



Once upon a time on the air: *i radiodrammi di Angela Carter*

di Fernando Cioni

La riscrittura, spesso contrapposizione (critica, ideologica, storica) ad un altro testo, sua rivisitazione o creazione libera a partire da quel testo, è alla base della produzione drammatica di Angela Carter. Per produzione drammatica¹ si intende non solo i cinque *radio plays* scritti per la radio² e lo *stage play* scritto su commissione per il National Theatre,³ ma anche le trasposizioni per il cinema, la televisione e l'opera.⁴ La scrittura drammatica non rappresenta per la Carter la trasposizione della sua scrittura narrativa,

¹ Tutta la produzione drammatica di Angela Carter è oggi raccolta nel secondo volume di *The Collected Angela* (Carter 1997). Tutti i riferimenti ai radiodrammi sono da questa edizione.

² *Vampirella* (BBC3, 1979), *Come unto These Yellow Sands* (BBC3, 1979), *The Company of Wolves* (BBC3, 1980), *Puss in Boots* (BBC4, 1982), *A Self-Made Man* (BBC3, 1984).

³ *Lulu* (1987). Commissionato da Richard Eyre, allora direttore artistico del National Theatre, non è mai stato messo in scena.

⁴ *The Company of Wolves* (1984), con Angela Lansbury e la regia di Neil Jordan. La sceneggiatura di *Gun for the Devil*, commissionata dalla BBC, fu terminata nel 1987 e mai prodotta; *The Christchurch Murder*, commissionata nel 1987 dalla Euston Films, non andò oltre la seconda revisione. *The Magic Toyshop* fu commissionato dalla Granada Television e andò in onda su ITV il 5 novembre 1988. *Orlando: or, The Enigma of the Sexes* (1979), da un'idea di John Cox, musica di Michael Berkeley. Per motivi di costi legati alla produzione, il libretto della Carter non andò oltre la seconda revisione.



non è semplice adattamento al mezzo radiofonico o televisivo o cinematografico, ma vera e propria riscrittura, formidabile trasformazione del materiale narrativo o cronachistico, come nel caso di *The Christchurch Murder*, basato su un omicidio commesso da due liceali in Nuova Zelanda nel 1954. Le pagine che seguono si occuperanno della produzione radiofonica di Angela Carter, in particolare di quei *radio plays*, come *The Company of Wolves*, *Puss in Boots* e *Vampirella*, le cui versioni narrative troveranno posto in *The Bloody Chamber*.⁵

I drammi radiofonici sono costruiti, come la stessa Carter suggeriva, “not for creating dramas on a theatrical model so much to create complex, many-layered narratives that play tricks with time” (Carter 1985: 7). La radio come la narrativa ‘non mostra’, ma ‘suggerisce’:

Radio may not offer visual images but its resources blur this linearity, so that a great number of things can happen at the same time. Yet, as with all forms of story-telling that are composed in words, not in visual images, radio always leaves that magical and enigmatic margin, the space of the invisible, which must be filled in by the imagination of the listener. (Carter 1985: 7)

Ciò che affascinava Angela Carter era quella che lei stessa definiva “la terza dimensione” del mezzo radiofonico, il suono. Il sistema segnico che si viene a creare non ha più come punto di riferimento l’apparato visuale, ma quello uditivo, per cui si passerà da un “point of view” a un “point of hearing”. Caratteristica di questo “point of hearing” è la sua mobilità, il suo scivolare da una posizione centrale ad una posizione anteriore o posteriore destra e sinistra, cioè quel gioco che permette la stereofonia, facendo arrivare il flusso sonoro sia sui due diversi canali (destro e sinistro), ma anche in posizione centrale utilizzandoli entrambi. Esempio di questa mobilità è la posizione centrale dei narratori in *The Company of Wolves*, sia il vero e proprio *narrator*, che rappresenta il fulcro attorno al quale ruota tutta la storia, sia i vari personaggi che escono dall’*hic et nunc* del *play* e narrano brevemente, al passato, ciò che è accaduto loro:

HUNTER. (*Centre. Close.*) – a pit, with steep sides. A deep pit. A wolf-trap. And in this pit I stuck a sharpened stake and tied to this stake by a string around its left leg a fine –. (Carter 1997: 65)

BRIDE. (*Close. Right centre.*) When the rumpus died down a bit and I judged it safe to venture into the farmyard, I got down the lantern and searched among the outhouses all in my nightie as I was and that distressed! Oh, weeping and wailing, I was, to think the wolves had eaten up my Bridegroom and left nothing behind to bury. For not a gnawed bone nor hank of hair, even, or yet a rag of his wedding suit did I find, but, in the snow, many huge pawprints, as if the beastly things had been having themselves a bit of a dance. A dance! (*Ibid.*: 69)

⁵ Carter (1979). Tutti i riferimenti ai racconti *The Company of Wolves*, *The Werewolf*, *Wolf-Alice*, *Vampirella* e *Puss in Boots* sono da questa edizione.



RED RIDING HOOD. (*Close centre.*) And then, oh, then, how I did want the big knife my father gave me, to do for him – oh, yes, I did. But as for my knife, I could not get it, it being in my basket, my basket being on the table and him standing between me and the table, tall and wild as if all the wild wood was made into a man and it come into the kitchen and his eyes as big as saucers, flaming –. (*Ibid.*: 79)

*THE COMPANY OF WOLVES*⁶

The Company of Wolves si presenta, dal punto di vista compositivo, come una riformulazione dei tre racconti che chiudono *The Bloody Chamber* alla luce del nuovo mezzo espressivo. Nella trasposizione radiofonica, e ancor più nella realizzazione cinematografica,⁷ la Carter da una parte tende a unificare i tre episodi in cui si articolano le *wolf stories* di *The Bloody Chamber*, dall'altra arricchisce l'intreccio, soprattutto a livello di ambientazione, di frammenti fiabeschi sia da Perrault che dai fratelli Grimm.

