

**LA RICEZIONE DE L'ORLANDO INNAMORATO RACCONTATO IN PROSA DI
GIANNI CELATI: FATE E FATAGIONI IN UNA PROSPETTIVA DI GENERE**

*The Reception of Gianni Celati's Orlando Innamorato Told in Prose:
Fairies and Enchantments in a Gender Perspective*

Abstract

This paper analyses the representation of the fairies in Celati's rewriting of Boiardo's *L'Innamoramento de Orlando*, highlighting their peculiar powers, their applications and the emotional relationships they have with the heroes, trying to deconstruct the cliché of the bad fairy. The rewriting, updating the language as well as the narrative perspective of the issues, highlighted some aspects already present in Boiardo but not easy to interpret for a contemporary public. My reflection about fairies follows two lines. On the one hand, these figures are contextualised in relation to Celati's literary production of possible reference (*Fata morgana* and *Alice disambientata*); on the other hand, I try to investigate the reception of this text in a broader perspective of the gender meta-gaze, a recent interpretative category proposed by gender studies in Italy.

Keywords: *Orlando*, Gianni Celati, *Gender studies*, Boiardo, Fairies, fantasy, magic

Introduzione

Se l'epica è la narrazione di gesta eroiche, occorre indagare quali tipi di eroi ed eroine popolino la produzione letteraria di Gianni Celati, per capire in che relazione la sua poetica d'autore si pone nei confronti della riscrittura del poema di Boiardo, e in che modo i diversi personaggi vengono rielaborati, ed eventualmente riadattati, nel contesto contemporaneo in generale, e in quello celatiano in particolare. Nel corso di questo studio si analizzano le figure delle fate, in una prospettiva di genere che è quella propria di chi scrive e sulla quale si darà specificazione più avanti, allo scopo di mostrare come la ricezione del testo possa essere influenzata dal contesto culturale attuale, cioè dell'anno in cui questo contributo viene elaborato.

Nel corso dell'analisi viene anche segnalata, quando presente, la persistenza di tratti tipici degli eroi celatiani, in primo luogo la loro erranza stralunata, la loro umbratilità e fragilità, così come descritte dall'autore stesso:

Sempre piangendo hanno cercato di seguire sentieri che non esistevano, camminando in cerca di qualcosa tra le lagune, spesso sprofondando in buche d'acqua o in sabbie mobili. Alla sera, affamati e infreddoliti, si addormentavano piangendo e piangevano anche durante il sonno.¹

Nella poetica di Celati, quest'attitudine all'erranza nello spazio, tanto geografico quanto interiore, è una prospettiva militante: una sorta di resistenza passiva che si oppone alla “letteratura industriale”, colpevole di pianificare ogni gesto poetico e di mortificare ogni afflato spontaneo. Una delle intenzioni alla base della scelta di Celati di riscrivere il poema boiardesco è stata proprio la necessità di tornare alla narrazione pura, come dichiara l'autore stesso nella premessa al suo *Orlando innamorato*:

[...] quei tre² grandi poemi forse andrebbero raccontati in prosa integralmente, per tenere aperta la memoria di una tradizione e per dare aria a un istinto narrativo che la letteratura industriale rischia di soffocare del tutto.³

¹ Gianni Celati, *Giovani umani in fuga*, in *Narratori delle Pianure*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 146.

² Celati fa riferimento, oltre a *L'Innamoramento de Orlando* di Boiardo, anche al *Morgante* di Pulci e all'*Orlando Furioso* di Ariosto.

³ Gianni Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Einaudi, Torino 1994, p. IX.

La mia riflessione sulle fate⁴ consente di ripercorrere tre aspetti fondamentali della ricerca poetica di Celati, il quale, molto attento al pubblico suo contemporaneo, ha prodotto un testo attualmente interessante anche dal punto di vista della rappresentazione della condizione femminile.

Il primo di questi aspetti riguarda il ruolo delle illusioni nella vita umana (che nella riscrittura possono essere riconosciute nelle fatagioni operate dalle fate), ben esplicitato in *Fata morgana*:

Dicono che ognuno corre dietro a certe illusioni e nessuno può farne a meno, perché tutto fa parte d'uno stesso incantesimo. Dicono che alcuni miraggi sono mortali o procurano guai, altri danno l'impressione di soddisfare la fame o la sete, le voglie carnali o i sogni di gloria. E i miraggi del deserto sono particolari solo per questo: perché mostrano che inseguendo le illusioni ci si sbaglia sempre, e non c'è modo di non sbagliarsi, e la vita non è che un perdersi in mezzo ad allucinazioni varie.⁵

Un secondo aspetto cruciale è quello della scrittura come fatalità, che nell'*Orlando Innamorato in prosa* si manifesta attraverso il libro magico di cui dispongono le fate:

Il motivo del libro (magico), secondo Celati, porta in sé il senso di una fatalità della scrittura, che serve a far sorgere le meraviglie dell'invisibile o a riempire il visibile di incanti e inganni, oppure a decifrare il segreto degli incantesimi. Anche Celati come scrittore si serve di questi incantesimi, giocando a rovesciare il solito modo di vedere le cose. Il senso si può anche perdere; e si può vivere e immaginare da insensati, per viaggiare leggeri sopra il mondo.⁶

Infine, poiché l'elemento naturale cui si accompagnano le fate è l'acqua, soprattutto nella forma del lago, è possibile collegare la loro presenza al tema dell'incanto dei luoghi e della loro fragilità, temi centrali nella ricerca di Celati che la narrazione rievoca trasfigurandoli.

Il fiume (l'acqua) [...] è, anche, il principio generatore dei racconti e l'immagine di una precisa idea dell'arte della narrazione, che Celati declina in maniera originale a partire dalla contiguità simbolica tra la trasfigurazione della realtà operata dal testo letterario e l'interazione dialettica, non puramente mimetica, tra lo spazio fluviale e gli insediamenti umani che attraversa. La foce, infine, in quanto punto terminale sia del corso d'acqua sia del percorso del viaggiatore, si configura come meta non soltanto fisica, ma anche e soprattutto esistenziale, di un cammino al quale conferisce il

⁴ Si ricorda che in questo contributo le fate vengono contestualizzate in relazione alla riscrittura celatiana in una prospettiva attuale e di genere. Per quanto riguarda ulteriori riflessioni che esulano dall'argomentazione specifica, per approfondimenti sul ruolo delle fate in Boiardo, si veda: Daniela Delcorno Branca, *Lo spazio delle fate nell'Innamoramento de Orlando*, in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*, Interlinea, Novara 2012, pp. 137-155.

⁵ Gianni Celati, *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano 2005. pp. 34-35.

⁶ Menetti, Elisabetta, *Oggetti magici*, in *Oggetti della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, Carocci, Roma 2008, pp. 112-118, p. 113.

suo senso più profondo. [...] il Po è un organismo intossicato dall'industrializzazione che ha devastato la pianura padana, il sintomo e l'epitome di un preciso dissesto urbanistico e ambientale.⁷

Dunque, tenendo a mente come coordinate d'analisi l'illusione, la fatalità e la trasfigurazione, le fate si prestano a essere una tipologia particolarmente utile anche per la comprensione della rielaborazione celatiana dei personaggi eroici fantastici dell'*Inamoramento de Orlando* che rientrano nel repertorio avventuroso, romanzesco, cavalleresco, in cui la *quête* è il topos letterario centrale. Per chiarezza espositiva, si procederà a circostanziare prima le caratteristiche delle fate in generale (sezione 1). Nella sezione 2 saranno invece approfondite le modalità di rappresentazione delle coordinate suddette, che risulteranno ulteriormente chiarite grazie all'analisi testuale affrontata nella sezione 3. Infine, le conclusioni saranno dedicate a rilevare l'utilità di questa metodologia d'indagine che valorizza la ricezione del testo.

