

FEDERICA CONSELVAN

*Paladini smemorati, giardini infernali e prigionieri di vetro.
Il ruolo delle fate nell'«Innamoramento de Orlando»*

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICA CONSELVAN

*Paladini smemorati, giardini infernali e prigionieri di vetro.
Il ruolo delle fate nell'«Inamoramento de Orlando»*

Un meccanismo narrativo di notevole complessità ed estensione come l'«Inamoramento de Orlando», oltre che uno straordinario oggetto di studi, offre delle interessanti prospettive didattiche che permetterebbero agli studenti di entrare in contatto con un mondo difficile e complesso, come quello dell'umanesimo volgare, attraverso un poema affascinante che ha ancora molto da dire. Si presenta una proposta che ponga l'attenzione sulle modalità di ricezione delle fonti classiche e romanze negli episodi dedicati alle avventure dei paladini nei regni incantati, dove fate e cavalieri s'incontrano e si scontrano. Boiardo si diverte nel disorientare il lettore mediante un gioco combinatorio che tende alla mimetizzazione delle fonti nel corso della narrazione. La fata, e il suo spazio incantato, si trasformano così nel luogo preferito dall'autore per affinare una tecnica narrativa caratterizzata, nelle strutture retoriche e discorsive, dal potenziamento del concetto umanistico dell'imitatio. La scelta di ridefinire i contorni di un personaggio, come la fata, ampiamente fissato nell'immaginario romanzenesco medievale è l'esempio evidente di quanto l'«Inamoramento de Orlando» debba essere letto, e insegnato, come un organismo articolato fondato sull'ecclettica inventiva del suo autore. Il ruolo assunto dalle fate nello sviluppo diegetico della narrazione suggerisce un'interessante riflessione: il riconoscimento di schemi narrativi ricorrenti, e costanti circostanziali, ascrivibili al paradigma morganiano (fata carceriera) o melusiniaco (fata aiutante-madrina) individuato da Laurence Harf-Lancner nel suo studio «Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo». A tal proposito, le fate boiardesche di tipo morganiaco 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 romanzenesco. In particolare, il personaggio di Morgana attraverso una rete di emissari e di prove abilitanti legate al suo nome, tende a controllare sia verticalmente sia orizzontalmente quelle linee che Praloran ha definito autonome e generatrici di narrazioni parallele che, se indagate da diverse prospettive, possono stimolare studiosi, e studenti, alla lettura di un testo che richiede molto di più di un approccio sistematico alla materia.

L'ammonimento di Carlo Dionisotti alla confraternita degli Italianisti sulla noncuranza dedicata al poema del Boiardo è ormai superato, ma se si volge lo sguardo all'ambito della didattica può ancora essere considerato attuale. Il Quattrocento spesso ricopre nei programmi ministeriali delle Scuole un ruolo marginale, pur essendo il secolo dove l'azione propulsiva dell'umanesimo, e del sogno umanistico, ha contribuito a formare un'identità, una cultura e una civiltà orientata alla modernità. Una modernità che recupera la memoria classica con una spiccata sensibilità pedagogica, non soltanto filologica; un'esperienza letteraria che si definisce in attenzione per le buone letture e per gli scrittori meritevoli di essere raccolti, come sosteneva Fortunio. Un circolo, quello degli umanisti, che ha fondato le proprie radici nella parola e nello studio simbiotico dei classici che, tuttavia, in seguito si è trasformato in contrasto e in orgoglio del volgare. Grazie a questi presupposti l'opera di Boiardo, umanista cresciuto nel mito culturale e storico della Ferrara estense, si configura come uno straordinario esempio del superamento di un rapporto simbiotico con la classicità, in favore di uno più complice e indipendente. Una relazione che si traduce nello sviluppo di una tecnica narrativa, che Brusciagli definisce:

un'ars consumata ma insieme feconda e inventiva, aliena da ogni compiacimento virtuosistico: veramente la fonte antica entra nel circolo e nel respiro naturale del testo romanzenesco, non vi si incastra come un repertorio prezioso, maneggiato con ammirazione reverenziale.¹