Il *radio play*, che porta lo stesso titolo del racconto di *The Bloody Chamber*, è costruito su un nucleo centrale che vede come interlocutori due personaggi che nelle *short stories* venivano quasi esclusivamente narrati, Red Riding Hood e la nonna, con sporadiche narrazioni a scena coincidenti con il finale della fiaba classica di Perrault. Pur risultando dal montaggio dei tre racconti, il *radio play* risulta più breve di circa il 13% (7464 parole contro 8587), ma presenta, addirittura, una fortissima economia lessicale, utilizzando solo 1740 lemmi, contro i 2309 dei tre racconti (-24%).

Il testo del *radio play* si apre con l'unico intervento dell'*announcer* che, dopo effetti sonori che suggeriscono l'ambientazione ("Fade in cold wind. From the distance we hear the sound of a wolf's cry. It is answered by another then another and another... A gust of wind blows the cries away" [*Ibid.*: 61]), annuncia il titolo: *The Company of Wolves* (*Ibid.*: 61). Nella versione radiofonica trasmessa dalla BBC 3, l'*announcer* annuncia il titolo prima e dopo della lista degli attori:

The Company of Wolves. A play for radio by Angela Carter based on her own stories, with Elizabeth Proud (as Red Riding Hood), Michael Williams (as Werewolf), and Katherine Parr as Granny. The story teller is John Westbrook. *The Company of Wolves*. (Carter 1980)

Oggetto del successivo dialogo nonna/nipote è il fatidico cappuccetto rosso che la nonna sta lavorando a maglia. Nel racconto l'oggetto in questione viene

⁶ Trasmesso da BBC Radio 3 il 1 maggio 1980, regia di Glyn Dearman, con Elizabeth Proud (Red Riding Hood), Michael Williams (Werewolf), Katherine Parr (Granny), John Westbrook (Narrator).

⁷ Per un'analisi della trasformazione del materiale narrativo nel *radio play* e nella sceneggiatura, vedi Cioni (1996: 225-256) e Crofts (2003: 108-126).



menzionato solo all'interno della cornice fiabesca ("the child wraps herself up in her thick shawl" [Carter 1979: 112]) e solo successivamente lo scialle viene attribuito alla mano della nonna ("[she] had been indulged by her mother and the grandmother who'd knitted her the red shawl" [*Ibid.*: 112]).

Il dialogo viene interrotto dalla voce del narratore che assume subito una funzione centrale, introducendo quella che sarà la caratteristica tecnica – ma anche diegetica – dell'intero *radio play*, cioè la sua posizione centrale ravvicinata rispetto al "point of hearing". Tutti gli interventi del narratore, tranne uno, dove ha la funzione di coprire l'arco di tempo in cui Werewolf e Red Riding Hood si dirigono a casa della nonna, sono al presente e riflettono gli interventi della voce narrante nelle *short stories*. Il primo intervento del narratore è costruito per sincretismo su due sequenze di *The Werewolf e The Company of Wolves*, montate in ordine sparso con integrazioni:

It is a northern country; a late, brief spring, a cool summer and then the cold sets in again. Cold, tempest, wild beasts in the forests, under the vaulted branches, where it is always dark. When the snow comes, it precipitates in this inhospitable terrain a trance of being, an extended dream that lurches, now and then, into nightmare. The deer, departed to the southern slopes, the cattle all locked up in the byre, now is the time the wild beasts come out, now is the savage time of the year, nothing left for the wolves to eat [...] (Carter 1997: 61-62)

It is a northern country; [...] Cold; tempest; wild beasts in the forest. (*Ibid.*: 108)

Goats and sheep are locked up in the byre (*Ibid.*: 110)

there is now nothing for the wolves to eat (*Ibid.*: 110)

Questa trasformazione da voce narrante a narratore/personaggio non ha la funzione di ridurre la distanza fra ascoltatore e attori o di intervento autoriale nel mondo *fictional* del dramma, come nel teatro epico di Brecht e di Wilder, ma quella di riprodurre la plurivocità tipica delle fiabe, e in particolar modo di quelle di Perrault, anche attraverso l'ausilio tecnico della voce sovra-campo – cioè di un particolare uso del sonoro per cui la voce del narratore, come abbiamo sottolineato, è più vicina e centrale rispetto al "point of hearing".

Se il narratore ha questa funzione di voce narrante extradiegetica, il personaggio della nonna assume proprio quella funzione di narratore allodiegetico che le permette di ricucire da una parte i vuoti narrativi che si creano fra storia e storia, dall'altra di introdurre tutte le storie che ruotano intorno alla macrostoria del *radio play*, cioè la storia di Cappuccetto Rosso. Sarà proprio la nonna a introdurre il tema del *Werewolf*, di come ci si debba difendere e stare alla larga dal bosco.

Il primo episodio inscatolato dentro la macrosequenza del *radio play* è quello del cacciatore che, preparata una trappola per un lupo che aveva sterminato pecore e capre, e divorato un vecchio, riesce nel suo intento, ma dopo aver tagliato una zampa al lupo si accorge di avere fra le mani un arto umano. Questo episodio sincretizza due



episodi simili presenti in *The Werewolf* e in *The Company of Wolves*. Da *The Werewolf* Carter riprende l'episodio della mano, che la stessa Red Riding Hood taglierà al Werewolf e che si rivelerà la mano della nonna (*Ibid.*: 109):

She made a great swipe at it with her father's knife and slashed off its right forepaw. [...] The child wiped the blade of her knife clean on her apron, wrapped up the wolf's paw in the cloth in which her mother had packed the oatcakes and went on towards her grandmother's house.