Le fate: 'personaggi' e/o 'personagge'?

Le tre fate Dragontina, Fallerina e Morgana, costituiscono una triade che rimanda sia alle Parche e alle Sirene della mitologia classica, sia all'archetipo della «triplice dea» Ecate, la multiforme. In effetti, in Boiardo:

più che una donna, la fata è [...] l'archetipo della 'donna potente', prossimo soprattutto a quelli della 'fanciulla perseguitata' e a quello della 'vecchia cattiva', che spesso le si collegano insieme, formando l'immagine piena di una triplice signora della magia e del tempo.⁸

Se la riscrittura celatiana apre anche alle fate la possibilità di figurarsi come personaggi eroici nel senso che si è poc'anzi detto, occorre però soffermarsi sull'appropriatezza della definizione di personaggi. Nel corso degli ultimi anni, la critica ha messo in evidenza l'esigenza di definire meglio il ruolo di alcuni personaggi femminili per valorizzarne il ruolo e la funzione all'interno della narrazione. Ormai, l'esegesi contemporanea tende a rileggere i testi classici e

⁷ Beatrice Manetti, *Narrare (è) un lungo fiume tranquillo*, in «StatusQuaestions», 14, 2017, pp. 165–183, p. 168.

⁸ Carlo Donà, *La fata–bestia e la bestia fatata*, in *Fate. Madri, amanti, streghe*, a cura di Sonia Maura Barillari, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 3–31, p. 15.

la rappresentazione dei personaggi femminili attraverso nuove sensibilità critiche, che tengono conto del condizionamento dei contesti ideologici e culturali. Questo atteggiamento, che determina una peculiare (re)interpretazione del testo, è stato riconosciuto da molti studi⁹ all'interno del più ampio contesto dei *Gender studies* ed è stato concettualizzato attraverso la definizione del neologismo “personagge”, che sta a indicare la particolare relazione che viene a crearsi tra lettrici e personaggi femminili creati da una penna femminile. Del termine si appropria Maria Vittoria Tessitore¹⁰, che si dichiara tra le prime a:

proporre di chiamare i personaggi femminili piuttosto personagge. Le personagge si sarebbero dunque incontrate con le lettrici, le autrici, le attrici, le studente, le maestre, le direttrici, le segretarie, le funzionarie, le signore, le ragazze, tutte bellamente declinate al femminile.

L'adozione del termine «personagge» in questo contesto non risponde a un'istanza ideologica o arbitraria, ma intende evidenziare la specifica relazione tra la lettrice e il testo. Tale categoria critica non si limita a designare il genere dei protagonisti, bensì sottolinea il legame tra il soggetto che analizza e l'oggetto di studio, a prescindere dall'identità maschile dell'autore del poema e della sua riscrittura. Riguardo alla banalizzazione del termine, Elena Porciani mette in guardia:

Il rischio, pertanto, è che senza una riflessione complessa e dedicata, la personaggia si risolva in un sinonimo agile di “personaggio femminile” e che per tale ragione fatichi a diffondersi anche nell'ambito dell'autorialità delle donne, oltre che nella critica letteraria, compresa quella di impronta femminista.¹¹

In generale, la relazione tra lettrici/lettori e testo, peculiarità analitica dei *Gender studies* ma che in essi non si esaurisce, apporta un valore aggiunto alla riflessione sull'ermeneutica testuale, tanto più nel momento in cui permette di risignificare non solo un testo in particolare,

⁹ Si segnalano soprattutto: *Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini*, a cura di Cristina Pepe, Elena Porciani, in «Quaderni di Polygraphia», 2, 2021; *L'invenzione delle personagge*, a cura di Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini, Iacobelli, Roma 2016; Gisella Modica, *Le personagge sono voci interiori*, Vita Activa, Trieste 2016; Serena Guarracino, *Donne di passioni. Personagge della lirica tra differenza sessuale, classe e razza*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2011.

¹⁰ Maria Vittoria Tessitore, *L'invenzione della personaggia*, in *Le personagge sono voci interiori*, a cura di Gisella Modica, Vita Activa, Trieste 2016, p. 13.

¹¹ Elena Porciani, *Dall'invenzione all'inventario delle personagge. Riflessioni su un controverso termine critico-femminista del secolo XXI*, in «Narrativa», 44, 2022, pp. 19–32, (<https://doi.org/10.4000/narrativa.1993>) url consultato il 4 gennaio 2026.

ma anche la sua ricezione e le sue riscritture, cioè la sua intertestualità. Anche per tale ragione, ha senso avvalersi della prospettiva di genere come metodologia d'analisi per l'interpretazione delle fate celatiane.

Tali posizioni possano per certi versi esporre al pericolo di una deriva decontestualizzante o strumentale del testo stesso. Tuttavia il percorso della storia della critica consente di inserire l'elaborazione teorica delle fate-personagge in una cornice consapevole delle rivendicazioni sociologiche, ma che si avvale degli strumenti dell'analisi letteraria, uno dei quali è la stilistica. Dall'adattamento linguistico e stilistico partiremo per analizzare la riscrittura nei termini finora esplicitati.

Per Celati riscrivere l'opera di Boiardo implicava un inevitabile riferimento al nuovo pubblico contemporaneo dal momento che il suo progetto prevedeva “una traduzione dalla lingua emiliana del Quattrocento all'italiano contemporaneo e un adattamento da un sistema letterario antico a un sistema letterario contemporaneo”.¹²

Infatti, in relazione all'oggetto della nostra analisi, ciò che accade è che Celati riscrive Boiardo allo scopo di rivolgersi al pubblico suo coevo, nel tentativo di ritornare alla forma narrativa propria dei “vecchi narratori”,¹³ dai quali “vuole ricavare un narrare naturale che si è perduto e che si basa sulla collaborazione tra chi narra una storia ad alta voce e chi la sta ascoltando”.¹⁴ È in questa relazione che Celati individua il potere della comunicazione orale in cui “gli aspetti sensoriali ed emotivi svolgono un ruolo fondamentale nel creare una empatia immaginativa con i lettori”,¹⁵ aspetti che sono riscontrabili al massimo grado proprio nei

¹² Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 81–82.

¹³ Ivi, p. 117.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

narratori antichi e nelle loro novelle in cui “lo scrittore riconosce una disinvoltura compositiva molto simile ad una libera conversazione tra amici”.¹⁶

Alla luce di ciò, anche se l'analisi sarà condotta sulla base degli studi riguardanti le personagge di cui si è detto sopra, utilizzandoli come strumento interpretativo generatore di un nuovo senso del testo, risulta necessario il confronto con l'originale boiardesco ai fini della comprensione della riscrittura stessa, dal punto di vista linguistico, narratologico, tematico.

Per distinguere il ruolo che viene attribuito in questa analisi alle fate, si parlerà di loro come personagge quando vengono contestualizzate nell'ambito della prospettiva di genere, mentre ci si riferirà a loro come personaggi quando si sta intendendo semplicemente la loro funzione attanziale, dal punto di vista semiotico.

