

Domenico Antonio Cusato
(Università di Catania)

**Su alcune fonti di *Caperucita en Manhattan*
di Carmen Martín Gaité**

Quando si parla di *Cappuccetto Rosso*, viene subito alla mente il nome di Charles Perrault che, nei suoi *Contes de ma mère l'Oye* (1697), raccolti direttamente dalla tradizione orale, include, tra le fiabe che sarebbero diventate immortali e che hanno fatto (e faranno ancora) trepidare di gioia e di angoscia milioni di fanciulli, anche quella della piccola nipotina che si reca a casa della nonna ammalata per portarle una cesta di vivande.

Tuttavia, anche se il titolo della fiaba ci richiama lo scrittore francese, la storia che la maggior parte di noi ha conosciuto nell'infanzia non è certamente quella da lui proposta: d'altro canto, ai nostri giorni, non è considerata adatta ai fanciulli una narrazione che si conclude con il trionfo del personaggio negativo¹. Infatti, come si ricorderà, nel racconto proposto da Perrault, il lupo, dopo aver raggiunto il suo obiettivo (mangiare la piccola Cappuccetto Rosso), riesce a farla franca.

Come narrazione rivolta ai bambini, è invece molto più diffusa la versione a lieto fine proposta dai fratelli Jakob e Wilhelm Grimm, raccolta anche essa dalla tradizione orale e poi pubblicata in *Kinder und Hausmärchen* (1812-22). Se quest'ultima presenta qualche variante di poco conto rispetto alla prima fino al momento in cui la bimba viene mangiata dal lupo, se ne differenzia poi profondamente per una aggiunta che rende diverso il terribile finale della fiaba di Perrault: nella storia dei fratelli Grimm, infatti, la bimba e la nonna riescono a venir fuori dalla pancia del lupo grazie all'intervento di un cacciatore, che ammazza la feroce bestia.

Per Carmen Martín Gaité, tuttavia, il finale proposto nella versione più recente della fiaba è un sovrappiù, certamente poco armonico. Dice, infatti, la scrittrice:

[...] ya se sabe que todos estos cuentos, a excepción del de Caperucita, llevan implícito el final feliz, y para eso a Caperucita algunas versiones posteriores la sacan del vientre del lobo sana y salva, que eso sí que es un pegote².

¹ Marc Soriano, tuttavia, ritiene che sarebbe esistito «un cycle de contes qui finissent mal et où les personnages sympathiques périssent de mort violente». A tal fine, tra gli altri, cita anche Delarue, il quale afferma che «Le conte du Petit Chaperon rouge aurait été destiné, à l'origine, à mettre en garde les enfants contre le danger de circuler seuls dans les bois qui, durant des millénaires, furent hantés des loups [...]». Cfr. Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 151. Inoltre, il critico, alla p. 153 del suo saggio, riferisce che il manoscritto di Perrault, del 1695, al margine del racconto, porta la seguente indicazione: «On prononce ces mots d'une voix forte pour faire peur à l'enfant comme si le loup l'allait manger».

² Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar* (cap. 8, «El gato con botas»), Barcelona, Destino, 1989, p. 146.

Questa affermazione, però, non va considerata nel senso che il finale a lieto fine poco si addica a quella vicenda, bensì nel senso che la coda aggiunta alla stesura primitiva sia da considerare come una specie di superfetazione architettonica. Pertanto, non è contraddittorio il fatto che nel romanzo *Caperucita en Manhattan*³, in cui la scrittrice presenta in chiave moderna quella stessa storia, si abbia una conclusione che, pur essendo sostanzialmente diversa da quella proposta dai fratelli Grimm, non è comunque assolutamente nefasta. Infatti, la riscrittura della fiaba infantile⁴, che comporta un'evidente alterazione rispetto alla storia risaputa⁵, permette alla scrittrice di mutarne il finale senza che ciò possa essere considerato un «pegote».

Probabilmente, però, né la fiaba di Perrault né quella dei Grimm hanno influenzato direttamente il romanzo della Martín Gaité. Esso, infatti, ruota attorno ad un importante elemento, che è una tipica variante delle molteplici «versiones populares» a cui lei stessa accennava nella citazione appena riportata: non la focaccia, infatti, come nelle due classiche versioni, ma una bella torta di fragole è ciò che porta nel cestino l'affettuosa nipotina.

Certamente, non è proprio per questo irrilevante particolare che si altera il noto percorso del classico racconto, ma piuttosto per la nuova dimensione spaziale e temporale (la Nuova York dei nostri giorni) in cui viene collocata la vicenda di Cappuccetto Rosso. Tuttavia, nonostante le varie diversità, i punti d'incontro tra la versione tradizionale e quella della scrittrice salmantina rimangono sempre numerosi.

* * *

Intanto, per poter far rivivere la storia, sono necessari alcuni elementi essenziali: in primo luogo, sono imprescindibili determinati personaggi, e, inoltre, non può mancare un bosco, lo spazio più idoneo, nelle fiabe, per il raggiungimento della *Spannung*, o quanto meno di uno stato di forte *suspense*.

Ad eccezione del cacciatore, che troviamo soltanto nella versione successiva a quella di Perrault, tutti i personaggi della fiaba, pur se non sempre con gli stessi ruoli attanziali, si ritrovano, perciò, nel romanzo di Carmen Martín Gaité: la piccola Caperucita (al secolo, Sara Allen), la mamma, la nonna e il lupo (Mister Wolf). E vi è pure lo spazio adeguato su cui si può svolgere quello che dovrebbe essere uno dei momenti di massima tensione; infatti, nonostante il romanzo sia

³ Madrid, Siruela, 1990. Le citazioni da me riportate sono tratte da quella che la stessa casa editrice indica come «16.^a edición» (non sarà, piuttosto, «reimpresión»?) del 1993.

