

Polifonia Vittoriana: i quadri alla radio di Angela Carter

di Lucia Esposito*

Victorian Polyphonies: Angela Carter's Radio Paintings

The article focuses on the radio play *Come unto these Yellow Sands* by Angela Carter, aired by the BBC in 1979 and winner of the Sony Award in the same year of the broadcast. Concentrated on the biography and works of the Victorian painter Richard Dadd, who went mad and killed his father after a perturbing *grand tour* in the Eastern countries, the work is actually a piece of cultural criticism. Its ideological targets are the patriarchal and Eurocentric constructs that Carter sees as substantiating the taste for fairy subjects and for the exotic in Victorian times. The purpose of this analysis will be to demonstrate how the use of the radio medium proves to be particularly congenial to the writer's aims. It allows the sensory thematization of a dispute within which the disengagement of sound and voices from the oculocentric objectification of reality allows the traditional objects of the male and tourist gaze – such as the *succulent* fairies of the paintings or the exoticized inhabitants of the East – to gain a voice and a performative agency.

Keywords: Angela Carter, Victorian painting, radio drama.

1. Introduzione: ritratto d'epoca per voci e suoni

Mandato in onda dalla terza rete della BBC nel 1979 e vincitore di un Sony Award, *Come unto these Yellow Sands* è il secondo dei cinque lavori che Angela Carter ha dedicato alla radio¹. L'opera è stata ripro-

* Università degli Studi di Teramo; lesposito@unite.it.

¹ Composti tra il 1975 e il 1984, quattro di essi sono stati pubblicati nella raccolta *Come unto these Yellow Sands* (1985); l'ultimo in *The Curious Room: Collected Dramatic Works* (1996).

posta recentemente, con la regia di Robin Brooks, per il programma prodotto da Fiona McAlpine *An Evening with Angela Carter* (BBC 3, 23 settembre 2018), durante il quale è stato trasmesso insieme al primo dei radiodrammi carteriani, *Vampirella*².

Come unto these Yellow Sands è una ricostruzione postmoderna della vita del pittore inglese vittoriano Richard Dadd (1817-1886), in parte immaginaria e in parte rivisitata alla luce dei parametri post-patriarcali e postcoloniali³. L'artista è noto per le sue aggraziate rappresentazioni su tela dei mondi fatati shakespeariani, tratti in particolare dal *Midsummer Night's Dream* e *The Tempest*, ma anche per l'infermità mentale che lo condannò alla reclusione a vita, prima nel manicomio criminale di Bethlem e poi in quello di Broadmoor, per l'uccisione del padre dopo un perturbante viaggio in Oriente. Anche per la naturale inclinazione della radio alla narrazione dei mondi interiori più cupi e travagliati⁴, questo secondo aspetto della vita dell'artista si coniuga mirabilmente al primo in un ritratto sinestetico, visivo-sonoro, di spiccata radiogenia.

Il radiodramma, che sin dal titolo appare dichiaratamente ispirato al romance *The Tempest*⁵, sarebbe assimilabile a un *bioplay*, ma è molto complesso e di difficile categorizzazione sotto un unico genere. Tanto per cominciare, quasi come se fosse una virtuosa esercitazione con tutte le tipologie testuali, si compone di molteplici sequenze narrative, descrittive, drammatiche, informative e argomentative, intrecciate tra loro in un collage docudrammatico dal carattere fluido e caleidosco-

² Sulla pagina web di "Drama on 3" (<https://www.bbc.co.uk/programmes/m0000h9p>) i due lavori venivano presentati come «iconic radio plays [...] embody[ing] the combination of stylistic daring, playful wit, dazzling language, and high intellectual seriousness which is a hallmark of Carter's best work».

³ A proposito del lavoro di rivisitazione, di cui si dirà ancora più avanti, in un suo recente articolo sui radiodrammi carteriani, Fernando Cioni (2018: 159-160) sottolinea che la «riscrittura, spesso contrapposizione (critica, ideologica, storica) ad un altro testo» è alla base di tutta la produzione drammatica e mediale di Angela Carter, che opera una «formidabile trasformazione del materiale narrativo o cronachistico».

⁴ Questo aspetto è stato variamente sottolineato dagli studi sulla radio, un medium che anche Carter (1985a: 8) considera ideale «for the depiction of madness; for the exploration of the private worlds, the alienated, the lonely».

⁵ Il titolo è tratto dalla canzone di Ariel (I, ii, 377-80). *The Tempest* è un sottotesto la cui rilettura critica si intreccia a quella della biografia del pittore creando «trame alternative» utili a scardinare l'autorità narrativa di quelle ufficiali (Zabus 2002: 2). Per l'intreccio intertestuale con l'opera shakespeariana si veda L. Esposito (2005a: 225-251).

pico. Alla multitestualità si affianca poi la multifocalità, generata da un'eterogenea corallità di voci e punti di vista incarnati, per così dire – dato il carattere connaturatamente *disembodied* del mezzo radiofonico –, in una serie di personaggi in parte reali, in parte frutto di fantasia, che si fanno di volta in volta portavoce del racconto di vita e delle illustrazioni e spiegazioni dei quadri, oltre che protagonisti dei dialoghi e dei dibattiti culturali. Tra questi figurano un Male narrator dal tono freddo e istituzionale, il cui compito è consegnarci informazioni di carattere più ufficiale sulla biografia e i quadri del pittore; una Female narrator, che suona al contrario molto più coinvolta emotivamente e che alla fine, non a caso, si scopre essere la sorella di Dadd, Mary Ann; alcuni amici, colleghi e dottori dell'artista; un mercante del lontano Oriente, che a un tratto si ritrova a conferire sull'esotico orientalista; e infine, ma non per importanza, i personaggi fatati dei dipinti di soggetto shakespeariano, che criticano e rivendicano il proprio ruolo all'interno della cornice che li inquadra, fisicamente e ideologicamente.