L'illusione

Ripercorriamo le intenzioni di Celati nella rappresentazione dei personaggi femminili, soffermandoci sulla figura della fata: un archetipo esposto a molteplici letture e stereotipi, ma spesso utilizzata come icona di libertà da una parte della attuale critica femminista.¹⁷ Ritengo che la scelta di due figure emblematiche quali *Alice Disambientata* e *Fata Morgana* nella produzione celatiana, nonché la ricorrente richiesta di presenza femminile nell'esperienza della rivista *Il semplice*,¹⁸ siano in qualche modo rivelatori di una certa attenzione nei confronti delle figure femminili. Se prendiamo in considerazione il modo in cui Celati descrive la sua Alice, ci accorgiamo come sia “difficile immaginare un personaggio letterario così caratterizzato, così

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Tra le tante si segnalano in particolare, in quanto pertinenti allo specifico discorso relativo al *gender*: Angela Carter, *Le fiabe delle donne*, CDE, Milano 1993; Murgia, Michela, *L'inferno è una buona memoria*, Marsilio, Venezia 2021.

¹⁸ Sulla necessità di avere voci femminili nella rivista, si veda: Olga Campofreda, *Bompiani, Schneider e le altre: voci di donne, pseudonimi e scherzi d'autore nel laboratorio del “Semplice” (1995–1997)*, in «Griseldaonline», 22(1), 2023, pp. 1–14, (<https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/1549>) url consultato il 4 gennaio 2026. Tale necessità non emerge pubblicamente, ma è un dato ricorrente nelle carte del fondo archivistico della redazione, conservato presso la Fondazione San Carlo, recentemente descritto in: Serena Vinci, *L'archivio de “Il semplice. Almanacco delle prose”, tra carteggi e racconti*, in «Griseldaonline», 22(1), 2023, pp. 101–113, (<https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/17626>) url consultato il 4 gennaio 2026.

riconoscibile, e apparentemente così stravolto da un immaginario underground che porta in luce un suo lato oscuro attraverso una ri-mitologizzazione collettiva”.¹⁹

La “sua natura di figura e non di simbolo”²⁰ è definita direttamente dalle parole di Celati:

Alice è disambientata. La bambina che passa a lato dei grandi sistemi. Soprattutto del sistema centrale fallico. [...] Noi parliamo di figure, che sono cose diverse dai simboli. La bambina ci fa riconoscere un altro gioco possibile, un altro modo di circolare. In mezzo ai grandi sistemi la bambina circola a lato, come un non sistema. A lato dei giochi dei maschi. Circola tra casa, scuola, famiglia e grandi discorsi, sempre a lato dei protagonisti.²¹

Le fate dell'*Innamorato* hanno più di un elemento in comune con l'Alice celatiana, a mio avviso. Anche se, come l'Alice descritta, sono personaggi e non protagoniste, hanno comunque un ruolo determinante: generano il caos, causano guerre, insomma sono in qualche modo il movente dell'azione. E, infatti, sono spesso in movimento, oltre a determinarlo o a impedirlo grazie ai vari tranelli che tendono ai cavalieri che incontrano sul loro cammino. In questo senso, mi sembra che siano anche loro stesse responsabili di quell'erranza continua tipica del poema boiardo e di tutta la produzione celatiana. Anch'esse - le fate - alla ricerca di qualcosa che si rivela essere spesso un'illusione, illusione che abbiamo detto essere uno dei tre elementi che caratterizzano gli eroi (o meglio, gli antieroi) celatiani. In questo senso, anche le fate possono essere considerate eroine.

La trasfigurazione della realtà

Il secondo tratto distintivo risiede nella trasfigurazione del reale: tramite la magia, le fate ne mutano la percezione, trasformando tanto l'ambiente circostante quanto le proprie sembianze.

Come Alice, la quale, infatti:

nel libro di Lewis Carroll, grazie al fungo magico, ingrandisce e rimpicciolisce di continuo fino a perdere il senso della propria identità; per questo la sua figura era associata a esperienze d'instabilità come quella dell'acido lisergico. Ma dietro la sua sagoma bambinesca si profilava anche l'idea d'un

¹⁹ Silvia De Laude, *Alice vola, Alice è nell'aria. Su Gianni Celati, Alice disambientata e dintorni*, in «La Rivista di Engramma», 161, 2018, pp. 57–86, p. 74, (<https://www.gramma.it/eOS/resources/images/500/e161/e161-57-86-de-laude.pdf>) url consultato il 4 gennaio 2026.

²⁰ Ivi, p. 65.

²¹ *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a cura di Gianni Celati, Le Lettere, Firenze 2007, p. 13.

individuo nuovo, per lo più destabilizzato, coinvolto in continue mutazioni, ma liberato dai precetti del “come si deve essere”, e più avvertito sull’importanza del “come ci si sente”.²²

Se l’Alice celatiana può essere annoverata tra i personaggi strambi e stralunati della produzione dell’autore, *Fata Morgana* si presenta “a prima vista un po’ laterale rispetto ai suoi [testi] più noti, presenta un’intonazione diversa, profetica, in qualche modo fa storia a sé”.²³ Eppure, è proprio in questo romanzo–saggio etnografico, che Celati celebra la capacità poetica di Morgana i cui miraggi nel deserto, benché ingannevoli, sono “la scintilla d’iridescenza che porta l’anima a perdersi lontano dal corpo”,²⁴ mostrando come “inseguendo le illusioni ci si sbaglia sempre, e non c’è modo di non sbagliarsi, e la vita non è che un perdersi in mezzo ad allucinazioni varie”.²⁵ Morgana con le sue magie induce l’uomo in errore, ma nel farlo svolge una funzione demiurgica, dal momento che per Celati l’errore è il senso più profondo dell’esistenza, da non considerare come “una cosa negativa, bensì come l’aria stessa della vita”.²⁶ Il potere di questa fata, che è in qualche modo la tipologia più nobile di tutti nell’universo celatiano, è di condurre l’uomo lungo la via della fantasticheria.

La fatalità della scrittura

Il terzo elemento caratterizzante è la fatalità della scrittura, come si diceva all’inizio, cioè la capacità di far emergere le meraviglie dall’invisibile, e sembra essere la prerogativa principale di Morgana e delle altre personagge menzionate.

Tale capacità rappresenta è una peculiarità di cui la fata è consapevole al punto da poter individuare in lei un modello di *empowerment*, secondo la terminologia propria degli studi di

²² Ivi, pp. 8–9.

²³ Silvana Tamiozzo Goldmann, “La grande allucinazione del mondo” e “gli astri selvaggiamente splendidi”. *Viaggi e visioni trasognate dell’altrove in Gianni Celati e Andrea Zanzotto*, in *Leggere la lontananza: immagini dell’altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di Ilaria Crotti, Ricciarda Ricorda e Silvia Camillotti, Edizioni Ca’ Foscari–Digital Publishing, Venezia 2015, pp. 107–119, p. 114, (<http://doi.org/10.14277/978-88-6969-053-2>) url consultato il 4 gennaio 2026.

²⁴ Ivi, p. 115.

²⁵ Gianni Celati, *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 34–35.

²⁶ Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, op. cit., p. 133.

genere che si sofferma appunto sull'acquisizione di consapevolezza delle proprie capacità da parte di una categoria - quella femminile - non avvezza all'uso.

