

SPECULA

Studi di **m**edievalismo

SPECULA



Renato Bordone

Gli ombrelli di Eglinton

introduzione e cura di Umberto Longo

prefazione di Massimo Vallerani

ISTITUTO STORICO ITALIANO PER IL MEDIO EVO
SPECULA. STUDI DI MEDIEVALISMO - 1

RENATO BORDONE

GLI OMBRELLI DI EGLINTON

introduzione e cura di Umberto Longo
prefazione di Massimo Vallerani



ROMA
NELLA SEDE DELL'ISTITUTO
PALAZZO BORROMINI

PIAZZA DELL'OROLOGIO

2026

MEDIEVALISMO. Centro studi e ricerche

Specula. Studi di medievalismo
collana diretta da
Umberto Longo



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
DIPARTIMENTO
DIPARTIMENTO



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Progetto PRIN 2022 “FRAME – Framing Medievalisms: Historiography, Cultural Heritage, Media Communication and Languages in Italy (1980-2022)” - Prof. Umberto Longo [Codice Progetto: 2022HMH5MJ] Finanziato a valere delle iniziative di sistema della Missione 4 - Componente 2 - Investimento 1.1 a valere su fondi PRIN 2022 Next Generation EU CUP: B53D23001570006.

MEDIEVALISMO. Centro studi e ricerche

Comitato scientifico

Umberto Longo
Fulvio Delle Donne
Tommaso di Carpegna Falconieri
Geraldine Leardi
Francesca Roversi Monaco
Salvatore Sansone

ISBN 978-88-31445-51-1 (pdf)
ISBN 978-88-31445-55-9 (cartaceo)

MASSIMO VALLERANI

RENATO BORDONE, UNO STORICO
ALLA RICERCA DEL MITO

1. Renato Bordone è stato uno storico aperto alle realtà complesse e alle forme di contaminazione di idee fra attori di origine diversa. Formato alla dura scuola di Giovanni Tabacco, ha sempre praticato una storiografia attenta alla pluralità dei livelli di costruzione delle istituzioni e al ruolo, spesso controverso, dei gruppi sociali che le sostenevano¹. Aveva iniziato studiando i rapporti fra la città di Asti e le forze sociali del territorio sul periodo lungo, dai Franchi all'età comunale²; per proseguire con studi mirati e approfonditi sulle aristocrazie del territorio, privilegiando i processi di radicamento e di mutamento delle forme di potere³. Asti gli fornì l'occasione di abbracciare, in una prospettiva ampia, la storia urbana e dei gruppi dirigenti cittadini a cui dedicò numerose ricerche negli anni seguenti, aprendo contemporaneamente diversi cantieri paralleli: la storia urbana nelle sue dimensioni simboli-

¹ Su Bordone si vedano i profili e i ricordi nel volume *“Con l'augurio che il mestiere di storico sia causa di gioia”*. *Giornata di studio in memoria di Renato Bordone*, cur. G.G. FISSORE - B. MOLINA - E.C. PIA, Asti 2013; in particolare la premessa di G. SERGI, *Uno storico delle connessioni*, ivi, pp. 13-17. La bibliografia completa è in Reti Medievali (<http://www.rmoa.unina.it/1698/>)

² Studi confluiti in R. BORDONE, *Città e territorio nell'alto medioevo. La società astigiana dal dominio dei Franchi all'affermazione comunale*, Torino 1980 (Biblioteca storica subalpina, 200); sul caso astigiano come campo di applicazione delle ricerche di storia urbana, cfr. E.C. PIA, *Una città e un territorio come caso di studio: modelli scientifici per la storia astigiana*, in *Con l'augurio* cit., pp. 67-80.

³ Ricordiamo, tra gli altri, due studi di sintesi, R. BORDONE, *L'aristocrazia: ricambi e convergenze ai vertici della scala sociale*, in *La Storia*, I, *Il Medioevo 1. I quadri generali*, cur. N. TRANFAGLIA - M. FIRPO, Torino 1988, pp. 145-175; BORDONE, *Le aristocrazie dai signori rurali al patriziato*, Roma-Bari 2004.

che⁴, le vicende del lungo confronto delle città lombarde con Federico Barbarossa⁵, l'ascesa e la trasformazione dei ceti dirigenti astigiani da banchieri all'estero a nobili, ben impiantati nel territorio. In particolare, quest'ultimo filone, sviluppato lungo gli anni '90 attraverso numerose ricerche collettive e lunghi saggi di sintesi, ha consentito a Bordone di mettere a frutto una sua peculiare qualità di storico: la predilezione per i processi di trasformazione e adattamento dei gruppi sociali che avevano status e modelli di comportamento in apparenza opposti⁶. Lo si era già notato nei saggi federiciani, che da subito mettevano in luce i profondi scambi di modelli istituzionali fra le comunità cittadine e la curia imperiale, che riprese alcuni suggerimenti dei governi comunali (la funzione di coordinamento del governo consolare responsabile della città e del territorio), ma allo stesso tempo influenzò quei governi con pratiche di

⁴ Dei numerosi studi sulla città ricordiamo almeno R. BORDONE, *Nascita e sviluppo delle autonomie cittadine*, in *La Storia*, I, *Il Medioevo 2. Popoli e strutture politiche*, cur. N. TRANEAGLIA - M. FIRPO, Torino 1986, pp. 427-460; BORDONE, *La società cittadina del Regno d'Italia. Formazione e sviluppo delle caratteristiche urbane nei secoli XI e XII*, Torino 1987; BORDONE, *Storia urbana e città medievale: prospettive di ricerca*, in *La storiografia contemporanea. Indirizzi e problemi*, cur. P. ROSSI, Milano 1987, pp. 303-321; sul piano dei segni e della costruzione di una memoria cittadina, si vedano gli studi riuniti in BORDONE, *Memoria del tempo e comportamento cittadino nel medioevo italiano*, Torino 1997.

⁵ R. BORDONE, *I comuni italiani nella I Lega Lombarda: confronto di modelli istituzionali in un'esperienza politico-diplomatica*, in *Kommunale Bündnisse Oberitaliens und Oberdeutschlands im Vergleich*. Atti dell'incontro (Reichenau, 11-14 ottobre 1983), Sigmaringen 1987, pp. 45-61; BORDONE, *L'amministrazione del regno d'Italia*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo», 96 (1990), pp. 133-156; BORDONE, *L'influenza culturale e istituzionale nel regno d'Italia*, in *Friedrich Barbarossa. Handlungsspielräume und Wirkungsweisen des staufischen Kaisers*, Sigmaringen 1992, pp. 147-168; sul rilievo di questa prospettiva M. VALLERANI, *Città e comune negli studi di Renato Bordone*, in *Con l'augurio cit.*, pp. 61-67.

⁶ R. BORDONE, *Il tramonto comunale in Piemonte nella testimonianza dei cronisti astigiani*, «Società e Storia», 15 (1992), 55, pp. 1-27; BORDONE, *Progetti nobiliari del ceto dirigente del comune di Asti al tramonto*, «Bollettino storico bibliografico subalpino», 90 (1992), pp. 437-494 (rist. in *Progetti e dinamiche nella società comunale italiana*, cur. R. BORDONE - G. SERGI, Napoli 1995, pp. 279-326); BORDONE, *I "lombardi" in Europa. Primi risultati e prospettive di ricerca*, «Società e storia», 17/63 (1994), pp. 1-17; anche due opere collettive vanno ricordate: BORDONE, *L'uomo del banco dei pegni. "Lombardi" e mercato del denaro nell'Europa medievale*, Torino 1994 (ried. Asti, Centro studi sui Lombardi, 2003); *I Lombardi in Europa nel medioevo*, cur. R. BORDONE - F. SPINELLI, Milano 2005.

potere coercitive, in grado di far emergere un livello di potere centrale più solido delle incerte prassi consolari.

Negli studi sulla società astigiana del basso medioevo, questa sensibilità per il trapasso di modelli diventa la linea guida per seguire le vicende dei “Lombardi”: gruppi di mercanti e di prestatori professionali astigiani attivi in Francia, Fiandre e Germania, ma legati a doppio filo con la madre-patria a cui fecero ritorno nel corso del Trecento, mutando pelle e natura politica. Seguendo le tracce della nuova aristocrazia astigiana del tardo Medioevo, Bordone ha messo in luce un duplice processo: da un lato, il sostanziale ripiegamento delle attività commerciali delle famiglie dei prestatori astigiani verso una dimensione locale e, in un certo senso, più “politica”, attenta alle relazioni con le potenti dinastie sovraregionali; dall’altro, l’inizio di un processo visibilissimo di insignorimento e di nobilitazione che doveva cambiare radicalmente la natura della famiglia⁷. Processi sostenuti da una grande disponibilità economica accumulata con l’attività di prestito nelle maggiori piazze commerciali europee, che permise a queste famiglie di finanziare le grandi dinastie principesche, con cui stringevano legami parentali sempre più stretti, e di finanziarsi l’ascesa sociale investendo pesantemente nell’acquisto di beni “feudali” nel territorio, soprattutto castelli e diritti signorili concessi spesso da famiglie nobili più antiche. Non si trattava solo del tradizionale “ritorno alla terra” del ceto magnatizio cittadino, ma di un vero percorso, quasi mimetico, di nobilitazione della famiglia e della sua storia precedente, che investiva i modi di essere e di apparire di un’aristocrazia del denaro disposta a tutto per completare la metamorfosi delle proprie origini. Feudi, castelli, titoli, ordini cavallereschi e miti letterari furono usati con spregiudicata abilità dai nuovi nobili astigiani per portare a termine una trasformazione, allo stesso tempo sociale e politica, della propria identità familiare: non bastava diventare nobili, bisognava dimostrare di essere nobili da sempre.

2. Ricordare questa attenzione di Bordone per l’uso strategico dei segni della superiorità sociale è utile per capire, anche in prospettiva,

⁷ Si veda, tra le altre, la minuta analisi delle vicende della famiglia Asinari, *Una famiglia di Lombardi nella Germania renana alla seconda metà del Trecento: gli Asinari di Asti*, in *Hochfinanz im Westen des Reiches*, cur. F. BOURGARD - A. HAVERKAMP - F. IRSIGLER - W. REICHERT, Trier 1996, pp. 17-48 (anche «Rivista di storia arte e archeologia per le province di Alessandria e Asti», 105 (1996), pp. 21-54).

l'origine dei suoi studi sui molteplici usi del mito medievale nei secoli XIX e XX⁸. Non tanto per una semplice prossimità di oggetti – anche se in alcuni casi, come si vedrà, sono straordinariamente simili (*in primis* i castelli e i miti cavallereschi) – ma per una corrispondenza più profonda che riguardava l'uso legittimante del passato medievale: la tensione delle famiglie dell'Europa del XVII e XVIII secolo verso l'origine antica della dinastia (quindi medievale) conviveva e alimentava il fascino del Medioevo come momento ricco di origini, alternativo al presente, da rievocare con un senso misto di rivalsa e di nostalgia. La ripresa del Medioevo, arricchita da una capillare diffusione di un gusto medievaleggiante nell'arte e nell'architettura, si presentava così come un oggetto sfaccettato e composito, con alcuni elementi di ambiguità che andavano analizzati attentamente nelle loro diverse manifestazioni.

Gli studi medievalistici di Renato Bordone nascono da questa esigenza di capire il significato del recupero di un'epoca più immaginata che conosciuta, che alimentava una miriade di simboli, oggetti e mode in tutto il continente europeo. Attraverso il neomedioevo, Bordone poneva, in altre parole, una questione storiografica più generale: quali sono (stati) i rapporti fra il passato come storia e l'uso del passato come fuga nel fantastico o come strategia di legittimazione fra XVIII e XIX secolo.

Le ragioni dello straordinario successo del Medioevo (anche rispetto ad altre epoche storiche) sono numerose, da quelle estetiche a quelle letterarie, tutte sviscerate nei saggi qui raccolti. Ma sul piano storico, una funzione appare prevalente nelle letture proposte da Bordone: il Medioevo usato come alternativa al presente e allo stesso tempo come legittimazione di uno stato delle cose in pericolo o in crisi. Si tratta di un sottofondo ideologico che non sempre predomina, ma che fino al tardo secolo XIX era ben presente nei diversi revival medievalistici.

Alternativa al classicismo, all'idea di ordine del mondo romano (legge, stato, misura) e in generale al presente, spesso troppo conflittuale e doloroso per non ingenerare una fuga in un passato lontano e consolatorio. L'alterità del Medioevo immaginato si basava quindi sul rimpianto di un'età primitiva e senza tempo, fuori dalle costruzioni e dalle costituzioni moderne, radicata in una dimensione originaria, fanciullesca, allo stesso modo innocente e vigorosa. Questa fuga in un passato astorico

⁸ La prima raccolta di saggi è *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993.

era però anche legittimante e, per più versi, stabilizzante: legittimava uno *status* di superiorità sociale e allo stesso tempo stabilizzava un ordine politico in crisi, minacciato da forze ostili. La prevalenza del mito cavalleresco – e dunque nobiliare e militare – unito all’immancabile castello “feudale” non è stato un caso. Il fascino dei racconti dei cavalieri e dell’immagine maestosa e misteriosa del castello era diffuso in una società che riconosceva ancora quegli oggetti come segni di una superiorità sociale, radicata in un passato remoto ma ancora vivo, soprattutto nei decenni successivi alla Restaurazione. Rifarsi a un antenato medievale – o avere (comprare) un castello – erano ancora nel XIX secolo segni necessari di autorappresentazione di un ceto che trovava nel Medioevo il fondamento giuridico e sociale della propria preminenza. E anche quando nel tardo Ottocento si afferma un gusto neomedievale – soprattutto nelle arti plastiche e in architettura – non più legato a strategie politiche contingenti, il valore legittimante del castello ricopriva, in parte, funzioni simili a quelle originarie. Per le famiglie della buona borghesia industriale del nord Italia – che ha costruito decine di ville a forme di castello, in un eclettismo senza regole e senza limiti – quegli edifici ibridi segnavano comunque l’appartenenza a un ceto nuovo, che poteva usare i simboli del potere medievalizzanti, anche in maniera fantasiosa, come segno di distinzione dal resto della società. Paradossalmente quelle ville incastellate riprendevano la funzionalità di base del castello originario: mostrare una superiorità di classe e di stile di vita, questa volta non per derivazione genealogica, ma per appropriazione consapevole di simboli di una passata grandezza che “decorava” l’ascesa sociale della nuova élite industriale.

I processi di legittimazione, per quanto diversi, tendevano anche a stabilizzare un ordine sociale e politico che si perdurava proprio nel suo incessante ritorno alle origini. La forza dei segni distintivi della superiorità sociale – quelli cavallereschi in primo luogo – aveva come sottotesto, neanche tanto nascosto, la permanenza di ruoli e gerarchie immutate nel tempo. Valori, miti e rappresentazioni garantivano una superiorità senza limiti ai detentori di un potere ereditario, antico, dalle origini oscure. Anzi, quei segni di Medioevo potevano essere riattivati in maniera fantasiosa e astorica proprio perché rimandavano a un’idea(le) di superiorità slegata da una cronologia definita: non si aveva bisogno della “storia”, ma del simulacro di un passato tanto più utile quanto più era lontano e irraggiungibile. Il passato serviva a giustificare un presente

che si offriva come fotogramma attuale di uno “stato delle cose” così antico da essere immutabile. La distanza fra “uso del passato” e storia qui si fa amplissima e – come spesso capita ai reimpieghi ideologizzati di pezzi di passato per giustificare un regime presente – memoria, mito e favola si presentano non solo come momenti di un’età alternativa al presente, ma come racconti che potevano fare a meno della storia come indagine scientifica del cambiamento.

3. Sul rapporto fra Medioevo reinventato e storia scientifica (o comunque professionale) i saggi di Bordone offrono una serie di riflessioni e di esemplificazioni di rara ricchezza. Il tema è stato ampiamente sviscerato in tutte le sue dimensioni, ma la conoscenza minuta dei meccanismi del riuso del Medioevo fra XIX e XX secolo consente a Bordone un confronto meno impressionistico fra i due mondi, che non sono così isolati come si poteva credere. Anzi.

Bordone ha dimostrato bene come il *revival* del Medioevo andasse di pari passo con lo sviluppo dello studio erudito e scientifico della storia medievale, proprio a partire dalla seconda metà del XIX secolo: ricerca e “deformazione” del Medioevo seguivano cammini paralleli, con molti punti di snodo in cui le due correnti si incontravano, scambiandosi temi e prospettive. Era un confronto a volte critico, ma ricco di ibridazioni silenziose. Ne è un esempio lampante la contaminazione di stili nell’architettura dove l’incessante opera di Eugène Viollet-le Duc, come restauratore “ufficiale” dei monumenti medievali di Francia, aveva unito in maniera inestricabile lo studio minuzioso del “vero” stile medievale e la sua reinvenzione visionaria (imposta dallo stesso Viollet). Il vero coincideva con il verosimile perché erano proprio i maggiori specialisti delle antichità a ricreare l’immagine del Medioevo: la loro autorità di storici sosteneva la ricostruzione immaginaria.

Ma c’è di più. L’insieme di simboli e modelli che hanno fatto rivivere il Medioevo sul piano visuale e simbolico, spesso esercitano un’influenza potente sull’immagine del Medioevo *tout court*, come periodo storico: lo “rappresentano” più e meglio delle conoscenze libresche e scolastiche, proprio per la forza coinvolgente che la grammatica visuale aveva e ha rispetto alla scrittura. Questa forza dell’immaginario, in grado di plasmare anche la narrazione storica, emerge chiaramente in numerosi saggi di Bordone. Esistono naturalmente gradi diversi di suggestione, ma non sfugge come molti miti fondatori del *revival* medievale

ottocentesco abbiano condizionato nel profondo anche l'impostazione manualistica del Medioevo, che spesso, per pigrizia o convenienza, finisce per adeguarsi a quell'immaginario. Non è un caso che le più tenaci interpretazioni conservatrici sul Medioevo siano relative agli stessi temi analizzati con tanta efficacia da Bordone: il feudalesimo onnipresente, la società organizzata in ordini piramidali, il castello come elemento connaturato del feudo, l'indistinzione fra nobile e cavaliere e così via: proiezioni di immagini, appunto, schiacciate su un'idea di Medioevo relativamente statica dall'età carolingia fino al XV secolo (anzi un'età carolingia riletta con gli occhiali del basso Medioevo)⁹.

Del resto, il potere di autoconvincimento che l'immagine di un Medioevo feudale esercitava anche sui grandi storici professionisti del Novecento era stata stigmatizzata con durezza da Giovanni Tabacco in saggi giustamente famosi degli anni sessanta-settanta del secolo scorso: saggi che hanno permesso di misurare non solo la distanza fra le letture iperfeudali delle società europee del Medioevo centrale e il reale linguaggio delle fonti (macroscopica l'assenza del "servizio" da qualsiasi documento invocato come cessione feudale per i secoli X-XI)¹⁰, ma anche la facilità con cui quelle idee preconconcette di "potere trasmesso per via feudale" si poterono diffondere e riprodurre per generazioni, perpetrando le stesse letture deformate delle fonti. Per non parlare della perniciosa permanenza dei miti del "sangue e del territorio", elaborati dalla storiografia tedesca degli anni 20-30 del Novecento e ancora ben presenti come schemi (pseudo) antropologici di interpretazione del potere nelle società antiche¹¹. Questo per dire che la forza del mito ha coinvolto e coinvolge (ancora oggi) il mondo degli storici di professione e che una divisione netta fra Medioevo divulgato (o immaginato) e Medioevo professionale non è sempre facile da tracciare.

⁹ Su questo è intervenuto più volte G. SERGI, *L'Idea di medioevo* Roma 2005; SERGI, *Antidoti all'abuso della storia* Napoli 2010; e più recentemente, A. BRUSA - G. SERGI, *La storia medievale senza luoghi comuni. Aggiornamenti sul medioevo* Palermo 2024,

¹⁰ Si vedano i saggi raccolti in G. TABACCO, *Dai re e signori. Forme di trasmissione del potere nel medioevo*, Torino 2000.

¹¹ Sulle influenze ambigue della storiografia tedesca, con una forte identificazione fra ideologia del ricercatore e ideologia della società studiata, si veda M. MERIGGI, *Otto Brunner, storico delle istituzioni*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», 13 (1987), pp. 97-120.

Oggi, a questo quadro, già confuso di suo, si aggiunge una dimensione per certi aspetti nuova: la forza evocatrice dell'immaginario relativo ai miti medievali, in contesti comunicativi sempre più influenzati da un linguaggio visuale "orizzontale" e autoprodotta – con messaggi velocissimi e decontestualizzati – apre la concreta possibilità di sostituire del tutto il Medioevo storico con quei frammenti mitologizzati e piegati alle più diverse patologie ideologiche. Naturalmente non si parla qui dell'uso di nuovi strumenti comunicativi per veicolare contenuti medievistici (anche a scopo didattico), ma della sostanziale indistinzione tra diversi livelli di divulgazione che la rete consente.

La possibilità praticamente infinita di veicolare e consumare immagini e testi di carattere medievistico ha infatti ridotto sensibilmente la capacità della ricerca professionale di influenzare il flusso di informazioni autogenerato dal mondo dei social e spesso ripreso diffusamente dai media¹².

Un flusso che non segue nessuna regola e nessuna gerarchia, come avviene spesso nei grandi momenti di rottura dei sistemi di alfabetizzazione e di comunicazione; e dove, ancora una volta, la somma di immagini e informazioni sul Medioevo finisce spesso per "rappresentare" il Medioevo in generale, in maniera più visibile e dunque più "credibile"¹³. Anche qui con temi ricorrenti molto prossimi agli oggetti esaminati da Bordone: armi, castelli, battaglie, miti identitari, continuità genealogiche, trasmissione di virtù con il sangue, fughe nel fantastico (dove i cavalieri non muoiono mai), ricerca e difesa di un regno immaginario di purezza primigenia, minacciato da nemici e stranieri (spesso i due coincidono). È un mondo in buona misura ancora da esplorare, un mosaico a volte informe che si ricrea continuamente secondo disegni ormai individualizzati che la ricerca medievistica non può esimersi da intercettare in un dialogo aperto e costruttivo. I saggi di Bordone, anche a distanza di anni, costituiscono un prezioso strumento per orientarci in questa realtà complessa e multiforme: misura e competenza ci guidano a riconoscere il mito e la sua distanza dalla storia, a distinguere i livelli di lettura del passato senza giudicarli, ma anche senza confonderli; a

¹² Un buon florilegio in M. Brando, *Medi@evo. L'età di mezzo nei media italiani*, Roma 2024.

¹³ Sul problema della "verità" si veda T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Nel labirinto del passato. 10 modi di riscrivere la storia*, Roma-Bari 2020.

esaminare insieme storia del gusto e storia delle ideologie, fughe nella fantasia e mitografie razziste, assegnando a ciascun elemento il suo ruolo nella narrazione del Medioevo nei suoi numerosi *revival*. Una grande lezione di metodo per la quale siamo sinceramente grati all'autore.

UMBERTO LONGO

INTRODUZIONE
MEDIEVALISMO OGGI.
LE RAGIONI DI UNA SCELTA

La pubblicazione de *Gli ombrelli di Eglinton* di Renato Bordone inaugura la collana *Specula. Studi di medievalismo*, esito di una riflessione maturata nel tempo all'incrocio tra tradizione storiografica e interrogativi del presente¹. L'avvio di una serie dedicata al medievalismo all'interno dell'Istituto storico italiano per il Medioevo si iscrive nella continuità della sua storia scientifica, segnata fin dalle origini dall'attenzione alle fonti, alle pratiche erudite e ai processi di costruzione del sapere storico. In questo solco, la scelta di dedicare uno spazio specifico al medievalismo nasce dalla consapevolezza che una parte del lavoro dello storico riguarda oggi non soltanto la ricostruzione del Medioevo come periodo storico, ma anche l'analisi dei modi attraverso cui quel passato è stato conosciuto, trasmesso e riattivato nel tempo.

Questa attenzione non è certo estranea alla storia dell'Istituto. Al contrario, essa si colloca in continuità con una lunga tradizione di studi sulla storiografia, sulla filologia delle fonti, sulla storia dell'erudizione e sugli strumenti della conoscenza e metodologia storica, che ha sempre implicato una riflessione, talora esplicita e talora implicita, sui processi di costruzione della conoscenza del Medioevo. In questo senso il medievalismo, lungi dall'essere inteso come una deviazione rispetto alla missione dell'ISIME, può essere considerato come una sua prosecuzione critica: lo studio delle forme attraverso cui il Medioevo è diventato, nel tempo, ciò che oggi intendiamo come tale².

¹ Nota editoriale. Il titolo del volume rinvia a un episodio ottocentesco discusso dall'autore, relativo a un torneo e parata cavalleresca organizzata presso il castello di Eglinton (Scozia). Nei materiali preparatori di Renato Bordone la località compare con grafie oscillanti (*Elington*, *Eligton*), qui ricondotte alla forma storicamente attestata e citata da Bordone a p. 289.

² Interrogare il medievalismo significa dunque misurarsi con una delle modalità attraverso cui la storia medievale continua a esistere nel tempo lungo della modernità, più che con un ambito marginale o accessorio della disciplina. Cfr.: U. LONGO, *Tra un manifesto e lo specchio. Piccola storia del medievalismo tra diaframmi, maniere e pretesti*,

L'apertura della collana con un volume di Renato Bordone si inserisce pienamente in questo orizzonte. Bordone ha occupato una posizione centrale nella riflessione italiana sugli usi moderni del Medioevo, ben prima che il termine "medievalismo" si affermasse come categoria disciplinare condivisa³. I suoi lavori hanno contribuito in modo decisivo a mostrare come il Medioevo non sopravviva nel presente come semplice residuo o come repertorio di immagini, ma come costruzione culturale complessa, inseparabile dalle pratiche storiografiche, erudite e narrative che ne hanno reso possibile la persistenza.

Gli ombrelli di Eglinton raccoglie saggi pubblicati tra il 1994 e il 2007, accanto a contributi rimasti inediti, e restituisce nella sua coerenza originaria un progetto editoriale concepito dall'autore come una sorta di secondo tempo di un medesimo percorso di ricerca inaugurato con *Lo specchio di Shalott*, primo tentativo organico di riflettere sul Medioevo non solo come oggetto storico, ma come costruzione culturale della modernità, analizzando i processi attraverso cui l'Ottocento e il primo Novecento ne hanno elaborato immagini, linguaggi e narrazioni; un percorso che, pur senza adottare esplicitamente il termine, si colloca alle origini della riflessione italiana sul medievalismo⁴. La dispersione originaria dei testi non consentiva di coglierne pienamente l'unità; la loro riunione permette invece di riconoscere una linea di ricerca continua, orientata a interrogare le forme attraverso cui il Medioevo è stato selezionato, riorganizzato e risemantizzato nella cultura europea tra Otto e Novecento.

«Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo», 122 (2020), pp. 383-406. Cfr. inoltre: T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Torino 2011; D. MATTHEWS, *Medievalism. A Critical History*, Cambridge 2015; *Medievalismi italiani (secoli XIX-XXI)*, cur. T. DI CARPEGNA FALCONIERI - R. FACCHINI, Roma 2018; F. ROVERSI MONACO, *Medioevo "medievale" fra stereotipi e storiografia*, in *Fortune del Medioevo. Studi di medievalismo*, cur. R. CAPELLI, Alessandria 2023, pp. 23-40.

³ Si veda in questo stesso volume la Prefazione di M.V. VALLERANI, *Renato Bordone, uno storico alla ricerca del mito*, Prefazione a R. BORDONE, *Gli ombrelli di Eglinton*.

⁴ Nel manoscritto originale Renato Bordone definisce esplicitamente la raccolta che qui proponiamo come "Specchio di Shalott 2", a cui aggiunge anche l'ipotesi di uno "Specchio di Shalott 3" riferendosi al primo volume: R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993. Specifica anche: "titolo provvisorio Gli ombrelli di Eligton", probabilmente con un piccolo refuso, oscillazione grafica o metatesi, rispetto al nome del castello di Eglinton di cui parla a p. 289.

La pubblicazione del volume è stata resa possibile dalla generosa sensibilità della signora Patrizia Gerbi Bordone, che ha messo a disposizione i materiali e ne ha favorito con convinzione la realizzazione editoriale. A lei va il ringraziamento dell'Istituto storico italiano per il Medioevo e dei curatori della collana per aver consentito che questo progetto potesse giungere a compimento e far sì che gli studi del suo consorte potessero tornare a essere parte attiva della discussione scientifica.

Inaugurare la collana con *Gli ombrelli di Eglinton* significa dunque assumere un punto di vista preciso: partire da un'opera che ha contribuito a fondare, in Italia, una riflessione consapevole sugli usi del Medioevo, per aprire uno spazio di ricerca dedicato allo studio del passato medievale nella sua durata e nelle sue rappresentazioni e trasformazioni. È entro questo orizzonte che la collana intende collocare il proprio lavoro, come luogo di confronto tra storia, memoria e immaginario, e come strumento per interrogare, con rigore storiografico, i molteplici "dopo" del Medioevo.

1. *Perché una collana sul medievalismo: storia, memoria e storiografia*

In questa prospettiva, il medievalismo può essere avvicinato a ciò che si può definire come "la vita del Medioevo dopo il Medioevo", vale a dire l'insieme delle pratiche attraverso cui il passato medievale viene riletto, adattato e mobilitato in contesti storici successivi. Una simile definizione, ormai ampiamente condivisa nel dibattito internazionale, assume una particolare rilevanza nel contesto italiano, dove la tradizione degli studi medievali è stata, fin dall'età moderna, strettamente intrecciata alla costruzione di memorie civiche, genealogie, identità territoriali e linguaggi politici. Tale tradizione ha continuato a operare nei secoli successivi. Il Medioevo studiato, narrato e rappresentato tra Otto e Novecento non si offre mai come un passato immediato o "neutro", ma come un Medioevo filtrato dalla storiografia, dall'erudizione, dalle edizioni di fonti e dalle pratiche antiquarie: un Medioevo, in questo senso, storicizzato due volte.

È su questo doppio livello che si colloca la proposta della collana "Specula. Studi di medievalismo". Il medievalismo non è qui inteso come una disciplina ancillare, ma come una possibile declinazione della storia della storiografia, capace di interrogare i modi in cui il sapere sto-

rico sul Medioevo è stato prodotto, trasmesso e trasformato nel tempo⁵. Studiare le immagini del Medioevo significa, in questa chiave, ricostruire le genealogie dei saperi che le hanno rese possibili: dai grandi eruditi dell'età moderna ai romantici, dai restauratori ottocenteschi ai manuali scolastici, fino alle forme più recenti di mediazione culturale.

Il più recente riconoscimento istituzionale del medievalismo come campo di ricerca, sancito anche a livello nazionale dal progetto PRIN *FRAME - Framing Medievalisms: Historiography, Cultural Heritage, Media Communication and Languages in Italy* (1980-2022), sembra muoversi nella stessa direzione. Il medievalismo viene qui inteso come ambito di studio delle forme di ricezione, appropriazione e risemantizzazione del Medioevo nella cultura contemporanea. Ciò comporta un'apertura metodologica verso l'interdisciplinarità – dalla storia alla storia dell'arte, dalla letteratura all'antropologia e ai *media studies* – ma richiede al tempo stesso una costante attenzione alla dimensione storica di tali processi: non esistono medievalismi senza genealogie, senza archivi, senza tradizioni di sapere.

Questa dimensione genealogica emerge con particolare evidenza nei casi in cui il Medioevo viene mobilitato come luogo di legittimazione o di conflitto nel presente. Come ha mostrato Tommaso di Carpegna Falconieri, il Medioevo ha spesso funzionato come uno spazio simbolico attraverso cui le società moderne hanno pensato la propria identità, le proprie crisi o le proprie aspirazioni (T. di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante*, 2011). In questo senso, il medievalismo non può essere ridotto a un fenomeno puramente estetico o decorativo, ma va interrogato come dispositivo culturale e politico, capace di produrre effetti concreti sul modo in cui il passato viene percepito e utilizzato.

È all'interno di questo quadro che si colloca l'avvio di una collana che assume il medievalismo come oggetto storico e come problema storiografico, nella continuità della tradizione dell'Istituto e in dialogo con la ricerca più recente.

⁵ Rimando su questo aspetto a un saggio di prossima pubblicazione: U. LONGO, *Medievalismo e metodo. Teorie storiografiche a confronto*, che è il frutto del mio contributo al panel *Medievalismo e metodo. Teorie storiografiche a confronto*, presentato con T. di Carpegna Falconieri e F. Roversi Monaco (curatrice) al III Convegno SISMED della medievistica italiana svoltosi a Udine, 10 - 13 giugno 2024. Cfr. anche: DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medievalismi: il posto dell'Italia*, in *Medievalismi italiani (secoli XIX - XXI)* cit.

1.1 *Medievalismo come problema storiografico: temporalità, memoria, uso del passato*

Il medievalismo non si lascia comprendere pienamente se viene trattato come un semplice insieme di immagini, temi o revival del Medioevo. Piuttosto, esso pone una questione di ordine più profondo, che riguarda le modalità attraverso cui una società costruisce il proprio rapporto con il passato e, in particolare, con un passato percepito come originario, fondativo o radicalmente altro. In questa prospettiva, il medievalismo può essere interrogato come una forma specifica di storicità, vale a dire come uno dei modi attraverso cui il tempo medievale continua a produrre effetti nel presente.

Assumere il medievalismo come problema storico implica uno spostamento di sguardo. Non si tratta tanto di chiedersi *che cosa* del Medioevo venga ripreso, quanto *come* e *perché* esso venga continuamente riattivato. Il Medioevo che ritorna nelle narrazioni moderne non è mai un semplice residuo, ma il risultato di operazioni di selezione, di filtraggio e di risemantizzazione che rispondono a esigenze storicamente determinate. In questo senso, il medievalismo non è un fenomeno derivato o secondario, ma un luogo privilegiato per osservare il funzionamento della memoria storica nella lunga durata⁶.

Il Medioevo che circola nel mondo moderno e contemporaneo è sempre un Medioevo “mediato”: esso passa attraverso tradizioni di sapere, pratiche storiografiche, dispositivi editoriali e linguaggi culturali che ne modellano la percezione e ne orientano l’uso. Studiare il medievalismo significa allora ricostruire queste mediazioni, riportando alla luce le genealogie che hanno reso possibile la persistenza del Medioevo come categoria culturale operativa⁷.

In questa chiave, il medievalismo può essere inteso come una forma di “storia della storiografia allargata”⁸. Esso non si limita a interrogare le rappresentazioni del Medioevo, ma investe direttamente i modi in cui il sapere storico è stato prodotto, organizzato e trasmesso. Le edizioni di fonti, le sintesi narrative, le tradizioni erudite e antiquarie, così come i manuali e le pratiche scolastiche, costituiscono altrettanti livelli

⁶ MATTHEWS, *Medievalism. A Critical History* cit.

⁷ LONGO, *Medievalismo e metodo. Teorie storiografiche a confronto* cit.

⁸ DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medievalismi: il posto dell’Italia* cit.

attraverso cui il Medioevo è stato storicizzato e, al tempo stesso, reso disponibile per usi successivi. Il passato medievale non viene così solo conosciuto, ma progressivamente reso disponibile: prima attraverso i dispositivi della conoscenza storica, poi attraverso pratiche culturali che ne riutilizzano forme, immagini e linguaggi nel presente.

Questa doppia storicizzazione contribuisce a spiegare la particolare densità del Medioevo nell'immaginario moderno. A differenza di altri periodi storici, il Medioevo tende a funzionare come uno spazio simbolico flessibile, capace di accogliere proiezioni diverse e talora contraddittorie: luogo delle origini e dell'autenticità, ma anche dell'oscurità e dell'arretratezza; tempo della comunità e della sacralità, ma anche della violenza e dell'arbitrio. Il medievalismo si situa precisamente in questa zona di tensione, dove il passato viene continuamente rinegoziato in funzione di bisogni presenti.

È su questo piano che il medievalismo può essere inteso non tanto come semplice "sopravvivenza" del Medioevo, quanto come campo di osservazione dei modi in cui il passato medievale viene riattivato, reinterpretato e reso operante in temporalità successive. Il Medioevo non "vive" dopo se stesso in modo spontaneo; esso continua a operare perché è stato oggetto, nel corso del tempo, di una intensa elaborazione storiografica e culturale. Il medievalismo diventa così il luogo in cui si intrecciano memoria, conoscenza e uso pubblico del passato.

Ciò consente anche di comprendere perché il medievalismo non possa essere ridotto a un fenomeno puramente estetico o a una semplice forma di consumo culturale. In molti casi, esso agisce come un dispositivo di legittimazione, attraverso il quale vengono costruite identità collettive, narrazioni politiche e orizzonti di senso. Come è stato mostrato per il contesto italiano, il Medioevo ha spesso funzionato come un "luogo altro" attraverso cui le società moderne hanno pensato se stesse, le proprie crisi e le proprie aspirazioni⁹. Studiare il medievalismo significa dunque interrogare anche la dimensione conflittuale del rapporto con il passato.

In questa direzione, il medievalismo non appare come un campo delimitato una volta per tutte, ma come un terreno mobile, attraversato da pratiche e linguaggi differenti. Politica, letteratura, arti figurative, media, scienze e saperi specialistici costituiscono ambiti diversi nei quali

⁹ DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medioevo militante* cit.

il Medioevo viene continuamente rielaborato. La pluralità dei medievalismi non è un segno di dispersione, ma l'indice di una vitalità che rende necessario un approccio capace di tenere insieme analisi storica, riflessione teorica e attenzione alle forme della mediazione.

È a partire da questo quadro problematico che diventa possibile interrogare alcune esperienze di ricerca che hanno contribuito, in modo decisivo, a rendere visibile il medievalismo come oggetto di indagine storica. Tra queste, il lavoro di Renato Bordone occupa una posizione centrale, non come episodio isolato, ma come snodo genealogico di una riflessione che ha messo al centro il rapporto tra Medioevo, modernità e costruzione del sapere storico.

2. Renato Bordone e il medievalismo come genealogia storiografica

2.1 *Dalla storia sociale alla riflessione sugli usi del Medioevo. Lo specchio di Shalott e la costruzione di un problema storiografico*

Il contributo di Renato Bordone alla riflessione sul medievalismo si colloca all'interno di un percorso storiografico che non nasce ai margini della medievistica, ma ne attraversa i nodi centrali. La sua attenzione per gli usi moderni del Medioevo non costituisce una deviazione tematica rispetto agli studi sulla società medievale, bensì una loro estensione riflessiva. Prima che il medievalismo si affermasse come ambito di indagine riconosciuto, Bordone aveva già posto al centro del proprio lavoro una domanda di fondo: in che modo il Medioevo, una volta storicizzato, continui a operare come risorsa simbolica e come dispositivo di legittimazione nel tempo lungo.

Questa domanda matura all'interno di una solida formazione di storico sociale e istituzionale. Gli studi di Bordone sulle aristocrazie, sulle strutture del potere e sulle pratiche di legittimazione forniscono il retroterra indispensabile per comprendere il suo interesse successivo per miti, genealogie, castelli e tradizioni cavalleresche. Il Medioevo che emerge in questi lavori non è mai separabile dalle forme della sua rappresentazione: le immagini del passato sono inseparabili dai contesti sociali e politici che le producono e le rendono efficaci¹⁰.

¹⁰ Cfr. in questo stesso volume: VALLERANI, *Renato Bordone cit.*

È in questo quadro che va letto *Lo specchio di Shalott* (1993), testo che segna un passaggio decisivo nella storiografia italiana. Bordone non si limita a ricostruirvi episodi di riscoperta del Medioevo, ma analizza il modo in cui l'Ottocento ha costruito il proprio Medioevo attraverso una fitta rete di pratiche erudite, narrative e iconiche. Il romanticismo storico, il neogotico, la letteratura cavalleresca e la storiografia nazionale appaiono come luoghi di una stessa operazione culturale, nella quale il passato medievale viene selezionato, ordinato e caricato di significati contemporanei.

In questa prospettiva, il Medioevo non è più soltanto l'oggetto della ricerca storica, ma diventa un problema di metodo. Bordone mostra come la conoscenza del Medioevo sia inseparabile dalla storia dei saperi che l'hanno resa possibile, e come ogni operazione di recupero del passato implichi una scelta, una gerarchia, una costruzione di senso. Ne *Lo Specchio di Shalott*, il medievalismo non è ancora nominato come categoria autonoma, ma è già chiaramente riconoscibile come pratica analitica: Bordone vi indaga infatti il Medioevo non come semplice oggetto di studio, bensì come costruzione culturale della modernità, ricostruita attraverso le forme della storiografia, dell'erudizione, dell'immaginario letterario e artistico; il medievalismo coincide con l'indagine sui modi in cui il Medioevo viene reso disponibile al presente attraverso la mediazione della storiografia e dell'erudizione.

Questa attenzione alle mediazioni consente a Bordone di evitare tanto una lettura ingenuamente celebrativa del revival medievale, quanto una sua liquidazione come semplice distorsione ideologica. Le immagini del Medioevo sono trattate come documenti storici a pieno titolo, capaci di rivelare le tensioni, le aspettative e le contraddizioni delle società che le producono. In questo senso, *Lo specchio di Shalott* può essere letto come uno dei primi tentativi sistematici di affrontare il medievalismo come forma di storicità, anticipando una linea di ricerca che avrebbe trovato sviluppi più espliciti negli anni successivi¹¹.

È a partire da questa impostazione che diventa possibile comprendere la continuità tra *Lo specchio di Shalott* e il progetto, rimasto incompiuto, de *Gli ombrelli di Eglinton*. I saggi che confluiranno in quest'ultimo volume non rappresentano una dispersione tematica, ma l'estensione di una stessa interrogazione verso il Novecento e verso nuovi linguaggi

¹¹ LONGO, *Tra un manifesto e lo specchio* cit.

culturali. Il Medioevo continua a essere osservato come costruzione storica della modernità, ma in contesti segnati dalla diffusione dei media, dalla cultura visuale e dalla spettacolarizzazione del passato.

2.2 *L'episodio di Eglinton: una figura concettuale del medievalismo*

Il titolo *Gli ombrelli di Eglinton* rinvia a una vicenda emblematica del medievalismo ottocentesco: il celebre Torneo di Eglinton, organizzato nel 1839 presso il castello scozzese omonimo da Archibald Montgomerie, XIII conte di Eglinton¹². L'evento, concepito come grandiosa rievocazione cavalleresca, mobilitò risorse ingenti, attirò decine di migliaia di spettatori e si inserì in quel clima di entusiasmo vittoriano per il Medioevo che, tra romanticismo storico, neogotico e culto cavalleresco, giunse talvolta ai limiti del fanatismo culturale¹³.

Il torneo è rimasto celebre non solo per la sua ambizione spettacolare, ma anche per il suo esito paradossale. Le piogge torrenziali che si abbatterono sul campo di Eglinton costrinsero i gentiluomini, travestiti da cavalieri medievali, a ricorrere a un oggetto inequivocabilmente moderno: l'ombrello. L'immagine di cavalieri in armatura che, sotto il diluvio, aprono ombrelli ottocenteschi divenne presto oggetto di satire e commenti ironici, segnando il fallimento simbolico di un rituale che aspirava a sospendere il tempo storico ma che veniva continuamente riattraversato dal presente¹⁴.

Non si trattò di un semplice incidente atmosferico. Il Torneo di Eglinton rappresentò uno dei momenti più estremi del medievalismo vittoriano, al punto che l'impresa rischiò di compromettere seriamente le finanze della famiglia Montgomerie, mostrando quanto l'investimento emotivo, culturale ed economico nel Medioevo potesse assumere tratti

¹² Cfr. *infra*, p. 289.

¹³ J. AIKMAN - W. GORDON, *An account of the tournament at Eglinton, revised and corrected by several of the knights: with a biographical notice of the Eglinton family to which is prefixed a sketch of chivalry and of the most remarkable Scottish tournaments*, Edinburgh 1839; I. ANSTRUTHER, *The Knight and the Umbrella: An Account of the Eglinton Tournament, 1839*, London 1963.

¹⁴ *Ibid.*; M. GIROUARD, *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*, New Haven 1981; A.D. PIONKE, *A Ritual Failure: The Eglinton Tournament, the Victorian Medieval Revival, and Victorian Ritual Culture*, in *Medievalism in Technology Old and New*, cur. K. FUGELSO - CL. ROBINSON, «Studies in Medievalism», 16 (2008), pp. 25-45.

quasi ossessivi. In questo senso, Eglinton non è soltanto un episodio pittoresco, ma un vero e proprio laboratorio storico del medievalismo come pratica moderna: un Medioevo intensamente desiderato, messo in scena con rigore filologico apparente, ma inevitabilmente incrinato nel momento stesso della sua realizzazione.

È proprio questa incrinatura che rende gli “ombrelli di Eglinton” una figura concettuale efficace, mostrando in maniera palmare come il Medioevo ottocentesco non sia mai un passato recuperato in modo immediato, ma una costruzione fragile, esposta alle interferenze del presente e alle logiche della modernità. Il Medioevo, nel medievalismo, non ritorna: viene piuttosto riorchestrato, attraversato da dispositivi, oggetti e sensibilità che ne rivelano la distanza storica. In questo senso, l’episodio di Eglinton anticipa con straordinaria chiarezza una delle intuizioni centrali del lavoro di Bordone: il medievalismo come spazio di sovrapposizione di tempi, in cui la modernità, anche quando tenta di travestirsi da Medioevo, non può che finire per tradirsi, sempre e ineluttabilmente. In questa prospettiva, l’episodio esula dall’essere una semplice curiosità narrativa, ma assume un valore paradigmatico: mostra come il medievalismo non consista nella sospensione del tempo storico, bensì nella sovrapposizione di temporalità diverse, in cui il Medioevo viene messo in scena, riorganizzato e inevitabilmente attraversato dal presente¹⁵.

2.3 Gli ombrelli di Eglinton come “secondo tempo”: continuità, progetto, inediti

Se *Lo specchio di Shalott* aveva individuato nell’Ottocento il laboratorio privilegiato della costruzione moderna del Medioevo, *Gli ombrelli di Eglinton* possono essere letti come l’estensione consapevole di quella medesima interrogazione verso il Novecento e verso forme di mediazione culturale ulteriormente stratificate. I saggi confluiti nel volume – pubblicati tra il 1994 e il 2007, accanto a contributi rimasti inediti – non rispondono a una logica compilativa, ma delineano un disegno riconoscibile, pensato come prosecuzione e approfondimento di una ricerca unitaria sul Medioevo “dopo” la sua storicizzazione.

¹⁵ MATTHEWS, *Medievalism. A Critical History* cit.; LONGO, *Medievalismo e metodo* cit.

L'architettura del volume rende evidente questa continuità. I temi affrontati – castelli restaurati, gusto neomedievale, illustrazione, cinema, fumetto, genealogie e leggende civiche – non sono accostati per affinità superficiale, ma organizzati come altrettanti osservatori sui processi di costruzione e di circolazione del passato. Il Medioevo che emerge da questi studi è un oggetto mobile, continuamente riformulato attraverso linguaggi diversi, e proprio per questo capace di adattarsi a contesti storici e culturali eterogenei. L'attenzione di Bordone si concentra meno sui contenuti specifici delle rappresentazioni e più sui meccanismi che ne rendono possibile l'efficacia.

In questo senso, *Gli ombrelli di Eglinton* si configura come un vero e proprio “secondo tempo” dello *Specchio*: non una semplice prosecuzione cronologica, ma uno spostamento di fuoco. Se nel primo volume la riflessione era fortemente ancorata ai dispositivi eruditi e storiografici dell'Ottocento, qui l'analisi si apre a una pluralità di media e di pubblici, mettendo in luce il ruolo della cultura visuale e della comunicazione di massa nella riattivazione del Medioevo. Il passaggio dal libro al film, dall'illustrazione al fumetto, non comporta una perdita di densità storica, ma rende ancor più visibili le operazioni di selezione, semplificazione e risemantizzazione che accompagnano ogni uso del passato.

La presenza di saggi inediti conferisce al volume un ulteriore valore storiografico. Essi consentono di osservare Bordone nel pieno della maturità scientifica, mentre la sua riflessione si confronta con forme di medievalismo sempre più pervasive e meno direttamente controllabili dalla storiografia accademica. In questi testi, il Medioevo appare come un repertorio simbolico che attraversa pratiche culturali diverse, mantenendo una capacità di legittimazione che non dipende più soltanto dall'autorità degli specialisti. Gli inediti non introducono una discontinuità, ma rendono più esplicita una linea di ricerca già presente, orientata a interrogare il rapporto tra sapere storico, immaginario e uso pubblico del passato. In questa chiave, la riflessione di Bordone mantiene un legame costante con i problemi della legittimazione sociale e della costruzione dell'autorità, mostrando come le immagini del Medioevo agiscano entro processi storici concreti, più che come semplici repertori estetici.

La ricezione critica del lavoro di Bordone ha contribuito a mettere a fuoco questa coerenza. In particolare, la lettura proposta da Ezio Claudio Pia ha sottolineato come l'originalità di Bordone risieda nella

capacità di trattare gli immaginari medievali non come epifenomeni, ma come documenti storici a pieno titolo, in grado di rivelare le strutture profonde delle società che li producono¹⁶. Questa impostazione consente di collocare Bordone all'interno di una genealogia che lega la storia sociale e istituzionale alla riflessione sugli usi del passato, evitando tanto l'estetizzazione quanto la riduzione ideologica del medievalismo.

È in questo quadro che il lavoro di Bordone dialoga proficuamente con sviluppi più recenti del campo. Le analisi sugli usi politici del Medioevo e quelle sugli usi epistemologici e scientifici del passato medievale, per non fare che due esempi recenti e cogenti, possono essere lette come estensioni di una medesima sensibilità storiografica, già presente negli *Ombrelli*: l'attenzione ai contesti di produzione, alle mediazioni e agli effetti di senso del Medioevo nel presente¹⁷. Bordone non fornisce un modello da applicare, ma una postura critica che consente di interrogare, caso per caso, la pluralità dei medievalismi.

Considerati nel loro insieme, *Gli ombrelli di Eglinton* non offrono una teoria sistematica del medievalismo, né aspirano a una tassonomia esaustiva. Il loro contributo risiede piuttosto nella capacità di rendere visibili i processi attraverso cui il Medioevo continua a essere storicamente operante, mostrando come ogni uso del passato sia il risultato di una negoziazione tra tradizioni di sapere, linguaggi culturali e bisogni del presente. In questo senso, il volume occupa una posizione nodale nella genealogia del medievalismo italiano, ponendo le basi per una riflessione che, negli anni successivi, avrebbe trovato ulteriori articolazioni e sviluppi.

Gli ombrelli di Eglinton in questa prospettiva si pone come prosecuzione concreta de *Lo Specchio di Shalott*: non una ripetizione, ma un ampliamento, una variazione sul tema, una nuova esplorazione di quel medesimo spazio di riflessione che Bordone aveva aperto nel 1993. Pubblicarlo oggi significa non soltanto restituire un tassello mancante dell'opera di Bordone, ma anche offrire uno strumento prezioso per

¹⁶ E.C. PIA, *Riscoperta e usi del Medioevo: la lettura di Renato Bordone*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 112/2 (2014), pp. 543-550.

¹⁷ DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medioevo militante*, 2011; F. ROVERSI MONACO, "A Closeness to God, to Nature, and to Community": Medical Medievalism in Contemporary Society, «Medicina nei secoli. Journal of History of Medicine and Medical Humanities», 36/1 (2024), pp. 150-162.

comprendere le radici italiane di un campo di studi che, nel frattempo, ha acquisito piena legittimità scientifica.

2.3 *Architettura e logica interna de* Gli ombrelli di Eglinton

La fisionomia de *Gli ombrelli di Eglinton* si coglie pienamente soltanto se si considera il volume come una costruzione pensata per “campi” e per “passaggi”, più che come una raccolta di contributi autonomi. Bordone dispone i saggi come una serie di *stazioni* che permettono di seguire la trasformazione del Medioevo in oggetto culturale moderno, passando da luoghi e oggetti di forte densità materiale a forme di mediazione sempre più spiccatamente visuali, narrative e riproducibili. Ne risulta un itinerario che, pur senza irrigidirsi in una tassonomia, mantiene una coerenza riconoscibile: la domanda non riguarda la semplice presenza del Medioevo, ma i dispositivi che lo rendono persuasivo, desiderabile, legittimante.

Un primo nucleo – che potremmo definire materiale e monumentale – assume come osservatorio privilegiato l’architettura e, in particolare, il castello. Qui il medievalismo non è trattato come gusto, ma come *operazione storica*: il restauro, la ricostruzione, l’“incastellamento” borghese non producono soltanto edifici, ma organizzano una grammatica del passato in cui autorità, genealogia e distinzione sociale vengono naturalizzate attraverso forme visibili. In questa soglia iniziale, il Medioevo appare come repertorio di segni capaci di funzionare in contesti moderni: non come memoria “ritrovata”, ma come memoria *fabbricata*.

A questo nucleo si collega un secondo campo, più esplicitamente centrato sul gusto neomedievale e sulle sue ambivalenze. Bordone segue il Medioevo non nel suo “ritorno” generico, ma nei modi in cui viene selezionato, addomesticato o enfatizzato: il neomedievale non è soltanto stile, ma un dispositivo che condensa desideri di autenticità e strategie di rappresentazione sociale, spesso intrecciando nostalgia e legittimazione. È in questo punto che l’autore mette in gioco, con particolare finezza, la distanza (mai assoluta) tra uso del passato e sapere storico: l’una non cancella l’altro, ma lo attraversa, lo sfrutta, talora lo reinventa, talora ne riceve autorità¹⁸.

¹⁸ Cfr. a riguardo anche la linea di lettura già tracciata in BORDONE, *Lo specchio di Shalot*. cfr. inoltre: VALLERANI, *Renato Bordone* cit.

Il volume prosegue poi verso un terzo nucleo, che potremmo definire iconico e narrativo, dedicato alle forme di rappresentazione (illustrazione, immagini, mediazioni visuali). Qui l'attenzione si sposta dal monumento alla *circolazione*: l'immagine medievale non resta vincolata a un luogo, ma diventa trasportabile, riproducibile, seriale. Bordone osserva così il passaggio da un Medioevo "da vedere" (monumenti, scenografie urbane, architetture) a un Medioevo "da consumare" (figure, tavole, repertori iconografici), dove la forza persuasiva del passato si fonda sull'evidenza visiva e sulla ripetizione di forme riconoscibili.

È su questa soglia che la logica interna del libro compie un salto decisivo: l'analisi entra nel dominio della cultura di massa (cinema, fumetto e più in generale linguaggi mediali). Il Medioevo, qui, non viene soltanto rappresentato: viene *montato, semplificato, ritmato* secondo regole narrative e aspettative di pubblico. Bordone non guarda ai media per denunciarne l'"infedeltà", ma per ricostruire i meccanismi attraverso cui essi producono un Medioevo credibile, emotivamente efficace, immediatamente leggibile. L'oggetto dell'indagine diventa, sempre più chiaramente, la *tecnologia culturale* della risemantizzazione: come il Medioevo venga reso presente attraverso il taglio, la scena, l'eroe, l'atmosfera, l'economia del racconto¹⁹.

L'ultima area tematica – che chiude e insieme riapre la costruzione – riguarda le genealogie, le leggende civiche, le mitografie identitarie. Qui Bordone torna a un livello "forte" dell'uso del Medioevo: non più soltanto stile o narrazione, ma capitale simbolico che legittima appartenenze, origini, gerarchie. In questo punto di arrivo, il libro mostra con chiarezza ciò che aveva già preparato nei nuclei precedenti: la persistenza del Medioevo dipende dalla capacità di produrre continuità persuasive, spesso più potenti della verifica storica, e di farle agire come evidenze condivise. È un esito che si collega naturalmente, da un lato, alle premesse di *Lo specchio di Shalott*; dall'altro, alla linea interpretativa che insiste sul Medioevo come luogo di legittimazione, alternativa e conflitto.

Letta in questa sequenza, l'architettura del volume mette a fuoco un movimento che potremmo sintetizzare così: dal monumento al me-

¹⁹ Cfr. soprattutto i saggi su cinema e fumetto. Sul medioevo e il cinema cfr.: *Cinema e medioevo*, «Bianco e nero: rivista quadrimestrale del Centro sperimentale di cinematografia», cur. F. CARDINI - R. FACCHINI - D. IACONO, 82/600 (mag.-ago. 2021).

dium, e dal medium alla *mitografia sociale*. Non si tratta di un passaggio lineare, né di una gerarchia tra forme “alte” e “basse”, ma di un modo per seguire la trasformazione del Medioevo in risorsa culturale moderna attraverso le sue condizioni di efficacia: materialità, visibilità, riproducibilità, narratività, legittimazione. È precisamente questa logica interna – più che la somma dei casi – a far sì che *Gli ombrelli di Eglinton* si presenti come un libro coerente, capace di tenere insieme storia del gusto e storia delle ideologie, erudizione e immaginario, senza confondere i piani ma senza separarli artificialmente²⁰.

3. *Medievalismo in Italia: una prospettiva storiografica*

3.1 *Tradizione erudita, storia della storiografia, lunga durata*

Il medievalismo in Italia non può essere compreso se viene isolato come fenomeno recente o come importazione teorica di modelli elaborati altrove. Esso si iscrive piuttosto in una tradizione di lunga durata, nella quale lo studio del Medioevo è stato costantemente intrecciato alla riflessione sui modi della sua conoscenza. Il rapporto italiano con il Medioevo è segnato fin dall'età moderna da una forte consapevolezza erudita, che ha prodotto non soltanto edizioni di fonti e ricostruzioni narrative, ma anche un continuo lavoro di selezione, ordinamento e interpretazione del passato²¹.

Questa tradizione ha contribuito a fare del Medioevo uno spazio privilegiato di elaborazione storiografica, nel quale la distanza temporale non ha mai coinciso con una separazione netta. Al contrario, il Medioevo è stato costantemente riattivato come tempo delle origini, come fondamento delle istituzioni, come repertorio simbolico utile a pensare il presente. In questo senso, il medievalismo italiano si configura meno come un insieme di revival e più come una pratica continua di mediazione storica, nella quale la riflessione sul passato si accompagna a una riflessione sui propri strumenti conoscitivi.

È su questo punto che il medievalismo italiano mostra una sua specificità. A differenza di altri contesti, nei quali l'attenzione per

²⁰ LONGO, *Tra un manifesto e lo specchio* cit.

²¹ *Ibid.*, in particolare pp. 384-386.

il Medioevo “dopo il Medioevo” si è sviluppata prevalentemente in ambiti letterari o culturali, in Italia essa è rimasta a lungo intrecciata alla storia della storiografia. Le grandi imprese erudite, le scuole storiche ottocentesche, la costruzione delle narrazioni nazionali e civiche hanno prodotto un Medioevo fortemente storicizzato, ma proprio per questo particolarmente disponibile a essere riutilizzato. Il medievalismo, in questa prospettiva, non è l’opposto della storiografia, ma una delle sue conseguenze²².

Questa continuità spiega perché molte delle questioni oggi associate al medievalismo fossero già presenti, in forma implicita, nella riflessione storica del Novecento. L’attenzione per le genealogie, per le tradizioni civiche, per le narrazioni identitarie e per i miti di fondazione ha costretto gli storici a confrontarsi con il problema degli usi del passato ben prima che esso venisse tematizzato come tale. Il medievalismo italiano nasce dunque all’interno della disciplina storica, come suo momento autoriflessivo, più che come campo esterno o antagonista.

In *Tra un manifesto e lo specchio*, ho cercato di mostrare come questa linea di continuità attraversi l’intero Novecento, legando esperienze apparentemente distanti. Da un lato, le grandi sintesi storiografiche e le edizioni di fonti; dall’altro, l’emergere di un Medioevo sempre più presente nello spazio pubblico, nei linguaggi politici, nelle pratiche commemorative e nelle rappresentazioni culturali. Il medievalismo si colloca precisamente in questo spazio intermedio, dove la storia diventa oggetto di uso, e l’uso del passato rimanda costantemente alla storia della sua costruzione²³.

È in questo quadro che vanno collocati anche gli sviluppi più recenti della riflessione sul medievalismo in Italia. L’attenzione per le forme di appropriazione politica del Medioevo, messa in luce da Tommaso di Carpegna Falconieri, ha mostrato come il passato medievale continui

²² *Studi medievali e immagine del medioevo fra Ottocento e Novecento*, numero monografico del «Bullettino dell’Istituto storico italiano per il medio evo», 100 (1995-1996). Cfr.: DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medievalismi: il posto dell’Italia* cit.; E. ARTIFONI, *Medioevo come periodo e come problema: il ruolo della dimensione religiosa nella prima metà del secolo XX*, «Quaderni di storia religiosa medievale», 22 (2019), pp. 11-34; N. MAGGIO, *Medievalismi italiani: una questione nazionale*, «Materialismo Storico», 6/1 (2019), pp. 218-250; LONGO, *Tra un manifesto e lo specchio* cit.; ROVERSI MONACO, *Medioevo “medievale” fra stereotipi e storiografia* cit.

²³ LONGO, *Tra un manifesto e lo specchio* cit.

a funzionare come risorsa simbolica attiva, capace di orientare discorsi identitari e conflitti contemporanei²⁴. Tuttavia, questi usi politici non possono essere separati dalle tradizioni di sapere che li rendono possibili e plausibili: il medievalismo militante presuppone sempre un Medioevo già storicizzato e reso disponibile dalla storiografia.

In questa prospettiva, il medievalismo italiano appare come un campo attraversato da una tensione costante tra rigore erudito e apertura all'uso pubblico del passato. Tale tensione non va risolta, ma assunta come oggetto di analisi. Essa costituisce uno dei tratti distintivi di una tradizione nella quale la storia medievale ha continuato a svolgere una funzione centrale nella costruzione delle identità culturali e politiche, rendendo il medievalismo non un semplice riflesso del presente, ma un luogo di sedimentazione di pratiche storiografiche di lunga durata.

3.2 Pluralità dei medievalismi, dialogo internazionale, spostamenti di dominio

Se la tradizione italiana del medievalismo si è sviluppata in stretto rapporto con la storia della storiografia e con le pratiche erudite, ciò non implica una sua chiusura autoreferenziale. Al contrario, proprio questa attenzione alle genealogie del sapere ha reso possibile, negli ultimi decenni, un dialogo sempre più consapevole con il dibattito internazionale, nel quale il medievalismo è stato tematizzato come campo di indagine autonomo, ma fortemente interdisciplinare. Il confronto con queste prospettive consente di precisare meglio tanto le specificità quanto le potenzialità del contesto italiano.

Nel dibattito internazionale, il medievalismo è stato spesso analizzato a partire dalle sue manifestazioni culturali e mediali, con particolare attenzione alla letteratura, al cinema, alla cultura visuale e alle subculture contemporanee. In questo quadro, la nozione di "Middle Ages after the Middle Ages" ha funzionato come categoria ombrello, capace di includere fenomeni molto diversi, accomunati dalla riattivazione del passato medievale in contesti moderni e globali²⁵. Tale impostazione ha avuto il merito di rendere visibile l'estensione e la pervasività del fe-

²⁴ DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medioevo militante* cit.

²⁵ MATTHEWS, *Medievalism. A Critical History* cit.

nomeno, ma ha talvolta rischiato di appiattare le differenze storiche e storiografiche tra i diversi contesti nazionali.

È proprio su questo punto che il contributo italiano può offrire un'integrazione significativa. Come ho cercato di argomentare, il medievalismo non può essere compreso pienamente se non viene ricondotto alle tradizioni di sapere che ne hanno reso possibile l'efficacia. La pluralità dei medievalismi non è soltanto il risultato della varietà dei media o dei linguaggi, ma dipende anche dalle diverse storie della storiografia, dalle pratiche di legittimazione del sapere storico e dai rapporti tra erudizione e spazio pubblico²⁶. In questo modo il dialogo con il dibattito internazionale non comporta l'adozione di un modello unico, ma la possibilità di mettere in relazione approcci differenti, evidenziandone presupposti e implicazioni.

Un elemento centrale di questo dialogo riguarda il riconoscimento della pluralità dei medievalismi. Il Medioevo non viene riattivato nello stesso modo nei diversi ambiti della cultura contemporanea, né risponde ovunque alle medesime funzioni simboliche. Accanto a forme di medievalismo esplicitamente politico o identitario, esistono molti medievalismi; in questa prospettiva il volume *Il Medioevo al passato e al presente* costituisce un punto di riferimento essenziale²⁷. La pluralità dei modi di rappresentare il Medioevo resa evidente dal celebre saggio di Umberto Eco, *Dieci modi di sognare il medioevo*, non cessa di declinarsi in una teoria di possibilità e rifunzionalizzazioni, che si alimenta nel confronto costante con le letture del passato medievale che la società elabora; ne fornisce una esemplificazione il saggio di Carpegna Falconieri su *Cinque altri modi di sognare il medioevo. Addenda a un testo celebre*. Un nodo metodologico tutt'altro che marginale per gli studi sul medievalismo riguarda la necessità di assumere fino in fondo la natura intrinsecamente complessa, plurale e stratificata delle sue manifestazioni. In questa prospettiva, il passaggio dal singolare al plurale – da medievalismo a medievalismi – non rappresenta una semplice opzione terminologica, ma una vera e propria chiave interpretativa. A ciò si affianca la consapevolezza del carattere strutturalmente transdisciplinare del medievalismo: un campo di indagine che, per ampiezza cronologica e varietà

²⁶ LONGO, *Medievalismo e metodo* cit.

²⁷ *Arti e storia nel medioevo*. IV. *Il Medioevo al passato e al presente*, cur. E. CASTELNUOVO - G. SERGI, Torino 2004 (Grandi Opere - Serie: Arti e storia nel Medioevo).

dei contesti analizzati – dal Medioevo storico alle sue proiezioni nella cultura contemporanea –, non può che fondarsi sulla cooperazione di saperi differenti, dalla storia alla storia dell'arte e dell'architettura, dagli studi sullo spettacolo alla sociologia e all'antropologia. Proprio questa duplice tensione, verso il plurale e verso una transdisciplinarietà che supera le tradizionali distinzioni tra approcci multi o interdisciplinari, costituisce una risorsa decisiva per interrogare il persistente e dinamico ruolo mitopoietico del Medioevo nel mondo attuale, dalle sue espressioni più apertamente pop fino a quelle che investono la sfera politica e religiosa. In ultima analisi, essa consente di mettere a fuoco i nessi – mai neutri – tra il passato storico e il presente che lo osserva, lo rielabora e lo reinventa. Per non fare che alcuni esempi: il rapporto tra 'ismi', medievalismo e orientalismo, che rappresentano una coppia quasi simmetrica, un *pendant* che declina l'altrove temporale e spaziale, al centro di uno specifico convegno svoltosi a Urbino e Gradara nel 2018 e indagato da Geraldine Leardi in più occasioni o le recenti declinazioni medievalistiche scientifiche, pedagogiche, mediche, tecniche, che mobilitano il passato medievale come risorsa epistemica piuttosto che come mito²⁸. Come mostrano gli studi di Francesca Roversi Monaco, ad esempio, il ricorso al Medioevo in ambito medico e scientifico non si limita a un'operazione di semplificazione o di folklore, ma interviene direttamente nei processi di costruzione e di comunicazione del sapere, producendo effetti concreti sul modo in cui la storia della scienza viene percepita e utilizzata²⁹.

Questi spostamenti di dominio confermano l'utilità di un approccio al medievalismo che non separi rigidamente immaginario e conoscenza.

²⁸ DI CARPEGNA, *Cinque altri modi di sognare il medioevo. Addenda a un testo celebre*, «Bulettno dell'Istituto storico italiano per il medio evo», 122 (2020), pp. 407-433; G. LEARDI, *Ravenna lirica. Pietre, avori, mosaici bizantini in prestito alla Fiamma di Ottorino Respighi*, *ibidem*, pp. 435-453; Cfr. inoltre: LEARDI, *Prêt - à - byzantiner. Moda, modi, mondi bizantini*, «Convivium» 2/2 (2015), pp. 134-153; LEARDI, «La musa m'ispiri, Santa Sofia m'illumini e l'imperatore Giustiniano mi perdoni». *L'orientalismo rubato di Edmondo De Amicis e la Santa Sofia di Costantinopoli*, in *Medievalismi italiani (secoli XIV-XXI)* cit., pp. 69-76. In generale la sezione dedicata al medievalismo ospitata nel numero 122 del Bulettno dell'Istituto storico italiano per il medio evo del 2020 rappresenta un esempio cogente delle potenzialità del campo di studi del medievalismo e delle sue anime variegata, con i contributi, oltre dei due autori appena citati, di Francesca Roversi Monaco, Matteo Sanfilippo e di chi scrive.

²⁹ ROVERSI MONACO, «A Closeness to God, to Nature, and to Community» cit.

Il Medioevo che circola nei discorsi scientifici, nelle pratiche educative o nei media specialistici è anch'esso il risultato di una lunga sedimentazione storiografica, che rende alcune immagini del passato più plausibili e più utilizzabili di altre. In questo senso, il medievalismo scientifico non costituisce un'eccezione, ma una variante significativa di un fenomeno più ampio, che coinvolge l'intero spettro delle pratiche culturali contemporanee.

Il confronto con il dibattito internazionale consente inoltre di precisare il rapporto tra medievalismo e uso pubblico del passato. Le ricerche sugli usi politici del Medioevo, così come quelle dedicate ai media globali, mostrano come il passato medievale venga spesso mobilitato in contesti di conflitto simbolico, dove la semplificazione e la polarizzazione sono funzionali alla costruzione di narrazioni identitarie. Tuttavia, come emerge con particolare chiarezza nel contesto italiano, tali usi non possono essere compresi se non vengono messi in relazione con le tradizioni storiografiche che li precedono e li rendono intelligibili³⁰.

Il dialogo tra medievalismo italiano e medievalismo internazionale non si configura come un semplice confronto tra modelli, quanto piuttosto come uno spazio di interrogazione reciproca³¹. Da un lato, l'attenzione internazionale per i media e per la cultura globale sollecita a estendere l'analisi verso nuovi ambiti e nuovi linguaggi; dall'altro, la sensibilità italiana per la storia della storiografia e per le genealogie del sapere consente di restituire profondità storica a fenomeni che rischierebbero altrimenti di essere letti solo in chiave contemporanea³².

È a partire da questo intreccio che il medievalismo può essere inteso non come un campo chiuso, ma come un territorio di ricerca in continua ridefinizione, nel quale si incontrano tradizioni storiografiche diverse, pratiche culturali eterogenee e domande provenienti dal presente. In questa direzione si colloca il passaggio verso una riflessione più ampia sul medievalismo come spazio, non soltanto di rappresentazione, ma di costruzione sociale del sapere storico.

³⁰ DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medioevo militante* cit.

³¹ Cfr.: DI CARPEGNA FALCONIERI, *Les médiévalismes politiques: quelques comparaisons entre la France et l'Italie*, «Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge», 40 (2019), URL: <http://journals.openedition.org/peme/15707>.

³² LONGO, *Tra un manifesto e lo specchio* cit.

4. Tra *specchio*, *manifesto* e territorio

4.1 Regimi di storicità e figure del Medioevo nel Novecento

La riflessione sul medievalismo conosce nel Novecento una trasformazione decisiva, che può essere colta come uno spostamento tra diversi regimi di storicità. Il Medioevo non è più soltanto oggetto di una ricostruzione erudita o di una riscoperta estetica, ma diventa progressivamente un dispositivo attraverso cui il presente interroga se stesso. In questo passaggio, le figure del Medioevo oscillano tra due poli: da un lato lo *specchio*, che rimanda alla funzione riflessiva del passato; dall'altro il *manifesto*, che indica l'uso programmatico e dichiarativo del Medioevo come strumento di legittimazione³³.

Lo *specchio* rinvia a una modalità di rapporto con il passato nella quale il Medioevo viene assunto come termine di confronto, come alterità storica capace di illuminare le tensioni della modernità. In questa prospettiva, il Medioevo non è convocato per confermare identità predefinite, ma per rendere visibili fratture, ambivalenze e discontinuità. È una postura che attraversa parte significativa della storiografia novecentesca e che trova una delle sue condizioni di possibilità nella lunga tradizione di studi eruditi e filologici, capaci di mantenere aperta la distanza critica tra passato e presente³⁴.

Il *manifesto*, al contrario, segnala un uso più assertivo del Medioevo. Qui il passato medievale viene mobilitato come risorsa simbolica immediatamente spendibile, spesso semplificata e polarizzata, per sostenere progetti identitari, politici o culturali. Il Medioevo diventa così un linguaggio di intervento sul presente, un repertorio di immagini e valori che possono essere attivati selettivamente. Questo slittamento non implica una rottura netta con la storiografia, ma ne utilizza l'autorità per conferire legittimità a narrazioni che rispondono a esigenze contemporanee³⁵.

Come ho cercato di argomentare in occasione dell'introduzione alla sezione dedicata al medievalismo nel numero 122 del *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo*, lo *specchio* e il *manifesto* non

³³ *Ibid.*

³⁴ G. FALCO, *La polemica sul medioevo*, Napoli 1977² (ed. orig. 1933).

³⁵ DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medioevo militante* cit.

rappresentano due fasi cronologicamente successive, né due categorie mutuamente esclusive. Essi funzionano piuttosto come polarità entro cui si distribuiscono i diversi usi del Medioevo. Molte forme di medievalismo oscillano tra questi due estremi, combinando riflessione critica e dichiarazione identitaria, distanza storica e appropriazione simbolica. È proprio in questa oscillazione che si rende visibile la complessità del rapporto tra Medioevo e modernità³⁶.

Nel corso del Novecento, questa tensione si intreccia con una progressiva territorializzazione del Medioevo. Il passato medievale viene sempre più spesso ancorato a spazi concreti – città, paesaggi, monumenti – che diventano luoghi privilegiati di mediazione tra storia e memoria. Il territorio non è un semplice sfondo, ma un attore attivo nella costruzione del medievalismo: attraverso restauri, commemorazioni, rievocazioni e politiche culturali, il Medioevo viene iscritto nello spazio e reso parte dell'esperienza quotidiana.

In questo senso, il passaggio dal Medioevo come *oggetto di studio* al Medioevo come *ambiente* segna un ulteriore mutamento di scala. Il medievalismo non opera più soltanto sul piano delle rappresentazioni, ma interviene nella configurazione degli spazi e delle pratiche sociali. Il territorio diventa così un luogo di sedimentazione di temporalità diverse, in cui il passato medievale viene continuamente riattivato e rinegoziato in funzione di bisogni presenti.

Questo processo non è privo di ambiguità. La territorializzazione del Medioevo può favorire forme di appropriazione critica e consapevole, ma può anche produrre semplificazioni e cristallizzazioni, trasformando il passato in un repertorio di immagini immediatamente riconoscibili. È proprio in questa ambivalenza che si colloca il nodo teorico del medievalismo novecentesco: tra riflessione e uso, tra distanza critica e immedesimazione, tra conoscenza storica e costruzione simbolica.

4.2 *Dal territorio alla pratica: rievocazioni, spazi pubblici, temporalità condivise*

Il passaggio dal territorio inteso come deposito simbolico al territorio come luogo di pratiche segna un momento decisivo nella riflessione sul medievalismo contemporaneo. Quando il Medioevo viene messo in

³⁶ LONGO, *Tra un manifesto e lo specchio* cit.

scena nello spazio pubblico attraverso rievocazioni storiche, feste civiche, dispositivi museali o iniziative culturali, esso non è più soltanto rappresentato, ma diventa oggetto di un'esperienza condivisa. In questi contesti, il medievalismo non si limita a produrre immagini del passato, ma interviene nella costruzione di forme di partecipazione, di ritualità e di appartenenza³⁷.