[...] She shook out the cloth from her basket, to use it to make the old woman a cold compress, and the wolf's paw fell to the floor.

But it was no longer a wolf's paw. It was a hand, chopped off at the wrist, a hand toughened with work and freckled with old age. There was a wedding ring in the third finger and a wart on the index finger. By the wart, she knew it for her grandmother's hand. (*Ibid.*: 109)

Da *The Company of Wolves* riprende tutto l'episodio del cacciatore, della trappola e del suo stupore e terrore alla scoperta delle fattezze umane del lupo ucciso (Carter 1979: 111). Il finale viene, come abbiamo detto, trasformato: non ci si focalizza più sul corpo del lupo trasformatosi in corpo umano, ma sulla zampa amputata diventata una mano di un uomo:

The hunter jumped down after him, slit his throat, cut off all his paws for a trophy. And then no wolf at all lay in front of the hunter but the bloody trunk of a man, headless, footless, dying, dead. (*Ibid.*: 111)

Nel *radio play* l'intero episodio viene drammatizzato e il personaggio del cacciatore non solo vive attraverso le parole della nonna, ma racconta in prima persona la sua storia, lasciando al narratore, come nelle fiabe, la funzione di chiudere il racconto:

The desperate claws retract, refine themselves as if attacked by an invisible emery board, until suddenly they become fingernails and could never have been anything but fingernails, or so it would seem. The leather pads soften and shrink until you could take fingerprints from them, until they have turned into fingertips. The clubbed tendons stretch, the foreshortened phalanges extend and flesh out, the bristling hair sinks backwards into the skin without leaving a trace of stubble behind it. (Carter 1997: 66)

Il paragrafo che occupa in *The Company of Wolves* questo episodio è caratterizzato da una perfetta economia narrativa, per cui in soli quattordici righe si narrano sia i prodromi, le scorribande e le stragi del lupo, sia i preparativi e la soluzione finale. Il *radio play* espande la tensione che nel racconto è determinata dalla pressoché contemporanea narrazione di avvenimenti diversi, tramite l'interazione nonna-cacciatore-narratore, ma soprattutto attraverso l'uso di un modello drammatico non modellato su quello teatrale, che ha al centro un continuo uso del sonoro che sostituisce la statutaria assenza di apparati visivi, ma che, a differenza del modello



teatrale, presenta risorse infinite, non essendo vincolato da leggi fisiche (palcoscenico, luogo teatrale ecc.), né da leggi economiche (costi di produzione).

All'episodio del cacciatore segue un nuovo racconto. La nonna, continuando a lavorare a maglia il *red riding hood*, introduce l'episodio centrale di *The Company of Wolves*, quello del marito che scompare la prima notte di nozze e riappare anni dopo, rivelandosi un lupo mannaro. L'intero episodio subisce una trasformazione del punto di vista. Nel racconto, la vicenda viene interamente raccontata dalla voce narrante, mentre nel *radio play* assistiamo a uno spostamento continuo del punto di vista. Alla narrazione della nonna, che si limita ad annunciare l'episodio, segue la drammatizzazione vera e propria di quella notte. Interessante è il ruolo che assume il personaggio della sposa, che diventa un narratore a tutti gli effetti quando riporta, al tempo passato, le sue impressioni sul marito e le loro scelte sui nomi dei figli:

And didn't he look a lovely man, as he stood there in front of the altar and I come down the aisle in my white frock and he turned his head a bit round to see me...

(*Yawns*)

(*Rustle of sheets*)

...a lovely man, even if his eyebrows meet... and he be altogether on the hairy side...

[...] and the first, if he be a boy, we shall call after his daddy, but if she be a girl, why, we'll name her for me mam...

(*Yawns again*) (*Ibid.*: 68)

Accanto a questo narratore, prende la parola il vero narratore del *radio play*, che riporta quello che è il punto di vista della foresta, quello, in qualche modo, del lupo; punto di vista che nella *short story* era assunto della voce narrante. Interessante è che questa sequenza è identica sia nel *radio play* sia nella *short story* (Carter 1979: 112).

NARRATOR. That long-drawn, wavering howl that has, for all its fearful resonances, some inherent sadness in it, as if the beasts would love to be less beastly if only they knew how and never cease, in some wordless, devastating sense, to mourn their own condition.

There is a vast melancholy in the canticles of the wolves, melancholy infinite as the forest, endless as these long nights of winter and yet that ghastly sadness, that mourning for their own, irremediable appetites, can never move the heart, for not one phrase in it hints at the possibility of redemption...

(*Howl of several wolves off left.*)

Grace could not come to the wolf from its own despair; only through some external mediator...

(*Fade wolves.*) (Carter 1997: 68)

Prima che riprenda la drammatizzazione dell'incontro fra la sposa, il lupo mannaro e il nuovo marito di lei, c'è spazio per un nuovo intervento della donna che, sempre facente funzione di voce narrante, riempie il vuoto narrativo che ci separa da



quella notte. Al narratore il compito di commentare, come la voce narrante nella *short story*, la stagione in cui si svolgerà il terribile incontro:

It is the season of the solstice, the hinge of the year, the time when things don't fit well together, when the door of the year is sufficiently ajar to let all kinds of beings that have no proper place in the world slip through. (*Ibid.*: 69)

L'episodio si chiude con un nuovo intervento della sposa che commenta l'accaduto piangendo, e con il marito che, dopo aver ucciso il lupo mannaro, e aver visto le lacrime della moglie, la ricopre di insulti: "Is this the thanks I get for butchering the beast? You harlot, I'll fairly larrup you, I will – take that –" (*Ibid.*: 71).