Infatti, diversamente dai cavalieri, dalle dame e in generale dagli altri personaggi dell'*Innamorato*, le fate, attraverso le loro fatagioni, dimostrano di muoversi con consapevolezza verso lo scopo che si prefiggono di raggiungere con un preciso incantesimo, senza affidarsi ad altro che alla propria competenza magica. Ciò è vero in modo particolare già per “le fate boiadesche di tipo morganiano²⁷ [che] consentono un’indagine più approfondita sul dinamismo narrativo del poema poiché creano simultaneamente movimento, nel proprio spazio d’azione, e uno stallo diegetico nell’intreccio romanzesco”.²⁸ L’altro modello di fata, quello melusiniano della fata aiutante, risulta invece “senz’altro minoritario”.²⁹ Le peculiarità del modello morganiano³⁰ restano anche in Celati, ma cambiano di segno, cioè non rappresentano qualcosa di negativo ma piuttosto una prerogativa positiva nel senso esposto poc'anzi.

La loro funzione narrativa sembra rispondere alle caratteristiche di quella “agency”³¹ che certamente risponde alle necessità di un pubblico femminile sempre più consapevole della necessità di orientare le proprie potenzialità. Qualcosa di simile avviene anche nell’immaginario di serie tv per il grande pubblico ispirate a racconti epici come *Game of Thrones* o *The Witcher*. Il che risulta pertinente in questo discorso se, come sostenevano

²⁷ Federica Conselvan, *Paladini smemorati, giardini infernali e prigionie di vetro. Il ruolo delle fate nell’“Innamoramento de Orlando”*, in Atti del XIX Congresso dell’ADI –Associazione degli Italianisti (Roma, 9–12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Valeria Di Iasio ed Ester Pietrobon, AdI editore, Roma 2017, pp. 1–9, p. 2.

²⁸ Ivi, p. 1.

²⁹ Ivi, p. 3.

³⁰ Per la caratterizzazione e distinzione tra paradigma morganiano (fata carceriera) e paradigma melusiniano (fata aiutante–madrina), si veda: Laurence Harf–Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1989.

³¹ Per la definizione di *agency* come qui viene intesa, si vedano: Bandura, Albert, *Toward a psychology of human agency*, in «Perspectives on psychological science», 1(2), 2006, pp. 164–180 (<https://journals.sagepub.com/doi/10.1111/j.1745-6916.2006.00011.x>); Ford, Martin E., *Motivating humans: Goals, emotions, and personal agency beliefs*, Sage Publications, Newbury Park (CA), 1992.

Barthes e Eco, la lettrice interpreta un testo immersa nel proprio contesto culturale di riferimento.

Analisi testuale. Tre modelli

Si analizzeranno ora tre episodi dell' *Orlando innamorato raccontato in prosa*, celatiano che risultano rappresentativi di alcuni degli aspetti più rilevanti dal punto di vista della caratterizzazione delle fate ai fini della ricezione in una prospettiva di genere: l'aspetto fisico delle fate, la violenza operata sulle figure femminili, il concetto di stregoneria.

La sirena

Nel II libro, Canto IV, dell'*Innamoramento* di Boiardo è contenuto l'episodio dell'incontro tra Orlando e la sirena, una delle tante “fatagioni” che incontriamo nel corso delle vicende. Per quanto riguarda la descrizione della sirena, se Boiardo vi si dilunga, nella riscrittura invece Celati può sorvolare perché non ha bisogno di introdurre al pubblico tale figura, ormai ben nota a qualsiasi lettore suo contemporaneo. La sirena è perfino spesso individuata oggi dagli studi sulla fantascienza contemporanea come una delle figure principali della narrativa ecofemminista.³² L'esplosione di violenza da parte di Orlando nei suoi confronti è pertinente al personaggio ma rientra anche nella caratterizzazione degli stralunati celatiani. Lo stralunato di Celati è “malinconico, depresso ma imprevedibile nelle sue manifestazioni emotive”³³, posseduto talvolta da “una passione oscura e violenta che si manifesta nell'espressione sbigottita o stravolta del volto”.³⁴

In Boiardo, la violenza di Orlando è determinata da azioni richieste dal “libretto” per sopravvivere alle diverse prove cui il personaggio è sottoposto: insomma non sono gesta “stralunate”, ma pienamente giustificate dal genere letterario e dallo statuto di paladino. Inoltre,

³² Cfr. Daniele Comberiati, Luca Somigli, *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, in «Narrativa», 43, 2021, pp. 7–17 (<https://doi.org/10.4000/narrativa.413>) url consultato il 4 gennaio 2026.

³³ Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, op. cit., p. 131.

³⁴ Ibidem.

spesso nel poema, le gesta di Orlando rimandano al mito: la sua furia distruttiva richiama l'eroismo tragico di Ercole, configurandosi come un rovesciamento: mentre Ercole muore consumato dal sangue avvelenato della tunica di Nesso, Orlando diventa egli stesso protagonista di uno spargimento di sangue. Però, nel caso della riscrittura oggetto di questo studio, il personaggio è particolarmente interessante se confrontato con gli altri stralunati dell'olimpico celatiano, condividendone appunto la rappresentazione.

Ritornando al testo epico e all'analisi comparativa, in Boiardo viene ribadita, in più riprese, la violenza operata da Orlando e i tentativi di resistenza della sirena:

36³⁵

Non gionse il conte in su la ripa apena
Che comenciò quel'acqua a gorgogliare:
Cantando venne a somo la serena.
Una dongela è quel che sopra appare,
Ma quel che soto l'acqua se dimena
Tuta è di pessa e non si può mirare,
Ché sta nel lago dala forca in gioso;
E mostra il vago, e 'l brutto tien ascoso.

37

Lei comencia a cantar sì dolcemente,
Che occegli e fiere venero ad odire;
Ma come erano gionti, incontinente
Per la dolceza convenian dormire.
Il conte non odiva de ciò niente,
Ma, stando atento, mostra de sentire:
Come era dal libreto amaestrato,
Sopra la rippa se colcò nel prato.

38

E' mostrava dormir, ronfando forte:
La mala bestia il trato non intese,
E venne a terra per donarli morte;
Ma il conte per le chiome ne la prese.
Lei quanto più potea cantava forte,
Ché non sapeva far altre diffese,
Ma la sua voce al conte non atiene,
Che ambe l'orecchie avia di rose piene.

39

Per le chiome la prese il conte Orlando:
Fuor di quel lago la trasse nel prato
E via la testa gli tagliò col brando,
Come gli aveva il libro dimostrato,
Sé tuto di quel sangue rosegiando,
E l'arme e sopraveste in ogni lato;

³⁵ Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato, L'innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, BUR, Milano 2016, pp. 1115–1118.

L'elmo se trasse e dislegò le rose,
Tinto di sangue poi tutto sel pose.
40
Di quel sangue avia toco in ogni loco,
Perché altramenti tuta l'armatura
Avrebe consumata a poco a poco
Quel tor orrendo, e fora di natura,
Ch'avìa un corno di fer e un di foco.
Al suo contrasto nula cosa dura,
Arde e consuma ciò che toca apena:
Sol se diffende il sangue di serena.

Invece, Celati racconta così l'episodio, senza indugiare più del necessario sugli aspetti della colluttazione o sulla quantità di sangue di sirena sparso da Orlando:

Qui dall'acqua spuntò presto una sirena, che cantava così dolcemente da far cascare indormentate tutte le bestie accorse e gli uccelli sugli alberi intorno. Orlando ha fatto finta di cascare anche lui indormentato sull'erba, russando della grossa in riva al lago. Ma quando la sirena gli è andata vicino, svelto lui la prese per i capelli, e con la spada della fata le tagliò la testa. Poi col suo sangue si cospargeva tutta l'armatura e la veste, secondo le istruzioni del libretto.³⁶

Come anticipato, se Boiardo insiste sull'immagine di Orlando che afferra la sirena per la chioma, mentre lei cerca di opporsi con il canto non avendo altre difese, Celati descrive il fatto specificando che Orlando seguiva le istruzioni del libro magico, come se si trattasse di un copione, con il risultato di sdrammatizzare la violenza stessa, sollevando il personaggio dalla responsabilità della ferocia. In questo passo ritroviamo anche la presenza del libro magico, simbolo della fatalità della scrittura.