⁴ Ma il chiaro ammiccamento agli adulti non relega alla sola infanzia quest'opera della Martín Gaité. D'altra parte, il romanzo è pubblicato ne «Las Tres Edades», che, come si legge nella quarta pagina di copertina dell'opera, è una collana dedicata a lettori «De ocho a ochenta y ocho años».

⁵ L'alterazione dipende anche dall'interpretazione, da parte dell'autore, del testo preso a modello. Secondo un critico, che si è occupato della riscrittura in altre opere, «Estos textos se constituyen como tales por repetir otros que son, a su vez, repeticiones. De este modo se ofrecen como obras que sólo producen el efecto de lectura desde una perspectiva como la de Macedonio Fernández» (Alicia Borinsky, *Re-Escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando*, in «Revista Iberoamericana», n. 92-93, Julio-Diciembre de 1975, p. 615).

ambientato a Nuova York, il Central Park della metropoli statunitense ben si presta a surrogare il bosco delle fiabe.

Tuttavia, oltre agli importanti elementi della storia tradizionale, la narrazione della scrittrice spagnola contiene anche altri personaggi e altri spazi. Ma vediamone prima, brevemente, la trama.

* * *

La piccola Sara Allen, che veste molto spesso con una mantellina dal cappuccio rosso, è una bimba che vive con i propri genitori nel quartiere di Brooklyn. Regolarmente, tutti i giorni di sabato, va con sua madre a trovare la nonna che abita a Manhattan. A questa portano sempre, per rito o per consuetudine, una squisita torta di fragole, che la mamma della bimba prepara il giorno prima. La ricetta del dolce è gelosamente mantenuta segreta dalla signora Vivian Allen, la quale, ad eccezione di quando la sua mente è occupata dal pensiero della torta, sembra sempre angosciata e afflitta per tutto.

Un sabato, dovendosi improvvisamente assentare i genitori, Sara viene affidata alla signora Taylor, una vicina di casa; ma la rediviva Cappuccetto Rosso decide di andare ugualmente a trovare la nonna e a portarle la torta che la mamma ha preparato. Cosicché, approfittando di un momento in cui rimane sola, abbandona di nascosto l'abitazione dei Taylor, lasciando un biglietto in cui fa credere di essere stata portata via dalla nonna, la quale ha deciso di passare il fine settimana assieme a lei, nella sua casa di Manhattan.

Mentre si trova sulla metropolitana che da Brooklyn porta a Manhattan, la piccola Sara decide di scendere per vedere quei posti che spesso, servendosi di una cartina della città, ha percorso soltanto con la fantasia. Nella stazione in cui si ferma, fa la conoscenza di Miss Lunatic, una cenciosa e stravagante signora, che le rivela di essere madame Bartholdi, colei che fu madre dello scultore della statua della Libertà e il cui volto l'artista prese a modello per la famosa opera. Miss Lunatic spiega anche a Sara come si fa ad arrivare fin dentro la statua: introducendo una speciale moneta in una fessura segreta, si sposta il coperchio di un tombino dal quale, dopo aver pronunciato una qualsiasi parola che sia ritenuta particolarmente suggestiva, si viene aspirati. Dopo aver regalato la moneta alla bimba, la vecchia si accomiata.

Allora, Sara decide di passare attraverso il Central Park. Qui incontra Mister Wolf disperato perché, pur essendo il re delle torte (possiede, infatti, la più impotrante pasticceria di Manhattan), non riesce a produrre una torta di fragole sufficientemente gustosa. La bimba fa assaggiare all'uomo un pezzetto di quella che porta nel cestino; e questi, riconoscendone l'eccezionale squisitezza, chiede la ricetta di quel dolce. Sara, allora, gli confida d'averla vista annotata a casa della nonna. Racconta anche che questa, un tempo, si faceva chiamare Gloria Star, ed era una famosa cantante. Nel sentire quel nome, Mister Wolf ha un sussulto perché, da ragazzo, era stato perdutoamente innamorato di quell'artista. Ed ecco, gli si riaccende l'amore mai sopito.

Il re delle torte, per il favore ottenuto, invita Sara a esprimere un desiderio, e la bimba chiede di poter andare a casa della nonna in limousine, senza altri compagni che il guidatore. Le viene concesso. E mentre la bimba si reca dalla

parente per una strada più lunga (Mister Wolf, infatti, chiede all'autista di ritardare l'arrivo), il re delle torte raggiunge l'abitazione di Gloria Star per la via più breve. Quando anche Sara vi giunge, trova la nonna a ballare fra le braccia di Edgar Wolf. Allora, senza farsi scorgere, va via; e si reca nel luogo dal quale si può magicamente accedere all'interno della statua della Libertà. Infilata la monetina nella fessura e, una volta apertosi il tombino, pronuncia una parola per lei carica di suggestione: «miranfú». Scompare così (per sempre?), risucchiata da un vento magico.