Se, dunque, si ritorna all'ambito didattico l'intenzione che muove Boiardo a maneggiare con cura, ma con divertita libertà, la materia classica intrecciandola con la dimensione romanzenza potrebbe offrire agli studenti una duplice opportunità: riconoscere

¹ R. BRUSCAGLI, *Studi Cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, 23.

le fonti sottese alla narrazione e comprenderne la tecnica d'immissione all'interno del poema. L'autore di Scandiano, pur seguendo da vicino i testi classici e le memorie romanzesche, si diverte nel disorientare il lettore attraverso un gioco combinatorio che tende a nascondere, a rendere irricognoscibili e a mimetizzare le fonti, quelle classiche in particolare. Come già osservato da Antonia Tissoni Benvenuti la varia presenza dell'antico, anche dove si cita esplicitamente, è spesso sommersa al colore romanzesco del testo.² La combinazione, e la complessa integrazione narrativa, si riferiscono alla riscrittura di episodi già noti, come per esempio, l'avventura al sepolcro di Narciso (II, XVII, 49-61) dove non viene seguita la versione di Ovidio nelle *Metamorfosi* ma quella del *Roman de la Rose*,³ oppure alla ridefinizione di personaggi stereotipati, come la fata, mediante un comportamento narrativo, la pratica della *contaminatio*, che riconsegna ai lettori un ritratto del tutto inedito del personaggio. L'importanza dell'operazione attuata da Boiardo sull'immagine di queste donne sovranaturali dalla memoria antica e presenze costanti delle narrazioni popolari celtiche e di quelle romanzesche francesi è di eccezionale rilevanza. La fata, secondo la descrizione di Carlo Donà, si configura in un immaginario collettivo, soprattutto medievale, in una maniera indubbiamente riconoscibile:

Più che una donna, la fata è a, dire il vero, una superdonna e da un certo punto di vista costituisce un vero e proprio archetipo del femminile: potremmo chiamarlo 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.⁴

La superdonna delineata da Donà si presenta come una signora della magia e del tempo che pur mutando spesso di nome – dea, fata, maga - mostra un limitato numero di tratti ossessivamente ricorrenti, tra cui la potenza magica, la pluralità, la marginalità e l'erotismo.⁵ Anche le fate boiardesche possiedono i tratti indicati da Carlo Donà, quali sembianze antropomorfe, una sessualizzazione pronunciata e una tendenza a stabilire una relazione di tipo filiale (fata madrina) oppure una relazione di tipo erotico (fata amante), e si conformano agli schemi narrativi che la tradizione romanzesca francese (bretonica) ha contribuito a creare. A tal proposito i modelli narrativi identificati da Laurence Harf-Lancner, nel suo studio sulle fate medievali,⁶ oltre a fornire i parametri di valutazione dei possibili materiali narrativi sottesi all'*Inamoramento de Orlando*, permettono una categorizzazione della fata secondo la tipologia melusiniana o morganiana. Il modello melusiniano è declinabile o nell'incarnazione di fata aiutante, come la *Dame du Lac*,⁷ oppure nella fata che giunge nel mondo dei mortali per amore di uno di essi, come succede nelle storie di Melusina e Raimondino.⁸ Nel modello

² Cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *La varia presenza dell'antico nell'Inamoramento de Orlando*, in R. Cardini e M. Regoliosi (a cura di) *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni, 1998, 77-110.

³ Ivi, 78-80.

⁴ C. DONÀ, *La fata-bestia e la bestia fatata*, in S. M. Barillari (a cura di), *Fate. Madri, amanti, streghe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, 3-31: 15.

⁵ Cfr. Ivi, 16-19.

⁶ L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.

⁷ La Dama del Lago appare nel ruolo di madrina di Lancillotto in le *Chevalier de la Charrette* di Chrétien de Troyes e in seguito nel *Lancelot*, dove il romanziere cerca di opporre alle eterne amanti come Morgana e le sue compagne la figura esclusivamente materna della Dama del Lago.