Il successivo episodio, preceduto da un dialogo nonna/nipote sui lupi mannari e la loro abilità nel travestimento, è quello ricavato dalla favola di Perrault, che occupa, in *The Bloody Chamber*, l'ultima parte di *The Company of Wolves*. Il materiale narrativo viene trasformato con un procedimento di messinscena sonora. Nel racconto, prima che il Werewolf mostri la bussola, non vi è alcuna narrazione a scena, e la voce narrante segue Red Riding Hood. Nel *radio play*, l'episodio è strutturato su un alternarsi fra scena e sommario, affidato di volta in volta a Werewolf, a Red Riding Hood e al narratore. Con l'arrivo di Red Riding Hood, il *radio play* segue da vicino la narrazione a scena del racconto, con l'inscatolamento dell'episodio di Wolf-Alice, che in *The Bloody Chamber* occupa un racconto autonomo.

L'episodio di Wolf-Alice subisce una radicale trasformazione. Nel racconto viene narrato con la tecnica del sommario da un narratore onnisciente. Nel *radio play* è Werewolf che lo racconta a Red Riding Hood, eliminando sia la figura del duca che ospita Wolf-Alice dopo il suo soggiorno nel convento, sia qualsiasi riferimento alla crescita della bambina, che nel racconto passa dall'infanzia all'adolescenza. Il racconto di Werewolf rivela il *day before* di Wolf-Alice, come la bambina finì per essere allevata da una lupa. A trovare Wolf-Alice non è una suora ma, come in *Peter and the Wolf* (Carter 1986: 77-78), la nonna che riconosce la nipote in quella bambina. Ma, a differenza del racconto di *The Bloody Chamber*, Wolf-Alice riesce, con l'aiuto di un branco di lupi, a fuggire. Anni dopo la nonna ritrova la bambina che alla sua richiesta di tornare da lei preferisce il branco di lupi. Il racconto di Werewolf si interrompe perché quest'ultimo si accorge che Red Riding Hood si è addormentata.

And seven years later, the old woman, she was out gathering mushrooms, she saw a grown woman with two pups, kneeling by the river, lapping up water. But when the old woman called out "My dear one, my pet, come back to me!" off the other one ran to where her friends were waiting. (*Ibid.*: 83)

A questo punto interviene il narratore che chiude il *radio play* seguendo, con modifiche e integrazioni il finale del racconto:

NARRATOR. The blizzard died down, leaving the woods as randomly covered with snow as if a clumsy cook had knocked the flour bin over them.



Moonlight, snowlight, a confusion of pawprints under the apple tree outside the window.

All silent, all still

WEREWOLF. She's sleeping, look, her paws⁸ twitch, she's dreaming of rabbits ...

NARRATOR. Sweet and sound she sleeps⁹ in Granny's bed, between the paws of the tender wolf.

Fade fire crackling and clock. (Ibid.: 83)

The blizzard died down, leaving the mountains as randomly covered with snow as if a blind woman had thrown a sheet over them, the upper branches of the forest pines limed, creaking, swollen with the fall.

Snowlight, moonlight, a confusion of paw-prints.

All silent, all still.

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. (Carter 1979: 118)

*PUSS IN BOOTS*¹⁰

Il *radio play* riporta il racconto alla sua struttura primaria, la commedia dell'arte, sulla quale la Carter aveva in mente di modellare il racconto: "*Puss in Boots* reverted very nearly to the exact form of the *commedia dell'arte* on which I'd modelled the original story in the first place" (Carter 1985: 11). A differenza del racconto, dove l'impianto narrativo è palesemente legato sia alla fiaba che, soprattutto, al *Barbiere di Siviglia* di Rossini, nel *radio play* i personaggi vengono a riprodurre i caratteri della commedia dell'arte: "*Puss* was always Harlequin all the time, and *Tabs* was Columbine, while the young lovers, the old miser and the crone were all originally stock types from the early Italian comedy" (*Ibid.*: 11). La fiaba del *Gatto con gli stivali* diventa il pretesto ma anche il pre-testo per costruire una "adult version", come annuncia l'*Announcer* in apertura del *radio play* sulle note del *Barbiere di Siviglia* di Rossini:

Puss in Boots by Angela Carter. An adult version of the well known nursery story, with Andrew Sachs as Puss, Mick Ford as the Hero, Jill Lidstone as the Heroine, Frances Jeater as Tabs, Alan Melville as Pantaleone. *Puss in Boots* (Carter: 1982)

Del racconto di Perrault, sia nella *short story* che nel *radio play*, rimane solo la struttura attanziale, l'eroe, il suo aiutante, l'oggetto: Hero, Puss e Heroine. L'intreccio, e in gran parte la fabula, sono un calco da *Il barbiere di Siviglia*, sia l'opera rossiniana su libretto di Cesare Sterbini (Sterbini: 1991), sia la commedia di Beaumarchais

⁸ Cappuccetto rosso è diventata un lupo.

⁹ Come se fosse un sogno. Si veda l'inizio del film di Neil Jordan, con Alice che sogna i lupi (Carter 1997: 187-188).

¹⁰ Trasmesso da BBC Radio 4 il 20 dicembre 1982, regia di Glyn Dearman.