Morgana (o la Dea Fortuna)

Ritornando all'*Innamoramento*, prendiamo l'esempio della Fata Morgana, che nel libro II canto VIII, viene descritta con le caratteristiche fisiche della dea Fortuna. Si sottolinea il particolare della capigliatura. In Boiardo la fata ha capelli solo sulla sommità del capo³⁷ e nella riscrittura questa caratteristica è definita da Celati “ciuffo”. Ciò in effetti rende la fata difficilmente

³⁶ Gianni Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, op. cit., p. 159.

³⁷ Di grande interesse è la tematica della rappresentazione fisica delle fate come risultato di una fatagione, che spesso cela una mostruosità fisica o morale, se messa in relazione al contesto contemporaneo. Ricordiamo a questo proposito la polemica sul film di Robert Zemeckis del 2020, *The witches*, che metteva in scena delle streghe connotate da particolarità fisiche che, interpretate come deformità, andavano a urtare la sensibilità del pubblico sulle questioni legate all'abilismo.

'acciuffabile' da Orlando, dal momento che al posto di una folta chioma, solo un ciuffo si offre al paladino. Tuttavia, l'afferrabilità di Morgana, presentata in questo modo, così come nel caso della chioma della sirena, in una lettura ipercontemporanea potrebbe rimandare all'immaginario di quella dominazione patricarcale³⁸, che viene combattuta ampiamente dai movimenti culturali e sottolineata dagli studi di genere³⁹. In ogni caso, l'aspetto delle fate detiene i caratteri illusori e fantastici che costituiscono la cifra narrativa della riscrittura celatiana.

36⁴⁰

E sapiati che 'l franco Brandimarte
Non fo per forza, come gli altri preso,
Ma Morgana la fata, con mal'arte
L'avea d'amor con falsa vista aceso;
E, seguendola lui per molte parte,
Non fo d'alcun giamai con arme offeso,
Ma con carecie e con viso iocondo
Fo trabucato a quel dolente fondo.

[...]

39

L'aspra cornice di quel saxo altiero
Con tal parole a letre era tagliata:
"Tu che sei gionto, o dama o cavaliere,
Sappi che quivi facil è la intrata,
Ma il rissalir dapoì non è ligero
A cui non prende quella bona fata,
Qual sempre fuge intorno e mai non resta,
E detro ha il calvo ala crinuta testa".

[...]

³⁸ La connessione tra la capigliatura femminile e il potere è segnalata in molti studi. Se ne citano i seguenti, che, partendo dalla rappresentazione medievale, hanno delineato la persistenza semantica del simbolo fino all'attualità: Carmelina Urso, *I capelli simbolo di potere e strumento di seduzione nel Medioevo*, in «Quaderni Catanesi di Studi Antichi e Medievali», 6, 2007, pp. 93-160; Gabriella Piccinni, *'Svelate' e afferrate per i capelli le donne e le loro chiome tra immaginario erotico, violenza fisica e violenza psicologica*, in *Eretico ed erotico nel Medioevo*, in Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 1-2 dicembre 2016), a cura di Christian Grasso e Massimo Miglio, Roma, ISIME, 2019, pp. 119-137. Piccinni si è occupata delle "varie forme di copertura della capigliatura che hanno accompagnato la vita di tante donne dell'occidente medievale, come semplice accessorio dell'abbigliamento ma anche come segno di modestia, soggezione, di esclusione, oppure come schermo protettivo" (p. 119) e in particolare "dello svelare violento (cioè dell'atto di scoprire i capelli, strappando il velo o la benda o l'asciugatoio o la cuffia contro la volontà della donna che li porta) nella connessione che questo gesto ha con le forme di violenza fisica, psicologica e sociale, a sfondo sessuale e non solo" (p. 120).

³⁹ Elena Fammartino, *La violenza femminile nella letteratura degli anni settanta. Dacia Maraini e Angela Carter*, in «Quaderni di Donne & Ricerca», CIRSDe, 30, 2013. La studiosa ha circostanziato come la capigliatura femminile sia simbolo di (in)domabilità femminile, nella letteratura che va dal mito di Medusa fino al Novecento. Si veda in particolare l'argomentazione a p. 35 e a p. 41.

⁴⁰ Boiardo, *Orlando Innamorato*, op. cit., pp. 1248-1249.

42⁴¹

Orlando dala porta s'alontana,
E mentre che per l'erba via camina,
Vide da lato adorna una fontana
D'oro e de perle e d'ogni pietra fina.
Quivi distesa stavasi Morgana
Col viso a ciel, e dormiva supina,
Tanto soave e con sì bela vista
Che ralegrata avrebe ogni alma trista.

43

Le sue fatecie riguardava il conte:
Per non svegliarla e' sta tacitamente.
Lei tuti e crini avea sopra la fronte
E faza lieta, mobil e ridente;
Apte a fugire avea le membra pronte,
Poca treza di detro, anci n'iente;
Il vestimento candido e vermiglio,
Che sempre scappa a cui li dà de piglio.

Nella riscrittura di Celati, questa vicenda viene così rielaborata:

[...] ed era passato anche il guerriero Brandimarte, che Morgana aveva attirato in una trappola con le arti da maliarda; [...]

[Orlando] arrivato a quell'uscita, leggeva queste parole intagliate nel sasso: SAPPI CHE QUI È FACILE L'ENTRATA, MA ARDUO L'USCIRE A CHI POI NON ARRESTA QUELLA CHE SEMPRE FUGGE BUONA FATA, QUELLA CHE CALVO HA IL RETRO DELLA TESTA.⁴²

[...] Orlando avanza nell'erba, e vede una fontana tutta adorna di pietra fina. Qui distesa stava la fata Morgana, e dormiva con il viso rivolto al cielo, tanto soave e tanto bella alla vista che avrebbe rallegtrato anche uno d'animo tristo. Allora il conte è rimasto a contemplare le fattezze della fata. La quale aveva tutte le chiome nel ciuffo davanti mentre dietro poca treccia o niente; e aveva le membra pronte allo scatto e atte alla fuga; e aveva un vestito candido e vermiglio, d'una seta che ad afferrarla sfugge tra le dita.⁴³

La Morgana di Boiardo è in fuga, come gli altri personaggi, e l'inseguimento della Fata assume una funzione notevole all'interno della trama, potendo anche essere interpretato come metafora alternativa dell'inseguimento amoroso stesso.⁴⁴ La fuga è una delle tante modalità di viaggio, peregrinazione ed erranza che nel poema prendono forma e consistenza. Questo aspetto attrae probabilmente Celati, i cui personaggi sempre “affrontano ogni volta un viaggio, spesso senza sapere verso dove, verso cosa siano diretti: è il mettersi in viaggio, l'andare”⁴⁵ che

⁴¹ Ivi, pp. 1251–1252.

⁴² Maiuscolo [*sic*].

⁴³ Gianni Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, op. cit., p. 179.

⁴⁴ Cfr. Roberto Galbiati, *Morgana e la dimora di Fortuna: un personaggio e un luogo dell'“Inamoramento de Orlando”*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 637, 2015, pp. 3–48.