In un contesto così polifonico, particolarmente intrigante è proprio il modo in cui le voci di questi personaggi vissuti o rappresentati in epoca vittoriana si alternano e intersecano, attraversando in modo disinvolto la membrana porosa che divide gli spazi e i tempi dell'azione e della narrazione, di ciò che è in campo e ciò che è fuori campo, talora addirittura riecheggiandosi, come se si suggerissero la battuta l'un l'altra, pur appartenendo a mondi distanti e differenti⁶. Come la stessa scrittrice ha commentato nella prefazione ai suoi radiodrammi, la radio è il mezzo più idoneo per costruire un intreccio basato su un acrobatico montaggio a episodi, meravigliosamente incurante dei confini spazio-temporali:

I like to use radio, not for creating dramas on a theatrical model so much as to create complex, multi-layered narratives that play trick with time [...] and also with place, for radio can move from location to location with effortless speed, using aural hallucinations to evoke sea-coast, a pub, a blasted heath, and can make extraordinary collage and montage effects beyond the means of any film-maker, [...] because the eye takes longer to register changing images than does the ear (Carter 1985a: 7).

⁶ Richiamandosi all'*akusmatikoi*, la scuola pitagorica i cui discepoli ascoltavano il maestro parlare dietro a una tenda, Michel Chion (1991: 36) ha usato il termine «acusmatico» proprio per sottolineare la difficoltà, in radio, di stabilire confini netti tra le voci in campo e quelle fuori campo, non essendo visibile la fonte di alcun elemento sonoro.

La connaturata cecità, o invisibilità, del mezzo radiofonico che, soprattutto sul principio, era stata vista come un difetto dagli addetti ai lavori⁷, nell'opera carteriana diventa uno straordinario vantaggio compositivo, che la scrittrice sfrutta accortamente come opportunità di carattere ideologico. L'occhio, difatti, come rimarca l'autrice, non solo registra più lentamente i cambiamenti delle immagini a livello sensoriale, ma ha anche contribuito, per secoli, a immobilizzare e fissare i significati altrimenti fluidi e sfuggenti della realtà e delle identità in una serie di cornici e rappresentazioni ideologiche dominate dal prospettivismo cartesiano. L'oculocentrismo, che affonda le sue radici nel Rinascimento (a partire dalla diffusione della stampa⁸, della prospettiva e, poi, della scienza empirica), ha imposto al mondo una visione del reale regolata sulla posizione fissa (e autorevole) di un osservatore disincarnato, sostanzando il regime scopico (razionale e ordinatore) tanto del sistema patriarcale quanto di quello eurocentrico: i due bersagli principali dell'opera. La radio, al contrario, grazie al totale disancoramento del sonoro e del verbale dalla realtà visibile, consente di scardinare questo sistema (mono)prospettico, agevolando, come appare evidente in *Come unto these Yellow Sands*, un tipo di costruzione fondato sulla spiazzante proliferazione di 'punti di ascolto'⁹. L'autrice ne ha tratto il massimo vantaggio per restituire voce, soggettività e autorità a una serie di personaggi, come quelli femminili, quelli orientali e quelli raffigurati su tela, a cui questa voce è stata negata. Movimentando, dislocando o ribaltando continuamente i piani del soggetto e dell'oggetto della narrazione, Carter corrode alla base la presunta oggettività/affidabilità della rappresentazione: i soggetti trattati appaiono minati nella

⁷ Esiste sull'argomento una vasta bibliografia. Per una panoramica si veda L. Esposito (2005b: 41-51).

⁸ Nel riferirsi ai protagonisti di un'epoca come quella ottocentesca, in cui la cultura libraria, giunta a piena maturazione, è ormai alla base del vivere e sentire sociale, Carter (1985b: 24) utilizza la metafora di «printed page of lives that had no imaginative richness of their own», evidenziando il contrasto con l'atavico potere evocativo del mondo orale, con la cui celebrazione si conclude la prefazione al testo (Carter 1985a: 13). Si ricorda a questo proposito la nota propensione della scrittrice per il folklore, le fiabe, i racconti popolari e di fate, ai quali dedicò una parte sostanziosa dei suoi interessi di scrittura.

⁹ Charlotte Crofts (2003: 34) scrive: «The invisible medium of radio disrupts the hegemony of the visible which underpins Western thought by refusing to be contained within the language of vision». Di conseguenza, sarebbe più indicato anche l'uso di una terminologia narratologica di tipo acustico. Si vedano a questo proposito gli studi sull'ascolto radiofonico di Alan Beck, in particolare *Point-of-Listening in Radio Plays* (1998).

loro presunta essenzialità, tanto dell'identità quanto della differenza, diventando oggetti sfuggenti di un ritratto prismatico che potremmo quasi definire, in termini artistici, anti-figurativo.