(Beaumarchais: 1976) su cui si basa lo stesso Sterbini. La figura di Figaro, a cui si 'ispira' Puss, è il *trait d'union* fra la commedia dell'arte e la fonte drammatico-melodrammatica. Puss viene subito presentato come insolente ("Listen to the way he speaks to me", Carter 1997: 87), come straordinario saltatore ("I was born to acrobatics, born to them", *Ibid.*: 88), come "valet" ("Don't you ever feel the need of a valet", *Ibid.*: 89), caratteristiche tipiche di Arlecchino secondo la descrizione di Riccoboni:

He was at once insolent, mocking, inept, clownish, and emphatically ribald. I believe that he was extraordinary agile, and he seemed to be constantly in the air; and I might confidently add that he was a proficient tumbler. (Duchartre 1929: 125)

Puss, a differenza di Arlecchino, non si presenta mai come "the prince of numskulls" caratterizzato da una "stupidity intermittently relieved by flashes of shrewd wit" (*Ibid.*: 124), ma, al contrario, sembra avere alcuni tratti dell'altro carattere bergamasco. L'astuto Brighella, "half-cynical" e "half-mawkish", possiede le caratteristiche di un gatto, come nota Duchartre: "On awakening he stretches himself with the ease of a cat, and rises to his feet in a gliding movement without apparent muscular effort" (*Ibid.*: 161). Il personaggio di Brighella, come scrive Duchartre, passa nel teatro francese attraverso Marivaux con il nome di Figaro (*Ibid.*: 165)¹¹ il che costituisce quel *trait d'union* di cui parlavamo fra la commedia dell'arte, il *Barbiere di Siviglia* e il *radio play* della Carter.

Dal punto di vista drammaturgico, il *radio play* alterna parti dialogate a parti narrate, cioè a parti affidate ai personaggi che fungono da sommario o da commento. Queste parti occupano ben il 20% del *radio play* (206 righe a stampa, escluse le didascalie, su un totale di 1031). La presenza delle parti narrate è massiccia (38%) nella prima parte (Carter 1997: 85-97), la parte cioè fino all'incontro fra Puss e Tabs. L'incontro tra i due gatti e la successiva lettera d'amore di Hero a Heroine occupano 6 pagine (166 righe) e non presenta parti narrate.

Il *radio play* è strutturato come un canovaccio della commedia dell'arte, con sei coppie di personaggi che ricoprono i ruoli tipici dei servitori (Puss/Tabs),¹² dei giovani amanti (Hero/Heroine), del vecchio spilorcio e della sua aiutante (Pantaleone/Hag). Le due coppie Puss/Tabs e Hero/Heroine sono speculari, essendo il comportamento dell'una il riflesso dell'altra. A differenza della commedia dell'arte dove il mondo basso (i servitori) riproduce per imitazione il mondo alto (i padroni), in *Puss in Boots* sembra essere il mondo dei due padroni a riprodurre ciò che i due 'servitori' anticipano. La registrazione del *radio play* non lascia dubbi a proposito. Se il testo si limita nelle sue didascalie a indicare "the duet of the two cats singing together; fade slowly, leaving behind heavy, contented breathing" (*Ibid.*: 98), la registrazione indica chiaramente che il dialogo fra Puss e

¹¹ Vedi anche, per le fonti di Figaro, Monnier (1868).

¹² Il nome Tabs, da *tabby* indica generalmente un gatto soriano o un gatto domestico di sesso femminile.



Tabbs procede durante la copulazione.¹³ Non solo la copulazione e la riproduzione sonora dell'orgasmo di Puss e Tabbs precede quella di Hero e Heroine, ma lo stesso Puss commenta sarcasticamente il soffermarsi sui preliminari da parte del padrone:

Come off it, sir; do you think she thinks you've staged this grand charade solely in order to kiss her hand?
And get that false moustache off, pronto, love may not consort with the ludicrous... (*Ibid.*: 109)

Alla fine, Puss esprime tutto il suo orgoglio per aver indicato al padrone il da farsi per terminare degnamente la storia, commentando ironicamente come gli umani perdano sempre troppo tempo:

And so I took my master the quickest way to a happy ending; and the young missus rounding out already. But my Tabbs beat her to it, since cats don't take half so much lazy time about bringing their progeny into the world as *homo sapiens* does, so almost before they've cleared away the wedding breakfast there's three fine new-minted kittens taking their bows. (*Ibid.*: 120)

Il *radio play* termina, nella migliore delle tradizioni della commedia dell'arte, così come era iniziato, con un discorso con cui Puss/Arlecchino si congeda dal pubblico. L'epilogo chiude circolarmente il *radio play* con l'aria di Figaro da *Il barbiere di Siviglia*, e con la stessa autocelebrazione:¹⁴

Ladies and gentlemen, a very good good day to you, and I hope you enjoy the show as much as we enjoy – what? What's the big joke? (*He's engaging with an inaudible heckler*) Never seen a cat before, is that it? Never been addressed as an equal by a cat before? ... and is it any wonder...
Well. I daresay that... you've never met a cat like me! Feline and proud, ladies and gentlemen. (*Ibid.*: 85)

So, ladies and gentlemen, all is set fair. And may I wish you goodnight and sweet dreams.
And let me wish you, too, in parting, as follows: that all your wives, if you need them, be rich and pretty; and all your husbands, if you want them, be young and virile; and all your cats as wily, resourceful and perspicacious as PUSS IN BOOTS
Fade in conclusion of Figaro's aria. (*Ibid.*: 120)

¹³ Si veda la registrazione della messa in onda del *radio play* (The British Library National Sound Archive, London, entry H865/01) (Carter 1982).

¹⁴ Autocelebrazione che nella parte finale ("all your wives") riprende alla lettera il finale della *short story* (Carter 1979: 84).