* * *

Come si è potuto notare, i personaggi della fiaba sono tutti presenti. Ma, nei tratti caratteristici, alcuni di essi si differenziano da quelli tradizionali. È vero che Sara, la bimba caratterizzata attraverso la sineddoche della mantellina rossa⁶, è molto affezionata alla nonna; tuttavia, nel romanzo, a ben guardare, non si reca a casa della vecchietta per alleviarle il dolore con la propria presenza e la cesta di vivande, ma piuttosto per assaporare la sensazione di avventura e di piena libertà che si sente a girovagare da soli per la città. Questo, infatti, è ciò che più importa alla nostra eroina, come si può notare dal seguente brano, narrato dalla sua prospettiva, in cui vi sono delle considerazioni sulle figure dei protagonisti di *Robinson Crusoe*, *Alice nel Paese delle Meraviglie* e *Cappuccetto Rosso* (i primi tre libri che Sara ha avuto in regalo):

[...] la aventura principal [di codesti personaggi] era la de que fueran por el mundo ellos solos, sin una madre ni un padre que los llevara cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas. Por el agua, por el aire, por un bosque, pero ellos solos. Libres⁷.

Dunque, la visita alla nonna sembrerebbe essere dettata soltanto (o, comunque, soprattutto) da un sentimento non del tutto altruistico. E il nostro giudizio 'negativo' sul personaggio, inoltre, si potrebbe rafforzare ulteriormente se tenessimo conto di un altro scritto di Carmen Martín Gaité. In esso, la scrittrice sostiene che, nei racconti infantili, il bambino in genere «[...] no se siente instado a amar a los humildes en su pura condición de tales, sino en nombre de la transformación o el premio que los espera y de sus dotes de valentía, belleza o elocuencia que merecen la aprobación incondicional del narrador»⁸. Ciò fa pensare che anche Sara accetterebbe la vecchia, cenciosa Miss Lunatic perché si aspetta da lei quella trasformazione, che poi realmente avverrà.

⁶ Bisogna comunque considerare che, al contrario della fiaba tradizionale -dove la piccola Cappuccetto rosso ama davvero vestire con la mantella fatta dalla sua nonnina-, nel romanzo della Martín Gaité, l'impermeabile rosso indossato dalla protagonista è un'imposizione materna, mal sopportata:

-¿Por qué me has puesto el impermeable, si hoy no va a llover? -preguntaba enfurruñada.
-Nunca se sabe -contestaba la señora Allen-. Yo también llevo el paraguas, ¿ves?, hay que ser precavidos (*Caperucita...*, p. 48).

⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁸ Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, cit. (cap. 4, «La Cenicienta»), p. 105.

Tuttavia, il rapporto affettivo del lettore nei confronti dell'eroe, secondo Tomasevskij costituisce un «dato» delle opere. Secondo il formalista russo, «L'autore può indurre a provare simpatia per un eroe il cui carattere potrebbe suscitare l'avversione del lettore nella vita reale. Questo rapporto affettivo [...] solo nelle forme più primitive viene a coincidere con il codice tradizionale della morale e dell'umana convivenza»⁹. Quindi, anche se la visita alla nonna viene effettuata non per obbedire a un ordine della madre, come nella fiaba, ma per esaudire un proprio desiderio (ancorché trasgressivo), il personaggio mantiene comunque un rapporto di simpatia con il lettore, in quanto la scrittrice, sottolineando con frequenza e vigorosamente la forte aspirazione all'avventura e alla libertà della bambina, riesce a sfumare il senso di trasgressività.

La madre, la signora Vivian, ha pure dei tratti diversi da quelli che ci si aspetterebbe; tuttavia, non essendo l'eroina della storia, ci può essere presentata in modo non del tutto positivo: non soltanto è poco attenta alle esigenze della figlia, ma addirittura, a livello attanziale, riveste il ruolo di oppositore. Infatti, è proprio lei che impedisce a Sara, attraverso una serie di divieti, di realizzare il sogno di libertà. Anche attraverso i piccoli gesti consueti, si può notare come Vivian Allen frustra in tutti i modi -anche se probabilmente non ne è cosciente- questa aspirazione della figlia. È indicativo, per esempio, che ogni sabato, appena uscite di casa per recarsi a trovare la nonna, la signora Allen afferri la mano di Sara e non la lasci più finché non sono arrivate a destinazione:

Cerraba con tres llaves que metía en cerraduras colocadas a alturas diferentes, y luego llamaba al ascensor. Desde aquel momento cogía a la niña fuertemente de la mano y ya no la soltaba hasta que llegaban a casa de la abuela [...] A Sara no le gustaba que su madre la llevara tan agarrada, pero era inútil soñar con soltarse¹⁰.

E ancora più avanti, nella narrazione focalizzata dalla prospettiva di Sara, si nota come la stretta di mano della madre viene interpretata anche dalla bambina come una limitazione della libertà:

[Sara] [...] se dejaba invadir por la tentación de echar a correr con su impermeable rojo, su paraguas y su cesta, traspasar aquel umbral y perderse sola entre la gente rumbo a Manhattan. Pero nunca lo hizo [...] La señora Allen miraba recelosa y le apretaba la mano más fuerte todavía¹¹.

Il senso pratico di Vivian, che è in fondo una dote positiva, viene evidenziato come eccesso -e, pertanto, negativamente- dall'autore implicito, poiché si oppone a quella concezione fantasiosa dell'esistenza, tipica del mondo infantile; la concezione, cioè, dell'eroina della storia. Cosicché, acquista negatività anche il termine «angelo custode», con cui la signora Allen viene definita dai vecchietti di cui si prende cura. Infatti, la donna viene descritta come una persona che

⁹ Boris Tomasevskij, *La costruzione dell'intreccio*, in AA. VV., *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, 1968, p. 339.