⁴⁵ Niva Lorenzini, *Tecniche di divagazione” e di erranza nella narrativa contemporanea*, in «Studi Novecenteschi», 70 (32), 2005, pp. 115–23, p. 119, (<http://www.jstor.org/stable/43450449>) url consultato il 4 gennaio 2026.

li attira. Perché, appunto, non è solo Angelica che fugge,⁴⁶ ma anche gli altri personaggi, anche le fate, Morgana in particolare.

Dov'è che fuggono non è poi così rilevante, in quanto la fuga ha la funzione di costruire uno spazio dilatato in cui i confini sono continuamente superati grazie alla magia e ridefiniti nel loro senso proprio attraverso la ritualità implicata nella fatagione.

La maga/strega

Per quanto riguarda la funzione della magia, occorre distinguere tra la versione di Boiardo e la rielaborazione celatiana. In quest'ultima, la magia non può evidentemente sortire sul lettore contemporaneo il medesimo effetto prodotto sul pubblico coevo di Boiardo; essa, tuttavia, determina quel senso di illusorietà di cui la narrazione fantastica deve essere intrisa.

In Boiardo, l'incontro con la fata rappresenta soprattutto l'incontro con il soprannaturale e col divino, in quanto tale capace di elevare o degradare la condizione umana. Nell'età medievale, i poteri superiori venivano attribuiti prevalentemente a Dio e ai suoi adepti (santi), mentre ogni altro potere non era autorizzato, anzi risultava attribuibile al demonio, fatta salva la categoria di 'magia naturale'. In questo contesto, la fata sarebbe stata percepita come un maga o una strega.⁴⁷ Invece, Boiardo scrive in un'epoca successiva in cui la percezione della magia era diversa da quella dell'Alto Medioevo, e la fata può conservare una sua dimensione di meraviglia cortese, non necessariamente demonizzata.

Per questo, è interessante ripercorrere la funzione che svolge nel testo il concetto di stregoneria, oggi rivendicato e risemantizzato dagli studi di genere.

⁴⁶ Gianni Celati, *Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando Furioso*, in «Griseldaonline», III, 2003/2004, (<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-angelica-fugge-lettura-orlando-furioso>), url consultato il 17 gennaio 2026.

⁴⁷ Cfr. Paolo Orvieto, *Le fate nella letteratura cavalleresca italiana tra Medioevo e Rinascimento*, in «Schede umanistiche», 2, 2006, pp. 13–35.

Nel libro II, canto XIII, viene descritto l'immaginario contemporaneo sulla stregoneria e cioè la possessione delle streghe da parte del loro re Demogorgone⁴⁸, che conferisce, a suo piacimento, ad alcune donne la capacità di volare e fare cose impossibili per l'essere umano. Tale immaginario è talmente pervasivo e radicato nella cultura popolare che è possibile ricostruirne i medesimi tratti già a partire dalle testimonianze processuali dell'Inquisizione del Quattrocento.⁴⁹ Celati riscrive questo passaggio restituendo l'intero immaginario. Con una differenza in particolare. Nella parte conclusiva del canto, Boiardo oppone alla stregoneria di Morgana le preghiere e la devozione di Fiordelisa che sembrano voler dissipare le inquietudini eventualmente suscitate nel pubblico dal racconto della possessione demoniaca. Invece, nella riscrittura di Celati questa funzione “catartica” pare non essere presente, forse perché non avrebbe senso in quanto il lettore contemporaneo colloca in un altrove ben definito, sia spazialmente che temporalmente, la stregoneria⁵⁰ e può rubricarla come fantasia. Invece, per il lettore di Boiardo apparteneva alla realtà quotidiana, era una possibilità concreta da cui difendersi.

⁴⁸ Sull'origine del nome Demogorgone si veda la nota 27 in: Boiardo, *Orlando Innamorato*, p. 1385. Inoltre si veda: Susanna Gambino Longo, *La fortuna delle Genealogiae deorum gentilium nel '500 italiano: da Marsilio Ficino a Giorgio Vasari*, in «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 115–130.

⁴⁹ Tra i tanti testi possibili, si consiglia: Silvia Bertolin, *Processi per stregoneria in Val d'Aosta (1398–1434)*, Claudiana, Torino 2018.

⁵⁰ Riguardo alla figura della strega, inoltre, c'è stato un passaggio evolutivo ulteriore dal punto di vista antropologico: nel campo degli studi d'impostazione femminista, la stregoneria è diventata un valore, nella misura in cui è associata alla capacità umana di portarsi in comunicazione con la natura e con l'ambiente. La strega non è solo il simbolo della ribellione alle regole sociali e dunque al patriarcato, ma anche di una modalità esistenziale più sostenibile. In questo mi sembra che ci sia una convergenza tra le attenzioni che Celati riserva ai temi ambientali e la possibilità di rielaborare anche il poema boiardo in funzione di essi, a partire proprio dalle fatagioni. Tale aspetto andrebbe approfondito in studi ulteriori studi su *Fata morgana*.

Il testo⁵¹ di Boiardo recita:

26

Quela passarno e comenciarno a gire
Su per la scala e tra quei sassi duri,
E quando fòrno aponto per ussire
Fuor dela porta e de quei lochi oscuri,
Alor il conte a lei comenciò a dire:
“Vedi, Morgana, io voglio che me giuri
Per lo Demogorgóne a compimento
Mai non mi far oltragio o impedimento”.

27

Sopra ogni fata è quel Demogorgóne
(Non sciò se mai l'odisti racontare)
E iudica tra loro e fa ragione,
E quello piace a lui, può di lor fare.
La note se cavalca ad un montone,
Travarca le montagne e passa il mare,
E strigie e fate e fantasme vane
Bate con serpe vive ogni dimane,

28

Se le ritrova la dimane al mondo,
Perché non puon al giorno comparire,
Tanto le bate a colpo furibondo,
Che volontier vorian poter morire;
Or l'incatena giù nel mar profondo,
Or sopra al vento scalce le fa gire,
Or per il fuoco detro a sé le mena:
A cui dà questa, a cui quel'altra pena.

29

E però il conte scongiurò la fata
Per quel Demogorgón ch'è suo signore:
La qual rimase tuta spaventata,
E fece il giuramento in gran timore.
Fugì nel fondo, poi che fu lassata;
Orlando e Ziliante ussimo fuore,
E trovàr Fiordalisa in ginochione
Ch'ancor pregava con devocione.

Celati riscrive così l'episodio:

Sveltissimo il paladino Orlando questa volta aveva afferrato subito la fata per il ciuffo, e le aveva fatto fare un gran giuramento di lasciar libero Ziliante, e non volerlo più catturare. L'aveva fatta giurare per il tremendo nome del Demogorgone, suo signore, che impera sopra a tutte le fate, come dice il poema.

Perché il Demogorgone giudica e decide la loro sorte, e loro devono fare quello che comanda. Nella notte montato su un montone valica le montagne e passa i mari: con serpi vive in mano va a frustare le fate, e le strigie (streghe), e le fantasime; oppure le incatena in fondo al mare, oppure per punizione le fa andare scalze sopra il vento.

