



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Fantaghirò. Sull'erranza della principessa-cavaliere della televisione italiana

Questa è la versione Preprint (Submitted version) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Fantaghirò. Sull'erranza della principessa-cavaliere della televisione italiana / SARA CASOLI. - STAMPA. - (2025), pp. 255-263.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/1438048> of the repository was last updated on 2025-10-24T10:19:25Z

Publisher:

ETS

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

Fantaghirò. *Sull'erranza della principessa-cavaliere della televisione italiana*

Sara Casoli

Nel 1991 Canale 5 trasmette le prime due puntate di *Fantaghirò*, mini-serie fantasy ideata da Lamberto Bava, al cui centro vi sono le avventure di una principessa-cavaliere che girovaga per diversi reami favolistici. In svariate peripezie, *Fantaghirò* (tra-)veste i panni del prototipico paladino cavalleresco e, come tale, è una figura perennemente in viaggio, votata alla ricerca e all'azione perpetua, come si evince dal fatto che la vediamo sempre correre, cavalcare o combattere. La protagonista, infatti, nel corso della serie – composta da 5 stagioni (fino al 1996), ciascuna di due puntate – non trova pace né stabilità, poiché ogni tentativo di fermarsi e assumere un ruolo istituzionale e statico, come quello di regina, rappresenterebbe un tradimento della sua natura narrativa profonda, costituita da una costante tensione all'impresa e da incessante dinamismo.

Tale inclinazione all'erranza non è unicamente riscontrabile nel movimento fisico del personaggio, ma emerge anche nell'essenza stessa di questa serie TV, la quale si configura come un racconto errabondo sotto diversi aspetti. Innanzitutto, da un punto di vista distributivo, è una serie che fin da subito non riesce a stare ferma, uscendo dai confini televisivi italiani per approdare in numerosi contesti internazionali, dalla Spagna agli Stati Uniti, passando per tutto il centro Europa. Non paga di una simile peregrinazione spaziale, *Fantaghirò* ne compie anche una temporale: questo cult della televisione commerciale italiana¹ viene infatti periodicamente riproposto, soprattutto in prossimità del periodo natalizio – in continuità con la sua originaria collocazione palinsestuale – da piattaforme OTT contemporanee come Netflix e Mediaset Infinity. Celebrata come un evento culturale e nostalgico, anche grazie alla partecipazione attiva delle comunità digitali di fan, la serie di Bava conferma la sua capacità di mantenere una presenza duratura e dinamica nella memoria mediatica.

¹ Secondo i dati Auditel riportati da Eleonora Martelli su «L'Unità», la media della prima stagione si attesta nel 1991 sui 7 milioni di spettatori, con uno share del 28%. Cfr. E. Martelli, *Il raddoppio di Fantaghirò*, in «L'Unità», 16/12/1992, p. 20.

La natura intrinsecamente erratica di questa serie televisiva si manifesta, però, ancora più in profondità, ovvero nella sua stessa composizione narrativa e formale. Metamorfica di per sé, dal momento che è stata trasformata in una serie animata e in un film di montaggio², *Fantaghirò* trae la propria trama da una fiaba del folclore italiano incorporando però, fin da subito, suggestioni ed elementi provenienti da altri generi e da svariati stili e tradizioni, sia letterarie che cinematografiche, mescolando l'epica cavalleresca e il melodramma, il film d'avventura e la tradizione dell'horror italiano senza soluzione di continuità.

La materia narrativa primaria della serie adatta la fiaba *Fanta-ghirò, persona bella*, una delle *Sessanta novelle popolari montalesi*, edite da Gherardo Nerucci nel 1880, che Italo Calvino collezionò nelle sue *Fiabe Italiane* del 1956. Come nel testo fiabesco, al centro della trama vi è Fantaghirò (A. Martines), una principessa d'indole ribelle che assume l'identità di un cavaliere per affrontare in duello il principe del regno nemico, Romualdo (K. Rossi Stuart), nel tentativo di porre fine al conflitto tra i due reami. Romualdo, innamoratosi della giovane e sospettando sia una donna, la sottopone a una serie di prove volte a saggiarne l'identità che, tuttavia, ne confermano più che altro l'ingegno e la destrezza. La scelta di Lamberto Bava e Gianni Romoli, co-autore e sceneggiatore – assieme a Francesca Melandri – della saga, di ricorrere al fiabesco non fu casuale, né tanto meno scontata. Avuto mandato da Mediaset di creare un prodotto il più generalista possibile, in grado di mettere, come lo stesso regista ha affermato, «davanti allo schermo padri, madri e figli»³, si decise di puntare sulla fiaba, genere popolare per eccellenza e che si presta a molteplici livelli di lettura, ma che in Italia non ha mai conosciuto particolare popolarità. Complice anche il fatto che, come ricorda Calvino, gli scrittori e i poeti del nostro Paese sono rimasti estranei a quella «voga romantica che percorse l'Europa»⁴ a cavallo tra Sette o Ottocento, il fiabesco (e in generale il fantastico tout court) è stato un genere poco battuto dalla tradizione letteraria nostrana⁵. Bava non solo si ritrovò così senza un “Grimm italiano” da cui attingere, ma anche senza un repertorio già codificato di tratti estetico-narrativi che potesse guidare la messa in scena della sua serie. Infatti, come scrive Antonio Costa, fin dalle