Come emerge da numerose esperienze analizzate negli ultimi anni, tali pratiche non possono essere ridotte a semplici fenomeni di consumo culturale o a residui folklorici. Esse costituiscono piuttosto spazi di negoziazione tra saperi storici, aspettative sociali e strategie di comunicazione, nei quali il Medioevo funziona come linguaggio comune e come risorsa simbolica condivisa. La rievocazione non riproduce il passato, ma lo ricomponi in una forma riconoscibile, capace di attivare memoria e immaginazione all'interno del presente.

In questo processo, il rapporto tra rigore storico e costruzione narrativa si presenta come strutturalmente ambivalente. Da un lato, le pratiche di rievocazione possono favorire una maggiore consapevolezza storica, rendendo visibili le distanze temporali e le specificità del Medioevo; dall'altro, esse tendono inevitabilmente a selezionare e semplificare, privilegiando elementi capaci di produrre immediata riconoscibilità. Il Medioevo diventa così un dispositivo di mediazione, che tiene insieme esigenze conoscitive e bisogni di comunicazione.

Un aspetto centrale di queste pratiche riguarda la costruzione di temporalità condivise. Le rievocazioni e gli eventi a tema medievale scandiscono il calendario, producono cicli ricorrenti e instaurano una temporalità altra, che si sovrappone a quella ordinaria. In questo senso, il medievalismo interviene direttamente nell'organizzazione del tempo sociale, trasformando il passato in una risorsa per la costruzione di esperienze collettive. Il Medioevo non è semplicemente evocato come epoca lontana, ma reso presente attraverso la ripetizione rituale e la partecipazione.

Questa dimensione pratica consente di cogliere con particolare chiarezza la natura storica del medievalismo. Lungi dall'essere un fenomeno

³⁷ D. IACONO, *Alcune riflessioni sul medievalismo di palii e rievocazioni in Italia sulla base delle più recenti indagini*, «Storicamente, rivista di storia del Dipartimento di Storia Culture Civiltà dell'Università di Bologna» (in corso di stampa); F. ROVERSI MONACO, *Medioevo in scena: dispositivi di rievocazione e conoscenza storica tra public history e medievalismo* (in corso di stampa).

marginale, esso si configura come uno dei luoghi in cui il rapporto tra storia e società si rende visibile e osservabile. Studiare il medievalismo nelle sue pratiche significa, in questa prospettiva, interrogare le modalità attraverso cui il passato viene reso operante nel presente, assumendo il territorio come spazio di interazione tra memoria, esperienza e storicità.

5. *Medievalismo come territorio*

5.1 *Spazio, pratiche e costruzione sociale del passato*

Assumere il medievalismo come territorio implica un ulteriore spostamento di prospettiva. Il Medioevo non è più considerato soltanto come insieme di rappresentazioni o come repertorio simbolico, ma come uno spazio storico-sociale nel quale si intrecciano pratiche, saperi e forme di esperienza. In questa accezione, il territorio non coincide semplicemente con un luogo fisico, ma designa un campo di relazioni in cui il passato medievale viene reso operante attraverso dispositivi materiali, istituzionali e culturali³⁸.

Il medievalismo, inteso in questi termini, agisce simultaneamente sullo spazio e sul tempo. Monumenti, paesaggi storicizzati, itinerari culturali e allestimenti museali contribuiscono a rendere il Medioevo percepibile e attraversabile, mentre rievocazioni, celebrazioni e pratiche rituali producono forme di temporalità condivisa. Il passato medievale viene così incorporato nella vita sociale non come semplice memoria, ma come elemento attivo nella costruzione di identità, aspettative e appartenenze.

Questa prospettiva consente di superare una lettura del medievalismo centrata esclusivamente sulle immagini o sui discorsi. Il territorio agisce come un dispositivo di mediazione che rende il Medioevo esperibile, trasformandolo in un ambiente culturale piuttosto che in un oggetto distante. In questo senso, il medievalismo non si limita a evocare il passato, ma contribuisce a costruire spazi di esperienza nei quali il passato viene vissuto come parte del presente.

³⁸ F. ROVERSI MONACO, «Mangiare il Medioevo». *Medievalismi alimentari fra Heritage cuisine e nostalgia*, in *A Banchetto con gli amici. Scritti per Massimo Montanari*, Roma 2021, pp. 529-537.

La dimensione territoriale del medievalismo rende inoltre evidente il carattere negoziato del rapporto tra sapere storico e uso pubblico del passato. La conoscenza storica entra in relazione con altri saperi – istituzionali, locali, comunicativi – producendo configurazioni che non possono essere valutate unicamente in termini di correttezza o distorsione. Ciò che emerge è piuttosto un processo di costruzione sociale del passato, nel quale il Medioevo assume significati diversi a seconda dei contesti e delle pratiche che lo attivano.

In questa chiave, il territorio appare come uno spazio di sedimentazione di temporalità multiple. Il Medioevo non vi è presente come passato concluso, ma come insieme di tracce, narrazioni e riattivazioni che si sovrappongono al tempo contemporaneo. Studiare il medievalismo come territorio significa allora interrogare i processi attraverso cui il passato viene selezionato, organizzato e reso socialmente efficace, riconoscendo in tali processi uno dei luoghi privilegiati in cui si manifesta il rapporto tra storia, memoria e immaginario.

5.2 Responsabilità storiografica, mediazioni, dialogo internazionale

Considerare il medievalismo come territorio comporta inevitabilmente una riflessione sulla responsabilità storiografica. Quando il passato medievale viene reso operante nello spazio pubblico, attraverso pratiche culturali, mediali o istituzionali, la distinzione tra sapere storico e uso del passato non scompare, ma viene rinegoziata. Il problema non consiste tanto nello stabilire una gerarchia rigida tra forme “legittime” e “illegittime” di medievalismo, quanto nel comprendere le condizioni storiche e culturali che rendono alcune immagini del Medioevo più credibili, più persuasive e più durevoli di altre.

In questa prospettiva, la responsabilità dello storico non si esaurisce nella verifica dell’accuratezza delle rappresentazioni, ma investe il modo in cui tali rappresentazioni vengono prodotte, diffuse e recepite. Il medievalismo non è un campo esterno alla storiografia, ma uno dei luoghi in cui gli effetti sociali del sapere storico diventano visibili. Le scelte interpretative, le semplificazioni narrative, le categorie utilizzate per descrivere il Medioevo continuano a operare ben oltre il contesto accademico, influenzando pratiche culturali e forme di percezione condivise.

Questo dato emerge con particolare evidenza nei contesti in cui il Medioevo viene rielaborato e diffuso attraverso i dispositivi della co-

municazione contemporanea. Cinema, televisione, piattaforme digitali e social network producono immagini del passato caratterizzate da un'elevata capacità di circolazione e di sedimentazione. In tali contesti, la forza del medievalismo non dipende soltanto dalla sua fedeltà storica, ma dalla sua capacità di organizzare narrazioni riconoscibili, di attivare emozioni e di costruire cornici interpretative stabili. Come mostrano le riflessioni sviluppate in un filone di studi sviluppatosi soprattutto in ambito anglosassone, il medievalismo mediale costituisce oggi uno dei principali vettori di costruzione del rapporto tra Medioevo e pubblico globale³⁹.

Il confronto con queste prospettive consente di precisare ulteriormente il contributo italiano sul piano metodologico. Se una parte consistente della riflessione anglosassone ha privilegiato l'analisi delle forme di consumo culturale del Medioevo, l'attenzione italiana alle genealogie del sapere storico permette di restituire profondità temporale a tali fenomeni. Le immagini medievali che circolano nei media contemporanei non nascono nel vuoto: esse presuppongono tradizioni storiografiche, canoni interpretativi e repertori iconografici che si sono formati nel corso di una lunga durata.

Questa attenzione alle mediazioni consente anche di ampliare lo sguardo verso ambiti meno esplorati del medievalismo. La riflessione dedicata al rapporto tra Medioevo e saperi scientifici, ad esempio, mostra come il passato medievale venga mobilitato non soltanto a fini identitari o narrativi, ma anche come risorsa epistemica. In questi casi, il medievalismo interviene direttamente nei processi di costruzione e di comunicazione del sapere, influenzando il modo in cui la storia della scienza viene percepita e utilizzata nel presente⁴⁰. Tale spostamento di dominio conferma la necessità di un approccio capace di tenere insieme immaginario, conoscenza e pratiche sociali.

Nel considerare il medievalismo come territorio diventa allora centrale il tema delle mediazioni. Il passato medievale non circola in forma immediata, ma attraverso una pluralità di dispositivi che ne orientano

³⁹ MATTHEWS, *Medievalism. A Critical History* cit.; A.B.R. ELLIOTT, *Medievalism, Politics and Mass Media: Appropriating the Middle Ages in the Twenty - First Century*, Cambridge 2017; *Global Medievalism An Introduction*, cur. H. YOUNG - K.M. FINN, Cambridge 2022; L. D'ARCENS, *World medievalism: the Middle Ages in modern textual culture*, Oxford 2022.

⁴⁰ ROVERSI MONACO, "A Closeness to God, to Nature, and to Community" cit.

la comprensione: testi, immagini, spazi, rituali, narrazioni. Ognuno di questi dispositivi introduce un margine di trasformazione, che non va interpretato automaticamente come distorsione, ma come parte integrante del processo di storicizzazione. La responsabilità storiografica consiste, in questo quadro, nel rendere visibili tali mediazioni, esplicitandone presupposti e implicazioni.

Considerato come spazio di pratiche, il medievalismo rende visibili le condizioni attraverso cui il passato diventa socialmente efficace, misurando la distanza – mai neutra – tra conoscenza storica e uso pubblico. Questo approccio consente di superare una contrapposizione semplicistica tra storia “scientifica” e uso pubblico del passato. Il medievalismo, inteso come territorio, mostra come queste due dimensioni siano costantemente intrecciate. La conoscenza storica non si limita a correggere gli usi del Medioevo, ma contribuisce a formarli; allo stesso tempo, gli usi del passato sollecitano la storiografia a interrogare i propri linguaggi e le proprie categorie. In questo senso, il medievalismo può essere letto come uno spazio di riflessività, nel quale si misura la capacità della disciplina storica di confrontarsi con i propri effetti sociali⁴¹.

È su questo terreno che il dialogo internazionale acquista un significato più profondo. Mettere in relazione approcci diversi non significa uniformare i modelli interpretativi, ma riconoscere la pluralità delle storie del medievalismo e delle condizioni che ne hanno reso possibile l'emergere. Il medievalismo come territorio non è un concetto chiuso, ma una proposta analitica che invita a considerare insieme spazio, tempo, saperi e pratiche, restituendo complessità a un fenomeno che continua a ridefinirsi nel presente.

A mo' di conclusione

Il percorso qui delineato consente di leggere il medievalismo non come un ambito tematico circoscritto, ma come uno spazio di interrogazione storica nel quale si intrecciano temporalità differenti, pratiche di sapere e usi sociali del passato medievale. In questa prospettiva, il Medioevo non appare come un oggetto stabilizzato, ma come una costruzione continuamente rinegoziata, il cui significato dipende dalle

⁴¹ LONGO, *Tra un manifesto e lo specchio* cit.

condizioni storiche, culturali e storiografiche che ne rendono possibile l'attualizzazione.

Assumere il medievalismo come problema storico significa, in primo luogo, ricondurlo alle genealogie del sapere che ne hanno reso possibile l'efficacia. Le immagini, le narrazioni e le pratiche che danno forma al Medioevo nel presente non operano nel vuoto, ma si innestano su una lunga tradizione di studi, di edizioni, di interpretazioni e di selezioni del passato. In questo senso, il medievalismo non è esterno alla storiografia, ma ne rappresenta una delle forme di proiezione e, al tempo stesso, uno dei luoghi privilegiati della sua riflessività.

È all'interno di questo quadro che il lavoro di Renato Bordone assume un valore particolarmente significativo. La sua riflessione sugli usi moderni del Medioevo, culminata in *Lo specchio di Shalott* e proseguita nel progetto de *Gli ombrelli di Eglinton*, mostra come la storia sociale e istituzionale possa aprirsi a una interrogazione più ampia sui processi di costruzione del passato. Bordone non propone una teoria del medievalismo in senso stretto, ma offre una postura critica che consente di leggere le rappresentazioni del Medioevo come documenti storici, capaci di rivelare le tensioni e le aspettative delle società che le producono.

La prospettiva adottata in questa introduzione ha cercato di mettere in dialogo tale genealogia con sviluppi più recenti della riflessione sul medievalismo, mostrando come il contesto italiano si caratterizzi per una particolare attenzione alla storia della storiografia e alle tradizioni di sapere. Questa attenzione non costituisce un limite, ma una risorsa, che permette di restituire profondità storica a fenomeni spesso analizzati prevalentemente sul piano contemporaneo. Al tempo stesso, il confronto con altri ambiti di ricerca e con approcci sviluppati in contesti differenti consente di ampliare lo sguardo, evidenziando la pluralità dei medievalismi e la varietà dei loro ambiti di operatività.

Il medievalismo può essere progressivamente considerato come territorio: non soltanto come insieme di rappresentazioni, ma come spazio di pratiche, di esperienze e di negoziazioni tra saperi diversi. In questa accezione, il Medioevo non è semplicemente evocato o narrato, ma reso abitabile, attraversabile, condiviso. Tale dimensione territoriale mette in evidenza la responsabilità storiografica insita in ogni uso del passato, richiamando l'attenzione sui dispositivi che rendono il Medioevo visibile, credibile e socialmente efficace.

Non si tratta di offrire definizioni conclusive, quanto proporre chiavi di lettura. Il medievalismo può considerarsi un campo nel quale si misura la capacità della storia di confrontarsi con i propri effetti, con le proprie mediazioni e con i propri usi pubblici. Interrogarlo significa interrogare, insieme, il Medioevo e il presente, non per ridurli a un rapporto di continuità o di opposizione, ma per comprenderne le modalità di interazione nel tempo lungo.

È in questo spazio di tensione – tra conoscenza storica e memoria culturale, tra riflessione critica e appropriazione simbolica, tra distanza e attualizzazione – che il Medioevo continua a porre domande alla modernità. Ed è in questo stesso spazio che si collocano i saggi raccolti in questo volume, invitando il lettore a considerare il medievalismo non come un oggetto accessorio, ma come una delle forme attraverso cui la storia continua a essere pensata, praticata e condivisa.

In questo senso, questa introduzione si offre anche come soglia della collana “Specula. Studi di medievalismo”, con l’auspicio che essa possa costituire una sede di riflessione e di confronto sulle diverse declinazioni dell’idea di Medioevo, nei suoi presupposti storici e nelle sue implicazioni contemporanee.

SEDI EDITORIALI DI PRIMA PUBBLICAZIONE*

Architettura del desiderio: nobiltà e cavalleria nei revival del castello medievale

Architettura del desiderio: nobiltà e cavalleria nei revival del castello medievale, in *Dal castrum al 'castello residenziale'. Il medioevo del reintegro o dell'invenzione*. Atti delle giornate di studio (Torino, 12-13 marzo 1999), cur. M. DAVICO VIGLINO - E. DELLAPIANA TIRELLI, Torino 2000, pp. 65-72.

Origine del gusto medievale nell'architettura dei giardini

Origine del gusto medievale nell'architettura dei giardini, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, cur. G. SIMONCINI, Milano 1997, pp. 215-226.

Templarismo sette-ottocentesco in Italia

Templarismo sette-ottocento in Italia (con particolare riferimento al Piemonte), in *I Templari in Piemonte dalla storia al mito*. Atti della giornata di studio (Torino, 20 settembre 1994), Torino 1995, pp. 71-83.

La Bell'Alda

La leggenda della Bell'Alda, in *La Sacra di S.Michele simbolo del Piemonte europeo*. Atti del IV Convegno Sacrense (26-27 maggio 1995), Torino 1996, pp. 131-147.

Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano

Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo», 100 (1997), pp. 109-149.

Gusto neomedievale e invenzione del passato nella cultura del restauro ottocentesco

Gusto neomedievale e invenzione del passato nella cultura del restauro ottocentesco, in *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutele e conservazione dell'opera d'arte*. Suppl. al «Bollettino d'arte», 98 (1998), pp. 21-23.

* I saggi qui raccolti sono stati pubblicati tra il 1994 e il 2007 in sedi diverse, oggi in parte difficilmente reperibili. La loro riproposizione in questo volume risponde a un disegno unitario concepito dall'autore come ideale prosecuzione de *Lo specchio di Shalott*, dedicato al medievalismo e ai suoi molteplici linguaggi.

Castelli e fate nell'illustrazione italiana del primo Novecento. Analisi di un repertorio iconografico

Castelli e fate nell'illustrazione italiana del primo novecento. Analisi di un repertorio iconografico, in *Tra fate e folletti. Il liberty nell'editoria per l'infanzia 1898-1915*, Torino 1994, pp. 48-57.

Medioevo oggi

Medioevo oggi, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino*, IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno ed., 1997, pp. 261-297.

«Young» Carlo Magno. Una nuova immagine di medioevo? A proposito di uno sceneggiato televisivo

«Young» *Carlo Magno. Una nuova immagine del Medioevo?*, «Quaderni medievali», 38 (1994), pp. 141-150.

Storiografia, genealogia e araldica. Usi e abusi

Storiografia, genealogia e araldica. Usi e abusi, in *L'identità genealogica e araldica. Fonti, metodologie, interdisciplinarietà, prospettive*. Atti del XXIII Congresso internazionale di scienza genealogica e araldica (Torino, 21-26 settembre 1998), Roma 2000, pp. 505-514.

La riscoperta del medioevo tra ideologia e gusto

La riscoperta del medioevo tra ideologia e gusto, in *L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIXe siècle*, Sainte-Etienne 2001, pp. 65-71.

Le radici della rivisitazione ottocentesca del medioevo

Le radici della rivisitazione ottocentesca del medioevo, in *Medioevo reale Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*. Atti del Convegno (Torino, 26-27 maggio 2000), Torino 2002, pp. 11-18

Medioevo ideale e medioevo reale nella cultura europea della prima metà del Novecento

Medioevo ideale e medioevo reale nella cultura europea della prima metà del Novecento, in *Medioevo ideale e medioevo reale nella cultura urbana*. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento, cur. P. MARINI, Verona 2003, pp. 53-61.

Il castello di Pollenzo. Il sogno del Medioevo per un re romantico

Il castello di Pollenzo. Il sogno del Medioevo per un re romantico, in *Romani e barbari. Incontro e scontro di culture*, cur. S. GIORCELLI BERSANI, Torino 2004, pp. 243-251.

Editoria tra Ottocento e Novecento. Fumetto

Editoria tra Ottocento e Novecento. Fumetto, in *Arti e storia nel Medioevo*, cur. E. CASTELNUOVO - G. SERGI, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 711-735.

Il romito del Cenisio, i Longobardi e Carlo Magno alla Chiusa: spunti romantici di un itinerario in Valle di Susa

Il romito del Cenisio, i Longobardi e Carlo Magno alla Chiusa: spunti romantici di un itinerario in Valle di Susa, in *I Longobardi e le Alpi*. Atti della giornata di studio "Clusae Longobardorum, i Longobardi e le Alpi" (Chiusa di San Michele, 6 marzo 2004), Susa 2005, pp. 67-84.

Gualino e la stagione neo-medievalistica

Gualino e la stagione neo-medievalistica, «Annali del Centro Pannunzio», 36 (2005/2006), pp. 327-335.

Cinema e medioevo

Cinema e medioevo, in *Lezioni sul Medioevo*, cur. D. ROMAGNOLI, Guastalla 2007, pp. 79-84.

Cavalleria e romanticismo

Cavalleria e romanticismo, in *La civiltà cavalleresca e l'Europa. Ripensare la storia della cavalleria*, cur. F. CARDINI - I. GAGLIARDI. Atti del I Convegno internazionale di studi (San Gimignano, 3-4 giugno 2006), Pisa/S. Gimignano 2007, pp. 243-256.

«Per lancia e spada a ogni sangue, su campo franco». Tradizione e storicità nell'Ettore Fieramosca di Blasetti

«Per lancia e spada a ogni sangue, su campo franco». Tradizione e storicità nell'Ettore Fieramosca di Blasetti, in *Ettore Fieramosca. Segreti e passioni secondo Blasetti*, cur. F. PRONO - E. NICOSIA, Torino 2007 (I quaderni degli archivi, 4), pp. 37-42.

TRE SECOLI DI RIVISITAZIONE DEL MEDIOEVO. UN TENTATIVO DI INTERPRETAZIONE

Nessuna età storica come il medioevo conobbe e conosce tuttora una perdurante fortuna rievocativa che va ben al di là dell'ambito circoscritto degli studi storici per investire le varie manifestazioni dell'intera società occidentale. Da almeno tre secoli, infatti, la nostalgia dell'età di mezzo ricompare periodicamente nella cultura e nel gusto dei paesi europei e di quelli europeizzati come riproposta di forme e di contenuti alternativi al presente, di volta in volta caricata di significati adattabili alle esigenze contingenti e di conseguenza più o meno infedele, a seconda delle circostanze, ai portati originali del medioevo storico. Destino in un certo senso inevitabile, quando si ponga mente ai mille anni convenzionalmente individuati come medievali, non riconducibili a un'interpretazione univoca, ma piuttosto esplosi in direzioni molteplici, caratterizzati, caso mai, proprio da una vivace sperimentazione in tutti i campi della società con esiti più spesso non definitivi, anzi in apparente contraddizione interna. Isolarne un aspetto, enfatizzarne una caratteristica – il medioevo feudale, il medioevo comunale, il medioevo cristiano – ha significato inevitabilmente consumare un'infedeltà rispetto a una corretta visione complessiva, ricondurre un'esperienza storica a una dimensione esemplare o consolatoria, selezionarne gli elementi congeniali alla propria età, fino al punto di «inventare» il proprio medioevo.

La periodica (e discontinua) «invenzione» del medioevo – o meglio di un certo tipo di medioevo, di volta in volta prescelto come modello – non pare infatti inseribile del tutto nel fenomeno, pur consueto per ogni età, costituito dal confronto con il proprio passato, individuato come origine legittimante, talvolta senza avvertibile soluzione di continuità con il presente. In questo modo, proprio agli uomini del medioevo era parso il loro rapporto con la romanità, di cui si sentivano eredi e con-

tinuatori sia dal punto di vista culturale, sia da quello politico (e basti qui pensare alla dantesca «translatio imperii»). Erano stati, a posteriori, gli umanisti – e poi il Rinascimento e la Riforma – a individuare invece in quei secoli una traumatica interruzione e a proporre da parte loro un presunto ricongiungimento con l'antichità classica, in tal modo suggerendo non tanto un nuovo sistema per periodizzare la storia umana, quanto piuttosto l'espunzione da essa di un'esperienza plurisecolare giudicata negativamente. L'idea di una continuità interrotta da un intervallo circoscritto e poi ripresa e proseguita dai contemporanei finiva in ogni caso per creare un dualismo antagonistico fra classicità e non-classicità, tanto più evidente (ed evidenziato) in campo artistico. In breve il medioevo assumeva così quei connotati giudicati negativi – «barbari», «gotici» – da una cultura che aveva adottato come canoni estetici quelli ritenuti di ascendenza classica. Con la seconda metà del Cinquecento il totale rifiuto dell'architettura gotica in Italia sancì in questo modo anche la condanna del medioevo, circoscrivendone l'interesse all'ambito dell'erudizione storica di ispirazione cattolica.

Di fatto, quell'esperienza storica era diventata «modello» nel momento in cui si era andata definendo come alterità rispetto al classicismo. Ecco qui un primo, non indifferente elemento che può essere utilizzato per interpretare la fortuna delle periodiche riproposizioni del medioevo.

Proprio in campo artistico, e precisamente in quello architettonico, troviamo infatti alla metà del Seicento le prime spie di un occasionale riuso del gotico: non è però casuale che ciò accada durante la stagione del barocco e della sua tormentata ricerca di forme innovative rispetto alla tradizione manieristica. Perché le sperimentazioni in tal direzione di un Guarini e di un Borromini non costituiscono un fenomeno di sopravvivenza stilistica, avvertibile ancora per secoli – soprattutto fuori d'Italia – negli interminabili cantieri delle grandi cattedrali medievali, né sono ascrivibili al perdurare del principio della *concinnitas* utilizzato da Leon Battista Alberti per giustificare gli interventi in stile sui monumenti medievali: sono bensì frutto di una scelta deliberata, non soltanto formale ma anche strutturale, di modelli alternativi – o anche solo complementari – rispetto alle regole del classicismo. Stagione certo effimera e limitata, questa della «goticità nuova» seicentesca, sulla quale sarebbe tuttavia opportuno sviluppare la ricerca, raccogliendone le manifestazioni nei diversi ambiti culturali, a partire dal progressivo rilievo

assunto dall'ambientazione «gotica» nella produzione scenografica di quegli anni. Dal momento che il teatro rappresenta la proiezione di bisogni e desideri e al tempo stesso costituisce un veicolo formidabile per la diffusione generalizzata della loro formalizzazione.

Alla scenografia e alla rappresentazione pittorica, d'altra parte, si ispira quella dilatazione del palcoscenico al paesaggio naturale che è il giardino all'inglese, dove il *revival* settecentesco del medioevo muoveva i primi passi: qui, infatti, nel microcosmo enciclopedico dell'esotismo spaziale e temporale costituito dalle effimere costruzioni in stile cinese, arabo, etrusco, si va sviluppando anche un gotico-rococò, allusivo, a modo suo, di una diversità rispetto al tempo presente, in un moto di più generale insofferenza verso gli aspetti normativi e un po' claustrofobici della simmetria tradizionale. Né si trattava soltanto di una reazione di tipo formale: a differenza di gran parte delle altre citazioni esotiche, la realizzazione dei castelli da giardino sottostava a un rinnovato interesse per quegli aspetti del medioevo che parevano meglio consuonare con la sensibilità del momento, alla ricerca di un'alternativa al classicismo. Il medioevo tende così ad assumere il carattere di origine primitiva da contrapporre a una civiltà ormai in via di esaurimento, secondo un orientamento che era anche del Vico il quale aveva individuato l'età medievale quale «barbarie seconda» e nuova fase «eroica» della storia universale.

Un vero *revival* si ebbe tuttavia, a partire dall'Inghilterra, con la seconda metà del secolo, quando l'interesse antiquario provocò lo sviluppo degli studi sulle origini delle culture nazionali, favorendo la riscoperta dei miti e della letteratura cavalleresca del medioevo e sollecitando, per altro verso, la produzione di una narrativa (il romanzo gotico) che si ispirava agli aspetti più emozionanti del medioevo. Non vi è dubbio infatti che per il Settecento il «collante» dell'attenzione verso i vari aspetti del medioevo era costituito proprio dalla sollecitazione emotiva, dall'identificazione, cioè, del «sublime» – teorizzato in quegli anni – con il pittoresco evocato dal mondo eroico e fantastico della «barbarie gotica». Data da questo momento, infatti, la preferenza attribuita alle rovine medievali (vere o artificiali che fossero) rispetto a quelle classiche, in quanto – a giudizio dello Home, universalmente ripreso dai trattatisti dell'ultimo quarto del secolo sull'arte dei giardini – provocavano un più forte sentimento di angoscia e non solo di malinconia come le altre.

La presenza dell'interesse antiquario – storico, letterario e architettonico – per il «primitivismo» del medioevo e la funzione emotiva esercitata da tale rievocazione in relazione al pittoresco, ispiratore a sua volta di elaborazioni romanzesche, sono elementi che talvolta possono agire anche separatamente, ma la loro confluenza costituisce certo l'impianto strutturale permanente di ogni *revival* medievale nel tempo a venire, e a essa si deve la definitiva assunzione del medioevo nel gusto e nel costume della società europea. Il successivo *revival*, quello ben più noto del Romanticismo, riprese e sviluppò, infatti, i motivi elaborati dal Settecento, interpretando in chiave nazionalistica il tema delle origini medievali. Fu proprio questo, in fondo, uno dei segreti dello straordinario successo del medioevo nell'Ottocento: l'attrazione per gli ideali eroici della cavalleria, la suggestione esercitata dal pittoresco gotico, per quanto di forte eccitazione emozionale, non sarebbero stati infatti in grado di giustificare l'adesione totale e l'autoidentificazione dei contemporanei, se fossero rimaste rievocazioni generiche di un complessivo medioevo europeo senza calarsi nella specificità di ogni singolo paese. Questo orientamento diffuso diede poi origine a interpretazioni diverse e talvolta contrapposte del medioevo quando a esso fece ricorso la propaganda politica: i monarchi della Restaurazione infatti lo individuano come passato legittimante della loro ripresa autorità, mentre i liberali, specie in Italia, lo interpretarono sismondianamente come origine delle libertà comunali e anticipazione di prospettive democratiche.

In questo clima culturale il medioevo si avviava a diventare sempre più metafora e giustificazione di situazioni contingenti, adattandosi, proprio per la polivalenza delle sue manifestazioni storiche, alle esigenze diverse; indirettamente ciò produsse la quasi totale esclusione di ogni altra età dalla rievocazione del proprio passato: la storia patria divenne così in gran parte storia medievale. Questo atteggiamento, di ascendenza romantica, aiuta a spiegare, per un verso, il poderoso incremento che in quegli anni ebbero ovunque gli studi storici sul medioevo, a partire dai fondamentali «*Monumenta Germaniae Historica*». Per un altro verso chiarisce la fortuna del romanzo storico che, superando il puro sensazionalismo del romanzo gotico, offre una sapiente rielaborazione narrativa e fantastica di materiale erudito, presentandola come genuina rievocazione del passato. L'ambiguità del romanzo rientra nell'ambiguità propria di ogni *revival* inteso come intenzione di rivivere il passato ricreandone le forme e gli atteggiamenti e proponendolo come alterna-

tivo al presente. Al pari del romanzo, anche le altre manifestazioni di coinvolgimento emotivo che rievocano il medioevo, come l'architettura, il teatro, l'illustrazione e la pittura di storia, si proponevano di trasportare altrove il fruitore, offrendo l'illusione dell'oggettività tramite la concretezza degli oggetti prodotti.

Illusione, si è detto, in quanto vi si perviene attraverso un laborioso percorso che dalla fonte genuina, allontanandosene sempre di più, passa per l'erudizione, la rielaborazione, l'adattamento e la diffusione popolare. Così, ad esempio, la pittura *troubadour* aveva tratto alimento iconografico dal *pastiche* sincretistico del Museo parigino di Lenoir dove prevalevano reperti bassomedievali o addirittura rinascimentali ai quali si ispirarono gli artisti, attribuendo le forme quattrocentesche ai mille anni dell'intera età di mezzo. Eppure, con le sue lucenti armature, i copricapi piumati e le calzemaglie colorate, con i suoi merli e le bertesche, il generico medioevo *troubadour* presto si impose ovunque come il «vero» medioevo cavalleresco, al punto che non solo si costruirono castelli di fantasia, ma spesso anche quelli autentici subirono riplasmazioni e aggiunte di tipo decorativo per rispondere meglio all'immagine ormai consacrata del castello medievale nel quale proiettare il desiderio di evasione dalla quotidianità.

Il *revival* scenograficamente *troubadour* di fatto si esaurì verso la metà dell'Ottocento, anche se ne sopravvissero ancora a lungo tracce nelle manifestazioni più popolari come il melodramma. Non venne tuttavia meno l'interesse per il medioevo, ormai profondamente radicato nella cultura ottocentesca, né venne meno il valore alternativo che gli era stato attribuito fin dal principio: proprio in Inghilterra, dove il *revival* aveva avuto inizio contrapponendosi sul piano estetico alle regole del classicismo, la rievocazione del medioevo in età vittoriana trasferì la sua carica polemica sul piano etico, reagendo al disagio sociale provocato dai progressi della rivoluzione industriale. Il cantiere della cattedrale medievale, dove l'artigiano esprime la sua personalità, si contrappone così alla fabbrica spersonalizzante, prospettando un modello utopico di società e di arte ispirato a una visione organica del medioevo. Le conseguenze di un tale atteggiamento furono duplici: da una parte favorì l'approfondimento scientifico dell'arte e dell'architettura medievali, fornendo strumenti di conoscenza adeguati agli interventi architettonici e allo sviluppo di realizzazioni artigianali che si ispiravano al medioevo, dall'altra parte finì per provocare un rifiuto del presente e il rinchiudersi

di certi ambienti artistici nel sogno nostalgico di un passato comunque irriproducibile.

Questo secondo *revival* ottocentesco, mentre apriva la strada alle delusioni dello storicismo romantico, relegando certe forme di medievallismo fra le raffinatezze decadentiste, per altro verso costituisce senz'altro la più importante fra le esperienze di riproposizione del medioevo per le durevoli conseguenze che comportò. Rapidamente diffusosi in tutti i paesi europeizzati, sviluppò al massimo le conoscenze strutturali dell'architettura gotica, applicandole alla progettazione in stile e al restauro integrativo dei monumenti, senza rinunciare tuttavia a quella componente emotiva che l'evocazione del medioevo aveva fin allora implicato. Si può anzi dire che fu proprio l'adesione etico-ideologica e sentimentale al medioevo che ispirò tanto la realizzazione di nuovi edifici secondo tipologie medievali, quanto la ricostruzione integrale dei monumenti originali: due pratiche diffuse in maniera così capillare da originare da quel momento in poi una definitiva «medievalizzazione» dei paesaggi urbani e rurali, in grado ancor oggi di creare qualche equivoco di attribuzione.

All'Ottocento – e in particolare al secondo Ottocento – riuscì dunque di portare a compimento l'elaborazione sistematica di un modello di medioevo di grande fortuna culturale in quanto di grande verosimiglianza formale, che, sviluppando le tensioni estetiche ed etiche espresse dai precedenti *revival*, si poneva davvero come paradigma alternativo al classicismo col valorizzare le esperienze storiche dell'età post-classica. Manifestandosi certo «infedele» alla realtà storica a cui alludeva, ma nella stessa misura – si badi – in cui può apparire «infedele» alla classicità il neoclassicismo elaborato dall'estetica sette-ottocentesca, figlio, a sua volta, della medesima temperie storicistica, entrambi «tipi ideali», di natura in definitiva metastorica perché espressi dalla sensibilità moderna, di una concezione dualistica dell'arte (e del mondo). Con una differenza, però: che, nonostante la capillare diffusione degli esempi di neomedievalismo, sopravvissuta fin oltre la prima guerra mondiale, presto la sua fortuna critica declinò irrimediabilmente e le sue realizzazioni furono condannate (e spesso ancora lo sono) come espressioni di cattivo gusto, in quanto giudicate «falso medioevo», mentre nessuno si sognerebbe di definire «falso romano» o «falso greco» quelle neoclassiche.

In questo modo il *revival* del medioevo ritornò – per così dire – «all'opposizione», dove si era da sempre collocato in quanto movimen-

to di reazione alle manifestazioni del presente. Non deve dunque apparire strano se anche la sua più recente riapparizione abbia reagito alla società contemporanea, facendo la sua comparsa nei dintorni del fatidico Sessantotto. Tramontati gli ideali etici ed estetici ispirati al medioevo storico che avevano connotato le riproposizioni precedenti, di quelle ora si ereditava in prevalenza il significato metaforico: un «medioevo prossimo venturo», metafora negativa di una civiltà annientata da una catastrofe totale, infatti era quanto si prospettava all'umanità in seguito a un'esplosione nucleare o al collasso di sistemi tecnologici troppo sofisticati e ingovernabili. Ma ai timori di futurologi e di autori di fantascienza presto si aggiunsero altri elementi che contribuirono, grazie ai mass-media, alla diffusione di una vera e propria moda medievale paragonabile ai *revival* del passato.

Di tale fenomeno colpiscono in particolare due aspetti, in apparente contrasto fra loro: il primo è costituito dalla fortuna editoriale, a partire dagli anni Settanta, dei risultati della ricerca indirizzata a temi di storia sociale e di cultura materiale, prodotti dalla medievistica influenzata dalle esperienze delle «Annales» francesi; il secondo è il parallelo successo popolare di una narrativa – letteraria e cinematografica – di fantasia avventurosa o direttamente ambientata nel medioevo o comunque rivestita di forme medievalescenti anche se si colloca al di fuori della realtà storica. Entrambi gli aspetti, tuttavia, derivavano dal medesimo atteggiamento nei confronti del mondo contemporaneo: l'interesse per la marginalità e le classi subalterne medievali appare infatti proiezione nel passato dell'impegno politico-ideologico profuso in quegli anni nel contestare gli attuali assetti sociali, mentre un rifiuto più radicale di quella società portò all'evasione nel fantastico con l'elaborazione di mondi alternativi all'insegna dell'avventura, negata dalla quotidianità contemporanea. E dove poteva abitare l'avventura, se non in quel simulacro di medioevo ben collaudato dall'Ottocento romantico, di cui il nuovo *revival* ricalcava inconsciamente le orme?

Sebbene un aspetto dell'attuale fortuna del medioevo, specie nelle manifestazioni più recenti, sia costituito dal rinnovato interesse per l'elemento genuinamente storico (o ritenuto tale), come stanno a dimostrare le innumerevoli rappresentazioni-ricostruzioni di costume e di ambientazione medievale di grande richiamo turistico, è pur vero che, per altro verso, il fascino del medioevo consiste, oggi più che in passato, nel significato di archetipo di cui si è andato via via caricando

proprio grazie alle sue progressive rivisitazioni. Una condizione che ne consente, in definitiva, trasposizioni extra-testuali che l'attuale *revival*, a differenza dei precedenti, ha largamente sperimentato e che hanno contribuito al suo successo: così l'età di mezzo è diventata la «terra di mezzo» di Tolkien, l'arturiana Excalibur si è trasformata nella spada-laser di «Guerre stellari», il romanzo cavalleresco si è adattato all'«heroic fantasy».

Perché, c'è da chiedersi in conclusione, proprio il medioevo ha assunto questo valore metastorico e universale, tale da venire periodicamente riproposto come modello alternativo al presente e da avere ancor oggi forza evocativa assoluta?

Intanto c'è da considerare la sua funzione di «modello», non attribuita ad altre età se non al suo diretto antagonista, il classicismo, e di modello alternativo, implicitamente giudicato tale fin dalla sua definizione, e dunque trasgressivo rispetto alla determinazione di un sistema normativo mirante a stabilire un ordine razionale. In uno schema di questo genere il medioevo, per contrario, si caratterizzerebbe per il disordine, la mancanza di regole e di razionalità: tutti elementi che, in positivo, rimandano a una fase incoativa, spontanea e non ancora organizzata. Sono proprio questi gli elementi rivalutati dal primo *revival* settecentesco che reagisce all'ordine codificato, esaltando il primitivismo del gotico, la «barbarie seconda» vichiana, la spontaneità naturale che sollecita l'adesione emotiva e provoca il sentimento del sublime. Successivamente la rievocazione romantica, allentando i legami con il mondo classico, interpretò questa fase incoativa come vero momento originario, creativo dello spirito dei singoli popoli, e ne esaltò le manifestazioni, cercando di riprodurle e di riviverle, mossa da un sentimento di nostalgia verso quella che considerava la giovinezza dell'Europa; solo in un secondo tempo, tuttavia, l'evocazione sentimentale si evolve verso un più consapevole progetto di riproposizione del medioevo come esempio per la rigenerazione della società e dell'arte.

Ancora oggi, delle progressive riproposizioni del medioevo l'attuale *revival* ha mantenuto lo spirito: di fronte a una crisi di esaurimento della società, come nel Sette e nell'Ottocento, si guarda ancora una volta al medioevo per bisogno di ringiovanimento e riappare l'immagine «eroica» della «barbarie seconda». Si guarda al medioevo per un riflesso condizionato dalla tradizione revivalistica che ha fatto di esso l'unico passato immaginabile (la «nostra infanzia» – conferma però un mediev-

sta come Le Goff –), ma insieme si cerca di rinnovarlo espandendolo in altri tempi e in altre dimensioni, quasi a verificarne la tenuta simbolica. E quell'immagine di medioevo, deposti gli intenti etico-estetici più datati, tiene proprio per la sua alterità originaria di «modello» e continua a presentarsi come l'Altrove sognato dai romantici, a un tempo familiare ed estraneo, perduto e mai posseduto.

ARCHITETTURA DEL DESIDERIO. NOBILTÀ E CAVALLERIA NEI REVIVAL DEL CASTELLO MEDIEVALE

«La facciata triste e severa presentava una cortina sormontata da una galleria a piombatoio, dentellata e coperta. Questa cortina collegava due torri diverse per età, materiali, altezza e grossezza, che terminavano con merli sormontati da un tetto appuntito, come un berretto posato sopra una corona gotica (...) Ma Combours era ricco di diritti feudali»¹.

«Il castello di le Villard... è una vecchia dimora sperduta in mezzo alle montagne. Una volta due torri orlate di piombatoie dovevano dare al castello un aspetto piuttosto feudale, ma oggi tutto crolla e sprofonda... Un tiglio, forse l'albero sotto il quale il feudatario dirimeva le liti, si addossa alla porta e allarga in tutte le direzioni i rami secchi... la banderuola con lo stemma è sostituita da non so quale banale immagine ritagliata nella latta. Le rovine sono spesso pittoresche, ma qui tutto è triste e stringe il cuore»².

Così, rispettivamente, Chateaubriand e Costa di Beauregard rievocavano i castelli aviti: due testimonianze relative a situazioni settecentesche, rese tuttavia da uomini dell'Ottocento, entrambi a modo loro nostalgici dell'*ancien régime*, non ignari dell'estetica delle rovine, ma al tempo stesso in grado di restituire l'ambiente e l'atmosfera di un castello del XVIII secolo prima della 'riscoperta' pittoresca del medioevo.

Vorremmo partire proprio da questo momento – la metà del Settecento –, alla vigilia delle grandi trasformazioni istituzionali e della «scoperta del medioevo», per cercare di cogliere il significato simbolico del manufatto castello, risalendo, da una parte, alle origini della sua com-

¹ F.R. DE CHATEAUBRIAND, *Memorie d'oltretomba*, I, Torino 1995, pp. 51-57.

² H.J. COSTA DE BEAUREGARD, *Vecchio Piemonte nella bufera (Un homme d'autrefois)*, Torino 1977, p. 5.

parsa, e discendendo, dall'altra, alla sua riproposizione 'trasfigurata' dal romanticismo, con l'intento di cogliere, laddove è possibile, i segni di una permanenza non solo fisica, ma soprattutto ideale.

Al di là del comune sentimento di tristezza – «facciata triste e severa» / «tutto è triste» – che nei due autori (ottocenteschi) ispirano i castelli del secolo precedente, ciò che ne accomuna le testimonianze appare il nesso fra torri, merli, gotico e il mondo feudale («diritti feudali», «un aspetto piuttosto feudale», «il feudatario dirimeva le liti»). Un nesso castello/medioevo/feudalesimo che oggi, dopo duecento anni di sensibilità romantica, ci sembra del tutto ovvio, ma che per l'età precedente va invece verificato con attenzione, sia nell'espletamento delle funzioni pratiche del manufatto, sia nell'assunzione di valenze simboliche.

Va detto allora che, al di là di cesure artificiose dettate da consuetudini storiografiche, il castello medievale – tale in quanto sorto nell'età di mezzo – si deve considerare come funzionale fino al momento in cui restano attive le ragioni, reali o ideali, che lo hanno prodotto. Ma quali erano queste ragioni?

Indubabilmente il castello nasce nel medioevo come strumento di guerra, di difesa e di offesa: o come preesistente fortezza pubblica a tutela di un territorio, integrata dal X secolo nei possedimenti del *dominus* che ne ha assunto il controllo a titolo patrimoniale, oppure da lui edificata *ex novo* sulla sua terra per protezione contro le aggressioni esterne. La debolezza dell'autorità regia favorì infatti l'acquisizione dei poteri pubblici da parte dei signori su un «distretto» – nuovo rispetto alle tradizionali circoscrizioni del regno – individuato da precisi confini territoriali entro cui risiedevano i sottoposti. In tutti i casi il castello, all'interno e all'esterno del territorio, diventa quasi il simbolo – oltretutto lo strumento concreto – tanto della protezione quanto della coercizione esercitata dal signore sui residenti; la proliferazione dei castelli nel corso del basso medioevo corrisponde dunque alla proliferazione delle singole signorie territoriali, in concorrenza fra loro. Successivamente, l'asestamento delle monarchie provocherà all'interno della società il formalizzarsi di una gerarchia di poteri, spesso col ricorso agli istituti feudali, all'incrocio delle sfere del politico e del giuridico, riconoscendo di diritto egemonie sociali che di fatto sono preesistenti e perduranti³.

³ Per un primo inquadramento degli aspetti medievali qui e in seguito esaminati si veda R. BORDONE, *I poteri laici*, in *Arti e storia nel Medioevo*, I, *Tempi Spazi Istituzioni*, cur. E. CASTELNUOVO - G. SERGI, Torino 2002, pp. 513-555.

Collegata con la detenzione del castello nasce allora l'idea di «nobiltà» intesa come diseguaglianza trasmissibile biologicamente: un prodotto peculiarmente bassomedievale, in quanto deriva dal riconoscimento di quei poteri personali di comando, propri delle famiglie aristocratiche, che il sovrano non è riuscito a liquidare, ma ai quali cerca di dare una collocazione giuridica all'interno del sistema di monopolio politico. Diventato «feudatario», il signore riprendeva in beneficio quegli stessi diritti (promananti dal castello) che aveva esercitato patrimonialmente, ottenendone così legittimazione e difesa dal sovrano.

Nel corso dell'undicesimo e del dodicesimo secolo si affaccia tuttavia un'altra categoria di uomini che, pur risiedendo nel territorio del castello, sono esentati dagli obblighi dei contadini per il servizio di collaborazione armata che rendono al signore; una sistemazione ideologica della società e lo sviluppo di consuetudini feudali contribuiranno in seguito a definire ruolo e collocazione sociale di tali «cavalieri». In seguito, la diffusione dell'*adoubement* cavalleresco anche presso l'aristocrazia dei signori di castello tenderà a rendere omogenea la categoria dei *militēs* in base alla funzione difensiva esercitata rispetto al resto della società (chierici e lavoratori), fino al punto di fare della «cavalleria» l'elemento discriminante per l'accesso alla nobiltà di diritto. La detenzione di diritti, l'esercizio militare a cavallo, l'attività venatoria con cani e falconi, l'acquisizione di una cultura cortese, alimentata da produzione letteraria espressamente indirizzata (i romanzi cavallereschi) costituiscono gli *status symbol* della nobiltà cavalleresca. Un altro importante elemento era fornito dalla dimora, ma non tutti i cavalieri possedevano un castello, sicché, a imitazione dei signori, molti di questi nobili minori edificavano la loro abitazione munita di merli e di torri in modo da avere almeno l'aspetto di un castello⁴.

Fin dal medioevo stesso, dunque, il castello e i particolari che lo compongono (merli, torri, caditoie, bertesche etc.) erano caricati di un particolare significato simbolico, individuabile al principio nella detenzione degli strumenti militari di esercizio del potere sugli uomini e in seguito nella posizione socio-giuridica di chi li possedeva. Dal basso medioevo in avanti, in altre parole, il castello è simbolo della nobiltà e del suo stile di vita cavalleresco. Nel dibattito sulla nobiltà come ceto che interessò la cultura europea dal Trecento al Seicento, il riferimen-

⁴ M. KEEN, *La cavalleria*, Napoli 1986, p. 248.

to al castello appare infatti costante: quando vi si affacciò il patriziato mercantile cittadino le casate feudali-nobili infatti rappresentavano ancora un modello per le classi dominanti. Un tale orientamento aiuta a comprendere, per esempio, l'attitudine dei ricchi finanziari astigiani ad acquistare castelli nel contado o a costruirseli, tra il XIV e il XV secolo, a scopo di nobilitazione ben più che per esigenze (pur ancora sentite) di difendere il patrimonio fondiario, come attestano i numerosi castelli di pianura disseminati fra Poirino e Villanova d'Asti.

Nell'autunno del medioevo, al pari dell'arma araldica e della scienza cavalleresca, di gran moda ancora per tutto il Seicento, la detenzione di un castello o di una dimora che ne ricordasse le caratteristiche diventa dunque connotazione essenziale dello stato di nobile, quasi la proiezione architettonica dell'inconfondibile attitudine militare del «gentiluomo», individuato dal *Cortegiano* del Castiglione come colui «che porti l'arme». Ancora nel 1574 Stefano Guazzo di Trino, autore della *Civil conversatione*, sottolineando che il nobile sta meglio «in villa o castello che in città», ricorda tuttavia la povertà dei numerosissimi gentiluomini del Monferrato dei cui castelli «non tocca a pena che un merlo per ciascuno»⁵, un merlo che, in ogni caso, ne garantisce la nobiltà.

Proprio in Piemonte, come ha segnalato Claudia Bonardi, gli ambasciatori veneti del Cinquecento rilevavano che piccoli e grandi feudatari preferivano risiedere nei castelli che non in città, «usando ogn'uno che sia nato in qualche grado di nobiltà abitar ai castelli suoi fuori delle terre, secondo l'uso dei francesi»⁶. Se nel corso delle guerre franco-ispane che insanguinarono la regione nella prima metà del secolo i castelli svolgevano ancora una effettiva funzione militare – come provano le sistematiche distruzioni operate dal maresciallo Cossé di Brissac⁷ –, con la pace seguita al definitivo ritorno dei Savoia dopo Cateau-Cambrésis il duca vietò ogni tipo di fortificazione privata, avocando allo Stato l'iniziativa

⁵ Citato in C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari 1988, p. 159.

⁶ C. BONARDI, *I castelli rurali in età moderna*, in *L'architettura popolare in Italia. Piemonte*, cur. V. COMOLI MANDRACCI, Roma-Bari 1988, p. 55.

⁷ Si veda al proposito F. BOYVIN DU VILLIERS, *Memoires sur le dernieres guerres demeslees par feu Messire Charles de Cossé, comte de Brissac*, Paris MDCVII, dove sono ricordate le distruzioni dei castelli di Passerano (p. 144), La Piova (p. 200), Camerano, Baldichieri e Tigliole (p. 253), e delle fortificazioni di Vignale (p. 510) e di Montechiaro (p. 554).

in tal senso. Ciò non impedì che la nobiltà sabauda, nel ristrutturare gli antichi castelli per adattarli a più comoda dimora di campagna, non rinunciasse a quei segni che ne connotavano l'originaria funzione. Nella maggioranza dei casi non si trattò soltanto di sopravvivenze superstiti, dettate da esigenze edilizie di risparmio, ma, è stato proposto⁸, di «nostalgico attaccamento a quelle che erano le più immediate insegne della condizione feudale: i muri antichi e turriti, la corona di beccatelli». O ancora, più che di cause sentimentali, occorre parlare di vera e propria ostentazione deliberata di simboli socio-giuridici in grado di attestare la superiorità di una classe che cercava la propria identità autorappresentandosi nella continuità dello svolgimento di un ruolo cavalleresco-militare piuttosto che nella scelta di modelli estetici di residenza sontuosa, come accadeva, per esempio, per la nobiltà veneta con l'edificazione delle ville palladiane.

Un atteggiamento di questo tipo aiuta a comprendere gli interventi di secondo Seicento nei casi come quello del castello di Bonavalle, dove i proprietari Turinetti fecero ricostruire (o costruire *ex novo*) due torrette angolari, molto più piccole delle preesistenti, coperte da cupolini alla moderna, funzionalmente «inutili» secondo la Bonardi⁹, se non per evocare un tipo di castello «feudale» a quattro torri, corrispondente a quello limitrofo di Racconigi. E non a caso, forse, i ricchi torinesi Turinetti avevano acquistato il feudo solo nel 1641, dopo aver ottenuto la nobilitazione attraverso la carriera amministrativa...

Non bisogna poi dimenticare che, al di là dell'immagine che da esso si voleva ricavare, nell'ordinamento sabaudo di antico regime quasi sempre il castello originario (e il sito che lo comprendeva) costituiva il contenuto del feudo di cui erano investiti i detentori, sicché nei consegnamenti feudali veniva regolarmente descritto, sia che fosse residenza del feudatario (trasformato o no in palazzo di campagna) sia che si presentasse ormai in rovina o del tutto «ruinato e demolito», come spesso si legge nelle dichiarazioni. La permanenza giuridica del nesso castello-feudo – con le conseguenze nobiliari che ne discendevano – in Piemonte, come nel regno di Francia, contribuì certo al mantenimento del

⁸ C. BONARDI, *Rivisitazione del passato nell'architettura piemontese tra rinascimento e barocco*, in *La tradizione medievale nell'architettura italiana dal XV al XVIII secolo*, cur. G. SIMONCINI, Firenze 1992, p. 148.

⁹ *Ibid.*, pp. 150-151.

suo ruolo formale fra gli attributi che caratterizzavano per consuetudine lo stile di vita aristocratico, come il diritto di portare la spada e di avere licenza di caccia, di avere il banco principale e la tomba nella chiesa parrocchiale, e infine di tenere colombaie nella propria residenza e di alzare banderuole sui tetti decorate con la propria arma¹⁰. Segno quest'ultimo che abbiamo visto ancora ricordato dal Costa per il castello di Villard («la banderuola con lo stemma è sostituita da non so quale banale immagine ritagliata nella latta»).

Non soltanto in Piemonte, tuttavia, si verifica in età moderna la persistenza degli elementi del castello medievale, qui funzionale all'identificazione di una nobiltà militare. Anche in Emilia, infatti, secondo gli studi di Anna Maria Matteucci Armandi, nella seconda metà del Cinquecento emerge una densa trama di edifici castellani, a pianta quadrata con torri angolari, più o meno merlate, e ponti levatoi¹¹. Se in alcuni casi possono ancora avere funzione difensiva per la collocazione in zone esposte al passaggio degli eserciti o all'attacco dei briganti, di massima appare evidente che si tratta di una scelta di gusto, proseguita nei secoli successivi: così nel 1672 «La Giovannina» degli Aldrovandi, a San Giovanni Persiceto, è descritta come «palazzo di campagna a uso di fortezza, circondato da muri con sue fosse e ponte levatore e quattro baluardi»¹². Quasi tutte le delizie degli Estensi, poi, erano fornite di merli e di torri: per esempio, «Il Verginese» presso Portomaggiore, residenza estiva della moglie di Alfonso I, si presenta con quattro torri e simulato apparato a sporgere. In questo e negli altri casi è stata avanzata l'interpretazione molto plausibile che questi fantasiosi castelli fungessero da «palcoscenico» per una corte «di assidui lettori di poemi cavallereschi»¹³. Per la rocca di San Giorgio Piacentino, costruita nel 1604 non lontano dall'antico castello, si può invece pensare che alcuni elementi erano stati previsti per un «rinvio a valori e funzioni di memoria feudale», così come il «desiderio da parte del committente di esibire un eroico passato» sembra giustificare le torri della villa settecentesca «I Ronchi» a Crevalcore. Dove non prevale l'intento nobilitante, insomma,

¹⁰ P. DU PUY DE CLINCHAMPS, *La noblesse*, Paris 1968, p. 51.

¹¹ A.M. MATTEUCCI ARMANDI, *Fedeltà alla tipologia castellana nell'edilizia di villa in Emilia*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, cur. G. SIMONCINI, Milano 1997, p. 168.

¹² *Ibid.*, p. 169.

¹³ *Ibid.*, p. 170.

nella conservazione degli elementi medievali del castello sembra persistere comunque il riferimento letterario al mondo della cavalleria.

Alla metà del Settecento, dunque, la preferenza assegnata dall'aristocrazia al castello risponde alla sopravvivenza di una sorta di funzionalità ideale in grado di materializzare il desiderio di manifestare origini cavalleresche e nobiliari. Ma sul concetto di medioevo, in quel medesimo frangente, sta per abbattersi una duplice bufera che trascinerà con sé in primo luogo proprio il castello medievale.

Da una parte, infatti, il medioevo subirà l'inappellabile condanna volterriana come scaturigine di tutti i privilegi e gli abusi «feudali» di una nobiltà spazzata poi via dalla Rivoluzione; dall'altra, agirà, in senso contrario, una diversa rivoluzione, quella del gusto, insofferente verso gli aspetti normativi e un po' claustrofobici della simmetria tradizionale. Né si trattava soltanto di una reazione di tipo formale: era un rinnovato interesse per quegli aspetti del medioevo che parevano meglio consuonare con la sensibilità del momento, alla ricerca di un'alternativa al classicismo. Il medioevo ritrovato non solo assumeva il carattere di origine primitiva ed eroica da contrapporre a una civiltà ormai in via di esaurimento, ma suscitava un'emozione «sublime». E quale medioevo appariva più pittoresco e sublime di quello dei castelli, evocati fin dal 1764 dal geniale Walpole?

Era sì il mondo della cavalleria, rivisitato da Percy e Hunt, ma ben diverso da quello degli Estensi, in quanto caricato, specie in Inghilterra, di inquietanti fantasie «gotiche». Così nei castelli descritti dalla Radcliffe, influenzata dal pittoresco di Gilpin, l'architettura – è stato recentemente rilevato da Maurice Levy¹⁴ – non solo determina l'azione, ma esercita un'influenza decisiva sui personaggi e sui lettori, suscitando terrore primitivo e spontaneo. Un castello è essenzialmente un luogo dove ci si perde, un labirinto onirico e ossessivo dal quale la letteratura romantica uscirà a fatica con Walter Scott e con i suoi imitatori, tuttavia portandosene dietro le tracce: sotterranei, segrete e trabocchetti accompagneranno ogni successiva evocazione del castello medievale, anche se qua e là riaffiora la funzione simbolica originaria. Ma la continuità con il medioevo è ormai interrotta dall'irruzione del sentimento e dalla cancellazione politica dell'*ancien régime*: ogni rievocazione sarà inevi-

¹⁴ M. LEVY, *Le roman «gotique» anglais 1764-1824*, Paris 1995, p. 296.

tabilmente revival. Guido Zucconi ha detto egregiamente del castello che si tratta per l'Ottocento di un «soggetto ad alta densità emotiva»¹⁵.

Per districare la complessa matassa che da quel momento è andata avvolgendosi attorno al castello, si potrebbero individuare, a costo di semplificazioni, tre componenti principali: la consapevole ripresa del significato simbolico nobilitante, l'adesione genericamente «romantica» all'evocazione letteraria nei suoi aspetti gotici e cavallereschi, l'interesse scientifico per l'architettura medievale. Ma con l'avvertenza preliminare che l'intreccio è costante e difficilmente districabile fra i tre elementi che agiscono insieme, anche al di là della volontà di separazione di chi se ne è occupato. Tralasciamo, in proposito, la fase iniziale, quella *troubadour*, che in Piemonte, per esempio, coincide con il medievalismo dell'età di Carlo Alberto, dove il legittimismo dinastico di restaurazione interagisce con la rappresentazione romantica tramite la rievocazione cavalleresca: basti qui rimandare all'iconografia castellana dell'*Album Piemontese* del 1838 dedicato alla Regina e alle merlature neogotiche dei castelli di Reano o di Monesiglio, ivi rappresentate dal Gonin prima di cimentarsi nelle non meno «romantiche» litografie delle *Castella*¹⁶.

Soffermiamoci piuttosto sul cosiddetto secondo neomedievalismo, quello successivo alla metà del secolo, ispirato dalle ricerche scientifiche di Viollet-le-Duc, e prendiamo come esempio la «ricostruzione» del castello toscano di Vincigliata, oggetto di un recente, ampio studio di Francesca Baldry¹⁷. John Tempie Leader, membro della ricca borghesia londinese ed ex parlamentare liberale, nel 1850 si trasferisce a Firenze, «città laboratorio artistico» frequentata con assiduità dagli inglesi di formazione ruskiniana. Attratto dalle pittoresche rovine del castello di Vincigliata sulle colline fiesolane, appartenuto agli Alessandri, lo acquista e ne affida la ricostruzione all'architetto Giuseppe Fancelli, in contatto con Gaetano Bacchi, già noto per le sue realizzazioni neo medievali. Dietro alla ricostruzione della Rocca c'erano l'intento di una completa restituzione dell'ambiente medievale, da sostenere con attenti studi storico-filologici, ma anche – sottolinea la Baldry – «un sogno,

¹⁵ G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Padova 1997, p. 207.

¹⁶ R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993, pp. 121-138.

¹⁷ F. BALDRY, *John Tempie Leader e il castello di Vincigliata. Un episodio di restauro e di collezione nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze 1997.

una visione romantica della storia e del passato, un'immagine letteraria del medioevo nutrita dai romanzi di Walter Scott»¹⁸. L'esito fu – nello spirito del tempo – una mescolanza di vero e falso, di originale e copia, subordinata alla rievocazione di un'atmosfera sentimentale feudale: «in nome di un medioevo alla Walter Scott – prosegue l'autrice – il feudatario di Vincigliata aveva scelto di vivere la sua epoca cavalleresca circondandosi di cose vive, frutto dell'antico e del moderno genio toscano»¹⁹.

Abbiamo voluto riportare queste considerazioni perché si fa espresso riferimento al «sentimento feudale» e all'«epoca cavalleresca», sia pure mediati dalla letteratura romantica, cioè a quegli aspetti simbolici che già erano presenti nella sopravvivenza dei castelli di antico regime per legittimare la condizione nobiliare dell'aristocrazia sabauda. In una mutata temperie politica, emotivamente sollecitato dalla riproposizione scottiana del medioevo, Tempie Leader pare a sua volta recuperare nel castello una dimensione di superiorità sociale, non diversamente dall'amico e vicino Bettino Ricasoli che negli stessi anni fa ricostruire dall'architetto Pietro Marchetti il castello di Broglio in Chianti, prendendo a modello proprio Vincigliata. Definito come «bricolage di pezzi autentici o autenticamente falsificati», infatti il castello di Broglio appare ancor più «lo status symbol di un barone ottocentesco consapevole di usare un certo passato per restaurare quei valori funzionali alla struttura sociale ed economica che andava proponendo»²⁰.

Non sarebbe difficile estendere il discorso agli altri castelli medievali costruiti in seguito un po' in tutto il paese: dalla Rocca di Montichiari sul Garda, edificata dal Tagliaferri per il neopatrizio Bonoris, al castello di Crespi d'Adda progettato da Ernesto Pirovano per gli industriali Crespi nel 1895, fino al fantasioso castello Mackenzie di Genova ideato da Gino Coppedé. È fin troppo semplice osservare che in quasi tutti i casi si tratta di una committenza espressa dall'aristocrazia del denaro che cerca di «nobilitarsi» attraverso i «segni» tradizionali che da quasi un millennio individuavano e caratterizzavano in Europa le élites sociali.

Non bisogna tuttavia illudersi sulla continuità di quei segni e della cultura che li aveva prodotti, perché essi erano strettamente connessi con il sistema politico e istituzionale che giuridicamente li riconosce-

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

va. E quel sistema era senza dubbio terminato con la Rivoluzione: solo la trasformazione letteraria aveva conservato al castello il «sapore» del medioevo, avviandone un'interpretazione per così dire metaforica e non più simbolica. La rievocazione del mondo della cavalleria e della nobiltà medievale con le sue forme tradizionali castellane aveva sì risuscitato un'architettura del desiderio, ma si trattava di un desiderio romantico, circoscritto in sé stesso, e di un'architettura destinata al massimo a colpire la fantasia dei contemporanei, innescando analoghi processi immaginativi.

Poi anche il modello romantico andò decadendo e del castello, nei primi decenni del nostro secolo, non restò che l'allusione poco più che formale nelle abitazioni borghesi a foggia di castello, quelle che sulle pagine dell'«Artista moderno» del 1924 facevano esclamare al commentatore: «non fai un passo in una città qualsiasi e non sollevi lo sguardo che non venga colpito da qualche merlo moderno, guelfo o ghibellino poco importa (...) E una vera 'merleide' te la trovi nel palazzotto del ricco pretenzioso, specie nei villaggi, e, in modo persin ridicolo, scorgi applicate tali 'corna' nelle ville signorili»²¹.

Con tale «merleide», ben lontana dai merli di Combourg, nobiltà e cavalleria non avevano ormai più nulla a che spartire. Ma, a quel momento, il castello feudale di Villard era ormai crollato e sprofondato da un pezzo.

²¹ L.A.M.P.I., *Attenti ai merli!*, «L'artista moderno», 23 (1924), pp. 23-26.

ORIGINE DEL GUSTO MEDIEVALE NELL'ARCHITETTURA DEI GIARDINI

La Serra del parco di Racconigi, in Piemonte, presenta una facciata a vetrate, separate da slanciate colonnine a fascio che sorreggono arcate ogivali, ornate all'interno dal motivo delle legature ad archi intrecciati; il tutto è coronato da timpani gotici fioriti che si alternano a pinnacoli. L'edificio – che il recentissimo restauro ha restituito all'originaria suggestione – risale agli interventi di Pelagio Palagi, voluti da Carlo Alberto negli anni Trenta del XIX secolo, ed è accreditato al suo allievo Carlo Sada che lo realizzò nel 1844, ispirandosi ad esempi di neo-gotico inglese della fine del Settecento e del principio dell'Ottocento, come le serre di Warwick Castle e di Carlton House¹.

L'opera di Sada – singolare, pur nel complesso medievalizzante delle Margherie di Racconigi e nella generale diffusione di quel gusto nel Piemonte carloalbertino – rappresenta, quasi emblematicamente, l'estremo esito di un processo di rivalutazione del gotico attraverso le architetture da giardino che, a partire dall'Inghilterra della prima metà del Settecento, nel corso del secolo si era esteso all'intera Europa, favorito anche dalla riscoperta del medioevo.

È ormai da tempo assodata l'importanza rivestita dall'affermarsi del concetto di «Landscape Garden» nella trasformazione del gusto, e specialmente negli ultimi anni si sono moltiplicati i contributi su questo tema². È andato così via via evidenziandosi l'intreccio fra poesia, pittu-

¹ F. DALMASSO, *Architettura neogotica del primo periodo albertino*, «Piemonte vivo», 6 (1968), pp. 6-7.

² La produzione storica sui giardini diventa di giorno in giorno più ingente: basti qui rimandare ai contributi contenuti nell'opera miscellanea *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, cur. di M. MOSSER – G. TEYSSOT, Milano 1990 (e alla bibliografia ivi citata) per quanto riguarda gli aspetti architettonici, e ricor-

ra, filosofia e scenografia sotteso alla concezione del giardino settecentesco, mentre l'influenza reciproca dei diversi ambiti invita a considerarli a seconda delle loro differenti competenze, senza perdere tuttavia di vista il prodotto di sintesi, bensì storicizzandolo in una diacronia in grado di definirne gli sviluppi progressivi.

In questa prospettiva, cercheremo qui di enucleare dal complesso dell'universo/giardino quella componente «gotica» che, da un'originaria posizione complementare se non addirittura marginale, finirà gradualmente per affermarsi in maniera autonoma grazie alla convergenza di molteplici fattori (interni ed esterni alla sfera estetica), al punto da diventare talvolta la sola protagonista dell'animazione del giardino, specie nel suo allestimento nel corso del XIX secolo. Di tale processo, dall'ampia circolazione europea, fu partecipe anche l'esperienza italiana, sia pure limitatamente e con un certo ritardo (ma non senza esiti significativi), e a essa rivolgeremo in particolare l'attenzione, convinti che gli esempi forniti dai giardini «all'inglese» contribuirono alla diffusione di un gusto per il medioevo (e di una sua peculiare immagine), non certo ininfluenza sulla pratica ottocentesca del *revival* architettonico in Italia.

Le prime *follies* – cioè edifici bizzarri da giardino, detti anche *fabriques* nella cultura francese – di ispirazione gotica in Inghilterra risalgono ai primi decenni del Settecento: si ritiene che la fortuna di un intervento come quello di John Vanbrugh a Castle Howard nel North Yorkshire, comprendente torri e torrette, abbia stimolato la diffusione delle «false rovine» medievali, edificate per abbellire il paesaggio, insieme con la costruzione di facciate di castello addossate a fattorie preesistenti³. Verso il 1721, ad esempio, nel parco di Cirencester (Gloucestershire) fu progettata da Alexander Pope e da Lord Bathurst la *folly* dell'Alfred's Hall come «falsa rovina» di una casa medievale, usando anche materiali originali⁴. Con lo sviluppo del giardino paesistico le *follies* di gusto medievaleggiante (le più numerose) finirono per diventare un elemento consueto dell'architettura da giardino e molti progettisti degli anni Trenta e Quaranta fecero ricorso a questo tipo di «gotico» – che gli Anglosassoni definiscono talvolta «Gothick» per distinguerlo dal

dare B. BASILE, *L'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna 1993, per i rapporti con la letteratura.

³ J.W. WHITELAW, *Follies*, Princes Risborough 1990, pp. 8-9.

⁴ *Ibid.*, p. 9, si veda anche M. SYMES, *The English Rococo Garden*, Buckinghamshire 1991, p. 38.

neogotico più tardo –, specie nell'uso dell'archiacuto, come equivalente del rococò continentale, sostanzialmente estraneo alla cultura inglese⁵. L'architetto John Gibbs nel 1740/45 edificò un tempio gotico (tuttora esistente e restaurato) per i famosi giardini di Stowe, ma fu soprattutto Batty Langley a rendere di moda lo stile con la pubblicazione nel 1747 di un volume di modelli per edicole, tempietti e padiglioni gotici, ripresi poco più tardi dai fratelli Halfpenny⁶. Anche William Kent negli stessi anni disegnò e realizzò numerosi edifici da giardino e rovine gotiche per creare l'atmosfera «storica» in luoghi particolari, come «la Grotta di Merlino» per la regina Carolina nel parco di Richmond, animata da sei personaggi di cera⁷.

Il rinnovamento dell'arte dei giardini, in realtà, era ormai avvenuto da circa un trentennio, dal momento che lo si fa tradizionalmente iniziare con la lettera del 1712 di Joseph Addison allo «Spectator» con la quale si introduce il concetto di paesaggio⁸. Negli anni successivi furono poi letterati come Alexander Pope e intenditori d'arte come lord Burlington, protettore di Kent, a concepire il giardino come riproposizione di un quadro o di una scena teatrale con «precise caratteristiche tematiche non meno che formali»⁹. A differenza del giardino tradizionale, in questa fase iniziale il giardino paesaggistico, nel riprodurre la spontaneità della natura, doveva soprattutto comunicare un'idea, suscitare un sentimento, ricorrendo a «segni» ben individuabili sul terreno: tempietti, obelischi, urne, statue, spesso accompagnati da epigrafi esplicative, in grado di tradurre in immagini quello che è stato definito il «programma iconografico e simbolico del giardino»¹⁰. Si trattava di architetture ispirate a un repertorio necessariamente classico, sia che riproducessero

⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁶ Sul tempio gotico di Stowe si veda WHITELAW, *Follies* cit., p. 7; un precedente tempio gotico era stato costruito nel 1720 a Shotover presso Oxford (*ibid.*, pp. 10-11); sui «pattern books» si veda SYMES, *The English Rococo* cit., p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 38. La grotta fu cancellata dall'intervento di riplasmazione del parco effettuato da Lancelot Capability Brown nel 1760 (J. CLIFFORD, *Capability Brown*, Risborough 1992, p. 25).

⁸ Citata da J. BROWN, *Arte e architettura dei giardini inglesi*, Milano 1990, pp. 40-41.

⁹ I. DIXON HUNT, «*Ut pictura poesis*»: il giardino e il pittoresco in Inghilterra, 1710-1750, in *L'architettura dei giardini* cit., p. 229.

¹⁰ M. MOSSER, *Le architetture paradossali ovvero piccolo trattato sulle «fabriques»*, in *L'architettura dei giardini* cit., p. 259.

paesaggi ed elementi della pittura di storia, sia che intendessero ricordare suggestioni del *grand tour* o celebrare, come nei Campi Elisi di Stowe, le glorie del passato. L'inserzione di elementi «gotici» in questo panorama – non scevra in origine di contenuti conservatori o soltanto nostalgici (ma comunque polemici contro la fortuna del classicismo alla moda¹¹) – segnò una prima graduale trasformazione del linguaggio e dei programmi, perché avvenne quasi in contemporanea con l'assunzione di componenti esotiche che nell'arco di pochi decenni avrebbero fatto del giardino inglese una galleria di curiosità enciclopediche, in gran parte decontestualizzate dalla narrazione letteraria, ma miranti prevalentemente all'effetto sorprendente, all'eccitazione della sensibilità verso il gusto di ciò che si andava definendo come «pittorresco».

Curioso destino, quello dell'affermazione del gusto per il gotico alla metà del Settecento, che, pur svolgendo un'energica funzione anti-classica, non riesce a districarsi autonomamente dall'inviluppo formale con suggestioni esotiche dell'Estremo Oriente, non solo convivendo a lungo con *fabriques* eterogenee, ma all'occasione prestandosi a bizzarri sincretismi con lo stile cinese. È pur vero, d'altro canto, che appare caratteristica del Settecento la vorace curiosità verso ogni tipo di novità e di differenza, sperimentabile e omologabile all'orizzonte culturale europeo, se fin dal 1711 il Pope immaginava il «Tempio della Fama» con una facciata greca a occidente, una orientale (dall'Assiria alla Cina) verso est, una egiziana a meridione, e una gotica a settentrione¹². Nella tensione fra l'eredità del classicismo e la suggestione – più emotiva che storicistica – di una lontananza nel tempo e/o nello spazio, il gotico da principio trova nel giardino inglese accoglienza particolare, sia per la sua presunta parentela con il mondo vegetale della «foresta» e per la negazione della regolarità¹³, sia per le referenze letterarie e archeologiche che sottintende – si pensi alla poesia «gotica» delle *Notti* di Edward Young – e che le *follies* sono in grado di comunicare. Questa prima fase del gusto per il medioevo culminerà, come è noto, alla metà del secolo con la costruzione di Strawberry Hill di Horace Walpole.

¹¹ SYMES, *The English Rococo Garden* cit., p. 38.

¹² Ricordato da J. BALTRUSAITIS, *Aberrazioni*, Milano 1983, p. 120.

¹³ Per il rapporto del gotico con l'elemento vegetale, *Ibid.*, pp. 96-97; sulla «modernità» dell'irregolare nel Settecento si veda O. ROSSI PINELLI, *Il filo di Arianna. Attorno e attraverso la cultura visiva dell'età dei «lumi»*, Roma 1995, p. 57.

Nella trasformazione del pittoresco in apprezzamento prevalentemente estetico-sensistico del paesaggio offerto dal giardino a scapito del messaggio erudito, il *revival* gotico svolse in seguito funzione intermedia in quanto strumento di sollecitazione di sentimenti forti (evocazione nostalgica del passato, ma di un passato eroico e tragico) che ben si accordavano con la ricerca del «sublime», che proprio in quegli anni di metà secolo era al centro del dibattito estetico, tanto nei contenuti letterari che richiamava quanto nella composizione irregolare delle forme. Il castello turrito sulla rupe scoscesa, la cappella nel fitto della foresta, il romitorio, la grotta misteriosa diventavano così elementi di un discorso compiuto, autonomamente leggibile e percorribile, pur all'interno di uno schema di schietta ispirazione sincretista, tuttavia con un gioco continuo di rimandi intertestuali. Così, ad esempio, nel parco di Hawkstone, ambientato nel selvaggio e pittoresco scenario di colline dirupate e tagliate a picco che suscitava il senso di «sublime», si collocavano una fattoria di forme gotiche, una pagoda cinese, uno scenario svizzero con ponte alpino, le rovine autentiche di un castello duecentesco, un eremo e, soprattutto, il «Grotto Hill», un cavernoso anfratto oscuro incorniciato da un arco gotico in rovina, abitato da un automa in abiti da druido¹⁴!