⁸ Su Melusina si rimanda a J. D'ARRAS, *Le roman de Mélusine ou l'Histoire des Lusignan*, M. Perret (a cura di), Paris, Stock, 1979; *Melusine*, Atti del Convegno internazionale, Verona, 10-11 novembre 2006, A. M. BABBI (a cura di), Verona, Fiorini, 2009.

morganiano, invece, la fata, come la Morgana dei cicli di narrazioni arturiane, conduce con promesse di ricchezza e fortuna un mortale nel proprio regno per poi imprigionarlo in eterno. Nell'*Innamoramento de Orlando* prevale il paradigma di tipo morganiano di fata carceriera: una figura femminile che si serve della mala arte «Che trà l'omo a sè stesso dela mente»⁹ (I, IX, 65, 5) mossa spesso dal desiderio di vendetta. Al contrario il modello melusiniano della fata aiutante è senz'altro minoritario.¹⁰ L'assunzione di uno dei due schemi nella costruzione delle sequenze narrative che hanno per protagonisti le fate e i cavalieri presuppone l'adesione a un modello narrativo che proviene dai *romans* medievali. L'assenza della componente amorosa ovvero della relazione propriamente erotica fra i due, fata e cavaliere, crea però una spaccatura con questa tradizione. L'allontanamento dalle tipiche storie d'amore tra la donna soprannaturale e il virtuoso eroe¹¹ implica, nel caso boiardesco, l'avvicinamento a un'altra tradizione, quella classica, che viene inserita con un protocollo mimetico all'interno del testo creando una nuova dimensione narrativa.

Si veda, come esempio, l'episodio di Orlando e Dragontina (I, VI 49-53). La fata appartiene al tipo morganiano: attira con l'inganno i malcapitati cavalieri in un *hortus deliciarum* che nasconde, dietro parvenze da paradiso terrestre, la condanna ad un'eterna prigionia. Dragontina, infatti, appare *ex abrupto* a Orlando «Con una coppa di cristallo in mano;» (I, VI, 44, 2) mentre lui «cavalca ala spiccata» (I, VI, 43, 2) nella foresta, e per mezzo di un incantesimo assoggetta al suo volere l'incauto paladino. Si riporta il passo:

Ed è la usanza che in questo cristalo
 Bever conviensi di questa rivera».
 Non pensa il conte ingano o altro falo:
 Prende la coppa piena e beve intiera.
 Comme ha bevuto, non fa longo stalo
 Che tuto è tramutato a quel ch'egli era,
 Né scia perché qui venne o comme o quando,
 Né se egli è un altro o se egli è pur Orlando.
 (I,VI, 45)

L'espedito della coppa «Che trà l'omo a sè stesso dela mente: / Non se può racordar più quel che egli era» (I, IX, 65, 4-5), oggetto-simbolo frequente nell'*aventure* cavalleresche, nelle mani di Dragontina si trasforma nel «napo dela incantasone» (I, VI, 52, 4) di Circella, la quale è inserita a livello di *ekfrasis* nella rappresentazione della «depintura ricca e polita» (I, VI, 53, 3) che affresca la loggia del palazzo della fata. Questa la descrizione:

Poi se vedeva lei tanto acercata
 De il grande amor che portava al barone
 Che dala sua stessa arte era inganata,
 Bevendo al napo dela incatasone;
 Ed era in bianca cerva tramutata,
 E dapoì prese in una caciasone.

⁹ Le citazioni testuali sono tratte da M.M. BOIARDO, *Orlando Innamorato L'Innamoramento de Orlando*, A. Canova (a cura di), Milano, Rizzoli, BUR, 2010.

¹⁰ Oltre alla coppia Fata Bianca-Fata Nera (madrine dei gemelli Aquilante e Grifone), si registra la fata Febosilla, protagonista insieme a Brandimarte della riscrittura del tema tipico del *fier baiser* (II, XXVI, 1-20) e la Fata della Fonte, che provvede all'iniziazione cavalleresca di Mandricardo (III, I, 15-49).

¹¹ Il riferimento è ai dei testi della tradizione romanzesca sia francese sia italiana, come *Bel Inconnu*, *Lancelot*, *Carduino* e la *Ponzela Gaia*, nei quali l'eroe intrattiene una relazione d'amore con la donna soprannaturale.