¹⁰ *Caperucita...*, p. 47

¹¹ *Ibidem*, p. 49

‘impone’ la sua servizievole presenza perché ha bisogno di sentirsi gratificata attraverso la riconoscenza altrui; e si ha la sensazione che faccia bene il suo lavoro non perché glielo imponga la coscienza, ma perché desidera che gli altri la sentano ‘necessaria’ e le riconoscano i ‘sacrifici’ e i meriti:

-Ellos [i vecchietti dell’ospedale] me dicen que soy su ángel guardián, que nadie empuja con más mimo que yo un carrito de ruedas. ¡Ay, qué sino tan triste! [...] Pensar que unos enfermos desconocidos me quieren más que mi propia madre, que no me necesita para nada¹².

Dunque, per tale motivo, è insoddisfatta della propria madre: questa, in realtà, non ritiene di aver bisogno di essere accudita da alcuno. Le attenzioni di Vivian verso la nonna e la cura con cui si applica nelle pulizie della sua casa, inoltre, non sembrano affatto essere dettate dall’amore filiale, ma piuttosto da un desiderio maniacale di ordine¹³. Per lei, il disordine della vecchia cantante è inaccettabile, proprio perché -anche secondo le concezioni dell’autore implicito- il disordine è ‘creativo’. Cosicché, per contro, proprio per il suo ruolo attanziale di oppositore, deve essere la frustrazione dell’inventiva che contrasta la creatività, la prosaica realtà che avversa la fantasia, il pessimismo esistenziale che si oppone a una visione ottimistica della vita.

Il suo ruolo di personaggio troppo realista non le lascia spazio nemmeno per dei momenti di effusione e di tenerezza nei confronti della piccola Sara. In ciò, la sua figura è in antitesi a quella della nonna, che invece, sopperendo a tale carenza, si ritrova a surrogare la genitrice.

Più vicina, invece, all’omologo personaggio della fiaba, è la nonna; quantomeno perché anche lei, come la piccola eroina, viene dipinta con dei tratti che nel lettore suscitano benevolenza. D’altra parte, è naturale che sia così, visto che la sua concezione del mondo è molto simile a quella di Sara (e, pertanto, rispecchia quella dell’autore implicito): cerca la complicità della nipotina, è più trasognata che pratica, ama il disordine creativo, ha deciso di vivere la propria vita giorno per giorno e in modo indipendente, e via dicendo. E poi a Sara, personaggio da cui più frequentemente si focalizza, sembra più giovane della propria madre:

Lo que más le impresionó aquel día es que le había parecido más joven que su madre¹⁴.

¹² *Ibidem*, pp. 18-19.

¹³ Per Maria Vittoria Calvi, ambedue i genitori di Sara sono «[...] il prototipo del conformismo, di un ordine maniacale che nasconde un’assoluta mancanza di idee [...]» (cfr. «*Caperucita en Manhattan*» o *la magia della parola*, in «Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature neolatine», Università di Bergamo, 1992-93/7, p. 66). Per i cenni sull’«ordine» presenti in altre opere della scrittrice salmantina, risulta interessante la nota 5 del saggio citato (cfr. *ibidem*, p. 76). Si ricorda ancora che la Calvi si era occupata della dicotomia ordine/caos, relativamente all’opera *Ritmo lento* di Carmen Martín Gaité. A tale proposito, si rimanda al suo volume *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1990, p. 66-73.

¹⁴ *Caperucita...*, p. 30.

Tuttavia, contrariamente alla nonnina della fiaba dei fratelli Grimm -che è presa da un forte timore quando scopre il secondo lupo appostato presso casa sua-, è invece troppo temeraria: gira di notte per i parchi solitari e non teme affatto né i lupi reali né quelli metaforici. Anzi, questi ultimi non solo non li teme, ma ne segue il gioco, abbandonandosi alla lusinga della seduzione.

Comunque, in *Caperucita en Manhattan*, il lupo è molto diverso. La fiaba tradizionale ci aveva presentato un personaggio che in fondo era una metafora del pericolo che possono correre le ragazze sprovvedute. Non dobbiamo dimenticarci che Perrault addirittura suggerisce, alla fine del racconto, la morale che rende chiaro, se ce ne fosse stato il bisogno, il senso della storia:

On voit ici que de jeunes enfants,
 Surtout de jeunes filles
 Belles, bien faites, et gentilles,
 Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
 Et que ce n'est pas chose étrange,
 S'il en est tant que le loup mange.
 Je dis le loup, car tous les loups
 Ne sont pas de la même sorte;
 Il en est d'une humeur accorte,
 Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
 Qui privés, complaisants et doux,
 Suivent les jeunes Demoiselles
 Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
 Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
 De tous les Loups sont les plus dangereux¹⁵.

Qui, invece, il lupo non è la metafora dell'uomo voglioso che, con la rude forza o l'affettata dolcezza, riesce a saziare la sua voracità, sorprendendo fanciulle indifese. La piccola Sara, infatti, non corre alcun pericolo. Ma, mentre nella fiaba l'animale cattivo rappresentava l'uomo malvagio (si assisteva all'umanizzazione della bestia che, attraverso l'uso della parola si trovava su un livello paritetico con tutti gli altri personaggi del racconto), nel romanzo di Carmen Martín Gaité, non è affatto così¹⁶. Si ha, invece, una specie di ribaltamento, per quanto riguarda l'umanizzazione della fiera: non potendo, infatti, utilizzare un animale parlante a causa dell'ambientazione più realistica della storia¹⁷, la scrittrice animalizza il personaggio umano tramite l'imposizione del cognome Wolf (lupo, appunto) al signor Edgar, il re delle torte.