VAMPIRELLA¹⁵

Contrariamente a *The Company of Wolves* e *Puss in Boots*, che risultano, come abbiamo visto, il primo da una riformulazione dei tre racconti finali di *The Bloody Chamber*, e il secondo dall'idea originale dell'omonimo racconto, *Vampirella* fu scritto appositamente per la radio, come la stessa Carter afferma:

I never thought of any other medium but radio all the time I was writing the script of the play, *Vampirella*. It came to me as radio, with all its images ready formed, in terms of words and sounds. (Carter 1985: 10)

Solo successivamente fu scritto il racconto *The Lady of the House of Love* che utilizza il *radio play* come fonte: "Later on, I took the script of *Vampirella* as the raw material for a short story, *The Lady of the House of Love*" (Carter 1985: 10).

L'atmosfera di *Vampirella* è quella, come scrive Guido Almansi, tanto familiare ai lettori della Carter:

the Gothic atmosphere of haunted castles, the stories of vampires and all the paraphernalia which during the great period of success of Gothic literature, had lowered the genre to the level of feuilleton and sensational and unpromising stories. (Almansi 1994: 224)

A differenza degli altri *radio plays*, *Vampirella* non presenta un personaggio a cui è delegata la funzione del narratore, funzione che verrà ricoperta da tutti i personaggi per legare le varie parti dialogate e per ricostruire gli antefatti. Per far assolvere questa funzione ai personaggi, Carter indica nelle didascalie un uso particolare del microfono, "thoughts microphone" (Carter 1997: 3), per cui l'attore recitando vicino al microfono crea un effetto di "voce fuori campo", una voce cupa e profonda che dà la sensazione di un flusso interiore di pensiero. Guido Almansi e Claude Béguin nelle loro note alla traduzione italiana del *radio play* indicano che "thoughts microphone" è un "microfono che distorce la voce per far capire che si tratta dei pensieri del personaggio e non di una sua dichiarazione" (Almansi e Béguin 1995: 168). L'ascolto del *radio play* ci indica, invece, come Glyn Dearman, regista del *radio play*, abbia optato per un tipo di recitazione molto simile alla voce fuori campo. Anche se non esiste in realtà un "campo scenico" come al cinema o in televisione, nel *radio play* questo tipo di tecnica si presenta come una vera e propria interruzione del flusso drammatico, che permette di accelerare il ritmo della storia attraverso *flashbacks* o *flashforwards*. Le battute iniziali del Conte indicate "thoughts microphone", ma anche quelle successive di Hero, hanno una realizzazione sonora del tutto simile a quelle successive, sempre dello stesso Conte, indicate con "over" (Carter 1997: 3-5). Ciò che distingue le battute "thoughts microphone" dalle altre battute, è proprio la loro funzione narrativa, quasi si

¹⁵ Trasmesso da BBC Radio 3 il 20 luglio 1976, regia di Glyn Dearman, con Anna Massey (*Vampirella*), Richard O'Callaghan (Hero), David March (*Dracula*), Betty Hardy (*Mrs. Beane*).



trattasse di un sommario, dove i vari personaggi esprimono sì i loro pensieri, ma danno anche sempre il *frame* drammatico. Le battute "thoughts microphone" sono quasi un terzo del totale (29% dei rigi a stampa escluse le didascalie), e la percentuale varia leggermente se calcolata sul totale delle battute dopo i tagli operati dalla regista sul testo (28%). Caratteristica, infatti, di questo *radio play* è la sua forte riduzione in fase di produzione.¹⁶ I tagli, quasi un quarto (23,5% dei rigi a stampa escluse le didascalie) hanno come scopo principale quello di alleggerire il testo e di velocizzare l'azione drammatica. Il testo presenta anche nove rigi modificati (p. 6, p. 18, p. 23) e due brani con voce fuori campo (p. 4, 8 rigi; pp. 13-14, 31 rigi, di cui 11 tagliati nella messa in onda). Per esempio, la lunga battuta di Hero (indicata come "thoughts microphone") che copre nel testo a stampa due pagine (5-6) viene modificata per riduzione (tagli), aggiunte e spostamenti, finendo per diventare una battuta dal ritmo più veloce con caratteristiche da voce fuori campo:¹⁷

HERO: (*Thoughts microphone.*) Night and silence. A BICYCLE IS A SOLITARY INSTRUMENT. TO RIDE A BICYCLE INVOLVES A CONTINUOUS EFFORT OF WILL AND HENCE IT IS A MORAL EXERCISE. I never guessed, here in the Carpathians, there would be no stars. No stars, no moon. I am just a little nervous, ~~although no one is here...~~ Is it only a simple twanging of my own nerves that I feel? Yet I am not a timorous man. My colonel assures me I have nerves of steel. ~~But I might almost be prepared to believe this fear no more than a sudden crisis of my own, a revisitation of all the childhood fears of night and silence in my present loneliness, the uncanny dark of this Carpathian tea time...~~ I would be inclined to believe I was so innocently afraid if I did not possess **And yet I would almost be possessed by** a strange conviction that terror itself was in some sense immanent in these particular rocks and bushes. I've never felt such ~~terror~~ **apprehension** in any other place. The North West Frontier, **for instance**, far more barren, far more inimical... ~~damn~~ deserts never scared me so. It is as if terror were the genius loci of the place and ~~only comes out at night~~. When they told me this 'morning at the inn I should not stay out beyond the fall of darkness, I did not believe them. But I was not in the least afraid, then.

(*Owl hoots, long, lonely sound. The bicycle wheels wobble, click against stone. HERO exclaims.*)

Ah! ~~Ah~~ **Oh**, nothing but a nightbird. The cry of a nightbird momentarily startled me, so that I nearly fell.

(*Bicycle wheels steady on track.*)

They say the owl was a baker's daughter... not a bird of the best omens.