Circella era chiamata quella dama:
 Ulixè quel baron che lei tanto ama.
 (I, VI, 52)

Siamo di fronte «a una sorta di duplicazione del mito, prima presentato in forma figurativa, poi riletto nel *continuum* della narrazione»,¹² dove la «Circella» (I, VI, 52, 7) dipinta appare vittima del suo stesso incantesimo: sedotta e abbandonata dall'uomo che ama. Evento che da lì a poco capiterà anche a Dragontina: i cavalieri che «Tutti son presi per nigromancia: / Tutti li ha presi quella falsa dama» (I, IX, 73, 7-8), dopo la distruzione del giardino da parte di Angelica, scappano dal verziere senza degnare d'attenzione la fata che si dispera in accorati «lamenti insani» (I, XIV, 47, 3). Dragontina, annientata da «Lo anel tuti e soi incanti facea vani» (I, XIV, 47, 5) e da colei che ne era in possesso (Angelica), scompare nel nulla. Il destino della sfortunata fata contrasta con quello di Angelica e con la funzione che quest'ultima ha nel poema, nel quale il movimento dei personaggi femminili rientra in uno «schema articolato e complesso di slittamento, di modifica dei canoni etici e dunque di comportamento che da questi canoni sono ispirati». ¹³ Lo scontro fra le due, dunque, è impari ed è a favore della bella saracena, la quale distrugge il giardino per liberare Orlando e gli altri paladini così da convincerli a seguirla ad Albracà posta in assedio da Agricane. Le due donne, tuttavia, Dragontina e Angelica ma per analogia anche la Circe della dipintura, sono connesse fra loro dall'immagine della bianca cerva o della cerva ferita:¹⁴ allegoria della bellezza femminile che trasforma le donne seduttrici e ammaliatrici da cacciatrici ad ambite prede. La presenza della complessa figura di Circe fa trasparire con chiarezza la filigrana mitologica di tutto l'episodio e permette un'ultima riflessione. Cristiana Franco, nel suo studio sul mito di Circe,¹⁵ considera la Dea come l'incarnazione della tentazione dei sensi, anche attraverso i piaceri della gola, in un'oscillazione allegorica tra l'immagine della seduzione erotica e quella del ventre. L'aspetto moralistico che fa dei malcapitati greci un esempio di vizio e perversione, non si percepisce nello stato di «smemoratazza» in cui versano i protagonisti del poema boiardesco. Anzi, l'autore di Scandiano tende a fuoriuscire dal confine semantico del termine *léthe* inteso come perdita dei propri ricordi («della patria l'oblio ciascun bevesse») o del proprio passato (nuova vita nei campi elisi) per riquificarlo in terra romanza secondo il canone del *fin' amor*. Nel caso di Orlando la sottomissione al volere della fata è riconoscibile prima dalla scomparsa dell'amore per Angelica che lo rende disponibile emotivamente, e poi dalla perdita dell'identità cavalleresca (Carlo Imperatore) che lo rende eticamente vulnerabile. Si veda il brano:

Angelica la bella gli è fugita
 Fuor dela mente, e lo infenito amore
 Che tanto ha travagliata la sua vita;

¹² C. MONTAGNANI, «Andando con lor dame in aventura». *Percorsi estensi*, Galatina, Congedo, 2004, 70.

¹³ C. MONTAGNANI, «Le brave ragazze vanno in Paradiso, le cattive ragazze vanno dove vogliono». *donne e viaggi nella letteratura cavalleresca*, in E. CARRIERO (a cura di) *Letteratura adriatica. Le donne e la scrittura di viaggio*. Edizioni digitali del CISVA, 2011, 51.

¹⁴ Boiardo per descrivere la condizione insopportabile d'innamorata non corrisposta paragona Angelica a «Come cerva ferita di saeta» (I, v, 14, v. 3). L'immagine della bianca cerva di evocazione petrarchesca (Rvf 190, 1) ha anche una notevole tradizione simbolica nel romanzo arturiano ed è spesso associata al mondo delle fate. Cfr. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina...*, 259-75.

¹⁵ M. BETTINI-C. FRANCO, *Il mito di Circe immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2010, 90-120.