Dopo il 1760 gli elementi del repertorio «gotico» si andavano dunque coordinando nel delineare una nuova sensibilità nei confronti del paesaggio (e dunque del giardino paesaggistico), ben documentata dalla considerazione dello Home – universalmente ripresa dai trattatisti dell'ultimo quarto del secolo – che era meglio imitare le rovine gotiche piuttosto che quelle romane, in quanto queste, evocando la devastazione della barbarie, provocavano un più forte sentimento di angoscia e non solo di malinconia¹⁵.

¹⁴ M. ANDREWS, *Il sublime come paradigma: Rafod e Rawkstone*, in *L'architettura dei giardini* cit., pp. 319-322.

¹⁵ Sull'adozione da parte dei trattatisti (Rirschfeld, Mabil, Silva) delle considerazioni espresse negli *Elements of Criticism* dello Rame si veda R. NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano 1965, pp. 37-38. La convergenza degli interessi sul sublime-pittoresco in quegli anni è confermata dalla cronologia della comparsa di testi quali l'inchiesta sul sublime del Burke (1757), l'*Ossian* del Macpherson (1760), il citato saggio dello Rame (1762) e il romanzo «gotico» del Walpole (1764).

È a questo punto della sua evoluzione che il giardino all'inglese – dove le *fabriques* gotiche non costituiscono che una componente di quello che è stato definitivo un «microcosmo paesistico» – conquista il continente: a partire dal 1766, infatti, in Francia sorgono i parchi di Ermenonville, Monceau, Bagatelle, Betz, Désert di Retz¹⁶. A Ermenonville, infatti, il marchese di Girardin allestì il parco con il Tempio incompiuto dedicato alla Filosofia – che domina il laghetto dell'isola dei Pioppi, dove sorge il sepolcro di Rousseau –, la Ghiacciaia, il Mulino, il Deserto, la Prateria arcadica: ma qui era presente anche la Torre di Gabriella, di ispirazione medievale¹⁷. Negli anni Settanta false rovine di una chiesa gotica sorsero nel parco del Désert di Retz, insieme con un'autentica chiesa del Duecento, un obelisco, una casa cinese, una grotta di rocce selvagge (con percorso esoterico) e la notissima casa-colonna¹⁸. Nel medesimo decennio anche Carmontelle, genio della messinscena, fra le varie fantasmagorie esotiche ideate per il suo «paese d'illusione» di Monceau, aveva costruito anche un castello gotico in rovina¹⁹. Nel 1780, infine, il giardino di Betz, nel Valois, creato dal duca d'Harcourt per la principessa di Monaco, nonostante ponti e padiglioni cinesi, presentava un'accentuata caratterizzazione medievaleggiante degli altri edifici, fra i quali le rovine autentiche del castello nel bosco²⁰.

L'inserimento ormai consueto di *fabriques* (o *folies*) gotiche nei giardini d'Inghilterra e del continente, accanto a composizioni di origine più esotica, segnala inequivocabilmente la diffusione di un interesse per il medioevo, ancora in parte di natura estetica, che andrà caricandosi di significati letterari con lo sviluppo della poesia della seconda metà del secolo, fino ad assumere accenti di volta in volta esoterici, romanzeschi o «neri». Fedele specchio del gusto del proprio tempo, il giardino potrà così diventare scenario di sensazioni di sorpresa, di terrore o di esaltazione ossianica, oppure cifra preziosa per percorsi iniziatici.

¹⁶ Per la diffusione del giardino paesistico in Francia si veda M. ROLAND MICREL, *Scenografia e prospettiva nei giardini francesi del Settecento*, in *L'architettura dei giardini* cit., pp. 239-246.

¹⁷ A. LE NORMAND ROMAIN, *Le «idee» di René de Girardin a Ermenonville*, in *L'architettura dei giardini* cit., pp. 333-335.

¹⁸ BALTRUSAITIS, *Aberrazioni* cit., pp. 125-126.

¹⁹ Ricordato da *Ibid.*, pp. 143 e ss.

²⁰ Forse per soddisfare un gusto particolare della principessa, quasi tutti gli edifici erano in stile gotico e medievaleggiante (C.-J. DE LIGNE, *I giardini di Beloeil*, cur. B. BRIGANTI – A. JERONIMIDIS, Palermo 1985, p. 157).

Castelli e torri (ma anche antri, grotte e cappelle gotiche) possono, ad esempio, alludere ai riti di un templarismo massonico che, tra aspirazioni illuministiche e gusto mozartiano per la messinscena misteriosofica, cerca i suoi antecedenti in un medioevo esoterico, non meno che nel simbolismo egizio²¹. Il gotico si afferma, in definitiva, come codice di un linguaggio di tipologie – non tanto stilistiche, quanto piuttosto simboliche – che proprio in questo momento trovano una definizione. Se poi di questo gotico da giardino si analizzassero le forme architettoniche attraverso gli edifici superstiti o le tavole dei numerosi repertori, si potrebbe in buona parte individuare quel genere che già Clark e ora Symes definiscono «gotico di tipo rococò» (o «Gothick»); Jurgis Baltrusaitis ha dimostrato come alla metà del secolo i modelli di padiglioni e templi gotici pubblicati nella raccolta degli Halphenny fossero facilmente intercambiabili con analoghi modelli «cinesi», venuti di moda con l'opera di William Chambers²². Archi ogivali, trilobi, quadrilobi, pinnacoli fioriti decorano (e individuano) le cappelle in rovina, mentre torri merlate, per lo più cilindriche, con aperture archiacute caratterizzano il castello, tanto in Inghilterra quanto sul continente, secondo *standard* destinati alla lunga durata e alla più vasta diffusione. Ma, al tempo stesso, la *fabrique* – è stato segnalato²³ – «consente di saggiare le forme, di realizzare in qualche modo un'architettura sperimentale, di declinare le componenti di un nuovo stile».

Questo gotico dell'effimero, parente stretto della scenografia teatrale, spesso, come quella, realizzato in cartone e gesso, fa la sua comparsa in Italia – dapprima stentatamente – con l'affermarsi del giardino paesaggistico, al principio come prodotto di pura importazione. Giunge in un paese dove l'atteggiamento nei confronti del medioevo, per quanto non univoco nella cultura del tempo, è ancora lontano da quell'adesione sentimentale e letteraria così diffusa al nord e in particolare in Inghilter-

²¹ MOSSER, *Le architetture paradossali* cit., pp. 270-273; sul templarismo settecentesco si veda anche P. PARTNER, *I Templari*, Torino 1991, pp. 115-127, e per la sua applicazione (anche più tardiva) all'architettura dei giardini dell'Italia settentrionale R. BORDONE, *Templarismo sette-ottocentesco in Italia (con particolare riferimento al Piemonte)*, in *I Templari in Piemonte. Dalla storia al mito*, Atti del Convegno, Torino 1995, pp. 73-75.

²² K. CLARK, *Il revival gotico. Un capitolo della storia del gusto*, Torino 1970 (ediz. or. 1928); per Symes si veda sopra, nota 4, sull'interscambiabilità con lo stile «cinese» BALTRUSAITIS, *Aberrazioni* cit., pp. 111-114.

²³ MOSSER, *Le architetture paradossali* cit., p. 259.

ra. La sua fortuna al di qua delle Alpi, in sostanza, si potrebbe considerare anche – certo non solamente – una conseguenza di quell'«anglomania» che ebbe proprio nel giardino un potente veicolo di diffusione²⁴. Non è certamente un caso, infatti, che il primo traduttore dell'*Ossian* del Mcpherson – manifesto della nuova sensibilità – sia stato anche uno dei primi realizzatori di un giardino paesaggistico in Italia.

Si tratta, come è noto, dell'abate Melchiorre Cesarotti che nel 1763, a un anno dall'edizione inglese, pubblicò una prima traduzione parziale dell'*Ossian*, poi completata nel 1772, ristampata nel 1780 e definitivamente perfezionata nel 1801²⁵. È stato osservato dal Binni come il sublime ossianico, mediato dal confronto con Omero, dal Cesarotti venga «educato» letterariamente in chiave ancora arcadica e come il medesimo atteggiamento sovrintenda anche alla realizzazione del suo giardino di Selvaggiano dove la leggiadria e la sobrietà cercano di conciliare «l'impeto del giardino inglese con l'arguzia del vecchio rococò e con la misura del neoclassicismo». A Selvaggiano c'erano un boschetto funebre, una «fabbrica rusticale», iscrizioni latine e italiane che invitavano alla malinconia e alla riflessione; ed è ancora il Binni che, nel commentare il distico

«Selva diletta, il tuo romito orrore
Gioia tinta di duol promette al cuore»,

sottolinea come nell'aura preromantica ormai avanzata dolore, pianto e melanconia non siano ancora sentiti tragicamente, ma vengano piuttosto avvertiti come sinonimo di dolcezza²⁶.

Ciò che manca ancora, in altre parole, è proprio il «gotico».

Una presenza di tal genere è meglio avvertibile nella *Dissertazione sui giardini inglesi* del Pindemonte – al quale appunto Cesarotti aveva dedicato la sua traduzione dell'*Ossian* –, un saggio del 1792 a lungo trascurato dalla critica, ma recentemente rivalutato e studiato per il contributo che offre alle teorie estetiche sull'arte dei giardini «irregolari» alla luce delle sicure conoscenze delle fonti inglesi che ebbe l'au-

²⁴ Sugli influssi della cultura inglese nell'Italia del Settecento si veda il vecchio ma sempre utile A. GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino 1911.

²⁵ W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Bari 1948, p. 187.

²⁶ *Ibid.*, pp. 189-197.

tore²⁷. Pindemonte, infatti, appare consapevole dell'effetto pittoresco provocato in un giardino da «un vecchio castello, una gotica chiesa e altra vera ruina» e giudica fortunato il possessore, criticando però l'uso di «artificiali diroccamenti», secondo un orientamento diffuso presso i trattatisti di arte dei giardini²⁸. Nei tre giardini paesaggistici italiani qui ricordati – quello di Caserta, le Torri Picenardi presso Cremona e il giardino Lomellini di Pegli –, tuttavia, la componente medievale appare ancora molto secondaria, semmai mutuata dalla tradizione letteraria ariostesca, come appunto alle Torri, dove, a partire dal 1792, fu allestito un percorso con iscrizioni e padiglioni che rievocavano i temi dell'«Orlando Furioso»²⁹. In questi primi esempi prevalgono, infatti, gli aspetti paesistico-pittoreschi e le *fabriques* di gusto eclettico: a Pegli sorgevano la caverna della Pitonessa, un tempio diroccato, un eremo abitato da un bonzo cinese (alla Chambers); alle Torri un tempietto monottoro e un tempio dorico, una piramide egiziana, rovine classiche, un angolo cinese, ma anche una torre medievale³⁰.

Nonostante la vivace ripresa di interessi storico-eruditi sul medioevo – che aveva avuto nel Muratori la maggiore manifestazione nella prima metà del Settecento, originando tutta una schiera di seguaci locali, metodologicamente educati alla lezione muratoriana –, in Italia l'atteggiamento della cultura illuministica nei confronti dell'età di mezzo in realtà restava ancor sempre negativo. L'antipatia intellettuale per la «barbarie medievale» espressa sulle pagine de «Il Caffè» da Pietro Verri – che pure era stato fra i primi a manifestare sensibilità verso le innovazioni inglesi, segnalando a più riprese (1764 e 1777) il diffondersi del «gusto dei giardini» in ambito lombardo³¹ – lo portava in quegli anni a

²⁷ La *Dissertazione* è stata recentemente ripubblicata in appendice al saggio di B. BASILE, *Pindemonte e i giardini inglesi*, in *L'Elisio effimero* cit. (sopra, nota 2), pp. 143-165, importante contributo sulla storia del gusto del giardino paesaggistico.

²⁸ *Ibid.*, p. 146, si veda anche avanti, testo corrispondente a nota 44.

²⁹ Ricordato da E. CALDERINI, *Il giardino all'inglese nel parco di Racconigi*, «isola felice» di Giuseppina di Lorena Carignano, in «Studi Piemontesi», 22 (1993), p. 90.

³⁰ NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine* cit., pp. 42-43; sul parco dell'ex doge Agostino Lomellini di Multedo (presso Pegli) si veda anche A. MANIGLIO CALCAGNO, *Giardini parchi e paesaggio nella Genova dell'Ottocento*, Genova 1984, p. 49; sulle Torri CALDERINI, *Il giardino all'inglese nel parco di Racconigi* cit., p. 90.

³¹ G. VENTURI, I «Lumi» del giardino: teoria e pratica del giardino all'inglese in Lombardia tra Sette e Ottocento, in *Il giardino italiano dell'Ottocento*, cur. A. TAGLIOLINI, Milano 1990, pp. 31-33.

rappresentare in «struttura gotica» l'allegoria del Tempio dell'Ignoranza³². Ci troviamo cioè agli antipodi del Tempio della Fama di Pope!

Il «gotico da giardino», insieme con gli altri elementi ormai tradizionali, comparirà invece con qualche evidenza maggiore nel parco piemontese di Racconigi, voluto dalla principessa Giuseppina di Carignano Lorena e realizzato da Giacomo Pregliasco a partire dal 1787. Sappiamo che Giuseppina era donna di grande vivacità culturale, aperta alle esperienze europee, autrice prolifica di romanzi, poesie e pensieri. Viaggiò molto in Francia, donde proveniva, in Inghilterra e in Germania, conobbe e forse visitò Ermenonville, le cui epigrafi sono conservate fra le sue carte, e di certo orientò, sulla base della sua esperienza, i progetti per il giardino elaborati da Giacomo Pregliasco, disegnatore reale, scenografo e, come è stato definito, «architetto dell'effimero» nel progettare apparati commemorativi in occasione delle feste torinesi dei primi anni dell'Ottocento³³.

Il Pregliasco, sviluppando le indicazioni della committente, modificò l'impianto secentesco del parco di Racconigi, adattandolo alle esigenze del nuovo gusto e inserendo un repertorio scenografico di *fabriques* ispirate al mondo classico e all'Oriente, ma anche al medioevo. Accanto ai ruderi romani, alla sfinge con obelisco, alla moschea con minareto, al belvedere cinese, alla casa del contadino e a quella del pescatore, infatti progettò anche una chiesa gotica, un castello e una grotta di Merlino. Quest'ultima riprendeva la scenografia dell'opera *Calypso*, messa in scena a Torino nel 1776, inserendosi in una tradizione di «Grotte di Merlino» che, come si è visto, risalivano al progetto di William Kent per il parco di Richmond del 1735³⁴.

In particolare il castello, in base ai disegni rimasti, presentava un ponte levatoio, una cortina con portale gotico, sormontata da una berta-sca cilindrica dalla guglia slanciata; ugualmente slanciato appare l'altis-

³² BINNI, *Preromanticismo italiano* cit., p. 93.

³³ Sulla principessa Giuseppina di Lorena Carignano, oltre a CALDERINI, *Il giardino all'inglese nel parco di Racconigi* cit., si vedano anche *Scelta di inediti di Giuseppina di Lorena-Carignano*, cur. L. RICILDONE, Torino 1980 e A. FERRARIS, *Les nouveaux malheurs de l'amour. Appunti sugli scritti di Giuseppina di Lorena-Carignano*, in *Il genio muliebre. Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, cur. M. CERRUTI, Alessandria 1990, pp. 9-22.

³⁴ CALDERINI, *Il giardino all'inglese nel parco di Racconigi* cit., p. 84; per la «Grotta» di Kent si veda sopra, a nota 7.

simo campanile della chiesetta gotica, collocata fra gli alberi. Parrebbe quasi che di questo stile si fosse recepita quella che è definita «gotica sveltezza» dal raffinato viaggiatore Carlo Castone della Torre di Rezzonico, nella descrizione della cappella del giardino di Pain's Hill nel Surrey, da lui visitato proprio in quegli stessi anni³⁵.

Se, come è stato rilevato³⁶, la grotta di Merlino e la chiesa gotica a Racconigi appaiono simboli di un discorso filosofico-sentimentale – la follia della passione amorosa, la vena «notturna» –, non si può escludere che la scelta dell'ambientazione medievale possa essere anche collegata con l'interesse che la cultura piemontese di quegli anni rivolgeva all'architettura dell'età di mezzo, a partire dalla posizione anticonformista assunta dall'anglofilo (... e non è forse un caso) Baretti a proposito della cattedrale gotica di Asti.

Per il Galeani Napione, che pure, nel dibattito estetico sul «bello ideale», giudicava il gotico come frutto del cattivo gusto, i monumenti del medioevo dovevano essere preservati dalla rovina e dagli interventi inconsulti dei restauratori in quanto testimonianze di valore storico, secondo una sensibilità di stampo muratoriano che in Piemonte aveva prodotto (e continuava a produrre) una schiera di eruditi, parecchi dei quali, come il barone Vernazza, risultano essere in relazione con Giuseppina di Lorena³⁷. Ma all'amore per la storia patria che traeva le sue radici dal medioevo si andavano aggiungendo anche in Piemonte interessi letterari – giocosi, come nel Cordara, o cavallereschi, come nel Masino dell'abate Valperga³⁸ – e palpiti già romantici di poeti che nelle tracce «gotiche» di quell'età trovavano stimolo ai sentimenti; così saranno gli avanzi medievali del castello avito a sollecitare nel 1796 la cele-

³⁵ Citato da BASILE, *L'Elisio effimero* cit. (sopra, nota 2), p. 17.

³⁶ CALDERINI, *Il giardino all'inglese nel parco di Racconigi* cit., p. 89.

³⁷ Sul Galeani Napione e sul Vernazza si veda C. CALCATERRA, *Il nostro imminente Risorgimento. Gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Torino 1935, p. 533 e pp. 144-148.

³⁸ *Ibid.*, p. 574: Giulio Cesare Cordara fu autore nel 1788 del poema giocoso *Il Fodero o sia il jus sulle spose degli antichi signori sulla fondazione di Nizza della Paglia*; Tomaso Valperga Caluso compose nel 1791 il *Masino*, scherzo epico-cavalleresco per spiegare l'origine dell'antico castello canavesano (sull'autore e in genere sull'ambiente culturale piemontese si veda anche M. CERRUTI, *La ragione felice e gli altri miti del Settecento*, Firenze 1973).

brata ode sulle rovine della giovane Diodata di Saluzzo³⁹. Dalle suggestioni formali di un gotico alla moda, importato con la manualistica del giardino inglese, si passa in questo modo a una più meditata riscoperta del medioevo nazionale, subito riutilizzandolo per immetterne di nuovo i segni concreti nell'allestimento del giardino. Significativo al proposito appare il caso del parco di Brusasco.

Anche il conte Luigi Cotti di Ceres, che verso il 1794 fece trasformare in giardino all'inglese il parco del castello di Brusasco presso Torino, faceva parte dell'*entourage* della principessa di Carignano. Curiosa figura di musicista e autore di melodrammi, gran giocatore e dissipatore delle proprie sostanze – per cui fu anche fatto temporaneamente interdire dalla famiglia –, il conte fin dal 1790 era stato infatti varie volte ospite di Racconigi e per di più conosceva bene i giardini d'Inghilterra per essersi recato a più riprese nel 1792 in quel paese che, a sua detta, amava «alla follia»⁴⁰. A Brusasco realizzò dunque la distribuzione pittoresca degli alberi, utilizzò l'antico bastione di levante del castello per creare l'altura alla cui sommità collocare le rovine di un ninfeo dedicato all'imperatore Pertinace, mentre la base ospitava il carcere del conte Ugolino. Più che il tempio, ornato di una statua marmorea di Ercole e di epigrafi pseudo-erudite (che rientra ormai in un repertorio consueto), proprio la grotta – teatralmente animata da cinque statue di terracotta dipinta a colori naturali –, come nella più antica «Grotta di Merlino» di Richmond – denuncia l'immissione del medioevo dantesco in chiave letterariamente tragica fra i nuovi segni del giardino. Nel descrivere la scena – «giacciono per terra due figli d'esso conte l'uno già morto, l'altro che sta rodendosi le mani, due altri sfiniti dalla fame abbracciano le ginocchia del padre che è nell'attitudine della più desolata disperazione» –, un contemporaneo non può infatti fare a meno di sottolineare l'«orridezza del carcere» e l'«atrocità del fatto», cogliendo pienamente il sentimento (di sublime «gotico») che l'autore voleva suscitare nei visitatori⁴¹. Se

³⁹ Su Diodata si vedano ora gli atti del Convegno *Il Romanticismo in Piemonte: Diodata di Saluzzo*, cur. M. GUGLIELMINETTI e P. TRIVERO, Firenze 1993.

⁴⁰ Sulla bizzarra figura del conte Cotti si vedano le pagine a lui dedicate da R. BOLLA e C. CAMELLINO, in *Brusasco arte e storia*, Brusasco 1982, pp. 141-149; sulla realizzazione del giardino di Brusasco C. CAMELLINO, *Precisazioni sulle false rovine della villa di Pertinace a Brusasco*, in «Rivista di studi liguri», 49 (1983), pp. 356-365.

⁴¹ Si tratta dell'avvocato astigiano Gian Secondo De Canis che nel 1814 visitò il parco, lasciandone una accurata descrizione nella Corografia Astigiana (parzialmente

solo per coincidenza, forse, l'episodio di Ugolino nel 1793 era già stato illustrato in Inghilterra dal visionario William Blake⁴² – che trent'anni dopo lo riprenderà nella complessiva illustrazione della *Commedia* –, la presenza della «ruvinata torre del conte Ugolini» (che ospitava un «gabinetto gotico») nella villa imperiale Bonaparte di Milano, descritta nel 1813 dal trattatista Ercole Silva⁴³, rappresenta certo una sicura conferma della fortuna dell'episodio e del suo uso pittoresco nei giardini italiani fra Sette e Ottocento.

La trattatistica sull'arte dei giardini, crescente a partire dalla metà del Settecento e già ingente alla fine del secolo, in verità non si sofferma specificamente sull'adozione del richiamo medievale, inglobandolo nell'ecclettico universo delle *fabriques*, più in particolare nella categoria delle «rovine» di originaria ascendenza pittorica. La trattatistica italiana poi, che in gran parte dipende da quella straniera, tende a essere ripetitiva al proposito: il Pindemonte nel criticare gli «artificiali diroccamenti» riprendeva un atteggiamento del Delille⁴⁴; il Milizia, alla voce «Casa di Campagna» del suo dizionario, non tollerava «il frammischiarsi in una stessa prospettiva di un obelisco egiziano, un tempio greco, un monumento romano, una torre gotica, un fabbricone cinese»⁴⁵. Il Mabil, in un saggio del 1796, non disdegnava invece l'inserimento nel paesaggio naturale di «una capanna pastorale, un rustico tugurio, i rimasugli di un gotico edificio, una cella romita, un oratorio, un tempietto, una vecchia torre abbarbicata d'ellera», utili a «rinforzare un effetto piuttosto che a produrlo»⁴⁶. Lo stesso autore, poi, adattando in italiano nel 1801 il trattato dell'Hirschfeld, uscito a Lipsia nel 1779, nella terza sezione, dedicata ai templi, alle grotte ai romitori e alle rovine, privilegiava le

edita da R. BORDONE, *Proposta per una lettura della Corografia Astigiana dell'avvocato G.S. De Canis*, Asti 1977, pp. 75-76).

⁴² F. ULM, *William Blake tra i «messaggeri celesti» di Dante*, in *Blake e Dante*, cur. C. GIZZI, Milano 1983, pp. 47-48.

⁴³ E. SILVA, *Dell'arte de' giardini inglesi*, Milano 1813, ried. cur. G. VENTURI, Milano 1976, p. 260.

⁴⁴ «Mais loin ces monuments dont la ruine feinte / Imite mal du temps l'inimitable empreints / Tous ces temples anciens récemment contrefaits / Ces restes d'un chateau qui n'exista jamais / ces vieux pants nês d'hier / et cette tour gothique / Ayant l'air delabré sans avoir l'air antique / Artifices à la fois impuissant et grossier» (J. DELILLE, *Les Jardins*, nouv. édit., Paris 1801, p. 137).

⁴⁵ Citato dal NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine* cit. (sopra, nota 15), p. 45.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

riproduzioni del mondo classico, riservando alle rovine gotiche il già ricordato giudizio dello Home e aggiungendovi che tali rovine «hanno una maggiore apparenza di verità, specialmente nelle contrade più settentrionali», dove non vi sono esempi reali di architettura greca⁴⁷. Diventava invece più eloquente nell'illustrare, col gusto di una precisione ancora illuministica, la classificazione dei diversi giardini a seconda dei climi, dei caratteri dei «cantoni» (ameno, malinconico, romanzesco, maestoso), delle stagioni, delle ore del giorno. A proposito poi delle caratteristiche dei «cantoni» (o scene) romanzesco e maestoso, sosteneva che ai primi si addicevano «grotte, caverne e palazzi di struttura ardita, sacri a maghi, a streghe, a giganti, a fate e ad altri esseri fantastici», agli altri «un vecchio e sdruscito castello gotico [...], le rovine di torri o di castelli»⁴⁸. Anche nel trattato del Silva, che come il precedente, dipende dall'Hirschfeld, si circoscrive l'evocazione del medioevo alla categoria delle rovine, ripetendo le medesime considerazioni e sottolineando l'effetto di memoria, compassione e malinconia che provoca la vista degli «avanzi di un castello posto sulla montagna, d'un convento, d'una vecchia casa signorile»; a differenza del Delille e dei suoi seguaci, tuttavia, qui si giustificano le false rovine, in quanto possono provocare le medesime sensazioni di quelle vere se sono imitate con arte, seguendo i consigli che al proposito vengono suggeriti⁴⁹. In definitiva, ai trattatisti non interessa tanto l'oggetto, quanto l'apparato complessivo e si ha l'impressione che in Italia, fino a questo momento, la componente gotica del giardino, pur svolgendo una funzione emozionale più marcata rispetto all'esotismo della prima metà del secolo, difficilmente riesca a raggiungere quella valenza di «sublime architettonico», teorizzata in Inghilterra negli anni Ottanta dal Blair – che tuttavia viene tradotto in italiano solo nel 1816 –, per il quale l'esempio addotto di architettura sublime è «il tempio gotico piuttosto che quello classico, per la sua vastità, altezza, oscurità, forza»⁵⁰.

È probabile che a questo punto una decisa svolta nella valorizzazione delle forme architettoniche del medioevo, in quell'universale sistema di comunicazione del gusto e delle idee che fu il giardino, si debba

⁴⁷ L. MABIL, *Teoria dell'arte de' giardini*, Bassano 1801, p. 172.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 230.

⁴⁹ SILVA, *Dell'arte de' giardini inglesi cit.*, p. 195.

⁵⁰ Citato dal NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine cit.*, pp. 65-66.

all'«Elisée» di Alexandre Lenoir. La sistemazione delle tombe medievali, ricuperate e disinvoltamente «ricostruite» dall'antiquario francese nel giardino del monastero dei Petits Augustins, ormai diventato «Musée des Monuments Français», costituisce infatti lo snodo cruciale fra l'accorta adesione a una moda settecentesca e la diffusione ottocentesca dello storicismo romantico, incentrato sulla rivalutazione del medioevo⁵¹. Molto significativo al proposito appare un quadro che raffigura «Le jardin Elysée», oggi conservata al Musée Carnavalet⁵²: ne è autore Hubert Robert, uno fra i più celebrati progettisti di giardini – fu progettista del Petit Trianon, dei parchi di Rambouillet e Méréville, non estraneo alla sistemazione di Ermenonville⁵³ –, e l'anno di esecuzione è il 1802, il medesimo della pubblicazione del *Génie du Christianisme* di René de Chateaubriand, vero manifesto romantico dell'esaltazione del medioevo e dell'architettura gotica⁵⁴. A Lenoir stesso, d'altra parte, si deve anche il Tempio dell'Amore nel parco di Malmaison, e si sa che proprio la sua proprietaria, Joséphine de Beauharnais (e più ancora la figlia Ortensia), favorì il sorgere del movimento dei pittori «troubadour» che a loro volta traevano ispirazione dai monumenti esposti ai Petits Augustins⁵⁵.

Insomma: al principio del secolo XIX le piste del giardino convergono prevalentemente sul medioevo. Un medioevo non meno trasfi-

⁵¹ Sulla figura di Lenoir si veda A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Alexandre Lenoir e le Musée des monuments français*, in AA.VV., *Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris 1979, pp. 75-79.

⁵² *Ibid.*, p. 84: fu esposto e schedato (n. 182) in occasione della mostra parigina del 1977 «Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc», vi si riconoscono il monumento di Diana, la statua dell'Abbondanza e un certo numero di tombe (Turenne, Boileau, Racine, Molière, Cartesio).

⁵³ J. DE CAYEUX, *I giardini di Hubert Robert*, in *L'architettura dei giardini* cit. (sopra, nota 2), pp. 336-338.

⁵⁴ Sull'importanza del *Génie* per la fortuna del *revival* medievale si veda R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993, pp. 78, 84.

⁵⁵ Sul Tempio dell'Amore di Lenoir si veda G. TEYSSOT, «Un'arte così ben dissimulata. Il giardino eclettico e l'imitazione della natura», in *L'architettura dei giardini* cit., p. 363. Sulla pittura «troubadour» si vedano M.C. CHAUDONNERET, *Le goût «troubadour» dans la peinture et le spectacle*, in *Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc* cit., pp. 121-123, e la notizia, relativa alla mostra tenutasi a Malmaison nell'estate 1993 «La reine Hortense, une femme artiste», di R. BARILLI, *I colori della regina*, «Corriere della sera», domenica 29 agosto 1993, p. 22.

gurato di quello settecentesco, ma formalmente un po' più filologico, meno «cinese», più attento a quei modelli autentici offerti dal «Musée» e imitati nei quadri scenografici dei «troubadour». Ciò non significa, beninteso, che nel giardino tutto si medievalizzi – tempietti e pagode resteranno a lungo arredi eclettici di gusto decorativo –, ma in molti casi il giardino «racconterà» una storia romantica ambientata nel medioevo, trasformando in romanzo (anzi in *romance*) quelli che nel settecento erano stati percorsi d'illusione o di allegoria. E anche quando il programma iconografico cela un messaggio filosofico o esoterico (come nella cappella dei Templari del parco di Saonara, creata da Jappelli verso il 1820), l'atteggiamento storicistico degli autori delle *fabriques* presterà maggiore attenzione alle forme architettoniche, recuperando all'occasione anche pezzi originali, secondo la pratica di Lenoir⁵⁶.

Non ci soffermeremo in questa sede sul medioevo «da giardino» dell'Ottocento e sulle implicazioni con la storia dell'architettura che comportano le realizzazioni della prima metà del secolo, da Jappelli a Gherardesca, da Canzio a Palagi, se non per sottolineare, in conclusione, gli elementi di continuità e di differenza con i giardini del Settecento. Anche in questo secolo si cerca infatti di provocare attraverso l'allestimento un'emozione nel visitatore, comunicandogli però una sensazione coinvolgente, piuttosto che suscitando la pura sorpresa dell'inaspettato: l'orrore «gotico» della grotta di Saonara, l'ammirazione per gli eroi a Scornio, il compianto per i guerrieri caduti a Pegli, e così via⁵⁷. In questa prospettiva permane, anzi, si intensifica il rapporto già settecentesco fra giardino e scenografia per l'esigenza romantica di una fruibilità più completa della recente riappropriazione del medioevo: Jappelli, Gherardesca, Canzio posseggono infatti l'abilità professionale degli scenografi per dilatare la messinscena del medioevo oltre il palcoscenico – che già trabocca di castellane, di cavalieri e di trovatori⁵⁸ – fino

⁵⁶ Sul giardino di Saonara si veda M. AZZI VISENTINI, *Il giardino Cittadella Vigodarzere a Saonara*, in *Il giardino italiano dell'Ottocento* cit. (sopra, nota 31), pp. 177-193; Jappelli utilizzò elementi originali della chiesa padovana di S. Agostino, demolita nel 1817-18 (pp. 185-186).

⁵⁷ Sui giardini medievaleggianti dell'Ottocento si veda BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 19-42.

⁵⁸ Si veda al proposito R. BORDONE, *Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo», 100 (1997), pp. 109-149.

agli allestimenti per le manifestazioni pubbliche e ai «romanzi storici» ricostruiti nei giardini.

Perché il giardino romantico non appare più come la successione di «quadri» pittoreschi né come la collezione di esotismi, entrambe da ammirare; si è bensì trasformato in teatro di realtà virtuale al quale non si assiste, ma si partecipa: ancora una volta «paese di illusione», ma in cui si rappresenta per lo più l'illusione privilegiata dell'Ottocento: il medioevo come altrove del tempo e dello spirito, nuova e ben più evocativa Arcadia del romanticismo. E allora un re romantico come Carlo Alberto, nutrito di letture ossianiche e che si identifica con il cavaliere medievale senza macchia, si crea un mondo totalmente medievale nel parco dell'ava Giuseppina, selezionandone l'allestimento e sviluppando quei presagi settecenteschi che forse gli avevano fin da principio stimolato le fantasie⁵⁹.

Il complesso della Margaria nel parco di Racconigi, realizzato a partire dal 1834 da Ernesto Mellano e da Pelagio Pelagi, realizzava il sogno della rievocazione di un medioevo rurale e feudale e insieme denunciava l'attenzione filologica dei progettisti all'architettura medievale locale, caratterizzata dall'uso del cotto e delle volumetrie massicce. Ma al centro del complesso, inaspettato, sorge bianco l'edificio della Serra, nelle slanciate forme gotiche rivestite di pietra, ben lontano dalle inflessioni locali, evocativo di un medioevo nordico e romanzesco, mediato da un secolo di esperienze del neogotico delle *fabriques* da giardino. Era l'illusione assoluta, era lo scarto della fantasia rispetto a una ricostruzione storicistica forse troppo erudita. Il sogno nel sogno.

⁵⁹ BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 75-96.

TEMPLARISMO SETTE-OTTOCENTESCO IN ITALIA

«Questo reverendo fratello ha passato tutta la vita a combattere tra i Saraceni per la riconquista del Santo Sepolcro; egli è dell'ordine dei Cavalieri Templari; è metà monaco e metà soldato». Così il priore Aymer presenta Brian de Bois-Guilbert nel II capitolo dell'*Ivanhoe* di Walter Scott. Cedric il Sassone nel III capitolo aggiungerà pochi ma significativi tratti: «Dicono che sia tra i più valorosi del suo ordine, ma macchiato dei vizi che sono in esso comuni, l'orgoglio, l'arroganza, la crudeltà e la dissolutezza»¹.

Due battute, in sostanza, per sintetizzare ciò che, non nel XII secolo, bensì nel XIX si pensava dei Templari, testimone e divulgatore Walter Scott che proprio nell'*Ivanhoe*, comparso in Inghilterra nel 1820, faceva dell'altero cavaliere del Tempio l'antagonista dell'eroe e dei suoi confratelli i fanatici persecutori di Rebecca, politicamente infidi verso il sovrano d'Inghilterra. Un altro Templare, proprio il Gran Maestro dell'Ordine, tornerà nel 1825 fra i personaggi del romanzo *The Talisman*, ambientato in Terrasanta al tempo di re Riccardo Cuor di Leone, mostrandosi, come il precedente, sleale e traditore. Insomma: nello schematismo del romanzo storico, se *Ivanhoe* e Rebecca sono i «buoni» perseguitati, ma destinati a trionfare, i Templari sono i «cattivi» persecutori, destinati a essere sconfitti.

I Templari di Scott, caricati di tanto fascino negativo, divennero subito popolari presso un pubblico romantico, assetato di fiammeggianti avventure medievali, grazie alla straordinaria fortuna letteraria dell'autore, cominciata nel 1814 con il romanzo storico *Waverly*. Ma fu proprio con *Ivanhoe* che la sua fama raggiunse il massimo in tutta Europa. Uscito, come si è detto, in Inghilterra nel 1820, ad appena due anni di

¹ W. SCOTT, *Ivanhoe*, cur. N. NERI, Torino 1944, pp. 37-38 e 58.

distanza il romanzo fu infatti tradotto in italiano da Gaetano Barbieri (che nel 1821 già aveva tradotto *Kenilwort*, la prima opera di Scott comparsa nella nostra lingua) per l'editore Ferrario di Milano con il titolo *Ivanhoe o il ritorno del crociato*. Nel 1828 la litografia Vassalli di Milano stampò una serie di 22 fasciose litografie di Hayez, comparse in 4 fascicoli separati dal titolo «Soggetti tratti dall'Ivanhoe romanzo storico di Walter Scott», che ebbero subito un grande successo. Da tali litografie furono poi tratte incisioni in rame che andarono a illustrare una riedizione del romanzo nel 1840².

Testo e immagini condizionarono il gusto di un vasto pubblico già particolarmente predisposto ad accogliere e a «consumare» il medioevo come principale soggetto di intrattenimento. Letteratura popolare, arte, teatro, moda e costume furono a lungo influenzati dall'evocazione romantica delle crociate: basti qui ricordare come, solo nell'ambito del melodramma, il romanzo scottiano conobbe ben due trasposizioni musicali, l'*Ivanhoe* di Giovanni Pacini (autore anche dell'opera *I crociati a Tolemaide*) e *Il templario* di Ottone Nicolai³. Anche il giovane Verdi, come è noto, pagherà il suo tributo con *I Lombardi alla prima crociata*.

Sulla fortuna popolare di crociate e templari nella prima metà dell'Ottocento ritorneremo fra breve, ma per ora – come appunto si diceva nei romanzi storici – facciamo un passo indietro.

Da dove nasceva l'immagine scottiana del templare-eroe negativo? Dopo il tragico rogo del 1314, che divise i contemporanei in colpevolisti e innocentisti, di Templari non si parlò più per almeno due secoli: come è noto, infatti, soltanto nel Cinquecento, nel clima di interesse per l'occultismo e per la cabala, prendendo per buone le accuse di Filippo il Bello, fu avanzata l'ipotesi del tutto fantastica che i Templari avessero esercitato, del pari delle streghe, la magia nera appresa in Terrasanta dagli Arabi⁴. Da allora, attorno allo sfortunato Ordine andò creandosi

² Sulla fortuna e sulla diffusione del romanzo si veda l'*Introduzione* della Neri all'edizione citata alla nota precedente. Per le illustrazioni si veda la scheda di Donatella Falchetti Pezzoli in Hayez, cur. M.C. GOZZOLI – F. MAZZOCCA, Milano 1983, pp. 349-351, dove si rileva, tra l'altro, che le litografie di Hayez dedicate all'*Ivanhoe* trovarono numerosi imitatori in Italia e in Francia.

³ Sulla fortuna dei soggetti di Scott nel melodramma italiano si veda F. PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino 1976.

⁴ Del «mito templare» si è recentemente occupato P. PARTNER, *I Templari*, Torino 1991, dedicandovi tutta la seconda parte del volume, al quale rimandiamo per ulteriori approfondimenti.

quell'aura di esoterismo che non lo avrebbe più abbandonato, nonostante non fossero mancati approcci al problema di tipo più scientifico, come quelli dei fratelli Dupuy che nel Seicento pubblicarono parte degli atti del processo, giustificando l'operato del re di Francia, o come quello di Voltaire che interpretò invece l'episodio come deliberata persecuzione politica di un ordine troppo ricco e orgoglioso, respingendo come ovviamente false le accuse mosse da Filippo il Bello⁵.

Tant'è: la suggestione fantastica tende sempre a prevalere sull'«arida» ricostruzione storica. Nulla di strano, dunque, se il preteso esoterismo templare finì col tempo per incontrarsi con pratiche magico-esoteriche, a metà strada fra superstizione, ricerca irrazionale e puro intrattenimento ludico. Fu in particolare il Settecento, fra vivaci curiosità intellettuali e gusto dello spettacolo, a subire maggiormente il fascino dell'esotico e del misterioso e la Massoneria stessa si sviluppò come un fantasioso gioco di rituali esoterici elaborati assumendo ecletticamente elementi dai tempi e dai luoghi più lontani: da tale sincretismo non fu esente neppure il medioevo, dove anzi si trovarono le radici storiche dei Franchi Muratori⁶.

Solo nel 1736, tuttavia, lo scozzese Ramsay pensò di collegare il rituale massonico con le crociate e con gli ordini religioso-cavallereschi, senza però riferirsi specificamente ai Templari. Alla metà del secolo, specie in Inghilterra, la riscoperta del gotico e della cavalleria medievale diede origine a un rinnovato interesse per il medioevo, contribuendo a diffondere presso un più vasto pubblico una prima fase di vera e propria moda medievale⁷. In questo clima, aspetti teatrali che già caratterizzavano i rituali massonici assunsero dunque spiccata colorazione cavalleresca. E chi meglio dei Templari nell'immaginario del tempo poteva unire il gusto per il mistero e il fascino della cavalleria? Sorsero così logge massoniche «templaristiche» che accomunavano la figura di Hiram, mitico costruttore del Tempio di Salomone, con quella di Giacomo di Molay, entrambi morti assassinati e bisognosi di «vendetta».

⁵ Lo scopo degli studi su Filippo il Bello dei fratelli Dupuy, che facevano parte di un «apparato di propaganda politica controllato dal cardinale Richelieu» era di provare i diritti della corona francese nei confronti della chiesa 'gallicana' (PARTNER, *I Templari* cit., pp. 113-114).

⁶ Sui rapporti fra massoneria e templarismo nel Settecento si veda *Ibid.*, pp. 115-127.

⁷ Si veda al proposito R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993, pp. 164-165.

Si sviluppò in questo modo il mito del Templarismo come trasmissione di conoscenze segrete che i Templari avrebbero appreso in Terrasanta, comunicate in forma di iniziazione a pochi illuminati.

Ciò diede origine in tutta Europa a numerose società segrete teosofiche, alchemiche e irrazionaliste, spesso preda di autentici ciarlatani, orientate in senso sempre più magico ed esoterico, miranti tanto all'acquisizione dei «poteri segreti» dei Templari, quanto alla riscoperta dei non meno misteriosi tesori da loro sepolti prima della distruzione dell'Ordine. Saggi di vasta diffusione come quello pubblicato dal tedesco Christoph-Friedrich Nicolai nel 1782 erano proprio incentrati sui «segreti dei Templari», immaginati come un ordine articolato in tre gradi di progressiva perfezione: cavalieri ordinari, cavalieri di gran professione e infine cavalieri dell'ordine interiore⁸. Questi ultimi sarebbero stati i depositari appunto del segreto connesso con il misterioso simbolo/idolo del Bafometto, passato per tradizione diretta dagli gnostici dei primi secoli fino agli eretici medievali e ai Templari con loro collegati.

Il castello di invenzioni e di pseudo ascendenze che le logge templaristiche avevano costruito negli anni precedenti, dopo la Rivoluzione francese, furono rivoltate contro di loro da parte dei detrattori della Massoneria templaristica che elaborarono la teoria della «cospirazione permanente». Come per Nicolai, anche secondo Augustin de Barruel, infatti, «tutto si collega, dai Catari agli Albigesi, ai cavalieri del Tempio e di conseguenza ai massoni giacobini», e un'unica ininterrotta setta di iniziati agisce nel corso dei secoli per sovvertire la religione cristiana e l'ordine costituito⁹. Si arrivò così a sostenere che la recente esecuzione del re di Francia rappresentava dunque la «vendetta templare» contro il discendente di Filippo il Bello!

A poco servì che negli stessi anni ricercatori storicamente più seri riprendessero in esame i processi ai Templari e cercassero di riportare l'Ordine alla realtà del proprio tempo. Al principio dell'Ottocento Münter prese posizione contro le interpretazioni moderne del templarismo, criticando con fondatezza le fantasticherie inventate nel corso del Settecento; lo stesso atteggiamento fu assunto da Grouvelle in un'opera

⁸ C.F. NICOLAI, *Versuch über die Beschuldigungen, Welche dem Templeherrenorden gemacht worden und über dessen Geheimniss, nebst einem Anhang über das Entstehen der Freymaurergesellschaft*, Berlin-Stettin 1782; si veda anche PARTNER, *I Templari* cit. pp. 129-130.

⁹ *Ibid.*, p. 150.

di grande buon senso comparsa a Parigi nel 1805¹⁰. Di fatto, al di là della ristretta cerchia di chi, in buona o in mala fede, continuava ad aderire ai riti della massoneria scozzese, il brivido «noir» evocato dalla cupa leggenda dei Templari maghi e depositari di sapere occulto ormai appariva molto gradito al clima culturale e mondano dei lettori del romanzo gotico preromantico. La componente misteriosa ed esoterica, di ascendenza ancora settecentesca, diventava così parte integrante di quella reinvenzione del medioevo che avrebbe caratterizzato la mentalità e il costume dell'Ottocento. Da quel momento in avanti, con ininterrotta fortuna, il riferimento al Templare assunse infatti un duplice significato: la specifica allusione iniziatica a riti massonici ricorrenti e la generica riproposizione romantica di un eroe negativo nella galleria puramente letteraria – o melodrammatica o pittorica, cioè d'intrattenimento – dei «cavalieri» medievali. Due significati che tuttavia non si escludevano reciprocamente, ma anzi spesso ambigualmente confluivano per quel carattere spettacolare (e in fondo ludico) a cui per tutto il secolo non rinunciarono mai i fruitori del *revival* medievale¹¹.

Degli intrecci ricorrenti fra esoterismo e spettacolo nell'Italia di quegli anni un esempio significativo è rappresentato dalle architetture da giardino realizzate verso il 1817 da Giuseppe Jappelli a Saonara presso Padova¹². Nel concepire il parco per la famiglia Cittadella Vigodarzere secondo i modi del giardino paesistico che, a partire dalla metà del secolo precedente, grande successo aveva ottenuto anche in Italia, Jappelli destinò infatti un'area particolarmente pittoresca alla realizzazione della cappella dei Templari. Qui, con l'abilità che aveva pochi anni prima mostrato come scenografo, collocò all'interno di un edificio di foggia gotica la ricostruzione di una serie di sepolcri su cui giacevano statue di templari avvolti nel mantello crociato con in mano spada a doppio taglio. La scena – a detta delle descrizioni contemporanee¹³ – spirava quel senso di «terrore e di lutto» che, se per un verso rappresentava una delle costanti del giardino romantico, per un altro suggeriva l'impenetrabilità

¹⁰ PH. GROUVELLE, *Mémoires historiques sur les Templiers*, Paris 1805 (e bibliografia ivi citata).

¹¹ Si veda al proposito BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., p. 166.

¹² M. AZZI VISENTINI, *Il giardino Cittadella Vigodarzere a Saonara*, in *Il giardino italiano dell'Ottocento*, cur. A. TAGLIOLINI, Milano 1990, pp. 177-194.

¹³ *I giardini d'Italia*, I, 1834, pp. 98-99, citato da AZZI VISENTINI, *Il giardino Cittadella Vigodarzere* cit., p. 187.

del mistero massonico-templare. Sappiamo, d'altra parte, dell'affiliazione alla massoneria di Jappelli stesso che nel 1815, con la Restaurazione, dovette farne pubblica abiura¹⁴, ma che, nelle sue realizzazioni architettoniche, continuò di fatto a comunicarne i messaggi, secondo un nesso massoneria-giardino che troviamo in Europa già diffuso nel Settecento. Una successiva suggestione in questo senso è infatti costituita dagli elementi templaristici che egli, pur senza raggiungere l'intensa atmosfera di Saonara, utilizzò nel 1829 nel giardino della Villa Treves a Padova (sepolcro dei cavalieri adombrato nella casa del giardiniere) e in quello della villa Sopransi a Tradate (rovine di un tempio dei Templari, tomba di un crociato), sua ultima opera¹⁵.

Massoni, d'altra parte, erano pure i committenti e i loro eredi, dal momento che, proprio a Saonara, la scena templare venne completata, si ignora se su preciso progetto di Jappelli, da Andrea Cittadella¹⁶. Alla morte del padre, egli nel 1835 fece ampliare il sito posteriore alla cappella dei Templari con la creazione di una sala circolare del giuramento, con cattedra del Gran Maestro ed elementi simbolici dell'iniziazione massonica. Tale sala dava poi accesso alla grotta ornata da bassorilievi che illustravano le cerimonie rituali e dominata dalla colossale statua del Bafometto, alta circa 4 metri. Proprio nella raffigurazione di tale idolo Andrea Cittadella denuncia una precisa conoscenza della aggiornata pubblicistica neotemplare, in quanto riproduce l'immagine del Bafometto illustrata nel volume del barone Joseph von Hammer, *Mysterium Baphometi revelatum*, uscito a Vienna nel 1820. Il che ha recentemente suggerito l'ipotesi di una diretta conoscenza fra Jappelli, Cittadella e Hammer, quest'ultimo di passaggio nel Veneto nel 1821¹⁷.

Bizzarra figura di orientalista, Hammer aveva in realtà ripreso la vecchia tesi della cospirazione universale massonica e, con vasto sfoggio di pseudo erudizione archeologica, collegava i Templari con gli gnostici e con il mito medievale del Graal, riportando il tutto alla persistenza di un culto primitivo precristiano¹⁸. L'inesausto gioco dei collegamenti,

¹⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹⁵ G. MEZZANOTTE, *Contributi di Jappelli nell'architettura romantica della villa Sopransi a Tradate*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, cur. G. MAZZI, Padova 1982, pp. 151-174.

¹⁶ AZZI VISENTINI, *Il giardino Cittadella Vigodarzere* cit., p. 187.

¹⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁸ Sulla figura e sull'opera di Hammer si veda PARTNER, *I Templari* cit., pp. 160-167.

su un altro versante, portò alla metà di quegli stessi anni Venti l'esule italiano a Londra Gabriele Rossetti a mettere in relazione i Templari con Dante, che sarebbe stato una sorta di terziario dell'Ordine, affiliato alla presunta setta dei «Fedeli d'Amore», depositari di saperi occulti e oppositori della chiesa ufficiale¹⁹. La *Commedia* stessa dovrebbe dunque interpretarsi come una comunicazione in codice fra gli adepti di tale movimento di opposizione che collegava ghibellini, eretici e Templari. Per quanto paradossale possa sembrare, il mito neotemplare dei «Fedeli d'Amore» trovò assertori fra i contemporanei (Eugène Aroux) e continuatori fra esoteristi (René Guenon) e dantisti (Luigi Valli) e pare ancora sopravvivere ai nostri giorni²⁰.

Se, per quanto è a nostra conoscenza, il mito di Dante templare non ebbe in Italia esiti spettacolari, il collegamento massoneria-architettura esemplificato dai casi jappelliani rientra invece in uno schema consueto. Anche nel Piemonte settecentesco, infatti, il castello e il giardino di Villadeati – fatti edificare nel decennio 1760-1770 dall'avvocato Giacinto Magrelli, presumibilmente su disegno di Giovanni Battista Piacenza, scolaro di Benedetto Alfieri – presentano quello che è stato proposto di interpretare come impianto iniziatico, costituito dalla sovrapposizione verticale dei vari livelli delle terrazze, che simboleggiano i gradi della conoscenza, secondo una pratica diffusa, più tardi utilizzata anche in Veneto per lo stesso scopo da Jappelli nella torre del giardino Romiati²¹. A Villedeati tuttavia mancano riferimenti espressamente templaristici, come mancano anche nel parco di Racconigi il cui rifacimento all'inglese nel 1787 era stato affidato all'architetto Pregliasco dalla vivace e

¹⁹ H. LOZANO MIRALLES, «Dantis amor»: Gabriele Rossetti e il «paradigma del velle», in *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, cur. M.P. POZZATO, Milano 1989, pp. 47-77.

²⁰ Se ne veda l'analisi in *L'idea deforme* cit., specialmente i contributi di M. LASSALLE ZALDUENDO, M.P. POZZATO e O. MIRANDA.

²¹ La seducente proposta interpretativa è stata avanzata da A. CORBOZ, *Hypothèses autour de Villadeati*, «Bollettino della Società Piemontese di Belle arti», 23-24 (1969-1970), pp. 192-196, al quale si deve anche l'attribuzione del progetto del castello al Piacenza. Per la torre Romiati dello Jappelli si veda AZZI VISENTINI, *Il giardino Cittadella Vigodarzere* cit., p. 186; sui rapporti giardini massoneria, un primo inquadramento generale in M. MOSSER, *Le architetture paradossali ovvero piccolo trattato sulle «fabriques»*, in MOSSER – G. TEYSSOT, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Milano 1990, pp. 270-273; un'esemplificazione locale in E. MAURO – E. SESSA, *Giardini siciliani tra Illuminismi e massoneria*, in *ibid.*, pp. 344-346.

anticonformista Giuseppina di Lorena, ava paterna di Carlo Alberto, con il ricorso agli ormai consueti elementi dell'esotismo eclettico. Qui, accanto alla moschea e al belvedere cinese, il medioevo è richiamato dalla chiesa gotica, dall'eremitaggio e dal castello, mentre l'evocazione dell'arcano è semmai affidata alla realizzazione della grotta del mago Merlino²².

Negli stessi anni – gli anni in cui in Francia e in Germania si moltiplicavano le logge e le interpretazioni esoteriche del templarismo – il tema dei Templari, certamente diffuso fra l'opinione pubblica, in Piemonte pare piuttosto sollecitare un interesse di tipo più erudito. Lamentando la mancanza di studi sulla presenza (storica) dei templari in Piemonte, Amedeo Ferrero Ponziglione, membro fondatore della «Patria Società Letteraria», nel 1791 pubblica infatti sugli «Ozi letterari» il primo *Saggio storico intorno ai Templari del Piemonte e degli altri Stati del Re*, proponendo un'attenta ricostruzione dei loro insediamenti senza mai indulgere alla moda corrente né entrando nel merito della questione dei processi²³.

Soltanto vent'anni più tardi un altro erudito piemontese, il conte Gianfrancesco Galeani Napione, già collega del Ponziglione nella redazione della «Biblioteca Oltremontana», scriverà nel 1813 una «memoria» per l'Accademia Imperiale di Scienze, Lettere e Belle Arti di Torino, dal titolo *Dei tempieri e dell'abolizione loro*, interpretando in chiave innocentista gli atti del processo²⁴. L'interesse esclusivamente storico di questi studiosi esclude però ogni riferimento esoterico: l'influsso della moda del tempo si coglie, caso mai, nella scelta tematica, rivolta tuttavia più al problema della cavalleria e dei suoi ordini che non specificamente al templarismo. Lo stesso Galeani Napione già nel 1809 aveva infatti prodotto per la medesima Accademia una *Dissertazione intorno all'origine dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme*²⁵.

²² I contributi più recenti sul parco di Racconigi sono quelli della sezione «*Il Castello di Racconigi e il suo parco*» in *I giardini del «Principe»*. Atti del IV Convegno internazionale, cur. M. MACERA, III, Savigliano 1994; si veda in particolare quello di E. CALDERINI, *Interventi e trasformazioni settecentesche*, pp. 683-704.

²³ Su Amedeo Ferrero Ponziglione e la «Patria Società letteraria» si veda G.P. ROMAGNANI, *Prospero Balbo. Intellettuale uomo di stato*, I, Torino 1988, pp. 41-43.

²⁴ Sul Galeani Napione si veda *ibid.*, passim.

²⁵ G. GALEANI NAPIONE DI COCCONATO, *Dissertazione intorno all'origine dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme*, in «Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences, Littérature et Beaux-Arts de Turin», 1805-1808, Turin 1809.

Ben più che fra gli eruditi delle accademie, il gusto per la rievocazione suggestiva del medioevo in Piemonte, come altrove, si può tuttavia cogliere attraverso la letteratura popolare e il teatro. Significativa appare a tal proposito la figura di Diodata Roero di Saluzzo che nei primi vent'anni del nuovo secolo da una generica e preromantica «poesia delle rovine» approda al romanzo storico con risultati apprezzati dallo stesso Manzoni²⁶. Fin da *Il castello di Binasco*, uscito nel 1819 – dunque prima delle traduzioni italiane di Scott – il gusto dell'orrido e del soprannaturale si sposa con l'evocazione delle cupe vicende medievali della contessa di Tenda, ma sarà nella novella *La Valle di Ferrania* che compare il personaggio del «mago degli Appennini»: sebbene non si tratti di un Templare, certo è un esperto di arti occulte. Accenni di esotismo si ritrovano poi nei *Saraceni nella penisola di S. Ospizio*, mentre un rapido riferimento alle crociate appare nel finale di Guglielmina Viclaressa, quando l'eroe romantico Guido de' Balbi, abbandonata la donna, partirà crociato. Diodata raccolse le novelle in un volume che uscì nel 1830 presso Ferrario di Milano, lo stesso editore delle traduzioni italiane di Scott, accompagnato nel 1834 da litografie sciolte di Francesco Gonin che riecheggiavano quelle di Hayez²⁷.

Accanto alle novelle di Diodata, negli stessi anni in Piemonte il medioevo era entrato nell'immaginario del pubblico anche attraverso quel potente veicolo di cultura popolare che fu il melodramma. È infatti dal principio del secolo che nel cartellone del Teatro Regio di Torino cominciano a diventare sempre più frequenti le opere di ambientazione medievale²⁸. Mentre nel Settecento i soli riferimenti in merito erano quasi esclusivamente costituiti da rielaborazioni tratte dall'Ariosto o dal Tasso, a occupare la scena sono ora l'*Ildegarda* (1800), il *Podestà di Chioggia* (1802), il *Corrado di Monferrato* (1805), l'*Adalasia e Aleramo* (1807), via via fino al *Crociato in Egitto* (1826), ai *Crociati a Tolemaide* (1830) e al già ricordato *Templario*, messo in scena nella stagione 1839-

²⁶ Sulle novelle di Diodata Roero di Saluzzo si veda P. TRIVERO, *Diodata e le altre: per una lettura delle «Novelle»*, «Studi Piemontesi» 15/1 (1986), pp. 27-43.

²⁷ Sulle illustrazioni di Gonin per la Saluzzo si veda BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., p. 134.

²⁸ Così appare dall'esame dell'*Elenco cronologico delle opere rappresentate al Regio dall'inaugurazione all'incendio con relativi personaggi e interpreti*, cur. O. STRONA, in *Il teatro Regio di Torino*, Torino 1970, pp. 220-237.

40. E qui si torna da dove siamo partiti, cioè alla fortuna dei Templari nel gusto dell'Ottocento, ma dei Templari di Walter Scott.

Letteratura, opera lirica, costume di scena/travestimento sono le tappe di un percorso che porta al fenomeno tipicamente ottocentesco del «ballo in maschera», il più celebre dei quali fu certo quello milanese tenutosi a casa Batthyany nel gennaio del 1828, dove le quadriglie o le singole maschere riproponevano i più popolari personaggi della narrativa storica (Scott, naturalmente, ma anche Manzoni, Byron e la Cottin), indossando costumi disegnati da Hayez, quello stesso anno appunto illustratore dell'*Ivanhoe*²⁹. Sei anni dopo, nel 1834, l'esperienza fu ripetuta in ambito sabaudo col *bal costumé* dato a Torino dall'ambasciatore d'Inghilterra, il cavalier Foster: qui il consulente per l'allestimento fu Gonin (illustratore quell'anno delle novelle di Diodata Saluzzo) che dell'avvenimento lasciò un lussuoso album di litografie a colori³⁰. Ai fini del nostro discorso non si può non rilevare come fra le quadriglie presenti ce ne fosse una definita «di Templari e dei Cosacchi». A parte il curioso accostamento, all'insegna dell'esotico, i Templari scottiani erano ancora una volta protagonisti.

La tavola che li raffigura rappresenta infatti quattro Templari che fanno corona al Gran Maestro – sappiamo pure che si trattava del marchese di S. Germano, mentre i cavalieri erano interpretati dal marchese della Rovere, dal cav. Ansaldi, dal conte Morelli e dal conte Pelletta –, indossando costumi di foggia per la verità cinquecentesca (berretto piumato, maniche a sbuffo e colletto a gorgiera) e ampi e pittoreschi mantelli bianchi decorati di croci rosse. Un altro gruppo di «costumi vari» comprendeva anche un Riccardo Cuor di Leone, interpretato dal conte di Moretta. Epigono di Scott, nel 1832 Massimo d'Azeglio aveva dato alle stampe l'*Ettore Fieramosca* e un'altra quadriglia del ballo Foster ne rappresentava appunto i personaggi. Il romanzo, come è noto, non è di ambientazione templare né crociata, ma lo stesso d'Azeglio, in veste di pittore, nel 1825 aveva ottenuto i primi riconoscimenti pubblici proprio con il quadro «La morte di Josselin de Monmorency», un generoso cavaliere crociato caduto per difendere la sorella di re Riccardo che

²⁹ Sul ballo del 1828 si veda F. MAZZOCCA, *Pittura e melodramma*, in Hayez cit., p. 147; un significativo precedente europeo è rappresentato dal ballo tenuto dai principi d'Orange a Bruxelles nel 1823 in cui già comparivano costumi ispirati all'*Ivanhoe* scottiano (riferimento nella scheda di Donatella Falchetti Pezzoli cit. a nota 2, p. 351).

³⁰ Conservato a Torino, presso la Biblioteca Reale, R. 54 (16).

compare come personaggio del romanzo storico *Malek Adel* di Sophie Cottin al quale il pittore, per sua stessa dichiarazione, si era ispirato³¹. Insomma: l'intreccio letteratura/pittura/ballo in maschera anche a Torino riproponeva il medioevo, le crociate e i Templari, ma su un piano di puro intrattenimento e senza astruse complicazioni esoteriche.

In altra sede mi sono soffermato sull'adesione sentimentale e ideologica di Carlo Alberto alla rievocazione del medioevo cavalleresco³², e il clima che in quegli anni si respira in Piemonte è senz'altro quello del ballo Foster, come confermeranno anche le feste medievali del 1842 tenutesi in occasione del matrimonio di Vittorio Emanuele con Maria Adelaide d'Austria. Fra gli altri festeggiamenti era compreso un nuovo ballo mascherato a cui continuavano a partecipare quadriglie d'ispirazione scottiana, come «I cavalieri del castello di Kenilworth» e, soprattutto, quella di «Riccardo Cuor di Leone in Palestina»: qui la nobiltà piemontese indossa i panni storici del conte Uberto di Savoia, di Corrado di Monferrato, dell'immane Montmorency, e sono presenti anche il Gran Maestro e un cavaliere dell'Ordine Teutonico³³. Nel trionfo dello storicismo romanzesco sono tuttavia assenti i ben più noti Templari. È casuale o si tratta di un'assenza voluta? Non lo sappiamo.

Sappiamo invece che nel 1837 Carlo Alberto aveva scritto delle *Réflexion historiques* nelle quali prendeva moralisticamente in esame il comportamento di alcuni sovrani del passato e fra questi Filippo il Bello. Carlo Alberto giudicava il re di Francia reo, fra l'altro, di aver perseguitato ingiustamente i Templari che avevano raggiunto una ricchezza e potere immensi, anche se non erano stati alieni da colpe³⁴. Una posizione intermedia, dunque, che forse denuncia una scarsa simpatia per l'Ordine del Tempio da parte di un sovrano che prendeva invece molto sul serio il suo ruolo di Gran Maestro dell'Ordine dell'Annun-

³¹ Sul quadro «La morte di Montmorency» si veda la scheda di R. MAGGIO SERRA in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, cur. E. CASTELNUOVO – M. ROSCI, II, Torino 1980, pp. 553-554.

³² BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 75-96.

³³ Descrizione in L. CIBRARIO, *Feste Torinesi dell'aprile MDCCCXLII*, Torino 1842, pp. 50-52.

³⁴ Si veda al proposito G.P. ROMAGNANI, *Storiografia e politica culturale nel Piemonte di Carlo Alberto*, Torino 1985, p. 72. Si può forse ricordare che la copia del volume di Grouvelle (citato a nota 10) conservato nella Biblioteca Reale di Torino porta l'ex libris di Carlo Alberto: da tale autore il re può aver tratto l'equilibrato giudizio sui Templari.

ziata, fondato da quel Conte Verde col quale amava identificarsi³⁵. Per di più le stranezze dei nuovi Templari francesi, staccatisi dalla massoneria e predicanti una sorta di religione secolare dopo la Rivoluzione del 1830³⁶, potevano aver gettato ombre di sospetto anche sulle innocenti mascherate piemontesi.

Certo negli anni Quaranta l'interesse per gli Ordini cavallereschi presso gli eruditi tornerà a essere vivace, inserendosi in una più complessiva ripresa degli studi sul medioevo. Così nel 1844 Luigi Ferrero di Ponziglione, figlio di Amedeo, pensò di ripubblicare il vecchio e «asettico» lavoro del padre facendolo precedere da un capitolo sulle origini e sulla soppressione dei templari, aggiornato dalla conoscenza dei lavori più recenti (incluso Hammer) e delle sette neotemplaristiche. Anche il suo atteggiamento appare tuttavia ambiguo (e in definitiva un po' scottiano), in quanto mostra di credere alla verità delle accuse mosse durante il processo, pur non giudicando la loro dottrina una vera e propria eresia gnostica³⁷. Una posizione in definitiva non dissimile da quella prudentemente scettica del contemporaneo Michelet, editore dei processi templari, e che verrà invece superata di lì a pochi anni da Luigi Cibrario, difensore dell'innocenza dell'Ordine sulla base, come dichiara il titolo di una sua opera del 1848, dell'«analisi critico-legale degli atti del procedimento per cui fu abolito»³⁸.

Con la metà del secolo, tuttavia, vi fu in Piemonte una caduta di interesse per un problema, mai sentito come particolarmente centrale: si smorzarono gli entusiasmi romantici, gli storici si volsero verso altri temi, gli esoteristi, se vi furono, qui non lasciarono tracce templaristiche. Sopravvisse, ancora per un po', il gusto per il ballo in maschera come puro intrattenimento carnevalesco, senza le connotazioni simbolico-erudite del periodo precedente. E in questa prospettiva la collauda-

³⁵ Sull'assunzione del Conte Verde come modello si veda BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 90-95.

³⁶ Sul neotemplarismo francese di Châtel e Fabré-Palaprat si veda PARTNER, *I Templari* cit., pp. 168-172.

³⁷ L. FERRERO DI PONZIGLIONE, *Saggio storico intorno ai Tempieri del Piemonte*, Genova 1844.

³⁸ L. CIBRARIO, *Breve storia dell'ordine del Tempio coll'analisi critico-legale degli atti del procedimento per cui fu abolito*, Torino 1848. Sull'atteggiamento cauto di Michelet si veda PARTNER, *I Templari* cit., p. 176.

ta iconografia medieval-templare continuò a prosperare, forse più per inerzia che per convinzione.

Significativo – anche per aver lasciato documentazione fotografica dell'avvenimento³⁹ – fu il ballo che si tenne il 16 febbraio 1870 a Palazzo Cisterna con la partecipazione di settecento ospiti. Il duca Amedeo d'Aosta, padrone di casa, vestiva i panni del mai dimenticato Conte Verde, la moglie Maria Vittoria quelli di Bona, sposa del Conte, i suoi gentiluomini indossavano costumi del medesimo periodo. Fra le variegate quadriglie non mancava quella ispirata all'*Ivanhoe* scottiano: e qui, naturalmente, ricompariva il Templare, interpretato dal barbuto conte di Santa Rosa, anche se il successo maggiore fu riscosso dal giullare Wamba, il vivace conte Edoardo Scarampi di Villanova, indimenticabile animatore dei carnevali torinesi dell'ultimo quarto del secolo⁴⁰. In un clima profondamente mutato rispetto al passato, il ballo del duca d'Aosta fu probabilmente l'ultima rievocazione piemontese del «templare letterario» che avrebbe presto lasciato il posto alla caricatura del medioevo nelle mascherate goliardiche di fine secolo. Quelli degli studenti, infatti, sarebbero poi stati Templari carnevaleschi e goderecci, fedeli del bonario Gianduia piuttosto che dell'inquietante Bafometto...

³⁹ La documentazione fotografica è parzialmente edita in *Carnet di ballo*, cur. E. GRIBAUDI ROSSI – M. FALZONE DEL BARBARO, Milano 1979, pp. 20-25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

LA BELL'ALDA

1. «La storia della bell'Alda si trova talmente all'istoria della Sacra congiunta da non trovar il modo di separarnela». Così scriveva nel 1829 Massimo d'Azeglio, che fu uno dei primi a occuparsene, pubblicando una breve redazione della leggenda nel corso della sua opera illustrata dedicata alla Sacra di San Michele¹. Giustificava l'attrazione esercitata da tali narrazioni fantastiche, secondo la sensibilità romantica del suo tempo, con la «sete di meraviglie» dell'animo umano che «le cerca nel remoto passato, o nel tenebroso avvenire», affermando che «molte sulla Sacra ne narrano le tradizioni, da alcuni pochi credute, e dai più udite non senza piacere per la mentovata cagione». Le ulteriori «maraviglie» che andava poi esponendo, in realtà, altro non erano che gli episodi fantastici narrati dal *Chronicon* medievale, sicché la sola leggenda davvero di ascendenza non letteraria e non di invenzione dell'autore – che, come vedremo, aveva ivi inserito anche un suo racconto di fantasia² – resta dunque quella della Bell'Alda.

La prima versione a stampa della leggenda, certo conosciuta dal d'Azeglio, risaliva agli ultimi anni del Seicento ed è contenuta nell'opera di P. G. Gallizia, *Breve racconto del tempio e della badia di San Michele della Chiusa*³, in cui sono succintamente esposte le principali vicende storiche della Sacra, se ne dà una sommaria descrizione e si sottolinea la sua fama miracolosa. A proposito dei miracoli di San Michele, l'autore inserisce la leggenda, esponendola in questi termini:

¹ *La Sacra di San Michele disegnata e descritta* dal cav. M. D'AZEGLIO, Torino 1829, p. 28.

² Si veda più avanti, testo corr. a nota 26.

³ P.G. GALLIZIA, *Breve racconto del tempio e della badia di San Michele della Chiusa*, Torino 1699.

«Tra le gratie ottenute da Dio in quel santo luogo una ve ne racconterò resa famosa dalla temerità di chi la ricevette. E che trovatasi ivi una zitella tanto onesta quanto bella in occasione d'un'incursione di soldati, per serbare la verginità che quelli volean rapirle, gittossi, invocato prima l'aiuto di San Michele, da una smisurata altezza tra le balze, e dirupi senza alcun suo nocumento con evidentissimo miracolo. Ma tal fattore fu la sua perdizione, poiché immaginatasi la folle di poter fare un secondo salto con la fortuna del primo, esibissi a chi di quello si stupiva per pochi danari di gittarsi nuovamente nel medesimo posto. Ma imparò non doversi tentar'Iddio poiché allora trovò un precipizio, dove prima aveva trovata una comoda discesa. Tanto ci raccontavano vecchi ch'eran coetanei e mostrasi anch'oggi la finestra, da cui è fama ch'essa si gittasse, chiamata nell'idioma del paese il salto della Bell'Alda».

Per oltre un secolo a leggenda presumibilmente rimase viva nella tradizione orale, senza suscitare particolare interesse da parte dei letterati, ma nel corso dell'Ottocento ottenne invece fortuna straordinaria nella cultura piemontese. Infatti, oltre che dal d'Azeglio, venne raccontata da Cesare Balbo, che ne inserì una sua redazione nella raccolta di *Novelle narrate da un maestro di scuola*, pubblicata nello stesso 1829 e ristampata nel 1880, poi fu ripresa dal giovane Domenico Carutti per il primo volume delle *Tradizioni Italiane* curato dal Brofferio nel 1847, e infine – dopo un rapido e gustoso accenno fatto dal medesimo d'Azeglio nei *Miei Ricordi* (1863-66) – da essa Edoardo Calandra nel 1884 trasse lo spunto per la complessa rielaborazione intitolata appunto *La Bell'Alda*⁴. Occorre subito dire che lo straordinario interesse per la vicenda della «zitella tanto onesta quanto bella» nel corso del secolo XIX appare di certo collegato con il fascino esercitato dal luogo pittoresco in cui è ambientata, particolarmente congeniale allo spirito romantico: è stato infatti rilevato come la Sacra, fra Sette e Ottocento, abbia co-

⁴ C. BALBO, *Quattro novelle narrate da un maestro di scuola*, Torino 1829, ristamp. come *Novelle di Balbo narrate da un maestro di scuola*, Firenze 1880, pp. 109-167; D. CARUTTI, *La Bell'Alda e i laghi di Avigliana*, in *Tradizioni Italiane*, cur. A. BROFFERIO, Torino 1847, pp. 699-719; M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, cur. M. LEGNANI, Milano 1963, pp. 436-438; E. CALANDRA, *La Bell'Alda. Leggenda*, Torino 1884. A tali rielaborazioni della leggenda E. PAGELLA, *La Sacra di San Michele tra erudizione e romanzo*, in *La Sacra di San Michele. Storia arte restauri*, cur. G. ROMANO, Torino 1990, p. 35, aggiunge un libro di viaggi del 1838 che «raduna in poche righe tutti gli elementi per una visita autenticamente romantica alla Sacra», compresa la Bell'Alda (*Stati del Re di Sardegna*, Torino 1838).

stituito un soggetto privilegiato nella pittura di paesaggio, da Bagetti a De Gubernatis, a Migliara, sia per gli scorci paesistici che offriva, sia per le evocazioni che l'architettura medievale poteva sollecitare⁵. Come nella narrazione del d'Azeglio, anche nel Carutti la leggenda è narrata da un monaco, insieme con altre, in occasione della «scampagnata» di un gruppo di amici al «magnifico santuario, posto come fiammeggiante corona sul cucuzzolo del ripidissimo Pirschiriano»⁶; e ancora il Calandra prende lo spunto per la sua narrazione dalla «grandiosa abbazia» e la illustra con immagini pittoresche della Sacra, benché la storia sia ambientata prima della sua costruzione. Davvero aveva avuto ragione, in questo senso, il giovane d'Azeglio, pittore e letterato, a dichiarare inseparabili il monumento e la leggenda, anche se proprio a lui e al suo volume illustrato è stata recentemente attribuita la responsabilità di avere fornito una «reinterpretazione del monumento in chiave romanzesca e *troubadour*», «un ritratto dell'abbazia irresistibilmente legato al mistero delle sue leggende più o meno antiche»⁷.

Che il nucleo originario della leggenda si legasse al sito appare fuor di dubbio, secondo un meccanismo diffuso nella tradizione popolare, verificabile, ad esempio, nella vicina Villarfocchiardo, dove all'inconsueto masso erratico detto «Sasso d'Orlando» (La pera 'd Roland) è legata una leggenda orlandiana⁸. Dunque, il «salto della Bell'Alda» individuava già nel 1699 un luogo preciso: la «finestra», mostrata dai monaci ancora dopo 130 anni al d'Azeglio, ma che già il Balbo aveva tuttavia trasformato nel «ciglione» del dirupo (pur avvertendo con una certa

⁵ PAGELLA, *La Sacra di San Michele* cit., pp. 32-33.

⁶ CARUTTI, *La Bell'Alda* cit., p. 703. Si può aggiungere che il fascino del monumento medievale suggerì il suo inserimento – pur senza riferimenti alla Bell'Alda – in una novella storica di Diodata di Saluzzo, scritta nei medesimi anni: si tratta della novella *Cesare Rotario*, in cui si narra di un ghibellino astigiano in esilio che si rifugia in Val di Susa dove incontra un monaco di San Michele che era stato guelfo: «torreggiava sovra una di quelle cime il sublime edificio che vien detto Sacra di San Michele. Qui ricoveravano duecento cavalieri, dotati già di gran fama tra l'armi; ora qui fama non suonava d'alcuno di loro; vivevano ignoti a tutti fuori che a Dio e a se stessi» (D. SALUZZO ROERO, *Novelle*, ried. dell'ed. Milano 1830 cur. L. Naj, Firenze 1989, p. 109).