² La serie animata è una produzione spagnola realizzata da Mediaset e BRB International nel 1999; nel 1995 Lamberto Bava ha realizzato, con l'aiuto del figlio Fabrizio, *La meravigliosa storia di Fantaghirò*, un film di montaggio in due parti, andato in onda il 27 e il 29 dicembre dello stesso anno, che utilizzava materiale proveniente dalle prime tre miniserie, unite tra loro.

³ D. Magnisi, *Lamberto Bava, generi e generazioni cinematografiche*, in «taxidrivers.it», 27/11/2022, <https://www.taxidrivers.it/263521/magazine-2/personaggi/lamberto-bava-generi-e-generazioni-cinematografiche.html>.

⁴ I. Calvino, *Sulla fiaba*, Mondadori, Milano 2011, p. 34.

⁵ Su questo punto si veda R. Ceserani, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996.

origini «nel nostro Paese le manifestazioni cinematografiche del fantastico appaiono spesso come forestierismi, imprestiti o, tutt'al più, ibridi»⁶. Anche in televisione, ricordano Roberto Curti e Cecilia Penati⁷, questo genere fu esplorato solo sporadicamente e con risultati alterni. Tuttavia, proprio la scarsità di punti di riferimento certi nelle acque poco esplorate del fantasy fiabesco rappresentò, per Bava e per i suoi collaboratori, un'occasione unica per tracciare con *Fantaghirò* una nuova rotta all'insegna della contaminazione e del mescolamento tra materiali, fonti, tradizioni e ispirazioni diverse.

Originalmente pensata per essere un film tv in due parti, *Fantaghirò* ebbe così tanto successo che Mediaset commissionò a Bava ben quattro sequel. Gli autori dovettero così trovare una soluzione per assicurare la continuazione della storia a fronte di un materiale di partenza – la fiaba calviniana – piuttosto limitato. Per i capitoli successivi si ricorse così al meccanismo, tipicamente seriale, dell'impedimento concrescente per ritardare il classico lieto fine fiabesco, in un costante movimento a fisarmonica di separazione e ricongiungimento tra *Fantaghirò* e Romualdo [fig. 1]. Una volta dilatata la narrazione grazie alle logiche del racconto seriale, Bava ricorse prepotentemente al melodramma per colmare le lacune narrative del testo fiabesco. Se infatti una «continua e sofferta trepidazione d'amore»⁸ è tipica, come scrive Calvino, del fiabesco italiano, la tensione emotiva tra amanti, la paura della perdita e l'incomprensione reciproca, che costituiscono l'impalcatura di tutte le stagioni della serie, sono componenti sostanziali della narrazione melodrammatica. A ciò si aggiungono altri topoi del melodramma, tra cui figurano, come argomenta Peter Brooks⁹, personaggi “monopatematici”, concettualmente e moralmente polarizzati, che si affrontano in una battaglia manichea tra bene e male, e l'iperbolicità delle situazioni, delle azioni e delle reazioni. Componenti semantiche tipicamente melodrammatiche come il sentimento amoroso tormentato, ostacolato o minacciato e il “rincorrersi” degli innamorati nella storia sono però tematizzate anche in un'altra forma narrativa che entra nell'assortimento dei materiali utilizzati da Bava: il poema epico-cavalleresco. Ulteriore tappa della *flânerie* intertestuale e intermediale della serie, è in questo genere letterario, e in particolare nelle sue interpretazioni quattro e cinquecentesche, che Bava trova un valido supporto per rimpolpare lo scheletro della storia. Dall'epica

⁶ A. Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Bulzoni, Roma 2002, p. 25.

⁷ C. Penati, *Nel segno del (tele)comando. Traiettorie del fantastico nella fiction televisiva italiana*, in «Bianco e Nero», 75, 2014, pp. 136-149; R. Curti *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e TV*, Lindau, Torino 2011.