Non se ricorda Carlo imperatore;
 Ogni altra cosa ha de il petto bandita:
 Sol la nova dongela gli è nel core.
 Non che di lei se sperì aver piacere,
 Ma sta sugeto ad ogni suo volere.
 (I,VI, 46)

La stessa attenzione, tra l'altro, è riservata a Brandimarte, anch'esso vittima dell'incanto:

[...]
 Dolce bevanda e felice liquore
 Che puote alcun dela sua mente trare!
 Or solto è Brandimarte delo amore
 Che in tanta doglia lo faceva penare;
 (I, X, 1-4).

Nel poema boiardesco l'io cavalleresco si qualifica nel sentimento amoroso: Orlando senza l'amore per Angelica non è altro che un cavaliere che «ala zuffa se ne va col brando in mano» (I, IX, 76, 3); Brandimarte «solto» (I, X, 6, 3) dall'amore per Fiordelisa perde la speranza e non si preoccupa di «Di perder lodo o vergogna aquistare» (I, X, 6, 5). Nel momento in cui nei cavalieri svanisce l'amore, rimane solo il vuoto sotto forma di apatia che li fa vagare «Non cognoscon l'un l'altro e insieme vano, / Né sapria dir alcun quel che lui sia, / Né se egli è saracino, o cristiano» (I, IX, 73, 3-5). A differenza del palazzo della Circe omerica, eretto a serraglio meraviglioso, il giardino di Dragontina è popolato da un esercito di soldati innamorati. Un innamoramento, tuttavia, non autentico perché creato per arte e di conseguenza tanto iniquo da mostrare il prode Orlando «Tanto si sta sumesso il paladino / Che ad un picol fantin sarìa bastato» (I, X, 7, 3-6). La mitica presenza di Circe, percepibile in controluce, nella figura di Dragontina amplifica la natura ambivalente della fata, nella quale convivono armonicamente sia la memoria romanza sia la reminiscenza classica. Se la tecnica combinatoria in Dragontina è però bilanciata da Boiardo in un giusto compromesso fra riferimento omerico e *texture* bretone, nell'episodio del giardino della fata Falerina si assiste a un uso più vistoso dell'elemento classico. Anche Falerina è una fata morganiana, sospinta dal desiderio di vendetta nei confronti del traditore Ariante realizza un altro apparente verziere paradisiaco: «E rendeva quel luoco un tanto odore / Che sol di questo s'alegrava il core» (II, IV, 22, 7-8), che tuttavia metterà a dura prova Orlando:

Per vendicarmi sol d'un cavaliere
 E de una dama sua, falsa putana,
 Io fece il bel giardino, che, a dirte il vero,
 Ha consumata molta gente umana;
 (II, v, 18, 1-4).

Nonostante l'episodio prenda il via come “prova d'amore”,¹⁶ poco dopo assumerà il valore di una sequenza paradigmatica delle avventure a cui Orlando è destinato.

¹⁶ Angelica chiede ad Orlando di affrontare il giardino: «Ond'io te prego, se me porti amore, / Come ho veduto per esperienza / Che questa doglia me levi dal core» (I, XXVIII, 32, 1-3). Peccato che la prova d'amore pretesa da Angelica sia tutto un inganno: in verità la bella principessa usa l'*escamotage* del «falso giardino» per distogliere il conte dal duello con Rinaldo, di cui è follemente innamorata