(*Brisker, less introspective tone.*)

To ride a bicycle is in itself some protection against superstitious fears since the bicycle is the product of pure reason applied to motion. ~~Geometry at the service of man! Give me two spheres and a straight line and I will show you how far I can take them. Voltaire himself might have invented the bicycle, since it contributes so much to man's well being and nothing at all to his bane. Bicycling is beneficial to~~

¹⁶ I tagli sono stati verificati sulla versione radiofonica originale (The British Library National Sound Archive, London, entry T1566BW BD 1) (Carter 1976).

¹⁷ In barrato i tagli, in maiuscoletto le dislocazioni da paragrafi successivi, in grassetto le aggiunte.



~~the health. The bicycle emits no harmful fumes and permits only the most decorous speeds. It is not a murderous implement.~~

Yet, like all the products of enlightened reason, the bicycle has a faint air of eccentricity about it. On two wheels in the Land of the Vampires! A suitable furlough for a member of the English middle classes. My first choice was, the Sahara. But then, I thought, perhaps a more peopled tour would be more fascinating...

Nobody is surprised to see me, they guess at once where I come from. The coarse peasants titter a little behind their hands. Le Monsieur Anglais! But they behave with deference; for only a man with an empire on which the sun never sets to support him would ride a bicycle through this phantom-haunted region.

(Pause. Bring up bicycle slightly.)

~~A bicycle is a lonely instrument.~~

(Hoot of owl.)

How dark it is. I can feel the terror in this landscape. Something external to myself. I perceived that this is a terrifying place and I myself am not terrified, not yet terrified.

~~TO RIDE A BICYCLE INVOLVES A CONTINUOUS EFFORT OF WILL AND HENCE IT IS A MORAL EXERCISE. A purposive retention of the perpendicular in circumstances, such as the presence of great fear, when the horizontal — lying flat on the ground scrabbling helplessly with one's fingers in the soil in order to dig oneself a hole in which to hide — would seem to be by far the more sensible thing to do.~~

Now we approach a rustic bridge.

(The wheels now rattle as they cross the bridge — matching HERO'S mood.)

~~Something atavistic, something numinous about crossing whirling dark water by no moonlight... (Ibid.: 5-6)~~

L'idea di partenza del *radio play* sono, curiosamente, le lunghe unghie della protagonista, tipiche dei vampiri. La Carter nella prefazione ai *radio plays* racconta l'aneddoto alla base della storia:

Sitting in my room, pencil in hand [...] I ran the pencil idly along the top of the radiator. It made a metallic, almost musical rattle, it was just the noise that a long, pointed fingernail might make if it were run along the bars of a birdcage.

Now I thought, what kind of person might have such fingernails? Why, a vampire, famed for their long, sharp fingernails and an elegant birdcage? A lady vampire perhaps. [...] A lovely lady vampire. And she must be plucking those twanging, almost musical notes out of her birdcage because, like me, she was bored [...]

Bored, though, with what? With the endless deaths and resurrections she, the sleeping beauty who woke only to eat and then to deep again, was doomed? A lovely lady vampire; last of her line, perhaps locked up in her hereditary Transylvanian castle and the bird in that gilded cage might be, might it not, an image of the lady herself, caged as she was by her hereditary appetites that she found both compulsive and loathsome. (Carter 1985: 9)



L'atmosfera che pervade il *radio play* è proprio questo essere annoiati della propria vita, questo monotono e immutabile ritmo di vita che si perpetua giorno dopo giorno. Carter tratta il tema dei vampiri non più come elemento fantastico, ma semplicemente come un tema. Il contrasto fra il Conte e la figlia è chiaro fin dall'inizio, con il padre fiero del suo essere vampiro, e la figlia che si vede come "a version of the Flying Dutchman" (Carter 1997: 4) e che crede che un giorno "a young virgin will ride up to the castle door and restore her to humanity with a kiss from his pure, pale lips" (*Ibidem*). La malinconia della Lady Vampire, le modalità della drammatizzazione del vampiro, ricordano, come sottolinea, Susan Clapp, che Angela Carter "was an ardent reader of the horror writer Anne Rice".¹⁸ *Vampirella* fu messo in onda nel 1976, stesso anno in cui fu pubblicato *Interview with the Vampire*, ma è innegabile l'influsso della Rice sull'atmosfera del *radio play*. La malinconia e la rassegnazione, insieme alla volontà di espiazione, del vampiro Louis che racconta la sua vita ad un giornalista, si ritrova nella Lady Vampire. E non è certo un caso che Neil Jordan, che progettava insieme alla Carter un film da *Vampirella*,¹⁹ abbia poi realizzato un film dal romanzo della Rice,²⁰ dove permangono certe soluzioni ed atmosfere rintracciabili non solo nel *radio play*, ma anche nel precedente film di Neil Jordan, *The Company of Wolves*, tratto dai racconti di *The Bloody Chamber*.

L'atmosfera di morte che accompagna la letteratura sui vampiri pervade tutto il dramma, che si apre con la Lady Vampire che, con voce fuori campo, pone la domanda "Can a bird sing only the song it knows or can it learn a new song" (*Ibid.*: 3), e si chiude con la sua consacrazione umana attraverso la morte. Come Senta, protagonista femminile dell'*Olandese Volante*, che con la sua morte redime il protagonista dell'opera di Wagner permettendogli finalmente di morire come tutti gli esseri umani e di riunirsi alla donna amata²¹ (Wagner 1948: 105), l'eroe di *Vampirella* strappa la Lady Vampire al suo mondo notturno riconsegnandola alla vita attraverso la morte:

HERO: (*Thoughts microphone*) In the last repose of death she looked a little older but not much, a good deal uglier since she had lost all her teeth and, because of her loss of allure, for the first time, fully human. (Carter 1997: 31)

¹⁸ Cfr. S. Clapp, *Introduction*, in Carter 1997: X. Anne Rice, ad oggi, ha pubblicato dodici romanzi della serie "The Vampire Chronicles", il primo *Interview with the Vampire* nel 1976, l'ultimo *Prince Lestat and the Realms of Atlantis* nel 2016.