¹⁵ Charles Perrault, *Le petit Chaperon Rouge*, in *Contes de Perrault* (édition de G. Rouger), Paris, Éditions Garnier Frères, 1967, p. 115.

¹⁶ Maria Vittoria Calvi considera che «[...] l'impianto parodistico della storia, in cui il lupo "cattivo" si rivela buono e simpatico, mostra un'intenzione critica nei confronti del manicheismo che informa buona parte della letteratura infantile» (Maria Vittoria Calvi, «*Caperucita en Manhattan*» o la magia della parola, cit., p. 75).

¹⁷ Sempre secondo la Calvi, la narrazione della Martín Gaité è «[...] un racconto piuttosto complesso, che condivide con il romanzo realistico una visione del mondo più articolata rispetto a quella fiabesca, come dimostra la suggestiva ambiguità del finale [...]» (*ibidem*).

E se anche egli fa percorrere alla piccola Cappuccetto una strada più lunga per arrivare a casa della nonna, non lo fa certamente con l'intenzione maligna del lupo di famigerata memoria: è solo un espediente per aderire ulteriormente allo schema esteriore della famosa narrazione infantile.

Fin qui, i personaggi omologhi a quelli della fiaba. Ma oltre a questi - tralasciandone altri di secondo piano, come lo stesso padre di Sara, i signori Taylor, Greg Monroe (l'unico amico di Mister Wolf), Peter (l'autista della limousine), il commissario O'Connor, e via dicendo-, merita di essere ricordata Miss Lunatic.

* * *

Il titolo del romanzo depista un po' il lettore. Il nome «Caperucita», infatti, invita a ripercorrere con la memoria la nota fiaba, per trovare una maggiore o minore attinenza con la storia che la scrittrice propone. E, sempre a causa del titolo, oltre a quelli attinenti a *Cappuccetto Rosso*, siamo pronti a recepire anche i riferimenti relativi a tutte quelle storie per l'infanzia di cui nel romanzo si danno alcuni cenni: *L'isola del tesoro*, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *Cenerentola*, ecc. Ognuna di queste narrazioni ci viene richiamata da qualche particolare.

Quando, per esempio, la vecchia Miss Lunatic, sulla cartina di Nuova York, con un dito indica il corridoio sottomarino che conduce da Manhattan all'isoletta della statua della Libertà, a Sara viene in mente la mappa di *L'isola del tesoro*¹⁸. Il cineasta Norman, secondo Sara, «Parece el conejo blanco de Alicia»¹⁹. Inoltre, quando la vecchia madame Bartholdi ammonisce la bimba con la frase: «A quien dices tu secreto, das tu libertad, nunca lo olvidas, Sara»²⁰, la fanciulla non ne comprende subito il senso; e, come Alice nell'episodio della Duchessa, considera che se vedesse scritte le parole, forse ne intenderebbe pienamente il significato:

«Creo que eso lo comprendería mejor -dijo Alicia con mucha delicadeza- si lo viera escrito, pero dicho así no puedo seguir el hilo». Igual me pasa a mí contigo, madame Bartholdi, lo mismo que le pasaba a Alicia con la Duquesa; que pierdo el hilo²¹.

E ancora, quando Sara vede scendere dalla lussuosa automobile l'attrice Katleen Turner, crede che si tratti di Cenerentola, poiché calza scarpe di cristallo:

Salió un chófer mulato vestido de gris con galones dorados y le abrió la portezuela a alguien que venía dentro. Apareció una larga pierna de mujer rematada por un zapato de cristal primoroso.

-¿Será la Cenicienta? -preguntó la niña²².

¹⁸ Cfr. *Caperucita...*, p. 154.

¹⁹ *Ibidem*, p.132.

²⁰ *Ibidem*, p. 151. L'espressione -che, ricordo, è usata anche come epigrafe della seconda parte di questo romanzo (cfr. *ibidem*, p. 83)-, come è noto, è tratta dalla *Celestina*: la citazione della frase, in un certo senso configura una sorta di riscrittura.

²¹ *Ibidem*, pp. 152-153.

²² *Ibidem*, p. 123.

Non è dunque difficile recepire i rapporti con le storie infantili, e non soltanto per la loro chiarezza, ma anche perché il lettore, come si è detto, è predisposto a ciò dal titolo che Carmen Martín Gaité ha dato al suo romanzo. Tanto è vero che, pur essendo citato con altrettanta chiarezza, *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino non è facilmente identificabile come testo che abbia influito sull'opera in esame.

Eppure, Miss Lunatic fa un esplicito riferimento al romanzo dello scrittore italiano nella scena in cui avviene il suo incontro con il commissario O'Connor. Infatti, quando la vecchia invita il poliziotto a non preoccuparsi per lei, perché non soffre né fame né freddo, l'uomo ribatte:

-Me parece increíble, perdone que se lo diga. ¿Y cómo hace? ¿Cómo se las arregla para salir adelante?²³.

Con aria solenne, madame Bartholdi risponde:

-Echándole fuerza de voluntad, señor, para decirlo con palabras de El Caballero Inexistente²⁴.