L'avventura del giardino si rivela molto complessa, e ordita con una varietà di materiali di provenienza classica e medievale, anche in funzione di una sicura, benché non rintracciabile con evidenza¹⁷ (solo forse nell'episodio della Fauna II, IV, 63-86), valenza allegorica. Orlando deve affrontare, prima di riuscire a distruggere il giardino tagliando con la spada un albero impossibile da scalare dal quale cadono pesantissime mele d'oro, un drago, una sirena, un'arpa, un bove con un corno di ferro, un asino dalla coda tagliente e la Fauna. La matrice classica, come visibile, è presente in tutto l'episodio ma la caratterizzazione del personaggio di Falerina, fata tradita e vendicativa, e il suo *mal coutume* d'imprigionare cavaliere nel giardino infernale si definiscono in una dimensione tipicamente romanza, anzi arturiana. Il desiderio di vendetta, scaturito dal tradimento del proprio amante, richiama subito alla memoria l'episodio della Valle senza Ritorno presente nel *Lancelot* in prosa, dove la fata Morgana, dopo aver sorpreso il suo amante nelle braccia di un'altra in una valle, decide di scagliare un incantesimo proprio sul luogo che ha ospitato il tradimento: tutti possono entrarvi ma solo i cavalieri che non hanno mai amato o tradito possono uscirne. L'episodio assume, quindi, un ruolo di ponte tra il mondo bretone delle fate tradite e vendicative, e quello patinato delle mitiche avventure di Giasone alla ricerca del vello d'oro e di Eracle nel giardino delle Esperidi. Orlando dal momento in cui entra nel giardino di Falerina si trova investito di una nuova linfa: è un cavaliere carolingio, in una parentesi arturiana, che affronta una prova abilitante. L'avventura si trasforma così per l'eroe «in uno spazio in cui gli sia possibile la sperimentazione dell'eterno e del divino, di modo che egli possa riferire la *veritas* conosciuta tramite la *queste: veritas* che solo per lui, essere privilegiato e prescelto, è stata svelata».¹⁸

Si è giunti, infine, alla fata Morgana: il personaggio che rivela quanto gli innesti dissimulati, provenienti dalle due culture, medievale e umanistica, siano talmente combinati fra loro da rendersi non solo riconoscibili, ma talmente in contrasto da creare un'ambivalenza nella natura stessa della fata. Nell'universo meraviglioso del poema boiardo, infatti, si riconosce una Morgana in duplice veste: Fata del Tesoro «regina dele cose adorne» (I, XXV, 9, 2) che «ogni metallo ha in suo domìno» (I, XXV, 7, 3) con precise connotazioni allegoriche; e fata amante innamorata del cavaliere Ziliante ma non corrisposta. Il ruolo della fata e il rapporto che instaura con i cavalieri è già chiarito emblematicamente dal nome tradizionale, il quale rinvia a trame malvagie contro il mondo cavalleresco.¹⁹ Ed è proprio Orlando il bersaglio designato dalla fata la quale, direttamente o indirettamente (attraverso emissari quali cervo bianco, donzella, la cucciarella), cerca in ogni modo o di ucciderlo o di corromperlo promettendogli ricchezze e fortuna. Le dinamiche d'interazione emotiva, e narrativa, di Orlando con Morgana, iniziano molto prima dell'effettivo arrivo del paladino nel regno ipogeo della fata. Si pensi allo sdegnoso rifiuto da parte di Orlando del ricco dono di «Quel cervo è dela Fata dil Tesoro, / Ambe le corna ha grande e de fin oro» (I, XXII, 57, 7-8). L'episodio della rinuncia di Orlando al generoso dono si configura in un disegno più ampio che fuoriesce dai confini del testo letterario, e si fissa in una dimensione allegorica di lotta fra il vizio e la virtù. L'abnegazione dimostrata da Orlando nel rifiutare, dopo

¹⁷ Solo, forse, nell'episodio della Fauna (II, IV, 63-86). Cfr. C. ZAMPESE, *Or si fa rossa or pallida la luna. La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Maria Pacini Fazi Editore, 1994, 64-125; e D. DELCORNO BRANCA, *Lo spazio delle fate nell' "Innamoramento de Orlando"*, in *Boiardo a Scandiano: dieci anni di studi*, Atti del Convegno di Scandiano, 21 maggio 2011, a cura di A. Canova e G. Ruozi, Novara, Interlinea, 2012, p. 151.

¹⁸ M. PICONE, *I cantari: Struttura e tradizione*, Firenze, Olschki 1984, 93.

¹⁹ Cfr. DELCORNO BRANCA, *Lo spazio delle fate nell' "Innamoramento de Orlando"*..., 151.

aver superato le tre prove del corno,²⁰ la «cuciarella» (I, XXV, 2, 5) che gli avrebbe permesso di trovare il cervo dalle corna d'oro, e con esso l'accesso al favoloso regno della Fata del Tesoro, è la dimostrazione della vittoria della Cortesia contro l'Avarizia, della Virtù contro la Fortuna. Neppure l'allettante ipotesi della conquista dell'amore della fata: «Forsi ch'ancor l'amor acquistarai / Di quella Fata che t'hagio contato: / Dico Morgana da quel viso adorno,» (I, XXV, 12, 5-7) smuove l'interesse di Orlando, il quale rimane fedele ad Angelica: « E io sciò che m'aspeta or la mia dama / E parmi odir la voce che mi chiama» (I, XXV, 16, 7-8). Nonostante il Conte di Brava mortifichi la possibilità d'intraprendere una relazione amorosa con Morgana, dopo essere arrivato nel suo regno, non può fare a meno di ammirarne la bellezza.