L'effetto discorsivo che ne risulta è stereofonico e stereoscopico insieme, ma in un contesto peculiare, come quello radiofonico, che è comunque di pura virtualità dell'immagine. Nonostante il radiodramma sia nato dall'intenzione di «dipingere alcuni quadri alla radio» (Carter 1985a: 11)¹⁰, appare chiaro, infatti, come nota Alessandra Di Luzio (2008: 186), che «*non* è l'*immagine* il fine ultimo della scrittura radiofonica carteriana, bensì l'*immaginazione* nella sua forma più pura e disincarnata, avulsa dal corpo e dalle convenzioni della rappresentazione». Carter stessa (1985a: 7-8), infatti, nella sua prefazione, sottolinea come la radio lasci sempre uno spazio magico e invisibile che deve essere colmato dall'immaginazione degli ascoltatori, cioè dal loro modo personale di «vedere» nella propria testa le voci, i suoni e le azioni. Non essendo confinato dall'occhio fisico alla rappresentazione oggettiva e realistica di cose e persone, il mezzo acustico non solo, come si è detto, facilita la moltiplicazione e movimentazione dei punti di ascolto e, quindi, di vista (stereofonia e stereoscopia), ma lascia che l'occhio della mente dell'ascoltatore/ascoltatrice sia più libero di creare e fantasticare. Martin Esslin dedicò un noto saggio a questo aspetto, che chiamò suggestivamente *The Mind as a Stage* (1980). In esso il regista sottolineava, come fa anche Carter, l'aspetto co-produttivo e performativo dell'immaginazione del pubblico, quasi come se la mente dei singoli ascoltatori, grazie a un processo di *embodiment* dei dati acustici, fosse chiamata a sintonizzarsi a tal punto con il mondo immaginifico della radio da diventarne il palcoscenico, e fosse poi invitata anche ad animarlo con significanti e significati propri, attinti dai materiali di un immaginario squisitamente personale¹¹.

Nel caso particolare di *Come unto these Yellow Sands*, il pubblico è invitato a entrare non solo all'interno del mondo polifonico del radiodramma, ma anche di quello specifico di alcuni quadri di Dadd per partecipare, come sottolinea l'autrice, alla loro re-invenzione (1985a: 12). Una volta staccati dallo sfondo del sistema di produzione di senso

¹⁰ Come ci ricorda Vita Fortunati (2008: 3), la scelta si lega senz'altro anche alla formazione culturale della scrittrice nel campo delle arti visive.

¹¹ Beck (2000) parla della mente dell'ascoltatore come di uno «spazio di ascolto» in cui si concretizza un mondo parallelo a quello radiofonico: un «secondo dramma» nutrito delle sensazioni, delle immagini e dei ricordi specifici di ciascun individuo.

che li ha originati, fissati e ingabbiati in una visione univoca, essi si offrono, come tutto il resto, a un nuovo processo, ma mai definitivo, di inquadramento. Insieme all'orchestrazione di voci e suoni che risuonano nel *soundscape* dell'opera, anche questi dipinti, dunque, possono essere usati come strumenti ermeneutici attraverso cui rileggere tanto la vita del pittore vittoriano quanto le controverse condizioni epocali che lo portarono a dipingere ossessivamente soggetti di evasione, a perdere il senno e, infine, a uccidere il padre.

A questo scopo, sulle scene invisibili del radiodramma troviamo paradossalmente esposta un'intera «galleria di quadri» (ivi, p. 11). Alcuni di questi quadri sono oggi fisicamente presenti nel nuovo ospedale inglese di Bethlem, all'interno del Museum of the Mind¹², uno spazio espositivo che ospita le opere di molti artisti inglesi che, come Dadd, hanno subito un internamento. Grazie all'arte carteriana, però, i quadri del pittore vittoriano appaiono felicemente traslocati, come per una mostra speciale in un luogo e in un tempo remoto, dal *museo* della mente del manicomio al *teatro* della mente del radiodramma. Il vantaggio maggiore di questa trasposizione, se pensiamo all'effettivo processo di ricodificazione semiotica nel mezzo radiofonico, è quello di riuscire a trasformare il valore trasparente delle immagini museali, in quanto oggetti materialmente e nudamente esposti allo sguardo del visitatore, in un valore più misterioso e ineffabile, proprio perché tali oggetti appaiono tradotti nella dimensione immateriale dell'immaginazione soggettiva. Inoltre, rispetto all'eterotopia del museo – un luogo all'interno del quale, come ci ricorda Michel Foucault (1986), il tempo si accumula indefinitamente fino a sublimarsi in un senso di eternità ideale – il radiodramma appare magicamente in grado di restituire temporalità e azione alle immagini congelate dei quadri, trasportandole all'interno della geografia spazio-temporale di eventi dinamici che è il *soundscape* radiofonico, secondo la nota definizione di R. Murray Schafer (1977).

Grazie a questa mobilitazione vocale-sonora del segno e del senso dei quadri di Dadd dentro e oltre le cornici che li racchiudono¹³, Carter porta a compimento, come si illustrerà più avanti, un'operazione di «critica culturale» (Carter 1985a: 12) diretta, com'è spiegato nella

¹² Il sito ufficiale del museo è <https://museumofthemind.org.uk/>.

¹³ È significativo che sulla copertina della raccolta *Come unto these Yellow Sands* edita da Bloodaxe, che riproduce il quadro omonimo di Dadd, le figure ritratte in una danza febbrile eccedano il perimetro dell'illustrazione, suggerendo l'incontenibilità delle immagini all'interno di 'cornici di senso' preordinate.

prefazione e a più riprese nel testo, a dei bersagli precisi: la repressività patriarcale della morale vittoriana, le brutture etiche ed estetiche dell'età industriale e le storture dell'ideologia coloniale quando la Gran Bretagna è ormai all'apice del suo expansionismo¹⁴. Le prime due condizioni, sottolinea l'autrice, inducevano la classe media a volgere temporaneamente gli occhi altrove (cfr. Carter 1985b: 31) cercando valvole di sfogo e piaceri vicari, apparentemente innocenti, tanto nell'esotico pastorale dei quadri di fate, diffusissimi all'epoca¹⁵, quanto in quello geografico del *grand tour*, altrettanto in voga, al quale si associava un gusto spiccato per i paesaggi e i soggetti orientali, dalla ferinità leggendaria.