¹⁹ "At the time of her illness, we were discussing *Vampirella*, another of her radio plays that could have become a feature film" (Carter 1997: 507).

²⁰ *Interview with the Vampire. The Vampire Chronicles*, regia di Neil Jordan, sceneggiatura di Neil Jordan e Anne Rice, con Tom Cruise, Brad Pitt, Kirsten Dunst, Antonio Banderas, USA 1994.

²¹ Senta: "Io ti conosco bene! E bene conosco il tuo destino! Io già ti conoscevo, la prima volta ch'io ti vidi! Ecco la fine dei tuoi tormenti:... Io son colei, per la cui fedeltà tu troverai salvezza" (Wagner 1948: 103); "Senta: Esalta il tuo angelo e il suo sacrificio! Eccomi qui, a te fedele, fino alla morte! (*Si precipita in mare. Subito il vascello dell'Olandese Volante con tutto il suo equipaggio affonda. Il mare si solleva in alto e ricade quindi nuovamente a vortice. – Nel rosso ardente del sole che nasce, si vedono, sopra i rottami de vascello, le immagini di Senta e dell'Olandese, trasfigurate. Esse salgono su dal mare tenendosi abbracciate, e svaniscono verso l'alto*) (*Ibid.*: 105).



Come nell'opera di Wagner, i due protagonisti si riuniranno nella morte, con l'eroe, "the young virgin", che andrà incontro alla carneficina della prima guerra mondiale: "So I sped through the purged and rational splendours of the morning; but when I arrived at Bucharest, I learned of the assassination at Sarajevo and returned to England immediately, to rejoin my regiment" (*Ibid.*: 31). I rulli di tamburo accompagnano l'uscita dell'eroe e fanno da sottofondo sinistro alla "dreadful, posthumous chuckle" del Conte che annuncia la morte e il sangue che sconvolgerà l'Europa e la "resurrezione" del vampiro laddove regnano morte e terrore: "The Shadow of the Fatal Count rises over every bloody battlefield. Everywhere, I am struck down; everywhere, I celebrate my perennial resurrection" (*Ibid.*: 32).

BIBLIOGRAFIA

- Almansi G., 1994, "In the Alchemist's Cave", in L. Sage (ed.), *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*, London, Virago Press, pp. 216-229.
- Almansi G. e C. Béguin, 1995, "Introduzione" e "Note", in A. Carter (1995).
- Beaumarchais P., 1776, *Le Barbier de Séville*, in *Théâtre*, Paris, Flammarion.
- Carter A., 1976, *Vampirella*, a radio play broadcast on BBC Radio 3, 20 July 1976, The British Library National Sound Archive, London, entry C1365/4.
- Carter A., 1979, *The Bloody Chamber*, London, Penguin.
- Carter A., 1980, *The Company of Wolves*, a radio play broadcast on BBC Radio 3, 1 May 1980, The British Library National Sound Archive, London, entry H872/1.
- Carter A., 1982, *Puss-in-boots*, a radio play broadcast on BBC Radio 4, 20 December 1982, The British Library National Sound Archive, London, entry C1365/1.
- Carter A., 1985, *Come into these yellow sands*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books.
- Carter A., 1986, "Peter and the Wolf", in *Black Venus*, London, Picador, pp. 77-88.
- Carter A., 1995, *Venite su queste sabbie d'oro*, traduzione italiana di G. Almansi e C. Béguin, Milano, Rizzoli.
- Carter A., 1997, *The Curious room*, London, Vintage.
- Cioni F., 1996, "'Once upon a time in the forest': le trasformazioni del narrare in *The Company of Wolves* di Angela Carter, short stories, radio play, film", in E. Siciliani (a cura di), *Le trasformazioni del narrare*, Fasano, Schena, pp. 225-256.
- Clapp S., 1997, "Introduction", in A. Carter (1997: VI-X) .
- Crofts C., 2003, *Anagram of desire. Angela Carter's writing for radio, film and television*, Manchester University Press.
- Ducharte P.L., 1929, *The Italian Comedy*, London, Harrap.
- Monnier M., 1868, *Les Aïeux de Figaro*, Paris, Hachette.
- Sterbini S., 1991, *Almaviva ossia l'inutile precauzione (Il barbiere di Siviglia)*, in M. Beggelli e N. Gallino, *Tutti i libretti di Rossini*, Milano, Garzanti, pp. 337-370.



Wagner R., 1948, *L'olandese volante*, traduzione italiana di G. Manacorda, Firenze, Sansoni.

Fernando Cioni insegna Letteratura Inglese all'Università di Firenze. Si occupa di filologia shakespeariana e di storia del teatro inglese. Con Keir Elam ha curato *A Civil Conversation: Anglo-Italian Literary and Cultural Exchange in the Renaissance* (2003), e con Virginia Mason Vaughan e Jacquelyn Bessel, *Speaking Pictures* (2010). Per Rizzoli ha curato l'edizione annotata di *A Midsummer Night's Dream* (2013) e la riedizione del teatro di Shakespeare tradotto da Baldini. Nel 2018 ha pubblicato per Bononia University Press *Shylock's tribes: l'ebreo di Shakespeare in scena*. Sta lavorando a una monografia sugli adattamenti shakespeariani e a un volume dal titolo *Jewish Characters on the Early Modern English Stage*.

fernando.cioni@unifi.it