⁸ I. Calvino, *Introduzione*, in I. Calvino (a cura di), *Fiabe Italiane*, Einaudi, Torino 1985, p. 41.

⁹ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven 1995.

cavalleresca vengono infatti trafugati da Bava e impiantati nella serie, oltre agli elementi già citati, anche l'ambientazione in un vago medioevo favolistico, la centralità della figura del cavaliere errante, votato cioè a una *quête* che letteralmente lo muove all'azione, il susseguirsi paratattico di *aventures*, ovvero di imprese autoconclusive che si affastellano lungo il procedere della storia (che nella serie costituiscono l'ossatura delle trame stagionali) e la presenza di figure magiche che il paladino incontra sul suo cammino¹⁰ – impersonate, nel racconto televisivo, da animali parlanti, maghi o elfi, ecc.

Il carattere patchwork di *Fantaghirò* non si manifesta solo nella struttura narrativa, ma anche nello stile e nelle forme della messa in scena. È infatti stata una precisa intenzione di Bava e Romoli, come ricorda quest'ultimo in un'intervista, quella di creare una «favola che diventava fantasy che diventava horror che generava avventura e poi melodramma, eccetera»¹¹. L'erranza stilistica della serie tocca le sponde del cinema hollywoodiano di stampo fantastico-medievaleggiante degli anni Ottanta, con film come *Ladyhawke* (Id., R. Donner, 1985), *La storia fantastica* (*The Princess Bride*, R. Reiner, 1987) o *Willow* (Id., R. Howard, 1988) a tratteggiarne il profilo estetico-visivo, ma è soprattutto al cinema italiano di genere che Bava guarda. In primis, all'horror e ai suoi codici espressivi, che il regista aveva già esplorato a fondo nel corso della sua carriera e del suo lavoro nella bottega del padre Mario e in quella di Ruggero Deodato, Lucio Fulci e Dario Argento. Da questi maestri Lamberto Bava eredita una concezione artigianale dell'horror, un uso espressionistico delle luci e soprattutto del colore, l'utilizzo di angoli di ripresa e prospettive particolari che esaltano un'estetica del trucco cinematografico e un gusto per gli effetti speciali (curati da Sergio Stivaletti e, per quanto riguarda gli effetti ottici, dal veterano del settore Armando Valcauda). Ovviamente, data la vocazione generalista della serie, la violenza tipica dell'horror è pressoché interamente rimossa o quanto meno stilizzata e ridotta al minimo, ma evidente rimane il richiamo soprattutto visivo all'horror gotico degli anni Sessanta. Lo si vede nei cromatismi intensi usati nella sequenza della Grotta della Rosa d'Oro nella prima stagione, con l'incontro tra Fantaghirò e la Bestia, ma soprattutto nell'ambientazione tipicamente gotica del castello del Re Nero nella seconda stagione e nelle sequenze della catabasi di Fantaghirò nel regno dello stregone Tarabas (N. Rogers) nella terza. Si percepisce chiaramente qui l'eco delle scenografie dell'episodio dei Wurdalak ne *I tre volti della paura* (1963) o di quelle di *Operazione paura*

¹⁰ Si veda su questo punto S. Zatti, *Il «Furioso» tra eros e romanzo*, in «Giornale Storico», CLXIII, 524, 2003, pp. 481-514.

¹¹ A. Chianese, *Il coraggio di un cinema diverso: conversazione con Gianni Romoli*, in «Carmilla», 08/05/2024, <https://www.carmillaonline.com/2004/05/08/il-coraggio-di-un-cinema-diverso-intervista-a-gianni-romoli/>.

(1966), diretti entrambi da Mario Bava, ma anche delle inquadrature e della fotografia satura e contrastata degli horror di Camillo Mastrocinque, Riccardo Freda e Antonio Margheriti. Le stesse maestranze a cui si affida Bava, del resto, vengono proprio da quella tradizione cinematografica: lo scenografo del primo capitolo, il cui stile verrà poi seguito anche in quelli successivi, è Davide Bassan, che si era rodato sui set di Argento e Lenzi e che ha collaborato con Lamberto Bava per molti dei suoi horror, mentre il direttore della fotografia è Romano Albani, che aveva lavorato con Argento.