In quest'ottica, la vita e l'arte di Dadd diventano uno strumento fondamentale nelle mani della scrittrice, perché, come si vedrà, è attraverso la narrazione di come l'artista percepisce la sua esperienza di viaggio e la descrizione ecfrastica di alcuni dei suoi soggetti pittorici – entrambe condotte nei termini di una contesa tra immagine e parola, e tra occhio e voce – che Carter sferra la sua denuncia contro gli aspetti più controversi dell'ideologia vittoriana.

2. Viaggio nella follia in tre tappe

Le tappe che scandiscono questo sofisticato percorso di critica culturale, e che aiuteranno a mettere maggiormente in luce quanto evidenziato, sono idealmente tre.

Già dalla prima appare evidente un uso sagace delle risorse acustiche ai fini del progetto carteriano. Siamo nella prima parte del ra-

¹⁴ Nell'introduzione alla versione italiana della raccolta, Guido Almansi e Claude Béguin (1995: 19) definiscono il radiodramma, per il carattere esplicito della sua critica culturale, "un pezzo pesantemente condizionato dall'ideologia degli anni Sessanta" e da "gergo sociologico". Tuttavia, come nota Crofts (2003: 75-76), le "facili conclusioni sociologiche" a cui arriverebbe la scrittrice, non appaiono poi così "facili" quando si ascolta il radiodramma. Il caotico e ironico tessuto sonoro che accompagna molte esternazioni ideologiche, ad esempio quelle fortemente declamatorie di un Oberon conferenziere sulla repressività vittoriana davanti a un pubblico altamente improbabile di folletti, spiriti maligni, manifestazioni dell'inconscio e disturbi psichici personificati – esternazioni che vengono finanche smorzate quando sono al *clou* – fa spesso da contrappunto parodistico al contenuto delle parole, impedendo all'ascoltatore di non cogliere la vena smitizzante che attraversa l'intera opera.

¹⁵ Molti pittori britannici della metà dell'Ottocento hanno dedicato le loro opere ai soggetti fatati shakespeariani. Si ricordano, tra gli altri, David Scott (1806-1849), John Anster Fitzgerald (1819-1906), Robert Huskisson (1820-1861), Joseph Noel Paton (1821-1901).

diodramma, quella che riguarda la prima produzione dell'artista, e già qui, ancora prima del viaggio in Oriente e della perdita della ragione, certe distorsioni vengono portate all'attenzione dell'orecchio di noi ascoltatori come se fossero già iscritte nella vita e nei quadri aggraziati del pittore, ma come ancora in agguato sul rovescio della tela. La cosa appare persino preannunciata dall'incipit. Dopo i primi quattro versi soavi della canzone di Ariel tratti dal *Tempest* shakespeariano, il primo dei quali dà il titolo a uno dei quadri del pittore, oltre che all'intera *pièce*, la didascalia annuncia il rumore terrificante di una porta di ferro che sbatte, seguito da un silenzio tombale. Intuiamo subito, dallo stridente e anacronistico accostamento tra l'apparente *innocenza* del soggetto di una delle prime opere del pittore e l'immagine acustica della successiva clausura penitenziale, che ne ratifica al contrario la *colpa*, che la retrospettiva di Dadd, annunciata poche battute dopo dal presentatore, non sarà una narrazione tradizionale e rassicurante; sarà piuttosto un ordito basato su una serie di incongruenze e prospettive stranianti teso a defamiliarizzare gli ascoltatori da eventuali preconcetti acquisiti, non ultimo sulla natura stessa dei soggetti di evasione (fatale e orientaleggianti), che andavano così tanto di moda in età vittoriana.

L'impressione ricevuta in apertura viene confermata e rafforzata soltanto poco più avanti, quando i quadri dell'artista, annunciati e descritti dai narratori, cominciano a prendere vita e a trasformarsi in vere e proprie pitture parlanti. Questo avviene non solo grazie alla voce delle figure principali, che descrivono se stesse e il proprio mondo incantato come se si osservassero davanti a uno specchio, ma anche a quella di un sottobosco di figure inquietanti che, al contrario delle prime, sembrano provenire da un mondo d'incubo, piuttosto che di sogno. Grazie alla grammatica radiofonica, infatti, che consente di sovrapporre e giustapporre parole, suoni e musiche anche in modo contrappuntistico, le descrizioni che fanno di sé i soggetti fatati, che in questi primi quadri appaiono ancora graziosi e proporzionati, vengono quasi sempre contraddette da «the sounds of the stirring of a horrid goblin crowd» (ivi, p. 22), che talora restano sullo sfondo, talora vengono a occupare il primo piano dello spazio acustico. Le espressioni del misterioso, del folclorico e dell'irrazionale, come quelle dei coboldi scozzesi o dello Yorkshire che, secondo quando afferma Puck, il pittore ha relegato sul retro delle sue tele¹⁶, denunciano la loro natura-

¹⁶ Secondo il folletto del *Midsummer Night's Dream*, «so very much prettiness suggests the presence of far too many ugly beings gibbering away behind the painted screen where he [the painter] pushed them» (Carter 1985b: 22).

le presenza tanto nelle rappresentazioni «fraudolente» della perfetta *fairyland* vittoriana¹⁷ quanto nella falsa coscienza dell'artista. Anche distorsioni musicali e rumori inquietanti, come quello di un vento forte che, reiterato, diventerà simbolo della nevrosi del pittore, assolvono allo stesso compito, facendo da contrappunto stridente all'apparente ingenuità e purezza delle nudità dei dipinti.