Era rimasta spaventatissima Morgana a sentire quel nome, e aveva fatto giuramento tutta tremante, poi fuggendo a nascondersi. Così Orlando aveva liberato Ziliante, che era risalito sull'isola del lago,

⁵¹ Boiardo, *Orlando Innamorato*, op. cit., pp. 1385–1386.

aveva ritrovato la Fiordelisa che era venuta a cercare il suo Brandimarte, ed erano partiti insieme verso le Isole Lontane.⁵²

Nell'ambito della ricezione della riscrittura celatiana, è suggestivo evocare un possibile riferimento extra-testuale nella prospettiva comparatista dei *Cultural studies*.

Se citando il Demogorgone, Boiardo rievocava Boccaccio, invece nella lettrice e nel lettore nostri contemporanei, in particolar modo nel pubblico più giovane, la citazione rimanda con più facilità a uno specifico immaginario del genere fantasy, in particolare quello del gioco di ruolo molto diffuso dagli anni Novanta, Dungeons & Dragons. Qui il demogorgone è sinonimo dei vari dèmoni al servizio di un unico signore oscuro che è chiamato Vecna. L'associazione non è arbitraria, dal momento che esiste un adattamento del *Furioso* proprio come gioco di ruolo a scopo pedagogico.⁵³ Si aggiunga peraltro la recentissima serie tv *Stranger Things* che ripropone gli stessi immaginari.

Inoltre, alcuni studi⁵⁴ provenienti dal contesto dei *Gender studies* hanno evidenziato quanto i videogame strutturati sul modello dei giochi di ruolo da tavola abbiano costruito i personaggi femminili basandosi su stereotipi graditi a un pubblico inizialmente a prevalenza maschile. Del resto, “i videogiochi, come cultura visiva, rappresentano un vero e proprio palinsesto culturale”.⁵⁵ In effetti, la violenza che abbiamo visto perpetrare, o tentare di perpetrare, sui personaggi femminili, quali la sirena e la Fata Morgana, avviene per mezzo di dinamiche che vengono riprese anche nei videogame.⁵⁶

⁵² Gianni Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, op. cit., p. 209.

⁵³ Andrea Angiolino, Gianluca Meluzzi, *Orlando Furioso: introduzione al Gioco di ruolo nell'avventurosa epopea dei Paladini*, Biblioteca Centrale per Ragazzi, Roma 1993.

⁵⁴ Cfr. Melinda C.R. Burgess, Steven Paul Stermer, Stephen R. Burgess, *Sex, Lies and Video Games: The Portrayal of Male and Female Characters on Video Game Covers*, in «Sex Roles», 57, 2007, pp. 419–433 (<https://doi.org/10.1007/s11199-007-9250-0>) url consultato il 4 gennaio 2026.

⁵⁵ Rosy Nardone, *Genere e industria videoludica: complessità e possibilità di ruoli in gioco*, in *Poche: la questione di genere nell'industria culturale italiana*, a cura di Alessandra Micalizzi, WriteUp books, Roma 2023, pp. 231–249, p. 232.

⁵⁶ Cfr. Tracy L. Dietz, *An Examination of Violence and Gender Role Portrayals in Video Games: Implications for Gender Socialization and Aggressive Behavior*, in «Sex Roles», 38, 2008, pp. 425–442 (<https://doi.org/10.1023/A:1018709905920>) url consultato il 4 gennaio 2026.

Del resto, la commistione tra i diversi media non è una novità. Anche nell'adattamento a fumetti dell'*Inamoramento* di Boiardo, è stato dichiarato che “le invenzioni visuali di Aldrichi e Gabbi, sfruttano riferimenti pop derivanti dal cinema e dalle serie televisive”.⁵⁷

Conclusioni

Risulta utile dunque assumere “la prospettiva dei gender studies [*per*] riflettere su come ogni narrazione e rappresentazione mediatica, e quindi anche videoludica, abbia implicazioni sociali e politiche (dimensione valoriale e ideologica)”,⁵⁸ dal momento che l'interpretazione di un testo è contemporaneamente “il risultato di scelte consapevoli o di inconsapevoli *bias* che possono influire sull'auto-rappresentazione, sui modelli sociali e di attese legati al genere, ai gruppi etnici”.⁵⁹ Anche l'idea di eroismo è esposta a un rinnovamento nell'ottica del contesto in cui nasce, o rinasce nel caso delle riscritture. Peraltro, gli aspetti etno–antropologici sono di notevole interesse per Celati, come emerge dal resto della sua produzione letteraria, per esempio in riferimento a *Avventure in Africa* e nei diari di Diol Kadd.

Alla base di ogni riflessione riguardante le riscritture, c'è la capacità primaria che permette a un lettore di interagire con un testo lontano nel tempo ed eventualmente anche nello spazio: la fantasia, che a sua volta sta alla base della poetica celatiana. Essa, come diceva Celati commentando le posizioni di Giambattista Vico,⁶⁰ ci permette di

capire fantasticazioni e mitologie molto lontane da noi, perché anche la nostra forma mentis è disposta a produrre fantasticazioni e mitologie simili, cominciando da quando eravamo bambini. Solo così si possono rimemorare i processi che hanno dato luogo a costruzioni mitologiche e antropologiche, secondo stadi della vita collettiva; e in questo senso la fantasia non è qualcosa di soggettivo, ma una vasta memoria collettiva che ci collega al passato e anche a ciò che è lontano da noi, fino ai limiti dell'umano.

⁵⁷ Carlo Baja Guarienti, Elisabetta Menetti, *Giocare con Boiardo. Su una riscrittura a fumetti dell'“Inamoramento de Orlando”*, in «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses)», 4(1), 2023, pp. 37–57, p. 44, (<https://doi.org/10.54103/2724–3346/20492>) url consultato il 4 gennaio 2026.

⁵⁸ Rosy Nardone, *Genere e industria videoludica: complessità e possibilità di ruoli in gioco*, op. cit., pp. 233–234.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Massimo Rizzante, *Gianni Celati, Dialogo sulla fantasia con Massimo Rizzante*, in «Griseldaonline», VII, 2007/2008, (<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni–celati/gianni–celati–dialogo–fantasia–massimo–rizzante>) url consultato il 4 gennaio 2026.

La riscrittura celatiana sembra dunque essere debitrice all'elemento fantastico presente nel poema di Boiardo, ancor più che all'eroismo o all'epica. E le fate, con la loro capacità d'illudere, trasfigurare, meravigliare, sono in questo senso figure fondamentali nell'ottica celatiana del recupero della narrazione naturale propria dei vecchi narratori, quali Boiardo. Dal punto di vista degli studi di genere, le fate risultano essere uno spunto di riflessione imprescindibile, soprattutto per il rovesciamento dell'accezione con cui il pubblico percepisce la loro connotazione valoriale.

Bibliografia primaria

Boiardo, Matteo Maria, *Orlando Innamorato, L'innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, BUR, Milano 2016.

Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza, a cura di Gianni Celati, Le Lettere, Firenze 2007.

Celati, Gianni, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Einaudi, Torino 1994.

Id., *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001.

Id., *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano 2005.

Id., *Giovani umani in fuga*, in *Narratori delle Pianure*, Feltrinelli, Milano 2012.

Id., *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata 2016.

Bibliografia secondaria

Angiolino Andrea, Meluzzi Gianluca, *Orlando Furioso: introduzione al Gioco di ruolo nell'avventurosa epopea dei Paladini*, Biblioteca Centrale per Ragazzi, Roma 1993.