⁷ PAGELLA, *La Sacra di San Michele* cit., pp. 31 e 33.

⁸ F. CASTELLI, *Orlando in Piemonte. Reliquie della tradizione carolingia nei luoghi e nell'immaginario popolare*, in *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I Paladini di Francia nelle tradizioni italiane. Una proposta storico antropologica*, cur. A.I. GALLETI – R. RODA, Padova 1987, pp. 105-108.

pedanteria che «altri fanno Alda precipitata da una finestra»⁹). Questa versione, più pittoresca, fu comunque accolta dal Carutti («la voragine») e dal Calandra («l'abisso») e finì per imporsi. Anche altri elementi fisici locali, ricordati dai narratori, erano tradizionalmente interpretati in funzione della leggenda e della versione da loro fornita: la croce di pietra a valle per segnalare dove Alda aveva terminato il suo tragico volo in d'Azeglio, la «tomba di Giacometto» (in *Balbo l'innamorato di Alda*) sull'alpeggio del monastero, la collina franata del castello del tiranno in Carutti.

Se il sito condizionò (o addirittura determinò) la dinamica della leggenda (il salto), la base della storia derivava forse dall'adattamento di due *exempla* morali, provenienti dalla predicazione religiosa, incentrati rispettivamente sul fatto miracoloso (il salvataggio dalla caduta dovuto alla fede) – come fin dal medioevo attesta una lunga tradizione di miracoli legati al culto di San Michele, ricordata dal Casiraghi¹⁰ – e sulla punizione in cui incorre chi tenta Dio per avidità e vanità, dove i riferimenti immediati si possono ritrovare nel vangelo di Matteo (IV, 6-7) – Gesù tentato dal diavolo a buttarsi dal pinnacolo del tempio – e forse nella leggenda di Simon Mago. Certamente questo nucleo, prima ancora di ricevere abbellimenti letterari colti, venne arricchito da elementi comuni al folklore popolare, dei quali almeno due sono individuabili con una certa sicurezza: il tema dell'onore salvato e il tema della contrapposizione premio/castigo. L'insidia maschile, il ratto, la fuga femminile e il suicidio (qui evitato dal miracolo) ricorrono infatti di consueto nei canti popolari piemontesi raccolti dal Nigra¹¹; mentre l'esito diverso di una medesima situazione, a seconda dell'atteggiamento dei protagonisti, è diffuso nella favolistica europea e in quella italiana, ma legato piuttosto all'emulazione, dettata dall'invidia del malvagio verso il virtuoso¹². Qui

⁹ BALBO, *Novelle* cit., p. 164.

¹⁰ G. CASIRAGHI, *Pellegrinaggio e mobilità dei monaci a San Michele della Chiusa*, in *La Sacra di San Michele, simbolo del Piemonte europeo*. Atti del IV Convegno Sacrense La Sacra di San Michele (Sacra di San Michele, 26 - 27 maggio 1995), Torino 2000, pp. 77-116.

¹¹ Ad esempio in *Il corsaro, La fuga, L'onore salvato*, in C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, ried. Torino 1974, pp. 119, 125, 361.

¹² Per la favolistica italiana si vedano le *Fiabe italiane*, raccolte e trascritte da I. CALVINO, Torino 1980, in particolare *L'acqua nel cestello* e *La fiaba dei gatti*, alle pp. 409, 517. Sulla versione piemontese di quest'ultima fiaba si veda anche A. VIRIGLIO, *Voci e cose del vecchio Piemonte*, Torino 1917, pp. 309-311.

i due personaggi vengono invece unificati, non senza qualche difficoltà logica (Alda che da pia diventa vanitosa), ma con forte evidenza simmetrica, che può far pensare a un intervento successivo rispetto a una versione più antica. Nell'esposizione fatta dal Balbo sembrerebbe infatti riscontrarsi traccia del nucleo primitivo – ma il condizionale è d'obbligo, trattandosi di una rielaborazione letteraria – dal momento che l'autore nel riferire una prima versione, desunta, a suo dire, da una presunta cronaca del monastero, «scritta a onor della basilica, non a passatempo degli oziosi lettori»¹³, la fa terminare con il miracolo. «Altre leggende e tradizioni – aggiunge tuttavia¹⁴ – narrano tutt'altrimenti il fine di questa storia», cioè con il secondo «salto», questa volta finito tragicamente.

Alla fine del Seicento, in ogni caso, la leggenda più nota e diffusa, registrata dal Gallizia, conteneva già tutti quegli elementi che sarebbero stati conservati nella tradizione popolare dell'Ottocento. Gli autori che nel corso del secolo vi attinsero non fecero però opera di pura registrazione, ma utilizzarono piuttosto la leggenda come spunto per costruirvi intorno una vicenda più particolareggiata, arricchendola con elementi desunti direttamente dalla loro sensibilità e fantasia, sicché vanno considerati testimoni scarsamente attendibili dell'originaria versione popolare.

Se il d'Azeglio cita come fonte la narrazione del monaco che gli mostrò la finestra, il Balbo, che dipende in buona parte dal Gallizia, indirettamente citato («una certa breve notizia della Badia, stampata nel Seicento»¹⁵), per avvalorare la credibilità della narrazione si appella anche a una «cronaca da me veduta» che ha tutta l'aria di essere imparentata con il «manoscritto» di manzoniana memoria, anche se riporta poi vicende ignote al *Breve racconto* seicentesco che può avere davvero tratto dalla tradizione popolare. Una o più versioni locali infatti dovevano ancora essere vive nell'Ottocento e ne resterebbero tracce in alcune espressioni dialettali riferite dal Carutti e dal d'Azeglio nei *Miei ricordi*. Una traccia potrebbe così essere nel primo il riferimento che «Bell'Alda la chiamano ancor oggi nel dialetto gli abitatori della vallata»¹⁶, sempre che non si tratti della riproposizione del Gallizia: «chiamata nell'idioma del paese il salto della Bell'Alda». Più attendibile sembra essere invece

¹³ BALBO, *Novelle* cit., p. 162.

¹⁴ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ CARUTTI, *La Bell'Alda* cit., p. 713.

il d'Azeglio nella pagina dei *Miei ricordi* intesa a ridimensionare bonariamente il tono aulico della sua opera giovanile, in cui, raccontando in modo familiare e volutamente anti-letterario la leggenda, riporta a conclusione del secondo tragico salto l'espressione popolare «'L tocc pì gross l'è staita l'ouria»¹⁷. Ciò potrebbe davvero far pensare alla diffusione di una versione in dialetto, o almeno a residui dialettali della leggenda, diventati modi di dire popolari. D'altra parte, un destino analogo, nella medesima area, pare esser toccato alla leggenda dei laghi di Avigliana, sorti sul luogo originario del paese per punizione divina della malvagità dei suoi abitanti, che ha lasciato il detto, registrato ancora nel 1916 dal Viriglio, «Viana vilana per soa bontà l'è profonda»¹⁸. Più sospette appaiono invece le strofe in ottonari di una canzone attribuita dal Carutti alla tradizione popolare, dal momento che il personaggio che nel racconto narra la vicenda è il poeta Carlo che aveva «fatto dei versi su quell'argomento»¹⁹.

2. La raccolta delle leggende popolari e la loro rielaborazione rientrava, d'altra parte, nello spirito dei Romantici e tanto più è riscontrabile negli scrittori dell'Ottocento che si sono occupati della Sacra, sollecitati dal fascino pittoresco del luogo stesso a cercare nel passato quelle «maraviglie» che con esso andavano congiunte. Non meno sintomatico dell'atteggiamento romantico nei confronti del passato è poi l'interesse erudito per la precisa collocazione storica della leggenda, e anche di questo aspetto i nostri sono buoni testimoni.

Dei due autori, fra loro cugini, che lo stesso anno 1829 pubblicarono per primi i loro scritti, nel giovane d'Azeglio si manifesta senz'altro come prevalente la sensibilità romantica per il meraviglioso eroico, mentre in Balbo sembra predominare l'interesse erudito, non disgiunto da intenti ingenuamente moralistici.

Massimo, non ancora trentenne, nel 1827 si recò alla Sacra in compagnia dell'amico Cesare Della Chiesa di Benevello, «appassionato per

¹⁷ D'AZEGLIO, *I miei ricordi* cit., p. 438.

¹⁸ VIRIGLIO, *Voci e cose* cit., p. 42.

¹⁹ CARUTTI, *La Bell'Alda* cit., p. 712, i versi sono a p. 716: «La bell'Alda perseguitata/ Qui dal balzo si gettò/ E nel fondo della valle/ Lene il vento la posò./ La bell'Alda inorgoglita/ Qui dal balzo si gettò/ Sfracellata nella valle/ La bell'Alda se ne andò».

l'arte»²⁰, di cui era ospite presso il castello di Rivalta, dopo essere tornato dal soggiorno romano, sofferente per una profonda delusione d'amore. Conquistato dalla bellezza del paesaggio, racconterà nei *Miei ricordi*: «presi foco come molte volte mi accade», e trasferitosi a Sant'Ambrogio quotidianamente si recava all'abbazia per disegnare. Da questo febbrile ed entusiastico lavoro nasce il volume di litografie (stampato a Torino da Chirio e Mina nel 1829) alle quali si accompagnano notizie storiche, «leggende curiose», visioni cavalleresche: il tutto in uno stile da lui poi giudicato come «poco naturale». «Pareva quello di certi giornalisti quando vogliono fare i signori: e neppur presentava grande interesse per le idee e pe' fatti»²¹, commenterà criticamente dopo trent'anni con bonaria accondiscendenza.

E in effetti *La sagra di san Michele disegnata e descritta* gronda di esaltazione sentimentale, espressa in un linguaggio magniloquente e commosso che tocca tutti i temi cari alla stagione del romanticismo piemontese medievale e patriottico²². La vista dell'abbazia, «monumento di saracena architettura», gli suscita infatti «un so che di fantastico e d'immaginoso»; il macabro domina nella descrizione dello scalone dei morti e dei resti dei monaci: «né si potrebbe all'orrida maestà del luogo, alla solitudine ed al silenzio interrotto solo dall'antico romito custode dal luogo, dal fischio del vento, dal batter d'ali del pipistrello, trovar più spaventevole compagnia e ad un tempo stesso più conveniente»²³. Le «visioni» evocate dai luoghi sono autentiche cavalcate medievali, di un medioevo di gusto *troubadour* descritto nel testo con la stessa cura che ricorre nei suoi schizzi di quegli anni²⁴: le litografie, poi, diventa-

²⁰ Sulla figura del Benevello si vedano altre notizie in D'AZEGLIO, *I Miei ricordi* cit., p. 205.

²¹ *Ibid.*, p. 442.

²² Sulla collocazione dell'opera del d'Azeglio in questa temperie letteraria si veda L. NAJ, introd. a SALUZZO ROERO, *Novelle* cit., pp. 28-29.

²³ D'AZEGLIO, *La Sacra di San Michele* cit., pp. 15-16.

²⁴ «La maglia di ferro adattandosi alle robuste membra di quei baroni ne mostrava le erculee forme: una sopravveste ricamata dell'impresa di ciascuno scendeva fin sotto il ginocchio; dalla cintura pendevano lo stocco e la daga: la parte superiore del capo era difesa da un bacinetto d'acciaio, al quale la maglia si congiungeva fasciando il collo, e lasciando solo il volto scoperto. Tenevano lor dietro i servi, i falconieri, gli uomini del monastero, i buffoni, gli scudieri meno coperti d'armi, quali portavano gli scudi de' loro padroni, quali reggendo sur un guanto ricamato a colori del signore lo spaviero col capo coperto, privilegio allora di nobiltà, altri carichi di masserizie de' viaggiatori» (*Ibid.*, p. 17). Sui Taccuini del d'Azeglio si veda F. DALMASSO, *L'attività giovanile di*

no vere scenografie di personaggi in costume, dove le architetture sono concepite, è stato detto, come «quinte di un teatro»²⁵. Fra le «visioni», a metà strada fra il vivace descrittivismo e la narrazione di una leggenda medievale, si colloca la storia cortese di Arnaldo della Rosa e di Isoletta, «romanzetto di mia invenzione»²⁶, minimizzerà come sempre nei *Miei ricordi*, ma che si configura davvero come il canovaccio di un romanzo storico con tanto di tornei, amori contrastati, drammatiche rivelazioni e definitiva monacazione dell'eroe. Insomma, una storia che entrerà presto a far parte del patrimonio delle leggende «antiche», come attesta la collocazione di Arnaldo fra i personaggi autenticamente medievali della Sacra evocati dal Carutti nel 1847²⁷.

Anche la leggenda della Bell'Alda «ci parve convenisse allo stupendo edificio e alla sua antichità» e viene naturalmente ambientata nel medioevo, pur rispettando lo svolgimento dei fatti proposto dal Gallizia, che sembrava invece collocarla nel Seicento²⁸. I soldati del Barbarossa, dunque, espugnano la Sacra e «già la mano di uno di loro lambiva la veste della vergine», quando Alda, affidandosi «col pensiero più che col labbro» a San Michele, «si lancia fuori dal balcone altissimo e, leggera come la penna che si stacca dal petto della colomba, trovasi illesa in fondo al precipizio». Poi l'autore prosegue, abbastanza sbrigativamente: «Tornato in calma il paese e dileguatosi il pericolo, volle ritentare la prova. Cadde dall'alto, e percossa cento volte dalle acute punte de' massi, venne rotando sino al fondo, miserando esempio di punita superbia»²⁹. La vicenda, in conclusione, non sembra sentita con la stessa intensità e lo stesso trasporto delle precedenti evocazioni – forse per l'assenza di quegli elementi cavallereschi e amorosi che ne infiammavano la sensi-

Massimo d'Azeglio, «Studi Piemontesi», 4 (1975), pp. 340-344 (che a tav. 5 pubblica un particolare della porta dello Zodiaco dal taccuino n. 19 conservato presso la Galleria d'arte moderna e contemporanea di Torino); sui disegni di gusto medievale ivi raccolti è ora in corso una ricerca di L. Lanteri.

²⁵ E. PAGELLA, *Neogotico sabauda*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, cur. S. PINTO, Torino 1987, p. 340.

²⁶ D'AZEGLIO, *I Miei ricordi* cit., p. 441. Nella vicenda di Arnaldo l'autore allude, secondo A.M. GHISALBERTI, introd. a M. D'AZEGLIO, *Ricordi. Opere varie*, Milano 1966, p. IX, alla sua personale storia d'amore con Carolina Morici.

²⁷ CARUTTI, *La Bell'Alda* cit., p. 712.

²⁸ «In quel secolo o nel precedente», conferma il BALBO, *Novelle* cit., p. 164, dal momento che il Gallizia aveva parlato di «vecchi coetanei» come suoi informatori.

²⁹ D'AZEGLIO, *La Sacra di San Michele* cit., pp. 26-27.

bilità – e anche il disegno che illustra il miracoloso salto dalla finestra, costruito con l'ingenuità di un modesto *ex voto*, appare decisamente meno riuscito degli altri.

Molto diverso è invece l'atteggiamento nei confronti della leggenda da parte di Cesare Balbo, «amico svisceratissimo» di Massimo, tuttavia meno entusiasta del cugino e più riflessivo: intanto alla Bell'Alda dedica un'autonoma novella, separandola dalla descrizione della Sacra; poi ne rielabora la vicenda, rispetto al Gallizia, inserendo una storia d'amore fra Alda e il pastore Giacometto e facendo della fanciulla l'oggetto del desiderio di un capitano francese di stanza con le sue truppe in valle, «al tempo d'una delle discese dei Francesi per la comba di Susa, che qual sia non lo potrei accertare»³⁰. La narrazione, spesso appesantita da lunghe digressioni moraleggianti sui costumi degli invasori, racconta come il capitano, nonostante le proteste dell'abate che ne difendeva l'immunità, riuscisse a far presidiare con un pretesto la Sacra, in realtà per poter rapire Alda che abitava nel recinto del monastero. Gli sgherri del capitano, guidati dal perfido Uberto, suo confidente, tentano il rapimento, ma la fanciulla per sfuggire ai suoi inseguitori si lancia nel vuoto e viene miracolosamente salvata. Intanto il suo innamorato Giacometto, aiutato dagli altri contadini dell'abbazia, attacca i soldati, ma i monaci si interpongono e riescono a sedare il tumulto alla notizia del miracolo. Come si è detto, qui termina la presunta cronaca, ma il racconto prosegue esaminando la conclusione tradizionale secondo criteri storicistici e razionali: l'autore infatti pensa che si possa escludere che Alda avesse rifatto il salto a scopo venale (il Gallizia aveva scritto: «esibissi a chi di quello si stupiva per pochi danari di gittarsi nuovamente nel medesimo posto»), e ritiene invece che si fosse trattato di una sorta di «giudizio di Dio» per dirimere la questione dei disordini, insorta fra l'abate e i Francesi che negavano l'avvenuto miracolo; a tale giudizio Alda non si sarebbe saputa sottrarre per vanità e per l'assenza di Giacometto, impegnato sull'alpeggio. In base a tale interpretazione il Balbo propende infine a collocare l'intera vicenda «verso il 1200 o 1300», perché appunto in quei secoli si faceva ricorso all'ordalia³¹. Il procedimento logico lascia perplessi, in quanto basa la collocazione cronologica della vicenda su un'interpretazione del tutto personale (e alquanto bizzarra), ma

³⁰ BALBO, *Novelle* cit., p. 109.

³¹ *Ibid.*, p. 165.

denuncia certo un'attitudine romantica a «ragionare sulla storia» che, sia pure per vie diverse rispetto al d'Azeglio, riconduce nuovamente al medioevo.

Per quanto prolissa e moralistica, la versione che il Balbo dà della leggenda introduce alcuni elementi nuovi che vengono subito accolti da chi dopo di lui la riprese: Alda non sfugge più a generici invasori – soldati del Seicento o del Barbarossa –, ma difende la sua virtù dalle brame di un «capitano» che intende farla rapire. Il Carutti, dopo aver introdotto l'argomento con la considerazione di uno dei personaggi: «Conosco tante versioni di questa leggenda, la cronologia ne è così incerta, che non se ne può cavare costrutto», ne affida la narrazione a Carlo il poeta³². «L'epoca non importa guari», comincia costui, teorizzando sull'importanza dell'«idea nuda» nella fantasia popolare. In tale prospettiva individua dunque i protagonisti: un Conte «nemico di Dio e degli uomini», il cui nome «gettava terrore in tutte le capanne delle Alpi», e Alda, bella e «pura come il pensiero degli angeli». Un giorno questi la scorge, la desidera e invia due «grisi de' più scomunicati» alla porta del convento per rapirla, Alda fugge e si getta nel precipizio, ma «circondata da una nube bianca dolcemente discende colle mani giunte e levate al cielo». E chiaro che il «capitano francese» del Balbo si è qui trasformato nel Conte, i suoi soldati nei «due grisi», la finestra nel «balzo». Non solo, ma – nonostante le protestate dichiarazioni di volersi attenere alla fantasia popolare (l'«idea nuda» che crea il simbolo) – come non scorgere una suggestione manzoniana nella presentazione dei due personaggi? Suggestione apertamente dichiarata in quell'uso preciso del termine «grisi» per indicare gli scherani del conte.

Il resto della vicenda ripete la versione tradizionale, senza interrogarsi, come aveva fatto il Balbo, sul significato storico del secondo salto; l'unica novità è rappresentata dal riferimento al crollo del castello del Conte al momento del miracolo e allo smottamento perpetuo del poggio su cui sorgeva, tratto probabilmente dalla tradizione locale che ne

³² CARUTTI, *La Bell'Alda* cit., pp. 712-716. In questa fase della lunga esistenza dello storico piemontese (1821-1909), gli interessi erano ancora in prevalenza poetici, ma più tardi il Carutti sarebbe tornato a occuparsi di San Michele con intenti ben diversi nel corso dell'opera *Il conte Umberto I e il re Ardoino*, Roma 1888, pp. 348-353, sulla quale si vedano le considerazioni di G. SERGI, *La produzione storiografica di S. Michele della Chiusa*, Borgone di Susa 1983, p. 18.

individuava il sito³³. L'intera novella del Carutti, d'altra parte, raccoglie più leggende legate alla Sacra e non soltanto quella della Bell'Alda, in quanto segue lo schema di una visita al luogo, come già aveva fatto il d'Azeglio nel 1829. E infatti «per una descrizione a modo» della Sacra viene consigliato il «vago libretto» di «quel valente pittore di penna e di pennello», mentre per coloro che fossero «per natura teneri dell'erudizione» si rimanda al «dotto volume del Cavalier di San Quintino», cioè l'importante e innovativa opera *Dell'italiana architettura durante la dominazione dei Longobardi* di Giulio Cordero di San Quintino, pubblicata nel 1829³⁴. Ma è soprattutto al d'Azeglio che l'autore si ispira, dato lo scopo di intrattenimento del suo scritto, e della sua descrizione riporta testualmente la pagina già ricordata relativa allo scalone dei morti; le macabre evocazioni introducono la storiella, «degnata di Anna Ractliff», del teschio che camminava, raccontata con toni burlescamente raccapriccianti da Alberto, il personaggio più critico della brigata, per ironizzare sul gusto delle storie gotiche, in quanto – si scoprirà nel finale – sotto il teschio c'era in realtà un grosso sorcio³⁵. Un'ultima leggenda viene infine narrata, ormai sulla via del ritorno, da un voce individuata come tipicamente popolare, cioè «una villanella» che «faceva la calza e guardava due o tre vacche pascolanti». È la leggenda di Avigliana interamente sprofondata nei laghi per la malvagità dei suoi abitanti, all'infuori della casa della vecchierella che sola diede ospitalità a Nostro Signore in veste di anonimo pellegrino; un tempo, nella profondità dei laghi, conclude la ragazza, «si scorgeva ancora il campanile e i tetti di qualche casa»³⁶.

Nel corso della prima metà dell'Ottocento, nella rielaborazione delle tradizioni popolari da parte dei letterati romantici sono dunque avvertibili due tendenze: eventuali versioni della Bell'Alda diversificate nei particolari – perché la trama resta la medesima proposta dal Gallizia – sono state unificate nell'identificazione del persecutore nel Conte e nell'ubicazione del salto da un dirupo. Lo stesso d'Azeglio, nei più volte

³³ *Ibid.*, p. 716.

³⁴ *Ibid.*, pp. 703-704. Sull'importanza dell'opera del Cordero si veda PAGELLA, *La Sacra di S. Michele tra erudizione e romanzo* cit., p. 29.

³⁵ CARUTTI, *La Bell'Alda* cit., pp. 707-708; la trovata comico-macabra del sorcio sotto il teschio compare già in una novella di W. SCOTT, *Lo specchio di mia zia Margaret*, del 1831, ora trad. in SCOTT, *Racconti del soprannaturale*, Torino 1989, p. 144.

³⁶ CARUTTI, *La Bell'Alda* cit., pp. 717-719.

citati *Miei ricordi*, composti al principio degli anni Sessanta, ha ormai recepito la versione corrente e, col tono anti-letterario che qui gli è solito, riferisce di «una bellezza perseguitata da un tiranno qualunque», il quale» resta con un palmo di naso» quando gli angeli la sorreggono³⁷. La seconda tendenza è quella di presentare insieme alla leggenda della Bell'Alda anche altre tradizioni della zona: nel 1884 Edoardo Calandra riuscirà a creare un collegamento diretto con quella dei laghi di Avigliana, inventando dagli spunti leggendari un articolato intreccio fiabesco. Ma con Calandra il discorso è diverso, perché per dimensioni e svolgimento la sua *Bell'Alda* costituisce un romanzo vero e proprio.

3. Il libro esce a Torino l'anno stesso in cui viene inaugurato il Borgo Medioevale del Valentino e la coincidenza non è priva di significato: l'autore appartiene infatti alla medesima cerchia di studiosi e appassionati di medioevo che si raccolgono intorno ad Alfredo d'Andrade, il quale pochi anni più tardi, in qualità di responsabile dell'Ufficio di Tutela dei monumenti, proprio alla Sacra dedicherà una minuziosa campagna di rilievo e un progetto di restauro³⁸, Calandra era dotato di una buona preparazione erudita – nel 1880 aveva collaborato con il padre il fratello allo scavo della necropoli longobarda di Testona³⁹ –, ma in prevalenza si dedicava alla pittura e al disegno di genere medievaleggiante; anzi, è opinione del Petrocchi che l'impulso primo a scrivere la *Bell'Alda*, dedicata ai suoi nipotini, gli fosse derivato dall'esigenza di «dar più chiarezza ai propri disegni»⁴⁰. A ogni buon conto, testo e illustrazioni si integrano finemente e contribuiscono all'ottima riuscita dell'opera su un piano fiabesco ed evocativo, a cui non mancano accenni garbatamente umoristici. A differenza di chi lo aveva preceduto nell'esposizione della leggenda, Calandra opera una precisa scelta di ambientazione cronologica – il X secolo, prima dell'edificazione dell'abbazia –, molto

³⁷ D'AZEGLIO, *I miei ricordi* cit., pp. 437-438.

³⁸ Sulla cerchia di intellettuali che diedero vita al Borgo si veda R. MAGGIO SERRA, *Uomini e fatti della cultura piemontese del secondo Ottocento intorno al Borgo Medioevale del Valentino*, in *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, cur. M.G. CERRI – L. PITTARELLO, Firenze 1981, pp. 19-38; su D'Andrade e la Sacra, oltre a quanto detto ivi, si veda poi L. PITTARELLO, *Progetti di «restauratori» ottocenteschi per la Sacra e i primi provvedimenti di tutela*, in *La Sacra di San Michele. Storia arte restauri* cit., p. 273.

³⁹ C. CALANDRA – E. CALANDRA, *Di una necropoli barbarica scoperta a Testona*, «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino», 4 (1883), pp. 17-52.

⁴⁰ G. PETROCCHI, *Edoardo Calandra*, Brescia 1947, p. 52.

curata nella descrizione dei particolari che risentono della sua preparazione antiquaria, ma, al tempo stesso, riesce a trasformare la storia in fiaba grazie all'inserimento di elementi soprannaturali e fantastici nell'intreccio stesso della vicenda. Scompaiono così soldati e tiranni e la contrapposizione perseguitata/persecutore è elevata al piano universale di una contrapposizione fra bene/male, diavolo/angelo, mantenuta fin dall'inizio su una perfetta simmetria, destinata a incrinarsi solo per l'irruzione di un sentimento amoroso.

Alda, protetta dall'angelo Uriele, e Corbo, figlio del diavolo Bergniffe in seguito al patto stipulato dal padre naturale, nascono lo stesso giorno ad Avigliana, ma ben presto si distinguono come «bimba buona/ bimbo cattivo» nel comportamento che tengono. Arduino, detto «Aequimanus» per l'abilità di ambidestro nell'uso della spada Fulgor, giusto signore del luogo, s'invaghisce di Alda e la domanda in sposa su consiglio dell'eremita Giovanni che gli dice essere volontà di Dio sottrarla agli abitanti di Avigliana, corrotti da Corbo che nel frattempo è diventato il capo della banda di predoni che aggrediscono i viaggiatori sulla strada di Francia e che hanno saccheggiato la Novalesa. Ma anche Corbo, nonostante la sua ascendenza diabolica, è innamorato e geloso di Alda, e in un concitato consesso con Bergniffe gli chiede aiuto per averla: Alda viene così rapita e rinchiusa in una torre «ad un punto elevato del Monte Pirchiriano». Dopo una manzoniana notte di angoscia e di preghiera, la fanciulla accoglie Corbo e cerca di convertirlo: il giovane sta quasi per cedere, ma Bergniffe lo richiama al suo compito, Alda allora fugge e si getta dal dirupo senza subire danno. Dopo il miracolo si celebrano le nozze di Alda con Arduino presso il piccolo oratorio dedicato a San Michele che sorge sul monte, ma un menestrello canta le lodi di Alda e la invita a rifare per chi la onora ciò che fece per chi la offendeva: la fanciulla cede alle lusinghe del diavolo che ha assunto le sembianze del bardo e si sfracella, ma Uriele ne raccoglie il pentimento e la porta in cielo. Arduino, disperato, snida i briganti della selva e grazie a una freccia benedetta consegnatagli dall'eremita Giovanni uccide Corbo, mentre un terremoto distrugge Avigliana creando i due laghi, fra i quali resta intatta solo la casa di Alda.

Pur partendo da una voluta semplificazione dei ruoli, tipica della fiaba, a differenza che nelle narrazioni precedenti qui i protagonisti hanno un ben preciso sviluppo psicologico: Corbo, in particolare, riprendendo il tema romantico del diavolo innamorato, si presenta come un

personaggio chiaroscurale e drammatico, caro alla poetica del decadentismo, condannato per nascita alla malvagità, ma pure capace di volere «pazzamente e terribilmente bene» ad Alda, senza nessuna speranza di essere contraccambiato.

Nel rispetto sostanziale della leggenda e assumendo elementi dal Carutti, Calandra riesce dunque a creare per un verso un dramma di sentimenti ignoto alla tradizione, e per un altro verso a realizzare una ricostruzione d'epoca attendibile, sia per i riferimenti tratti dalle fonti medievali locali (è citato espressamente il monaco Guglielmo a proposito dell'eremita Giovanni di Ravenna⁴¹), sia per la conoscenza degli usi e dei costumi del secolo prescelto per l'ambientazione. Né manca all'occasione di ironizzare bonariamente sulle dispute erudite, come nel caso di Arduino, a proposito del quale prega i piccoli lettori di non essere tanto curiosi di sapere se fosse «Graf» o «Markgraf», discendente da Arduino Glabrione, padre o avolo di Arduino III: «queste ricerche storiche le faremo insieme negli archivi quando sarete grandi»⁴². Non solo appare poi molto informato nella minuta descrizione di armi, armature (di cui era collezionista) e di abbigliamenti medievali, o della struttura dei castelli del X secolo – «non immaginatevi un vero castello medioevale con tutto l'apparato scenico e pittoresco di torri, ponti, merli e feritoie. Questi sorsero più tardi»⁴³ –, ma coglie con inconsueta chiarezza anche gli sviluppi socio-istituzionali del tempo, rilevando, ad esempio, come «alla morte di Carlomagno (...) i normanni e altri invasori si gettarono sull'impero; (...) i popoli non protetti dai suoi successori neghitosi e vili (...) si strinsero attorno ai più valorosi e ai meglio armati, costoro divennero naturalmente capi, cominciarono a innalzare (...) torri e castella, i deboli vi ricorsero per asilo e così si venne formando il feudo»⁴⁴.

La *Bell'Alda* di Calandra, in conclusione, rappresenta non solo, come è stato scritto, «il più leggiadro frutto letterario» del medieva-

⁴¹ CALANDRA, *La Bell'Alda* cit., p. 54; probabilmente il Calandra si servì dell'opera di G. CLARETTA, *Storia diplomatica dell'antica abbazia di S. Michele della Chiusa*, Torino 1870, su cui si veda SERGI, *La produzione storiografica di S. Michele della Chiusa* cit., pp. 13-15.

⁴² CALANDRA, *La Bell'Alda* cit., p. 35.

⁴³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

lismo piemontese di fine Ottocento⁴⁵, ma soprattutto il più compiuto esito del percorso seguito dalla leggenda. Quella leggenda che aveva infiammato i cuori dei romantici del principio del secolo perché evocativa del medioevo, non tanto per la sua vicenda quanto piuttosto per lo stretto nesso con il principale monumento medievale del territorio, questo sì in grado di suscitare fantasie pittoresche. Ma dal d'Azeglio al Calandra, come era mutata l'esposizione delle vicende della leggenda, così era anche mutato l'atteggiamento degli scrittori nei confronti dell'immagine del medioevo, per quanto questa età continuasse a restare il loro comune ideale poetico.

In d'Azeglio, lo si è visto, l'esaltazione eroica di un medioevo cavalleresco e cortese predomina appassionatamente – addirittura a scapito della leggenda, comunque per la prima volta ambientata al tempo del Barbarossa – ed è proprio la Sacra a fornire lo stimolo per la messa in scena, iconografica e scritta, di suggestivi cortei di gusto *troubadour* dove sfilano guerrieri in maglia di ferro, addobbati di insegne araldiche e scortati dal variopinto seguito di servi, falconieri, buffoni e scudieri⁴⁶. Nel Balbo, invece, l'interesse principale è rivolto all'intreccio della vicenda, solo in conclusione riportata all'età di mezzo, non per adesione sentimentale, bensì per deduzione pseudo-storica, che non manca – anzi – di essere critica nei confronti degli usi medievali come l'ordalia⁴⁷.

È tuttavia solo nel testo del Carutti, ormai quasi alla metà del secolo, che il costante stimolo offerto dalla presenza fisica della Sacra accende il dibattito sull'imperante «moda medievale», ripercorrendone – non senza intenti ironici – i luoghi comuni, attraverso le discussioni dei personaggi. Così, a proposito delle rovine del castello di Avigliana, viene affermato da uno degli amici, Giorgio: «se fosse in Inghilterra lo si sarebbe ristorato, descritto, illustrato (...), qualche poeta, qualche romanziere avrebbe disseppellito o inventato una storia per farla o quadro o cornice; per lui il medioevo, l'età degli amori e delle belle imprese, si schierebbe ai nostri occhi colle sue avventure, colle sue gualdane, coi pennoni, colle corazze, colle corti bandite, e con tutto il prestigio

⁴⁵ P.M. PROSIO, *Edoardo Calandra e il romanzo storico*, in *Storia illustrata di Torino*, XII, *La vita letteraria*, Milano 1995, pp. 33-62.

⁴⁶ Cfr. nota 24.

⁴⁷ BALBO, *Novelle* cit., p. 165: «qualunque fossero le virtù di que' secoli (...), certo non fu questa di una religione abbastanza ben intesa».

di quell'epoca splendidissima»⁴⁸. Alla vista della Sacra, nuovamente Giorgio, «l'amatore del proprio paese», riprende a tessere l'elogio del medioevo come «tempo di entusiasmo e di fede», contrapponendogli, alla maniera di Pugin, «il rumore delle nostre strade ferrate, il fumo del vapore, lo stridore delle officine e il monotono trottere degli Omnibus»⁴⁹. Al che Alberto, «non avvezzo ad ammirare le cose per la sola ragione che sono di moda» – notazione importante per cogliere l'intento polemico dell'autore –, ribatte che il medioevo «è più bello veduto da lontano», in quanto la vita cortese era appannaggio di una ristretta minoranza, mentre la maggioranza stentava la propria⁵⁰. E contro l'eccessiva esaltazione contemporanea – si pensi alla grande diffusione della moda neomedievale nel Piemonte carlalbertino⁵¹ –, commenta con insofferenza: «una volta non si sapeva gridar altro che Roma, adesso ogni sbarbatello strimpella il chitarrino dei trovatori»⁵². Il discorso si interrompe qui, per lasciare spazio all'esposizione delle tradizioni locali, ma il colloquio resta una significativa testimonianza sull'evoluzione della fortuna di un medioevo scenografico, giunto alla metà del secolo alle sue estreme manifestazioni. Quando il tema Sacra-medioevo-Bell'Alda sarà ripreso dal Calandra, quarant'anni più tardi, la prospettiva appare cambiata, e non soltanto per la diversa qualità letteraria dell'autore.

Non è certo venuta meno l'attrazione che la cultura ottocentesca ha per l'età di mezzo, ma si è modificata la sua conoscenza e sono cambiati gli atteggiamenti con i quali a essa ci si avvicina. Il gusto per l'erudizione, l'interesse per gli aspetti materiali hanno fatto sì che l'immagine ingenuamente *troubadour* di un d'Azeglio sia stata sostituita da un'immagine più attenta alle fonti, più alla Viollet-le-Duc, o, se si preferisce, alla d'Andrade⁵³. Il che non significa, si badi, rinunciare alla messa in scena del medioevo, che rimane l'aspirazione di fondo per questi in-

⁴⁸ CARUTTI, *La Bell'Alda* cit., p. 701.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 704; ci si riferisce, naturalmente, al Pugin dei *Contrasts* del 1836 (si veda al proposito J. HARRIES, *Pugin*, Buckinghamshire 1994, pp. 17-18).

⁵⁰ CARUTTI, *La Bell'Alda* cit., pp. 704-705.

⁵¹ Si veda al proposito R. BORDONE, *Il sogno medievale nel Piemonte sabauda*, seconda parte de *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993.

⁵² CARUTTI, *La Bell'Alda* cit., p. 105.

⁵³ Sulle due fasi del neomedievalismo ottocentesco si veda R. BORDONE, *Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo», 100 (1997), pp. 109-149.

tellettuali, ma di un medioevo, per così dire, più scientificamente ricostruito. Sicché la *Bell'Alda* di Calandra sta a quella di d'Azeglio come il Borgo Medievale sta all'abbazia di Hautecombe di Mellano. Già si è detto abbastanza della cura dei particolari e dell'uso delle fonti in Calandra, ma occorre aggiungere che anch'egli, come d'Azeglio, è pittore e non rinuncia a quei tocchi di colore che rendono vivida l'immagine e fanno sì che non si perda il fascino romantico dell'atmosfera creata. Sono talvolta particolari che sembrano riprendere, consapevolmente o inconsciamente, le suggestioni del *troubadour*. Ad esempio: d'Azeglio, nel presentare il corteggio cavalleresco che entra alla Sacra, aveva descritto gli scudieri che seguivano la cavalcata «reggendo sur un guanto ricamato a colori del signore lo sparviero col capo coperto, privilegio allora di nobiltà»⁵⁴, Calandra, a sua volta, ci mostra Alda in abito nuziale che sale al Pirchiriano «seduta sovra una bianchissima mula e teneva sul pugno un piccolo falco smeriglio, contrassegno di futura nobiltà»⁵⁵.

Lo spirito rimane il medesimo perché il paesaggio, fisico e mentale, in cui si svolge la vicenda è rimasto il medesimo, e proprio le illustrazioni del Calandra sono eloquenti al proposito: dagli scorci pittoreschi dell'abbazia ai particolari scultorei della porta della Zodiaco. Perché, in conclusione, è la Sacra la vera protagonista della leggenda della Bell'Alda ed è la sua presenza a condizionarne la definitiva e persistente ambientazione nel medioevo. Un medioevo, naturalmente, di leggenda.

⁵⁴ D'AZEGLIO, *La Sacra di San Michele* cit., p. 17.

⁵⁵ CALANDRA, *La Bell'Alda* cit., p. 106.

IL MEDIOEVO NELL'IMMAGINARIO DELL'OTTOCENTO ITALIANO

1. Uno dei tratti più caratteristici e più noti della rievocazione del medioevo nella cultura italiana dell'Ottocento è senz'altro costituito dall'uso nazionalistico che ne ha fatto il Risorgimento: il ricorso propagandistico e retorico all'«Italia dei comuni», al mito di Pontida e di Legnano – tanto nella letteratura quanto nelle arti figurative – ha finito infatti per mettere in ombra ogni altra manifestazione che, per motivi differenti, nel corso del secolo abbia utilizzato il medioevo come riferimento, metaforico o esemplare, per comunicare idee o sentimenti.

Tale aspetto ha da tempo risvegliato l'interesse degli studiosi – non soltanto dei risorgimentalisti, ma anche dei medievisti¹ – che si sono soffermati sulla storiografia romantica e sulla enfattizzazione di particolari momenti ed episodi del medioevo nazionale, individuati come significativi per fornire veri e propri *exempla* politico-morali ai contemporanei. Così, nel caso del Barbarossa, Franco Cardini ha evidenziato come l'imperatore in lotta con i Comuni non solo venisse facilmente identificato dalla propaganda nazionalistica con l'oppressore austriaco, ma, alla vigilia del '48, si sottolineasse anche il suo atteggiamento ostile al pontefice romano, attribuendo l'idea di «crociata» tanto al conflitto del papato e delle città lombarde quanto all'imminente scontro contro gli Austriaci². Una suggestione del genere divenne ben presto popolare

¹ Si vedano, ad esempio, E. FUBINI, *La Lega lombarda nella letteratura dell'Ottocento*, in *Popolo e stato in Italia nell'età di Federico Barbarossa. Alessandria e la Lega lombarda*, Torino 1970, pp. 399-420; F. BOCCHI, *Federico Barbarossa e la Lega lombarda nella pittura italiana dell'Ottocento*, in *Ibid.*, pp. 457-465; E. SESTAN, *Legnano nella storiografia romantica*, in *Omaggio a Piero Treves*, Padova 1983, pp. 313-337.

² F. CARDINI, *Federico Barbarossa e il romanticismo italiano*, in *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento*, cur. R. ELZE – P. SCHIERA, Bologna-Berlin 1988, pp. 108-109.

attraverso la diffusione dei melodrammi verdiani, in un «crescendo» che va dalle caute allusioni dei *Lombardi alla prima crociata* del 1843 («Dio lo vuole!») fino all'esplicita enunciazione de *La battaglia di Legnano* del 1849 («Viva l'Italia!»)³.

D'altra parte, l'appassionata richiesta della «bandiera del terzo Alessandro» nella dedicatoria a Pio IX dell'opera di Luigi Tosti, *Storia della Lega lombarda*⁴, testimonia in modo eloquente l'atteggiamento nei confronti del medioevo da parte di una generazione di intellettuali per i quali l'interesse storico muoveva da precise sollecitazioni del presente. Che poi, nel caso del Tosti, si trattasse di un'opera di «impegno seriamente storiografico» e non di un libello propagandistico – come sarà la pubblicistica popolare del '48 –, non esclude che la redazione fosse avvenuta «sulla base di un impulso che solamente o principalmente storico non era»⁵. Il medesimo impulso spingerà nella primavera del 1848 un personaggio come Massimo d'Azeglio a stendere l'ordine del giorno per le truppe del generale Durando appellandosi a Legnano e all'alleanza di Alessandro III con le città lombarde nello spirito di una nuova crociata. Non solo: secondo Ernst Voltmer⁶, al d'Azeglio si dovrebbe, nel medesimo frangente, l'iniziativa di far costruire un vero e proprio carroccio che venne condotto al seguito del corpo di spedizione del Durando, rendendo così concreto e tangibile un simbolo medievale di alto significato patriottico e religioso, secondo una prassi che, come si vedrà, tende a caratterizzare le rievocazioni ottocentesche del medioevo.

L'identificazione della «tirannide straniera» con il Barbarossa in lotta con i Comuni, lo spirito di crociata della lotta nazionale, la riesumazione di un simbolo così desueto come il carroccio dopo secoli di totale silenzio, la diffusione stessa di termini quali «neo-guelfismo» e «neo-ghibellinismo» mostrano un modo di sentire generale che non si potrebbe forse definire altrimenti che una vera e propria infatuazione storica per il medioevo. Si direbbe infatti che, quasi paradossalmente, nella cultura nazionalistica dell'Ottocento italiano non fosse possibile comunicare in maniera più immediata idee e sentimenti coinvolgenti il

³ *Ibid.*, pp. 112-114: Cardini rileva come la prima esecuzione della *Battaglia di Legnano* andasse in scena a Roma proprio pochi giorni prima della proclamazione della Repubblica romana.

⁴ L. TOSTI, *Storia della Lega lombarda*, in *Opere*, VI, Roma 1886, p. 338.

⁵ CARDINI, *Federico Barbarossa*, p. 108.

⁶ E. VOLTMER, *Il carroccio*, Torino 1994, p. 17.

presente, o indicare posizioni politiche a favore o contro l'intervento del pontefice nella questione italiana, se non attraverso il ricorso a una metafora storicistica. Abbiamo detto dunque «infatuazione per il medioevo» in quanto proprio questa età, e nessuna altra, parrebbe costituire il solo paradigma di valutazione e di comportamento della prassi politica, almeno nella forma in cui viene presentato, a seconda della mirata selezione operata e dell'interpretazione fornita dagli intellettuali impegnati nel suo uso didattico-esortativo. Selezione di certe fasi e di certi episodi del medioevo nazionale, a scapito di altri che potevano fornire (e fornirono!) sollecitazioni contrarie o anche soltanto differenti dagli intenti proposti, e interpretazione forzata, sostanzialmente scorretta in quanto «pilotata» con determinazione dallo scopo da raggiungere (l'educazione nazionale), anche a costo di ambiguità, anacronismi e indebite anticipazioni, non sempre giustificabili con lo stato degli studi storici del momento, spesso di tutt'altra consapevolezza.

Significativa, a tal proposito, appare la vicenda della laboriosa gestazione dell'incompiuto romanzo storico di Massimo d'Azeglio dedicato alla Lega lombarda, recentemente analizzata da Gianandrea Zanone⁷. Pittore e romanziere di storia prima di intraprendere la carriera politica, buon patriota da dipingere, fin dal 1832, la grande tela della «Battaglia di Legnano» oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, il d'Azeglio al principio degli anni Quaranta – subito dopo dopo l'uscita del *Niccolò de' Lapi* – si accinse a raccogliere materiale per un romanzo «nazionale» ambientato nel XII secolo e avente per soggetto la Lega lombarda. Dopo quasi due anni di studi approfonditi – «prima di metter mano al lavoro bisogna studiare assai l'epoca, più che non credevo e legger molto», scrive all'amico Grossi⁸ – nel 1843 cominciò con entusiasmo a stendere l'opera, sostenuto dal cugino Cesare Balbo, che all'argomento aveva già dedicato un romanzo storico giovanile fin dal 1815/16 (rimasto inedito), e giovandosi dei pareri autorevoli di storici come l'Amari e il Troya. Nel 1845, tuttavia, dopo aver scritto (faticosamente) i primi otto capitoli il d'Azeglio sospendeva il lavoro, rinunciando a portarlo a termine proprio in seguito all'approfondimento degli studi: si era infatti accorto che

⁷ G. ZANONE, *Medioevo tra politica e storia: La lega Lombarda di Massimo d'Azeglio*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 95 (1997), pp. 271-305.

⁸ M. D'AZEGLIO, *Epistolario*, cur. G. VIRLOGEUX, II, Torino 1989, p. 81; sul materiale raccolto dal d'Azeglio in preparazione del romanzo si veda l'elenco in ZANONE, *Medioevo tra politica e storia* cit., pp. 299-303.

non gli sarebbe stato possibile proporre come esempio agli Italiani del XIX secolo la situazione dei comuni lombardi del XII secolo, in quanto non si trattava di una lotta per l'indipendenza del Paese, bensì di «una lite fra signore e vassallo». «Perciò – scriverà nel 1855 in una lettera⁹ –, o falsar la storia e lo spirito di quel secolo, o scrivere un libro dal quale l'idea d'indipendenza italiana dovesse essere assolutamente proscritta». Se uno scrupolo di fedeltà storica in quell'occasione gli fece posare la penna, precludendogli il ricorso a un'analogia apparsa insostenibile, ciò non gli impedì tuttavia, tre anni più tardi, di «cedere» alla prepotente tentazione di strumentalizzare l'evocazione della lotta dei comuni al punto di addirittura allestire – come abbiamo visto – un fiammante carroccio medievale. Tale era ormai il potere del medioevo-simbolo da fargli superare ogni seria esitazione di ascendenza scientifica.

È stato rilevato come la centralità simbolica dell'evocazione della lotta dei comuni contro il Barbarossa – vero fulcro della propaganda quarantottesca, sostanzialmente unanime, nonostante la varietà di posizioni politiche alle quali il vasto repertorio dell'episodica medievale offriva comunque possibilità di richiamo ideologico – tenda a entrare in crisi dopo l'Unità¹⁰. Sono note infatti le contestazioni suscitate dalla ricorrenza dell'anniversario di Legnano, celebrato con un certo imbarazzo in seguito alle mutate alleanze politiche del nuovo Stato unitario e per le difficili relazioni con i cattolici che finirono per appropriarsene, presentandolo polemicamente come una vittoria del papato. Ma, nonostante tutto, il declino di un certo tipo di evocazione del medioevo non corrispose affatto alla totale emarginazione di quell'età dall'uso simbolico nei confronti dell'opinione pubblica. Anzi. La necessità da parte della nuova classe dirigente di una «invenzione della tradizione» – secondo la nota definizione di Hobsbawm, ripresa a questo proposito da Ilaria Porciani¹¹ – non riuscì a suggerire niente di meglio che un rinnovato ricorso alla storia medievale. Se, da un lato, infatti, l'attività mitopoietica dell'Italia unita si esplicava nella precoce rielaborazione della storia recente, enfatizzando – come ha messo in evidenza il volume di Umberto

⁹ Stralcio di lettera inedita in A.M. GHISALBERTI, *Prefazione* a M. D'AZEGLIO, *La Lega Lombarda. Le autopsie*, Roma 1948, p. 36.

¹⁰ CARDINI, *Federico Barbarossa* cit., pp. 117-120.

¹¹ I. PORCIANI, *Il medioevo nella costruzione dell'Italia unita: la proposta di un mito*, in *Italia e Germania* cit., p. 166.

Levra¹² – il concetto di «risorgimento nazionale» e costruendo ritratti «eroici» di personaggi da proporre agli Italiani per garantirsi il consenso, d'altro lato la diffidenza delle precedenti formazioni territoriali verso l'accentramento dello Stato unitario favoriva un analogo processo inventivo, in questo caso rivolto però alla tradizione locale, individuata – come ormai di consueto – nel passato genericamente «medievale» dei singoli paesi¹³.

Questa ondata successiva di «infatuazione» per il medioevo, proprio perché più capillare, coinvolse in maniera globale le manifestazioni culturali: fu di stimolo alle Deputazioni di Storia – dopo il 1861 estese a tutto il Paese – per nuove edizioni di fonti e per l'elaborazione di ricerche storiche locali, favori interventi architettonici di restauro dei monumenti medievali, spingendo i progettisti non solo alla ricostruzione restitutiva, molto spesso congetturale, ma a un vero e proprio scatenamento della fantasia inventiva nell'edilizia pubblica e privata medievaleggiante. Né si limitò al fenomeno, già di per sé vistoso, della moltiplicazione degli edifici ispirati al medioevo, secondo gli esempi che Boito andava proponendo nel corso del dibattito sull'architettura della nuova Italia, ma spesso comportò complessivi interventi urbanistici, miranti a valorizzare la *facies* medievale delle singole città con l'isolamento dei monumenti più significativi, opportunamente «restaurati» da completamenti in stile, o con la ricostruzione di interi quartieri¹⁴.

La generale «medievalizzazione» del Paese finì tuttavia per smussare la tacita polemica centro/periferia proprio per la diffusione capillare che ebbe. Se infatti Bologna o Cremona o qualsiasi altro centro, «medievalizzato» per affermare la dignità della propria storia pre-unitaria, valorizzarono le peculiarità locali, spesso promuovendole con periodici riti cittadini che contribuivano a renderle popolari (come l'adozione dei costumi medievali nel Palio di Siena), anche le direttive didattiche dello Stato unitario accolsero l'esigenza generalizzata attribuendo ampio spa-

¹² U. LEVRA, *Fare gli Italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino 1992.

¹³ Si veda al proposito il catalogo della mostra *Gotico, neogotico, ipergotico. Architettura e arti decorative a Piacenza, 1865-1915*, cur. M. DEZZI BARDESCHI, Piacenza 1985, in particolare le considerazioni del curatore a p. 24 («Piacenza... per cercare di scongiurare di diventare ulteriormente territorio di riconquista da parte, ora, della nuova aristocrazia dello stato unitario... ha ostinatamente tentato di affidare il recupero della propria identità urbana al vessillo del Municipio»).

¹⁴ Si veda più avanti, a nota 104.

zio alla storia dell'Italia medievale¹⁵. Ciò consentiva, oltre che a recuperare la retorica quarantottesca dei «precedenti» nazionalistici (Pontida, Legnano, I Vespri Siciliani etc), di presentare come «storia d'Italia» la storia della monarchia sabauda, completando quell'opera di legittimazione politica avviata con il mito personale del «Re galantuomo» e ora estesa ai suoi antenati, con il ricorso alle elaborazioni già predisposte (per motivi non dissimili) dalla storiografia piemontese della prima metà del secolo¹⁶.

Il richiamarsi al medioevo per giustificare il regime del presente, fondando la propria legittimità sulle radici storiche, vere o presunte, della dinastia, rientrava infatti in un più generale processo di elaborazione propagandistica del consenso che risaliva già alle monarchie restaurate con il Congresso di Vienna. In funzione polemica contro la Rivoluzione che aveva abolito feudalesimo e sistema signorile, la Restaurazione proponeva infatti un ritorno all'antico regime facendo ampio ricorso ai segni di quel medioevo cattolico e feudale che ne era considerato il momento di avvio e di splendore, abbastanza remoto da poter essere trasfigurato come modello ideale. Anche la monarchia sabauda, rientrata sul trono del regno di Sardegna, aveva precocemente attinto a quel filone, trasformando i ruderi dell'abbazia di Hautecombe in sacrario dinastico, grazie alla loro sapiente e scenografica trasformazione in un edificio di gusto gotico *troubadour*¹⁷.

Gran repertorio di metafore ambigualmente polivalenti, il medioevo tuttavia, con gli orientamenti in direzione italiana del nuovo sovrano Carlo Alberto, aveva fornito alla stessa dinastia spunti forzatamente nazionali: per la storiografia subalpina di quegli anni le origini dei Savoia erano infatti da attribuirsi all'ambito italiano e non a quello sassone, come voleva la tradizione seicentesca, e il re stesso, verso il 1836, aveva concepito il progetto di valorizzare l'insigne monumento medievale della Sacra di San Michele, in val di Susa, quale sacrario del ramo «italiano» dei Carignano – in un certo senso in alternativa alla troppo transalpina

¹⁵ Si veda PORCIANI, *Il medioevo nella costruzione dell'Italia unita* cit., p. 177 e sgg; sulle feste, e in particolare sul palio di Siena, pp. 171-172 e bibliografia ivi citata.

¹⁶ Sul mito del «Re galantuomo»: LEVRA, *Fare gli Italiani* cit., pp. 63-80.

¹⁷ Su Hautecombe e il *revival* della Restaurazione si veda E. CASTELNUOVO, *Hautecombe: un paradigma del «gotique troubadour»*, in *Giuseppe Iappelli e il suo tempo*, cur. G. MAZZI, I, Padova 1982, p. 135 e ss.

Hautecombe del suo predecessore –, affidandone significativamente la cura ai seguaci del Rosmini¹⁸.

La valenza politica di queste operazioni di rivalutazione di un medioevo sì dinastico, ma connotato da caratteri di italianità, appare fuori discussione, al di là di un più complesso atteggiamento manifestato da Carlo Alberto nei confronti del medioevo¹⁹. Più tardi, la «storia nazionale» dell'Italia unita avrebbe dunque recepito e fatto sue le vicende medievali della dinastia «italiana», proponendo all'attenzione degli studenti e divulgando popolarmente le figure di Umberto Biancamano, del Conte Rosso e del Conte Verde, degni antenati di Vittorio Emanuele II, padre della patria²⁰.

Medioevo della Restaurazione, medioevo del Quarantotto, medioevo postunitario: tre interpretazioni differenti del medesimo soggetto, tutte e tre strumentalizzate per un uso propagandistico dall'azione politica ottocentesca. Sarebbe tuttavia fuorviante considerare l'«invenzione del medioevo» esclusivamente come mezzo di una battaglia ideologica, circoscrivendo a questa unica dimensione la riscoperta, la rievocazione e l'impatto sulla società italiana del XIX secolo. La scelta dell'uso strumentale del medioevo infatti, a osservarla con attenzione maggiore, appare piuttosto la conseguenza di una cultura diffusa che non la causa della diffusione di un costume. Nel confronto fra modelli storici prescelti a scopo propagandistico, si può cogliere con chiarezza la differenza da quanto, ad esempio, accadrà nel secolo successivo con la rievocazione della romanità imperiale, propugnata dal fascismo. In quel caso si trattava infatti di un'operazione esclusivamente diretta dal vertice, del tutto avulsa da ogni riferimento tradizionale, e le sue manifestazioni, in genere, non andarono molto al di là delle realizzazioni volute dal regime stesso, senza lasciare tracce significative nel costume. Non mancarono anzi i casi in cui le direttive nazionali dovettero venire a patti con robuste sopravvivenze del medievalismo ottocentesco, accogliendone le sollecitazioni locali e «tipicizzandole» regionalmente,

¹⁸ Si veda R. BORDONE - E. DELLAPIANA, *La Sacra di San Michele nella riscoperta ottocentesca del medioevo. I progetti di Carlo Alberto*, «Bollettino storico bibliografico subalpino», 95 (1997), pp. 639-658.

¹⁹ Sull'atteggiamento romantico di Carlo Alberto e sulla sua adesione al *revival* si veda ID., *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993, pp. 75-96.

²⁰ PORCIANI, *Il medioevo nella costruzione dell'Italia unita* cit., pp. 175-177.

nel tentativo comunque di caratterizzare in maniera uniforme certe aree del Paese, come l'«Umbria medievale»²¹. Il modello della romanità, in definitiva, non riuscì ad affermarsi, nonostante l'autoritarismo politico dal quale era promosso. Il modello del medioevo, invece, poté essere agevolmente assunto e utilizzato in chiave politica dal Risorgimento italiano in quanto la sua rievocazione non solo appariva preesistente, ma addirittura pervasiva della cultura e del costume del secolo. Da queste premesse, l'operazione propagandistica venne facilitata e agì in maniera selettiva, evidenziando di quel vasto repertorio già conosciuto (e circolante per vie diverse) gli elementi più congeniali al messaggio ideologico che si intendeva trasmettere, con la certezza che sarebbe stato immediatamente recepito e reso popolare. Non altrimenti poté fare il fascismo nei confronti di un'età la cui conoscenza non andava oltre la soglia dell'apprendimento scolastico.

Se il successo o il fallimento di iniziative rivolte all'uso strumentale della rievocazione del passato appare dunque dipendente dal livello di prenoscenza che di tale passato presenta l'opinione pubblica, per quanto riguarda l'Ottocento ne consegue la constatazione che il medioevo in quel secolo godette di una fortuna straordinaria, la cui origine risale necessariamente a un momento precedente (o almeno contemporaneo) rispetto all'invio del messaggio propagandistico, mirato a sensibilizzare l'attenzione non sul medioevo in sé, ma sul sentimento patriottico che le analogie con il passato potevano offrire. Appare allora evidente che sono presenti due livelli – o forse meglio due articolazioni – di elaborazione (e di diffusione) del «mito» medievale, e che l'elaborazione politico-risorgimentale si sviluppa organicamente, pur mantenendo costante il suo scopo, da quella (primaria) di diffusa rievocazione generale, ormai radicata nella cultura corrente.

2. La generazione che alla metà del secolo per comunicare ricorreva con naturalezza a riferimenti al medioevo dimostra di avere ormai acquisito un rapporto di grande familiarità con la rievocazione di quel periodo storico. Fin dal 1838, d'altra parte, a un osservatore come Alfred de Musset non sfuggiva come il suo secolo «non avesse forme proprie»,

²¹ Si veda al proposito L. DI NUCCI, *Fascismo e spazio urbano. Le città storiche dell'Umbria*, Bologna 1992, in particolare alle pp. 75-85 (dove si parla di «neogotico littorio»).

in quanto moda e arredamento ricorrevano di consueto all'«antico, al gotico, al gusto del rinascimento, a quello di Luigi XIII»²². L'imitazione del passato – e in particolare di un passato genericamente medievale – nelle manifestazioni della vita quotidiana costituiva l'estrema conseguenza di un processo mimetico che, a partire dalle espressioni artistiche, si era andato allargando a macchia d'olio all'intera società. Si trattò di un fenomeno in un certo senso inedito proprio per le dimensioni che assunse in quel secolo: cioè per l'ampiezza di coinvolgimento realizzata dal ricorso a strumenti di diffusione che ben si possono definire «di massa», quali la letteratura e la stampa popolare, il teatro (in particolare il melodramma) e gli intrattenimenti pubblici. Al di là dei motivi che spinsero gli intellettuali a privilegiare il medioevo fra i tanti storicismi possibili, è infatti importante porre l'accento proprio su questo aspetto del fenomeno, perché anche la rievocazione stessa e il suo impatto sull'immaginario risentirono della natura degli strumenti utilizzati e dei modi della comunicazione che contribuirono a delinearne i caratteri. Lo stereotipo che ne risultò e che si diffuse mantenne infatti costantemente – per tutto il XIX secolo e oltre – questa chiara impronta «popolare».

Tale impronta aiuta probabilmente a comprendere meglio la diffidenza (o addirittura l'aperta condanna) che di solito la nostra cultura manifesta nei confronti della rievocazione ottocentesca del medioevo, oggi giudicata secondo la categoria del «cattivo gusto», del «falso», del «pompiere». Un giudizio di natura etico-estetica che non tiene conto delle ragioni storiche di un fenomeno di dimensione europea e che tende a liquidarlo in maniera sbrigativa in ciascuno dei settori nei quali si è manifestato (arte, architettura, letteratura etc.), senza cercare di cogliere invece la «domanda» collettiva che stava dietro ai singoli prodotti i quali assumono significato soltanto se collegati fra loro come parti di un discorso complessivo.

Un esempio: nella prima metà del secolo furono messi in commercio elementi architettonici di stile gotico in ghisa stampata, prodotti industrialmente, che servivano come decorazione per giardini e abitazioni (utilizzati anche in Italia, nel parco di villa Durazzo a Pegli²³). Una pro-

²² Citato da M.T. BENEDETTI, *Nazareni e Preraffaelliti: un ruolo della cultura del XIX secolo*, «Bollettino d'arte», 14 (1982), p. 121.

²³ F. SBORGI, *Contributi alla conoscenza dell'architettura romantica: il neogotico in Liguria (1820-1850)*, in *Giuseppe Jappelli cit.*, p. 185.

duzione seriale implica una richiesta diffusa, ma – ci domandiamo – chi ordinava decorazioni gotiche e perché? Probabilmente chi non poteva permettersi il ricorso a un artigiano del ferro battuto o riteneva più conveniente e pratico utilizzare la produzione industriale per circondarsi di elementi che evocassero il medioevo, perché, dal romanzo al teatro, tutto lo induceva a immedesimarsi con il personaggio di un'età mitizzata. È chiaro che la riproduzione seriale di un oggetto del passato tradiva l'unicità del prodotto artistico, ma era in fondo sufficiente per ricreare domesticamente una suggestione esotica. Resta il fatto che, forse per la prima volta nella storia, la rievocazione di un'età del passato non costituiva più un fatto elitario – le copie rinascimentali dell'antichità classica erano state privilegio di ben pochi – ma diventava concretamente accessibile a un più vasto numero di persone. E, ancor più straordinario, la domanda appariva quantitativamente elevata per la diffusione popolare di una moda, alimentata da un'offerta che andava dalla stampa litografica all'oggetto industriale.

Appurato dunque che il medievalismo ottocentesco, in tutte le sue articolate manifestazioni, costituisce un fenomeno di ampia diffusione – che, nel caso italiano, spiega l'abituale ricorso che vi fece la propaganda politica –, occorrerà ora comprendere per quali ragioni e attraverso quali canali si sia imposto all'attenzione di coloro che per primi lo scoprirono e che contribuirono a trasformarlo in parte integrante del costume del loro tempo. Sarà allora necessario, con particolare attenzione all'Italia, ripercorrere le successive fasi della sua fortuna, individuare l'elaborazione di un'immagine duratura destinata al successo popolare, analizzare i mezzi utilizzati per diffonderla.

Nei tentativi di periodizzazione del fenomeno non è mancato chi, fra i pochi che si sono occupati di manifestazioni di neomedievalismo, ha pensato di far coincidere la nascita del nuovo gusto con il 1802, anno di pubblicazione del *Génie du Christianisme* di René de Chateaubriand. Si tratta certo di un'opera senz'altro di importanza fondamentale per la rivalutazione del medioevo, come attestano il contemporaneo favore che ebbero i pittori *troubadour* alla corte di Giuseppina Beauharnais e il rinnovato fervore per un passato cristiano e nazionale che in seguito assumerà una più marcata coloritura politica (anche anti-napoleonica!) con la Restaurazione. Tale rivalutazione – sostiene la Chaudonneret²⁴ –

²⁴ M.C. CHAUDONNERET, *Le gout «troubadour» dans la peinture et le spectacle*, in *Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris 1979, p. 123.

tradirebbe forse un rifiuto del razionalismo settecentesco da parte di una generazione traumatizzata dal Terrore e dalla persecuzione religiosa. Se in Francia effettivamente la reazione emotiva agli eccessi rivoluzionari può aver provocato un rovesciamento della considerazione che del medioevo, inteso come età del feudalesimo e dell'oscurantismo, avevano gli ideologi della Rivoluzione, altrove non si verificò il medesimo processo, tanto più che curiosità e interessi per l'età di mezzo si erano già manifestati in precedenza. È dunque preferibile pensare che la reazione anti-rivoluzionaria abbia svolto da catalizzatore di elementi di gusto già preesistenti. Le origini della rivalutazione vanno piuttosto ricercate in precedenza nel più ampio panorama europeo, non circoscritte a una sola causa scatenante, ma estese a un insieme di motivi confluenti.

L'interesse per il medioevo nacque infatti nel clima di vivace curiosità culturale del Settecento, debitore, in un certo senso, proprio allo spirito di quel razionalismo illuministico che all'apparenza sembrerebbe configurarsi come il suo principale detrattore. In realtà, proprio la «cultura della tolleranza» favorì lo sviluppo dell'attenzione per le diversità di tempo e di luogo, contribuendo anche alla loro accettazione nei rinnovati parametri di gusto. L'inserimento di elementi medievali accanto a quelli cinesi o egiziani o classici nell'architettura dei giardini – che in Inghilterra risale alla prima metà del secolo XVIII²⁵ – illustra in modo significativo questa tendenza. Non bisogna poi dimenticare che nei medesimi anni, proprio in Italia, Ludovico A. Muratori dedicava al medioevo e ai suoi costumi la poderosa attività di ricercatore, applicandovi il rigore del metodo critico affermatosi nel secolo precedente in Francia con la lezione del Mabillon²⁶.

Una più generale attenzione antiquaria per l'arte e l'architettura del passato – sviluppata in particolare dopo i ritrovamenti di Ercolano e Pompei – fece maturare la «consapevolezza della varietà e articolazione della storia», favorendo analisi storico-stilistiche di tipo diacronico, non senza stimolare, tuttavia, accesi dibattiti di natura estetico-normativa sulla necessità di gerarchie ordinatrici da seguire in vista di applicazioni

²⁵ Si veda più avanti, testo corrispondente a nota 44.

²⁶ Tale interesse si nota in particolare nelle *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (1738-1742); sull'attività storica del Muratori si vedano gli Atti del Convegno *L.A. Muratori storiografo*, Firenze 1975, specie il contributo di G. TABACCO, *Muratori medievista*, pp. 3-20.

all'architettura corrente²⁷. In questa prospettiva la riscoperta del medioevo, è stato giustamente rilevato, si nutre del medesimo *humus* di quella del classicismo, fornendo un «repertorio di soluzioni formali», anche se non come rigida riproposta di canoni e regole, bensì come suggestione generale di effetto. Anzi, nella rivalutazione del «gotico» si mutua piuttosto dal «rocaille» la propensione per l'asimmetria e per il gusto del frammento: un atteggiamento che, paradossalmente, doveva apparire in definitiva più congeniale al «moderno», caratterizzato appunto dal «bel disordine»²⁸.

Nella curiosità sincretistica verso ciò che si presenta diverso dalla civiltà eurocentrica, e poi nell'apprezzamento della spontaneità «naturale» – ben visibile nell'arte dei giardini inglesi²⁹ –, pare quasi di cogliere un moto di insofferenza generale verso l'età contemporanea e i suoi aspetti normativi. In questa prospettiva l'interesse per il passato medievale tende così ad assumere il carattere di rivalutazione delle origini primitive. Proprio l'età medievale quale «barbarie seconda», d'altra parte, veniva in quegli anni individuata dal Vico come una nuova fase «eroica» della storia universale: nel medioevo infatti, secondo il filosofo, erano ricomparsi «i feudi del primo mondo», i «ladronecci eroici», le «schiavitù eroiche», e «ne' tempi barbari ritornati, per sì fatta natura della barbarie, gli stessi poeti latini non cantaron altro che istorie. (...) E Dante somigliò in questo l'Omero dell'Iliade»³⁰. Si interpretava dunque l'età medievale come origine primitiva della civiltà europea, caratterizzata dalla potenza espressiva dell'epica, che sarà poi resa popolare dalla diffusione dei poemi pseudo-ossianici.

²⁷ Sui rapporti fra arte e cultura nel Settecento si vedano le pregnanti considerazioni (con l'intento di superare le scansioni generalizzanti del «nominalismo evoluzionista») di O. ROSSI PINELLI, *Il filo di Arianna. Attorno e attraverso la cultura visiva dell'età dei «lumi»*, Roma 1995, in particolare il cap. *Rivoluzione-ritorni-revivals*.

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ Si vedano al proposito l'innovativa opera di M. SYMES, *The English Rococo Garden*, Buckinghamshire 1991, e le considerazioni nel testo corrispondente alla nota 44.

³⁰ Il parallelo fra la «storia barbara ultima» e la «storia barbara prima» viene espressamente istituito nel quinto libro di G.B. VICO, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), in *Opere*, cur. A. BATTISTINI, I, Milano 1990, pp. 934-953; il riferimento a Dante si trova a p. 826, ma il medesimo confronto con Omero compariva già nella lettera a Gherardo degli Angeli del 1725 (pp. 315-321). Sull'identificazione di età eroica con regime feudale si veda G. GIARRIZZO, *Vico, la politica e la storia*, Napoli 1981, p. 119.

Il fascino del primitivo, come è noto, attraversa l'intero secolo e giunge fino al successivo perché risponde probabilmente a una diffusa esigenza di «ringiovanimento» culturale che troverà solo nei Romantici una consapevole realizzazione. Di «Heimweh nach der Jugend» si è appunto parlato esplicitamente a proposito di Iacob Grimm e della sua ricerca struggente del passato, intesa ristabilire nello spirito tedesco una coscienza dell'unità originaria dei popoli germanici³¹. La fiaba e ancor più la saga – dove l'oggetto è maggiormente legato alla storia, pur in trasfigurazione fantastica³² – sono infatti per Grimm il frutto della fresca spontaneità popolare, le cui origini risalgono indubbiamente al medioevo. Da questa constatazione deriverà, fra l'altro, la conseguenza che da quel momento in poi le fiabe avranno di consueto un'ambientazione medievale, a partire dalla loro riscrittura da parte di autori romantici come Novalis, Tieck e Brentano³³. Esiste poi una relazione, segnalata dal Todorov³⁴, fra il fiabesco e il puro fantastico che porterà allo sviluppo parallelo del «romanzo gotico», dove al medioevo si attribuiranno gli aspetti più oscuri e misteriosi. Emergeva in questa forma la tendenza all'irrazionalismo – l'altra faccia del razionalismo che giudicava «secoli bui» quelli medievali – presente nella società del tempo, attratta, ad esempio, dall'esoterismo massonico-templaristico che aveva proprio allora assunto rituali fantasiosamente mutuati dagli ordini religioso-cavallereschi del tempo delle crociate³⁵. Si andava in definitiva formando un'immagine complessa del medioevo come momento originario, «primitivo», eroico e popolare insieme, misterioso e drammatico, soprattutto «irregolare» rispetto al presente.

A questo tipo di rievocazione letteraria corrispose la parallela affermazione artistica del «pittresco», dove la presenza di una rovina gotica suscitava un apprezzamento estetico-sensistico del paesaggio non soltanto per le sue forme irregolari, ma per l'intrinseca allusione a situa-

³¹ G. MARINI, *Iacob Grimm*, Napoli 1972, p. 39.

³² *Ibid.*, p. 48.

³³ Alcune considerazioni al proposito in *Fiabe romantiche*, cur. I. MAIONE, Torino 1945. Sulle conseguenze più tarde nell'ambito dell'illustrazione dei libri di fiabe si veda anche R. BORDONE, *Castelli e fate nell'illustrazione italiana del primo Novecento. Analisi di un repertorio iconografico*, in *Tra fate e folletti. Il liberty nell'editoria per l'infanzia 1898-1915* (catalogo della mostra), Torino 1994, pp. 48-57.

³⁴ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano 1977, pp. 55-59.

³⁵ Si veda al proposito P. PARTNER, *I Templari*, Torino 1991, pp. 115-127.

zioni capaci di suscitare sentimenti forti³⁶. Nella ricerca del pittoresco, forme architettoniche e contenuti letterari infatti appaiono strettamente collegati, caricandosi reciprocamente di significato. È forse da questo momento che castello e romanzo vanno formando una coppia indissolubile nell'evocazione successiva del medioevo, spesso implicando una sorta di interscambiabilità: la realizzazione fisicamente concreta del primo su suggestione del secondo o la scrittura del secondo su suggestione del primo. È d'obbligo citare al proposito il romanzo di Walpole, *Il castello d'Otranto*, e il suo «castello» reale di Strawberry Hill, in quanto le date sono molto precoci (1762), ma vedremo come in seguito la situazione si ripeta consuetamente, anche nella cultura italiana³⁷.

Se l'interesse antiquario aveva provocato lo sviluppo degli studi sulle origini delle culture e delle arti nazionali, favorendo la riscoperta dei miti e della letteratura del medioevo, non vi è dubbio che per il Settecento il «collante» dell'attenzione verso i vari aspetti del medioevo era costituito proprio dalla sollecitazione emotiva, dall'identificazione, cioè, del «sublime» con il pittoresco, evocato dal mondo eroico e fantastico della «barbarie gotica», un «sublime architettonico» teorizzato in Inghilterra negli anni Ottanta dal Blair³⁸. A questi anni data infatti la preferenza attribuita alle rovine medievali rispetto a quelle classiche, in quanto – a giudizio dello Home, universalmente ripreso dai trattatisti dell'ultimo quarto del secolo sull'arte dei giardini³⁹ – provocavano un

³⁶ Si tratta del significato di «eccitamento visivo» che il termine «pittoresco» va assumendo nel corso del Settecento, mentre al principio veniva impiegato con riferimento a «elementi del mondo reale», specie di argomento storico, «visti come se già facessero parte di un quadro» (I. DIXON HUNT, «*Ut pictura poesis*»: il giardino e il pittoresco in Inghilterra 1710-1750, in *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, cur. M. MOSSER – G. TEYSSOT, Milano 1990, pp. 227-237).

³⁷ Per Walpole e Strawberry-Hill si veda G. FRANCI, *Il piacere effimero di collezionare*, prefazione a H. WALPOLE, *Strawberry-Hill*, Palermo 1990; sull'importanza del castello nella rievocazione del medioevo: BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 163-184; per riferimenti all'Italia, più avanti, testo corrispondente alla nota 75.

³⁸ «Il sublime si presenta nell'opera del Blair con la ormai tradizionale connotazione burkiana di oscurità, solitudine, silenzio, disordine (...); con in più, forse, una spiccata enucleazione degli elementi del paesaggio nordico (...)» Pertanto non sorprende che l'esempio addotto di architettura sublime sia il tempio gotico piuttosto che quello classico, per la sua vastità, altezza, oscurità, forza» (R. NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano 1965, pp. 65-66).

³⁹ *Ibid.*, p. 38, a proposito degli *Elements of Criticism* ripresi da Luigi Mabil nel suo trattato sui giardini del 1801, adattamento di quello dell'Hirschfeld del 1779.

più forte sentimento di angoscia e non solo di malinconia come quelle classiche.