Effettivamente, queste sono le parole che, nelle prime pagine del romanzo di Calvino, il cavaliere Agilulfo rivolge a Carlomagno (l'episodio è quello relativo al momento in cui il condottiero passa in rassegna i suoi ufficiali). Come si ricorderà, durante la rivista, il nostro cavaliere -il cui nome completo risponde a quello di Agilulfo Emo Bertrando dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez- non mostra il proprio viso al sire, come fanno invece tutti gli altri paladini. E quando il sovrano, allibito, chiede come mai non gli voglia far vedere il volto, Agilulfo risponde:

-Perché io non esisto, sire²⁵.

Il re, dopo aver insistito perché il paladino sollevi la celata, vedendo l'elmo vuoto (poiché il cavaliere è appunto inesistente), sbotta:

-Mah, mah! Quante se ne vedono! - fece Carlomagno. - E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete?

-Con la forza di volontà, - disse Agilulfo, - e la fede nella nostra santa causa!²⁶.

Le stesse parole del personaggio calviniano, dunque, sono proferite da madame Bartholdi, benché in una circostanza diversa. Tuttavia, non è casuale che esse siano pronunciate anche in quel contesto. Nell'episodio in questione, infatti, il commissario augurava alla vecchia di non dover soffrire mai la fame e il freddo; e la donna sa bene che una persona che non esiste, o meglio, che esiste solo

²³ *Caperucita...*, p. 95.

²⁴ *Ibidem*, p. 96.

²⁵ Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959. Le citazioni sono tratte dall'edizione Mondadori, 1993, p. 6.

²⁶ *Ibidem*.

nell'ideale, non può sentire tali stimoli. Anche in questo, Miss Lunatic si identifica con il cavaliere inesistente. Egli, infatti, non può dormire né mangiare poiché non ha un corpo da far riposare e da nutrire. Per quanto riguarda il sonno, si ricordi come esso sia negato ad Agilulfo:

Le stelle e la luna scorrono silenziose sui due campi avversi. In nessun posto si dorme bene come nell'esercito.

Solo ad Agilulfo questo sollievo non era dato. Nell'armatura bianca, imbardata di tutto punto, sotto la sua tenda, una delle più ordinate e confortevoli del campo cristiano, provava a tenersi supino e continuava a pensare. Non i pensieri oziosi e divaganti di chi sta per prender sonno, ma sempre ragionamenti determinati e esatti²⁷.

E si consideri come l'eroe calviniano sia privato pure del piacere del cibo:

All'estremo della tavolata s'andava a sedere Agilulfo, sempre nella sua armatura da combattimento senza macchia. Che cosa ci veniva a fare, a tavola, lui che non aveva né mai avrebbe avuto appetito, né uno stomaco da riempire, né una bocca cui avvicinare la forchetta, né un palato da inaffiare di vino di Borgogna?²⁸.

Lo stesso succede alla vecchia signora, nonostante sia visibile, poiché in fondo nemmeno il suo corpo è realmente concreto: esso raffigura il 'vuoto' che la statua del porto di Nuova York ricopre; è l'anima di quel simulacro, l'essenza che rende vivo il concetto di libertà. Pertanto, come il cavaliere inesistente, non ha bisogno di dormire o mangiare.

Tuttavia, nel romanzo, vi è qualche elemento che può far sembrare il contrario. Infatti, la vecchia signora si sforza di dare l'impressione di condurre un'esistenza pressoché normale. Ed è perciò che vuol far credere che di giorno dorme:

Si le preguntaban dónde vivía, contestaba que de día dentro de la estatua de la Libertad, en estado de letargo, y de noche, pues por allí, en el barrio donde estuviera cuando se lo estaban preguntando²⁹.

E, per lo stesso motivo, cerca di persuadere tutti che ha bisogno di mangiare. Si pensi che, quando riesce a trovare nella spazzatura qualche mobile in buone condizioni, lo dà via non per soldi, ma per cibo:

[...] todo lo que pedía a cambio era un plato de sopa caliente³⁰.

A Sara, però, la vecchia confessa di non dormire affatto all'interno della statua della Libertà, e le confida che vi sta dentro per poterle insufflare vita e vigore; anzi, aggiunge che a stare lì si annoia e non vede l'ora che scenda la notte per

²⁷ *Ibidem*, pp. 9-10.

²⁸ *Ibidem*, p. 65.

²⁹ *Caperucita...*, p. 89.

³⁰ *Ibidem*, p. 86.

potersene andare in giro³¹. Stando, dunque, a ciò che dice a Sara e al commissario (a questi, ricordo, aveva assicurato che lei non avrebbe sofferto né freddo né fame), ci viene da pensare che, come Agilulfo, madame Bartholdi finga queste reazioni ed esigenze fisiologiche. Si ricordi che, in fondo, anche il cavaliere inesistente si sedeva a tavola, benché poi si comportasse in modo stravagante:

All'angolo della tavola dov'è Agilulfo, invece tutto procede pulito, calmo e ordinato, ma ci vuole più assistenza di servitori per lui che non mangia, che per tutto il resto della tavola. Prima cosa [...] Agilulfo continua a chiedere che gli mettano davanti nuove stoviglie e posate, piatti, piattini, scodelle, bicchieri [...] Poi si serve di tutto: poco, ma si serve [...] mette in un piatto la carne, in un piattino la salsa, poi taglia con un coltello affilatissimo la carne in tante striscioline sottili, e queste striscioline le passa una a una in un altro piatto ancora, dove le condisce con la salsa [...] Così si dà da fare per delle mezz'ore. Non parliamo del pollo, del fagiano, dei tordi [...]³².