Per fare un esempio, si pensi a cosa accade con la presentazione del quadro *Titania Sleeping* dipinto nel 1841. Subito dopo la breve descrizione del narratore, la regina delle fate del *Midsummer Night's Dream* shakespeariano prende la parola e ci riferisce con la propria voce – calda, sensuale, e anche un po' altezzosa – di essere stata ritratta in una specie di grotta con intorno una miriade di fatine non più grandi di un fiore o di un filo d'erba. Dopo aver descritto l'atmosfera senza tempo della terra fatata in cui è calata e la posa in cui l'ha bloccata il pittore, lo sguardo di Titania cade quindi sulle sue stesse carni, sui suoi «succulent yet immaterial limbs» (ivi, p. 21), alla cui sola menzione la dolce musica di Mendelssohn improvvisamente si distorce in maniera orribile, seguita immediatamente dopo dalla menzione del mostro con grandi e numerose ali che incornicia la figura. Appare chiaro, nella successione straniante degli elementi acustici, che l'irruzione di una sonorità disturbante, non causalmente associata al mostruoso, è stata accuratamente orchestrata per allertare l'orecchio del pubblico sulla *non* naturalezza della scena; per fargli scrutare, con gli occhi della mente, l'ipocrita e raccapricciante «ideologia compensatoria dell'innocenza» (ivi, p. 23) che fungeva da cornice ai nudi di fate: carnali e sensuali, nonostante il clima moralmente repressivo del tempo, ma non soggetti a censura, anzi goduti avidamente, solo perché materialmente «non esistenti» in un luogo e in un tempo reali (ivi, p. 25). È significativo, inoltre, che sia Titania stessa a esprimere, osservandosi come dall'esterno, lo stato di passiva oggettivazione al quale è stato costretto il suo corpo dallo sguardo voyeuristico del pittore («*I'm pictured in a kind of grotto*» – ivi, p. 18, corsivo mio). Pur non potendo fisicamente modificare o sovvertire la propria posizione nel quadro (il proprio inquadramento) e appropriarsi di un'agency che vada al di là della sola, per quanto inedita, possibilità di descriversi, l'ascolto della sua voce, intimo e ravvicinato, va a rinforzare il campanello di allarme già fatto scattare dalla mostruosa distorsione dei suoni. La prosodia, l'intensità e l'unicità timbrica della sua voce, la quale, per la natura stessa di ogni

¹⁷ È quanto afferma Oberon in tono magniloquente a un pubblico di mostri della natura e della ragione (ivi, p. 23).

voce, sfugge a qualsiasi tipo di controllo e oggettivazione¹⁸, fanno da contraltare alla potenza fissativa dello sguardo, vincendo. Del resto, siamo alla radio, e la competizione è impari. La voce non può che avere la meglio sulla visione, persino se viene usata per descrivere ecfrasticamente una cosa così visiva come un dipinto.

L'*ekphrasis* è una pratica retorica ibrida situata *tra* la parola e l'immagine; mostrando di avere grandi affinità con la radio, essa ha la capacità di coinvolgere emotivamente l'ascoltatore sollecitando la creazione, o la *ricreazione*, delle immagini descritte nella sua mente (Webb 2009: 8). In *Come unto these Yellow Sands*, la vediamo utilizzata soprattutto, e non a caso, dalla voce empatica della Female narrator e da quelle dei personaggi shakespeariani dei quadri, come Titania, Oberon o Puck, che rivendicano a sé il potere di descriversi e raccontarsi. Trattandosi in qualche modo di una performance, essa collabora alla movimentazione dei segni e del senso altrimenti immobili della rappresentazione¹⁹. Tuttavia, è soprattutto grazie all'emotività inscritta nel dinamismo percettivo di uno sguardo personale come quello di Titania, che si sposta e sofferma in maniera soggettiva solo su alcuni punti, che nel radiodramma l'*ekphrasis* sollecita la partecipazione del pubblico. Essa diventa uno stimolo speciale alla re-visione, nel senso individuato da Adrienne Rich (1972), cioè a *rivedere* con occhi critici e a scardinare miti culturali egemonici, come quello legato all'oggettivazione del femminile, introiettati e dati per scontati per troppo tempo.

La seconda tappa fondamentale, tanto nella narrazione biografica quanto nello sviluppo della critica culturale dell'opera, è il viaggio di Dadd in Oriente. Esso prende significativamente le mosse dallo stesso e identico rumore della risacca marina utilizzata per descrivere acusticamente l'ambientazione del quadro *Come unto these Yellow Sands*, dipinto nel 1842, immediatamente prima della partenza. In questo modo Carter stabilisce una connessione indissolubile tra la vita e l'arte del soggetto narrato, ma anche un legame che appare funzionale all'inqua-

¹⁸ Carter (1985a: 10) sottolinea il vantaggio rappresentato dall'ambiguità e dalle sottigliezze irriducibili della voce. Qualsiasi suono, in realtà, grazie alla sua qualità ineffabile e intangibile, rappresenta un «emotional excess which threatens to overspill the visual economy [...] a leakage, an excess of meaning which cannot entirely be subsumed» (Crofts 2003: 35).

¹⁹ Nonostante la forte concentrazione sul dato visivo, quella carteriana è, soprattutto qui, una scrittura dello sguardo performativo, come mette bene in luce Di Luzio (2008: 17-19).

drammento del disagio mentale del pittore in un'epoca che, a causa della sua ipocrisia e delle sue storture, sembra suggerirci l'autrice, potrebbe esserne considerata la principale colpevole²⁰.