Abbiamo osservato finora nella cultura settecentesca la presenza dell'interesse antiquario – storico, letterario e architettonico – per il «primitivismo» del medioevo e la funzione emotiva esercitata da tale rievocazione in relazione al pittoresco, ispiratore a sua volta di elaborazione romanzesca. Sono elementi che talvolta – specie al principio – possono agire anche separatamente, ma la cui confluenza, col procedere della seconda metà del secolo, costituisce certo l'impianto strutturale permanente di ogni *revival* del medioevo nel tempo a venire, e a essa si deve la sua definitiva assunzione nel gusto e nel costume della società europea. Un'assunzione più radicata e durevole rispetto alla parallela «rinascita» del classicismo – pur frutto del medesimo storicismo razionalista settecentesco –, proprio per il più forte impatto emotivo che aveva comportato.

Ciò non significa che il classicismo non abbia per nulla influenzato il costume – si pensi alla moda di ispirazione neoclassica, allo «stile impero» nell'arredamento, all'apparato classicheggiante delle manifestazioni rivoluzionarie –, ma la sua incidenza in questo ambito sociale (per l'architettura, naturalmente, è un altro discorso) si può forse paragonare, per quanto pur di diffusione maggiore, all'accoglimento di quegli elementi esotici (l'egiziano, l'etrusco, il cinese) che caratterizzavano il gusto sincretistico degli arredi del Settecento. I Greci e i Romani non rispondevano più a quell'esigenza di sensazioni forti che si era andata sviluppando con la riscoperta del «primitivo eroico», e se il teatro continuava in quei decenni a riproporre ancora soggetti mitologici, proseguendo una tradizione precedente, fu il successo dell'intreccio romanzesco «gotico» a decretare la fortuna popolare dell'immaginario medievale. Dal volgere del secolo i medesimi soggetti delle ballate romantiche e dei romanzi finirono infatti per essere trasferiti sulle scene, affiancandosi a quelli di ispirazione classica, e spesso decisamente sostituendoli, mentre non si può dire che al tempo stesso il romanzo si sia ispirato al mondo degli antichi⁴⁰.

⁴⁰ Sui rapporti della cultura settecentesca con l'antichità classica si veda A. OTTANI CAVINA, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte italiana*, II, *Settecento e Ottocento*, Torino 1982, pp. 599-669. Utili indicazioni possono venire dal confronto fra soggetti classici e soggetti medievali rappresentati nei teatri di Reggio Emilia, grazie all'elenco

Si può aggiungere poi che l'ambientazione letteraria genericamente medievale favorì l'invenzione – dei personaggi e degli intrecci – molto più dell'ispirazione classica per la maggiore indeterminatezza in cui erano collocate le storie (in fondo il medioevo era meno conosciuto e 'sfruttato' dell'antichità), e che nella querelle fra invenzione e imitazione che in campo artistico contrappose, ad esempio, Piranesi a Mariette – recentemente rievocata dall'importante contributo di Orietta Rossi⁴¹ – lo spazio riservato alla fantasia finì per prevalere, imponendosi nel gusto corrente. È fin superfluo accennare a tal proposito alle «invenzioni» letterarie di MacPherson e dei suoi imitatori romantici, ma è importante sottolineare come si possano individuare fin da qui le radici di un atteggiamento che diventerà costante nelle successive rievocazioni, cioè la propensione a «prendersi delle libertà» – come diceva il Bloch⁴² – con il retaggio reale del passato per quell'«irresistibile esigenza creatrice» che muove dall'avvicinarsi sentimentalmente a esso.

Il «ritorno» del medioevo fu dunque fenomeno di portata europea e interessò buona parte del secolo XVIII, intensificando le sue manifestazioni a partire dalla seconda metà. La sua diffusione e le fasi di apparizione non furono tuttavia uguali per tutti i Paesi, anche se la circolazione dei modelli fece sì che al principio dell'Ottocento si fosse ormai costituito una sorta di «linguaggio» comune, reso ovunque comprensibile dai progressi del Romanticismo. All'Inghilterra spetta in ogni caso una collocazione particolare, sia per la precocità con cui manifestò gli interessi, sia per la rapida diffusione che la moda del medioevo ottenne e conservò nel corso del secolo, coinvolgendo – come è stato da tempo rilevato dal Clark⁴³ – architettura e arte dei giardini, ricerca erudita e produzione letteraria. Fin dal 1711 il Pope, con la costruzione poetica del «Tempio della Fama», aveva infatti immaginato, nello spirito del secolo, una facciata gotica rivolta a settentrione (e una greca a occidente, una cinese verso est, una egiziana a meridione), ispirando le realizzazioni concrete che sarebbero seguite nella costruzione dei giardini paesag-

delle rappresentazioni sceniche raccolto da A. LOY, *L'8 troppo*, Reggio Emilia 1985 (si veda anche più avanti, testo corrispondente a nota 60).

⁴¹ ROSSI PINELLI, *Il filo di Arianna* cit., pp. 26-29.

⁴² M. BLOCH, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino 1979, p. 92.

⁴³ K. CLARK, *Il revival gotico. Un capitolo della storia del gusto*, Torino 1970 (ma la prima ed. ingl. è del 1928).

gistici⁴⁴. È una prima fase di gusto, dove già si intrecciano suggestioni pittoresche, letterarie e archeologiche – si pensi alla poesia «gotica» delle *Notti* di Young – che culminerà alla metà del secolo con la già ricordata costruzione di Strawberry Hill da parte di Horace Walpole. Successivamente, la riscoperta della letteratura medievale e del mondo cavalleresco (Hurd, Percy etc.) andrà di pari passo con la committenza di edifici in stile gotico⁴⁵. Il medioevo nell'arco di pochi decenni diventerà così in Inghilterra – scrisse Walter Scott che di tale sviluppo fu fra i principali responsabili – «patrimonio dell'occhio della massa»⁴⁶.

In Francia la diffusione della moda medievale nel Settecento fu in parte frutto di imitazione inglese – specie per quanto riguarda gli edifici da giardino⁴⁷ –, ma trovò probabilmente resistenza nella scarsa simpatia che ideologicamente l'Illuminismo manifestava nei confronti dell'«oscurantismo» di un medioevo clericale e feudale, posizione culminata poi con la condanna rivoluzionaria⁴⁸. Dopo le sconfitte militari del '92, tuttavia, il bisogno di rinsaldare lo spirito nazionale orientò gli intellettuali verso la rivalutazione del passato medievale, arrestando il diffuso vandalismo nei confronti dei monumenti e favorendo anzi il loro ripristino con la creazione del Musée di Alexandre Lenoir. Ci siamo altrove soffermati sulle disinvolute operazioni di restauro e di valorizzazione dei monumenti medievali da parte di tale discusso personaggio⁴⁹: in tutti i casi l'accattivante disposizione del Museo, ispirata ai giardini all'ingle-

⁴⁴ Nel 1741 John Gibbs edificò un tempio gotico per il giardino di Stowe, Batty Langley nel 1742 pubblicò un volume di modelli per edicole, tempietti e padiglioni gotici, William Kent negli stessi anni disegnò e realizzò numerosi edifici da giardino e rovine gotiche o di ambientazione medievale, come la Grotta di Merlino nel parco di Richmond (*Ibid.*, pp. 44-47; su questo genere di architettura per l'Inghilterra è ora disponibile una sistematica schedatura: J.W. WHITELAW, *Follies*, Buckinghamshire 1990). Per l'influenza di Pope si veda anche J. BALTRUSAITIS, *Aberrazioni*, cap. II (*Il romanzo dell'architettura gotica*), Milano 1983.

⁴⁵ CLARK, *Il revival gotico* cit., pp. 64-65 (che tende tuttavia a minimizzare l'influenza della letteratura «gotica» sull'architettura contemporanea).

⁴⁶ Citato da B. BINI, *Dalla parola all'oggetto*, in *Comete. Paradigmi culturali del secolo borghese*, Roma 1979 (= «Calibano», 3), p. 146.

⁴⁷ Si veda al proposito M. ROLAND MICHEL, *Scenografia e prospettiva nei giardini francesi del Settecento*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente* cit., pp. 239-246.

⁴⁸ Per un'agile sintesi dell'atteggiamento illuminista nei confronti del medioevo si veda E. OCCHIPINTI, *Che cosa è il medioevo. Percorsi storiografici tra Quattro e Ottocento*, Milano 1994, pp. 109-114 (e bibl. ivi).

⁴⁹ BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 27-29.

se, ottenne uno straordinario successo di pubblico e favorì lo sviluppo del gusto *troubadour*, confluendo con le contemporanee sollecitazioni di tipo religioso-romantico di Chateaubriand.

Proprio al Romanticismo si deve, d'altra parte, l'elaborazione mitica del rinato medioevo: «siamo noi che viviamo realmente nel vero medioevo – diceva Schlegel⁵⁰ – e questo è stato interpretato in modo erroneo nelle epoche precedenti». Fu nell'ambiente artistico dei pittori e dei poeti tedeschi, incoraggiati dai filosofi – si pensi alla rivalutazione operata dallo Herder⁵¹ –, che si realizzò infatti questa sorta di autoidentificazione che porterà più tardi all'esperienza dei Nazareni. Già al principio del secolo XIX, d'altra parte, artisti come Schinkel – che pure in seguito sarà ricordato come architetto neoclassico – dedicavano le loro energie a disegnare cattedrali gotiche o a elaborare scenografie fantasticamente medievali per i nuovi drammi dello «Sturm und Drang»⁵². Il teatro, in particolare, diventò ovunque il banco di prova per la rinascita del medioevo, in quanto con le sue architetture dipinte consentiva, ben più del monumento, la possibilità di dare libero sfogo alla fantasia «gotica», confermando quella esigenza creatrice che solo l'evocazione dell'età di mezzo aveva il potere di suscitare.

Rispetto agli altri paesi europei, la posizione della cultura italiana nei confronti del medioevo appare più contraddittoria per il latente contrasto fra il giudizio negativo espresso in sede estetica dai sostenitori della tradizione classica (come il Milizia) e l'interesse antiquario degli storici, intesi a delucidare le origini, specie delle singole località o regioni, secondo l'operante lezione muratoriana⁵³. Nonostante gli interessi già manifestati dal Vico verso la «fase eroica», in genere l'atteggiamento degli intellettuali italiani subisce infatti suggestioni volterriane: l'antipatia degli illuministi lombardi per la «barbarie medievale» non potrebbe essere meglio espressa che da un Pietro Verri che rappresentava l'allegoria del Tempio dell'Ignoranza in «struttura gotica»⁵⁴, cioè con sen-

⁵⁰ Citato in M. BRION, *Pittura romantica*, Bergamo 1968, p. 171.

⁵¹ Si veda al proposito R. MANSELLI, *Il medioevo come «christianitas»: una scoperta romantica*, in *Concetto, storia, miti e immagini del medioevo*, Firenze 1973, pp. 58-63.

⁵² BRION, *Pittura romantica*, pp. 172-175.

⁵³ L. PATETTA, *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli (1750-1900)*, Milano 1975, pp. 262-263.

⁵⁴ Citato da W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Bari 1948, p. 93.

sibilità diametralmente opposta rispetto all'immagine del Tempio della Fama di Pope.

Alla penetrazione del nuovo gusto anche in Italia contribuì tuttavia l'influsso delle mode anglosassoni: non è certamente un caso, infatti, che il primo traduttore italiano dell'*Ossian* – l'abate Cesarotti che nel 1763, a un anno dall'edizione inglese, ne pubblicò una traduzione parziale, poi completata nel 1772, ristampata nel 1780 e definitivamente perfezionata nel 1801 – sia stato anche uno dei primi realizzatori di un giardino pittoresco. Nel suo giardino di Selvaggiano non c'erano però esplicite citazioni medievali, mentre cominciavano a comparire in quello delle Torri Picenardi presso Cremona, nel parco piemontese di Racconigi e nel giardino Lomellini di Pegli⁵⁵. La componente medievale appariva ancora secondaria, rispetto ai modelli inglesi e francesi – semmai mutuata dalla tradizione letteraria ariostesca, come appunto alle Torri, dove fu allestito un percorso con iscrizioni e padiglioni che rievocavano i temi dell'*Orlando Furioso*⁵⁶ –, ma negli stessi anni la *Dissertazione sui giardini inglesi* del Pindemonte (al quale appunto Cesarotti aveva dedicato la sua traduzione dell'*Ossian*) consigliava l'effetto pittoresco con il ricorso a «un vecchio castello, una gotica chiesa e altra vera ruina»⁵⁷.

Gli allestimenti di gusto medievaleggiante eseguiti in quegli anni per i giardini spesso assumevano le forme di vere e proprie scenografie teatrali, secondo una tendenza bene attestata per il passato, non senza autentici «scambi» fra i due settori: così la grotta di Merlino realizzata nel 1787 a Racconigi per la brillante Giuseppina di Lorena Carignano dal Pregliasco, scenografo di corte, riprendeva, aggiornandola al nuovo gusto, l'ambientazione dell'opera Calypso, messa in scena a Torino nel

⁵⁵ Sugli influssi della cultura inglese nell'Italia del Settecento si veda il vecchio ma sempre utile A. GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino 1911; sulla sensibilità del Cesarotti si veda BINNI, *Preromanticismo italiano*, p. 187 e sgg (su Selvaggiano alle pp. 189-197); sulle realizzazioni dei parchi all'inglese in Italia (e in particolare su quello di Racconigi) E. CALDERINI, *Il giardino all'inglese nel parco di Racconigi, «isola felice» di Giuseppina di Lorena Carignano*, in «Studi Piemontesi», 22 (1993), pp. 90-92 e bibl. ivi citata.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁷ La *Dissertazione* è stata recentemente ripubblicata in appendice al saggio di B. BASILE, *Pindemonte e i giardini inglesi*, in ID., *L'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna 1993, pp. 143-165 (la cit. è a p. 146), importante contributo sulla storia del gusto del giardino paesaggistico.

1776⁵⁸. Anche in Italia il teatro divenne allora un potente strumento di diffusione della rinascita del medioevo, tanto per gli argomenti prescelti, quanto per le immagini (scenografie architettoniche, costumi, arredi) che comunicava⁵⁹. Mentre al principio i soggetti in grado di contrastare quelli ispirati dall'antichità infatti erano quasi esclusivamente rielaborazioni tratte dall'Ariosto o dal Tasso, a occupare la scena sono ora eroi medievali, storici o leggendari: al Regio di Torino, ad esempio, si susseguono tra il 1802 e il 1807 *Ildegarda*, *Il Podestà di Chioggia*, *Corrado di Monferrato*, *Adalasia e Aleramo*; nei teatri di Reggio Emilia tra il 1804 e il 1817 vengono rappresentati *Ginevra di Scozia*, *Ines di Castro*, *Fingallo e Comala*, *Adelasia e Aleramo*, *Il ritorno di Alberto signor d'Este*, *Attila*, *Carlo Magno*; a Piacenza nello stesso periodo *La Griselda* (rappresentata a più riprese), *Ginevra di Scozia*, *La feudataria*⁶⁰. Come si può notare, accanto a grandi personaggi storici, come Attila e Carlomagno, o a eroi letterari, come gli ossianici Fingallo e Comala, compaiono anche figure tratte dalla storia locale, aleramici ed estensi, frutto certo del rinnovato interesse degli eruditi per il medioevo della propria regione. Ciò che qui preme sottolineare, nel generale successo del *revival*, è proprio il processo di appropriazione dello specifico medioevo locale e, al di là degli esiti storiografici, la divulgazione di questi modelli. Un fenomeno di rilevante importanza per gli sviluppi successivi.

3. Non si riesce probabilmente a comprendere l'estensione della rivalutazione del medioevo e il suo significato, se non si considerano il radicamento locale e l'individuazione di circostanziate realtà del passato specifico di ciascun luogo. L'attrazione per gli ideali eroici della cavalleria, la suggestione esercitata dal pittoresco gotico, per quanto in se stesse

⁵⁸ CALDERINI, *Il giardino all'inglese* cit., p. 89.

⁵⁹ Una panoramica, benché limitata alle aree esaminate, si può ricavare da M. DEZZI BARDESCHI, *Il teatro e la scena «gotica»*, in *Gotico, neogotico ipergotico* cit., pp. 44-53; M. VIALE FERRERO, *Feste e spettacoli*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, cur. E. CASTELNUOVO - M. ROSCI, II, Torino 1980, pp. 849 e sgg; A.M. MATTEUCCI, *Significato del gotico nella cultura scenografica emiliana*, e F. QUINTERIO, *Ortodossie, capricci e invenzioni gotiche nelle scenografie dai Gallari al Sanguirico*, entrambi in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, cur. R. BOSSAGLIA, I, Milano 1991, pp. 265-273.

⁶⁰ Così appare dall'esame dell'*Elenco cronologico delle opere rappresentate al Regio dall'inaugurazione all'incendio con relativi personaggi e interpreti*, cur. O. STRONA, in *Il teatro Regio di Torino*, Torino 1970, pp. 220-237, dall'elenco in LOY, *L'8 troppo* cit., da DEZZI BARDESCHI, *Il teatro e la scena «gotica»* cit., p. 46.

di forte eccitazione emozionale, non sarebbero state infatti in grado di giustificare l'adesione totale e l'autoidentificazione dei contemporanei, se fossero rimaste rievocazioni generiche di un complessivo medioevo europeo.

Nel trapasso fra la sensibilità settecentesca e l'appropriazione ottocentesca, la rinascita del medioevo non soltanto acquista – rispetto al passato – un significato etico, attraverso la mediazione romantica della riscoperta delle sue valenze religioso-cristiane, ma soprattutto assume, sempre grazie al Romanticismo, una dimensione nazionale/nazionalistica, assolutamente improponibile – o in ogni caso poco avvertita – nel clima culturale sovra nazionale e «laico» del Settecento. La «fase eroica» viene dunque assunta popolarmente in quanto è presentata dai mezzi di comunicazione come fase eroica del proprio paese, non dell'umanità intera. In questa prospettiva forse è anche possibile comprendere perché nell'Ottocento il medioevo risulti in definitiva vincente rispetto alle rievocazioni del classicismo: oltre che per i motivi che già abbiamo ricordato, occorre infatti considerare che le tracce superstiti dell'antichità erano localmente più scarse rispetto a quelle medievali e che le origini «moderne» dei ceppi nazionali venivano collocate nel medioevo. Se ciò valeva incontestabilmente per i paesi d'oltralpe, non era però men vero per l'Italia – dove pure l'antichità aveva lasciato vistoso retaggio architettonico –, o meglio, lo era per ciascuna regione italiana dove, specie in quelle centro settentrionali, il medioevo aveva comunque lasciato segni più diffusi capillarmente (chiese, castelli, torri). Di quello specifico passato – prima ancora che di un comune passato «italiano» – ognuno si sentiva erede, da quando si era risvegliata una vivace storiografia locale che, sulle orme dell'erudizione muratoriana, riesaminava la propria storia, sollecitata da intenti patriottico provinciali sviluppatisi con l'età napoleonica.

La situazione, in sintesi, riscontrabile in Piemonte tra Sette e Ottocento può servire al proposito come esempio illuminante. Si è detto delle presenze di gusto medievale/pittoresco nel parco di Giuseppina di Lorena a Racconigi e della circolazione della moda proveniente dall'Inghilterra, paese del quale nelle accademie torinesi si leggeva di consueto stampa e letteratura⁶¹. Si può aggiungere che la colta e brillante prin-

⁶¹ «Una diffusa conoscenza della lingua inglese fra gli intellettuali subalpini (...) facilitava una circolazione abbastanza ampia e tempestiva della letteratura britannica e

cipessa amava circondarsi di letterati ed eruditi i cui interessi erano rivolti anche al medioevo locale, come Giuseppe Vernazza, appassionato raccoglitore di fonti storiche, e Tommaso Valperga di Caluso, autore, fra l'altro, nel 1791 di uno «scherzo epico-cavalleresco» sul castello di Masino, già di gusto romantico⁶². L'attenzione storica per il passato risaliva di fatto già alla generazione precedente, quella del Terraneo e del Durandi, e avrebbe avuto ulteriore sviluppo al principio del secolo successivo; mentre la propensione per l'architettura gotica – nonostante le consuete prevenzioni di ascendenza classicista⁶³ – aveva manifestato isolati ma precoci segni nel positivo giudizio del Baretti e nell'intervento/completamento del Vittone, entrambi rivolti a un insigne monumento medievale come la cattedrale d'Asti⁶⁴.

In questo fecondo clima culturale, la giovane Diodata Roero – figlia del presidente dell'Accademia delle Scienze e amica della poetessa inglese Fanny Gobet, animatrice a Torino di un «giardino letterario»⁶⁵

scozzese»: G.P. ROMAGNANI, *Prospero Balbo intellettuale e uomo di stato (1762-1837)*, I, *Il tramonto dell'antico regime in Piemonte (1762-1800)*, Torino 1988, p. 33 (alle pp. sgg ampia ricostruzione della cultura subalpina nell'ultimo quarto del Settecento).

⁶² Sulla principessa Giuseppina di Lorena Carignano, oltre a CALDERINI, *Il giardino all'inglese nel parco di Racconigi* cit., si vedano anche *Scelta di inediti di Giuseppina di Lorena-Carignano*, cur. L. RICARDONE, Torino 1980 e A. FERRARIS, *Les nouveaux malheurs de l'amour. Appunti sugli scritti di Giuseppina di Lorena Carignano*, in *Il genio muliebre. Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, cur. M. CERRUTI, Alessandria 1990, pp. 9-22; sul Vernazza e sulla «nuova storiografia subalpino-italiana» si veda C. CALCATERRA, *Il nostro imminente Risorgimento. Gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Torino 1935, pp. 144-148; su Tommaso Valperga di Caluso e l'ambiente culturale piemontese si veda anche M. CERRUTI, *La ragione felice e gli altri miti del Settecento*, Firenze 1973.

⁶³ Per il Galeani Napione, ad esempio, il gotico era «il cattivo gusto del Trecento», anche se gli edifici del medioevo dovevano essere preservati dalla rovina e difesi contro gli inconsulti restauratori perché avevano un grande valore storico (citato in CALCATERRA, *Il nostro imminente Risorgimento*, p. 533).

⁶⁴ Sul Terraneo e il Durandi *Ibid.*, p. 129; sulla valorizzazione del gotico nel duomo di Asti su veda C. BONARDI, *Rivisitazione del passato nell'architettura piemontese tra Rinascimento e Barocco*, in *La tradizione medievale nell'architettura italiana dal XV al XVIII secolo*, cur. G. SIMONCINI, Firenze 1992, pp. 163-166; più in generale, sulla rinascita del medioevo nell'architettura e nell'erudizione piemontese, nel medesimo volume: M.G. VINARDI, *L'idea del medioevo nei grandi cantieri sei-settecenteschi di committenza sabauda e vescovile*, pp. 167-186 e L. PALMUCCI QUAGLINO, *Eruditi e scrittori di letteratura artistica alla riscoperta del gotico nel Piemonte del Sei-Settecento*, pp. 187-202.

⁶⁵ G.P. ROMAGNANI, *Diodata di Saluzzo nell'Accademia delle Scienze di Torino. Fra Tommaso Valperga di Caluso e Prospero Balbo*, in *Il Romanticismo in Piemonte: Diodata*

– nel 1796 scriveva un'ode ispirata alle rovine dell'avito castello di Saluzzo, accolta da grandi elogi nel mondo delle lettere italiane. Successivamente si impegnò in una serie di novelle storiche, poi raccolte nel 1830, ambientate in Piemonte in un arco cronologico compreso fra il XII secolo e il Cinquecento⁶⁶. Ciò che colpisce nelle novelle di Diodata è «il reale sforzo di documentazione storica» che sovrintende alla sua produzione di fantasia⁶⁷; in apertura di ciascuna novella l'autrice infatti fa quasi sempre esplicito riferimento agli studi o alle fonti da cui ha tratto l'argomento – il Durandi per *I Saraceni*, il Cibrario per *Guglielmina Viclaressa*, il Sangiorgio per *Cesare Rotario* etc. –, e in un caso (*I Saraceni nella penisola di Sant'Ospizio presso Nizza*) dichiara di averne alterato l'esatta collocazione cronologica (dal X al XII secolo) per esigenze narrative di chiaro significato romantico («onde potesse aver luogo la descrizione del torneo e della corte d'amore»).

Il risultato, è stato rilevato⁶⁸, collegandosi alla cultura regionale presenta la storia come «mimesi erudita o restaurazione archeologica», non manzonianamente come «criterio interpretativo della realtà» né come prodotto di consumo alla Walter Scott. Non senza concessioni al «nero» del romanzo gotico, Diodata in questo modo restituisce alla rinascita erudita del medioevo piemontese quella carica emozionale che risponde alle esigenze di un pubblico che vuole identificarsi nei suoi antenati più avventurosi. Non ci sono qui le preoccupazioni risorgimentali che con-

di Saluzzo, Atti del Convegno di Studi (Saluzzo, 29 settembre 1990), cur. M. GUGLIELMINETTI – P. TRIVERO, Firenze 1993, p. 20; su Fanny Gobet si veda anche ID., *Prospero Balbo* cit., pp. 37-38.

⁶⁶ *Novelle* di D. SALUZZO ROMERO, Milano, per Vincenzo Ferrario, 1830 (nuova ed. cur. L. NAY, Firenze 1989). Comprende le novelle: *I Saraceni nella penisola di Sant'Ospizio presso Nizza. Novella dell'anno 1150*; *Guglielmina Viclaressa. Novella dell'anno 1269*; *La valle di Ferrania. Novella dell'anno 1300*; *Cesare Rotario. Novella dell'anno 1350*. *Isabella Lasa. Novella dell'anno 1560*; *Il castello di Binasco. Novella dell'anno 1418*. *Gaspara Stampa. Novella dell'anno 1554*; *La morte di Eva. Novella pastorale*.

⁶⁷ NAY, *Introduzione alle Novelle* cit., p. 19; «il desiderio di documentarsi così dettagliatamente, di ricostruire nella sua integrità, fin nei particolari più insignificanti, l'ambiente storico, la spinse ad interpellare intellettuali quali il Galeani Napione (...). Con lui ebbe un carteggio circostanziato in occasione della stesura della novella *Isabella Lasa*» (p. 20).

⁶⁸ G. ZACCARIA, *Diodata di Saluzzo e i modelli del racconto*, in *Il Romanticismo in Piemonte* cit., p. 86, ma sui legami con l'erudizione subalpina aveva già posto l'attenzione V. CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1815-1824)*, in «Nuova Antologia», s. VI, 102 (1919), p. 242.

noteranno il romanzo storico italiano – già ben presenti nei medesimi anni e nel medesimo ambiente nei tentativi letterari di un Balbo o di Santone di Santarosa⁶⁹ –, ma si assiste piuttosto a quel processo in cui, come ha scritto Giovanni Macchia⁷⁰ a proposito del romanzo storico, la fantasia delle ballate viene «costretta verso la zona del credibile»: nell'evoluzione della sensibilità medievaleggiante di Diodata, ciò è costituito dal passaggio dall'esaltazione fantastica delle Rovine alla presentazione romanzata della storia «credibile» degli eruditi. Poco importa se poi la «Biblioteca Italiana» la stroncasse, accusandola di «scuotere polverose cronache e tarlate pergamene» e di «andar razzolando fra le macerie de' secoli barbari e le desolate torri dell'abbattuto feudalesimo»⁷¹, dal momento che quelle pergamene e quelle torri avrebbero contribuito a costituire per il Piemonte gli elementi di un linguaggio – a un tempo «storico» e fantastico – entrato nel sentire comune del secolo.

Con la fortuna del romanzo storico, il *revival* del medioevo che per comodità definiamo «romantico» ha ormai raggiunto lo stadio definitivo, prospettandosi come «modello unico» di rievocazione di un'età storica dal quale sarà molto difficile recedere anche in seguito. La fantasia romantica «crea» infatti l'oggetto verosimile e lo legge «come cifra della memoria»⁷²: il successo internazionale di uno Scott appare molto legato alla verisimiglianza della ricostruzione storica, alla concretezza di personaggi e di ambientazioni, così come il successo dell'architettura neomedievale, «memoria» costruita a scopo consolatorio. Ciò è ottenuto da una sapiente rielaborazione narrativa e fantastica di una fonte genuina e negli autori più avveduti appare evidente l'impiego del materiale storico-antiquario fornito dagli eruditi: Tommaso Grossi, ad esempio, chiosa la fine del *Marco Visconti* con una dotta disamina dei cronisti utilizzati, dall'Azario all'Anonimo Monzese e al Corio⁷³. Ma la vicenda, come ha scritto Portinari⁷⁴, in definitiva ha pura funzione di durata o di

⁶⁹ Nel 1815-1816 Cesare Balbo aveva elaborato un soggetto, rimasto inedito, dal titolo *La Lega Lombarda o Manfredi di Biandrate*, mentre Santorre di Santarosa nel 1817 componeva il romanzo storico *Lettere siciliane del secolo XIII* (*ibid.*, pp. 245-250).

⁷⁰ O. MACCHIA, *Origini europee del Romanticismo*, in *Storia della letteratura italiana*, cur. E. CECCHI – N. SAPEGNO, VII, *L'Ottocento*, Milano 1969, p. 450.

⁷¹ Citato dalla NAY, *Introduzione* cit., p. 27.

⁷² BINI, *Dalla parola all'oggetto* cit., p. 146.

⁷³ T. GROSSI, *Marco Visconti*, cap. XXXII, Milano 1847, pp. 496-497.

⁷⁴ F. PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino 1976, p. 3 (a proposito del *Castello di Trezzo del Bazzoni*).

«insaporimento»; il ruolo essenziale pare invece svolto dall'ambiente, dalla complessiva evocazione esotica del «tempo lontano» che favorisce l'evasione. Da qui l'importanza dell'oggetto/castello che non solo fa da sfondo, ma spesso diventa protagonista, dando spesso il titolo al romanzo: il castello di Binasco in Diodata, il castello di Trezzo nel Bazzoni (traduttore di Scott!), né va dimenticata un'incompiuta novella in versi del Berchet dedicata al castello di Monforte⁷⁵. Più in generale, la precisa collocazione geografica delle vicende medievali, mettendo il lettore in una condizione di familiarità con i luoghi, ne conquista l'attenzione e rende così «l'inganno verosimile»⁷⁶.

«Limonta è una terricciuola presso che ascosa fra i castagni al guardo di chi (...) la cerca a mezza costa, in faccia a Lierna. (...) Sul confine tra il dominio dei monaci e il territorio di Bellagio, segnato ancora al dì d'oggi con una pietra, sorgeva nel 1329 un vecchio castello⁷⁷»,

così l'attacco del *Marco Visconti* di Tommaso Grossi (1834).

«Entrati con solenne pompa pel calle di sant'Eustorgio, attraversato quel sobborgo già cinto di mura e chiamato la Cittadella, vennero alla porta Ticinese, che aprivasi laddove ora è il ponte sul canale del Naviglio⁷⁸».

Così nel I capitolo della *Margherita Pusterla* di Cesare Cantù (1833).

⁷⁵ Sui riferimenti ai castelli nella narrativa di questo periodo aveva già posto l'attenzione A.A. SETTIA, *Erme torri e barbari manieri. Gusto antiquario ed evocazione romantica in due secoli di studi sui castelli medievali*, in ID., *Castelli e villaggi nell'Italia padana. Popolamento, potere e insicurezza fra IX e XIII secolo*, Napoli 1984, specialmente alle pp. 15-18. Sulla funzione «mitica» del castello nella cultura ottocentesca si veda anche BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., parte III.

⁷⁶ PORTINARI, *Le parabole del reale*, p. 10, a proposito della familiarità dei luoghi del romanzo: «è la smania che l'inganno sia verosimile. Anzi che tutto sia vero, a misura di tangibilità. Ed è la paura, soprattutto, di essere stati ingannati da una "fantasia" (cioè da una estraneità, da un fuori gioco al quale non si è predisposti)».

⁷⁷ GROSSI, *Marco Visconti* cit., cap. I, p. 7.

⁷⁸ C. CANTÙ, *Margherita Pusterla*, Torino 1845 (ediz. «romantica» di Fontana, con illustrazioni e vignette), cap. I, p. 2. Già il Bazzoni nel 1827 (*Il castello di Trezzo*) era ricorso al medesimo artificio – «L'antico arco, che in Milano dicesi volgarmente volta-ne, che sta al ponte del Naviglio di porta Ticinese (...)» –, esaminato da PORTINARI, *Le parabole del reale*, p. 9.

In entrambi i casi si può osservare il medesimo meccanismo di «familiarizzazione» dei luoghi, reso con l'evocazione del paesaggio medievale («un vecchio castello», «la porta Ticinese») sovrapposto a quello immediatamente rintracciabile dal lettore («segnato ancora al di d'oggi», «laddove ora è il ponte»). Il romanzo funziona a questo fine come una sorta di «macchina del tempo» che trasporta il lettore nel passato, pur lasciandolo in un ambiente conosciuto; il processo favorisce lo scambio e finisce per rendere familiare non solo il luogo, ma anche l'età di svolgimento della vicenda per il coinvolgimento della carica emotiva – «Lettor mio hai tu spasimato? No. – Questo libro non è per te!» recita infatti l'epigrafe della *Margherita Pusterla*⁷⁹ – e dell'intreccio romanzesco. A ciò contribuisce, tanto nel Bazzoni, quanto nel Cantù e nel Grossi, il ricorso a una «descrizione degli ambienti in funzione di arredamento scenografico», anzi, nel caso del *Marco Visconti* il Portinari parla esplicitamente di «meloromanzo», sottolineandone l'impianto narrativo di taglio teatrale⁸⁰. E il teatro, e il melodramma italiano in particolare, subito si impossessarono dei soggetti del romanzo storico – sia di Scott (*Kenilworth*, *Ivanhoe* etc.) sia degli autori nostrani (proprio il *Marco Visconti* fu musicato da Vaccai e Petrella) –, trasferendoli sulle scene a partire dal secondo decennio del secolo XIX con inevitabile schematizzazione e semplificazione di personaggi e situazioni⁸¹.

In questa fase si completa così il processo di ri-creazione del medioevo, già anticipato dal teatro di fine Settecento, sotto l'aspetto – fondamentale per comprendere la diffusione del fenomeno – della «visibilità». Ben più di prima, in quanto ora il medioevo appare familiare a un maggior numero di fruitori, scenografia e costumi diventano infatti veicolo di divulgazione di una iconografia definita, fornendo corpo alle evocazioni del romanzo scritto. Teatro, illustrazione e pittura di storia – al pari dell'architettura neomedievale – offrono così l'illusione dell'og-

⁷⁹ Marco Dezzi Bardeschi sottolineava questo aspetto «emozionale» della rievocazione del medioevo, utilizzando proprio l'epigrafe del Cantù per introdurre la mostra sul neomedievalismo di Piacenza (M. DEZZI BARDESCHI, «Lettor mio, hai tu spasimato? per una storia del ritorno al gotico», in *Gotico, neogotico, ipergotico* cit., sopra, nota 13).

⁸⁰ PORTINARI, *Le parabole del reale*, pp. 9 e 11-22.

⁸¹ «Donizetti mette in musica una *Elisabetta al castello di Kenilworth*, da Scott, nel 1829 (...). Anche *Ivanhoe* finisce in scena, nel '32, con la musica di Pacini. Opera lirica e romanzo storico, dunque, sono due fenomeni interdipendenti e contemporanei in Italia, soprattutto in quel decennio tra il '25 e il '35» (*ibid.*, p. 6).

gettività, rendendo davvero il medioevo «contemporaneo» ai desideri di identificazione del pubblico. Si tratta, inevitabilmente, di un'immagine lontana dal costume originale quanto poteva essere lontana l'evocazione romantica di sentimenti anacronisticamente attribuiti ai personaggi medievali dalla sensibilità contemporanea, un'immagine alla quale si perviene dopo un laborioso percorso dell'informazione – sempre più remota dalla fonte genuina – attraverso l'erudizione, la rielaborazione del romanzo, l'adattamento scenico, la diffusione popolare. La pittura *troubadour*, dal canto suo, aveva tratto alimento iconografico dal *pastiche* sincretistico del Museo di Lenoir, che con disinvoltura accostava (e integrava) stili ed età diverse: là prevaleva, per la maggior disponibilità dei reperti, un modello bassomedievale o addirittura rinascimentale, e a esso si ispirarono gli artisti, generalizzando il costume quattrocentesco ai mille anni dell'intera età di mezzo. Il medioevo *troubadour* presto si impose ovunque con le sue lucenti armature, i copricapi piumati e le calzemaglie colorate. Le illustrazioni popolari del romanzo storico, i quadri di storia alla Hayez, i costumi del melodramma, tutti si rifacevano ormai a quello *standard* comune che sarebbe a lungo rimasto nell'immaginario collettivo⁸².

L'estensione del fenomeno necessita di essere ancora studiata nelle singole realtà regionali⁸³: certamente coinvolse un'ampia fascia della popolazione che andava dall'alta aristocrazia alla borghesia e ai frequentatori più umili del loggione dell'opera lirica. Tutti vi aderivano per una sensibilità diventata ormai generale, anche se con motivazioni differenziate. I monarchi della Restaurazione e la nobiltà cercavano nel medioevo la legittimazione del proprio potere e la conferma di una tradizione di ordine istituita dai loro antenati, autocelebrandosi con la committenza di quadri di soggetto storico e con un'architettura che apparisse visivamente «medievale» senza possibilità di dubbio⁸⁴. La bor-

⁸² BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 127-128.

⁸³ Nonostante i contributi contenuti nei due volumi de *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, cur. R. BOSSAGLIA (cit. a nota 59), e di *Giuseppe Ippelli e il suo tempo*, cur. G. MAZZI (cit. a nota 17).

⁸⁴ Significativo al proposito l'intervento al castello di Envie in Piemonte verso il 1840, dove fu abbattuta una parte originale – come già accadeva anche a Pollenza – per ricostruirla in forma neomedievale (M.C. VISCONTI, *La cultura del restauro: trasformazioni ottocentesche in area cuneese*, in AA.VV., *Architettura castellana: storia, tutela, riuso*, Carrù 1992, p. 105).

ghesia, dal canto suo, imitò la nobiltà adottandone lo stile alla moda anche nell'edilizia più modesta, forse con propensione ancor maggiore, in quanto individuava nel medioevo del romanzo storico – di cui era la prima consumatrice – l'ideale eroico e nobilitante, un altrove assoluto e gratificante rispetto alla reale condizione quotidiana⁸⁵. I più umili condividevano questo clima partecipando come pubblico alle rappresentazioni teatrali e alle manifestazioni rievocative, e acquisivano di riflesso un «linguaggio» che avrebbe reso loro comprensibili anche i discorsi della propaganda politica.

Come nel resto dell'Europa, anche in Italia il ritorno del medioevo – di quel medioevo romanzesco e teatrale – aveva assunto l'aspetto di una moda pervasiva i cui meccanismi sollecitavano la riproduzione dell'oggetto desiderato non solo per una fruizione estetica, bensì come *transfert* per una totale immedesimazione, secondo un processo mimetico reso esplicito dal travestimento personale. Balli in maschera, tornei e rievocazioni storiche in costume dunque si presentano come esito «attivo» della confluenza delle altre manifestazioni in cui l'atteggiamento del fruitore appariva «passivo», cioè esterno alla rappresentazione.

Il più celebre dei «balli in maschera» italiani fu forse quello milanese tenutosi a casa Batthyany nel gennaio del 1828, dove le quadriglie o le singole maschere riproponevano i più popolari personaggi della narrativa storica (in cui primeggiavano i personaggi di Scott), indossando costumi disegnati dallo Hayez, in quello stesso anno appunto illustratore della traduzione dell'*Ivanhoe* scottiano⁸⁶. Sei anni dopo, nel 1834, l'esperienza fu ripetuta in ambito sabaudo col *bal costumé* dato a Torino dall'ambasciatore d'Inghilterra, il cavalier Foster: qui il consulente per

⁸⁵ Ciò spiega la diffusione del «gotico» nell'arredo dei giardini anche più modesti: nel *Trattato della composizione e dell'ornamento de' giardini* illustrato dal bolognese Giovanni Magazzari nel 1837 (recentemente riproposto cur. L. DANIELLI, Bologna 1994), ad esempio, i modelli di ispirazione medievale continuano a essere numerosissimi e riguardano le case («gotiche», «rustiche», «del giardiniere», pp. 89, 91, 99), gli eremitaggi (p. 113), le porte ornate (pp. 115, 117), le «steconate» (p. 133), i ponti (p. 143), le cappelle (p. 155), gli ex voto (p. 157), le statue (p. 191), i padiglioni (pp. 202-203), le specole (p. 215).

⁸⁶ Sul ballo del 1828 si veda F. MAZZOCCA, *Pittura e melodramma*, in Hayez, cur. M.C. GOZZOLI – F. MAZZOCCA, Milano 1983, p. 147; un significativo precedente europeo è rappresentato dal ballo tenuto dai principi d'Orange a Bruxelles nel 1823 in cui già comparivano costumi ispirati all'*Ivanhoe* scottiano (riferimento nella scheda di Donatella Falchetti Pezzoli cit. a nota 2 di p. 351).

l'allestimento fu il pittore Francesco Gonin che quell'anno stesso era stato illustratore delle novelle di Diodata di Saluzzo⁸⁷. Proprio alla corte torinese del medievaleggiante Carlo Alberto la massima espressione di medievalismo fu raggiunta nel 1842 con le feste per il matrimonio di Vittorio Emanuele con Maria Adelaide d'Austria, sotto l'erudita regia del Cibrario: fra gli altri festeggiamenti erano compresi un ballo mascherato – a cui parteciparono quadriglie ancora d'ispirazione scottiana, come quella di «Riccardo Cuor di Leone in Palestina», dove la nobiltà piemontese poté immedesimarsi nel corteggio di Uberto di Savoia e di Corrado di Monferrato – e soprattutto un «torneo storico», tenutosi in piazza San Carlo con grande partecipazione di folla⁸⁸.

4. Negli anni Quaranta, accanto alla rievocazione del medioevo cavalleresco del romanzo storico e del melodramma, si era già andato tuttavia affermando anche un diverso filone che, pur ricorrendo al linguaggio e all'iconografia ormai correnti, dalla ricerca erudita aveva tratto spunti di più chiaro intendimento politico. L'influenza del medievalismo romantico sul manifestarsi di spiriti nazionalistici, che cercavano appunto in quell'età le origini dei singoli popoli europei, non è certo fenomeno esclusivo della cultura italiana. È ben noto infatti come nel primo ventennio dell'Ottocento l'intreccio della rievocazione emozionale con gli interessi eruditi abbia prodotto nei paesi di lingua tedesca movimenti patriottici e iniziative scientifiche intese alla pubblicazione delle fonti medievali (i ben noti *Monumenta Germaniae Historica*). Si può anzi ritenere che da questa fervida attività abbiano tratto spunto analoghi progetti italiani, come gli *Historiae Patriae Monumenta* carlarlbertini: più in generale, l'erudizione italiana, coinvolta nel dibattito europeo, superò in gran parte la dimensione provinciale e gli attardamenti antiquari per interrogarsi sui grandi fenomeni comuni alla storia dell'intera Penisola.

Di fronte alla preminenza conferita dalla cultura tedesca al contributo della componente germanica alla civiltà europea nata con il medioevo, gli studiosi italiani valorizzarono l'esperienza della città comunale, appropriandosi del tema, già presente all'attenzione muratoriana, ma

⁸⁷ R. BORDONE, *Templarismo sette-ottocentesco in Italia (con particolare riferimento al Piemonte)*, in *Templari in Piemonte dalla storia al mito*, Torino 1995, pp. 76-77.

⁸⁸ BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 87-89.

reso attuale dall'opera dello svizzero Sismondi, *Histoire des républiques italiennes*, divenuta in breve popolare anche in seguito alle traduzioni in italiano, e sviluppando il problema della continuità cittadina con il mondo classico⁸⁹. La prospettiva di ricerca veniva in questo modo ampliata, retrocedendo dall'affermazione comunale fino al trapasso fra evo antico e medioevo, e sulla natura di tale trapasso – se ci fosse stata cioè continuità o se le invasioni avessero provocato una decisa rottura – i pareri differivano. Anche la condizione giuridica dei «latini» nell'alto medioevo era di conseguenza soggetta a interpretazioni discordi che ponevano pesanti pregiudiziali sulla definitiva composizione del futuro comune cittadino. Il dibattito storiografico – ampiamente studiato in passato e di recente riproposto dal Tabacco⁹⁰ – è ben noto: ai fini del nostro discorso preme piuttosto sottolineare l'uso extra-scientifico che ne venne fatto, anche se non va dimenticato che una componente «passionale» non era del tutto estranea agli stessi studiosi «romantici» che se ne occuparono, taluni dei quali finirono per vedere nelle origini delle libertà comunali la «riscossa della latinità contro il germanesimo»⁹¹.

Se i Longobardi e l'alto medioevo suscitavano l'interesse di letterati come il Manzoni dell'*Adelchi* in quanto possibile metafora del presente⁹², il mondo sismondiano dei comuni cittadini «liberi e indipendenti», con il procedere del secolo, finì per monopolizzare l'attenzione di chi proponeva la riscossa nazionale, rivolgendosi a un pubblico a cui un medioevo eroico e cavalleresco era ormai ben familiare. Il romanzo storico risorgimentale, giudicato dal Portinari «l'opposto dell'evasione» e dunque del romanzo di tipo scottiano, in realtà ne utilizzava il medesimo linguaggio (che era poi quello del melodramma e della pittura di storia), come l'autore stesso riconosce nel caso del Guerrazzi, di cui ricorda i debiti addirittura con il romanzo gotico, che del romanzo storico era stato quasi l'incunabolo⁹³.

⁸⁹ Sulla fortuna dell'opera si veda l'introduzione di S. Lener a J. CH. L. SIMONDE DE SISMONDI, *Storia delle repubbliche italiane nel Medio Evo*, Roma 1968, pp. 30-33.

⁹⁰ G. TABACCO, *La città italiana fra germanesimo e latinità nella medievistica ottocentesca*, in *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento* cit., pp. 23-42.

⁹¹ SESTAN, *Legnano* cit., p. 319.

⁹² Si veda al proposito G. TABACCO, *Manzoni e la questione longobarda*, in AA.VV., *Manzoni e l'idea di letteratura*, Torino 1987, pp. 47-57.

⁹³ PORTINARI, *Le parabole del reale* cit., p. 35.

Un esempio dell'ininfluenza del soggetto rispetto al linguaggio può essere fornito dal caso di Massimo d'Azeglio. Il pittore nel 1825 aveva ottenuto i primi riconoscimenti pubblici con il quadro «La morte di Josselin de Monmorency», ispirato a un episodio del romanzo storico *Malek Adel* di Sophie Cottin ambientato alle crociate⁹⁴. Sette anni più tardi, nel mutato clima politico, dipingerà, come si è visto, «La battaglia di Legnano» – il medesimo soggetto era già stato illustrato l'anno prima (1831) dallo Hayez –, senza mutare per nulla lo stile di rappresentazione rispetto al quadro precedente, ma ricorrendo ai medesimi stilemi di ascendenza *troubadour*.

Un analogo processo avviene in campo letterario, dove gli scambi spesso non seguono uno sviluppo cronologico, ma rispondono a sollecitazioni diverse, come nel caso del Cantù che già nel 1828 aveva scritto una novella in ottave sulla Lega lombarda e che nel 1833, sollecitato anche da personali ricerche sulla storia medievale di Como, si dedicò poi al romanzo storico⁹⁵. Ciò che mette conto sottolineare è l'adozione di un comune linguaggio «metastorico», immutato tanto per la narrazione d'intrattenimento quanto per quella di chiaro intento ideologico. Determinante è certo la scelta del soggetto, ma questa avviene comunque nell'ambito del «medioevo ritrovato», difficilmente fuori di esso: dalla *Battaglia di Benevento* (1827) del Guerrazzi, ai due romanzi del d'Azeglio, *l'Ettore Fieramosca* e *il Niccolo de' Lapi* (1833 e 1841) – già si è visto come il medioevo sia dilatato a comprendere anche il Cinquecento –, al *Giovanni da Procida* e soprattutto *l'Arnaldo da Brescia* del Niccolini, fieramente neoghibellino⁹⁶. La selezione degli episodi più significativi porterà all'elaborazione di un vero repertorio di *exempla*, divulgati, più ancora che dal romanzo, dalla libellistica popolare con un linguaggio e un'iconografia ormai standardizzati sul modello corrente di medioevo⁹⁷.

⁹⁴ Sul quadro si veda la scheda di R. MAGGIO SERRA in *Cultura figurativa* cit., II, pp. 553-554.

⁹⁵ CARDINI, *Federico Barbarossa* cit., pp. 93-94.

⁹⁶ Sul romanzo storico risorgimentale si veda K. MORASWU, *Il romanzo storico italiano nell'epoca del Risorgimento*, Roma 1970; sull'Arnaldo del Niccolini, in particolare, si vedano le considerazioni di CARDINI, *Federico Barbarossa* cit., pp. 110-111.

⁹⁷ Nel 1848 uscì a Torino una serie di opuscoli popolari compilati da certo F. Govean, dedicati a *Il giuramento di Pontida*, *La battaglia di Legnano*, *L'assedio di Alessandria*, *Cinzica de' Sismondi*, *I vespri siciliani*, *Francesco Ferrucci*, il cui linguaggio patriottico non lasciava adito a dubbi sugli intendimenti dell'autore (BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 127-128).

Il medioevo «risorgimentale» si presenta dunque come uno degli aspetti del più articolato neomedievalismo ottocentesco, ma non ne detiene il monopolio neppure nei momenti di maggior tensione politica, come si può facilmente verificare nella produzione dei primi decenni di attività di Verdi, specchio fedele delle pulsioni del gusto del pubblico: all'infuori dei *Lombardi*, di *Legnano* e dei *Vespri Siciliani* – autentici *topoi* della propaganda risorgimentale –, gli altri soggetti operistici, pur medievali come l'*Oberto*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *Macbeth*, *Simon Boccanegra*, non si prestano a interpretazioni patriottiche; e lo stesso vale, restando all'argomento, per i più acclamati capolavori come *Il Trovatore* e il *Rigoletto*. Eppure tutti ricorrono alla rievocazione di un medioevo reso visibile e concreto dalla scelta dei costumi – quelli del *Macbeth* furono eseguiti dallo Hayez⁹⁸ – e dalle scenografie in armonia con il decorativismo pittorico corrente. Non solo, ma proprio la scena teatrale talvolta può anticipare e testimoniare la progressiva trasformazione del gusto medievaleggiante nel corso della seconda metà del secolo. Così per la realizzazione della *Forza del destino* del 1869 esiste un bozzetto della Madonna degli Angeli di Carlo Ferrario Chiesa dove è stata rilevata la «rielaborazione di elementi gotici» riferibili al recente rifacimento revivalistico (1867) della chiesa fiorentina di Santa Maria del Fiore⁹⁹.

Le forme *troubadour* della rievocazione romantica del medioevo in quegli anni subiscono infatti una trasformazione provocata dalla diffusione di un «modello» all'apparenza meno generico e più scientifico. L'approfondimento degli studi sull'architettura gotica – dall'Inghilterra di Ruskin alla Francia di Viollet-le-Duc – portarono anche gli studiosi italiani (come Pietro Selvatico e Edoardo Arborio Mella) a riconsiderarne la struttura, superando il puro decorativismo medievaleggiante che aveva caratterizzato il restauro e la costruzione dei monumenti nei

⁹⁸ Sulla scenografia verdiana si veda il catalogo «*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo nello spettacolo verdiano*, Parma 1994, in particolare P. PETROBELLI, «*Infine io non me ne intendo, ma parmi che...*». *Passato e presente della versione scenica verdiana*, pp. 17-26; sui rapporti fra lo Hayez e il melodramma: *Pittura e melodramma*, in Hayez cit., pp. 144-159.

⁹⁹ Scheda 32 (di F. Compagnucci) in «*Sorgete! Ombre serene!*» cit., p. 160; numerosi appaiono dal catalogo gli esempi di architettura neomedievale («d'andradesco», ad esempio, il bozzetto per il *Trovatore* di Alfonso Galdini del 1886, scheda 105).

decenni precedenti¹⁰⁰. Questa nuova fase si colloca, al tempo stesso, nel momento in cui si smorza l'uso propagandistico del medioevo nazionale con i suoi pennacchi e i suoi carrocci: a Unità compiuta, si guarderà semmai a un medioevo nuovamente «provinciale», ma questa volta con gli occhi dei nuovi teorici dell'architettura¹⁰¹.

Ciò che non venne meno, dato il suo robusto radicamento nella sensibilità comune, fu quella che abbiamo al principio definito «infatuazione del medioevo» e che conferma, in un certo senso, il significato episodico del romanzo storico risorgimentale. Mentre la cultura ufficiale elaborava in sede pedagogica il repertorio edificante della storia nazionale, il «linguaggio» medievale dei mezzi di comunicazione restava sostanzialmente il medesimo, aggiornandosi – caso mai – con gli apporti della nuova erudizione, rispondendo alla sua originaria vocazione di prospettare un altrove eroico. Nei più avvertiti si trattava dell'evasione consapevole da una realtà che non concedeva più le illusioni generose della generazione precedente, di una tacita protesta contro il progresso e l'industrializzazione che, pur senza assumere la coscienza del coevo movimento inglese, si ripiegava piuttosto nella nostalgia, preludendo al decadentismo. È il caso delle rievocazioni dei piemontesi Edoardo Calandra e Giuseppe Giacosa nei quali la cifra fascinosa di un passato irrimediabilmente perduto si fonde con la messinscena di conoscenze erudite, di interesse per gli aspetti materiali, di maggior fedeltà alle fonti¹⁰².

¹⁰⁰ Di due distinti momenti nell'architettura neomedievale parlava già H.R. HITCHCOCK, *Architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino 1989 (ma l'opera è del 1958), p. 241 e sgg., individuando in Inghilterra un «gotico vittoriano maturo» dopo il 1850; dello stesso avviso appare anche G. ZUCCONI, *Neo-medievalismo e città: le origini archeologiche dell'«urbanistica»*, «Urbanistica», 91 (1988), p. 37; per le due distinte fasi nel caso del Piemonte si veda R. BORDONE, *La riscoperta di una riscoperta. Vent'anni di storiografia subalpina sul revival neomedievale ottocentesco*, «Bollettino storico bibliografico subalpino», 84 (1986), pp. 559-568.

¹⁰¹ Si veda quanto è stato detto nel testo corrispondente alla nota 13.

¹⁰² Sul medievalismo di Calandra si veda R. BORDONE, *La Bell'Alda*, in *La Sacra di S. Michele simbolo del Piemonte europeo*. Atti del IV Convegno sacrense, Torino 1996, pp. 140-142; su quello di Giacosa: P. CORSI, *I castelli medievali di Giuseppe Giacosa*, in «Quaderni Medievali», 35 (1993), pp. 109-120. Giova ricordare che entrambi parteciparono al gruppo di intellettuali a cui si deve la costruzione del torinese Borgo Medievale del Valentino, sui quali si veda R. MAGGIO SERRA, *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medievale del Valentino*, in *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, cur. M.G. CERRI – L. PITTARELLO, Firenze 1981, pp. 19-43.

Proprio da questa maggiore scientificità della conoscenza, dalla fede positivistica nella ricostruzione storica, si generò l'inganno della «vera» immagine del medioevo, perpetrato in buona fede dalla cultura del secondo Ottocento. Se infatti nella fase precedente la rievocazione era stata per molti aspetti generica e approssimativa nelle applicazioni visibili – pittura *troubadour*, uso decorativo più che strutturale di elementi ispirati al gotico, ricerca dell'effetto teatrale –, il progresso indubitabile degli studi in campo archeologico e architettonico, di cui opere come il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* viollettiano costituivano un risultato significativo e insieme un'affidabile guida di orientamento, pareva ora consentire una riproposizione del medioevo «così come davvero era stato», con quel tanto di sicurezza asseverativa che caratterizzava la presentazione dei risultati di ricerca della «scienza» ottocentesca. Senonché due pregiudiziali, almeno, ostacolavano una serena fruizione dei risultati, entrambe riconducibili all'atteggiamento ormai radicato nella cultura del tempo nei confronti del medioevo. Anzitutto da parte dei ricercatori stessi il medioevo continuava a essere, nel suo complesso, un modello metastorico, carico di significati etici e ideologici (la dimensione cattolica per Rubbiani, il modello dell'«architettura della nuova Italia» per Camillo Boito etc.), che coinvolgono emotivamente lo studioso¹⁰³. Poi, il resto della società, tradizionalmente abituato all'uso metaforico di una storia divenuta da tempo familiare, continuava a rivolgersi al medioevo per ottenere risposte a domande per così dire «extra-testuali»: la valorizzazione di un centro provinciale, la funzione consolatoria dalla delusione del presente, il significato simbolico dell'architettura delle sedi comunali o degli istituti di credito, o ancora la promozione nobilitante di una classe dirigente di estrazione borghese¹⁰⁴. La confluenza dei due atteggiamenti, entrambi frutto della medesima sensibilità, porterà a quella definitiva

¹⁰³ Sul neoguelfo bolognese Alfonso Rubbiani e i suoi interventi bolognesi si vedano *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cur. F. SOLMI – M. DEZZI BARDESCHI, Bologna 1981; *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo*, cur. L. BERTELLI – O. MAZZEI, Milano 1986; su Camillo Boito si veda l'antologia critica C. BOITO, *Il nuovo e l'antico in architettura*, cur. M.A. CRIPPA, Milano 1988 (e bibl. ivi).

¹⁰⁴ Sugli aspetti dell'architettura italiana nella seconda metà dell'Ottocento si veda F. BORSI, *L'architettura dell'Unità d'Italia*, Firenze 1966; alcune considerazioni sulla diffusione del nuovo immaginario in PORCIANI, *Il medioevo nella costruzione dell'Italia unita* cit., pp. 170-171.

«medievalizzazione» dell'Italia, clamoroso e per alcuni versi sconcertante fenomeno a lungo ignorato dalla critica e che solo da pochi decenni comincia a essere studiato, sia pure in maniera non ancora sistematica.

Maturato in un secolo di progressiva attenzione verso il «primitivo» e l'eroico, nella seconda metà dell'Ottocento il medioevo si pone dunque come il solo «passato nobile» della nazione – ben più della classicità e del rinascimento, che conosceranno un *revival* più tardivo e circoscritto¹⁰⁵ –, condizionando gli interventi di restauro e di progettazione che rimodellarono profondamente il volto del patrimonio architettonico e urbanistico del Paese. Se la responsabilità concreta del fenomeno generale (e di arbitrarie iniziative particolari, come la cancellazione in molti casi della *facies* barocca) fu dei restauratori e degli architetti che diedero visibilità al «modello», non peritandosi di ricorrere a vistose integrazioni in stile, il clima che ne favorì lo sviluppo va tuttavia attribuito all'intero mondo della cultura (positivista) e della comunicazione di massa¹⁰⁶.

La maggiore scientificità degli operatori, infatti, cede alla seduzione del «monumento finito» per l'incontro, tutt'altro che fortuito, fra l'esigenza 'sociale' di una rappresentazione del medioevo fruibile (eticamente o anche solo esteticamente) e l'esercizio applicativo di conoscenze formalizzate. L'esito di tale incontro non poteva non produrre, tanto in architettura quanto in pittura, che la pratica del rifacimento, della

¹⁰⁵ Si veda al proposito L. PATETTA, *I revivals in architettura*, in *Il revival*, cur. G.C. ARGAN, Milano 1974, p. 182-184.

¹⁰⁶ I progressi della tecnica tipografica contribuirono infatti alla diffusione del nuovo volto medievale del Paese attraverso l'editoria popolare, né mancarono casi in cui il ricorso alla cromolitografia costituì il veicolo per divulgare immagini suggestive e multicolori della rinnovata proposizione del medioevo. Un significativo esempio di tale tendenza è costituito da un *Calendario Medio Evo Italiano* (senza indicazioni di luogo né di anno di stampa, ma attribuibile alla fine del secolo) che presenta dodici pagine fittamente ornate con fregi dorati, motivi araldici e vignette di monumenti e di uomini illustri, nel gusto cosiddetto «fiorentino» (tuttora sopravvissuto nelle decorazioni delle confezioni dolciarie del genere dei panforti senesi e dei torroni cremonesi), ciascuna delle quali è dedicata a un episodio regionale significativo illustrato e descritto. Si susseguono così: «Roma. Papa Leone X che inaugura le Loggie di Raffaello; Firenze. Il Bocaccio che legge il Decamerone; Venezia. La consegna dell'anello al doge Gradenigo; Milano. Attendalo Sforza; Bologna. L'incoronazione di Carlo V; Torino. Il Conte Rosso di Savoia; Napoli. Lorenzo il Magnifico alla corte di Ferdinando I; Palermo. I Vespri Siciliani; Genova. Andrea Doria; Verona. Giulietta e Romeo; Ferrara. La corte di Renata d'Este; Siena. Il Palio delle Contrade». Come si può notare, si tratta di un medioevo che abbraccia ancora il Cinquecento, secondo una radicata tendenza ottocentesca, e che tocca gran parte di luoghi comuni sul medioevo italiano ancor oggi radicati.

correzione, del completamento. Cioè l'«invenzione» dell'ambiente. Ciò che pare veramente contare è allora la riproposizione armonica dell'intero complesso restaurato che deve restituire quello che si supposeva essere lo «spirito del medioevo», anche con il ricorso a nuovi arredi in stile, frutto di un artigianato sempre più abile nel rifare l'antico, oppure, al contrario, con la rimozione sistematica degli intonaci per ottenere un effetto di «nudità medievale» mai esistita¹⁰⁷.

L'elenco degli interventi sarebbe lunghissimo e interessa tutte le regioni italiane; infatti non c'è quasi castello medievale in Italia a cui non sia stata almeno aggiunta una cimatura merlata, e ogni regione ha l'architetto al quale deve l'immagine che conserva ancor oggi il «suo» medioevo: Alfredo d'Andrade per i castelli piemontesi e valdostani, Luca Beltrami per il Castello Sforzesco milanese, Rubbiani per la Bologna medievale, Guidotti e Colla per il Piacentino etc.¹⁰⁸ Si individua così una vera e propria geografia del neomedioevo la cui scoperta cresce di mano in mano che aumentano gli studi particolari, fino a delineare un'«Italia medievale» del tutto riproposta – se non proprio inventata... – dall'architettura del tardo Ottocento.

Si trattò spesso di interventi su monumenti isolati, sollecitati dall'attenzione antiquaria della cultura locale e attuati come esercizio di stile, ma non mancarono progetti di più vasto respiro che andavano al di là della pratica esecutiva o della moda diffusa dalla stampa popolare, proponendo dialetticamente l'immagine della società medioevale come risposta (non come evasione) ai problemi dell'oggi. Guido Zucconi ha lucidamente segnalato l'intento della cultura di fine secolo di proporre la città del medioevo come città futura: «nella sua coesione civile, nella sua omogeneità stilistica la città del medioevo diventa infatti il polemico antidoto contro la disgregazione sociale e formale» della città contemporanea¹⁰⁹. In questa prospettiva – prosegue l'autore – le ricostruzioni

¹⁰⁷ A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp. 246.

¹⁰⁸ Per l'area piemontese ligure, oltre agli studi considerati in BORDONE, *La riscoperta* cit., si aggiunga ora l'importante contributo sul Borgo Medievale di Torino *Un Borgo colla dominante Rocca*, cur. C. BARTOLOZZI, Torino 1995 (e bibl. ivi); per l'Emilia: gli studi su Rubbiani cit. a nota 103; *Gotico, neogotico, ipergotico* cit. a nota 13, a cui si aggiunga A. PICCINELLI, «Restauro» e forma urbana. Cremona 1886-1918, in «Urbanistica», 91 (1988), pp. 46-47; per la Toscana: *Giuseppe Partini. Architetto del purismo senese*, cur. M.C. BUSCIONI, Milano 1981; *Siena tra Purismo e Liberty*, Siena 1988.

¹⁰⁹ ZUCCONI, *Neo-medievalismo e città* cit., p. 40.

archeologiche dei borghi di pura invenzione, come il Borgo Medievale del Valentino a Torino o quello di Grazzano Visconti, non appaiono più come bizzarrie eclettiche, ma «assumono i contorni di un saggio compositivo ispirato alle tecniche più aggiornate dell'*art de bâtir les villes*»¹¹⁰.

Da evocazione scatenante emozioni il medioevo, in conclusione, si era trasformato in pura metafora, pur conservando quel carattere di alternativa al presente che ne ha perennemente connotato il «ritorno»: primitivo di fronte a una civiltà esaurita, eroico di fronte all'imborgheamento, patriottico di fronte all'oppressione, coesivo di fronte alla disgregazione sociale. Nelle sue diverse «reincarnazioni», nel corso di un secolo e mezzo ha in ogni caso assunto sempre forme di grande visibilità e concreta fruibilità che gli hanno garantito una vasta circolazione per le possibilità di immedesimazione che offrivano. È così diventato un «linguaggio» consueto della società ottocentesca, una componente ineludibile, in Europa e anche in Italia. L'ambiguità intrinseca di ogni rievocazione/rivisitazione non solo non fu superata dall'affermarsi di una metodologia più scientifica – perché essa non era separata dai sentimenti, bensì intimamente connessa –, ma anzi crebbe, proprio per la profonda conoscenza e la consumata perizia con le quali la «ricostruzione» fu realizzata su scala nazionale. Il verosimile aveva oscurato la coscienza del vero, rendendo sempre più ardua la distinzione.

L'«infatuazione» ottocentesca ha così lasciato in eredità ai posteri una sua immagine persistente di medioevo e, ancor più, di «Italia medievale» con la quale occorre ancora oggi fare i conti. O, meglio, cominciare a farli.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 40-41.

SELVATICO E I PERCORSI DEL ROMANTICISMO

La storia del medioevo, scriveva Pietro Selvatico Estense nel 1842, appare «la sola che si leghi a noi perché ci racconta il robusto pensiero e la forza di quei maggiori che alzarono le città da noi abitate, diedero quando origine quando norma all'armonica favella (...), furono causa alle costumanze fra cui conduciamo la vita». Pochi anni più tardi riprendeva il medesimo concetto, e, in polemica con gli assertori dell'antico, sosteneva che il medioevo aveva prodotto in architettura «bellezze vigorose» certo non meno apprezzabili di quelle romano-greche, ma anzi «più proprie al pensiero civile e religioso dei tempi moderni». Fin dal 1837, di fatto, il Selvatico aveva dichiarato in una lettera a Cesare Cantù che, proprio grazie ai «gagliardi scritti» del Lombardo, aveva preso coscienza del fatto che «nelle età mezzane» le arti portavano impresso «quel tipo che più si attagliava ai nostri bisogni, perché legato con la religione (...), perché espressione di un vero non falsato dalle convenzioni».

Fra gli anni Trenta e Quaranta, dunque, il Selvatico – che già nel 1835 si era occupato della conservazione dei monumenti medievali padovani con uno scritto sulla cappellina degli Scrovegni – giunge a una complessiva considerazione sull'attualità del medioevo, interpretato come origine delle «costumanze» moderne e insieme come risposta ai «bisogni» contemporanei. Una sensibilità di questo genere rimandava certo a una temperie comune a quegli anni in cui in tutta Europa la rievocazione del medioevo era diventata un fenomeno di gusto e di costume, ma, nella sua più meditata riflessione, si riallacciava piuttosto alle fonti stesse di quella «riscoperta», a quel pensiero romantico di ascendenza tedesca, di cui, a detta del Boito, il Selvatico aveva subito l'influenza nella sua formazione.

La rivalutazione del concetto di medioevo, già in atto nella cultura del secondo Settecento, ebbe, come è noto, una compiuta affermazione col movimento del Romanticismo tedesco che individuò le origini delle nazioni dell'Europa nel fecondo incontro del germanesimo con il cristianesimo, perfettamente realizzato, secondo Friedrich Schlegel, con la creazione dell'impero carolingio ed entrato in crisi con il successivo dissidio fra chiesa e impero che aprì la strada a una nuova perniciosa cultura pagano-antiquaria, quella del Rinascimento. Per i romantici, proprio nel corso di questo medioevo cristiano-germanico ebbe modo di manifestarsi lo «spirito del popolo» (*Volksgeist*), la specifica individualità di una comunità-nazione, al quale, già secondo Herder, andavano ricondotti organicamente tutti gli aspetti di vita (artistici, giuridici, economici) che hanno il loro sviluppo nella storia. Da queste considerazioni discendono lo storicismo e la fondazione storica della conoscenza scientifica di ciascun aspetto di vita, principio questo che favorì lo sviluppo dell'articolazione disciplinare (storia dell'arte, storia delle istituzioni etc.), innalzando al tempo stesso il livello critico-filologico dell'analisi.

Negli anni che precedono l'attività del Selvatico, la rievocazione del medioevo proposta dai romantici non aveva tuttavia avuto esiti univoci, ma aveva offerto piuttosto spunti polivalenti – come, in fondo, polivalenti erano stati i mille anni dell'età di mezzo –, buoni per appropriazioni di natura diversa, che porteranno a sviluppi anche clamorosamente contrastanti. Sul piano politico-propagandistico, ad esempio, i monarchi della Restaurazione lo individuarono come passato legittimante della loro ripresa autorità, mentre i liberali, specie in Italia, lo interpretarono come origine delle libertà comunali e anticipazione di prospettive democratiche: in questo clima il medioevo si avviava a diventare sempre più metafora e giustificazione di situazioni contingenti, allontanandosi dalla sua dimensione storica. Parallelamente si diffuse una vera e propria «moda medievale» di dimensioni estese e di fortuna travolgente che in breve tempo coinvolse tutte le manifestazioni di costume, dalle arti figurative all'architettura, dal teatro alla moda.

Dal canto suo, il Selvatico ebbe chiara consapevolezza della scoperta storica del medioevo e della sua diffusione capillare, quando, nell'introdurre la sua opera *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, uscita a Padova nel 1842, osservava in primo luogo che le nazioni allora «credettero avvistare nella ruggine delle età mezzane il germe di quelle franchigie che per tanti anni avevano inutilmente sospirato», sottolinee-

ando così l'interpretazione liberale del medioevo, avviata con lo studio del Sismondi sulle repubbliche italiane, diffuso in Italia dopo il 1820. Non solo: gli era altresì ben chiara la dimensione di costume che tale rievocazione aveva poi assunto. «Ecco allora libri, civili usanze, il capriccio, la moda, vestire le foggie del medioevo (...), le adornezze del vivere cittadino fregiarsi (...) coi mille merletti dell'arte gotica», prosegue infatti, offrendo un vivace quadro dello sviluppo del gusto medievale durante i primi decenni dell'Ottocento, fino a concludere, non senza uno spunto critico, che ormai non si sapeva più trovare «la bellezza che nei pinnacoli, nelle guglie, negli archi acuti».

Di questa rivisitazione emozionale e ben poco scientifica, di questo gotico alla moda, il marchese, d'altra parte, aveva esperienza diretta per la frequentazione del suo maestro Giuseppe Jappelli, per il quale tuttavia l'espressione goticista era stata piuttosto un'interessante modalità di linguaggio del tutto sperimentale nell'ambito di uno spirito accademico sostanzialmente neoclassico. Il neogotico formale e decorativo – fantasiosamente *troubadour* nelle realizzazioni del Mellano e del Palagi – in fondo non appariva altro che l'illustrazione concreta del romanzo storico alla Walter Scott, il «colore d'ambiente» per una società che domandava un medioevo d'evasione e di intrattenimento (l'avventura cavalleresca), fruendo di un diffuso linguaggio metaforico di cui, in un'altra direzione, si serviva abitualmente anche la propaganda patriottica.

Certo, anche questi erano «percorsi romantici», praticati in Italia dal melodramma – nel 1839 Verdi scrive *Il conte di S. Bonifacio*, ambientato proprio nel medioevo padovano di Ezzelino, e nel 1842 *I Lombardi alla prima crociata* – e dal romanzo storico-patriottico – come *L'assedio di Firenze* del Guerrazzi (1836) o il *Niccolò dei Lapi* del d'Azeglio (1841) –, romantici in quanto ispirati al sentimento eroico e all'impegno nazionalistico. Ma non furono i percorsi del Selvatico. Come, paradossalmente, non lo fu – o lo fu solo in parte, e con altre finalità – quello, pur scientifico, dell'analisi filologica sulle origini del gotico, un percorso che inserì precocemente la cultura italiana nel grande dibattito internazionale, almeno a partire dal «programma di concorso» dell'Ateneo bresciano per contribuire alla conoscenza «dei caratteri storici, politici, culturali, architettonici della prima età italica», che produsse nel 1828 gli eccellenti contributi del Cordero sull'architettura longobarda e dei Sacchi sull'uso della simbologia nel medioevo. Di radice romantica era stata l'elaborazione da parte della scuola filologica tedesca di strumenti

critici in grado di affrontare scientificamente il lavoro storico, e ancora di ispirazione romantica la tormentata ricerca di quel *Volksgeist* che, applicata al medioevo italiano, aveva sollevato il dilemma della continuità o rottura della dominazione longobarda, coinvolgendo letterati e storici, dal Manzoni al Troya, al Balbo, al tedesco Leo.

Il Selvatico, privilegiando specialisticamente la storia delle arti, manifesta fin dagli anni Quaranta perfetta padronanza di strumenti e di storiografie internazionali – basti pensare all'erudizione che correda il suo intervento *Sui simboli e sulle allegorie delle parti ornamentali delle Chiese cristiane del medioevo* –, interviene con equilibrio nel dibattito sui Longobardi applicato alla storia dell'architettura, suggerendo un'interpretazione per così dire evoluzionista a favore di una sostanziale continuità, in parte consonante con quanto il Balbo nel 1839 aveva proposto sul piano socio-istituzionale (una ripresa romano-longobarda nel XII secolo). Aderisce, infine, all'adozione di metodi di conoscenza dalla concretezza positiva, come il ricorso all'esattezza del rilievo – già applicato fin dal 1835 in occasione della cappellina degli Scrovegni e poi esteso in maniera organica e sistematica a tutti i lavori successivi – e come l'attenzione prestata, su influenza di Séroux d'Agincourt (tradotto in italiano nel 1834), ai materiali e alle tecniche impiegate nelle costruzioni medievali.

È altrove, tuttavia, che occorre cercare le motivazioni profonde, ideologicamente ed esistenzialmente «romantiche» dell'adesione al medioevo di Pietro Selvatico. Occorre cioè tornare alle illuminanti espressioni usate nella già ricordata lettera indirizzata (non a caso) al Cantù nel 1837: le arti nel medioevo avevano assunto una forma «che più si attagliava ai nostri bisogni», perché legate con la religione ed espressione di «un vero non falsato dalle convenzioni». Le arti medievali rispondevano dunque a un «bisogno» esistenziale, in quanto connesse con la religione: il bisogno di verità. Il medioevo viene così assunto come modello etico, come risposta alle domande dell'oggi: domande non sulla storia, bensì sulla realtà del presente. Di qui la profonda differenza fra il medievalismo di Selvatico e quello dei suoi predecessori: non una mimesi sentimentale (talvolta ludica), non un linguaggio metaforico mirato alla propaganda politica né lo studio storicistico dello sviluppo del *Volksgeist*. Per lui approfondire la conoscenza del medioevo significa decodificare un messaggio ancora attuale per divulgarlo didatticamente, per indurre al *Vero* i contemporanei, per restaurare un'Arte per la vita.