Senza dilungarci ancora molto sulle analogie tra Miss Lunatic e il cavaliere inesistente (ci sarebbe ancora da dire dell'invulnerabilità d'entrambi, della comune ricerca del vero, della forza dei loro sentimenti d'orgoglio e d'onore, di come ambedue siano animati dalla volontà e dalle fede...), si consideri per ultimo un fatto che risulta alquanto emblematico: i due personaggi riescono a sopravvivere a se stessi passando ad altri il testimone. Infatti, a conclusione della narrazione di Calvino, l'armatura di Agilulfo sarà occupata da Rambaldo di Rossiglione; alla fine della storia della Martín Gaité, la statua della Libertà sarà abitata da Sara Allen.

* * *

Ad una lettura un po' smaliziata, dunque, si può osservare come la storia di Sara, che di primo acchito sembrava essere basata esclusivamente su alcune narrazioni per l'infanzia -soprattutto su *Cappuccetto Rosso*-, attinge invece anche a fonti diverse. Oltre a quella calviniana, a cui si è appena accennato, ve ne sono ovviamente altre. Basti pensare che, a volte, sono evidentissime, dato che ne ritroviamo addirittura la trascrizione (è il caso, per esempio, della canzone italiana *Parlami d'amore Mariù*³³ e di quella francese *Plaisir d'amour*³⁴, che fanno da colonna sonora alla storia). Altre volte, al contrario, risultano più velate, per cui scoprirle diventa compito un po' arduo. Se per far ritrovare il testo nascosto di Calvino era stata data almeno una pista (il titolo del romanzo, citato come per caso da Miss Lunatic), in qualche occasione non si è aiutati nemmeno da un minimo indizio. Soltanto il ricorso a reminiscenze personali può far venire a galla lo scritto sommerso a cui la scrittrice rinvia.

³¹ Cfr. *ibidem*, p. 148.

³² Italo Calvino, *op. cit.*, pp. 66-67.

³³ Cfr. *Caperucita...*, p. 31 e p. 60.

³⁴ Cfr; *ibidem*, p. 157. Si noti, inoltre, come la trascrizione delle parole delle canzoni appena citate, permetta all'autrice di proporre poi anche un altro testo in versi, che però non viene tratto da alcuno già esistente: «El Dulce Lobo es la tienda / donde sólo con oler / se desayuna o merienda» (*ibidem*, p. 102).

Non è questo, comunque, il caso di quei brani che richiamano il Nuovo Testamento, testo troppo conosciuto per passare inavvertito. Vi sono, infatti, alcune pagine della narrazione che suggeriscono, in maniera indubbia, almeno quattro episodi del Vangelo. Tali pagine sono relative al personaggio di madame Bartholdi: poiché essa rappresenta un ideale (la libertà), viene associata alla figura che, per i credenti cristiani, incarna il massimo ideale, vale a dire Gesù. Il primo riferimento, si individua nel momento in cui Sara capisce che la donna è, di fatto, la madre e la musa di colui che modellò la statua della Libertà. Quando la bimba ha questa illuminazione, esclama:

-[...] de repente creo que lo he entendido todo [...] ¡Sí, lo he entendido todo! No sé cómo..., como se entienden los milagros. Porque eso es lo que pasa..., que tú, madame Bartholdi..., ¡tú eres un milagro!³⁵.

A queste parole l'anziana donna risponde:

-Dios te bendiga, Sara Allen, por haberme reconocido [...] por haber sido capaz de ver lo que otros nunca ven, lo que nadie hasta hoy había visto³⁶.

La professione di fede di Sara richiama palesemente quella di Pietro; e, allo stesso modo, le parole della vecchia signora ricordano quelle di Gesù:

Dice loro [Gesù]: «Ma voi chi dite che io sia?». Prese la parola Simon Pietro e disse: «Tu sei il Cristo, il Figlio del Dio vivente». Rispose Gesù: «Beato sei tu, Simone figlio di Giona, poiché né la carne né il sangue te l'hanno rivelato, ma il Padre mio che è nei cieli»³⁷.

Il confronto forse potrebbe apparire azzardato se tutti i riferimenti al testo sacro si esaurissero qui. Ma proprio nella pagina successiva del romanzo, si ritrova un richiamo patente ad un altro episodio del Vangelo: la trasfigurazione. Come è risaputo, davanti a Pietro, Giacomo e Giovanni, Gesù svela la sua gloria, illuminandosi di un sovrumano splendore:

E apparve trasfigurato davanti a loro: la sua faccia diventò splendida come il sole e le vesti candide come la luce³⁸.

Allo stesso modo, pure madame Bartholdi si manifesta a Sara con un fulgore particolare, quando le rivela di essere la Libertà:

³⁵ *Ibidem*, p. 139.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Mt* 16,15-17. Su questo episodio, cfr. anche *Mc* 8,29 e *Lc* 9,20. Inoltre, così come Gesù dà a Pietro le chiavi del Regno dei cieli, il suo Regno (*Mt* 16,19), allo stesso modo l'anziana donna dà a Sara la vecchia moneta, che rappresente la chiave per entrare nella statua della Libertà, il regno di madame Bartholdi.

³⁸ *Mt* 17,2. Cfr. anche *Mc* 9,3 e *Lc* 9,29.