La pratica allora comune del *grand tour*, da cui prende le mosse il turismo occidentale (cfr. Carter 1985b: 31), costituisce, di fatto, un cambiamento decisivo sia nella vita sia nelle opere del pittore. Il viaggio, che Dadd affronta insieme a Sir Thomas Phillips, viene vissuto dall'artista in maniera traumatica, molto diversamente dal suo compagno di viaggio e committente. Come appare chiaro dalle numerose indicazioni che ci vengono date, all'inizio la visione di entrambi è totalmente mediata, anche in senso ideologico, dallo sguardo preconfezionato dei libri illustrati e racconti di viaggio che circolavano allora in Inghilterra e che, secondo la nota formulazione di Edward Said nel suo testo seminale sull'*Orientalismo* (1988 [1978]), hanno contribuito a costruire e a fissare l'Oriente in un'immagine stereotipata (e mistificatoria) di altrove sensuale e selvaggio; un'immagine che per secoli è servita a consolidare, per converso, l'identità dell'Occidente come luogo di civiltà e cultura. Tuttavia, mentre Phillips non rileva alcuna incongruenza tra le rappresentazioni oleografiche di cui si è nutrito prima di partire e quello che invece vede con i propri occhi durante il viaggio, limitandosi a reiterare il «tourist gaze» (Urry 1990) fisso e distaccato dell'osservatore occidentale, Dadd si fa rapire dall'esperienza. Infatti, mentre Phillips continua a ripetere parole ossessivamente legate al sema della vista come *sightseeing*, *spectacles* o *pictures*, Dadd è coinvolto in maniera multisensoriale dall'incontro con un'alterità che non trova alcun riscontro in quello che si era figurato. La sua è un'esperienza di perturbante *embodiment* dell'altrove, molto più complessa e molto più affettiva, perché condizionata dall'impatto che le sue percezioni e il suo vagare senza meta producono sul suo sistema nervoso. Il suo è un viaggio emozionale, nel senso indicato da Giuliana Bruno nel suo *Atlas of Emotion* (2002). Phillips si limita a seguire il filo narrativo di un itinerario stabilito da un senso preordinato, cioè da una mappa cognitiva interiorizzata, che gli impedisce di vedere la realtà se non attraverso un senso di distante superiorità occidentale che lo mette al riparo. Dadd, al contrario, si perde nella sua personale mappa emozionale, fatta di odori, sapori e sensazioni tattili che non conosceva, oltre che di suoni ossessivi e perturbanti, come le atroci

²⁰ In qualche modo, lo stesso rifugio ossessivo in soggetti di evasione kitsch ed edulcorati, in cui dar sfogo senza timore di censura alle fantasie più eccessive, può essere vista come il sintomo di una morbosità patologica.

lamentazioni funebri di un gruppo di persone in processione e le grida strazianti di un cammello che viene fatto a pezzi in una stradina di Damasco: sensazioni sonore che si ripercuotono sul sistema nervoso anche di noi ascoltatori, acutizzando e sensibilizzando le nostre stesse percezioni; alterando la nostra reazione e sintonizzandola con quella del pittore.

Estremamente significativo è anche il modo in cui al Cairo la figura tradizionalmente esotica di un mercante locale da cui Dadd si reca per acquistare dei banali souvenir, si ritrovi improvvisamente a restituire al *gazer* occidentale lo sguardo che vorrebbe fissarlo nelle «prisons of images» della visione eurocentrica, nelle suggestive parole di Alice Walker (cit. in Shohat, Stam 1994: 198). Il mercante, infatti, si trova improvvisamente investito del ruolo ufficiale di conferenziere, sollecitato a spiegare agli ascoltatori, interni ed esterni al radiodramma, le ingiuste distorsioni dell'orientalismo. In questo modo, oltre a decentralizzare il privilegiato punto di vista occidentale sovvertendo le relazioni di potere tra l'oggetto e il soggetto del discorso egemonico, attraverso la sua voce potente e inedita il *gaze* rimanda lo sguardo al mittente in un *mutual gaze* che mette a disagio l'osservatore. Quest'ultimo si ritrova inchiodato nel suo ruolo di voyeur, ma anche messo in discussione nel suo ruolo classico di organizzatore del senso, in un quadro in cui le relazioni narrative di *figure* e *ground* appaiono problematicamente invertite dallo spostamento dell'osservato al posto dell'osservatore.

Questo rovesciamento di posizione dei «prigionieri di immagini», o dei «mad ones behind the bars», come John Urry e John Larsen (2011: 205) definiscono gli oggetti dello sguardo del turista occidentale, trova un'espressione ancora più significativa nella terza e ultima tappa del percorso carteriano. Già durante il viaggio, ottenebrato dal sole accecante e dall'effetto conturbante della realtà senza filtri del mondo medio-orientale, il pittore era diventato vittima di allucinazioni visive e uditive che lo avevano indotto al collasso. Al suo ritorno in Inghilterra, preso da un raptus, uccide il padre, compiendo un crimine edipico dalla chiara carica simbolica in un sistema patriarcale come quello vittoriano, e diventa egli stesso un *mad one behind the bars* di un manicomio criminale. D'ora in poi, saranno sempre e solamente gli altri a fissare lui, a inquadrarlo, a imprigionarlo in un'immagine fissa che condanna lui stesso, a causa della sua follia, a un'incomprensibile alterità, esattamente come quella di gnomi, folletti, fate e altri personaggi esotici. Ne sono prova una serie di elementi: la fotografia che lo immortalava a Bethlem davanti alla sua tela con occhi opachi come quelli

di un cieco²¹; le valutazioni dei dottori che lo tengono sotto osservazione; gli sguardi crudeli che, secondo la narratrice, accompagnano il ghigno fisso delle minuscole facce dei suoi dipinti più tardi (cfr. Carter 1985b: 47).