Si tratta di un percorso che, fra i tanti medioevi possibili, privilegiava la componente cristiana, già evidente nei Romantici tedeschi, da Herder a Schlegel, ma diventata centrale nella Francia post-rivoluzionaria con la commossa rievocazione fattane da Chateaubriand che ottenne subito larga diffusione e adesione. Anche in questa direzione gli esiti furono tuttavia articolati: se da un lato infatti il medioevo cattolico divenne bandiera reazionaria della restaurazione monarchica e del conservatorismo, da un altro portò alla formazione della corrente cattolico-liberale che si identificava nella rivista «Avenir» – sospesa dall'autorità romana nel 1832 –, dove si cercava nell'opera di civilizzazione del cristianesimo medievale la giustificazione storica di una rifondazione della libertà religiosa nella libertà civile e politica. Mancarono all'Italia i Lamennais e i Montalembert, ma la loro influenza incise sulla formazione di personalità isolate quali il Cantù e il Selvatico, diffidenti nei confronti del liberalismo risorgimentale (e non è casuale che entrambi in seguito apparissero come «collaborazionisti» di Massimiliano d'Asburgo), ma anche, il marchese in particolare, in grado di prendere le distanze da quegli «ultra-cattolici» – scriveva nel 1844 al suo corrispondente Carlo d'Arco – che a guisa di Simone di Monfort, comandano la fede con la spada in mano». Sinceramente «popolari», nell'accezione romantica di popolo, secondo quanto indicava il Cantù nel 1831, invitando i romanzieri ad aver «di mira il popolo e la nazione, non solo i re e gli eroi», concetto ripreso dal Selvatico un decennio dopo a proposito dell'attenzione da prestarsi ai «monumenti, alzati piuttosto dai popoli che dagli individui»; ma «popolari» (sia pure con atteggiamento paternalistico) anche nell'impegno educativo della formazione morale del popolo, perseguito dal Cantù con la sua sterminata produzione letteraria, sotteso nel 1843 al progetto del Selvatico di comporre «un libro, per così dire popolare, il quale sparga giuste e precise idee sulla storia dell'arte».

Fu specialmente l'attenzione dei cattolico-liberali francesi per i contenuti religiosi dell'arte medievale a consolidare nel Selvatico l'approccio etico che egli già aveva avuto modo di valutare nell'attività dei Nazareni e nella loro esteticizzazione dell'esperienza religiosa, derivata da Tieck e da Wackenroder. In questa direzione, tuttavia, non mancò di muovere qualche critica anche a François-Alexis Rio, suo apprezzato ispiratore, considerando un po' troppo astratta e tradizionalista l'opera *De l'art chrétien* del 1836 nel suo netto rifiuto del naturalismo. Certo, in opposizione al classicismo, nelle arti figurative il marchese propugnava

la centralità del concetto rispetto alla forma, ma nell'adesione al vero: «riprodur nel vero non la forma inerte della materia, ma la vita, lo spirito, il sentimento», scrive nel 1842 nell'*Educazione del pittore storico odierno italiano*.

Ed è proprio nel programma educativo, nella diffusione didattica del modello medievale dell'organicità del sapere, che, in definitiva, il Selvatico esprime la sua vera vocazione romantica: l'intento di formare organicamente l'artista non solo sotto l'aspetto tecnico, ma anche sotto quello morale, per rispondere ai «bisogni» del presente. Pare di sentire riecheggiare il monito di un altro cattolico (convertito nel 1835), estimatore del medioevo, Pugin, secondo il quale soltanto «gli uomini buoni costruiscono buoni edifici»: e certamente Selvatico ben ne conosceva e condivideva le opinioni. Ma con un diverso atteggiamento nei confronti della società contemporanea: se infatti l'inglese condannava senza scampo l'industrialismo borghese, l'italiano, con maggior realismo, non rifiutava i progressi della scienza positiva – ancorché in prevalenza applicata all'industria –, ma riteneva anzi che dovesse diventare «puntello all'arte».

Innestando la fiducia (ormai positivista) nella «matematica sicurezza della scienza» sull'impegno (romantico) per un'arte etica, il Selvatico segnava così una svolta decisiva nel neomedievalismo italiano, aprendo la strada ai futuri sviluppi di quella riproposizione del medioevo, a un tempo «scientifica» ed esistenziale, che caratterizzerà il secondo Ottocento, specialmente in architettura.

GUSTO NEOMEDIEVALE E INVENZIONE DEL PASSATO NELLA CULTURA DEL RESTAURO OTTOCENTESCO

Poco più di un secolo fa, nel 1893, Camillo Boito esponeva la nuova teoria del restauro «moderno» – alla quale era approdato dopo non poche oscillazioni –, ricorrendo, secondo il costume dell'epoca e del personaggio, a una strofetta in quelli che egli stesso definisce «versi da colascione»:

Serbar io devo ai vecchi monumenti
L'aspetto venerando e pittoresco;
E se a scansar aggiunte o compimenti
Con tutto il buon voler non riesco,
Fare devo così che ognun discerna
Esser l'opera mia tutta moderna¹

Al di là del tono scherzoso dell'intervento, inserito in un dialogo fra un sostenitore del restauro integrativo e un sostenitore di quello filologico, di fatto la presa di posizione del Boito chiudeva in un certo senso la stagione del restauro cosiddetto «romantico»: una stagione tutt'altro che univoca, che nel corso di un secolo aveva conosciuto manifestazioni differenziate, ma che potevano in definitiva presentarsi in maniera abbastanza omogenea, accomunate dal medesimo spirito informatore. Il restauro delle opere del passato era infatti fin allora rientrato nella sfera dei sentimenti: l'interesse per il monumento muoveva dall'adesione emozionale all'età che lo aveva prodotto e ciò appare latente (quando non sia addirittura conclamato) anche nell'attività di coloro che vi si dedicarono con sincero impegno scientifico. Non sfuggiva invece al

¹ Il testo di C. BOITO comparve, con il titolo *I restauri in architettura. Dialogo primo*, in *Questioni pratiche di belle arti*, Milano 1893, pp. 3-32; se ne veda ora la riproposizione in BOITO, *Il nuovo e l'antico in architettura*, cur. M.A. CRIPPA, Milano 1988, pp. 107-126.

Boito, nel clima del trionfante positivismo di fine secolo, l'anomalia di una disciplina storica che nel suo operato alterava scientemente una testimonianza frammentaria per restituirla a quello che, per arbitrio del restauratore, doveva essere lo stato completo originario. Il «sommo dell'abilità nel restaurare un vecchio monumento» – sosteneva infatti l'interlocutore del dialogo – consisteva proprio «nell'acconciarlo così che il nuovo sembri antico». Ciò che invece il Boito proponeva in alternativa era una sorta di «edizione critica» del monumento, rispettosa della conservazione delle parti originali e con chiara dichiarazione degli interventi moderni.

Un atteggiamento di questo genere – estendibile alla conservazione e al restauro di tutte le testimonianze del passato, non soltanto architettoniche –, andava contro una tradizione ormai radicata che aveva raggiunto con Viollet-le-Duc riconosciuta dignità scientifica, e, a ben vedere, attaccava nella sostanza, ben più che nella forma, il rapporto instaurato con il passato da parte della cultura dell'Ottocento. Un passato «esemplare» che, come è noto, in massima parte si identifica con il medioevo. Tale rapporto, infatti, non si esaurisce nella pura conoscenza, ma si dilata a una dimensione etica, occupa la sfera delle emozioni, diventa stimolo all'emulazione, o meglio alla riappropriazione del medioevo sotto forma di sua riproposizione.

La fortuna del medioevo è forse uno degli aspetti più rilevanti della cultura ottocentesca per il carattere invasivo di cui è rivestita: non c'è infatti manifestazione di costume, d'arte o di cultura da cui sia esente². Il Boito stesso, «positivista» verso la conservazione dei monumenti del medioevo, non poteva fare a meno di ricorrere a modelli medievali nella progettazione *ex novo*: anzi, proponeva nel 1880 come modello per l'«architettura della nuova Italia» l'architettura lombarda «nelle maniere municipali del Trecento», sulla base di considerazioni etiche, in fondo non dissimili da quelle di un Pugin³.

L'attacco si rivela dunque più apparente che reale e la discriminante fra la progettazione in stile dei nuovi edifici e il completamento di quelli antichi corre in definitiva su un confine incerto e ambiguo perché

² Si veda al proposito R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993.

³ C. BOITO, *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, introd. a BOITO, *Architettura del medioevo in Italia*, Milano 1880, p. XXIII e ss.

comune è la fonte di ispirazione di chi vi opera: cioè la «lezione» del medioevo come valore metastorico. Nel restauro la contrapposizione avverrà proprio sul piano «etico», fra l'etica romantica (che giunge fino al Rubbiani), che sente come debito verso il passato la riproposizione del monumento in forma esemplare (con integrazioni ed eventuali «correzioni» rispetto al progetto originario) affinché esso possa suscitare emozioni⁴, e l'etica per così dire positivista che giudica menzognera l'integrazione, non dissimula l'intervento, intende conservare la fonte medievale così come si trova – ma spesso asportandone la stratificazione successiva – per consentirne una fruizione più filologica, senza tuttavia pregiudicare del tutto (dice il Boito) l'«aspetto pittoresco».

Il riferimento al «pittoresco» in un contesto che vuol essere positivista è buona spia della natura del rapporto costantemente intrattenuto con il medioevo su una base che è in origine di natura estetica. Come ebbe a rilevare Kenneth Clark nella sua ricostruzione dello sviluppo del neogotico in Inghilterra, la riscoperta del gotico nel Settecento, infatti, è in parte collegata con le esperienze estetiche della ricerca del «sublime»: l'architetto James Wyatt, al quale si devono i primi restauri di cattedrali gotiche (Salisbury, 1782), riteneva, ad esempio, che il gotico «dovesse realizzare un effetto immediato, travolgente, essenzialmente emotivo»⁵. Fin dal principio la riproposizione dell'architettura gotica – sia nel restauro dei monumenti, sia nella progettazione di edifici nuovi (la spettacolare Fonthill) – assume così valenze congeniali allo spirito dell'imminente romanticismo, in quanto evocatrice di un mondo di eroismo personale venuto alla ribalta con la rivalutazione letteraria del medioevo cavalleresco. Fu proprio la stretta connessione fra pittoresco medievale e aspirazione cavalleresca dei romantici a scatenare quel processo per il quale l'ambiente medievale diventò complementare e indispensabile alla rappresentazione concreta dei loro sogni.

La «rovina gotica» settecentesca che ispirava la malinconia come elemento paesistico – al punto da essere rifatta su commissione dove non esisteva («false rovine» o rovine da giardino) – non fu più sufficien-

⁴ Su tali aspetti di Rubbiani si vedano i contributi raccolti da F. SOLMI – M. DEZZI BARDESCHI, in *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, Bologna 1981, e da L. BERTELLI – O. MAZZEI, in *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1925)*, Milano 1986.

⁵ Citato da K. CLARK, *Il revival gotico. Un capitolo della storia del gusto*, Torino 1970, p. 81.

te al bisogno di autodrammatizzazione romantica e si crearono allora scenografie più complesse per rappresentare il medioevo (castelli e ville-castello). Questa vera e propria moda medievale, che fra i due secoli si diffuse con tempi diversi dall'Inghilterra all'intera Europa, naturalmente incise sulla pratica del restauro: con il tramonto del rovinismo, anche le testimonianze autentiche del passato medievale – in parallelo alle nuove costruzioni in stile – subirono infatti processi di completamento più o meno fantasioso.

Un esempio significativo è costituito da quanto avvenne in Francia all'indomani della Rivoluzione. Nonostante l'atteggiamento fortemente critico assunto nei confronti del medioevo, dopo una prima fase di deliberata distruzione delle tracce del passato regime (come l'abbattimento dei monumenti reali conservati in Saint Denis), la Convenzione, verso l'ultimo decennio del secolo, cercò di tutelare il patrimonio artistico nazionale affidandone la cura a una 'Commissione dei Monumenti', presieduta da Alexandre Lenoir. Nell'ex convento dei Petits-Augustins egli raccolse e ordinò le sculture medievali rimosse da Saint Denis e dalle altre chiese, aprendolo al pubblico nel 1795 come museo⁶. Con la collaborazione dello scultore Beauvallet aveva infatti provveduto al restauro e all'assemblaggio, per così dire, dei pezzi ivi conservati: perché non si trattava soltanto di completamento delle parti mancanti delle statue (secondo un costume di integrazione diffuso fin dal Rinascimento), bensì di un arbitrario «montaggio» di elementi di provenienza diversa, mirante principalmente all'effetto scenografico. Così, ad esempio, la famosa tomba di Abelardo ed Eloisa, da lui «inventata» e collocata nell'adiacente giardino romantico dell'Elysée, era di fatto composta con arcatelle e colonne di Saint Denis, con bassorilievi delle tombe reali e con mascheroni provenienti da Saint-Germain-des-Près⁷!

Nonostante la condanna dei critici d'arte, il successo di pubblico del Museo, a detta dei contemporanei, fu grandissimo e contribuì allo sviluppo di quel gusto *troubadour* che dalla corte di Joséphine de Beauharnais e soprattutto della figlia Ortensia si diffuse in tutta l'Europa rendendo popolare una certa rappresentazione del medioevo non solo

⁶ A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Alexandre Lenoir et le Musée des monuments français*, in *Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris 1979, pp. 75-78.

⁷ Sulla tomba di Abelardo ed Eloisa si veda anche A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp. 200-202.

nell'arte, ma soprattutto nel costume attraverso l'artigianato, il teatro, la stampa popolare⁸. La fruizione del medioevo da parte dei Romantici, d'altra parte, non poteva accontentarsi dei limiti di una rievocazione puramente ideale, ma si manifestava con la tendenza alla trasposizione del passato nella concretezza dell'oggetto presente, con gli inevitabili rischi della non estraneità dell'intermediario. Andava così prendendo sempre più forma un'immagine ottocentesca del medioevo, lontana dall'originale in quanto mediata dalla sensibilità contemporanea, ma di quella certo più vigorosa. Ogni intervento di restauro sulle testimonianze autentiche da quel momento avrebbe dovuto dunque fare i conti con quanto la preconoscenza comune si aspettava sul piano delle forme⁹.

Questo atteggiamento diffuso spiega interventi e integrazioni della prima metà del secolo, miranti a rendere «più medievali», secondo l'immagine corrente, i monumenti originali: è un discorso che vale tanto per la cattedrale di Colonia quanto per l'abbazia di Hautecombe. Tanto più in quei casi, come appunto il «sacrario sabaudo» voluto da Carlo Felice, in cui il ricorso al medioevo rispondeva a precise sollecitazioni ideologiche¹⁰; è noto infatti che per le monarchie della Restaurazione il rifarsi, anche nelle forme, alle origini medievali assumeva un deliberato significato autolegittimante dell'antichità dinastica. L'assunzione di standard stilistici attribuiti al medioevo (merlature, archiacuti, pinnacoli e guglie) trascende tuttavia il puro messaggio propagandistico e viene ormai utilizzata per ogni rievocazione di quell'età, portando a una sostanziale ambiguità fra pratica di restauro delle testimonianze e integrazione stilistica, operata in base a considerazioni formali. In questa prospettiva si aprono spazi di intervento dagli esiti differenti a seconda della sensibilità e del gusto più che non della conoscenza scientifica. Una cifra sostanzialmente comune collega infatti i rifacimenti *troubadour* della prima metà del secolo alla sistematicità manualistica di Viollet-le-Duc, pur diversa nel suo spessore conoscitivo: è l'esigenza di rispondere con

⁸ M.C. CHAUDONNERET, *Le goût «troubadour» dans la peinture et le spectacle*, in AA.VV., *Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc* cit., pp. 121-123.

⁹ Si veda al proposito R. BORDONE, *Il medioevo nell'immaginario italiano dell'Ottocento*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo», 100 (1997), pp. 109-149.

¹⁰ Su Hautecombe si veda E. CASTELNUOVO, *Hautecombe: un paradigma del «Gotico troubadour»*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, cur. G. MAZZI, I, Padova 1982, pp. 121-136.

un linguaggio univoco alla generale domanda di un medioevo diffuso nella cultura corrente secondo paradigmi definiti da un'iconografia elaborata dalle esperienze più complesse della comunicazione (letteratura, pittura, teatro, artigianato, manifestazioni pubbliche etc.). Il che ci riporta ancora alla sfera della sensibilità, dei sentimenti e delle sensazioni.

Naturalmente le differenze e le gradazioni fra un primo e un secondo medievalismo ottocentesco possono poi essere anche vistose nel campo dell'applicazione pratica, legate come sono allo sviluppo delle conoscenze storico-scientifiche sull'architettura medievale, e nessuno può negare il contributo sostanzialmente filologico di un Viollet-le-Duc, di un Selvatico o di un d'Andrade (o dello stesso Boito) nello studio e nella catalogazione sistematica dei monumenti¹¹. Ma proprio la ricerca e l'individuazione di comuni caratteristiche tipologiche, testimoniata dall'impianto stesso del *Dictionnaire* viollettiano, porteranno a discutibili integrazioni effettuate sulla base del «doveva essere» e giustificate dal principio dell'analogia cronologica e geografica dello stile, secondo norme (o «leggi» già positiviste) considerate di valore universale che favoriscono il gioco delle citazioni. L'approccio scientifico, in ultima analisi, cede alla seduzione del «monumento finito» per l'incontro, tutt'altro che fortuito, fra l'esigenza 'sociale' di una rappresentazione del medioevo fruibile eticamente o esteticamente e l'esercizio applicativo di conoscenze unitarie. L'esito di tale incontro non poteva riuscire ad altro che a produrre, tanto in architettura quanto in pittura, il rifacimento, la correzione, il completamento. Cioè l'«invenzione» dell'ambiente.

In questa prospettiva, infatti, ciò che pare veramente contare alla metà dell'Ottocento è la riproposizione armonica dell'intero complesso restaurato che deve restituire quello che si supposeva essere lo spirito del medioevo, anche con il ricorso a nuovi arredi in stile, opera di un artigianato sempre più abile nel rifare l'antico, o con disinvolute composizioni pseudo-filologiche (ma che di fatto ricordano Lenoir...), come quella del polittico di Santa Croce a Firenze, realizzato con scomparti originali di varia provenienza¹². Rispetto al completamento non mancano, è vero, apparenti segni in controtendenza, e proprio in Italia: fin dal

¹¹ Sull'importanza del neomedievalismo di secondo Ottocento in architettura si veda G. ZUCCONI, *Neo-medievalismo e città: le origini archeologiche dell'«urbanistica»*, «Urbanistica», 91 (1988), pp. 37-45 e l'aggiornata bibliografia ivi citata.

¹² CONTI, *Storia del restauro* cit., p. 235.

1834, ad esempio, a Lucca si evidenzia la tessitura in pietra della chiesa di Santa Maria Forisportam, rimuovendone l'imbiancatura¹³. Ma, a ben vedere, anche gli interventi «puristi» (che penalizzano il barocco con la rimozione degli altari e delle decorazioni postmedievali) e la scelta di una «nudità medievale» mai esistita rispondono in fondo a una certa riproposizione (e interpretazione) del medioevo.

In alternativa a ogni genere di manomissione delle testimonianze del passato sembrava non rimanere altra posizione che quella radicale, sostenuta proprio da colui che tanto aveva contribuito alla valorizzazione del medioevo come esperienza etica ed estetica: John Ruskin, in una sua famosa pagina del 1849 sul restauro come distruzione, auspicava il non intervento, l'abbandono del monumento alla sua sorte come atto di rispetto storico e di non intromissione¹⁴. Si trattava pur sempre di un atteggiamento emotivo, di un rapportarsi al passato con una dipendenza verso la «lezione del medioevo» da apprendere senza alterarne i mezzi con cui era espressa. La proposta del Boito, da cui abbiamo preso le mosse, cerca di assumere una posizione ragionevolmente intermedia fra l'«invenzione» globalizzante alla Viollet-le-Duc (contestata dalle polemiche relative al cantiere di San Marco a Venezia¹⁵) e l'atteggiamento deliberatamente passivo di Ruskin. Si tratterebbe, nei suoi intenti, di «conservazione» in alternativa a «restauro»: ma conservazione non freddamente museificante, bensì in grado di tutelare anche quell'«aspetto venerando e pittoresco» che per tutto l'Ottocento aveva reso la testimonianza del medioevo uno stimolo vitale, non solo una asettica fonte per gli storici dell'arte.

¹³ *Ibid.*, p. 246.

¹⁴ Si veda al proposito P. DI STEFANO, *John Ruskin interprete dell'architettura e del restauro*, Napoli 1983, pp. 86-93 (il passo tradotto del VI capitolo de *The seven Lamps of Architecture* di Ruskin si trova alle pp. 116-117).

¹⁵ Sui restauri veneziani si veda C. BOITO, *Restaurare o conservare*, in *Questioni pratiche* cit., pp. 97-138, ora anche in *Il nuovo e l'antico in architettura* cit., pp. 127-138.

CASTELLI E FATE NELL'ILLUSTRAZIONE
ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO.
ANALISI DI UN REPERTORIO ICONOGRAFICO

1. Quando gli illustratori italiani a cavaliere dei due secoli si impossessano della fiaba, questa già da tempo era entrata a far parte del «territorio del medioevo». E con tale immaginario devono fare i conti le loro fate e i loro folletti.

Certamente il meccanismo di identificazione ambientale del «tempo delle fate» con il medioevo è scattato molto prima e non è questa la sede per analizzarne i percorsi in maniera particolareggiata: ci limiteremo a segnalarne le ragioni generali, soffermandoci piuttosto sull'acquisizione di quegli elementi iconografici che, diventati ormai bagaglio tradizionale, costituiscono per i disegnatori dell'«arte nuova» motivo di confronto e di stimolo alla loro fantasia.

È ben noto infatti l'interesse manifestato dai primi romantici per il folklore e per le tradizioni popolari: la riscoperta tardo-settecentesca del medioevo come «culla» della letteratura popolare rappresenta un fenomeno di vasta portata che investe pressoché tutti i Paesi europei. *Romances*, ballate, fiabe costituiscono ovunque oggetto di ricerca filologica e al tempo stesso stimolo e modello per riproposizione o invenzione di una «nuova mitologia» – contrapposta a quella antica, sostenuta dal neoclassicismo – che consuona particolarmente con lo spirito romantico perché il medioevo ha conosciuto l'esperienza dell'amor cortese¹. La cifra medievale finisce così per connotare gran parte della produzione romantica, anche il vivace interesse per la fiaba, qualunque ne fosse stata l'origine storica: basti pensare, ad esempio, alla rilettura del Basile

¹ Sul concetto di «nuova mitologia» nella sostituzione romantica del medioevo con la classicità si veda R. NEGRI, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano 1965, pp. 195-197.

fatta da parte del Brentano nei *Märchen*, in cui castelli, principesse, fate e orchi assumono forme in massima parte riconducibili al medioevo².

In tale contesto il castello, soprattutto, diventa elemento essenziale: incantato, stregato, prigioniero, sede del re, della principessa/del principe, dell'orco etc. Non è improbabile che in questa enfattizzazione del castello abbia avuto parte anche la diffusione del cosiddetto «romanzo gotico», in cui l'elemento fantastico che lo connota spesso sconfina con il meraviglioso della fiaba: e non è forse un caso che il prototipo di tale letteratura si intitolasse proprio *Il castello di Otranto*³. Comunque sia, il nesso castello/fiaba, a riprova della «medievalizzazione», del genere, da allora diventa permanente e inscindibile, sviluppandosi in un secolo, l'Ottocento, in cui a tutti i livelli trionfa la rievocazione del medioevo⁴.

O meglio: di un certo medioevo. Perché mille anni di storia vengono rievocati dall'Ottocento con un'iconografia generalmente uniforme, un'ottica «schiacciata» sugli ultimissimi secoli di quel lungo periodo, il XV, talvolta anche il XVI. Cioè quell'«autunno del medioevo» che più scenograficamente si prestava a far palpitare i cuori e ad accendere la fantasia con le acconciature a cono delle dame (il tradizionale «cappello da fata»), le elaborate armature, i pennacchi piumati. E naturalmente i castelli: merlati, turriti, arricchiti di guglie gotiche; castelli che nel corso dell'Ottocento erano diventati ovunque oggetto di studio filologico e di imitazione architettonica.

Insomma, il «paesaggio mentale» del medioevo ottocentesco coincide con l'immagine del castello quattrocentesco al punto che a Torino lo si realizza *ex novo* con l'edificazione della Rocca del Valentino in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1884: un castello valdostano (o «lombardo») in mattoni, con merlatura ghibellina, vistose caditoie e bertesche, una torre cilindrica e una più massiccia, a base quadrata⁵. D'altra parte, meno di vent'anni prima, Viollet-le-Duc con il restauro

² Se ne veda la traduzione italiana in L. TIECK – NOVALIS – C. BRENTANO, *Fiabe romantiche*, cur. I. MAIONE, Torino 1945.

³ Sul nesso racconto fantastico/fiaba si veda T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano 1977, pp. 55-59; sul romanzo gotico G. FRANCI, *La messa in scena del terrore. Il romanzo gotico inglese*, Ravenna 1982.

⁴ R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993.

⁵ Si veda, in generale, *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, cur. M.G. CERRI – L. PITTARELLO, Firenze 1981.

(in massima parte integrativo) di Pierrefonds aveva già creato una sorta di prototipo di castello gotico, «alla francese», con dongioni e torri sormontate da tetti aguzzi, facciate degradanti a *pignon*, guglie gotiche. Ecco: la Rocca e Pierrefonds, disgiunti o variamente combinati, individuano l'intero universo del «tipo» castello che tornerà di consueto nelle illustrazioni delle fiabe. Anche in quelle di gusto *liberty*.

È d'altronde riconosciuto che, fra le sue diverse componenti, il *liberty* abbia accolto anche suggestioni di tipo neomedievale, mutate in Inghilterra dalle «Arts and Crafts» morrisiane e dall'influenza di Viollet-le-Duc in Francia. Non c'è dunque da stupirsi se l'illustrazione – e l'illustrazione della fiaba in particolare – dal neomedievalismo assuma (e talvolta conservi senza riuscire a superarla) elementi formali e iconografici. In piena celebrazione dell'arte nuova, a Torino nel 1902, la Sezione Inglese fu dominata dalla personale di Walter Crane che riproponeva le sue illustrazioni medievalescenti; e a un artista come Eugène Grasset, giudicato innovatore nella direzione appunto del *liberty*, si deve (sia pure nel 1883) l'*Histoire des quatre Fils Aymon*, vero romanzo cavalleresco, opportunamente illustrato⁶. L'ambiente ormai consueto della fiaba e un aspetto, almeno, dell'*art nouveau* potevano dirsi dunque congeniali, discendendo dal medesimo gusto ottocentesco per il medioevo.

A ciò si aggiunga poi la raffigurazione del personaggio-castello (medievale) pressoché indipendente dall'età di collocazione della fiaba, come compare – prima ancora dell'affermarsi del *liberty* – in autori importanti e imitati quali lo stesso Gustave Doré che realizzò una serie di illustrazioni per le fiabe di Perrault, circolanti in Italia sullo scorcio del secolo in un'edizione milanese di grande formato⁷. Ebbene, qui il castello della Bella Addormentata compare come una residenza francese di primo Rinascimento, circondata da mura turrette e con finestrature gotico-flamboyant, e abitata da personaggi in abiti cinquecenteschi: sembrerebbe il medesimo (con guglie e bertesche più visibili) in cui si svolge il *Gatto con gli stivali*, ambientato invece nel Seicento, mentre nel castello di Barbablù, nonostante la stessa ambientazione barocca, si individuano con chiarezza i torrioni di Pierrefonds.

⁶ Su Crane a Torino si veda P. VAGLIANI, *Torino 1902: illustrazione e grafica per l'infanzia*, «Almanacco Piemontese» 24 (1992), Torino 1991, pp. 40-46; sull'attività di illustratore *liberty* di Grasset G. FANELLI – E. GODOLI, *L'illustrazione Art Nouveau*, Roma-Bari 1989, p. 288.

⁷ G. DORÉ, *Il libro delle fate di G. Perrault*, Milano, Tip. Edit. Lombarda, 1880.

Sarà proprio un castello alla Viollet-le-Duc a comparire in Italia nelle illustrazioni di uno dei primi libri considerabili *liberty*: *Per voi piccini!* di Fata Nix (Attilia Montaldo Morando), edito a Genova da Donath nel 1898. Nell'illustrare *Re Bjorino*, infatti, Pipein Gamba (Giuseppe Garuti) – in una innovativa costruzione di immagini multiple – colloca sulla sommità di un monte un complesso castello un po' alla Neuschwanstein, dominato da un poderoso dongione cilindrico e costituito da costruzioni alla francese (fra cui due case con facciata a *pignon*), sormontate da una selva di guglie e circondate da mura a strapiombo: in primo piano, a colloquio con i topolini, l'eroina in costume quattrocentesco da menestrello. Un altro castello illustra poi *Re Ranocchio*, quasi una trasposizione sul piano del precedente: una cortina bastionata con merli e caditoie da cui emergono torri e torrioni cilindrici e guglie sveltanti che delineano un insieme simile al Louvre di Carlo V, ricostruito da Viollet-le-Duc nel suo *Dictionnaire*⁸. Medievaleggianti anche altre illustrazioni, ma di sapore più localistico, come il Cavaliere bianco della fiaba omonima che ricorda (data anche la croce bianca sulla sopravveste) l'iconografia tradizionale del Conte Verde, mentre il baldacchino neogotico (più che non gotico) de «Le disgrazie dei Silfi» decora un ambiente dove, alla Doré, si aggirano personaggi in abiti del Settecento.

L'originalità delle edizioni Donath riguarda anche l'impostazione dell'illustrazione a più immagini riquadrate ed è conservata pure nell'ideale prosecuzione del volume precedente, *Fior di Neve* del 1904, nonostante ne sia illustratore lo sconosciuto Enrico Ulivi. Qui tuttavia prende il sopravvento la figura umana (non ci sono castelli, salvo un minuscolo e generico schizzo della «Fortezza dei falchi»), rivestita sì di panni medievali, ma di un medioevo teatrale, anzi, per meglio dire, da *Bal masqué*. Si vedano al proposito *Il prode Giovannino*, *L'Ago, la spola e il fuso* e soprattutto *Il principe Folletto* e *La foresta incantata*: non si potrà non scorgere gentildonne e signori umbertini travestiti da dame e cavalieri, raffigurati con tecnica fotografica in atteggiamenti da quadri viventi o da cartolina, che sembrano usciti dai «caroselli storici» o dai veglioni in maschera torinesi, molto in auge ancora sullo scorcio del secolo. Un'impressione analo-

⁸ E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, III, Paris 1875, p. 137. Dallo stesso Viollet-le-Duc l'editore Hetzel trasse un volume per ragazzi, *Le siège de la Rochepont*, Paris s.a., illustrato dal medesimo con immagini di castelli simili a quello di Gamba (ad esempio a p. 38).

ga si ricava anche dal terzo libro di Fata Nix, pubblicato nel 1907 (*Il libro dell'omino grigio*) e illustrato da Alberto Della Valle: ne «L'uccello d'oro» troviamo infatti una damina umbertina (fin nel costume) al braccio di un gentiluomo in calzamaglia tardoquattrocentesca e sullo sfondo lo scorcio di un castello con merli, caditoie e torretta, identificabile quasi alla lettera con la Rocca del Borgo del Valentino, dove in quegli anni effettivamente si aggiravano a spese del comune personaggi così agghindati⁹. Frutto forse di fotografie con cui era solito lavorare l'artista¹⁰?

Il castello «lombardo» del tipo della Rocca, d'altra parte, era già comparso a Roma nel 1906 nelle *Cantilene per bambini*, illustrate – questa volta sì con grande gusto *art nouveau* – da Aleardo Terzi: sulla pura suggestione di *Oh che bel castello!*, l'artista presenta, incorniciate da decoro floreale, due tozze torri congiunte da una cortina su cui si apre il portone che controlla il ponte levatoio, mentre da tre merli in primo piano si affaccia una sinuosa castellana con ventaglio. Degno di rilievo, in una composizione di fantasia come questa, l'attenzione quasi filologica al costume che compare nella pagina successiva (*Pisa pisello*): sullo sfondo di una semplice scala («...la scala e lo scalone...» del v. 3), la dama in primo piano veste un abito, decorato con penna di pavone («...la penna del pavone...», a v. 4), a manica cosiddetta «a gozo sfilata», tipica della prima metà del XV secolo, e porta come acconciatura un *hennin* non «a fata», cioè a semplice cono, bensì ornato di balze di tela inamidata, come compare nella pittura fiammingo-borgognona di quel secolo¹¹. Terzi appare molto attento all'abbigliamento: ancora nel 1912, illustrando la fiaba *Come Orsetta incontrò fortuna*, presenterà un corteo di dame acconciate con l'*hennin* a balze inamidate, mentre un'altra dama porta in capo una sorta di *bourrelet* borgognone, esteso in larghezza (anche se poco probabile appare l'abito che, sostenuto dalle sole spalline, lascia nude le spalle).

Disegnatori più tradizionali, come Carlo Chiostri, continuano però a mostrare fate con l'*hennin* a cono (e l'abito da cerimonia primo-novecento!) e a suggerire generici castelli merlati e turrati alla «lombarda»¹²,

⁹ Se ne vedano le fotografie in *Torino 1884: perché un castello medioevale? Precisioni e guida*, cur. R. MAGGIO SERRA, Torino 1985, pp. 14-15.

¹⁰ Sull'uso della fotografia nell'opera di Della Valle si veda il recente volume di P. PALLOTTINO, *L'occhio della Tigre*, Palermo 1994.

¹¹ Sull'abbigliamento quattrocentesco si veda C. ROBOTTI, *Moda e costume negli affreschi della sala baronale*, in *Le arti alla Manta*, Torino 1992, pp. 163-173.

¹² Illustrazioni alle pp. 51-52 (fate) e 43 (castelli) di *C'era una volta un mago*. Carlo Chiostri, cur. P. PALLOTTINO, Bologna 1979.

mentre artisti più sensibili all'arte nuova come Duilio Cambellotti, pur nella sinuosità del segno *liberty*, denunciano attenzioni filologiche che già abbiamo riscontrato in Terzi. Nella splendida edizione de *L'impie-trito*, eseguita per «Novissima» nel 1906, non ci sono castelli, ma personaggi in costume trecentesco, con lunghe vesti sciolte e calzature «à la poulain»; fra i fregi di ispirazione araldica e floreale che decorano le pagine, colpisce una composizione di catenacci e serrature gotiche che pare richiamare i minuziosi disegni realizzati dal d'Andrade nel 1884 per il Borgo medievale di Torino.

Proprio il Borgo, che in quegli anni conosce una rinnovata fortuna con l'Esposizione torinese del 1911¹³, rimane un ineludibile punto di riferimento per il medievalismo degli illustratori di fiabe. Anche col decadere di un linguaggio pienamente *liberty*, gli elementi iconografici sviluppatasi negli anni precedenti conservano il loro ruolo, fondendosi con quelli della tradizione.

Si prenda il caso significativo di Golia illustratore nel 1917 delle fiabe dell'amico Gozzano, raccolte ne *La principessa si sposa*. Fin dalla copertina appare evidente l'assunzione di un medievalismo composito: corteo nuziale in primo piano con principessa acconciata con una via di mezzo fra l'*hennin* a balze inamidate e il *bourrelet*, sullo sfondo castello «lombardo» che, per impostazione e particolari, ricorda molto da vicino la Rocca. Castelli di questo genere (in cotto, con merlatura e torri) compaiono, sia pure con estrema semplificazione del segno, in due illustrazioni di *Piumadoro e Piombofino*, nel *Re Porcaro*, ne *La cavallina del negromante* (con dama alla finestra dalla complessa acconciatura quattrocentesca), nella *Leggenda dei sei compagni*¹⁴. Parrebbe fare eccezione il castello «delle cento torri» che compare nel *Reuccio Gamberino*, dove il modello, sia pure trasfigurato «alla Golia», sembra essere di tipo transalpino, sviluppato in altezza con numerose torri sottili e acuminato. Per questa fiaba, tuttavia, esisteva come significativo precedente l'illustrazione realizzata da Gustavina per il «Corriere dei Piccoli» nel 1912: qui,

¹³ In occasione dell'Esposizione del 1911 Carlo Nigra fece collocare nel Borgo la Fontana del Melograno, copiata da quella di Issogne (*Torino 1884* cit., p. 18).

¹⁴ Per quest'ultima immagine (schizzo di castello merlato a tre corpi digradanti, quasi un'icona) si potrebbe addirittura pensare a una suggestione colta, proveniente dalle miniature trecentesche del *Codex Astensis*, pubblicate nel 1887 in appendice alla *Memoria* di Q. Sella (*Codex Astensis qui de Malabayla communiter nuncupatur*, I, Roma 1887), in particolare il castello di Cortemiglia.

con realismo apparentemente maggiore, l'artista presenta un insieme di architetture castellane che in parte richiamano il modello lombardo (torrione con caditoie e saracinesca, vagamente antropomorfo, dongione cilindrico a cimatura merlata), in parte quello francese (torrette e bertesche con tetto acuminato), amplificando – come è stato scritto¹⁵ – «i contenuti fantastico-romantici delle fiabe» e componendo «nel congeniale *décor* goticizzante (...) un universo magico e cortese».

Si può dire, in conclusione, che nell'immaginario fiabesco-medievaleggiante convivano apporti di derivazione diversa: il castello alla Viollet-le-Duc, con le sue guglie, può illustrare la fiaba classica, come la *Biancaneve* e la *Madonna di Neve*, interpretate da Mussino nel 1912 e nel 1913¹⁶, mentre il castello alla d'Andrade, legato all'esperienza concreta dei lettori italiani, si presta anche alla fiaba «nuova», come *Il romanzo di Pasqualino* di Térésah, illustrato da Golia nel 1917, dove la buona principessa, che accoglie un bimbo e una donna vestiti in abiti moderni, appare sulla porta del suo castello¹⁷. E ancora una volta questo castello deriva dalla Rocca: con merlatura ghibellina, monofore, torri cilindriche a tetto piatto. Alla vigilia del primo conflitto mondiale, si trattava, in definitiva, di un castello più familiare, qualche cosa di simile ai numerosi villini-castello alla Coppedè che proprio in quegli anni la ricca borghesia andava costruendo nei quartieri residenziali delle città¹⁸. Estremo esito di quel diffuso gusto romantico per la rievocazione del medioevo di cui la fiaba era stata parte importante, perché fin da bambini, proprio attraverso le sue illustrazioni, i contemporanei ne avevano assaporato il fascino malioso.

¹⁵ P. PALLOTTINO, «L'immagine di me voglio che sia». *Gli illustratori delle opere di Gozzano per l'infanzia*, in *C'era una volta... Guido Gustavo Gozzano. Fiabe, poesie, figure*, Torino 1983, p. 41.

¹⁶ GRIMM, *Fiabe*, Milano 1913, tv. 4; A. MUSSINO, *Regine di sogno*, Torino 1912.

¹⁷ Riproduzione in *Madamine, ministri e midinettes. Golia (Eugenio Colmo)*, cur. P. PALLOTTINO, Bologna 1979, p. 57. Che in quegli anni l'idea di castello fosse comunque legata a quello del Borgo medievale è confermato dall'immagine di anonimo che illustra il racconto «Re illetterato» comparso sulla torinese «Domenica dei Fanciulli» (5 marzo 1911): pur riferendosi al re di Francia, il castello che compare sullo sfondo appare senz'altro «lombardo»!

¹⁸ Sui castelli di Coppedè si veda R. BOSSAGLIA – M. COZZI, *I Coppedè*, Genova 1982.

MEDIOEVO OGGI

Fu circa verso gli anni Settanta del nostro secolo che il concetto corrente di medioevo subì un doppio fenomeno: per un verso si verificò uno dei periodici ritorni di interesse per l'età di mezzo da parte dell'opinione pubblica sotto le forme consuete di larga divulgazione di uno stereotipato «medioevale», consolidato da oltre due secoli di riproposizioni, per un altro verso a tale rievocazione furono gradatamente apportate modificazioni che risentivano da una parte delle suggestioni provenienti dai più recenti orientamenti della ricerca scientifica al riguardo, dall'altra della fantasia creatrice di nuovi miti. Per cogliere nel suo complesso l'attuale concetto di medioevo sarà dunque opportuno porre attenzione all'insieme delle manifestazioni di cultura e di moda, caratterizzanti l'ultimo quarto del nostro secolo, che direttamente o indirettamente trasmettono una certa immagine, cercando poi di individuarne le componenti e distinguendo al loro interno fra sopravvivenze tradizionali e apporti affatto nuovi, derivati dalla ricerca e dalla produzione di fantasia.

Va forse premesso che, in una prospettiva diacronica che abbraccia – come si è detto – gli ultimi duecento anni, la presenza di un medioevo «metastorico», adattato alle circostanze e ai bisogni di ciascuna delle generazioni che si sono succedute, non è mai venuta meno (pur conoscendo momenti di maggiore o di minore accentuazione nella cultura corrente), e che, proprio per tale funzione sociale (consolatoria o esortativa che fosse), la fisionomia che di volta in volta il medioevo ha assunto presso l'opinione pubblica in ogni caso è stata sempre lontana da quella proposta dalle prudenti ricostruzioni degli storici, dalla quale ha comunque, e sia pure surrettiziamente, tratto degli elementi. Oltre alla scelta deliberata di aspetti congeniali alle attese della società, è infatti inevitabile che il successo e la diffusione di un'immagine derivi dal

grado di semplificazione con la quale il concetto viene divulgato: alla cultura corrente dell'Ottocento romantico (letteratura, pittura, teatro etc.), ad esempio, riuscì di far interpretare mille anni di storia sotto il segno prevalente di un medioevo cavalleresco cortese, comprimendolo al tempo stesso nello spazio dei suoi ultimi secoli, nonostante i progressi dell'erudizione storica e della filologia contemporanee in campo alto-medievale¹. D'altra parte, analoghi processi di arbitraria semplificazione e selezione sono stati seguiti (e in parte lo sono ancora) anche da un certo tipo di insegnamento scolastico che non tiene in nessun conto l'aggiornamento scientifico: «vescovi-conti» e «piramidi feudali», pur non rispondendo a dirette sollecitazioni del mondo contemporaneo, continuano per inerzia ripetitiva a costituire elementi di «conoscenza» diffusa del mondo medievale. Anche il ricorso alla storia da parte della propaganda, infine, ha sempre necessitato di semplificazioni, di riduzione a «modelli» elementari e univoci, di forma e di sostanza, che consentissero l'immediata comprensione del messaggio sotteso: così è accaduto soprattutto per il medioevo, paradossalmente proprio in virtù della molteplicità e contraddittorietà dei suoi diversi aspetti, ciascuno dei quali, preso singolarmente, meglio si prestava a un uso metaforico. Ogni tipo di propaganda ottocentesca, dall'interno di una diffusa concezione eroico-consolatoria del medioevo, seppe così selezionare di volta in volta il valore legittimante del passato medievale – sul piano politico e su quello sociale –, il significato nazionalistico dell'esperienza comunale, i contenuti anti-industriali della produzione artigianale delle corporazioni. L'insieme di tali operazioni (culturale, scolastica, propagandistica) contribuì a delineare un'immagine costituita da pochi e schematici elementi che, escludendo automaticamente ogni altra componente, si proponeva come unica rievocazione possibile del medioevo.

Una volta costruito un tale meccanismo rievocativo, va da sé che periodici «ritorni» del medioevo – provocati dal risveglio di interessi occasionali o 'di tendenza' sollecitati da situazioni attuali – o anche puri e semplici riferimenti a tale età non possano che rimetterlo automaticamente in moto, con tutto il suo apparato di preconoscenza, sostanzial-

¹ Sulle manifestazioni del neomedievalismo ottocentesco si vedano R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993, e il più recente contributo BORDONE, *Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo», 100 (1997), pp. 109-149, specie per l'uso propagandistico del medioevo durante l'Ottocento.

mente immutato. Esauritasi di fatto con la Prima Guerra Mondiale nei suoi aspetti più vistosi e coinvolgenti che avevano caratterizzato l'Ottocento, la «moda medievale» sopravvisse ancora in qualche realizzazione architettonica, tanto della nuova borghesia, che affidava il proprio fresco prestigio alla costruzione emblematica di una casa castello, quanto di un clero che adottava rassicuranti stereotipi neomedievali di edilizia ecclesiastica tratti dal repertorio ottocentesco. Non mancarono, è vero, esempi, specie nella cultura anglo-americana, di riproposizioni colte o popolari del medioevo che tuttavia sembrano potersi considerare un po' eccezionali (e che non crearono «mode»), o comunque circoscritte alla sensibilità dei singoli autori; in tutti i casi, rievocazioni arturiane di carattere letterario, come la riscrittura di Malory tentata da Steinbeck alla metà degli anni Cinquanta, oppure di largo successo popolare come il fumetto *Prince Valiant* di Harold Poster (1937), o il filone cavalleresco del cinema americano al tempo della guerra fredda – fra cui la trilogia cinematografica della MGH comprendente *I cavalieri della Tavola Rotonda* e lo scottiano *Ivanhoe*, oggetto anche di un serial televisivo inglese di ampia diffusione con protagonista un giovane Roger Moore – non facevano altro che riproporre, con aggiornamento dei mezzi di comunicazione, modelli e forme di un medioevo elaborato dalla cultura ottocentesca e riadattato al gusto hollywoodiano contemporaneo².

Soltanto dagli anni Settanta, tuttavia, è accaduto qualche cosa di nuovo nelle periodiche rivisitazioni del medioevo, per la convergenza di diversi fattori, fra i quali – non da ultimo – l'inaspettata diffusione nella cultura corrente dei risultati di innovativi orientamenti storiografici. Una vera e propria «moda del medioevo» ha così ripreso vigore nelle manifestazioni della società contemporanea, originando un fenomeno diffuso a più livelli che non pare, per il momento, destinato a esaurirsi tanto rapidamente. Il medioevo che emerge da questa nuova riproposizione si presenta in parte diverso rispetto al radicato stereotipo ottocentesco: o meglio, pur conservando acriticamente la fisionomia assunta nel corso dell'elaborazione romantica, si arricchisce di altre valenze di volta in volta suggerite dalle attese di una società più articolata nelle sue componenti. Ancora una volta, e in misura maggiore rispetto al passato,

² Alle rievocazioni americane del medioevo nel corso degli anni Trenta-Cinquanta ha dedicato spazio M. SANFILIPPO, *Il medioevo secondo Walt Disney. Come l'America ha reinventato l'Età di Mezzo*, Roma 1993.

si delineano così più immagini/metafore e più immagini/riproposizioni del medioevo, sicché sarà opportuno prendere separatamente in esame i vari aspetti, pur considerando il fenomeno nel suo complesso.

1. Per cominciare si può dire che, in Italia specialmente, alla svolta epocale degli anni 1968/70 l'immagine di medioevo torna alla ribalta come metafora (tradizionale) di «oscurità»: è infatti del 1971 il fortunato saggio del futurologo Roberto Vacca dal titolo significativo *Il medioevo prossimo venturo*. L'analogia nasceva dalla constatazione che i grandi sistemi dell'era tecnologica si mostrano troppo vasti e complessi per essere coordinati da un'autorità centrale efficiente e che perciò rischiano un tale collasso totale che provocherà l'annullamento del progresso tecnologico e l'arretramento dell'organizzazione sociale. Ne risulterebbe un panorama per molti versi simile a quello altomedievale, in quanto la crisi provocherebbe migrazioni, perdita di controllo da parte delle autorità legittime, affermazione di poteri locali organizzati in modo «feudale» e un nuovo monachesimo a cui affidare la conservazione e la trasmissione delle conoscenze tecnico-scientifiche.

L'apocalittica ipotesi di Vacca – diffusa dall'autore anche tramite la contemporanea pubblicazione di un romanzo, *La morte di megalopoli* (1974), che descriveva letterariamente gli scenari del futuro medioevo tecnologico – suscitò al tempo un vivace dibattito, nel quale si inserì una stimolante raccolta di saggi, uscita nel 1973, dal titolo *Il nuovo medioevo*: vi partecipava tra gli altri Umberto Eco che, forte delle sue esperienze di medievista, accettò il «gioco da laboratorio» proposto dal futurologo, cominciando tuttavia col ristabilire una più corretta interpretazione del medioevo storico, sottraendolo al pregiudizio corrente di 'oscurità' e individuandolo invece come età di maturazione dell'uomo occidentale moderno³. Dalla crisi della «pax americana», paragonabile a quella dell'impero romano, emergono situazioni che fin troppo facilmente si prestano al gioco delle analogie con il medioevo (rottura del consenso, tensioni e disordine, centri di potere autonomo etc.) e che prospettano un futuro di «transizione permanente», analizzato in maniera più particolareggiata dai successivi saggi di Furio Colombo, Francesco Alberoni e Giuseppe Sacco.

³ U. Eco, *Il medioevo è già cominciato*, in *Documenti su il nuovo medioevo*, Milano 1973, p. 11.

Il dibattito sul «medioevo prossimo venturo» – che a Eco appariva anzi un medioevo «già cominciato» – di fatto si esaurì negli anni successivi, anche se forse contribuì a rilanciare un certo interesse sul medioevo, suffragato da ben altri e più forti stimoli. Il medioevo come scenario (di segno fortemente negativo) per un futuro susseguente al collasso tecnologico, d'altra parte, era metafora già familiare alle angosciose attese di una cultura, specie quella americana, ossessionata dalla distruzione atomica che si esprimeva abitualmente attraverso la fantascienza. Come ha recentemente rilevato Matteo Sanfilippo⁴, sin dagli anni Cinquanta i saggi dello storico americano Strayer sui punti di contatto fra crisi medievali e crisi odierne (invasione dei barbari, crisi economica ed epidemie) avevano trovato vasta eco nella letteratura e nel cinema di fantascienza che anche in seguito avrebbero proseguito lungo questo filone pseudo-medievale, spesso convergendo, come vedremo, con suggestioni più propriamente di *fantasy*.

Se il medioevo della fantascienza apocalittica funzionava come sinistra metafora, basata su un'interpretazione tradizionale di 'età oscura', quello delle analogie con il presente, suscitato dalla divertita erudizione di Eco, ne riproponeva aspetti poco conosciuti dall'opinione pubblica, spogliandolo da ogni connotazione negativa, ma anzi suscitandovi intorno un rinnovato interesse grazie alla loro attualizzazione: un significativo esempio è fornito da una lunga serie di informazioni relative ai disordini studenteschi scoppiati nel Duecento presso l'università di Parigi – ricavati da uno studio francese, uscito nel 1969 –, posta da Eco quasi a confronto di argomentazioni relative alla situazione universitaria milanese del '68⁵.

Il cambiamento di prospettiva rispetto alla genericità di un medioevo metafora, nonostante l'inevitabile ambiguità di ogni procedimento di attualizzazione della storia, appare importante, perché all'interpretazione del presente non si applicano in questo caso preconoscenze (o meglio preconcetti o pregiudizi) del passato – medioevo = oscurità e barbarie, futuro che si prevede oscuro e imbarbarito, dunque futuro = nuovo medioevo –, bensì, a partire da esigenze del presente, si vanno a cercare situazioni analoghe del passato a titolo più o meno inconscia-

⁴ SANFILIPPO, *Il medioevo secondo Walt Disney* cit., pp. 65-66.

⁵ ECO, *Il medioevo* cit., pp. 14-15; lo studio citato è di G. ZIEGLER, *Le défi de la Sorbonne*, Paris 1969.

mente consolatorio, o comunque di verifica. C'è da aggiungere che lo stimolo del presente nell'interrogazione della storia non interviene soltanto a livello di divulgazione e di creazione dell'opinione pubblica, ma spesso agisce già nell'orientare le scelte della ricerca, fino a instaurare una sorta di circolarità fra domanda e offerta, spesso abilmente sfruttata dall'industria culturale. Ci sono momenti poi in cui il fenomeno subisce una sorta di accelerazione e di enfattizzazione: il Risorgimento italiano favorì l'edizione delle fonti comunali, il Sessantotto sollecitò gli studi su emarginati e devianti; la ricaduta 'sociale' dello studio scientifico, in entrambi i casi, ebbe vasta risonanza in campi apparentemente lontani da quello della ricerca perché rispondeva a un bisogno diffuso di 'storicità' l'attualità.

La rinnovata fortuna del medioevo passa anche per questa strada, grazie ai rapporti che si instaurano fra le spinte contestatarie al sistema precostituito e le possibilità di arricchimento tematico che offriva la metodologia delle «Annales». Certo, il rinnovamento storiografico suscitato dalla lezione di Marc Bloch datava ormai da alcuni decenni, ma soltanto ora il suo effetto si faceva sentire anche al di là dell'ambito, pur sempre ristretto, degli addetti ai lavori. Come è noto, infatti, le «Annales d'histoire économique et sociale» furono fondate nel 1929 da un modernista (Lucien Febvre) e da un medievista (Marc Bloch) all'insegna del superamento dei tradizionali «steccati» disciplinari e per l'esigenza di un confronto della storia con le altre scienze dell'uomo, un confronto che porterà, come estrema conseguenza, all'affermazione di una «storia globale» in cui è tutto il complesso di una società a essere analizzato e ricostruito. In questa prospettiva, che ebbe sviluppo specialmente sotto la direzione delle «Annales» da parte di Braudel e dei suoi successori, si evidenziano e hanno sviluppo temi di tipo antropologico o più esplicitamente di cultura materiale, come la storia dell'alimentazione, dell'abbigliamento etc., ma al tempo stesso non mancano suggestioni di ricerca che provengono dalla sfera della psicanalisi e che favoriscono l'affermarsi di quella che viene definita «storia della mentalità». Rispetto all'impostazione della storiografia tradizionale emerge una nuova visione del passato in cui l'attenzione si allarga a tutte le manifestazioni dell'attività umana e a tutte le componenti della società per l'allargamento del concetto stesso di «documento storico», inteso come ogni traccia del suo vissuto lasciata dall'uomo. A ciò si aggiunga infine il proposito da parte di storici come Jacques Le Goff di cercare di co-

gliere, in collegamento con la storia letteraria e artistica, la dimensione dell'«immaginario» che in ciascuna società è sotteso alle manifestazioni concrete, cioè sogni, paure, desideri e rappresentazioni che si possono percepire attraverso lo studio di quelle che sono state definite «strutture globalizzanti», come l'incastellamento, la guerra, la nozione di lavoro, la marginalità etc.⁶.

Fra i prodotti storiografici della «nouvelle histoire» le ricerche sul medioevo occupano una posizione di primo piano non soltanto in Francia, ma anche in Italia. Qui la medievistica, superata la staticità di un'impostazione crociana che fino al secondo dopoguerra l'aveva di fatto tagliata fuori dal dibattito europeo, ha dato nuovo vigore a ricerche di vario orientamento, allargando il campo degli interessi (dalla storia religiosa alla storia urbana, dalla storia dell'agricoltura e degli insediamenti a una nuova visione della storia politico-istituzionale) e aumentando, negli ultimi decenni in progressione geometrica, la produzione di studi particolari, al punto che non è mancato chi, di fronte al venir meno di un disegno unitario, ha ritenuto di poter parlare di «ateoricità» di una disciplina «esplosa» nelle più diverse direzioni⁷. Dagli anni Sessanta, poi, proprio la «potenziale polivalenza dell'insegnamento delle «Annales» di seconda e terza generazione – come ha rilevato ancora Ovidio Capitani⁸ – anche in Italia ha contribuito all'arricchimento tematico e metodologico, favorendo studi di «storia del commercio e della navigazione, dell'amministrazione comunale e cittadina, delle corporazioni, della demografia e della tassazione e, fino a farne una vera specializzazione, dell'alimentazione».

Non molto di tutto questo fervore innovativo, a dire il vero, sembrerebbe essersi trasferito dall'ambito specialistico alla cultura corrente, nonostante non siano mancati (né manchino) tentativi di divulgazione, specie indirizzati alla scuola sotto forma di aggiornamento degli insegnanti. Fra quel poco, tuttavia, sono stati certamente i temi della cosiddetta cultura materiale e della marginalità quelli che hanno trovato

⁶ Si vedano al proposito le considerazioni dello stesso J. LE GOFF, *La nuova storia*, Milano 1980, in particolare alle pp. 43-44.

⁷ O. CAPITANI, *Crisi epistemologica e crisi di identità: appunti sulla ateoricità di una medievistica*, in CAPITANI, *Medioevo passato prossimo. Appunti storiografici tra due guerre e molte crisi*, Bologna 1979.

⁸ CAPITANI, *Storiografia - Medioevo*, in *Enciclopedia Italiana* 1979-1992, Appendice V, Roma 1995, p. 293.

migliore accoglienza presso il pubblico, mediati dall'attenzione loro rivolta dagli editori tanto di scolastica quanto di saggistica. Non vi è infatti, ormai da qualche decennio, manuale di storia che non accolga le suggestioni dei rapporti fra clima e storia, non si soffermi sull'incremento demografico e sul dissodamento dell'XI secolo e, soprattutto, non dedichi ampio spazio alle «invenzioni del medioevo», dal giogo a collare all'aratro a versoio, mantenendo invece immutati in campo istituzionale schemi tradizionali, superati e corretti dalla ricerca più recente, col riproporre una visione statica e compatta dell'impero, la cui dissoluzione sarebbe dovuta sempre a interventi di vertice. Al proposito, alcuni anni fa, Giuseppe Sergi⁹ lamentava come l'aggiornamento e il rinnovamento in campo scolastico siano avvenuti soltanto per accumulo e per giustapposizione di informazioni e non per intreccio, trascurando le istituzioni, strutture portanti dell'assetto sociale, coinvolte nella polemica contro il nozionismo: ne consegue un'immagine di medioevo visto come preparazione all'età moderna, svuotato dai suoi portati originali autonomi, sostituiti dalla genericità e dall'inesattezza dell'informazione tradizionale.

Del 'cattivo uso' dei risultati delle «Annales» – o per lo meno di un uso fortemente parziale e riduttivo – una buona dose di responsabilità va di certo addossata alle scelte editoriali che, a partire dagli anni Settanta, hanno privilegiato quasi esclusivamente la pubblicazione di ricerche sulla storia della quotidianità, della cultura materiale e della mentalità, per lo più tradotte dal francese. Ma il successo di libri come *Storia di un paese: Montaillou* di Emmanuel Le Roy Ladurie, uscito in Francia nel 1975 e tradotto da Rizzoli nel 1977 con oltre 25000 copie vendute, non si spiega soltanto con una politica selettiva di offerta editoriale: occorre riconoscere infatti che rispondeva a una domanda diffusa di storia, pur presentando una visione del medioevo ben lontana dai 'modelli' cavalleresco-cortesi ereditati dall'Ottocento. È forse proprio questa una delle chiavi per riuscire a comprendere il successo di pubblico – il pubblico degli anni Settanta – di una corposa ricerca (quasi 500 pagine!), basata sui verbali degli interrogatori dell'inquisitore Jacques Fournier (futuro papa Benedetto XII), incaricato di stroncare i focolai ereticali in area

⁹ G. SERGI, *Le istituzioni dimenticate: il medioevo*, «Quaderni Storici», 74 (1990), pp. 405-420.

occitanica, e volta alla ricostruzione di una «histoire globale» dei costumi e della mentalità dei contadini di antico regime.

A un'attenta valutazione del fenomeno – per il quale *Montaillou* può valere come esempio significativo – si ricava l'impressione che, almeno al principio, il rinnovato interesse per il medioevo (e per aspetti 'nuovi', in quanto inconsueti, del medioevo) non sia stato elemento primario e scatenante, ma si manifesti caso mai come conseguenza di un prevalente interesse per la tematica affrontata dagli studiosi delle «Annales». In altre parole, ciò che attirava in quegli anni era la storia della società contadina *tout-court*; il fatto che poi tali contadini siano vissuti nel medioevo indurrà i lettori a interessarsi «anche» del medioevo. Si trattava principalmente di una tematica in grado di coinvolgere vasti strati di pubblico che ne avvertivano consonanze con l'attualità; alla sensibilità della generazione (comunque) sessantottina la storia narrata da Le Roy Ladurie non poteva infatti non apparire congeniale anzitutto per lo spazio da protagonisti riservato alle categorie subalterne, emarginate dalla «grande storia» tradizionale, poi l'attenzione rivolta ai costumi sessuali, alla gestualità, alla condizione femminile, alla devianza e alla povertà corrispondeva puntualmente ai fermenti attuali, suscitati dalla rivoluzione sessuale, dal femminismo, dai movimenti di contestazione... D'altro canto, in quegli stessi anni si assisteva, in concomitanza con il definitivo tramonto del mondo contadino tradizionale, al quasi contemporaneo manifestarsi, a più livelli, di interessi per la «cultura popolare» (di cui si riteneva fosse stato portatore) attraverso collezioni e mostre di oggetti del lavoro agricolo, riproposizione (e talvolta invenzione) di tradizioni scomparse, esecuzione di canti e melodie popolari: tutte iniziative per lo più intese a riscoprire le espressioni di un passato in realtà senza profondità prospettica, ma appiattito su una nebulosa «età mitica» estesa dal medioevo al primo Novecento¹⁰. In questa temperie di vera e propria moda etnografica – dove, va detto, non mancarono tuttavia ricerche seriamente impostate –, il mondo dei contadini occitanici evocato da Le Roy Ladurie poteva dunque essere favorevolmente assunto anche da coloro che ricercavano le 'origini' della cultura popolare quasi in controtendenza nei confronti delle suggestioni dell'attualità. Per entrambe le categorie dei lettori-fruitori, spesso coincidenti, il «medioevo

¹⁰ Su questo tema si vedano le considerazioni di R. BORDONE, nella *Presentazione a La filatura di Valfenera*, cur. ID. – G. CARPIGNANO, Alessandria 1991, pp. XIII-XV.

contadino» non costituiva, in definitiva, se non una fase della «storia dei contadini» – e lo stesso si poteva dire per le donne, gli emarginati etc., tant'è che non mancheranno in seguito storie diacroniche «di genere» –, ma certamente il fatto che la produzione storiografica su tali temi fosse in prevalenza medievistica contribuì al 'rilancio' di una nuova immagine del medioevo, che restava comunque il momento d'inizio di una storia di lunga durata. Un lungo medioevo contadino.

La fortuna di questo tipo di medioevo nell'immaginario indotto dai mass media appare, per la verità, abbastanza circoscritta a un pubblico di un certo livello di acculturazione, anche se alcuni elementi finiscono poi per entrare nel circuito della grande comunicazione popolare che va dal fumetto al cinema. Fra gli anni Settanta e gli Ottanta le «Annales» approdano infatti alle «bandes dessinées» tanto in Francia quanto in Italia. Di una *Histoire de France en bandes dessinées*, pubblicata da Larousse a fascicoli trimestrali e con mezzo milione di copie vendute, dal 1976 al 1977 esce la parte compresa fra Ugo Capeto e Bouvines: la narrazione appare condotta su linee abbastanza tradizionali (ma l'informazione è sempre corretta), l'ambientazione è attenta e spesso minuziosa, specie negli episodi (come le crociate) affidati all'accattivante disegno di un giovane M. Manara. Lo stesso non si può dire del medioevo della *Storia d'Italia a fumetti* di Enzo Biagi (1978) che – nonostante la dichiarazione «microstorica» dell'autore che «le vicende di un popolo si possono raccontare, e forse persino meglio, attraverso le cronache di un villaggio»¹¹ – scade nel macchiettistico e non risparmia i più triti luoghi comuni, come la 'scala del potere', versione fumettistica della solita 'piramide feudale'. In Italia è piuttosto presso il fumetto-intellettuale della diffusa rivista «Linus» che le suggestioni della «nouvelle histoire» si evidenziano nelle storie di Anna Brandoli e Renato Queirolo *Rebecca* e *La strega* – poi raccolte in volumi nel 1980 e nel 1983 –, che, per dichiarazione degli stessi autori, traggono alimento dalla lettura non solo dei soliti Le Goff e Duby, ma anche da quella di Camporesi e del Ginzburg de *Il formaggio e i vermi*¹².

¹¹ S. DEL POZZO, *Imparala a fumetti*, in «Panorama» del 17 ottobre 1978, pp. 106-107.

¹² Si veda A. MINONNE, *Paperino fuori tempo*, «I viaggi di Erodoto», 1 (1987), pp. 56-57.

Anche il cinema 'storico' pare risentire di questa nuova temperie culturale: se ne può ad esempio trovare traccia nell'ambientazione medievale più filologica di certi film come *Robin e Marian* di Richard Lester (1976) – autunnale rivisitazione di un mito intramontabile¹³ –, fino a giungere l'accurata ricostruzione (anche se il periodo è ormai il Cinquecento) de *Il ritorno di Martin Guerre* di Daniel Vigne (1982), che ebbe per consulente la stessa Nathalie Z. Davis, autrice della ricerca storica da cui il film fu tratto¹⁴. Corrono invece il rischio di scivolare nel grottesco le accentuazioni dei difetti fisici legati alla cattiva alimentazione dei ceti subalterni che compaiono nei film di quegli anni, come il *Decameron* (1970) e *I racconti di Canterbury* (1973) di P.P. Pasolini o, successivamente, ne *Il nome della rosa* (1986) di J.J. Annaud. Proprio questo film, d'altra parte – al di là di quanto si dirà a proposito del soggetto e considerandolo esclusivamente in quanto opera cinematografica –, costituisce un eccellente esempio di quanto possa essere giustapposto, come nei già ricordati manuali scolastici, l'aggiornamento storiografico rispetto al perdurare delle preconoscenze e dei preconcetti sul medioevo. Se è vero che nell'allestimento scenico sono rimaste tracce evidenti della consulenza storica di medievisti come Le Goff e Schmidt – in seguito estromessi dal regista che finì per condurre il film modo suo – nella riproposizione degli aspetti della vita quotidiana e della cultura materiale (come la scelta di porci neri e villosi, simili a quelli allevati nel medioevo), è altrettanto vero che l'impianto narrativo, discostandosi dal 'palinsesto' di Eco, ricade nell'evocazione di uno stereotipato medioevo da romanzo gotico inglese (appunto l'oscuro medioevo), con inquisitori malvagi, torture, supplizi di eretici e streghe che riportano piuttosto alla mente le numerose riduzioni cinematografiche di Notre Dame de Paris, non ultima quella di poco precedente di Tuchner (*Il gobbo di Notre Dame*, 1982) che già presentava con un certo realismo: corte dei miracoli, streghe, inquisitori e rivolte popolari¹⁵. Prevalevano, in definitiva, Victor Hugo e il medioevo del Romanticismo piuttosto che Umberto

¹³ Si veda R. BORDONE, *Quando finiscono le leggende*, «Storia e Dossier», 4 (1989), 32, pp. 38-39.

¹⁴ Come è indicato da S. BERTELLI, *Corsari del tempo. Quando il cinema inventa la storia*, Firenze 1994, pp. 14-15.

¹⁵ Si veda la recensione di R. BORDONE, *Il nome del medioevo*, «I viaggi di Erodoto», 1 (1987), pp. 48-49.

Eco e l'avventura della cultura, nonostante una superficiale verniciatura alla maniera delle «Annales».

2. L'ambiguità della rivisitazione di certi temi venuti di moda con la diffusione dell'etno-storia appare manifestamente il frutto di una giustapposizione fra sollecitazioni d'attualità, superficiale «aggiornamento» e ben più radicate immagini del medioevo: così l'interesse per la figura della strega – nel fumetto, nel cinema e nella letteratura – deriva certo da istanze femministe sulla condizione subalterna della donna nella storia, coniugate con l'attenzione alle vicende dei devianti, ma non esclude, in fondo, anche tenaci residui di una visione magica che si ri-allacciano al medioevo della fiaba, quando non postulano addirittura valenze esoteriche.

Proprio il medioevo-fiaba – e talvolta il suo uso metaforico in chiave esoterica –, per contro, costituisce l'altra significativa componente della rivisitazione dell'ultimo trentennio, ponendosi ora in alternativa dialettica con la ricostruzione storico-antropologica, ora in funzione complementare, acquisendo dalla prima elementi di ambientazione pseudo-storica. Occorre tuttavia sottolineare che il medioevo-fiaba così come si è andato affermando nei medesimi anni Settanta è frutto di un'autonoma attività mitopoietica, solo in parte ispirata ai tradizionali cicli cavallereschi, di cui appare comunque suppletiva, qualora essi vengano meno, o integrativa, quando questi siano riproposti con nuova veste.

Un riferimento sicuro, in questo senso, è costituito dall'universale successo ottenuto, nell'arco di un ventennio, dalla trilogia di J.R.R. Tolkien *The Lords of the Rings*. L'opera, come è noto, fu scritta tra il 1940 e il 1954 da un docente di Oxford di lingua e letteratura inglese che, ispirandosi alle epopee medievali, seppe delineare il complesso affresco di un mondo di pura invenzione – la Terra di Mezzo –, dove l'eterna lotta fra il Bene e il Male è combattuta fra esseri fiabeschi (hobbit, nani, elfi, orchetti, draghi, cavalieri neri etc.) che, accanto agli uomini, affrontano una serie di avventure secondo il tipico percorso dei romanzi cavallereschi. E non mancano personaggi direttamente forgiati sui modelli della saga celtica, come il mago Gandalf, nuovo Merlino a cui spetta di iniziare l'hobbit Frodo al suo compito: la riconquista e la distruzione dell'Anello del Male, impresa nella quale sarà accompagnato da una piccola schiera di amici. Al di là dell'intreccio avvincente – la storia si dipana per un'infinità di avventure e colpi di scena che occupano

oltre mille pagine! –, il fascino dell'evocazione (e la sua verosimiglianza) consiste proprio nella minuziosa invenzione non solo dell'ambiente «meta-medievale» in cui si svolge la vicenda, ma dell'intero universo culturale della Terra di Mezzo: tanto nelle Appendici al romanzo, che riguardano le sue presunte fonti (annali, cronache etc.), la lingua, la scrittura, il calendario, le genealogie etc., quanto nell'opera *Il Silmarillion*, uscita postuma (1977) ma a cui l'autore aveva lavorato per oltre cinquant'anni, che ne costituisce il repertorio mitologico, raccontandone cosmogonia ed epica. Si trattava dunque di un «medioevo parallelo» che tuttavia alludeva a quello storico soprattutto nella riproposizione di una mentalità diversa rispetto a quella contemporanea: basti pensare, a titolo d'esempio, al riconoscimento dell'ascendenza regale del personaggio di Aragorn dalle sue prerogative taumaturgiche («Le mani del re sono mani di guaritore»¹⁶).

Una così complessa ed erudita ideazione, raffinato e laborioso gioco intellettuale di un filologo, ebbe un inatteso successo di pubblico a partire dal 1965, quando negli Stati Uniti comparve l'edizione tascabile del romanzo che subito vendette centinaia di migliaia di copie; analogo successo ebbero le sue traduzioni, compresa quella italiana, uscita nel 1970 presso l'editore Rusconi. Da allora in molti si sono interrogati sul fenomeno-Tolkien, attribuendone la fortuna ora al suo carattere consolatorio, ora al presunto «simbolismo universale» contenuto nel romanzo (la lotta del Bene contro il Male); il dibattito assunse, almeno in Italia, colorazioni ideologiche, anche perché l'estrema destra lo adottò presto come bandiera del ritorno alla Tradizione. In realtà Tolkien ebbe (e ha tuttora) estimatori tanto a destra quanto a sinistra e comunque il suo successo americano presso il movimento di contestazione – dove molte comunità *hippies* assunsero il nome di «Gandalfs Garden» – era forse più legato alla prospettiva di totale alterità rispetto al sistema che non a un deliberato schierarsi politicamente¹⁷. Tolkien stesso, d'altra parte, ebbe a scrivere – in *Tree and Leaf* (1964) – che la fiaba è evasione dal transitorio, come la religione¹⁸. E che la generazione del Sessantotto trovasse la sua 'evasione' nel simil-medioevo della Terra di Mezzo non sem-

¹⁶ J.R.R. TOLKIEN, *Il signore degli anelli*, Milano 1979, p. 1141.

¹⁷ Sull'uso ideologico di Tolkien si interrogava in quegli stessi anni D. GABUTTI, *Que viva Tolkien!*, «La bottega del fantastico», 4 (s.a., ma primi anni Ottanta), pp. 19-24.

¹⁸ GABUTTI, *Albero e foglia*, trad. it., Milano 1976, pp. 75-77.

bra poi molto diverso dall'atteggiamento dei Vittoriani nei confronti del medioevo arturiano evocato dagli *Idylls* di Tennyson: simile il rifiuto del presente borghese, simile l'ansia di eroismo, persino simile il desiderio ecologico di una natura incontaminata, che da allora accompagna tanta rivisitazione del medioevo.

La fortuna editoriale di Tolkien contribuì al recupero e alla diffusione di un filone secondario della fantascienza – che si cominciò allora a definire *heroic fantasy* – sviluppatosi fra le due guerre mondiali grazie alle popolari riviste pulp americane e che comprendeva racconti ambientati in un mondo immaginario, pre-industriale e spesso medievaleggiante (collocato in un passato lontanissimo o nel futuro o in un'altra dimensione), dove vivevano eroi violenti e passionali, donne bellissime e sensuali, maghi malvagi e potenti. Nel 1932 «Weird Tales», la più nota rivista del settore, pubblicava un racconto di Robert E. Howard che aveva come protagonista un avventuriero barbaro, Conan di Cimmeria, vissuto in un'età immaginaria prima dell'inizio della storia: in realtà l'autore si era ispirato a saghe medievali nordiche – lo stesso nome Conan è ripreso dalla tradizione celtico-bretone¹⁹ –, mescolate ad altre eterogenee letture avventurose, immettendo nel modello cavalleresco una carica di violenza e di realistica brutalità, accompagnata dall'inquietante presenza del soprannaturale magico.

I racconti di Conan (una ventina), presto seguiti da continuatori e imitatori, diedero origine a un genere di sotto-letteratura, definito in seguito «di spada e magia» (*sword & sorcery*), che, dopo una fase di disinteresse, tornò impetuosamente di moda negli anni Sessanta, grazie anche al contributo del suo illustratore, il disegnatore italo-americano Frank Frazetta, specializzato in fantascienza. I nerboruti eroi del simil-medioevo barbarico di Howard/Frazetta – tradotto in fumetti dalla Marvel nel 1970 e portato sugli schermi da John Millius nel 1981 che scelse come protagonista l'atletico Schwarzenegger – rappresentavano la versione più popolare di quell'esigenza di evasione nell'alterità assoluta di cui Tolkien costituiva invece l'espressione più elevata.

A metà strada fra i due livelli di domanda – e con differenziati esiti letterari al loro interno – si pongono poi le opere di *sword & sorcery* che

¹⁹ Come afferma L. SPRAGUE DE CAMP, nella presentazione di *Conan il barbaro*, Milano 1980, p. 22; a lui si devono anche la pubblicazione degli inediti di Howard e la continuazione delle vicende del personaggio, in collaborazione con Lin Carter.

in quegli anni si moltiplicarono, ispirandosi a quei modelli, anche per sollecitazione dell'industria editoriale intesa a sfruttare il *trend* favorevole; e basterà qui ricordare, per tutte, il successo ottenuto nel 1978 dalla *Spada di Shannara* di Terry Brooks²⁰. Suggerimenti di seconda mano di un medioevo cavalleresco fantastico approdarono, come è noto, anche nel cinema di fantascienza «spaziale», trasportando nel futuro di *Star Wars* – il primo della serie uscì nel 1977 – spade(-laser) e l'etica arturiana dei cavalieri Jedi, assistiti dal flusso magico della Forza²¹.