Altra fonte a cui si abbevera Bava per quanto riguarda il proprio repertorio visivo è, in particolare per le ultime due stagioni della saga, quella del filone cinematografico esotico e avventuroso di ispirazione salgariana, di cui sono esempi i film di Umberto Lenzi e Luigi Capuano. Da questo immaginario Bava trae sia gli scenari stravaganti, spesso mostrati indugiando nella loro affascinante "esoticità", sia un certo gusto per le scenografie artificiali e teatrali, cariche di paccottiglia volutamente e manifestamente finta. Non casualmente Giacomo Manzoli e Roy Menarini trovano che un tratto tipico del cinema d'avventura italiano anni Sessanta sia un «*effetto-cartapesta*, che trova corrispettivo anche nella recitazione forzata e convenzionale degli attori [...], un gusto naïf, da illustrazione popolare»¹² che è molto facile rintracciare anche in *Fantaghirò*. Le scenografie, così come i costumi, si distinguono, nell'allotropia meravigliosa immaginata da Bava, per il loro antinaturalismo ai limiti del pacchiano, esibendo quello che potremmo chiamare un *effetto-plastica*, un'evoluzione postmoderna di quell'*effetto-cartapesta* di cui parlavano Manzoli e Menarini.

Tale costruzione estetica ci rimanda a un'altra possibile stazione nel viaggio intertestuale e intermediale compiuto nella realizzazione di *Fantaghirò*. Nei costumi, innanzitutto, creati da Marisa D'Andrea, risuona l'eco di quelli elaborati da Pier Luigi Pizzi per l'*Orlando furioso* di Luca Ronconi, nel rifacimento televisivo del 1975 dell'happening avvenuto a Spoleto nel 1969. Ne sono una dimostrazione evidente quelli della Strega Bianca e del suo doppio, il Cavaliere Bianco (entrambi interpretati da A. Molina) [fig. 2], ispirati a Bradamante (E. Aldini) [fig. 3], e quelli della Strega Nera (B. Nielsen) e della strega Xellesia (U. Andress), che richiamano l'Olimpia interpretata da Mariangela Melato. I costumi di *Fantaghirò* balzano agli occhi perché, come quelli realizzati per l'*Orlando* di Ronconi, rievocano la tradizione pittorica rinascimentale senza però pretesa di verosimiglianza. L'influsso dell'adattamento ronconiano sull'iconografia della serie di Bava si manifesta però

¹² G. Manzoli e R. Menarini, *I generi di profondità: avventure, mélo, farse*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, volume X – 1960-1964, Marsilio - Edizioni di Bianco e Nero, Roma 2001, pp. 331-343, p. 338.

anche a un livello più generale, in particolare per quanto riguarda le scenografie e gli oggetti di scena palesemente artificiosi – in questo senso, l’oca che parla nella serie è tanto credibile e realistica quanto i cavalli di legno alla Paolo Uccello che scorrono su rotaie nell’opera di Ronconi – e l’impiego di figure eccentriche, tanto nell’aspetto quanto nella recitazione. Come nell’*Orlando*, infatti, in *Fantaghirò* le performance attoriali sono melodrammatiche – anche se, a differenza del primo, nel secondo non sempre lo sono intenzionalmente – e le emozioni non sono interiorizzate ma teatralizzate, con interpretazioni che si fanno ipertrofiche, eccessivamente e quindi fintamente espressive, affidate al talento gestuale e acrobatico degli esecutori più che al dialogo.

In questo caleidoscopico girotondo di richiami visivi e narrativi si delinea una serie manierista e artificiosa, espressione di un *mode of excess* – considerato da Brooks, del resto, come una *conditio sine qua non* del melodramma – che rende *Fantaghirò* un oggetto profondamente *camp*. Come ben riassume Giuseppe Merlino, «la tecnica del camp è quella di un bottino spensierato, di una scorreria mondana, di una collezione di trofei taciturni»¹³, e *Fantaghirò* è certamente una serie che, nelle sue erranze, saccheggia generi cinematografici e letterari, filoni e testi disparati che vengono dislocati e mescolati in un chiasmo tra riferimenti alti e bassi. Bava costruisce *Fantaghirò* su un’estetica camp quando, da un lato, acutizza la componente melodrammatica della narrazione, con personaggi assiologicamente assoluti e piatti che vivono conflitti morali estremizzati; dall’altro, quando imbastisce la sua messa in scena sull’innaturale, sull’amore per l’artificio e l’esagerazione, fino al punto che anche gli aspetti più kitsch (rappresentati benissimo dall’esercito di samurai di terracotta nella terza stagione e dai pirati arcimboldiani nella quinta) o addirittura trash, incarnati dalla Strega Nera e visibili nell’artigianalità esibita dei mezzi realizzativi, creano mescolamenti sofisticati e cortocircuiti semantici. È una serie che punta ambiziosamente al bizzarro e alla stravaganza (altro aspetto che, per Susan Sontag, distingue il camp dal brutto¹⁴) e che fa sfoggio di fantasia, incoerenza e originalità. Soprattutto, la serie di Bava è camp perché lo è la sua protagonista, la damigella-guerriera Fantaghirò, che incarna l’intercambiabilità dei ruoli di principessa e cavaliere e focalizza appieno il tema della convertibilità tra uomo e donna e della mutabilità delle forme del maschile e del femminile, considerati da Sontag tra gli aspetti principali del camp¹⁵.