Quivi distesa stavasi Morgana
Col viso al ciel, e dormiva supina,
Tanti soave e con sì bela vista
Che ralegrata avrebe ogni alma trista.
(II, VIII, 42, vv. 5-8)

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 fugir avea le membre pronte,
Poca treza di detro, anci niente;
Il vestimento candido e vermiglio
Che sempre scappa a cui li dà de piglio.
(II, VIII, 43)

L'avvenenza di Morgana, caratteristica mantenuta dal Boiardo, è eredità dai *romans bretoni* i quali la ritraggono come una fata sensuale e irresistibile. L'autore, tuttavia, ne attenua l'efficacia seduttiva raffigurandola quasi calva ma «Tenendo al zuffo tutavia Morgana» (II, IX, 26, 1). Il ciuffo è un elemento-spia che permette la ricognizione della memoria classica, poiché è ricorrente nell'iconografia greca e latina delle divinità del momento opportuno (*Kairòs* e *Occasio*), le quali vanno letteralmente "acciuffate" e non inseguite invano. Lo impara a proprie spese il prode Orlando che messo alla prova dalla suadente fata è costretto ad affrontare una vera e propria *descensio ad Inferos*. Tutto l'episodio di Orlando nel regno di Morgana è una sequenza esemplare, e decisiva, perché rappresenta l'occasione di ristabilire l'ordine in un mondo rovesciato, dove la lascivia e l'avidità sono alimentate da un'entità di disturbo: Morgana dispensatrice di perversione demoniaca. Se, dunque, la valenza simbolica del regno è connessa alla rappresentazione di Morgana come Fata del Tesoro, o come Fortuna, la descrizione del rapporto con il cavaliere Ziliante riporta in superficie la bella, e sensuale, fata delle narrazioni arturiane.

Prima di passare all'analisi della coppia Morgana-Ziliante è importante rimarcare quanto una struttura narrativa polifonica, costruita sulle contaminazioni e sulle combinazioni di differenti tradizioni, come quella dell'*Inamoramento de Orlando*, si presti a interpretazioni che prendano in considerazione tutti i livelli e i gradi della narrazione. Cristina Montagnani suggerisce di considerare gli echi, le corrispondenze, le replicazioni

²⁰ Morgana decide d'inviare un'emissaria che proponga al Conte di affrontare le tre insidiose prove del corno: solo un cavaliere coraggioso potrà compierle il premio, infatti, sarà straordinario. Chi invece fallirà sarà prigioniero della fata (I, XXIV, 18-58; I, XXV, 1-17).

di episodi ricorrenti nel testo boiardesco, non certo come “stanchi ritorni” ma volute connessioni, in grado di disegnare, a fianco della complessa rete dell'*entrelacement*, un'altra mappa non priva di sottili implicazioni anche ideologiche.²¹ La riflessione della studiosa diventa così il pretesto per considerare le storie scolpite sulla porta d'ingresso del regno di Morgana al pari di chiavi di lettura, non solo del regno stesso, dato che raffigurano un «[...] loco cento volte cinto» (II, VIII, 15, 1) il quale «Chiamavasi quel cerchio il Laberinto» (II, VIII, 15, 3) e ne prefigurano così la pericolosità rievocando il mito del Minotauro, ma anche della storia d'amore tra la fata e Ziliante.