Negli stessi anni in cui la *fantasy* eroica reinventava un suo medioevo nella preistoria o nel futuro, adattando alle proprie esigenze narrative schegge del patrimonio leggendario e fiabesco europeo – neppure gli gnomi furono infatti risparmiati, grazie agli accattivanti disegni dell'olandese Rien Poortvliet che ne illustravano una sorta di trattato scherzosamente etologico, uscito nel 1976 e subito di grande successo –, ci fu anche chi, in maniera all'apparenza più tradizionale, riprese direttamente le fonti dell'epopea cavalleresca per presentarne però le vicende secondo il nuovo orientamento narrativo. L'inglese Maiy Stewait dal 1968 al 1979 riscrisse infatti il ciclo di Merlino, dedicandovi tre romanzi (ai quali ne aggiunse più tardi un quarto su Artù) nei quali l'invenzione di fantasia si intreccia con un'attenta ricerca delle condizioni storiche della Britannia del V secolo²². La riscrittura del ciclo bretone da parte degli autori contemporanei non è certo nuova – ci provò, come si è detto, anche Steinbeck negli anni Cinquanta, cercando di aggiornare il linguaggio di Malory²³ –, ma ciò che colpisce nella Stewart è l'intento di ordinare e razionalizzare il materiale letterario prodotto nel corso del medioevo intorno al mitico re con il ricorso a una ricostruzione per un verso 'archeologica' dell'ambiente che non esclude tuttavia la presenza del magico. Si avverte cioè il tentativo di un innesto fra la storicizzazione

²⁰ «Tuttolibri», supplemento bibliografico de «La Stampa», nel numero del 18 novembre 1978 dedicò al fenomeno uno 'speciale' (pp. 12-13) dal titolo *È una favola: piace agli adulti*.

²¹ Si veda al proposito R. HEIN – C. SAISSET, *La chevalerie dans les étoiles. Les thèmes chevaleresques dans la trilogie de George Lucas*, in *Le Moyen Âge au cinéma*, «Les cahiers de la cinémathèque», 42-43 (1985), pp. 167-170.

²² In traduzione italiana: M. STEWART, *La grotta di cristallo*, Milano 1976; *Le grotte nelle montagne*, Milano 1978; *L'ultimo incantesimo*, Milano 1981.

²³ J. STEINBECK, *Le gesta di re Artù e dei suoi nobili cavalieri*, Milano 1977: da notare come la traduzione italiana comparisse tempestivamente allora, anche se il libro (non finito) era stato scritto vent'anni prima.

della «materia di Bretagna» e l'*heroic fantasy*, secondo un processo di cui presto si approprierà il cinema americano. È del 1981 infatti il film *Excalibur* di Boorman che presenta le vicende narrate da Malory – e senza troppi scrupoli di ambientazione filologica – secondo gli stilemi della più attuale narrativa di *sword & sorcery*, mettendo cioè in scena con crudo realismo violenze guerriere e incantamenti magici. Mentre da un lato il medioevo cavalleresco ha influenzato l'invenzione di universi fantastici con il suo retaggio tradizionale di prodi e di eroine, dall'altro, dunque, la riproposizione dell'epopea medievale è stata a sua volta influenzata dai modi espositivi della fantasia eroica.

Se si riconsiderano i tempi e i momenti della riproposizione del medioevo nella cultura di massa degli anni che vanno dalla metà dei Sessanta ai primissimi degli Ottanta – dall'edizione economica di Tolkien del 1965 (ma la traduzione italiana è del 1970) al film di Boorman del 1981 –, ci si avvede di una coincidenza cronologica non casuale – la traduzione di Montailloù è del 1977 – fra la ripresa di interesse per il medioevo storico nei suoi aspetti per così dire «alternativi» (storia della quotidianità, della mentalità, dei contadini) e il successo delle diverse manifestazioni della «fiaba» medievaleggiante, colta e popolare, che si propone comunque come evasione dalla realtà. L'apparente contraddizione fra domanda di storia e rifiuto della storia di fatto trova la sua conciliazione nel comune malessere della società degli anni Settanta e nella reazione a un presente in cui l'industrializzazione non denunciava ancora palesi segni di controtendenza e le contrapposizioni ideologiche erano ancora forti, mentre si affievoliva la spinta innovatrice del Sessantotto: il medioevo – storico, venturo o fantastico – si proponeva concettualmente come possibilità alternativa a un mondo non gradito (o temuto) e l'interesse per i suoi diversi aspetti rispondeva a diversi livelli di impegno o disimpegno nella società, o anche alla pura curiosità per un fenomeno alla moda. Attualizzazione del passato o totale astrazione sono in fondo le due facce della stessa medaglia e in tale senso la scelta del medioevo-metafora ricalcava inconsciamente le orme ben collaudate dell'Ottocento romantico, spesso riappropriandosi addirittura delle forme da questo elaborate nella sua evocazione.

Alla scelta del medioevo come reazione generazionale verso il mondo contemporaneo furono paradossalmente proprio l'industria culturale e le comunicazioni di massa a fornire il supporto in grado di garantirne il successo (anche economico). Già si è detto della proliferazione

di libri, film, fumetti e periodici – nel 1979, ad esempio, Mondadori affiancò alle popolarissime collane di «Segretissimo» e «Urania» un'altra dedicata alla *fantasy* –, occorre aggiungere che una parte non indifferente nella rievocazione del medioevo fu (ed è ancora) rappresentata dalla produzione dei cosiddetti «giochi di ruolo», una trasformazione dei già diffusi «giochi strategici» che ricostruivano a tavolino e adattavano battaglie del passato. *Dungeons & Dragons*, il primo e più noto dei giochi di ruolo, nacque in America nel 1968 sulla scia del successo del *Signore degli Anelli* e di *Conan*: in esso ogni giocatore interpreta il ruolo di un cavaliere medievale che combatte ogni tipo di nemico (uomo, drago, stregone etc.), operando di volta in volta delle scelte risolte con il lancio dei dadi. Dal 1973 in poi le vicende proposte come storie-base (spesso raccolte in appositi manuali) e le possibilità create dai giocatori stessi raggiungono incredibili livelli di articolazione e complicazione, sui quali ci informa il Sanfilippo nella sua esauriente rassegna sulla visione americana del medioevo²⁴. Il medioevo dei giochi di ruolo, sotto forma classica o in versione di *videogames* o di libro-gioco, discende dal genere «spada e magia» e di solito presenta tutto il consueto armamentario di mostri e maghi, ma non mancano tentativi di rispettare la verosimiglianza storica con ambientazioni corrette, che propongono situazioni e percorsi pertinenti all'epoca. Sollecitando la competizione contro avversari e difficoltà, il gioco tende tuttavia a evidenziare la figura dell'eroe-giocatore e di conseguenza, al pari della *fantasy* da cui deriva, suggerisce l'immagine di un medioevo come età di eroismo individuale, contrapposta alla massificazione del presente.

3. Che la fortuna del *revival* medievale nei suoi aspetti più eroici sia collegata a una reazione verso un presente «filisteo» costituisce un *topos* che si ripete a ogni periodica rievocazione del medioevo cavalleresco (durante il Romanticismo, il Decadentismo...) che non è il caso di ripercorrere in questa sede. Negli anni Settanta accadde tuttavia che, accanto a rievocazioni più o meno ingenuie e più o meno consolatorie, acquistasse visibilità e pubblico un'interpretazione del fenomeno come radicale opposizione al modernismo in nome di presunti valori «spirituali» di cui il medioevo storico sarebbe stato portatore. Valori alternativi a quelli affermatasi in seguito – economici e scientifici, origi-

²⁴ SANFILIPPO, *Il medioevo secondo Walt Disney* cit., pp. 80-89.

nati anch'essi dal medioevo, però dal medioevo del commercio e delle università – che avrebbero i loro modelli in S. Francesco e in Orlando, cioè nel santo e nel cavaliere. Ora, nessuno storico può negare che quei mille anni convenzionalmente noti come medio evo abbiano conosciuto una pluralità di esperienze vivaci e contrastanti: è anzi uno dei principali risultati della storiografia più recente – e basterà qui ricordare il nome di Giovanni Tabacco²⁵ – che «il medioevo non costituiva globalmente un sistema», ma piuttosto «un processo aperto di strutture instabili», ma proprio per tale sperimentalità risulta difficile enuclearne elementi da assumere come «modello» e generalizzarli secondo interpretazioni metastoriche.

In realtà, la scelta di un «modello cavalleresco» e l'assunzione dei suoi presunti simboli rispondono al preciso intento ideologico di ripristinare un concetto di «sacro» (o di «mito»), da intendersi non in senso religioso, bensì esoterico-tradizionalista. La simbologia del ciclo arturiano – spiega al proposito uno dei sostenitori di tale interpretazione, che fu al tempo stesso uno dei più attivi divulgatori dell'*heroic fantasy*, interpretata nel medesimo spirito – «è quella di un itinerario interiore verso una duplice metà: il raggiungimento di un superiore *status* di perfezione mediante una spiritualità eroica; il raggiungimento di un ideale “politico”, cioè il senso dell'idea imperiale ghibellina»²⁶. Una prospet-

²⁵ G. TABACCO, *Il cosmo del medioevo come processo aperto di strutture instabili* (1980), ora in TABACCO, *Sperimentazioni del potere nell'alto medioevo*, Torino 1993, pp. 3-41 (la citazione è a p. 41).

²⁶ G. DE TURRIS, *Il Medio Evo, il cavaliere, la spada*, in *Excalibur. La morte di re Artù*, Roma 1981, p. 7. Il medesimo autore, in nota a un intervento «tradizionalista» al Convegno di S. Gimignano del 1983 di cui si dirà più oltre (DE TURRIS, *L'immaginario medievale nel fantastico contemporaneo*, in *Il sogno del Medioevo. Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee*, «Quaderni medievali», 21 [1986], p. 98) polemizzava con chi scrive per i giudizi da lui espressi nei confronti dell'interpretazione esoterica del medioevo in un articolo comparso sulla stessa rivista nel 1982 (R. BORDONE, *Medioevo americano. Modelli iconografici e modelli mentali*, «Quaderni Medievali», 13 [1982], p. 150): «(...) il medioevo non è soltanto un topos storico (...), terreno di ricerca e di studio per specialisti, cattedratici, docenti, che utilizzano i metodi dell'analisi “storica” nelle sue varie accezioni, ma è anche un topos simbolico, mitico, se vogliamo spirituale, e come tale (...) è possibile interpretarlo anche con strumenti che non son soltanto quelli della pura e semplice analisi “storica”. Il fatto non dovrebbe (...) più sorprendere né tantomeno scandalizzare (...) come qualcuno stranamente ancora fa, a meno che non si voglia affermare che esistono strumenti d'interpretazione legittimi e illegittimi, accettabili o da respingere a priori non si sa bene in base a quale canone universale». La risposta, in realtà, se l'è data il polemistà stesso: crediamo infatti che nello studio della storia

tiva di questo genere corrisponde infatti agli ideali della Tradizione – la trasmissione in forma esoterica del sapere iniziatico –, il cui adepto, secondo l'ideologo Julius Evola, «interiormente non appartiene al mondo moderno, che come patria e come luogo spirituale ha l'altra civiltà e che per tal via presenta anche una particolare struttura interiore»²⁷. Proprio l'Evola de *Il mistero del Graal* viene ripubblicato nel 1972 dalle Edizioni Mediterranee, specializzate in occultismo, e compare regolarmente citata nell'introduzione (*Il Medio Evo, il cavaliere, la spada*) della traduzione italiana de *La morte de Roi Artu* (dal *Lancillotto* in prosa) diffusa nel 1981, accanto ai numerosi riferimenti tratti da René Guenon. Insomma, il Graal e la spada Excalibur diventano simboli esoterici, comprensibili solo dagli iniziati, di una «corrente sotterranea», «organica», trasmessa dalla cavalleria medievale, che si interrompe con l'affermarsi del ceto mercantile, originatore di quel mondo moderno che, osserva un altro «tradizionalista», «rappresenta la fine di una vita intesa in senso spirituale e la 'morte della luce'»²⁸.

Una tale visione del medioevo fece particolarmente presa presso certi ambienti giovanili della destra che, delusi dalla condotta dei partiti,

esistano, eccome!, strumenti d'interpretazione legittimi e illegittimi e che i primi siano costituiti esclusivamente dall'analisi scientifica e filologica, mentre i secondi siano, ribadiamo ora come allora, le «pericolose fantasie antistoriche» dell'esoterismo. Interpretare poi come «reazionaria» la visione esoterico-tradizionalista del medioevo non è da ritenere considerazione, come affermava il De Turris, «alquanto sorpassata dagli eventi» – in quanto l'esoterismo troverebbe cultori tanto a destra, quanto a sinistra –, perché tale visione, muove da una effettiva «reazione» ultraconservatrice al mondo moderno. Stupisce infine che proprio un curatore di letteratura fantasy come lui volesse espungere dal complesso dell'attuale riproposizione del medioevo un personaggio come Conan – criticandone la mia inserzione nel revival – e basterebbe al proposito ricordargli come lo stesso manifesto del convegno sul neomedioevo, quasi paradossalmente, rappresentasse un'immagine «barbarica» alla Frazetta: ciò per dimostrare quale medioevo si raffiguri la cultura corrente. Ma se il medioevo si deve identificare con la cavalleria, sottintende il De Turris, i barbari non c'entrano, e se nell'immaginario collettivo ci sono, basta negare che ci siano: questo sarebbe forse per lui uno «strumento di interpretazione legittimo». Certo non è quello della «pura e semplice analisi storica»!

²⁷ J. EVOLA, *Il cammino del cinabro*, Milano 1972, p. 202: sulla fortuna di Evola negli anni Settanta si veda F. JESI, *Cultura di destra*, Milano 1979, pp. 67-102, e in particolare sull'interpretazione del medioevo da parte dei tradizionalisti M. REVELLI, *Il medioevo della destra: pluralità di immagini strumentali*, «Quaderni medievali», 16 (1983), pp. 109-136.

²⁸ A. TERENCEZONI, *Introduzione* a R. DE BORON, *Il racconto della storia del Graal - Giuseppe d'Arimatea*, Genova 1980, p. 56.

reagivano al tempo stesso alla ‘contestazione’ della sinistra, ricercando «valori» alternativi alla massificazione contemporanea – con intento in fondo non dissimile dai loro avversari – però nelle ideologie «sconfitte»: e non in quelle politiche, quanto piuttosto nel fumoso aristocraticismo di chi, come appunto Evola, sulla scia dell’irrazionalismo aveva predicato l’iniziazione alla spiritualità eroica in grado di far raggiungere uno stato superiore di perfezione e di controllo dei fenomeni naturali. Per la verità, curiosità (e suggestione) per l’insolito e lo straordinario era già stata risvegliata negli anni Sessanta da un avvincente (quanto poco scientifico) libro di L. Pauwels e J. Bergier, *Il mattino dei maghi*, che rilanciò con successo temi della sub-cultura decadentista come i «misteri delle cattedrali», l’occultismo, l’esoterismo, la magia, le sette segrete fino a suggerire l’esistenza di «criptocrazie» in grado di condizionare i processi storici. Il pubblico – non necessariamente reazionario – del *Mattino dei maghi* era dunque predisposto ad accogliere con interesse ipotesi come quella che i Templari fossero stati depositari di un sapere iniziatico, senza immaginare che questa risaliva a mistificazioni di fine-settecento rielaborate nel corso del secolo successivo²⁹. Tra gli anni Settanta e gli Ottanta numerose case editrici specializzate si diedero a pubblicare testi di occultismo o letture esoteriche dei poemi cavallereschi, approfittando della confluenza del tema dell’esoterismo con il rinnovato interesse per il medioevo. Con tali pregiudiziali, il cavaliere e la cavalleria medievale divennero oggetto di divulgazione popolare anche al di fuori delle interpretazioni più esoteriche, dal momento che – fiutato il *business* – la grande editoria si diede a pubblicare divulgazioni e adattamenti dei testi dell’epopea arturiana³⁰. Mentre accadeva tutto questo, anche la storiografia era parallelamente giunta (per altre vie!) a riprendere lo studio del medesimo argomento.

Tema rilevante nella medievistica del passato, l’interesse per la cavalleria come struttura del mondo medievale e per il suo funzionamento conobbe infatti in quegli anni una vigorosa ripresa, specialmente grazie alle indagini pionieristiche di Georges Duby sulle origini del fenomeno,

²⁹ Sulla formazione e lo sviluppo del «mito templare» che tanti seguaci annovera ancora oggi si veda il fondamentale contributo demistificante costituito dalla seconda parte del volume di P. PARTNER, *I Templari*, Torino 1991.

³⁰ Si veda al proposito il paginone centrale di «Tuttolibri» del 31 ottobre 1981 *Siedi anche tu alla tavola di Re Artù*, e la bibliografia sull’argomento (dove stranamente Mary Stewart diventa Mary Edwards!)

sulla diffusione terminologica e sul suo valore semantico, sul significato giuridicamente nobilitante che – secondo l'interpretazione che già era stata di Marc Bloch – le venne poi attribuito nella coscienza dell'aristocrazia militare. Né si trattava di un interesse circoscritto alla storiografia francese: vi contribuirono infatti studiosi tedeschi, come Arno Borst e Joseph Fleckenstein, italiani, come Franco Cardini e Alessandro Barbero, americani, come Maurice Keen³¹. Anche il romanzo cavalleresco, inteso come fonte per la storia della mentalità di quel gruppo sociale, fu sottoposto ad analisi non solo letteraria, ma soprattutto storica, a partire dal saggio fondamentale di Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, che è del 1956 e che fu tradotto in francese come *L'aventure chevaleresque*, con introduzione di Jacques Le Goff, proprio nel 1974 (la versione in italiano giunse dopo un decennio, nel 1985). Da questi studi emergevano con crescente chiarezza la realtà dei *iuvenes* avviati alla milizia, i loro problemi economici e di inserimento sociale, i difficili rapporti con la tradizione clericale e con l'affermarsi delle monarchie nazionali, che pure – come quella dei Plantageneti – seppero utilizzare ai propri fini il mito arturiano, e infine la funzionalità dei rituali cavallereschi tardomedievali alla rappresentazione politica³².

I risultati della ricerca dei medievisti sulla cavalleria andavano dunque in direzione ben diversa rispetto all'interpretazione filologica degli esoteristi, ma non mancò fra i primi chi in quegli anni diede l'impressione di lasciarsi un po' ambigualmente suggestionare dall'influenza degli altri, magari soltanto (o non soltanto?) nell'intitolazione evocativa dei capitoli di un noto libro, uscito nel 1981, che facevano riferimento al «lontano», al «profondo», ai «cammini di sottoterra», alla «forza» che era in principio³³. Né fu il solo, dal momento che di «luce del medioevo» in senso tradizionalista aveva parlato anche una medievista francese, il cui libro uscì nel 1978 presso l'editore Giovanni Volpe di Roma, noto

³¹ Per lo stato della questione alla metà degli anni Ottanta si veda R. BORDONE, *L'aristocrazia: ricambi e convergenze ai vertici della scala sociale*, in AA.VV., *La Storia*, I, Torino 1987, pp. 145-175.

³² Come emergeva in quegli anni già dalla ricostruzione di M. KEEN, *La cavalleria*, Napoli 1986, ed. ital. con un'utile *Introduzione* di F. CARDINI.

³³ Ci si riferisce a F. CARDINI, *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze 1981.

per essere specializzato nel pubblicare opere della militanza di destra, con prefazione di un altro studioso italiano³⁴.

Anche in seguito a tali avalli para-scientifici, il *revival* medievale-esoterico, per quanto circoscritto a certi ambiti ben precisi, sembrò godere di un'apparente dignità culturale che spiega la permanenza ancor oggi della fortuna del tema dei Templari: mentre l'editoria sforna in continuazione pubblicazioni che ne svelano i «segreti», si susseguono incontri e convegni a livello locale che mescolano tranquillamente seri contributi a pure farneticazioni. Il fenomeno, d'altro canto, non sembra essere soltanto italiano, dal momento che anche all'estero è individuabile un vivace interesse del pubblico per l'Ordine del Tempio come custode del Graal³⁵, interesse che ispira poi le manifestazioni di un certo «medioevo di intrattenimento» (e basterebbe qui ricordare l'ultimo film della serie di Indiana Jones, *L'ultima crociata*, del 1989).

4. Il termine di quegli anni Settanta, caratterizzati dall'esplosione in più direzioni del tema medievale – dal medioevo «dei contadini» a quello «dei templari» – fu in un certo senso contrassegnato dal fenomeno-Ecco. Come è noto, infatti, nel 1980 uscì la prima edizione del romanzo *Il nome della rosa*, balzato in brevissimo tempo in vetta alle classifiche di vendita e presto tradotto in tutte le lingue, diventando un fenomeno di costume e di moda. Al di là del lecito dubbio, avanzato – tra gli altri – da Ernst Voltmer, se davvero la folla degli acquirenti del libro coincidesse con quella dei suoi lettori³⁶, il romanzo si impose per il sapiente impasto di «generi» che presentava, per le molteplici chiavi di lettura, per la 'risposta' che in fondo dava alla 'domanda' di medioevo ormai diffusa a tutti i livelli, pur capovolgendo, paradossalmente, gli stereotipi consolidatisi nel decennio precedente. O proprio per questo motivo.

Intorno al *Nome della rosa* si è detto e scritto molto, si sono organizzati convegni e dibattiti, sicché ci limiteremo in questa sede soltanto ad alcune considerazioni, utili forse a comprenderne il significato nell'ambito

³⁴ R. PERNOUD, *Luce del Medio Evo*, Roma 1978, con *Presentazione* di M. Tangheroni; sugli orientamenti dell'editore Giovanni Volpe, figlio del medievista Gioacchino, si veda JESI, *Cultura di destra* cit., p. 68.

³⁵ Si veda, a titolo di esempio, il libretto turistico-templaristico P. DE SAINT-HILAIRE, *Bruges. Le Temple et le Graal*, Bruxelles 1993.

³⁶ E. VOLTMER, *Das Mittelalter ist noch nicht vorbei...*, in *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium*, cur. A. HAVERKAMP – A. HEIT, München 1987, p. 187.

del *revival* contemporaneo. All'Eco semiologo, anzitutto, era ben chiaro l'andamento assunto dal «nome del medioevo» negli anni precedenti: egli stesso, come si è visto, fin dal 1973 aveva partecipato in prima persona al «gioco di laboratorio» indotto da Vacca, sottolineando le analogie del medioevo con i nostri tempi e sottraendolo alla diffusa svalutazione corrente di ascendenza illuministica. Nella prefazione al romanzo (*Naturalmente, un manoscritto*), sotto la parodia dell'erudizione bibliofila, sono suggerite le diverse fasi della fortuna del medioevo: non per nulla il presunto libro «di tale abate Vallet» – in «francese neogotico»! – compare nel fatidico '68, quando «circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente», e nel 1970 se ne ritrovano tracce nella Buenos Aires del 'fantastico' Borges; dieci anni più tardi («ora che la veglia della ragione ha fugato tutti i mostri che il suo sonno aveva generato») se ne può riscrivere la storia «così gloriosamente priva di rapporto coi tempi nostri, intemporaneamente estranea alle nostre speranze e alle nostre sicurezze»³⁷. L'ironia del filosofo sferza garbatamente il «decennio medievale», alludendo ai suoi tic – l'attualizzazione del medioevo, la sua riproposizione di un modello ottocentesco, le tentazioni verso il fantastico, il suo apparente recupero scientifico – e narrando una storia dove assimilazione e allontanamento si alternano sapientemente, in una miscela eterogenea di vere e proprie traslitterazioni di testi autentici, su cui domina l'intellettuale 'occamista' che prefigura, come scriveva già nel 1973, l'«uomo occidentale moderno».

È tuttavia nel secondo romanzo, *Il pendolo di Foucault* (1988), ambientato ai nostri giorni – e dunque apparentemente estraneo al tema di cui si tratta –, che Eco appare preoccupato da una certa «ossessione del medioevo» che costituisce una delle forme del *revival* persistenti fino a oggi. Una preoccupazione che non gli consente forse di ritrovare la stessa felicità narrativa del *Nome della rosa* e che denuncia maggiore pessimismo sull'efficacia della ragione, ma che impartisce una severa lezione critica a tutte le letture esoteriche e tradizionaliste del medioevo alle quali si è fatto in precedenza riferimento, dimostrandone l'assoluta inconsistenza scientifica. Che questo genere di neomedioevo alla René Guenon, «prodotto dai mercanti dell'assoluto», lo preoccupasse in maniera particolare era già parso evidente nelle *Conclusioni* del Convegno di S. Gimignano del 1983, dedicate a *Dieci modi di sognare il*

³⁷ U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano 1980, p. 15.

Medioevo, dove, facendo salvi gli altri «sogni» innocenti, invitava invece espressamente a demistificare il «medioevo della Tradizione», «acritico e antifilologico (che) vive di allusioni e di illusioni, (che) riesce sempre e mirabilmente a decifrare, ovunque e con qualsiasi pretesto, lo stesso messaggio»³⁸. Era ancora una volta, e giustificatamente, l'«occamismo» del medievista e dell'uomo di impegno civile che, osservando le più evidenti manifestazioni di un perdurante *revival*, metteva in guardia contro templarismi vecchi e nuovi e loro connessioni politiche, frutto di quel «sonno della ragione» che già nel 1980 aveva ironicamente dichiarato superato.

Gli anni Ottanta, d'altra parte, segnarono il fruttuoso sviluppo dell'attenzione degli studiosi sul fenomeno generale del *revival* medievale, favorendo le ricerche non solo sulle sue manifestazioni attuali, ma anche sui precedenti storici, dal momento che ad alcuni appariva chiaro come sotto molti aspetti – specie quello iconografico – la riproposizione contemporanea del medioevo non facesse altro che appropriarsi di ciò che era già stato elaborato dal romanticismo ottocentesco.

Fin dal 1978, per la verità, L'Associazione dei Medioevalisti Italiani aveva tenuto a S. Margherita Ligure il terzo dei suoi convegni, intitolato proprio a «Il medioevo oggi», realizzando un'idea proposta due anni prima da Gustavo Vinay: allora si parlò in prevalenza di orientamenti culturali della ricerca e nell'insegnamento, ma non mancarono sezioni dedicate al medioevo nella letteratura e nelle altre forme di comunicazione³⁹. Il tema fu ripreso, con un più preciso indirizzo verso l'«altro» medioevo, nel 1983 a S. Gimignano, in un incontro dedicato espressamente al «revival del Medioevo nelle culture contemporanee», come recitava il sottotitolo del già citato convegno «Il sogno del Medioevo». Ne era in questo caso organizzatrice la giovane rivista barese «Quaderni Medievali» che fin dal primo numero (1976) aveva manifestato attenzione al fenomeno del *revival* dedicando una rubrica fissa, intitolata appunto «L'altro Medioevo», che si occupava, con note critiche e testimonianze, dell'«immagine speculare» del medioevo offerta dalla letteratura, dal cinema, dal teatro, dalla televisione, dal giornalismo. All'apertura dei lavori Franco Cardini, ricordando il debito dell'attuale *revival* con quelli che lo hanno preceduto e la tentazione di farne una metafora del

³⁸ ECO, *Dieci modi di sognare il medioevo*, in *Il sogno del Medioevo* cit., pp. 197-198.

³⁹ *Il Medioevo oggi*, Bologna 1982.

presente, sosteneva che «non c'è da temere della moda neomedievale, anche se essa sembra in parte diffondersi a causa di una sorta di «disagio della civiltà», e invitava alla seria ricerca scientifica intesa anche come «ricerca di modelli e di valori» – e segnatamente indicava (per sé?) Rolando e S. Francesco, in alternativa a Wat Tyler e Jacques Coeur –, individuando in ciò un aiuto al raggiungimento dell'autocoscienza delle proprie scelte⁴⁰. Di fatto, nel corso del convegno, si parlò poco dei «modelli e valori» esistenziali proposti dal relatore, ma si ebbero piuttosto contributi illuminanti sulle diverse riproposizioni del medioevo nel romanzo italiano, nella letteratura americana, nel giornalismo, nel cinema etc., proprio secondo gli orientamenti sostenuti dalla rivista.

Un terzo incontro sul tema si tenne nel 1988 ad Ascoli Piceno, col titolo «Il Medioevo: specchio e alibi»: lo introdusse Massimo Oldoni, dicendo polemicamente che «questo tornare di moda del medioevo comincia a stancarci» e suggerendo piuttosto di «raccontarlo, scoprendo in esso quelle schegge di vicinanza a noi che ci rendano parlante l'esperienza di quel mondo»⁴¹. Le relazioni, di massima, apportavano nuovi elementi alla conoscenza di settori specifici di rivisitazione attuale o del passato (fumetto, cinema, letteratura, architettura). Oldoni poteva aver ragione nell'esprimere la sua insofferenza verso la «moda» e i tentativi di interpretarla che finivano per ripetere piuttosto stancamente i giudizi di Eco o di Le Goff – che un decennio prima aveva definito il medioevo «la nostra infanzia», giustificando in tal modo i periodici ritorni di interesse –, o proporre ambigue ricerche di presunti archetipi. Più produttivo e interessante sembrava invece volgere gli interessi alla storia di quella riproposizione che, volenti o nolenti, rappresentava un fenomeno di gusto e come tale andava studiata, cioè nella sua dimensione diacronica, attraverso la sistematica verifica della sua stratificazione.

In questa direzione si erano mossi per primi (e si stavano muovendo) gli storici dell'architettura – fin dai pionieristici studi di Kenneth Clark su *Il revival gotico*, uscito già nel 1928, rivisto dall'autore in successive edizioni fino al 1964 e tradotto in italiano nel 1970 presso Einaudi – vol-

⁴⁰ F. CARDINI, *Medievisti «di professione» e revival neomedievale. Prospettive, coincidenze, equivoci, perplessità*, in *Il sogno del Medioevo* cit., p. 52; il medesimo concetto era stato espresso in Id., *Il vero medioevo non è quello che «va di moda»*, in «Tuttolibri» del 5 novembre 1983.

⁴¹ M. OLDONI, *Approdo all'isola-che-non-c'è: la scoperta del Medioevo*, in *Il Medioevo: specchio e alibi*, cur. E. MENESTÒ, Ascoli Piceno 1989, pp. 15-23.

gendo la loro attenzione al neomedievalismo ottocentesco di cui la moda attuale riprendeva in modo acritico gli stilemi, assumendoli inconsapevolmente come davvero medievali. Dopo decenni di disinteresse, causato dall'unanime svalutazione della produzione neomedievale ottocentesca, tra gli anni Sessanta e i Settanta cominciarono timidamente a comparire ricerche sull'architettura «in stile», specialmente in relazione con i problemi e le teorie del restauro, culminate poi nella grande mostra parigina del 1980 – ampiamente circolata anche in Italia – dedicata alla figura e all'opera di Viollet-le-Duc. Da quel momento in poi si susseguirono con una certa frequenza convegni, studi e mostre sugli artefici della «rinascita del medioevo» nell'arte e nell'architettura dell'Ottocento: nel 1981 su Alfredo d'Andrade a Torino e su Alfonso Rubbiani (sul quale tornerà un convegno del 1986) a Bologna, nel 1982 su Giuseppe Jappelli a Padova, nel 1984 – centenario della costruzione del Borgo medievale di Torino – sul torinese Benedetto Brayda e sul *Medioevo restaurato* in ambito genovese, nel 1985 sul vercellese Arborio Mella⁴². Proprio in quell'anno 1985 si tennero alcune iniziative significative: la mostra di Piacenza «Gotico, neogotico, ipergotico», il convegno internazionale di Pavia «Il neogotico nel XIX e nel XX secolo» e la settimana di studio di Trento su «Il medioevo nell'Ottocento in Italia e Germania».

Mentre l'incontro trentino si soffermava in prevalenza sulla storiografia ottocentesca, a Piacenza la mostra di Marco Dezzi Bardeschi affrontava il problema dell'uso ideologico del locale neomedievalismo in funzione di valorizzare, all'indomani dell'Unità italiana, un'originalità municipale enfatizzando nel restauro «ipergotico» le tracce superstiti⁴³. A Pavia, infine, Rosanna Bossaglia ampliava il discorso sulla riproposizione del medioevo oltre i confini nazionali, sottolineando l'incidenza degli interventi di rifacimento ottocentesco nel restauro degli originali: «come dire – osservava – che tanta parte del gotico è appunto neogotico»⁴⁴.

⁴² Una rassegna sugli studi di quegli anni è offerta da R. BORDONE, *La riscoperta di una riscoperta. Vent'anni di storiografia subalpina sul revival neomedievale ottocentesco*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», 84 (1986), pp. 559-568.

⁴³ *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli dell'Ottocento: il Medioevo*, cur. R. ELZE – P. SCHIERA, Bologna-Berlin, 1988; M. DEZZI BARDESCHI, «Lettor mio, hai tu spasimato?» Per una lettura del ritorno al «gotico», in *Gotico, neogotico, ipergotico. Architettura e arti decorative a Piacenza, 1856-1915*, Piacenza 1985, pp. 5-26.

⁴⁴ R. BOSSAGLIA, *Ragioni e modi del neogotico. Ragioni e caratteri di un congresso*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, cur. Id., I, Milano 1989, p. 18.

La rinnovata attenzione verso l'architettura neomedievale – certo maturati all'interno di un clima diffuso di riproposizione del medioevo – fu feconda di risultati per tutto il decennio successivo, influenzò gli orientamenti di ricerca ancora attuali e confluì con gli interessi di chi, intuendo nella «moda» corrente relitti di *revival* precedenti, cominciava a cercare di ricostruire una visione complessiva del fenomeno ottocentesco dell'«invenzione del medioevo» che tenesse conto delle diverse manifestazioni culturali e di comunicazione di massa, quali il romanzo, il teatro, la pittura di storia, l'illustrazione popolare⁴⁵. Si inaugurava così – in un certo senso – un promettente filone di ricerca di storia del «gusto medievalizzante» che, affrancandosi (non senza resistenze) da sterili condanne di natura estetica, restituiva la produzione neomedievale alla cultura del suo tempo, contribuendo a una migliore conoscenza non solo dell'attività degli esecutori, ma anche degli usi strumentali a cui il medioevo era stato soggetto e, per alcuni versi, lo è tuttora.

5. Se durante il Risorgimento al bagaglio simbolico di un inesauribile medioevo avevano attinto ideologie di segno opposto, ricorrendo all'uso propagandistico dei concetti di guelfismo e ghibellinismo, anche ai nostri giorni un analogo ricorso appare tutt'altro che abbandonato. Accanto a quello consolatorio, di intrattenimento o di evasione, infatti, esiste ancora oggi un uso ideologico-politico del medioevo, aggiornato – e stravolto – alle esigenze attuali. Non manca il ricorso al medioevo inteso come *societas christiana* nell'integralismo cattolico di «Comunione e Liberazione», la cui attività editoriale (Jaka Book) è in parte rivolta proprio alla pubblicazione di testi e studi medievali di larga circolazione, comunque curati in maggioranza da medievisti competenti. Mentre di miti e immagini medievali (di segno, in questo caso, neoghibellino) è evocativa «l'intricata rete di case editrici, di collane, di riviste in cui si articola la pubblicistica di estrema destra (All'insegna del Veltro, La Tavola Rotonda, Barbarossa, Edizioni del Graal, «Excalibur», «Il Ghibellino», «L'Alfiere»)»⁴⁶, destituita di ogni valore scientifico. È soprattutto un altro, tuttavia, il fenomeno più vistoso per estensione di utilizzo stru-

⁴⁵ BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., che raccoglie, rielaborandoli, contributi usciti rispettivamente nel 1982, 1984, 1985, 1989, 1991 e 1992.

⁴⁶ REVELLI, *Il medioevo della destra* cit., p. 112.

mentale di feticci medievali al quale in Italia si assiste dal principio degli anni Novanta, quello rappresentato dalla Lega Nord di Umberto Bossi.

È noto come il movimento di reazione al centralismo romano, fin dal suo primo comparire sulla scena politica italiana, abbia assunto denominazioni e simbolismo desunti dal trito magazzino della rievocazione risorgimentale del medioevo, quali la «Lega Veneta» e soprattutto la «Lega Lombarda». Mentre l'Ottocento nazionalista li aveva usati in chiave unitaria, interpretando l'opposizione dei comuni al Barbarossa come anticipatrice dell'indipendentismo italiano, tuttavia l'utilizzo che ne fanno i *lumbard* cambia radicalmente di segno, prospettando addirittura la secessione del Nord dal resto del Paese. L'apparente neomedievalismo della Lega Lombarda, data la totale insussistenza di spessore culturale dell'operazione, in realtà si muove esclusivamente nell'ambito del folklore della festa popolare, in particolare di quella della Sagra del Carroccio che ha luogo ogni anno a Legnano; da qui i leghisti hanno infatti ricavato il nome stesso, il simbolo del carroccio medievale – diventato nel linguaggio dei quotidiani sinonimo di Lega, specie dopo l'avanzata elettorale del 1993 –, il vessillo crociato e il logo dell'«Albertino», cioè la raffigurazione della statua realizzata da Enrico Butti alla fine del secolo scorso a Legnano che rappresenta il mitico Alberto da Giussano con la spada sguainata⁴⁷. La Lega poi rinnova periodicamente il «giuramento di Pontida» (di berchetiana memoria), offrendo l'occasione per adunate oceaniche del «popolo leghista» ancora in un clima fra la sagra paesana e il tifo da stadio, dove non manca la presenza di guerrieri lombardi in costume medievale. Il fascino di un approssimativo medioevo ribellistico, d'altra parte, giustifica il successo presso i rappresentanti della Lega – attestato dalle dichiarazioni ai giornali – di film come *Braveheart* di Mel Gibson (1995), imperniato sull'opposizione medievale degli scozzesi al regno d'Inghilterra.

Sebbene il medievalismo della Lega appaia poco più che una vernice un po' buffonesca che può far sorridere o inquietare, la diffusione a livello locale di rappresentazioni storiche di ambientazione medievale rappresenta invece un fenomeno sempre più vasto che sta caratterizzando negli ultimissimi anni il revival, e non soltanto in Italia. Ricostruzioni in costume di mercati, di antichi mestieri o di episodi storici, simula-

⁴⁷ Si vedano le considerazioni in proposito di E. VOLTMER, *Il carroccio*, Torino 1994, pp. 25-29.

zioni di tornei e di combattimenti, competizioni di arcieri e balestrieri, esecuzioni musicali con strumenti tradizionali, cene e feste medievali sono all'ordine del giorno nel densissimo carnet degli appuntamenti turistici nazionali e internazionali ambientati nei più suggestivi luoghi medievali, ma soprattutto neo-medievali⁴⁸. Nell'articolato arcipelago delle manifestazioni locali confluiscono suggestioni diverse che in parte riassumono le ragioni del *revival* dei decenni precedenti, in parte sono frutto di istanze sociali nuove.

A parte l'ineludibile componente ludica – che fin dall'Ottocento ha connotato le riproposizioni *en travesti* del medioevo (dai caroselli storici ai balli in costume) – e al di là degli interessi economici dell'industria dell'intrattenimento, disposta a «inventare la tradizione», si direbbe che, con il declino delle ideologie universali, si stia manifestando una più diffusa attrazione – non solo di stampo leghista! – per la dimensione localistica (il comune, il quartiere...) e per la sua storia locale, privilegiandone la fase medievale, intesa come momento delle origini di una presunta identità. Sempre più spesso la politica culturale degli assessorati cerca contatti con gli specialisti – come i recenti esempi relativi alla Via Francigena dimostrano⁴⁹ –, promuovendo iniziative e pubblicazioni in cui i ricercatori dell'università si incontrano con una nuova erudizione locale, il più delle volte formatasi alla loro stessa scuola. D'altra parte,

⁴⁸ L'elenco delle iniziative di questo genere è sconfinato e negli ultimi anni sono sorti in Italia e all'estero gruppi di animazione e società che si offrono di allestire e coordinare complesse attività di attrazione con ambientazione medievale, come ad esempio l'associazione «De castellis comitis», con sede a Chambéry e con filiali negli antichi stati sabaudi. Non mancano poi gruppi, come il torinese «Durendal» sorto nel 1989, che si prestano ad animare feste e sfilate in chiave fantasy-medievaleggiante, proponendo la ricreazione di giochi di ruolo dal vivo. Il gusto per il medioevo negli ultimi anni è infine denunciato anche dal suo uso nella decorazione di accessori di moda: nell'agosto del 1994, ad esempio, la nota Swatch Swiss ha prodotto un orologio con lancette a forma di alabarde e quadrante con un cavaliere medievale, circondato, come se fosse un sigillo, dal motto «JE VOUS DIRAI L'HISTOIRE DE CE ROBERT LE DIABLE».

⁴⁹ Il progetto transnazionale «via Francigena», inteso al recupero storico-culturale degli antichi itinerari stradali, è stato assunto nel 1994 dalla Commissione dell'Unione Europea; la definizione e la sua gestione attuativa sono a cura del Dipartimento del Turismo e delle regioni Emilia-Romagna, Piemonte, Valle d'Aosta, Liguria, Lombardia Toscana e Lazio, vi sovrintende un Comitato scientifico internazionale formato da G. Sergi, L. Gambi, G. Cherubini, I. Moretti, P. Toubert e E. Ubert (A. SORIA, *La via Francigena, un progetto transnazionale per il turismo culturale europeo*, in *La via francigena. Itinerario culturale del Consiglio d'Europa*. Atti del seminario, Torino 1994, pp. 32-37).

anche nelle messe in scena più spettacolari, destinate al grande pubblico e spesso patrocinate dagli stessi assessorati, traspare sovente uno sforzo di attendibilità storica, di frequente verificata sui documenti e intesa a rappresentare in prevalenza i ceti subalterni, secondo una perdurante predilezione per il «medioevo dei contadini» che, come abbiamo visto, risale agli anni Settanta. Ciò non toglie che la nuova «massificazione» del medioevo folkloristico abbia inevitabilmente indotto talvolta a sbavature grottesche o a operazioni commerciali che, speculando sulla moda, utilizzano a scopo pubblicitario cascami di medioevo: valga per tutti l'esempio della «Locanda dei Templari» di una località piemontese che offre, come garantisce il volantino scritto in caratteri gotici, «Cene Medioevali con Danza del Ventre e Giullari»!

Su un versante diverso, in questo scorcio di millennio suggestioni del *revival* medievale degli anni precedenti sembrano essere oggi confluite nel composito sincretismo della cosiddetta *new age*, una tendenza di reazione spiritualistica al tecnologismo affermatasi ultimamente nell'ambiente borghese americano, che mescola irrazionalismo, ecologia, ambientalismo, misticismo orientale e interesse per le culture primitive. In questo variegato panorama trova accoglienza il medioevo «magico» di Merlino e di Artù, proveniente dalla moda esoterico-cavalleresca, ma – si direbbe – edulcorato dalle ossessioni dell'interpretazione tradizionalista. Il «medioevo all'americana», d'altra parte, è sempre stato caratterizzato dalla semplificazione di problemi proprio perché orientato dalla diffusione su vasta scala: nel cinema hollywoodiano più recente, che di quell'atteggiamento è lo specchio, il medioevo subisce qualche aggiornamento nell'adeguare ambienti e costumi a una maggiore verosimiglianza, ma poi la narrazione, come in *Robin Hood, principe dei ladri* di Kevin Reynolds (1991), cede a quelle suggestioni di *sword & sorcery* che ormai caratterizzano la rappresentazione di quell'età. Se in precedenza la *fantasy* si ispirava al medioevo, ora è infatti il medioevo a ispirarsi alla *fantasy*, secondo un processo che, come si è visto, ha avuto inizio al principio degli anni Ottanta.

Pare invece distaccarsi da questo clima la rievocazione del medioevo proposta da Ellis Peters (pseudonimo della scrittrice Edith Pargeter, recentemente scomparsa) con la fortunata serie di «gialli» medievali che hanno per protagonista il benedettino Cadfael. La Peters cominciò a scrivere le avventure del suo monaco-*detective*, ambientate in un verosimile XII secolo inglese, nel 1977, ma il successo presso il pubblico

italiano – che perdura tuttora – le arrise soltanto dopo la fortuna del romanzo di Eco, di cui, come è noto, la più immediata chiave di lettura è appunto quella di investigazione.

Tentare un bilancio conclusivo di come negli ultimi trent'anni il medioevo è stato presente nella società e nella cultura contemporanea non appare compito facile, benché si sia cercato di individuare di volta in volta le manifestazioni di interesse verso questa età. Rispetto ai *revival* del passato certamente qualcosa è cambiato, nonostante questi abbiano continuato a fornire materiali – mentali e concreti – ai quali attingere: esiste tuttora una percezione del medioevo che, a certi livelli, appare ancora totalmente mutuata dalle riproposizioni ottocentesche. D'altra parte il rinnovamento tematico e metodologico che lo studio dell'età di mezzo ha prodotto nel nostro secolo non è stato senza conseguenze per la cultura corrente, se questa ne ha recepito la suggestione, sia pure in maniera frammentaria e giustapponendone spesso i risultati con nozioni di preconsocenza.

C'è da chiedersi se sia corretto addirittura parlare di *revival* del medioevo in una società onnivora come la nostra, dove le comunicazioni di massa bombardano di informazioni e dove, fra queste, la divulgazione storica – buona o cattiva che sia – occupa un rilievo non certo indifferente. O che, piuttosto, il medioevo non vada ad assommarsi indifferentemente alle curiosità per gli Indiani d'America, gli Etruschi o i Celti, o per qualsiasi altra epoca o civiltà della storia umana. Eppure in certi momenti appena trascorsi la rievocazione del passato, o meglio il «sentimento» del passato, è stata inequivocabilmente rievocazione del medioevo, inteso – direbbe Ovidio Capitani – come nostro «passato prossimo». Davanti alle crisi del presente (e ogni presente ha le sue crisi) il medioevo è stato di volta in volta un mito consolatorio dai contorni reali, il mito delle proprie origini, non un vano archetipo, ma, in una visione organicistica, la «nostra infanzia», l'«infanzia d'Europa», la «giovinchezza del mondo», fasi esistenziali di nascita o di crescita inscrivibili in un'esperienza sentita come non ancora conclusa⁵⁰. Lo stesso non si

⁵⁰ R. FOSSIER, *Enfance de l'Europe. Aspects économiques et sociaux (X^e-XII^e siècles)*, Paris 1982 (trad. it. Bologna 1987); l'espressione «giovinchezza del mondo» è invece usata dal romanziere-divulgatore francese M. JULIAN, *Charlemagne ou la jeunesse du monde*, Paris 1993, romanzo da cui fu tratto il film tv di Clive Donner, programmato in Italia nel corso del 1994, a proposito del quale si veda R. BORDONE, «Young» Carlo Magno. Una nuova immagine di Medioevo?, «Quaderni medievali», 38 (1994), pp. 141-150.

può dire degli Etruschi o dei Celti, «civiltà morte». Che una percezione di questo genere sia giusta o sbagliata o improponibile, che il medioevo rappresenti un ciclo definitivamente concluso e che sia altrettanto lontano dalla nostra esperienza come la civiltà etrusca o celtica non ha importanza: ciò che conta in questo discorso è che sia sentito psicologicamente come tale dai nostri contemporanei.

E allora occorrerà guardare alle riproposizioni del medioevo come a un bisogno di ringiovanimento: forse non è un caso che la riscoperta nel nostro secolo avvenga in concomitanza con la protesta giovanile contro un mondo vecchio. Celto, sarebbe semplicistico limitarsi a metterla in questi termini, ma la fortuna del «medioevo dei contadini» al principio degli anni Settanta non è forse legata anche al culmine del processo di industrializzazione che decretava la scomparsa di un mondo precedente, dunque «più giovane»? E tutti i medioevi ecologici, post-nucleari o semplicemente alternativi all'inquinamento contemporaneo, non proponevano ambienti di un «prima», anche se immaginati per un «dopo» da cui ricominciare, vichianamente, dal principio? Persino il delirante medioevo della Tradizione, in fondo, evocava, nella sua anti-storica condanna dell'età moderna, una perfezione originaria che il mondo avrebbe perso (o celato) invecchiando. E anche senza fumose sovrapposizioni esoteriche, la fortuna delle avventure cavalleresche, di quelle originali o di quelle inventate dalla fantasy, derivava da una reazione, spesso inconsapevole, alla complessità di una società matura e da una fuga verso i territori dell'adolescenza, assetata di eroismi. Si trattava in questo caso di un medioevo a una sola dimensione, in gran parte ereditato dall'Ottocento, a correzione del quale Eco con il suo Guglielmo di Baskerville ha proposto una ben più ricca polivalenza, aggiornata ai risultati recenti della ricerca che proprio in quegli anni è «esplosa» in tutte le direzioni, anche quantitativamente, come mai era accaduto in passato.

Proprio dall'intreccio fra la fortuna del *revival* e l'allargamento delle competenze degli studiosi nasce ora la richiesta di disponibilità a collaborare da parte delle amministrazioni locali. Medioevo oggi vuol infatti dire anche questo: un ruolo nuovo e inconsueto per i medievisti, sempre più coinvolti nella società civile che si interroga sulle sue origini, non importa se da principio sollecitata dalla moda medievale o dallo spirito municipalista (o dal frequente incontro di entrambi). Un ruolo pieno di responsabilità, ma che, rispondendo all'inesausta domanda di medioevo, può consentire l'impostazione di una attività diretta di seria

divulgazione, intesa a fornire di esso al grande pubblico un'immagine più corretta e articolata. A loro spetterà, di conseguenza, contribuire anche alla rimozione di tutti gli altri medioevi circolanti nella conoscenza comune, restituendoli in prospettiva storica ai momenti e ai motivi per cui sono nati e si sono sviluppati.

Il *revival* del Novecento, dopo una navigazione procellosa, in definitiva sembrerebbe aver dunque favorito – almeno in parte – l'approdo al terreno meno incerto della divulgazione scientifica: è una prospettiva promettente perché consente di fornire a tutti gli strumenti per delimitare con chiarezza limiti e confini della rievocazione di un'età così complessa. A ciascuno toccherà poi scegliere, ma consapevolmente, la realtà o il sogno.

«YOUNG» CARLO MAGNO.
UNA NUOVA IMMAGINE DI MEDIOEVO?
A PROPOSITO DI UNO SCENEGGIATO TELEVISIVO

La scena mostra una sorta di «corral» con un magnifico stallone nero; un gruppo di giovani vi è intorno, hanno lunghe chiome scomposte, scherzano, uno di loro ammansisce il cavallo e lo acquista per l'amico, ma una ragazza vi monta in arcione e dà di sprone. Allora il giovane che ha ricevuto il dono balza sulla sua cavalcatura e parte all'inseguimento nella prateria. Aleggia sulla scena un'allegria giovanile, un'aria cameratesca e un po' ribalda, di irruenza, la solidarietà complice di un gruppo di amici. Manca soltanto qualche sparo festoso dell'immanicabile Colt e saremmo fra i «cattivi (ma simpatici) ragazzi» di *Young guns*, senonché...

Senonché il biondo *cow-boy* non è Billy the Kid, ma si tratta del paladino Orlando e il focoso cavaliere all'inseguimento della bella *señorita* non è altri che Carlo Magno, già diventato re dei Franchi e dei Longobardi, in caccia della terza moglie, la sveva Ildegarda. Così lo ha visto e rappresentato il regista Clive Donner nel film-sceneggiato per la TV, definito dalla pubblicità – con un linguaggio da Hollywood anni cinquanta – «il kolossal dell'anno seguito da 60 milioni di spettatori», «la più grande coproduzione internazionale degli ultimi anni» (si sono messi in sei: Pathé Télévision, France 2, France 3, RAI Uno, Lux Spa, Beta film), che ha visto impegnate «2500 comparse, 500 cavalli per ben 100.000 metri di pellicola».

È facile per un addetto ai lavori ironizzare su una produzione popolare, definita recentemente «un orripilante polpettone storico» da chi, con molta dottrina, si è proposto di esaminare errori e anacronismi nel cinema di ambientazione storica. Errori qui ne troviamo a manciate, anche con effetti di umorismo involontario (e ne indicheremo qualcuno,

senza l'intenzione di essere esaustivi), ma è forse altrettanto interessante cercare di capire, non diciamo il «messaggio» perché sarebbe chiedere troppo, bensì lo spirito di uno spettacolo di intrattenimento che, comunque sia, intende rievocare un personaggio e un periodo i quali, anche al di fuori dell'ambito scientifico, posseggono un tradizionale radicamento nell'immaginario comune.

Un Carlomagno sorridente, dal volto da sportivo di Christian Brendel, nuotatore e gran dongiovanni, invece che il re dalla barba fiorita, è in fondo frutto di una scelta, un modo inconsueto di «vedere» l'VIII secolo. E ciò invita a riflettere, al di là della riuscita (non certo esaltante) del prodotto cinematografico, sulle intenzioni dello sceneggiatore, sulle attese del pubblico, sulla proposta di divulgazione di una certa immagine di medioevo, diversa da quella del passato, ma non meno illusoria.

C'è, anzitutto, lo sforzo di adeguamento a un pubblico televisivo, abituato più alla «telenovela» che non alla programmazione del DSE. Nulla di male, in questo, dal punto di vista dello spettacolo: la RAI ha alle spalle una dignitosa tradizione di sceneggiati ai quali, con tutti i limiti del mezzo, non si può disconoscere una funzione anche educativa. Ma in questo caso, nel difficile equilibrio fra fiction e divulgazione storica, il cedimento verso il modello latino-americano ha prevalso clamorosamente: le relazioni fra Carlo e le donne ne sono un esempio eloquente, così tutta la vicenda di Ermengarda (il viaggio di Berta, il monastero, l'incontro del re con la bella «italiana», l'amore, il ripudio, il dolore) è raccontata con i modi e i toni tipici del genere. La semplificazione dei problemi e l'attualizzazione del linguaggio, naturalmente, sono inevitabili in una narrazione «popolare», ma la scelta degli sceneggiatori qui è stata davvero troppo schematica.

Si prenda il caso della semplificazione dei problemi. Essa avviene almeno su tre piani: nella narrazione, nella descrizione degli atteggiamenti, nell'interpretazione storica. Nel primo caso la vicenda è ridotta all'essenziale, secondo uno schema da sunto Bignami: Carlo «principe», dalla morte di Pipino il Breve fino alla conquista del regno longobardo; Carlo «re», da Roncisvalle alla sconfitta di Widuchindo; e infine l'incoronazione imperiale. L'inquadramento storico delle diverse fasi è affidato alla descrizione degli atteggiamenti, secondo il linguaggio delle immagini tipico del mezzo cinematografico, e impone la scelta di «messaggi» visivi comprensibili per il pubblico in quanto evocativi di situazioni, usi e istituzioni. Tale funzione didascalica appare in un certo senso ancor più

delicata dell'intreccio, è parte essenziale della rievocazione, le conferisce corpo, ambientazione, atmosfera: deve, in una parola, comunicare allo spettatore l'esatta collocazione della vicenda, creare il distacco fra il presente e il passato, segnalare una diversità che non è banalmente costituita dal diverso abbigliamento, ma dalla diversa mentalità.

Sotto questo aspetto fondamentale la debolezza dell'operazione si manifesta con evidenza, sia nell'impianto generale, sia nei numerosi errori riscontrabili nei particolari, puntualmente segnalati nel volume di Sergio Bertelli al quale già abbiamo fatto riferimento. Così, fin dalla prima puntata, non possono non stupire la «carta geografica» del regno sulla quale discutono gli eredi di Pipino, né i rotoli letti in senso verticale come proclami, anziché srotolati orizzontalmente, a non dire dei grandi fogli di carta su cui si esercita nella scrittura Carlomagno invece di far uso di tavolette e codicetti a cui fa riferimento Eginardo. La «semplificazione» della corte papale provoca poi anacronismi vistosi, come i cappelli cardinalizi rossi (in realtà concessi nel 1246) o l'appellativo «eminenza» (riconosciuto solo nel 1630): così è l'esigenza di rendere riconoscibili al pubblico comune, senza preoccupazioni filologiche, simboli radicati che spinge gli autori a ricorrere all'uso dei «gigli di Francia» (dei Valois!) per individuare lo stendardo del re dei Franchi. E a proposito di regalità si leggano le gustose osservazioni di Bertelli sull'uso quotidiano della corona nella forma di sottile cerchio metallico, «una sorta di head-band degli sportivi».

Sulle semplificazioni dell'interpretazione storica, infine, non è il caso di soffermarsi – già si è detto dell'impianto telenovelistico dei rapporti fra Carlo e le mogli –, se non per ricordare la schematicità con la quale vengono presentati i grandi problemi del suo regno: così la creazione dei *comites* diventa una giocosa distribuzione di riconoscimenti al gruppo di amici-paladini, l'incontro con Alcuino il drammatico colloquio di un uomo in crisi esistenziale, la scuola palatina una sorta di linda scuola elementare. E si potrebbe continuare...

L'attualizzazione è l'altra grande difficoltà che incontrano i realizzatori di una fiction storica: inevitabile, per entrare in sintonia con i livelli di attenzione e di comprensione dello spettatore medio, ma al tempo stesso antitetica (in un certo senso) con quell'esigenza di «diversità» che dovrebbe suscitare la rievocazione del passato. Di fatto non esiste soluzione ottimale, specie sul piano spettacolare, e anche i risultati migliori (e il film di Donner non è certo fra questi) lasciano insoddisfatti,

nonostante le consulenze degli esperti (che qui non ci sono proprio!). In questo caso la scelta è dichiarata e i personaggi agiscono e parlano come nostri contemporanei, vivono sentimenti ed emozioni comprensibili per tutti gli spettatori.

Di tutto ciò è ben consapevole l'autore-sceneggiatore, Marcel Jullian, primo presidente di «Antenne 2», adattatore e dialoghista tanto per il cinema quanto per la televisione, già animatore di *Ecran Total* su France Inter. Nell'*Avertissement* che precede il volume edito da Flammarion in contemporanea con l'uscita dello sceneggiato, egli infatti dichiara subito che «il ne s'agit pas d'un livre d'Histoire» (con la maiuscola). La dichiarazione consuona, curiosamente, con altra analoga, rilasciata da Gianni Granzotto nella *Nota d'introduzione* del suo Carlo Magno, premio «Selezione Campiello» del 1978: «Non creda il lettore, nemmeno per isbaglio, che questa sia opera di storico». La dimensione non-storica – divulgativa? di puro intrattenimento? – delle due opere si evince esemplarmente da un istruttivo confronto fra le divergenti rappresentazioni del medesimo personaggio: Ermengarda. Entrambi gli autori accolgono l'indicazione tradizionale (per così dire manzoniana) del nome della figlia di Desiderio, nonostante il silenzio delle fonti al proposito o l'ipotesi avanzata da alcuni che si chiamasse Desiderata, ma il medesimo silenzio autorizza da una parte Granzotto a descriverla come «una giovane bionda, fresca di membra, ma piuttosto grassa e molliccia, di un pallore che scendeva nel giallo, ... decisamente brutta» (il che favorirà il ripudio). Dall'altra parte, per Jullian si tratta invece di una ragazza come Carlo non ha mai veduto, vestita all'italiana (!) «avec un visage tout d'innocence et de beauté», sicché subito se ne innamora follemente, ricambiato, rendendo poi doloroso il divorzio voluto dal papa.

Granzotto dunque non sembra esser stato neppur lontanamente fra gli ispiratori di Jullian; le sue suggestioni narrative vengono da altre fonti. Non certo fonti primarie – non per nulla la Francia possiede ottimi divulgatori –, ma ci sono comunque buone letture storiche alle spalle di Jullian, anche se invecchiate, forse legate agli anni della scuola. Louis Halphen (allievo di Monod, primi studi su Carlomagno datati 1921) è il solo autore citato nell'*Avertissement*, ma anche i debiti verso il Calmette (*Charlemagne, sa vie et son oeuvre*, Paris 1945) non sono pochi, sia come taglio, sia come impostazione delle vicende. Il titolo del secondo capitolo della sua opera (*L'heure de Berthe*), infatti, non solo verrà ripreso

come titolo del quarto capitolo del libro di Jullian, ma darà origine a una generalizzata scansione della materia per «ore» (di Carlo: primo capitolo, di Roma: sesto, d'Irene: primo della seconda parte, dei Baschi: secondo, della Baviera: primo della terza, del perdono: terzo).

Sull'impianto calmettiano delle vicende, Jullian ricerca poi un linguaggio cinematografico aggiornato, in grado cioè di renderle avvincenti per il pubblico degli anni novanta. A questo proposito, secondo il più volte citato Bertelli, la regia di Donner, «dipende strettamente da *Il leone d'inverno*, il film di Harvey vincitore di ben tre Oscar nel 1968», e «alla recitazione di Peter O'Toole e di Katharine Hepburn guardano Christian Brendel/Carlomagno e Anny Duperey/Berta». Se è vero che gli atteggiamenti degli attori si ispirano al film inglese, va però notato come il tono complessivo della realizzazione abbia presente in realtà un modello ben diverso, rintracciabile piuttosto nella letteratura popolare francese corrente. Il «gigante» Carlomagno su cui insiste Jullian – sviluppando a modo suo la descrizione di Eginardo – pare subire infatti la suggestione del personaggio evocato da François Cavanna in un picaresco romanzo del 1986 (*Le fosses carolines*, ed. Le Livre de Poche): «un colosse..., gros mangeur, grand buveur, grand baiseur».

Cavanna non è certo l'erudito Calmette, e neppure il raffinato Harvey, bensì il dissacrante giornalista-scrittore, creatore negli anni Sessanta della rivista satirica «Hara-Kiri» («bete et méchant»), che scrive, pur con tono umoristico, una storia di violenza e di sesso ambientata in età carolingia, usando un corposo linguaggio parlato. «Cela tient du roman de cape et d'épée et del western», recita il risvolto di copertina del tascabile, e il giudizio si può in parte applicare, come si è visto, anche allo sceneggiato televisivo. Un personaggio esplicito nel suo ruolo di «mangiatrice di uomini» come l'imperatrice Irene – alla quale Bertelli non perdona di presentarsi in *fuseaux* e con la corona in testa anche quando riposa sdraiata sul letto! –, ad esempio, sembra uscito proprio dalle pagine del disinvolto autore-disegnatore. Ma anche alcuni contenuti narrativi di Cavanna sono rimasti nel film, e non i peggiori, come quello relativo al progetto di scavare un canale di congiunzione fra i fiumi Regnitz e Altmühl in Baviera per collegare il Danubio con il Reno e controllare la navigazione dell'intera Europa. Una notizia tratta dagli *Annales* di Lorsch, attorno alla quale il giornalista italo francese (che cita in appendice una dozzina di titoli di bibliografia!) ha costruito tutto il suo romanzetto e che l'autore-sceneggiatore utilizza per introdurre

correttamente il concetto di Europa (diffuso proprio in età carolingia), terminando però l'episodio con una battuta fordiana da finale di *My darling Clementine* (Carlomagno: «È un bel nome Europa!» – Wyatt Hearp/Henry Fonda: «è un bel nome Clementina!»)

Tuttavia non si renderebbe completamente giustizia a Jullian nel circoscriverlo alle suggestioni di un «Livre de Poche» – che pure non sono poche – e allo schematismo delle lontane memorie scolastiche. È innegabile l'alternanza, spesso fastidiosa, fra l'ingenuità di «segni» tradizionali (per lo più anacronistici) e il ricorso a tratti di crudo realismo anni Ottanta in un impasto visivo che vorrebbe essere commercialmente appetibile per tutte le bocche, ma nella confezione complessiva del prodotto, in definitiva, l'autore non appare certo uno sprovveduto. Scelte narrative, tagli, apparenti licenze storiche infatti possono essere deliberatamente volute per conseguire certi risultati artistici, rispondono all'intento di sviluppare un'idea precisa. Jullian sa benissimo, ad esempio (e lo dichiara nell'*Avertissement*), che Eginardo non poteva essere presente alla morte di Pipino il Breve, ma aveva bisogno di un personaggio che garantisse continuità alla narrazione fin dall'inizio; non ignora poi che Carlomanno, fratello di Carlo, finì i suoi giorni in monastero, senza sospetto di veleno, ma nell'accusare Gano della sua morte, procurata per favorire Carlo, intende farne l'«ombre noir» del prode Orlando, rileggerne a modo suo la figura leggendaria, pur passando disinvoltamente dalla *Vita Karoli* alla *Chanson de Roland*, per creare una tensione drammatica all'interno della vicenda di «amicizia virile» fra i protagonisti sulla quale, di fatto, si impernia gran parte della storia.

E si torna così a quel vago sapore di western «giovanilistico» dal quale abbiamo un po' scherzosamente preso le mosse per rilevare in realtà una certa idea di medioevo neanche tanto sommersa, anzi esplitata nel titolo/sottotitolo originale del volume di Jullian che suona, alla maniera dei *feuilleton* ottocenteschi, *Charlemagne ou La jeunesse du monde*. Se poi si legge attentamente il testo, l'espressione si ritrova proprio nell'episodio del bagno nuziale di Carlo con Ermengarda: Carlo nudo nuota vigorosamente nella sua prediletta piscina – ma quanto tempo vi passa nel film! – e, quando leva gli occhi verso la donna e si alza dall'acqua, «il est la jeunesse du mond». L'idea di Carlomagno/giovinchezza del mondo in quanto espressione di energia vitale e primigenia – ma quei «lavacri d'Aquisgrana» così insistiti celeranno un simbolo legato all'acqua? – sembra quasi suggerire un sillogismo: Carlomagno im-

magine del medioevo, ergo medioevo/giovinezza del mondo. Concetto che non appare poi così peregrino, ma possiede dignitosa paternità storiografica, in quanto può rifarsi a quegli storici recenti (...francesi) che hanno definito il medioevo – o almeno parte di esso – come «infanzia» dell'Europa, quasi momento incoativo e magmatico di un'era nuova e diversa da quella che l'aveva preceduta, sviluppando un'immagine di Lopez che aveva parlato di alto medioevo come di «nascita» dell'Europa. Curioso destino, in fondo, per un'età che, al contrario, collocava se stessa nella vecchiaia del mondo...

Quella della giovinezza si tratta certo di un'immagine (storiografica) allusiva, intesa a rilevare soprattutto gli aspetti di novità del medioevo, pur senza trascurare l'eredità che ogni età riceve dalla precedente, ma certamente, fuori dell'ambito degli specialisti, «assolutizzata», può apparire immagine di forte suggestione e di sicuro impatto sull'opinione comune. La sua adozione da parte di un «uomo delle comunicazioni» come Jullian è significativa: risponde a una domanda del pubblico, fornisce bene un modello. Sicché il vero percorso di individuazione (e di generalizzazione) si dovrà forse considerare inverso: medioevo-giovinezza del mondo, dunque Carlo-giovinezza del mondo. Non stiamo poi a sottilizzare quanto Carlomagno possa riassumere il medioevo e identificarvisi: nell'immaginario corrente (forse ancor più in Francia che in Italia) non solo l'eguaglianza funziona, ma appare anzi molto forte. Avrà fortuna?

Si tratta in fondo della divulgazione semplificata di un'interpretazione complessiva del medioevo, ultima forse in ordine di tempo di quel destino che questa età complessa si porta dietro fin dalla sua prima «invenzione»: il destino di essere soggetta a interpretazioni acriticamente univoche, di essere strumentalizzata a tesi, di venire rievocata in funzione delle esigenze dei contemporanei. Il medioevo degli illuministi e quello dei romantici, il medioevo dei reazionari e quello dei liberali, dei cattolici e dei liberi pensatori... Dovremo aggiungervi quello inventato dagli sceneggiatori televisivi? O non si tratta piuttosto di prontezza da parte degli sceneggiatori nel cogliere un'«attesa» di medioevo?

Questo medioevo interpretato dunque come «tempo dei giovani» – ulteriore adeguamento del concetto di «giovinezza del mondo» alle esigenze di esplicitazione visiva –, infatti, sembrerebbe piuttosto l'assunzione da parte dei *mass-media* (specchio riflettente dei miti e dei bisogni della società) di un nuovo modello elaborato dal presente che

cerca un alibi nell'interpretare il passato, come finora è accaduto per tutti i «medioevi rivisitati». Non sarà dunque il malessere fin-de-siècle di una società invecchiata in un mondo adulterato e inquinato, che non crede più nelle ideologie, che non osa sperare nei rinnovamenti politici e nei progetti internazionalistici, quello che spinge a cercare nel medioevo della *fiction* la sua «fontana della giovinezza», i sentimenti genuini dell'amicizia, la natura incontaminata, la fede incrollabile, il disegno di una stabilità europea? Il cinema e la televisione recepirebbero oggi questa domanda come ieri lo facevano il romanzo, il teatro, la pittura popolare; Jullian e Donner propongono l'alternativa offrendo un Carlomagno vitale e istintivo, comprensibile dal pubblico, anzi che si comporta come il pubblico desidera si comporti un uomo del medioevo: è giovane, cavalca, ama, governa con giustizia ma senza prendersi troppo sul serio...

In questa prospettiva di mito consolatorio – che fu pure degli Iva-nohe, degli Alberti da Giussano, delle Giovanne d'Arco e dei Riccardi Cuordileone di romantica memoria – che importano gli anacronismi semplificanti? Forse le armature quattrocentesche disturbavano le rievocazioni dei cavalieri della Tavola Rotonda? Autori e sceneggiatori del Carlo Magno televisivo non ignorano del tutto le fonti, come non le ignoravano i romanzieri dell'Ottocento; per un verso ne hanno enfatizzato certi aspetti che parevano loro più consoni alla mentalità di oggi, alle attese del pubblico, per un altro le hanno integrate con la fantasia – come, d'altronde, adesso suggeriscono anche certi storici (...francesi) –, forti dell'affermazione di Anatole France (regolarmente citata da Julian) che la storia è un'arte «on n'y réussit que par l'imagination».

Il problema maggiore dello sceneggiato, semmai, è quello di non essere riuscito convincente proprio sul piano artistico e spettacolare per l'inadeguatezza degli interpreti e per l'uso discutibile delle risorse (di ciassette miliardi di lire!): cavalli e comparse, il cui numero viene sbandierato con enfasi dalla pubblicità, non riescono mai a rendere l'idea di masse in movimento, Roncisvalle appare come una scaramuccia con gli Apaches, senza neanche gli effettivi di uno squadrone del Settimo cavalleria. E a ciò si aggiunga la scarsa caratterizzazione di un medioevo così approssimativo da non essere né «filologico» (come si è visto) né «romantico», nonostante i costumi disegnati da Maurizio Basile. Un medioevo cinematografico che non ha più nulla a che spartire con la trilogia MGM di Richard Thorpe degli anni cinquanta (cavalleria e buoni

sentimenti «americani», conditi da sfarzosi costumi operistici), ma che eventualmente ha recepito la lezione più recente dei film «on the road», imperniati sull'amicizia giovanile, o, appunto, del western delle «giovani pistole», diverso dai precedenti soltanto per ambientazione storica, ma con la medesima «poetica» e gli stessi spazi aperti.

Di questa nuova immagine del medioevo – rimpianto per la giovinezza di un mondo incontaminato – il film di Donner potrebbe forse rappresentare un primo esempio significativo, se non fosse troppo fatalmente legato all'ambiguo compito di divulgare la storia con i modi discutibili della «telenovela». La mancata riuscita dipende anche dal non aver saputo distinguere nettamente fra la *fiction* e la divulgazione. O aver tentato con scarso successo l'ardua strada di divulgare la storia attraverso le immagini. La buona divulgazione, per ora, si trova solo nei libri e non sugli schermi, come, per restare in tema, nel bel libro di Beppe Banchio *Carlo Magno*, edito quest'anno nella collana «Conoscere i protagonisti» di Giunti Lisciani, che con stile piano e piacevole ripercorre vicende, istituzioni, miti.

«Young» Carlomagno, per ora, cavalca altrove...¹

¹ Il volume di Bertelli a cui si fa più volte riferimento è S. BERTELLI, *Corsari del tempo. Quando il cinema inventa la storia*, Firenze 1994. L'opera da cui è tratta la sceneggiatura del Carlo Magno televisivo (o viceversa: in questi casi non si capiscono mai bene le priorità) è M. JULLIAN, *Charlemagne ou la jeunesse du monde*, Paris 1993. I romanzi citati sono G. GRANZOTTO, *Carlo Magno*, Milano 1978, e F. CAVANNA, *Les fosses carolines*, Paris 1986. Il concetto di «infanzia» d'Europa è espresso, fin dal titolo, da R. FOSSIER, *Enfance de l'Europe. Aspects économiques et sociaux (X^e-XII^e siècles)*, Paris 1982 (trad. ital. Bologna 1987): è tuttavia circoscritto cronologicamente all'età post-carolingia. Sulle diverse rievocazioni del medioevo negli ultimi duecento anni si veda R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993. Per la buona divulgazione G. BANCHIO, *Carlo Magno*, Teramo 1994.

ROBIN HOOD

Ha scritto James Holt che su Robin Hood la «leggenda è perdurata attraverso vari adattamenti», nuovi racconti, nuovi personaggi, nuove ambientazioni storiche si sono di mano in mano aggiunte al primo spunto medievale: l'ultimo film con Kevin Kostner non sfugge a questa sorte, a questa specie di invito ad accrescere la leggenda attorno a un nucleo, non il solo!, consolidato dalla tradizione. Che in questo caso è anzitutto la tradizione cinematografica: si può anzi dire che solo il cinema, in quanto mezzo di comunicazione popolare, abbia in fondo osato continuare l'esperienza narrativa dei *Chapbooks* settecenteschi e quella ottocentesca dei grandi romanzieri romantici, Walter Scott e Alexandre Dumas. Forse perché, a differenza di soggetti cinematografici tratti – con maggiore o minore fedeltà – da opere letterarie, le storie di Robin Hood e dei suoi allegri compari della foresta non hanno una paternità individuabile, ma appartengono fin dalle origini al folklore: le referenze per il film di Curtiz, il Robin Hood di Errol Flynn, recitano proprio: tratto dalle leggende popolari. Ora, il film di Kostner – comunque lo si voglia giudicare – si colloca in questo filone e deve tener conto di almeno due cult-movie sul personaggio: appunto quello di Errol Flynn del 1938 e quello crepuscolare di Lester, del 1976, *Robin e Marian*. Ho detto almeno due, perché l'arciere di Sherwood è comparso sugli schermi almeno una ventina di volte, a partire dal classico film muto di Douglas Fairbanks senior del 1922 a quelli di serie B della Columbia degli anni Quaranta (uno dei quali si intitolava proprio *The Prince of Thieves*), senza parlare della fortunata parodia disneyana di Reitherman che è del 1973 e dei serial televisivi. Comune a tutta la tradizione cinematografica è l'ambientazione al tempo di Riccardo Cuor di Leone e di re Giovanni, una scelta che, come è noto, risale all'*Ivanohe* di Walter Scott, con tutte le implicazioni etniche di quel romanzo – il contrasto normanno-sasso-

ne che nelle leggende originarie non c'era: è Scott a presentare il fiero arciere sassone fedele a Riccardo che col nome di Locksley compare nel VII cap. «vestito di stoffa verde di Lincoln, con 12 frecce infilate nella cintura», e che solo alla fine si svelerà col suo vero nome «noto ai lettori delle storie da un soldo». Così vestito di stoffa verde sarà impersonato da E. Flynn (meno fedele nell'infedelissimo *Ivanhoe* di Thorpe del 1952), sire di Locksley (secondo una tragedia di fine cinquecento che lo identifica con un nobile proscritto, ma signore di Huntington), ribelle a re Giovanni, usurpatore, in lotta con lo sceriffo di Nottingham e Guy di Gisborne (un perfido Basil Rathbone), personaggi già presenti nelle ballate medievali, innamorato della bella 'normanna' Marian. Il film di Lester si presenta invece come una rivisitazione, tra il malinconico e il disincantato, del mito Robin Hood/Errol Flynn, al quale ammicca con affettuosa ironia, ricalcandone epoca, personaggi e luoghi canonici: si tratta di un Robin invecchiato e stanco col volto disincantato di Sean Connery, vittima, si potrebbe dire, della leggenda. L'innovazione della vicenda, oltre allo spirito anti-eroico e meditativo, è la partecipazione di Robin alla Crociata con Riccardo Cuor di Leone e il suo ritorno in patria, dopo la morte del re, dove reincontra Marian, ormai badessa di Kirklees; Robin/Connery non indossa più la sgargiante veste di panno di Lincoln, ma dimesse casacche, anche se alla fine lo spirito di ribellione si risveglia nel vecchio eroe in una sorta di fatalistica volontà di autodistruzione. Il film di Kostner è anzitutto un film d'azione, realizzato con mezzi spettacolari e con astuta coscienza della «domanda» di questi ultimi anni: anche qui Robin è un nobile sassone perseguitato dai nemici di re Riccardo, ma con un intreccio di parentele inconsueto: lo sceriffo – il vero cattivo della storia che ambisce addirittura al trono d'Inghilterra – è cugino di Gisborne, il menestrello Will Scarlett si scoprirà addirittura fratellastro/antagonista di Robin, Little John ha moglie e figli e via di seguito. C'è quasi un desiderio di razionalizzare e mettere ordine fra le leggende, anche se poi compare un personaggio come la strega dello sceriffo, discesa dritto dritto dal filone «spada e magia», ben diffuso in America; ci sono ricordi di Lester nell'abbandono del vestito verde (troppo folkloristico?), nella partecipazione di Robin Hood alle crociate – il film incomincia addirittura a Gerusalemme – e nel suo ritorno a casa: ma anche qui c'è un'innovazione, la creazione del personaggio di Aziz, un saraceno buono, portatore di conoscenze scientifiche islamiche, in omaggio, è stato rilevato, a un pubblico americano multirazziale.