¹³ G. Merlino, *You can’t judge of Egypt by Aïda...*, in F. Cleto (a cura di), *PopCamp*, vol. II, Marcos y Marcos, Milano 2004, p. 438.

¹⁴ S. Sontag, *Note su Camp* in *Contro l’interpretazione*, Mondadori, Milano 1967, pp. 515-530, tesi 24 (*Notes on Camp*, in «Partesan Review», 31, 4, 1964).

¹⁵ *Ivi*, tesi 11.

Fantaghirò condensa, infatti, sia i tratti della donna mascolinizzata (in particolare rispetto alle sue sorelle, che invece rappresentano una femminilità eteronormativa e convenzionale) sia quelli dell'uomo effeminato (come più volte fa notare il principe Romualdo nella prima stagione). In questo modo performa quella «doppia mimesi» di cui parlava Mary Ann Doane¹⁶, quel travestimento, in un certo senso, che rivela la natura costruita sia della femminilità che della mascolinità nel momento in cui le caratteristiche dell'una e dell'altra vengono sovra-esibite, scardinando così i convenzionali ruoli di gender [fig. 4]. In questo senso, Fantaghirò, personaggio doppio poiché uomo e donna, cavaliere e principessa, può essere vista come la versione camp di altre note “figure doppie” appartenenti alla tradizione cavalleresca. È infatti un po' Marfisa, l'amazzone boiardesca (e ariostesca) che «sfrutta la sua androginia per ergersi a paladina dei diritti femminili»¹⁷, e un po' Bradamante, sublimazione della figura della donna-cavaliere che unisce gli elementi guerrieri e girovaghi del paladino ad attributi più tradizionalmente femminili, quali la gentilezza e l'amore che ispira¹⁸.

Il mescolamento di queste fonti, l'essere una damigella-guerriera, una donna *en travesti* e una novella amazzone versione camp in un fantasy televisivo melodrammatico, posticcio e antinaturalistico, hanno reso Fantaghirò un esempio davvero sui generis di eroicità femminile in uno scenario televisivo – quello degli anni Novanta (e non solo) – dominato da eroi maschili e da eroine passive¹⁹. Vera e propria personaggio in quanto una figura femminile polisemica che rielabora modelli simbolici, culturali, narrativi e figurativi precedenti in modo creativo, Fantaghirò performa un tipo di femminilità complessa, sfaccettata e proteiforme, qualificandosi come una figura che, utilizzando le teorie di Monica Baroni, potremmo definire «eccedente». Eccedenza, infatti, è «alterità, differenza, lo scarto, il di più o il di meno del senso, il debordare che mette in discussione i confini stabili, ciò che non si esaurisce e non può essere compreso nella norma»²⁰. Figura errante ed eccedente in una serie televisiva a sua volta errante ed eccedente, Fantaghirò

¹⁶ Cfr. M.A. Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

¹⁷ A. Chiarelli, *Da guerriera a innamorata: l'evoluzione del personaggio di Marfisa nella tradizione epica italiana*, in «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). Rivista di Epica», 4, 1, 2023, pp. 223-249, p. 225.

¹⁸ Cfr. F. Ferretti, *Bradamante elegiaca: costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando Furioso*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXVII, 3, 2008, pp. 63-75.

¹⁹ A.L. Natale, *Non più e non ancora. Il protagonismo femminile nella fiction italiana*, in M. Buonanno (a cura di), *Il prisma dei generi. Immagini di donne in tv*, FrancoAngeli, Milano 2014, pp. 23-48.

²⁰ M. Baroni, *Streghe, madonne e sante postmoderne. Eccedenze femminili tra cronaca e fiction*, Meltemi, Roma 2003, p. 8.

sfugge alla classificazione e alla norma, non potendo essere contenuta né tanto meno ri-marginata, sempre pronta alla prossima avventura.



Fig. 1: *Fantaghirò* 1, ep. 2 (1991), regia di Lamberto Bava.



Fig. 2: *Fantaghirò* 1, ep. 1 (1991), regia di Lamberto Bava.



Fig. 3: *Orlando Furioso* (1975), regia di di Luca Ronconi.



Fig. 4: *Fantaghirò 1, ep. 2* (1991), regia di Lamberto Bava.