Prova ancora più importante del cambiamento radicale avvenuto nella vita e nell'arte del pittore, così come della supremazia guadagnata dal senso dell'udito, interiore e insondabile, su quello della vista, superficiale e logico, è il modo in cui i soggetti dei suoi ultimi quadri descrivono se stessi e lo spazio indecifrabile che li accoglie. Le regole razionali del tempo, dello spazio, della prospettiva e delle proporzioni, ci riferiscono i personaggi, sono quasi del tutto ignorate in essi. Specialmente nel capolavoro finale, *The Fairy Feller's Master Stroke* (1855-1864), le figure e gli altri elementi della scena sono immersi in una visione simultanea, quasi deflagrata, che vanifica la ricerca di un senso e di una linea narrativa coerente, come nella stessa vita interrotta dell'artista. Ma non solo. Il gesto del protagonista, il taglialegna fatato chiamato a spaccare una ghianda in due in un sol colpo (il colpo da maestro), resta bloccato in eterno. L'ascia resta sospesa in alto, immobilizzata, eludendo il raggiungimento di una spiegazione e di una conclusione, e impedendo, di fatto, nelle parole del folletto, che l'artista prenda lucidamente coscienza dell'atto criminoso che ha commesso. Anche sulla superficie della tela, come se fosse ricamata «*au petit point*» (ivi, p. 46), si intrecciano e giustappongono trame molteplici prive di un centro unico; proliferano segni e significanti di difficile comprensione, come all'interno di un paesaggio visionario alla Bosch. Il vero oggetto della rappresentazione (e il suo significato) appare frammentato, irrimediabilmente, perché dislocato in zone marginali, eccentriche, se non addirittura nascosto all'occhio. Come ci suggerisce la poesia che il pittore scrisse per accompagnare il dipinto, *Elimination of a Picture and its Subject* (1865), esso non sembra potersi cogliere con l'uso esclusivo della vista, anzi, la vista sembra proprio eluderla. Octavio Paz (2017 [1974]: 81) ha scritto che Dadd ha paradossalmente dipinto con questo quadro «the look that looks at a space in which the object looked at has been annihilated». A conferma, come ci viene riferito, anche i dettagli sono stati realizzati talmente in miniatura, e con un impasto così denso e tattile, che potrebbero essere letti solo con

²¹ La fotografia descritta nel *radio play*, realizzata da Henry Hering nel 1875, e oggi visibile nel Bethlem Museum of the Mind, è stata inclusa tra le illustrazioni della raccolta di radiodrammi (Carter 1985b: 44) insieme ai quadri menzionati dall'opera.

una potente lente di ingrandimento, oppure passandoci le dita sopra, a occhi chiusi, come se fossero le incisioni di un'impenetrabile scrittura per non vedenti.

È questo indubbiamente il punto di raggiungimento più significativo dell'intero percorso, tanto nella vita del pittore quanto nel radiodramma. Di fronte alla «pornografia dell'immaginazione» (Carter 1985b: 24) dei primi quadri dell'artista, che avevano relegato mistero e segreto dietro la tela, questi ultimi non si svuotano nello *spectaculum* e non si offrono più come testi leggibili, neanche allo scrutinio dei dottori, che non riescono a vederli, grazie alle normali griglie interpretative, come chiari segni della malattia. Non più semplici pitture narranti, essi si offrono al nostro orecchio come composizioni audio-tattili simultanee, refrattarie all'univocità del senso di qualsiasi tipo di visione o rappresentazione standardizzante.

Conclusioni: la vendetta del sogno

Attingendo alla potenza simbolica di un mito che non di rado viene ricordato quando si parla dei mondi invisibili della radio, potremmo concludere dicendo che gli ultimi quadri del pittore incarnano, alla stessa stregua della *pièce* carteriana, la vittoria della *voce*, mobile ed elusiva come quella della ninfa Eco, sullo *sguardo*, fisso e trasparente come quello di Narciso. La contesa tra la vista e l'udito e tra la visione patriarcale ed eurocentrica del periodo su cui si concentra l'attenzione della scrittrice e la polifonica coorte di voci e suoni chiamati a rivederne e smantellarne l'impianto – che i due sensi in qualche modo stanno a rappresentare – sembra risolversi a favore di quest'ultima. Una rappresentazione della realtà, data troppo a lungo per scontata, appare smascherata dalle *performance* vocali di testimoni che sono in qualche modo chiamati, o piuttosto *evocati* dal passato e dal mondo delle fate e dell'immaginazione, a sostenere i capi d'accusa della scrittrice, facendo da contrappunto sonoro, e contraltare concettuale, alle immagini di coloro che quella rappresentazione incarnano o sostengono.

E, tuttavia, come Carter stessa scrive nella prefazione, l'infausta parabola della vita del pittore preso a modello per la sua critica, pur essendo sintomatica della nevrosi indotta da un sistema ipocrita e repressivo capace di indurre gli animi più fragili a uno scollamento interiore, se non addirittura, come in questo caso, alla violenza fisica contro il perno centrale dell'ideologia patriarcale, non è rappresentativa di una ribellione cosciente a quel sistema. L'atto criminoso di Dadd viene chiaramente descritto nell'ultima parte del radiodramma