Sara [...] durante unos segundos vio antes sus ojos, rodeado de un fognazo resplandeciente, el rostro inconfundible de la estatua que había saludado de lejos a millones de emigrantes solitarios, avivando sus sueños y esperanzas³⁹.

Ma la trasfigurazione di Miss Lunatic è visibile soltanto alla piccola Allen. La bimba è l'unica a cui è dato di sapere che l'anziana donna è la dea della libertà. Infatti, quando Sara esprime le sue preoccupazioni, rivelando di temere che anche altri possano aver notato la sua trasformazione, viene tranquillizzata dalla stessa madame Bartholdi, che le spiega che non tutti hanno la facoltà di vederla in quello stato di gloria:

Hay cosas que sólo pueden ver los que tienen, como tú, los ojos limpios⁴⁰.

Ed ecco un altro luogo importante dei Vangeli: gli occhi puliti. La simbologia che ad essi si attribuisce è quella della purezza, come è patente nell'espressione seguente:

La lucerna del corpo è l'occhio. Se dunque il tuo occhio è terso, tutto il tuo corpo sarà illuminato. Ma se per caso il tuo occhio è malato, tutto il tuo corpo sarà nelle tenebre⁴¹.

Gli occhi, inoltre, sono simbolo della comprensione. In riferimento a questa loro simbologia, Cirlot annota quanto segue:

La expresión de Plotino: que el ojo no podría ver el sol si no fuese en cierto modo un sol, expone el fondo y la esencia de la cuestión. Siendo el sol foco de la luz y ésta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender⁴².

Vedere Dio, infatti, al di là della percezione meramente visiva, significa assurgere alla sfera di un più alto intendimento. Non i dotti, tuttavia, bensì i semplici, i puri di cuore sono chiamati, secondo la concezione cristiana, a capire e, pertanto, a vedere Dio:

Beati i puri di cuore, perché vedranno Dio⁴³.

Ed ecco perché soltanto Sara -che ha gli occhi puliti e possiede, quindi, la purezza del discernimento- riesce a vedere distintamente che la vecchia stracciona è la Libertà.

³⁹ *Caperucita...*, p. 140.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 148.

⁴¹ *Mt* 6,22-23. Cfr. anche *Lc* 11,34-36.

⁴² Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1985, p. 339 (voce *Ojo*).

⁴³ *Mt* 5,8.

Infine, vi è un ultimo passo del Nuovo Testamento che viene richiamato dal romanzo di Carmen Martín Gaité. Mi riferisco all'episodio in cui Sara e Miss Lunatic sono costrette a salutarsi per seguire strade diverse. Vedendo che la bimba soffre per la separazione, la vecchia la conforta con una frase che riconduce decisamente all'episodio dell'apparizione di Cristo in Galilea, così come è riportato dal Vangelo di Matteo. La disperata fanciulla, che non vorrebbe lasciare madame Bartholdi, viene infatti consolata con le seguenti parole:

Además, aunque no me veas, yo no me voy, siempre estaré a tu lado⁴⁴.

Con simile espressione, erano stati consolati gli apostoli da Gesù risorto, nel momento in cui si accomiata da loro:

Ed ecco: io sono con voi tutti i giorni, sino alla fine del mondo⁴⁵.

I rimandi del romanzo al testo sacro, agli ortodossi potrebbero risultare dissacranti; tuttavia non ritengo che la dissacrazione sia stata intenzionale da parte della Martín Gaité: l'aver fatto incarnare un così alto ideale alla vecchia Miss Lunatic, ha portato istintivamente la scrittrice ad elevare il più possibile la figura del personaggio, fino a paragonarlo (consciamente?) a Gesù.

* * *

Da una parte per il titolo, dunque, e dall'altra per la macrostruttura (la bimba che va a trovare la nonna, passando per il bosco e incontrando il lupo), *Caperucita en Manhattan* può dare la sensazione che sia costruito soltanto sulla traccia di *Cappuccetto Rosso*, o che, perlomeno, questa fiaba sia l'ispirazione principale dell'opera. Tuttavia, è così soltanto macroscopicamente: in filigrana, invero, appaiono molte altre fonti di una certa consistenza, che hanno influenzato il romanzo della scrittrice spagnola in maniera più decisa. Lo studio delle fonti, però, non deve essere considerato come il banco di prova della cultura del critico, abile soltanto se identifica e stabilisce l'entità del prestito. In una prospettiva più specificamente letteraria, attenta ai valori formali, interessano soprattutto i modi di appropriazione e il nuovo discorso che i testi estranei configurano inserendosi nel testo ospite. Sempre attuale rimane l'avvertenza di Menéndez Pidal contro una lettura angusta delle fonti. In una sua critica al *Quijote*, ammonisce infatti:

El estudio de las fuentes literarias de un autor, que es siempre capital para comprender la cultura humana como un conjunto de que el poeta forma parte, no ha de servir, cuando se trata de una obra superior, para ver lo que ésta copia y descontarlo de la originalidad; eso puede sólo hacerlo quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística. El examen de las fuentes ha de servir precisamente para lo contrario, para ver cómo el pensamiento del poeta se

⁴⁴ *Caperucita...*, p. 158.

⁴⁵ *Mt* 28,20.

eleva por encima de sus fuentes, cómo se emancipa de ellas, las valoriza y [qualche volta, anche se non sempre] las supera⁴⁶.

⁴⁶ Ramón Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 26-27.