capacità di orchestrare la scala autoriale di cui parla la Gerhardt e la distribuzione autoriale della Ranković. La citazione della fiaba diventa un banco di prova privilegiato per sperimentare questa abilità. Il rimando all'infinito narrare viene dato come presupposto per catturare la

fantasia del lettore che, a sua volta, è il potenziale narratore che porterà ancora avanti le avventure del gatto e il dialogo con i raccontastorie che lo hanno preceduto.

Bibliografia

- Bacchilega, C. (ed.) (1986). *Narrativa postmoderna in America: testi e contesti*. Roma: Editrice Universitaria La Goliardica.
- Bacchilega, C. (1996). *Postmodern fairy tales. Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Basile, G. (1999). *Lo cunto de li cunti*, Milano: Garzanti.
- Bolter, D., Grusin, R. (2002). *Remediation, Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini Studio.
- Calabrese, S. (1997). *Fiaba*. Scandicci: La Nuova Italia.
- Carter, A. (1982). *Sleeping Beauty & Other Favourite Fairy Tales*. London: Victor Gollancz LTD.
- Carter, A. (1983). "Notes from the Front Line". In: Wandor, M. (ed.) (1983): 69-77.
- Carter, A. (1984). *La camera di sangue*. Milano: Feltrinelli.
- Carter, A. (ed.) (1990). *The Virago Book of Fairy Tales*. London: Virago.
- Carter, A. (1979). *The Bloody Chamber*. New York: Penguin Books.
- Di Luzio, A. (2008). *La visione persistente*. Bologna: Pàtron editore.
- Gerhardt, M. I. (1963). *The Art of Storytelling. A literary Study of the Thousand and One Nights*. Leiden: E. J. Brill.
- Kastner, E. (1989). *Der gestiefelte Kater*. Ravensburg: O. Maier.
- Kilito, A. (1988). *L'autore e i suoi doppi*. Torino: Einaudi.
- Minor, J. (ed.) (no date). *Tiecks Werke*. Berlin & Stuttgart: W. Spemann.
- Perrault, C. (1981). *Contes*. Paris: Gallimard.
- Porsdam, H. (ed.) (2006). *Copyright and Other Fairy Tales*. Cheltnham-Northampton: Edward Elga Publishing Limited.
- Propp, V. (2003). *Morfologia della fiaba / Le radici storiche dei racconti di magia*. Roma: Grandi tascabili economici Newton.
- Ranković, S. (2007). "Who Is Speaking in Traditional Texts? On the Distributed Author of the Sagas of Icelanders and Serbian Epic Poetry", *New Literary History* 38.4: 293-307.
- Piumini, R. (1990). *La ballata del gatto con gli stivali*. Trieste: Edizioni E. Elle.
- Pullman, P. (2000). *Puss in Boots*. London: Doubleday.
- Ross, T. (1980). *Puss in Boots*. London: Andersen.
- Solinas Donghi, B. (1993). *La fiaba come racconto*. Milano: Mondadori.
- Soriano, M. (2000). *I racconti di Perrault, letteratura e tradizione orale*. Palermo: Sellerio.
- Straparola, G. F. (1975). *Le piacevoli notti*. Bari: Laterza.

- Thompson, S. (1994). *La fiaba nella tradizione popolare*. Milano: Il saggiatore.
- Tofano, S. (1991). *Storie di cantastorie*. Milano: Adelphi.
- Wandor, M. (ed.) (1983). *On Gender and Writing*. Brighton: Pandora Press.