Ritrata era in disparte una dongela
 Ch'era ferita nel peto de amore
 D'un gioveneto, e l'arte gli rivela
 Come potesse ussir de tanto erore.
 Tuta depinta vi è questa novela,
 (II, VIII, 17, vv. 1-5)

Se, quindi, Orlando assume il ruolo di Teseo, il quale solo grazie ad Arianna supera il labirinto, proprio come il paladino soltanto dopo aver ricevuto la chiave di Fortuna-Morgana, riesce a liberare gli altri cavalieri e uscire dal regno infernale, Morgana si trasforma in Arianna: «Ch'era ferita nel peto de amore» (II, VIII, 17, v. 2). Si veda la promessa che la fata strappa a Orlando:

Quel gioveneto m'ha ferito el core
 Ed è tuto il mio ben e 'l mio disio,
 Sì che io te prego per lo tuo valore
 Ch'hai tanto al mondo, e per lo vero Dio,
 Se a dama alcuna mai portasti amore,
 Non trar di quel giardin l'amante mio!
 (II, IX, 22, 1-6)

Il conte promette a Morgana che «Qua tieco restarà quel gioveneto (II, IX, 23, 3)», e il Boiardo ingegnosamente fa trasparire la drammaticità di questa promessa nell'espressione sofferente di Ziliante che assiste, impotente, alla liberazione dei suoi compagni: «Costui rimase dentro lacrimando, / Vegendo tuti l'altri indi partire» (II, IX, 29, 1-2). Il dolore del cavaliere rinchiuso a forza nella prigione non è, tuttavia, paragonabile alla disperazione che la fata prova durante la definitiva separazione dal proprio amante. Orlando, infatti, infrange la promessa fatta a Morgana, esattamente come Teseo con Arianna. Neanche la straziante scena di Morgana colpevole di aver ucciso il suo amore, nel tentativo di trasformarlo in drago: «E una dama con piatosa cera / Piangea quel drago morto in sula riva, / Com'ela fosse del suo amante priva» (II, XII, 59, 6-8) è rappresentativo di quanto la fata sia morbosamente legata a Ziliante. Solo durante la sequenza finale, dopo che il bel cavaliere le è stato portato via, si percepisce la disperazione della donna: «Lei pur se dole e se lamenta invano / E non trova soccorso ale sue pene: / Ora losinga, or prega e or minaza,» (II, XIII, 25, 5-7). La relazione “forzata” tra Morgana e il cavaliere «accorto e bello» presenta alcuni spunti di riflessione sulla natura passionale, ed erotica di questo episodio: unico rispetto a quelli visti finora per la presenza così ingombrante del tema amoroso. L'amore di Morgana è rappresentato dal Boiardo come espressione della «ardente voglia» che «al piacer che l'cor me invoglia» all'«amorosa zoglea», che l'autore esprime nella sua lirica d'amore, e

²¹ Cfr. MONTAGNANI, «Andando con lor dame in aventura»..., 68-69.

che trascende il contesto degli *Amorum libri tres* per riversarsi con tutto il gusto del *plazer* nella passione di Morgana per Ziliante. La complessa figura di Morgana, oltre a mostrare chiaramente le potenzialità della tecnica boiardesca, sfuggente ma al contempo aggregante, serve a mostrare quanto il personaggio sia importante anche per il dinamismo narrativo del poema. Morgana, infatti, attraverso una rete di emissari e di prove abilitanti legate al suo nome, tende a controllare sia verticalmente sia orizzontalmente quelle linee, che Praloran ha definito autonome e generatrici di sottoinsiemi, le quali comprendono di volta in volta un gruppo di linee-costellazioni, quasi indipendenti, di narrazioni parallele.²²

Se, dunque, la rappresentazione della fata nell'*Inamoramento de Orlando* venisse indagata da diverse angolature, compresi rapporti con le tradizioni romanzesche medievali sia francesi ma in particolar modo italiane,²³ potrebbe realmente stimolare studiosi e studenti alla lettura, e comprensione, di un testo che richiede molto di più di un approccio sistematico alla materia.

²² Cfr. M. PRALORAN, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in A. Canova-P. Vecchi Galli (a cura di) *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del Convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna 3-6 ottobre 2005, Novara, Interlinea, 2007, 15-39.

²³ La presenza della fata in testi come la *Pulzela Gaia* sono da ritenersi esempi preziosi per comprendere la portata della novità boiardesca, ma anche per tracciare una linea evolutiva (o degenerativa) nella storia del personaggio.