come un delitto perpetrato *in absentia*, come il gesto allucinato di un uomo incapace di intendere e di volere, il frutto di una mente ottenebrata che di quel gesto resterà per sempre inconsapevole. Il crimine edipico perde così una parte consistente della sua carica simbolica. Sprofondato nell'inconscio, mai ricordato, e perciò mai rivendicato, il parricidio del pittore resta soltanto il sintomo, appunto, di una nevrosi; in termini freudiani, di un rimosso. Tuttavia, per quanto il diniego possa renderlo altrettanto rappresentativo di un'epoca repressiva che preferiva non guardare in faccia la verità, per quanto orribile fosse (cfr. ivi, pp. 31 e 53), ciò che contraddistingue l'arte e la storia del pittore, e che ne fa un protagonista peculiare del suo tempo, oltre che soggetto elettivo per la scrittrice, è che mentre i suoi contemporanei coscientemente indulgevano in brevi fughe compensatorie negli spazi altri del fiabesco, dell'esotico e del selvaggio («they wanted to be taken out out of themselves [...] but not for long» – ivi, p. 31), per poi tornarne immutati come semplici turisti, Dadd cambia profondamente, passando definitivamente dall'altra parte della barricata, o della cornice, che divide il razionale e l'irrazionale, il simbolico e l'immaginario: «exiled [...] forever from the company of those who acknowledge a distinction between inside and outside» (ivi, p. 39). Come dimostra l'imponente figura centrale del vecchio barbuto con le braccia allargate in *The Fairy Feller's Master Stroke*, in cui il pittore si è voluto ritrarre, Dadd finisce per rovesciare la sua stessa posizione – e forse è questo il vero colpo da maestro – entrando a far parte da assoluto protagonista della sua nuova *fairyland*. Da questa terra onirica e misteriosa abitata da soggetti che, per converso, non sembrano più «fancies», ma «real sitters from a perfectly material realm of concrete dream» (ivi, p. 40)²², Dadd sembra tornare a rimandare, a chi lo osserva ormai come un caso clinico, uno sguardo simile a quello dei suoi ultimi personaggi, che salutano chi li guarda «with an uncommonly disconcerting fixed stare» (ivi, p. 52). Incarnando la «vendetta del sogno», come suggerisce Oberon a conclusione dell'opera (ivi, p. 53), egli sembra rivendicare

²² L'ultimo Dadd, la cui vita e i cui soggetti appaiono ormai profondamente trasformati («his work suffered a sea-change» – Carter 1985b: 40), appare molto più vicino ai protagonisti cangianti delle molte storie che anche Carter ambienta nel mondo delle fate, le quali, scrive Marina Warner (2006), «do move in fairyland, albeit not the prettified, kitschified, Victorians' elfland, but the darker, dream realm of spirits and tricks, magical talking animals, riddles and spells» e che sono un mezzo, come la stessa vicenda del protagonista di questo radiodramma, «of finding and telling an alternative story, of shifting something in the mind, just as so many fairy-tale characters are shapeshifters».

il proprio ruolo fondamentale in un progetto, come quello carteriano, teso a catturare «[t]he essential spirit of his age» (*ibid.*).

Riferimenti bibliografici

- Almansi G., Béguin C. (1995), *Nell'antro dell'alchimista*, in A. Carter, *Venite su queste sabbie d'oro*, a cura di G. Almansi e C. Béguin, Milano, Rizzoli, pp. 7-22.
- Beck A. (1998), *Point-of-Listening in Radio Plays*, in "Sound Journal", 1st February, in <http://www.ukc.ac.uk/sdfva/sound-journal>; consultato il 10 febbraio 2008.
- Beck A. (2000), *Cognitive Mapping and Radio Drama*, in "Consciousness, Literature and the Arts", 1, 2 July, in <http://www.dmd27.org/cog.html>; consultato il 30 maggio 2020.
- Bruno G. (2002), *Atlas of Emotion. Journey in Art, Architecture and Film*, New York, Verso.
- Carter A. (1985a), *Preface*, in *Come unto These Yellow Sands*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe, pp. 7-13.
- Carter A. (1985b), *Come unto these Yellow Sands*, in *Come unto these Yellow Sands*, Newcastle Upon Tyne, Bloodaxe, pp. 16-53.
- Carter A. (1995), *Venite su queste sabbie d'oro*, a cura di G. Almansi e C. Béguin, Milano, Rizzoli.
- Carter A. (1996), *The Curious Room: Collected Dramatic Works*, London, Chatto & Windus.
- Chion M. (1991), *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche.
- Cioni F. (2018), *Once upon a Time on the Air: i radiodrammi di Angela Carter*, in "Altmodernità", 19, maggio, pp. 159-174.
- Crofts C. (2003), *Anagrams of Desire. Angela Carter's Writing for Radio, Film and Television*, Manchester, Manchester University Press.
- Di Luzio A. (2008), *La visione persistente. Percorsi intertestuali e intermediali nella scrittura di Angela Carter*, Bologna, Pàtron.
- Espósito L. (2005a), *Voci dalla Tempesta. Echi shakespeariani in Come unto these Yellow Sands di Angela Carter*, in L. Di Michele (a cura di), *Shakespeare. Una tempesta dopo l'altra*, Napoli, Liguori, pp. 225-251.
- Espósito L. (2005b), *Scene sonore. I radiodrammi di Samuel Beckett*, Napoli, ESI.
- Esslin M. (1980), *The Mind as a Stage*, in Id., *Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Media*, London, Methuen, pp. 171-187.
- Fortunati V. (2008), *Prefazione*, in A. Di Luzio, *La visione persistente. Percorsi intertestuali e intermediali nella scrittura di Angela Carter*, Bologna, Pàtron, pp. 1-6.
- Foucault M. (1986), *Of Other Spaces*, in "Diacritics", 16, Spring, pp. 22-27.
- Paz O. (2017 [1974]), *The Monkey Grammarian*, New York, Arcade Publishing, e-pub.
- Rich A. (1972), *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, in "College English", Fall, pp. 18-30.
- Said E. (1988 [1978]), *Orientalism*, New York, Random House.

- Schafer R. M. (1977), *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books.
- Shohat E., Stam R. (1994), *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London-New York, Routledge.
- Urry J. (1990), *Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage.
- Urry J., Larsen J. (2011), *The Tourist Gaze 3.0*, London, Sage (3rd ed.).
- Warner M. (2016), *Bad-good Girls, Beasts, Rogues and Other Creatures: Angela Carter and the Influence of Fairy Tales*, British Library, 25 May, in <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/bad-good-girls-beasts-rogues-and-other-creatures-angela-carter-and-the-influence-of-fairy-tales#>; consultato il 15 dicembre 2019.
- Webb R. (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate.
- Zabus C. (2002), *Tempests after Shakespeare*, New York, Palgrave Macmillan.