Baja Guarienti Carlo, Menetti Elisabetta, *Giocare con Boiardo. Su una riscrittura a fumetti dell' "Innamoramento de Orlando"*, in «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses)», 4(1), 2023, pp. 37–57. <https://doi.org/10.54103/2724-3346/20492>

Bandura, Albert, *Toward a psychology of human agency*, in «Perspectives on psychological science», 1(2), 2006, pp. 164–180. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6916.2006.00011.x>

Belpoliti Marco, Palmieri Nunzia, *Gianni Celati. Romanzi, cronache e racconti*, Mondadori, Milano 2016.

Bertolin, Silvia, *Processi per stregoneria in Val d'Aosta (1398–1434)*, Claudiana, Torino 2018.

Burgess Melinda C.R., Stermer Steven Paul, Burgess Stephen R., *Sex, Lies and Video Games: The Portrayal of Male and Female Characters on Video Game Covers*, in «Sex Roles», 57, 2007, pp. 419–433. <https://doi.org/10.1007/s11199-007-9250-0>

- Campofreda, Olga, *Bompiani, Schneider e le altre: voci di donne, pseudonimi e scherzi d'autore nel laboratorio del "Semplice" (1995–1997)*, in «Griseldaonline», 22(1), 2023, pp. 1–14. <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/1549>
- Carter, Angela, *Le fiabe delle donne*, CDE, Milano 1993.
- Castellana, Riccardo, *Sul metodo di Auerbach*, in «Allegoriaonline», 56, 2007, pp. 52–79. <https://www.allegoriaonline.it/PDF/126.pdf>
- Celati, Gianni, *Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando Furioso*, in «Griseldaonline», III, 2003/2004. <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-angelica-fugge-lettura-orlando-furioso>
- Comberiatì Daniele, Somigli Luca, *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, in «Narrativa», 43, 2021. <https://doi.org/10.4000/narrativa.413>
- Conselvan, Federica, *Paladini smemorati, giardini infernali e prigionie di vetro. Il ruolo delle fate nell' "Inamoramento de Orlando"*, in Atti del XIX Congresso dell'ADI –Associazione degli Italianisti (Roma, 9–12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Valeria Di Iasio ed Ester Pietrobon, AdI editore, Roma 2017, pp. 1–9.
- De Laude, Silvia, *Alice vola, Alice è nell'aria. Su Gianni Celati, Alice disambientata e dintorni*, in «La Rivista di Engramma», 161, 2018, pp. 57–86. <https://www.egramma.it/eOS/resources/images/500/e161/e161-57-86-de-laude.pdf>
- Dietz, Tracy L., *An Examination of Violence and Gender Role Portrayals in Video Games: Implications for Gender Socialization and Aggressive Behavior*, in «Sex Roles», 38, 2008, pp. 425–442. <https://doi.org/10.1023/A:1018709905920>
- Donà, Carlo, *La fata–bestia e la bestia fatata*, in *Fate. Madri, amanti, streghe*, a cura di Sonia Maura Barillari, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 3–31.
- Fammartino, Elena, *La violenza femminile nella letteratura degli anni settanta. Dacia Maraini e Angela Carter*, in «Quaderni di Donne & Ricerca», CIRSDe, 30, 2013.

- Ford, Martin E., *Motivating humans: Goals, emotions, and personal agency beliefs*, Sage Publications, Newbury Park (CA), 1992. <https://doi.org/10.4135/9781483325361>
- Galbiati, Roberto, *Morgana e la dimora di Fortuna: un personaggio e un luogo dell'“Inamoramento de Orlando”*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 637, 2015, pp. 3–48. <https://doi.org/10.1484/J.GSLI.5.129465>
- Gambino Longo, Susanna, *La fortuna delle Genealogiae deorum gentilium nel '500 italiano: da Marsilio Ficino a Giorgio Vasari*, in «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 115–130. <https://doi.org/10.4000/cei.892>
- Guarracino, Serena, *Donne di passioni. Personagge della lirica tra differenza sessuale, classe e razza*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2011.
- Harf-Lancner, Laurence, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1989.
- Lorenzini, Niva, *Tecniche di “divagazione” e di erranza nella narrativa contemporanea*, in «Studi Novecenteschi», 70 (32), 2005, pp. 115–23. <http://www.jstor.org/stable/43450449>
- Mazzanti Roberta, Neonato Silvia, Sarasini Bia, *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli, Roma 2016.
- Manetti, Beatrice, *Narrare (è) un lungo fiume tranquillo*, in «StatusQuaestions», 14, 2017, pp. 165–183.
- Menetti, Elisabetta, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, FrancoAngeli, Milano 2020.
- Menetti, Elisabetta, *Oggetti magici*, in *Oggetti della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, Carocci, Roma 2008, pp. 112–118.
- Modica, Gisella, *Le personagge sono voci interiori*, Vita Activa, Trieste 2016.
- Murgia, Michela, *L'inferno è una buona memoria*, Marsilio, Venezia 2021.

- Nardone, Rosy, *Genere e industria videoludica: complessità e possibilità di ruoli in gioco*, in *Poche: la questione di genere nell'industria culturale italiana*, a cura di Alessandra Micalizzi, WriteUp books, Roma 2023, pp. 231–249.
- Orvieto, Paolo, *Le fate nella letteratura cavalleresca italiana tra Medioevo e Rinascimento*, in «Schede umanistiche», 2, 2006, pp. 13–35.
- Polcri, Alessandro, *Di alcune fonti poco conosciute dell'Orlando Innamorato: l'ingresso di Orlando nel regno di Morgana (II VIII 13–34) e la tradizione medievale dei 'Tesori di Ottaviano'*, in «Studi Italiani», 13, 1995, pp. 19–28.
- Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini*, a cura di Cristina Pepe, Elena Porciani, in «Quaderni di Polygraphia», 2, 2021.
- Piccinni, Gabriella, *'Svelate' e afferrate per i capelli le donne e le loro chiome tra immaginario erotico, violenza fisica e violenza psicologica*, in *Eretico ed erotico nel Medioevo*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 1-2 dicembre 2016), a cura di Christian Grasso e Massimo Miglio, Roma, ISIME, 2019, pp. 119-137.
- Porciani, Elena, *Dall'invenzione all'inventario delle personagge. Riflessioni su un controverso termine critico-femminista del secolo XXI*, in «Narrativa», 44, 2022, pp. 19–32.
<https://doi.org/10.4000/narrativa.1993>
- Rizzante, Massimo, *Gianni Celati, Dialogo sulla fantasia con Massimo Rizzante*, in «Griseldaonline», VII, 2007/2008. <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-dialogo-fantasia-massimo-rizzante>
- Tamiozzo Goldmann, Silvana, *“La grande allucinazione del mondo” e “gli astri selvaggiamente splendidi”*. *Viaggi e visioni trasognate dell'altrove in Gianni Celati e Andrea Zanzotto*, in *Leggere la lontananza: immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di Ilaria Crotti, Ricciarda Ricorda e Silvia

Camillotti, Edizioni Ca' Foscari–Digital Publishing, Venezia 2015, pp. 107–119.

<https://doi.org/10.14277/978-88-6969-053-2>

Tessitore, Maria Vittoria, *L'invenzione della personaggia*, in *Le personagge sono voci interiori*, a cura di Modica Gisella, Vita Activa, Trieste 2016.

Urso, Carmelina, *I capelli simbolo di potere e strumento di seduzione nel Medioevo*, in «Quaderni Catanesi di Studi Antichi e Medievali», 6, 2007, pp. 93-160.

Vinci, Serena, *L'archivio de "Il semplice. Almanacco delle prose"*, tra carteggi e racconti, in «Griseldaonline», 22(1), 2023, pp. 101–113. <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/17626>