Intendiamoci: c'è l'avventura, c'è un grande mestiere cinematografico, persino un'ironica citazione nel brevissimo e gustoso cameo di Sean Connery nella parte di re Riccardo, ma qualcosa lascia insoddisfatti. Bisognerà adattarsi: in fondo si tratta, come di consueto, ancora una volta di un'ennesima reincarnazione dell'eroe-brigante che ruba ai ricchi (il bagaglio culturale) per donare ai poveri (spettatori).

(interv. Radio Svizzera 1993)

STORIOGRAFIA GENEALOGIA E ARLDICA. USI E ABUSI

Tutti ricorderanno la gustosa pagina del Gattopardo in cui, a conclusione delle trattative per il matrimonio di Tancredi con Angelica, don Calogero Sedara dichiara: «Ci ho le carte in regola nel cassetto e un giorno si saprà che vostro nipote ha sposato la baronessina Sedara del Biscotto: titolo concesso da Sua Maestà Ferdinando IV sulle secezie del porto di Mazzara. Debbo fare le pratiche: mi manca solo un attacco». E l'autore bonariamente commenta: «Quella degli attacchi mancati, delle secezie, delle quasi omonimie era, cento anni fa, un elemento importante nella vita di molti siciliani e forniva alternate esaltazioni e depressioni a migliaia di persone»¹. Né la smania pseudo-araldica è vizio soltanto mediterraneo, se l'intero romanzo di Thomas Hardy *Tess dei d'Urberville* è impostato sull'inadeguatezza al rango presunto di un'umile ragazza di campagna, il cui padre si è andato convincendo di discendere da un importante lignaggio signorile, complice la mal indirizzata erudizione del parroco Tringham «a caccia di genealogie per la nuova storia della contea»², l'uscita araldica di don Calogero e la pretesa dell'ortolano John Durbeyfield rispondevano all'innato desiderio di promozione sociale da parte dei membri di un mondo contadino che ancora nel corso dell'Ottocento vedeva nell'aristocrazia l'irraggiungibile vertice della società di antico regime, ma al tempo stesso gettano luce sulla ricerca degli strumenti di legittimazione: gli attacchi, le quasi omonimie, le «carte nel cassetto» per costruire, in definitiva, una genealogia che manifesti l'origine nobile. È curioso – e insieme assai significativo – rilevare come in realtà il meccanismo messo in atto dai protagonisti dei due romanzi non faccia altro che riprodurre inconsapevolmente le

¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano 1959, p. 159.

² T. HARDY, *Tess dei d'Urberville*, Torino 1995, p. 6.

medesime pseudo-tecniche utilizzate parecchi secoli prima per nobilitare le proprie origini spesso da parte proprio di coloro che furono gli avi degli aristocratici con i quali i non nobili dell'Ottocento cercheranno i sospirati attacchi. Come dire che a tempi diversi le diverse fasce sociali aspirano a individuare (o a crearsi) stipiti familiari che consentano loro di distinguersi dalle altre.

Pur senza voler generalizzare queste considerazioni, proiettandone le conseguenze alle origini stesse della storiografia (alle liste dei re, alle genealogie mitiche dell'antichità etc.), è innegabile che l'attenzione genealogica occupi larga parte della memoria storica, almeno per quanto riguarda il medioevo, cioè un'età in cui si andarono chiarendo istituzionalmente le strutture patrilineari delle famiglie. Memoria storica di «lunghezza» diversa a seconda del prestigio politico raggiunto dalla famiglia e quindi circoscritta ai vertici della scala sociale, sia pure al di sotto delle stirpi regnanti, dove la memoria, ben più che familiare, si potrebbe definire dinastica e diventa ben presto oggetto di storiografia piuttosto che di pura genealogia. Ci riferiamo invece alla scarsa letteratura genealogica del XII e XIII secolo che riguarda famiglie di rango preoccupate di legittimare il loro potere regionale: questi scritti derivano certo da un prototipo regio, incorporano una lista di sovrani ai quali tendono ad «agganciarsi» o inventano un antenato mitico per la generazione che precede l'agnato paterno più antico e sicuro: così, ad esempio, la memoria certa dei conti di Guines risale al primo terzo del X secolo, quando cioè l'esercizio del potere trova una dislocazione stabile, mentre lo stipite «Sifridus» è certo un personaggio di fantasia. Secondo il Duby, che si è occupato del problema, le «soglie» delle genealogie patrilineari variano comunque a seconda che si tratti di famiglie di conti, di castellani o di cavalieri con lo scarto di un mezzo secolo ciascuna, disponendosi dalla metà del decimo alla metà dell'undicesimo: la genealogia di una famiglia di cavalieri dell'area di Cambrai in Fiandra – caso rarissimo di testimonianza scritta – risale infatti fin verso il 1050, a quando cioè anche i *milites* si fissarono su una terra ereditaria³.

In ogni caso, genealogie espressamente elaborate nel XII e XIII secolo sono tutt'altro che frequenti, anche nella documentazione francese. Occorrerà infatti attendere che l'aristocrazia di fatto diventi nobiltà di

³ G. DUBY, *Osservazioni sulla letteratura genealogica in Francia nell'XI e XII secolo*, in DUBY, *Terra e nobiltà nel medioevo*, Torino 1971.

diritto, intesa come disuguaglianza trasmissibile biologicamente, perché l'uso di definire progenitori certi si imponga come condizione necessaria alla codificazione del privilegio riconosciuto dal sovrano. Fu, fra i primi, Federico II nel 1231 infatti a stabilire che nessuno potesse accedere all'addobbbamento cavalleresco se già non fosse «de generi militari», cioè discendente da un cavaliere⁴; in seguito gli Ordini cavallereschi divennero sempre più esigenti nel controllo delle ascendenze, sicché la ricostruzione genealogica della stirpe costituì in breve la principale «prova di nobiltà» richiesta per esservi ammessi⁵. L'accresciuta normativa che nel basso medioevo regolava il riconoscimento della condizione nobile sollecitò, per un verso, la ricostruzione storica delle ascendenze, dall'altro favorì l'adozione di strumenti che implicavano una scrupolosa attenzione ai diversi passaggi della genealogia familiare. Tale fu, a esempio, il ricorso al fedecommesso applicato ai discendenti di sesso maschile per la conservazione dell'integrità patrimoniale: il fondatore stabiliva infatti che l'intero patrimonio andasse al primogenito e che all'estinzione della sua linea passasse ai discendenti del secondogenito e così via di figlio in figlio e di linea in linea, vietando alienazioni o suddivisioni fra gli eredi⁶.

Un interessante e precoce esempio è fornito da un testamento astigiano del 1295, espressione di un gruppo sociale d'origine mercantile e non aristocratica che stava deliberatamente elaborando le strutture di una nobiltà cittadina. Tommaso Asinari, prestadenari in possesso del castello di Camerano, stabilisce che i suoi beni passino ai suoi eredi e ai maschi «de prole sive progenie sua, videlicet Raxonorum seu eorum qui processerunt ab avo suo Guilelmo quondam» e che non possano essere mai alienati «extra personas masculorum de dieta progenie Raxonorum». Sappiamo che il Raxono che qui dà il nome alla «progenie» era il padre di Guglielmo, avo di Tommaso: dunque il testatore non solo risaliva agevolmente a tre generazioni indietro (padre, avo, proavo), ma individuava lo stipite degli aventi diritto al patrimonio, costruendo in tal modo una chiara genealogia per il passato e imponendo ai discenden-

⁴ *Die Konstitutionen Friedrichs II. von Hohenstaufen: für sein Königreich Sizilien*, cur. H. CONRAD – T. VON DER LIECK-BUYKEN – W. WAGNER, lib. III, tit. 59, Köln-Wien 1973, p. 326.

⁵ C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari 1988, pp. 247-265.

⁶ R. AGO, *La feudalità in età moderna*, Roma-Bari 1994, pp. 29-36.

ti uguale attenzione genealogica per il futuro⁷. L'universale diffusione del fedecompresso presso la nobiltà astigiana nei secoli successivi fece sì che, all'estinzione delle linee dirette, i discendenti in pieno Cinquecento intentassero fra loro annose liti, disputate a suon di ricostruzioni genealogiche, fondate sui documenti degli archivi familiari che a tal fine avevano conservato gli atti almeno a partire dal Trecento.

Ecco dunque un uso consueto, per così dire giuridico-patrimoniale, della genealogia familiare che si va affermando presso un ceto in via di affermazione nella tarda età comunale: l'ambito appare certo circoscritto rispetto agli intenti di legittimazione politica per i quali si elaboravano nei secoli precedenti le genealogie dei conti e dei principi regionali, cercando gli «attacchi» con le dinastie regnanti, ma l'intento strumentale non è dissimile. Anche in questo caso, come rilevava il Duby per l'età più antica, questa coscienza familiare era in realtà una coscienza di eredi. Per rimanere in ambito astigiano, occorrerà infatti giungere fino al XVI secolo e oltre perché alla «storia di famiglia» venga attribuito dagli interessati un autonomo valore culturale in grado di superare il contingente uso economico della genealogia, in funzione di un beneficio più immateriale, ma non per questo meno concreto, costituito dall'auto-rappresentazione (socialmente promozionale) della stirpe. Operazione, va pur detto, che, se ci informa sulla dimensione dell'immaginario della nobiltà astigiana del Cinque-Seicento, ha però provocato «incidenti» (in precedenza evitabili) nella costruzione della storiografia e della genealogia di molte famiglie.

Il fatto è che per tutti i secoli del basso medioevo questa «nuova nobiltà» astigiana, che pure precocemente adottò uno stile di vita cavalleresco-cortese, ha tratto i suoi redditi principali dal prestito del denaro ed è entrata in crisi anche in seguito alla diffusione dei Monti di Pietà, ripiegando sul reddito agrario e, in alcuni casi, sulla rendita di posizione presso l'amministrazione orléanese⁸. La familiarità con l'aristocrazia francese e i mutati parametri di auto ed eterovalutazione – oltre a un

⁷ R. BORDONE, *Progetti nobiliari del ceto dirigente del comune di Asti al tramonto*, in *Progetti e dinamiche nella società comunale italiana*, cur. R. BORDONE – G. SERGI, Napoli 1995, pp. 300-302.

⁸ Sulla partecipazione della nobiltà all'amministrazione orléanese si veda R. BORDONE, *La dominazione francese di Asti. Istituzioni e società tra medioevo ed età moderna*, in *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, cur. G. ROMANO, Torino 1998, pp. 15-45.

più generale orientamento culturale di quell'età, di cui diremo – provocarono un rifiuto delle proprie origini finanziarie che giunse talvolta alla totale rimozione. Si inventarono origini molto più antiche che risalivano addirittura all'età romana: nel 1521 si stampava tranquillamente la notizia che la famiglia Natta discendesse da Pino, uno dei quattro figli di Numa Pompilio, e poco più tardi si riteneva che i Dusio fossero giunti ad Asti con il capo dei Galli Belloveso⁹. Scattarono soprattutto quei meccanismi di identificazione con omonimie illustri del tipo Durbeyfield/d'Urberville raccontate da Hardy: così i Roero/Rotari pensavano di discendere dal re Longobardo Rotari; oppure si inventarono degli antenati eponimi, come il «principe tedesco» Pelot, stipite dei Pelletta, vissuto trecento anni prima di Cristo¹⁰. In altri casi l'assunzione di un cognome illustre venne corroborata da segni che inequivocabilmente ne confermassero l'origine: così alla fine del Quattrocento i signori rurali di Baldissero che avevano portato fin allora il semplice predicato del proprio castello cominciarono a chiamarsi Colonna e ai Colonna romani, complice poco più tardi il giurista Alberto Bruno (che con loro si era imparentato), si vollero ricollegare assumendone in seguito l'onomastica familiare (Prospero, Ascanio etc.) e la «colonna» nello stemma¹¹.

Proprio l'araldica, specie nel Seicento, offrì buone possibilità di interpretazione genealogica a questa aristocrazia di provincia, smaniosa di vantare una derivazione straniera, quasi a prendere le distanze da origini locali troppo conosciute e poco nobilitanti. L'arma degli astigiani Malabaila – spaccato, inchiovato di rosso su argento – appariva simile a quella della Franconia? Certamente, poiché «vuolsi, ed è probabile – scriveva ancora l'Angius nell'Ottocento, riprendendo le tradizioni seicentesche della famiglia¹² –, che provenissero da Erbipoli o Würtzburg, città della Franconia, ed indi portassero lo stemma che ebbero». I da Ponte, originari di Casale, ma trasferitisi ad Asti nel Trecento, portavano come arma una croce di S. Andrea di rosso, cioè la croce di Borgo-

⁹ *De Gentibus et Familiis Romanorum Richardi Streinni Baronis Schuavarenarii*, Venetiis 1571, per i Natta; per i Dusio si veda *Res Astenses*, presso l'Archivio storico del Comune di Asti, *Monumenta priscarum familiarum Astensium*, ff. 452-453.

¹⁰ Notizia riportata da N. GABIANI, *Le torri, le case-forti ed i palazzi nobili medievali in Asti*, Pinerolo 1906, p. 144, nota.

¹¹ B. MOLINO, *Baldissero d'Alba*, Cavallermaggiore 1991, p. 61.

¹² [V. ANGIUS], *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia*, I, Torino 1841, p. 731.

gna¹³; quale prova migliore che la famiglia era discesa, come si sosteneva allora, da Ottone, conte di Gheldria, nella Fiandra borgognona?

Va anche detto che parecchie famiglie astigiane nel medioevo avevano davvero avuto contatti d'affari con i paesi dell'Europa settentrionale in cui sorgevano i loro banchi di pegno e che, anzi, le più antiche attestazioni dell'uso di un'arma come sigillo personale in molti casi sono proprio conservate presso gli archivi fiamminghi. In un documento del 1286, rogato a Courtrai, Giorgio Roero appose il suo sigillo, costituito dallo scudo con le tre famose ruote, accompagnate in quel caso da cinque rose¹⁴. Era evidentemente uno stemma «parlante», come quello del suo socio Uberto Layolo che compare in una carta dell'anno successivo e rappresenta infatti due ramarri (in dialetto *lavrieu*). All'erudizione seicentesca occorreva tuttavia spiegare in maniera meno semplicistica l'origine dell'emblema, sicché i Roero, deposta l'ipotesi di una derivazione longobarda, si inventarono un antenato fiammingo (Guilione o Guglielmone) che al seguito di Goffredo da Buglione alla prima crociata sconfisse in singolar tenzone un campione saraceno e, distruttone il carro da battaglia, si fregiò delle ruote di esso apponendole sul proprio stemma¹⁵. Un mito d'origine nato nel Seicento, ma di larga fortuna successiva: è fin patetico infatti rilevare come una stampa che illustra l'episodio, conservata presso il castello di Monticello, sia stata impressa nel fatidico 1789... La prima crociata costituì comunque un efficace strumento di nobilitazione per questa aristocrazia di origine finanziaria, dal momento che anche i Pelletta vi vantavano come partecipante il Raimondo che compare come stipite della famiglia in un albero miniato nel 1589, appartenuto ad Antonio Maria Pelletta, segretario di camera di Sisto V: peccato che il vero Raimondo Pelet, ricordato dal cronista Guglielmo di Tiro, provenisse dalla Linguadoca¹⁶.

¹³ Notizia riportata da A. DI RICARDONE, *Pietrino Ponte, Gran Maestro del Sovrano Militare Ordine di Malta e la sua famiglia*, in «Il Platano», 4/1 (1979), pp. 20-21, che anche ricorda come i casalesi di Frassinello pretendessero di discendere dai Nemours, di cui assunsero le armi nel XVII secolo, e gli Arcore di Val di Lanzo dagli Harcourt.

¹⁴ G. BIGWOOD, *Sceaux des marchands Lombards conservés dans les dépôts d'archives de Belgium*, in «Revue belge de numismatique et de sigillographie», 57 (1908), pp. 384-386.

¹⁵ GABIANI, *Le torri* cit., p. 260.

¹⁶ Custodita presso l'Archivio Pelletta di Cossombrato, secondo quanto indica N. GABIANI, *Le memorie della contessa Margherita Valenza Garretti Pelletta di Cossombrato*, Torino 1893, p. 12.

Sarebbe tuttavia fuorviante liquidare l'ossessiva ricerca di antenati illustri solo come una sorta di complesso d'inferiorità da parte di un gruppo sociale di affermazione relativamente recente: i Sedara del tempo, per intenderci. Perché nel XVI e nel XVII secolo l'«abuso» genealogico non fu questione locale (astigiana, negli esempi ricordati), ma si trattò di un fenomeno culturale di diffusione europea che investì le grandi casate regnanti come le piccole schiatte baronali, coinvolgendo – alla vigilia della «scoperta» del metodo critico – l'intero modo di fare storia. Chi non ricorda le «genealogie incredibili» ed encomiastiche dell'Ariosto e del Tasso? Eppure, anche al di fuori del mondo poetico, le «genealogie incredibili» erano state prodotte da seri eruditi come quel Giovan Battista Pigna che nel 1570 faceva discendere la casa d'Este da Caio Atio, contemporaneo di Romolo¹⁷.

Proprio alle genealogie incredibili Roberto Bizzocchi ha dedicato un importante studio che, ricostruendone la produzione di età moderna, mette in guardia contro un troppo facile atteggiamento derisorio, derivato dal razionalismo della nostra storiografia contemporanea, e invita piuttosto a considerare i presupposti e le coordinate della storiografia genealogica, non esclusivamente encomiastica, ma spesso inserita in più vaste ricerche pseudoerudite sulle origini di popoli e paesi. In questa prospettiva assume grande importanza la figura del domenicano Giovanni Nanni, più noto come Annio da Viterbo, la cui opera ebbe straordinaria fortuna e diffusione, influenzando tutta la cultura storico-genealogica del Cinquecento. «Sulla base di testi da lui fabbricati e attribuiti ad autori antichi, Annio collega nei suoi dotti commenti» le più antiche memorie dei pagani con la Bibbia, in particolare con la tavola delle nazioni post-diluviane, consentendo la ricostruzione ininterrotta della storia universale che «tendenzialmente si identifica con un'immensa genealogia», intesa «come generazione dei popoli, civilizzazione dei paesi, fondazione delle città»¹⁸.

Direttamente o indirettamente, Annio fece scuola anche presso la nobiltà astigiana, specie nel difficile trapasso dal mite governo francese all'accentratrice dominazione sabauda, sollecitando una massiccia produzione di scritti storiografici ancor tutta da studiare. Così l'anonimo

¹⁷ Citato da R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna 1995, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

autore del componimento intitolato *De Astensis civitatis dignitate*, scrivendo sul finire del Cinquecento per difendere la «dignità» urbana di Asti dall'omologazione del nuovo regime, ne attribuisce la fondazione ai Greci, «duce Hercole Libico a quo et Libarna dieta», mentre al mito noachico di Gomer 'Gallico' dal quale sarebbero discesi i «Tanarei», primi abitanti di Asti, si ricollega il coevo *Memoriale* dello pseudo Raimondo Turco¹⁹. I discendenti di Noé, Gomer e l'Ercole libico sono senza dubbio invenzioni di Annio, ma fu soprattutto la cultura francese del primo Cinquecento a interpretarli in chiave fortemente nazionalistica: a partire dal 1511, infatti, Jean Lemaire de Belges, «un umanista di spiriti erasmiani», indica nell'Ercole Libico il capostipite dei re della Gallia, antenato di Carlo Magno e dei duchi di Borgogna; quarant'anni dopo il «visionario» Guillaume Postel, rielaborando le leggende noachiche anniane, individua nei Franchi Sicambri un'origine «gomerita»: Gomer e l'Ercole gallico (o libico) tendono così a identificarsi e avranno sviluppo nella letteratura francese della seconda metà del secolo, non senza sfumature anti-papiste e filoprotestanti²⁰.

Il lungo e pacifico dominio orléanese in Asti, bruscamente interrotto nel 1531, favorì certo la circolazione locale di una storiografia «incredibile» di respiro internazionale che al patriziato urbano offriva più di uno spunto per la fabbricazione di antenati illustri. Due secoli più tardi, in una mutata temperie culturale, fu fin troppo facile per i «muratoriani» subalpini dell'incipiente età dei Lumi relegare nel mondo delle favole Gomer e l'Ercole libico, anche se i miti genealogici delle singole famiglie permasero molto più a lungo, suffragati dal ricorso degli eruditi discendenti all'attribuzione alla propria stirpe di personaggi illustri realmente documentati e dal nome vagamente assonante con il proprio, come nel caso già considerato dei Pelletta.

Al fascino (un po' ossessivo) della ricostruzione genealogica in Piemonte non fu esente neppure la stagione della ricerca di stampo propriamente positivista che rifondò su basi critiche e filologiche l'impostazione stessa delle discipline storiche. L'uso scientifico di una genealogia familiare correttamente ricostruita su documenti certi costituiva e costituisce tuttora uno dei più accurati strumenti di analisi per compren-

¹⁹ *Res Astenses* cit., *Variorum apparatus ad historiam Astensem* (*De Astensis civitatis dignitate*). f. 8; *Memoriale Raymundi Turchi*, f. 154.

²⁰ BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili* cit., p. 33.

dere i funzionamenti di una società in cui larga parte è assegnata alla politica familiare, alle relazioni parentali, alle articolazioni patrimoniali. Sul finire del XIX secolo l'intraprendente Ferdinando Gabotto, seguendo un orientamento metodologico ormai consolidato nella cultura storica del suo tempo, dà avvio all'ambiziosa iniziativa di pubblicare sistematicamente le fonti medievali piemontesi per metterle a disposizione degli studiosi della Società storica subalpina da lui fondata nel 1895²¹. Nell'arco di pochi anni è un profluvio di documenti in precedenza sconosciuti che finiscono per provocare una sorta di ebbrezza nei ricercatori professionisti e amatoriali: ciascuno vi trova notizie su luoghi e famiglie che gli interessano, si chiariscono istituzioni, si possono agevolmente ricostruire legami familiari e patrimoni.

Si possono anche avanzare e verificare ipotesi interpretative: in sede scientifica, ad esempio, si sta discutendo in quegli anni del problema delle origini comunali; il Gabotto, sulla base della vasta documentazione a sua disposizione per l'area subalpina, avanza in merito l'ardita interpretazione che i comuni piemontesi abbiano in prevalenza un'origine signorile, che si siano cioè costituiti fra i discendenti di una ipotetica «famiglia procuratoria» della città. Occorreva dunque ricostruire la genealogia di tale famiglia «riattaccando» a essa tutti i personaggi che comparivano nelle fonti comunali, tenendo presente – come annota il Gabotto stesso nella sua *Storia di Torino*²² – «oltre le parentele direttamente espresse (...) la legge dei nomi, la maggior o minor frequenza delle compresenze, la comunanza o vicinanza dei possessi». È un metodo che oggi non può che lasciarci perplessi – la sedicente «legge» dei nomi, à esempio, pretendeva che il primogenito portasse il nome dell'avo paterno, il secondogenito quello dell'avo materno e così via –, ma che aveva riscosso grande (e perdurante) fortuna presso la Società storica subalpina, in particolare grazie alle tavole genealogiche elaborate dal Baudi di Vesme che, non senza una buona dose di fantasia interpretativa, aveva incasellato l'intera aristocrazia subalpina del medioevo (e di conseguenza delle età successive) in pochi gruppi parentali discesi

²¹ Si vedano al proposito L.C. BOLLEA, *La vita e le opere di Ferdinando Gabotto*, Torino 1924, e le considerazioni di E. ARTIFONI, *Carlo Cipolla storico del medioevo: gli anni torinesi*, in *Carlo Cipolla e la storiografia italiana fra Otto e Novecento*, cur. G.M. VARANINI, Verona 1994, pp. 18-19.

²² T. ROSSI – F. GABOTTO, *Storia di Torino*, I, Torino 1914, tav. I.

da progenitori comuni, «prevalentemente germanici»²³, riattaccandovi pressoché tutti i personaggi di rilievo che comparivano nei documenti. Nel Baudi e nei suoi seguaci la «*reductio ad unum*» fu quasi ossessiva e l'esigenza dell'«attacco» genealogico passò sopra omonimie, differenze di legge professata, distanze geografiche, inventando personaggi inesistenti per rispetto alla legge dei nomi; la nobiltà del basso medioevo, in conclusione, non poteva che essere discesa da Anscario, da Arduino, da Aleramo o da un meno noto conte Manfredo, sicché tutte le famiglie signorili esistenti rientravano fra gli Anscarici, o gli Arduinici, o gli Aleramici o i Manfredingi. A tre secoli di distanza dunque si ripresentavano, paradossalmente con l'avallo della scienza positiva, genealogie non meno «incredibili» di quelle cinquecentesche!

Il successo del nuovo «abuso» fu, come allora, di vasta portata e provocò guasti ancor oggi non del tutto riparati: infatti, se nei primi decenni del secolo si poteva scrivere di «un millennio di possesso in una stessa famiglia» da parte di un autore che si dichiarava di ascendenza anscarica, non mancano ancora opere recenti d'erudizione dedicate ai discendenti delle stirpi manfredinge²⁴. Per ricostruire genealogie attendibili c'è ancora molto lavoro da fare e la «*pars destruens*» non sembra certo essere la meno faticosa!

Perché, in fondo, la genealogia incredibile, qualunque sia il motivo per cui è stata inventata, esercita molto più fascino di quella vera sul nostro immaginario, anche presso i più seri addetti ai lavori. Il Gabotto fu infatti uno storico di razza, nonostante l'infatuazione genealogica; negli stessi anni, a Monaco, Otto von Dungern si accingeva a severi studi genealogici per «cogliere la vicenda della nobiltà e della proliferazione dinastica in Germania fra XII e XV secolo»: ciò non toglie che nel 1936 pubblicasse poi una genealogia di Hermann Göring risalente in alcune linee a Viduchindo e a Carlo Magno...²⁵.

Usi e abusi perpetrati nel tempo possono essere concetti relativi per quanto attiene a questa materia: in fondo sono specchio di una cultura, spie di una mentalità di gruppo; ma anche questa dimensione immagi-

²³ BOLLEA, *La vita* cit. p. 31.

²⁴ A. RICCIO, *Un millennio di possesso in una stessa famiglia*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 17 (1912), pp. 377-382; A. DI RICILDONE, *Manfredingi, consignori di Canelli, signori di Ricaldone*, Casale 1967.

²⁵ O. TABACCO, *Il tema della famiglia e del suo funzionamento nella società medievale*, «Quaderni storici», 33 (1976), p. 912.

naria interessa allo storico per meglio comprendere la società che l'ha prodotta. L'importante è che sappia mantenere distinti i due piani: da una parte la ricostruzione genealogica operata sui documenti genuini, con l'onestà di denunciarne i limiti e di rinunciare ad attacchi incerti, per poter usufruire di uno strumento indispensabile alla conoscenza della storia; dall'altra l'individuazione dei parametri mentali che stanno dietro le «genealogie incredibili», da intendersi come manifestazione d'identità di stirpi e di gruppi sociali.

O come aspirazione a un'identità diversa, quella che spinge i Sedara a cercare i benedetti «attacchi». Ma questo – concludeva Tommasi di Lampedusa – «è un argomento troppo importante per essere trattato di sfuggita».

LA RISCOPERTA DEL MEDIOEVO TRA IDEOLOGIA E GUSTO

La fortuna del medioevo è forse uno degli aspetti più rilevanti della cultura ottocentesca per il carattere pervasivo che manifesta nel corso del secolo: non c'è infatti espressione di costume, d'arte o di cultura da cui sia esente, come riproposta di forme e di contenuti alternativi al presente, di volta in volta caricata di significati adattabili alle esigenze contingenti e di conseguenza più o meno infedele, a seconda delle circostanze, ai portati originali del medioevo storico.

Destino in un certo senso inevitabile, quando si ponga mente ai mille anni convenzionalmente individuati come medievali, non riconducibili a un'interpretazione univoca, ma piuttosto esplosi in direzioni molteplici, caratterizzati, caso mai, proprio da una vivace sperimentazione in tutti i campi della società con esiti più spesso non definitivi, anzi in apparente contraddizione interna. Isolarne un aspetto, enfatizzarne una caratteristica – il medioevo feudale, il medioevo comunale, il medioevo cristiano – ha significato inevitabilmente consumare un'infedeltà rispetto a una corretta visione complessiva, ricondurre un'esperienza storica a una dimensione esemplare o consolatoria, selezionarne gli elementi congeniali ai bisogni, fino al punto di «inventare» il proprio medioevo.

Già prima del Romanticismo, tuttavia, il medioevo era diventato un modello definito, in quanto l'idea rinascimentale di una continuità classica interrotta dall'intervallo circoscritto del medioevo aveva creato un dualismo antagonistico fra classicità e non-classicità, tanto più evidente in campo artistico. In breve il medioevo assumeva quei connotati giudicati negativi – «barbari», «gotici» – da una cultura che aveva adottato come canoni estetici quelli ritenuti di ascendenza classica. E come voluta alterità rispetto al classicismo vanno interpretati i primi esempi di scenografia «gotica» già in età barocca e quella dilatazione

del palcoscenico al paesaggio naturale che è il giardino all'inglese, dove il *revival* settecentesco del medioevo muoveva i primi passi²⁶. Qui, infatti, nel microcosmo enciclopedico dell'esotismo spaziale e temporale costituito dalle effimere costruzioni in stile cinese, arabo, etrusco, si va sviluppando anche un gotico-rococò, allusivo, a modo suo, di una diversità rispetto al tempo presente, in un moto di più generale insofferenza verso gli aspetti normativi e un po' claustrofobici della simmetria tradizionale²⁷. Né si trattava soltanto di una reazione di tipo formale: a differenza di gran parte delle altre citazioni esotiche, la realizzazione dei «castelli da giardino» sottostava a un rinnovato interesse per quegli aspetti del medioevo che parevano meglio consuonare con la sensibilità del momento, alla ricerca di un'alternativa al classicismo. Il medioevo tende così ad assumere il carattere di origine primitiva da contrapporre a una civiltà ormai in via di esaurimento, secondo un orientamento che era anche del Vico il quale aveva individuato l'età medievale quale «barbarie seconda» e nuova fase «eroica» della storia universale.

Un vero *revival* si ebbe tuttavia, a partire dall'Inghilterra, con la seconda metà del secolo, quando l'interesse antiquario provocò lo sviluppo degli studi sulle origini delle culture nazionali, favorendo la riscoperta dei miti e della letteratura cavalleresca del medioevo e sollecitando, per altro verso, la produzione di una narrativa (il romanzo gotico) che si ispirava agli aspetti più emozionanti del medioevo. Non vi è dubbio infatti che per il Settecento il «collante» dell'attenzione verso i vari aspetti del medioevo fosse costituito proprio dalla sollecitazione emotiva, dall'identificazione, cioè, del «sublime» – teorizzato in quegli anni – con il pittoresco evocato dal mondo eroico e fantastico della «barbarie gotica». Data da questo momento, infatti, la preferenza attribuita alle rovine medievali (vere o artificiali che fossero) rispetto a quelle classiche, in quanto – a giudizio dello Home, universalmente ripreso dai trattatisti dell'ultimo quarto del secolo sull'arte dei giardini²⁸ – provocavano un più forte sentimento di angoscia e non solo di malinconia come le altre.

²⁶ E. DELLAPIANA – C. TOSCO, *Regola senza regola. Letture dell'architettura medievale in Piemonte da Guarini al Liberty*, Torino 1996.

²⁷ R. BORDONE, *Origine del gusto medievale nell'architettura de giardini*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, cur. G. SIMONCINI, Milano 1997, pp. 215-226.

²⁸ *Ibid.* p. 222.

Un esempio significativo è costituito da quanto avvenne in Francia all'indomani della Rivoluzione. Nonostante l'atteggiamento fortemente critico assunto nei confronti del medioevo, dopo una prima fase di deliberata distruzione delle tracce del passato regime (come l'abbattimento dei monumenti reali conservati in Saint Denis), la Convenzione, verso l'ultimo decennio del secolo, cercò di tutelare il patrimonio artistico nazionale affidandone la cura a una Commissione dei Monumenti, presieduta da Alexandre Lenoir. Nell'ex convento dei Petits-Augustins egli raccolse e ordinò le sculture medievali rimosse da Saint-Denis e dalle altre chiese, aprendolo al pubblico nel 1795 come museo. Con la collaborazione dello scultore Beauvallet aveva infatti provveduto al restauro e all'assemblaggio dei pezzi ivi conservati: perché non si trattava soltanto di completamento delle parti mancanti delle statue (secondo un costume di integrazione diffuso fin dal Rinascimento), bensì di un arbitrario «montaggio» di elementi di provenienza diversa, mirante principalmente all'effetto scenografico²⁹. Così, ad esempio, la famosa tomba di Abelardo ed Eloisa, da lui «inventata» e collocata nell'adiacente giardino romantico dell'Elysée, era di fatto composta con arcatelle e colonne di Saint-Denis, con bassorilievi delle tombe reali e con mascheroni provenienti da Saint-Germain-des-Près!

Nonostante la condanna dei critici d'arte, il successo di pubblico del Museo, a detta dei contemporanei, fu grandissimo e contribuì allo sviluppo di quel gusto *troubadour* che dalla corte di Joséphine de Beauharnais e soprattutto della figlia Ortensia si diffuse in tutta l'Europa rendendo popolare una certa rappresentazione del medioevo non solo nell'arte, ma soprattutto nel costume attraverso l'artigianato, il teatro, la stampa popolare³⁰.

La confluenza dell'interesse antiquario – storico, letterario, artistico e architettonico – per il «primitivismo» del medioevo con la funzione emotiva esercitata da tale rievocazione costituì l'impianto strutturale del *revival* medievale ottocentesco e a essa si deve la definitiva assunzione del medioevo nel gusto e nel costume della società europea. Al tempo stesso, il movimento del Romanticismo tedesco gli fornì compiuta elabo-

²⁹ A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Alexandre Lenoir et le Musée des monuments français*, in *Le «Gotique» retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris 1979, pp. 75-79.

³⁰ M.C. CHAUDONNERET, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris 1980.

razione ideologica, individuando le origini delle nazioni dell'Europa nel fecondo incontro del germanesimo con il cristianesimo, perfettamente realizzato, secondo Friedrich Schlegel, con la creazione dell'impero carolingio ed entrato in crisi con il successivo dissidio fra chiesa e impero che aprì la strada a una nuova perniciosa cultura pagano-antiquaria, quella del Rinascimento. Per i romantici, proprio nel corso di questo medioevo cristiano-germanico ebbe modo di manifestarsi lo «spirito del popolo» (*Volksgeist*), la specifica individualità di una comunità-nazione, al quale, già secondo Herder, andavano ricondotti organicamente tutti gli aspetti di vita (artistici, giuridici, economici) che hanno il loro sviluppo nella storia. Da queste considerazioni discendono lo storicismo e la fondazione storica della conoscenza scientifica di ciascun aspetto di vita, principio questo che favorì lo sviluppo dell'articolazione disciplinare (storia dell'arte, storia delle istituzioni etc.), innalzando al tempo stesso il livello critico-filologico dell'analisi³¹. Ma, indirettamente, ciò produsse la quasi totale esclusione di ogni altra età dalla rievocazione del proprio passato: la storia patria divenne così in gran parte storia medievale.

Questo atteggiamento aiuta a spiegare, per un verso, il poderoso incremento che in quegli anni ebbero ovunque gli studi storici sul medioevo, a partire dai fondamentali *Monumenta Germaniae Historica*. Per un altro verso chiarisce la fortuna del romanzo storico che, superando il puro sensazionalismo del romanzo gotico, offre una sapiente rielaborazione narrativa e fantastica di materiale erudito, presentandola come genuina rievocazione del passato. L'ambiguità del romanzo rientra nell'ambiguità propria di ogni *revival* inteso come intenzione di rivivere il passato ricreandone le forme e gli atteggiamenti e proponendolo come alternativo al presente. Al pari del romanzo, anche le altre manifestazioni di coinvolgimento emotivo che rievocano il medioevo, come l'architettura, il teatro, l'illustrazione e la pittura di storia, si proponevano di trasportare altrove il fruitore, offrendo l'illusione dell'oggettività tramite la concretezza degli oggetti prodotti.

La rievocazione del medioevo «nazionale e cristiano» proposta dai romantici nella sua ambiguità offriva tuttavia spunti ideologicamente

³¹ E. ARTIFONI, *Il medioevo nel Romanticismo. Forme della storiografia tra sette e ottocento*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, 1. *Il medioevo latino*, IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma 1997, pp. 175-221.

polivalenti, buoni per appropriazioni di natura diversa, che lo porteranno a diventare sempre più metafora e giustificazione di situazioni contingenti, allontanandosi dalla sua dimensione storica. La sua strumentalizzazione sul piano politico-nazionalistico ebbe esiti paradossalmente contrastanti: i monarchi della Restaurazione lo individuarono come passato legittimante della loro ripresa autorità, mentre i liberali, specie in Italia, lo interpretarono come origine delle libertà comunali e anticipazione di prospettive democratiche. Anche coloro che ne privilegiavano la componente cristiana, diventata centrale con la commossa rievocazione di Chateaubriand che ottenne subito larga diffusione e adesione, assunsero posizioni articolate: se da un lato infatti il medioevo cattolico divenne bandiera reazionaria del conservatorismo, da un altro portò alla formazione della corrente cattolico-liberale (che si identificava nella rivista «Avenir»), dove si cercava nell'opera di civilizzazione del cristianesimo medievale la giustificazione storica di una rifondazione della libertà religiosa nella libertà civile e politica³².

Per rendere visibile la loro interpretazione tutti cercavano di darle concretezza attraverso la riproposizione dell'architettura medievale, ma in tutti casi l'assunzione di standard stilistici attribuiti al medioevo (merlature, archi acuti, pinnacoli e guglie) finiva per trascendere il puro messaggio propagandistico e veniva ormai utilizzata per ogni rievocazione di quell'età, generando ulteriore ambiguità fra pratica di restauro e integrazione stilistica dei monumenti, operata in base a considerazioni formali. Tale atteggiamento diffuso spiega interventi e integrazioni della prima metà del secolo, miranti a rendere «più medievali», secondo l'immagine corrente, i monumenti originali: è un discorso che vale tanto per la cattedrale di Colonia quanto per l'abbazia di Hautecombe. Ma la rivisitazione emozionale e decorativa di un gotico alla moda presso alcuni architetti del primo Ottocento, come nei progetti di Giuseppe Jappelli, poteva diventare anche un'interessante modalità di linguaggio del tutto sperimentale nell'ambito di uno spirito accademico sostanzialmente neoclassico. Oppure presentarsi come l'illustrazione concreta del roman-

³² F. KAUCISVILI MELZI D'ERIL, *Cesare Cantù e i cattolici liberali francesi*, Milano 1994.

zo storico alla Walter Scott, il «colore d'ambiente» per una società che domandava un medioevo d'evasione e di intrattenimento³³.

In questa prospettiva si aprono spazi di intervento dagli esiti differenti a seconda della sensibilità e del gusto più che non della conoscenza scientifica. Una cifra sostanzialmente comune collega infatti i rifacimenti *troubadour* della prima metà del secolo alla sistematicità manualistica di Viollet-le-Duc, pur diversa nel suo spessore conoscitivo: è l'esigenza di rispondere con un linguaggio univoco alla generale domanda di un medioevo diffuso nella cultura corrente secondo paradigmi definiti da un'iconografia elaborata dalle esperienze più complesse della comunicazione (letteratura, pittura, teatro, artigianato, manifestazioni pubbliche etc.). Il che ci riporta ancora alla sfera della sensibilità, dei sentimenti e delle sensazioni.

Il *revival* scenograficamente *troubadour* di fatto si esaurì verso la metà dell'Ottocento, anche se ne sopravvissero ancora a lungo tracce nelle manifestazioni più popolari come il melodramma. Non venne tuttavia meno l'interesse per il medioevo, ormai profondamente radicato nella cultura ottocentesca, né venne meno il valore alternativo che gli era stato attribuito fin dal principio: proprio in Inghilterra, dove il *revival* aveva avuto inizio contrapponendosi sul piano estetico alle regole del classicismo, la rievocazione del medioevo in età vittoriana trasferì la sua carica polemica sul piano etico, reagendo al disagio sociale provocato dai progressi della rivoluzione industriale. Il cantiere della cattedrale medievale, dove l'artigiano esprime la sua personalità, si contrappone così alla fabbrica spersonalizzante, prospettando un modello utopico di società e di arte ispirato a una visione organica del medioevo. Le conseguenze di un tale atteggiamento furono duplici: da una parte favorì l'approfondimento scientifico dell'arte e dell'architettura medievali, fornendo strumenti di conoscenza adeguati agli interventi architettonici e allo sviluppo di realizzazioni artigianali che si ispiravano al medioevo, dall'altra parte finì per provocare un rifiuto del presente e il rinchiudersi di certi ambienti artistici nel sogno nostalgico di un passato comunque irriproducibile.

Questo secondo *revival* ottocentesco, mentre apriva la strada alle delusioni dello storicismo romantico, relegando certe forme di mediev-

³³ R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993.

lismo fra le raffinatezze decadentiste, per altro verso costituisce senz'altro la più importante fra le esperienze di riproposizione del medioevo per le durevoli conseguenze che comportò. Rapidamente diffusosi in tutti i paesi europeizzati, sviluppò al massimo le conoscenze strutturali dell'architettura gotica, applicandole alla progettazione in stile e al restauro integrativo dei monumenti, senza rinunciare tuttavia a quella componente emotiva che l'evocazione del medioevo aveva fin allora implicato.

Naturalmente le differenze e le gradazioni fra un primo e un secondo medievalismo ottocentesco possono poi essere anche vistose nel campo dell'applicazione pratica, legate come sono allo sviluppo delle conoscenze storico-scientifiche sull'architettura medievale, e nessuno può negare il contributo sostanzialmente filologico di un Viollet-le-Duc, di un Selvatico o di un d'Andrade (o dello stesso Boito) nello studio e nella catalogazione sistematica dei monumenti³⁴. Ma proprio la ricerca e l'individuazione di comuni caratteristiche tipologiche, testimoniata dall'impianto stesso del *Dictionnaire* violettiano, porteranno a discutibili integrazioni effettuate sulla base del «doveva essere» e giustificate dal principio dell'analogia cronologica e geografica dello stile, secondo norme (o «leggi» già positiviste) considerate di valore universale che favoriscono il gioco delle citazioni. L'approccio scientifico, in ultima analisi, cede alla seduzione del «monumento finito» per l'incontro, tutt'altro che fortuito, fra l'esigenza 'sociale' di una rappresentazione del medioevo fruibile eticamente o esteticamente e l'esercizio applicativo di conoscenze unitarie. L'esito di tale incontro non poteva riuscire ad altro che a produrre, tanto in architettura quanto in pittura, il rifacimento, la correzione, il completamento. Cioè l'«invenzione» dell'ambiente.

In questa prospettiva, infatti, ciò che pare veramente contare alla metà dell'Ottocento è la riproposizione armonica dell'intero complesso restaurato che deve restituire quello che si supposeva essere lo spirito del medioevo, anche con il ricorso a nuovi arredi in stile, opera di un artigianato sempre più abile nel rifare l'antico, o con disinvolute composizioni pseudo-filologiche (ma che di fatto ricordano Lenoir...), come

³⁴ G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Padova 1997.

quella del polittico di Santa Croce a Firenze, realizzato con scomparti originali di varia provenienza³⁵.

Si può anzi dire che fu proprio l'adesione etico-ideologica e sentimentale al medioevo che ispirò tanto la realizzazione di nuovi edifici secondo tipologie medievali, quanto la ricostruzione integrale dei monumenti originali: due pratiche diffuse in maniera così capillare da originare da quel momento in poi una definitiva «medievalizzazione» dei paesaggi urbani e rurali, in grado ancor oggi di creare qualche equivoco di attribuzione.

All'Ottocento – e in particolare al secondo Ottocento –, riuscì dunque di portare a compimento l'elaborazione sistematica di un modello di medioevo di grande fortuna culturale in quanto di grande verosimiglianza formale, che, sviluppando le tensioni estetiche ed etiche espresse dai precedenti *revival*, si poneva davvero come paradigma alternativo al classicismo col valorizzare le esperienze storiche dell'età post-classica. Manifestandosi certo «infedele» alla realtà storica a cui alludeva, ma nella stessa misura – si badi – in cui può apparire «infedele» alla classicità il neoclassicismo elaborato dall'estetica setteottocentesca, figlio, a sua volta, della medesima temperie storicistica, entrambi «tipi ideali», di natura in definitiva metastorica perché espressi dalla sensibilità moderna, di una concezione dualistica dell'arte (e del mondo). Con una differenza, però: che, nonostante la capillare diffusione degli esempi di neomedievalismo, sopravvissuta fin oltre la prima guerra mondiale, presto la sua fortuna critica declinò irrimediabilmente e le sue realizzazioni furono condannate (e spesso ancora lo sono) come espressioni di cattivo gusto, in quanto giudicate «falso medioevo», mentre nessuno si sognerebbe di definire «falso romano» o «falso greco» quelle neoclassiche.

³⁵ A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, p. 235.

LE RADICI DELLA RIVISITAZIONE OTTOCENTESCA DEL MEDIOEVO

La fortuna del medioevo è forse uno degli aspetti più rilevanti della cultura ottocentesca per il carattere pervasivo che manifestò nel corso del XIX secolo: non c'è infatti in Europa espressione di costume, d'arte o di cultura da cui sia esente una riproposizione di forme e di contenuti ispirata al mondo medievale, come illustreranno queste giornate di studio.

La responsabilità di un fenomeno così appariscente viene generalmente attribuita, a ragione, al Romanticismo perché fu proprio questo movimento, specie in Germania, a fornire alla rappresentazione del medioevo una compiuta elaborazione ideologica, individuando le origini delle nazioni dell'Europa nel fecondo incontro del germanesimo con il cristianesimo, perfettamente realizzato, secondo Friedrich Schlegel, con la creazione dell'impero carolingio ed entrato in crisi con il successivo dissidio fra chiesa e impero che aprì la strada a una nuova perniciosa cultura pagano-antiquaria, quella del Rinascimento¹. Per i romantici, proprio nel corso di questo medioevo cristiano-germanico, ebbe modo di manifestarsi la specifica individualità della comunità-nazione alla quale andavano ricondotti organicamente tutti gli aspetti di vita (artistici, giuridici, economici) che hanno il loro sviluppo nella storia.

L'attenzione e, più ancora, l'attrazione per l'età di mezzo non nacquero tuttavia all'improvviso con i romantici, anche se essi contribuirono a rendere attuale e popolare il medioevo e a farne un fenomeno di dimensione europea, grazie alle aumentate possibilità di diffusione culturale del loro tempo. Ai romantici riuscì infatti di assumere e di divulgare presso un più vasto pubblico quanto già in precedenza si era andato elaborando intorno a un'età che in ogni caso non aveva mai cessato di suscitare interesse, sia pure nell'ambito più ristretto della cerchia degli intellettuali.

¹ E. ARTIFONI, *Il medioevo nel Romanticismo. Forme della storiografia tra sette e ottocento*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, 1. *Il medioevo latino*, IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma 1997, pp. 175-221.

Era un interesse che muoveva dalla precoce assunzione del medioevo come paradigma storico-interpretativo delle manifestazioni umane: un atteggiamento che appare come diretta conseguenza della creazione stessa del concetto. Gli umanisti per primi – e poi il Rinascimento e la Riforma – avevano infatti individuato in quei dieci secoli una traumatica interruzione con l'antichità classica, ricomposta soltanto alla loro età, suggerendo in tal modo non tanto un nuovo sistema per periodizzare la storia umana, quanto piuttosto l'espunzione da essa di un'esperienza plurisecolare giudicata negativamente². Un'operazione di questo genere aveva invece sanzionato indirettamente un dualismo antagonistico fra classicità e non-classicità: il medioevo assumeva quei connotati giudicati negativi – «barbari», «gotici» – da una cultura che aveva adottato come canoni estetici quelli ritenuti di ascendenza classica. Ma nel momento in cui si era andata definendo come alterità rispetto al classicismo, quell'esperienza storica di fatto era diventata «modello», caratterizzandosi come «assenza di regola»³.

Andando poi ben al di là del campo estetico, pur mantenendovi tuttavia significativi contatti, il 'modello-medioevo' aveva preso a funzionare come antagonista anche sul piano politico e culturale. Non però come paradigma astratto, ma fondato sull'esperienza storica e dunque bisognoso di specifiche ricerche. Emerge infatti fin dal principio il fecondo intreccio (ma anche l'ambiguità) fra la necessità di conoscere fatti e istituzioni del passato – che sollecitava l'approfondimento erudito – e l'uso strumentale, diretto o indiretto, di tali conoscenze nelle competizioni del presente.

Così, durante la monarchia del Re Sole, Henry de Boulainvilliers (morto nel 1722) 'riscopre' il valore delle istituzioni medievali del regno di Francia, svolge ricerche intorno agli antichi Parlamenti e nella prefazione al suo *Journal de Saint Louis* richiede che ne vengano nuovamente restaurate le competenze, studiando gli archivi francesi che giacciono abbandonati «sotto le volte della Sainte-Chapelle»⁴. Boulainvilliers, d'altra parte, fu l'anima di quella «Académie des Inscriptions» diventa-

² R. BORDONE, *Tre secoli di rivisitazione del medioevo. Un tentativo di interpretazione*, rel. al XXIV Convegno «Medioevo e Modernità», Bressanone, 5-7 luglio 1996.

³ Il giudizio fu espresso, come è indicato e acutamente svolto in E. DELLAPIANA – C. TOSCO, *Regola senza regola. Letture dell'architettura medievale in Piemonte da Guarini al Liberty*, Torino 1996, pp. 11-12, dal Vasari nel Proemio alla seconda parte delle Vite.

⁴ M. BARIDON, *Le gothique des Lumières*, Brionne 1991, p. 88.

ta fra Sei e Settecento roccaforte dei «moderni» che si opponevano agli «antichi» nella nota *querelle*, non senza una decisa colorazione politica: il classicismo, assunto come stile di corte, infatti appariva loro come sinonimo di assolutismo e di costrizione formale. «Moderno» è invece il medioevo nel suo ruolo di antagonista del classico, con le sue istituzioni che lasciavano spazio alla nobiltà, ora mortificata dal sovrano, ai Parlamenti, agli sviluppi particolari delle singole province.

È un atteggiamento che stimola la riscoperta del medioevo anche sul versante più propriamente erudito: il medico Camille Falconet nel 1727 propose infatti all'Académie un ambizioso programma di ricerca, accolto con entusiasmo; si trattava di elaborare un nuovo glossario di antico francese, un dizionario storico-geografico e una bibliografia degli scrittori francesi⁵. Non solo: nel clima classificatorio dell'imminente illuminismo si progettavano articolati studi su monumenti, iscrizioni, monete, usi, costumi e leggi del medioevo francese, in stretto contatto con la prosecuzione dell'attività editoriale dei Maurini. Dal 1729 al 1733 Bernard de Montfaucon pubblicò cinque volumi corredati da oltre trecento tavole di *Monuments de la monarchie française* a partire dal medioevo⁶.

Alla metà del secolo, l'accademico Jean Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye⁷, discepolo del Falconet e in contatto col Muratori che conobbe nei suoi viaggi in Italia, estraeva dal suo *Dictionnaire des antiquités*, rimasto inedito, dei materiali per compilare cinque *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* che riprendono e approfondiscono gli studi degli autori precedenti, in particolare di Boulainvilliers. Il successo dell'ope-

⁵ L. GOSSMAN, *Medievalism and the ideologies of the Enlightenment. The world and word of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore 1968, p. 165.

⁶ O. ROSSI PINELLI, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni. La cultura visiva nel settecento europeo*, Torino 2000 (*Storia universale dell'arte*, sez. III, *Le civiltà dell'Occidente*), pp. 224-225.

⁷ Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye nacque ad Auxerre nel 1697 da una famiglia appartenente alla nobiltà borgognona; in questo ambiente l'interesse per il medioevo non era inconsueto, anche se si attenuò al tempo del Re Sole per riprendere poi vigore con la Reggenza (GOSSMAN, *Medievalism and the ideologies* cit., p. 18). Il de Sainte-Palaye, mosso da interessi per la poesia medievale, fin dal 1724 era entrato in contatto con l'Académie dove divenne successore di Falconet e realizzatore del suo programma. Per due volte si recò in Italia, nel 1739 e nel 1749, e a Milano venne in relazione con i membri della Società Palatina che finanziava la pubblicazione dei *Rerum Italicarum Scriptores* del Muratori, molto apprezzato dall'erudito francese (*ibid.*, pp. 73-74). Nel 1756 annunciava l'importante opera *Glossaire de l'ancienne langue française* che tuttavia rimase inedita per oltre un secolo.

ra, pubblicata nel 1751, fu immediato ed enorme non solo in Francia, ma in Inghilterra, in Germania e fin nella lontana Polonia⁸. Ciò che l'autore intende sottolineare – pur senza nascondere la 'barbarie' dei cavalieri antichi, ma descrivendone in modo pittoresco gli usi e i costumi – è il valore morale dell'istituzione cavalleresca, proponendola come essenziale supporto a una monarchia 'illuminata', argomento particolarmente gradito ai suoi lettori, tanto ai membri della nobiltà «di sangue» quanto a quelli nobilitati dal servizio civile.

Le istituzioni medievali nel dibattito settecentesco sulla natura delle leggi diventano così paradigma di comportamento politico: Montesquieu e il suo discepolo svizzero Paul-Henri Mallet glorificano le «antiche libertà dei Goti», mentre in Inghilterra si consolida il mito delle «libertà sassoni», già sorto al tempo della grande rivoluzione del 1640-1660, funzionale all'ideologia della «costituzione mista» e del parlamentarismo⁹. Secondo tale interpretazione, infatti, prima della conquista normanna nobiltà e popolo concorrevano insieme all'elezione del re sassone, dopo l'invasione straniera i baroni e il popolo, difensori delle antiche libertà, continuarono a lottare contro il potere monarchico centralizzato. Non deve dunque stupire se a Jonathan Swift il Parlamento appare una saggia «istituzione gotica»¹⁰.

Né l'attenzione erudita settecentesca per il medioevo, né il conseguente uso politico del paradigma medievale, destinato a sopravvivere in altre forme anche nell'Ottocento, sarebbero però sufficienti a spiegarne la diffusione popolare e la perdurante fortuna. Proprio il caso dell'Inghilterra può tuttavia apparire utile per comprendere il 'salto di qualità' che l'interesse per il medioevo conobbe nel corso del Settecento, complice un vero e proprio mutamento di sensibilità.

Fin dal principio del secolo, nei club londinesi si ritrovavano intellettuali dai diversi interessi: una comune cultura circolava scambievolmente fra politici, letterati, artisti e architetti. Questi ultimi, in particolare, ricevevano committenze dalla ricca nobiltà locale che, nel clima politico di cui si è detto, intendeva esaltare la sua tradizione storica di autonomia dal sovrano e di difesa delle libertà provinciali. Già nei primi

⁸ *Ibid.*, p. 273.

⁹ BARIDON, *Le gothique des Lumières* cit., pp. 84-86; il riferimento a Montesquieu e a Mallet è in GOSSMAN, *Medievalism and the ideologies* cit., p. 285.

¹⁰ Citato da BARIDON, *Le gothique des Lumières* cit., p. 85.

decenni del Settecento architetti come Vanbrugh risposero dunque a tale domanda con un ritorno alle forme gotiche, interpretate e adattate alle nuove esigenze. Sorsero così castelli e ville di un gotico di volta in volta «palladiano» o «rocaille», più decorativo che filologico, genericamente evocativo del tempo delle 'libertà medievali', ma che nel corso del secolo avrebbe assunto un significato più coinvolgente, collegandosi con la parallela rivoluzione dell'arte dei giardini, ispirata anch'essa alla libertà, la libertà della natura contrapposta al giardino formale¹¹.

Si trattava di un sostanziale mutamento di registro, antagonistico alla normativa del classicismo: e ancora una volta il medioevo si poneva come referente designato per una società insofferente verso una visione del mondo rigidamente geometrica. «Il *bel* disordine – ha scritto recentemente Orietta Rossi Pinelli, riferendosi alla pittura del Settecento – appare l'elemento generatore attraverso cui i *moderni* hanno dato forma al loro antagonismo nei confronti dell'integralismo classicista»¹². La propensione per l'asimmetria e per il gusto del frammento favorirono il successo del gotico e delle rovine, anzi – sempre di più – delle «rovine gotiche» che, a detta di Home, evocando la devastazione della barbarie, provocavano un più forte sentimento di angoscia e non solo di malinconia rispetto a quelle classiche¹³. L'apprezzamento estetico-sensitivo del pittoresco e poi del 'sublime', riscoperto proprio alla metà del secolo, decretò la definitiva fortuna del gotico cioè del medioevo come «oggetto» concretamente fruibile. Il paradigma politico-culturale acquisiva ora visibilità, diventava strumento in grado di provocare direttamente sensazioni e, assunto carattere emotivo, otteneva una diffusione generale. Fin troppo scontato citare al proposito Horace Walpole e la coppia castello (*Strawberry Hill*) / romanzo (*The castle of Otranto*), se non fosse palesamente indicativo del successo popolare di una moda medievale che anticipava di quasi mezzo secolo il medioevo dei romantici. E, come

¹¹ La bibliografia sul giardino all'inglese negli ultimi anni ha assunto dimensioni imponenti: per le connessioni del giardino settecentesco con il gusto per il medioevo si veda in particolare R. BORDONE, *Origine del gusto medievale nell'architettura de giardini*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, cur. G. SIMONCINI, Milano 1997, pp. 215-222 e bibl. ivi.

¹² ROSSI PINELLI, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni* cit., p. 137.

¹³ BORDONE, *Origine del gusto medievale* cit., p. 217.

è noto, non solo in Inghilterra, quando si consideri la proliferazione nel continente di giardini all'inglese, animati di *fabriques* goticheggianti¹⁴.

Il medioevo beneficiato dalla 'rivoluzione emotiva' costituisce certo il presupposto immediato per la sua popolarità al tempo dei romantici, ma occorre non dimenticare l'assunzione complessiva da parte loro di tutto quanto si era andato elaborando in precedenza intorno al paradigma-medioevo. Il famosissimo capitolo sulla vita e sui costumi dei cavalieri del *Génie du christianisme* di Chateaubriand appare infatti del tutto basato sui *Mémoires* di Sainte-Palaye le cui vivaci descrizioni già distinguevano la sua opera dai precedenti libri sulla cavalleria¹⁵. La contrapposizione fra Sassoni e Normanni che fa da sfondo alle vicende del cavaliere Ivanhoe narrate dal più grande romanziere storico del Romanticismo, Walter Scott, non è altro che una elaborata riprosizione del perdurante «mito sassone» del parlamentarismo inglese sei-settecentesco¹⁶. E l'esemplificazione potrebbe continuare a lungo.

Nella cultura europea di antico regime il medioevo dunque era stato già rivisitato con profitto e già ci si era serviti della sua «modernità» contrapponendolo al classicismo come modello di libertà. La ricerca scientifica, il dibattito politico, l'impatto emozionale nel corso di oltre un secolo avevano approntato dei materiali che restavano ora a disposizione. Spettava ai romantici servirsi di quei materiali per costruire un sistema complessivo, non tanto di conoscenza quanto piuttosto di comportamento.

Per costruire con quei materiali il medioevo dell'Ottocento.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 217-219; sul rapporto castello/romanzo si veda BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993, pp. 164-165.

¹⁵ GOSSMAN, *Medievalism and the ideologies* cit., pp. 292-293: Chateaubriand, d'altra parte, fece sempre uso di fonti secondarie, per lo più opere del diciottesimo secolo, e anche i riferimenti a cronache e annali medievali non sono che il frutto del puro saccheggio delle note di Sainte-Palaye (*ibid.*).

¹⁶ G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Torino 1972. Non è poi fuori luogo ricordare che anche l'immagine della cavalleria presentata da W. Scott tanto nella voce scritta per l'*Enciclopedia Britannica* nel 1814, quanto nei suoi romanzi storici deriva in gran parte dai *Mémoires* di Sainte-Palaye (GOSSMAN, *Medievalism and the ideologies* cit., p. 293).

MEDIOEVO IDEALE E MEDIOEVO REALE NELLA CULTURA EUROPEA DELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

Nel corso del XIX secolo la rievocazione del medioevo aveva costituito una sorta di metalinguaggio applicabile a tutte le manifestazioni: dall'arte alla politica, dall'architettura all'intrattenimento il ricorso all'età di mezzo era diventato un riferimento consueto per indicare un'alternativa al presente 'borghese', l'aspirazione a condizioni di vita diverse, o semplicemente l'evasione verso un altrove romantico. Come ho cercato di mostrare in altre circostanze, l'Ottocento, in definitiva, si era creato il «suo» medioevo, adattando alle proprie esigenze quanto andava scoprendo (o inventando) di un'età sufficientemente lontana da creare il necessario spaesamento, ma al tempo stesso diventata – in seguito a una frequentazione costante – così familiare da costituire un riferimento universalmente comprensibile¹. Con questa consolidata immagine del medioevo dovettero dunque fare i conti la cultura e la società che, attraversando la faticosa svolta del secolo, ne traghettarono al Novecento i residui.

La lunga stagione che indichiamo come neomedievale aveva certo presentato aspetti diversi, spesso fin contraddittori fra loro – specie nelle sue applicazioni alla politica –, e aveva conosciuto innegabili sviluppi, collegati anche con i progressi della ricerca storica. Dall'ingenuità del primo Romanticismo, teso a cogliere e a riproporre dell'età di mezzo il supposto messaggio eroico-cavalleresco attraverso camuffamenti da melodramma, si era passati a una più meditata riflessione sulle fonti genuinamente medievali che gli sviluppi della filologia andavano pro-

¹ R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993, e anche BORDONE, *Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo», 100 (1997), pp. 109-149.

ducendo. Il cosiddetto secondo *revival* in architettura, per esempio, aveva consentito acquisizioni sulla tecnica costruttiva del gotico che la propensione tassonomica della scienza positiva aveva messo ora a disposizione non solo per la conservazione e per il restauro integrativo dei monumenti, ma anche per la progettazione in stile, aprendo così la strada a futuri e articolati percorsi². Al tempo stesso, accanto a più sofisticate applicazioni di rigore scientifico, serpeggiava tuttavia una sorta di insofferenza nei confronti del peso dell'erudizione che si era andata sedimentando intorno alla conoscenza 'storica' del medioevo, un'insofferenza che, lungi dal rifiutarlo, ne avrebbe usato su un piano diverso, cogliendone semmai più suggestioni che non forme e sovvertendone in questo modo l'uso che ne aveva fatto l'Ottocento. Se il secolo romantico era ricorso al consueto apparato di merli e torrette, di armature e di pennacchi, per alludere a situazioni e a sentimenti attuali proiettati in un medioevo-simbolo che tanto era fatto consuetudine alla sensibilità dei contemporanei, spesso il nuovo secolo, pur non rinunciando al retaggio di quella 'scoperta', ne avrebbe assunto i presunti 'valori' coniugandoli però a forme non più così esplicitamente referenziali.

Insomma: la crisi di fine secolo aveva in un certo senso portato anche alla disgregazione di una rievocazione-appropriazione del medioevo compiutamente confezionato dai neomedievalisti ottocenteschi, vero «universo parallelo» della realtà contemporanea, grande metafora unificante in grado di coincidere con tutte le pulsioni e i desideri del tempo presente. Ma, in fondo, non rispondeva tutto questo a una più generale disgregazione della cultura tradizionale, laborioso travaglio verso prospettive di conclamata «modernità»? Schegge e frammenti di quell'universo sarebbero tuttavia sopravvissuti in direzioni diverse e talvolta inaspettate, perché quella appropriazione ottocentesca del medioevo era stata comunque un fenomeno non di superficie, ma aveva intaccato nel profondo i meccanismi dell'elaborazione di un orizzonte culturale.

La disgregazione del modello-medioevo si può dire che sia cominciata nell'ultimo quarto del secolo, in concomitanza con il consolidamento generale di strutture politiche, sociali ed economiche diametralmente opposte alle utopie storicizzanti dei neomedievalisti anti-industriali e anti-borghesi. La delusione del presente provocò, al solito, reazioni dif-

² Si veda al proposito A. COSTE, *L'architecture gothique. Lectures et interprétations d'un modèle*, Saint-Etienne 1997.

ferenti a seconda della sensibilità dei protagonisti, ma riassumibili – sia pure a rischio di schematismi – in tre posizioni abbastanza distinte, anche se fra loro talvolta interferenti:

- la rinuncia al presente e la fuga in una dimensione tendenzialmente irrazionale ed estetizzante di cui il medioevo costituiva un ‘frammento’ non indifferente, ma neanche l’unico;

- l’assunzione del medioevo come modello alternativo al presente nell’elaborazione di soluzioni funzionalmente ispirate al medioevo, anche sotto l’aspetto formale, ma adattate alle realtà del presente;

- lo sviluppo di spunti di ascendenza medievale – o meglio frammenti pervenuti dalla tradizione neomedievale –, ma in direzioni formalmente ‘moderne’ o addirittura d’avanguardia.

I settori interessanti da questi fenomeni sono individuabili nel primo caso prevalentemente nel campo della letteratura e delle arti figurative, nel secondo in quello dell’architettura e dell’urbanistica, nel terzo in maniera più generale in tutti i campi precedenti.

1. A ben vedere, il medioevo come dimensione onirica in cui proiettare le pulsioni insoddisfatte del presente – con totale distacco dalla realtà – era già stato territorio delle esperienze preraffaellite, specie per quanto riguarda il ‘dantismo’ di Dante Gabriele Rossetti, il suo «stilnovismo metastorico»³ e le sue evocazioni arturiane, mediate da Tennyson. Ma fu soprattutto con Edward Burne Jones che lo spunto medievale divenne cifra preziosa di un discorso in cui s’intrecciavano pure simboli rinascimentali o classicheggianti⁴. E anche la produzione di artigianato artistico della Ditta di Morris⁵, in fondo, privilegiava – pur nella sua accessibilità di copia – la raffinatezza dell’oggetto prezioso, suppellettile ricercata di un’ambientazione che di lì a poco avrebbe arredato la casa di Des Esseintes o di Andrea Sperelli. Fu cioè il movimento decadente ad appropriarsi di quei frammenti di medioevo che maggiormente consentivano l’estraneamento dalla massa ‘filistea’. Non era tuttavia un

³ La definizione è in G. BOLINO, *Dante Gabriele Rossetti e dintorni*, in *Dante Gabriele Rossetti*, cur. C. GIZZI, Milano 1984, p. 43, ma si vedano in generale tutti i contributi al catalogo.

⁴ S. WILDMAN–J. CHRISTIAN, *Les sept années les plus heureuses*, in *Edward Burne-Jones 1833-1898. Un maître anglais de l’imaginaire*, Paris 1999, pp. 141-151.

⁵ Se ne vedano significativi esempi in *William Morris*, cur. L. PARRY, London 1996, pp. 136-295.

puro riflesso estetizzante, anche se la ricerca del bello fine a sé stesso era certo nelle corde di una generazione di artisti che aveva ribaltato la proposizione ruskiniana sul significato etico e sociale dell'arte medievale con la Conferenza delle Dieci di Whistler nel 1885 («arte per l'arte»).

Quasi a contrastare lo scientismo positivista, del medioevo rivisitato dall'Ottocento si privilegiavano infatti gli aspetti religioso-mistici o più genericamente spiritualistici: era un atteggiamento non certo nuovo, dal momento che una persistente linea di rivalutazione del cattolicesimo medievale fin dalle origini continuò a scorrere dentro al neomedievalismo a partire da Chateaubriand fino a Lamennais e a Montalembert per giungere a Cantù e allo stesso Rubbiani⁶. Ma ora si trattava piuttosto di un fenomeno più complesso di sincretismo – che in tutti i suoi aspetti avrebbe connotato i *Décadents* – in cui confluivano esperienze di culti diversi o schiettamente esoteriche, di derivazione massonica, spiritistica, rosacroceana: come già nel Settecento, ma con altro intendimento, il medioevo dei Templari forniva suggestioni iniziatiche ed esoteriche che consuevano con una sensibilità alla ricerca di emozioni diverse ed estreme⁷. Così, per esempio, prese vita in questa esplosione di irrazionalismo fine secolo la società segreta dell'«Ordo Templi Orientis», fondata dal massone tedesco Karl Kellner, collegata con la più nota setta della «Golden Dawn» alla quale apparteneva il poeta irlandese W. B. Yeats, iniziato nel 1890 col nome di frater «Daemon est Deus Inversus», significativa allusione alle radicali inversioni di certo originario medievalismo verso la perversione demoniaca⁸. Né il nome di Yeats è stato citato a caso dal momento che a lui si deve la rievocazione del mondo bizantino, a più riprese ricordato nei suoi componimenti poetici, a partire dal racconto «La rosa alchemica» del 1896, in cui per la prima volta viene citata l'arte bizantina, fino all'elaborata immagine di «Una visione» (1918-1925) e alla pregnante intesità delle liriche «Viaggiando verso

⁶ F. KAUCISVILI MELZI D'ERIL, *Cesare Cantù e i cattolici liberali francesi*, Milano 1994; sul pensiero etico di Rubbiani si veda R. BOSSAGLIA, *Considerazioni su Rubbiani*, in *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo*, cur. L. BERTELLI – O. MAZZEI, Milano 1986, p. 375.

⁷ Sul neo-templarismo settecentesco si vedano P. PARTNER, *I Templari*, Torino 1991, parte seconda, *Il mito*; R. BORDONE, *Templarismo sette-ottocentesco in Italia (con particolare riferimento al Piemonte)*, in *I Templari in Piemonte. Dalla storia al mito*. Atti della giornata di studio (Torino, 20 settembre 1994), Torino 1995, pp. 71-83.

⁸ F. KING, *Magia rituale. Dai Rosacroce alla Golden Dawn*, Roma 1979, pp. 147-148, sulla fondazione dell'O.T.O.; p. 66 per Yeats.

Bisanzio» (1926) e «Bisanzio», il secondo dei suoi «Byzantine Poems» (1932), dove la città diventa l'emblema della spiritualità trascendente⁹. Così, completamente immerso nella sua evocazione visionaria, può scrivere:

«Ho preso vela sui mari e sono giunto
alla sacra città di Bisanzio»¹⁰.

In Yeats, come in gran parte dei Decadenti, i frammenti di medioevo riusati nelle complesse costruzioni poetiche o letterarie risultavano frutto di un'attenta selezione ispirata dalla ricerca del raro e del prezioso – in opposizione all'immaginario corrente e popolare – ed è curioso rilevare come questo comportamento di gusto 'alessandrino' attingesse di fatto all'erudizione filologica più specialistica: come ha indicato Corrado Bologna¹¹, infatti «nella seconda metà dell'Ottocento la letteratura mediolatina incomincia a venire conosciuta direttamente sui testi, anche più rari», con le edizioni della *Patrologia* del Migne e degli M.G.H., messi a disposizione di un pubblico più ampio da tutte le grandi biblioteche. Così nei romanzi di Joris-Karl Huysmans, profeta del decadentismo, le fonti medievali diventano vere protagoniste e non soltanto ornamenti decorativi, anche se spesso sembrano svolgere solo questa funzione. Si veda ad esempio, fra le componenti dell'arredo di Des Esseintes

«un vecchio leggio di cappella, di ferro battuto, uno di quegli antichi leggi sul quale il diacono squadernava un tempo l'antifonario e che ora reggeva uno dei pesanti in-folio del *Glossarium mediae et infimae latinitatis* di Du Cange»¹².

⁹ P. CORSI, *L'immagine di Bisanzio nella poesia di William Butler Yeats*, «Quaderni Medievali», 9 (1980), pp. 142-160. Si veda anche B. PANETTA, *Il mito di Bisanzio nella letteratura e nella pittura dell'Ottocento*, datt. presso Sez. Medievistica del Dipartimento di Storia dell'Università di Torino, Torino 1999, pp. 56-68.

¹⁰ W.B. YEATS, *Viaggiando verso Bisanzio*, in YEATS, *Poesie*, Milano 1991, p. 201.

¹¹ C. BOLOGNA, *La memoria del medioevo latino nelle letterature moderne*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, 1. *Il medioevo latino*, IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma 1997, p. 338.

¹² J.-K. HUYSMANS, *Controcorrente*, Milano 1982, p. 35.

Ma in questa poetica del frammento il medioevo meno conosciuto costituisce soltanto uno degli elementi, affiancandosi all'esotismo orientaleggiante, al recupero della mitologia classica, all'«entusiasmo per la bellezza medusea nelle sue espressioni paradossali»¹³: in una parola, a un mondo di puri simboli volutamente decontestualizzati, evocati appunto nella pittura simbolista, come nel caso del 'tipo' della *femme fatale*, già anticipata dalla medievaleggiante «Belle Dame sans merci» di John Keats, ripetutamente rappresentata da pittori vittoriani come A. Hughes (1861), W. Crane (1865), J.W. Waterhouse (1893) fino a F. Cadogan Cowper (1926).

A questo atteggiamento erudito-estetizzante vanno ricondotte anche le opere di ispirazione medievale di Gabriele D'Annunzio e dei suoi epigoni, a partire dal ciclo non completato dei «Malatesti» – comprendente la *Francesca da Rimini* (1902) e la *Parisina* (1912), mentre non fu scritto il terzo dramma che doveva essere dedicato a Sigismondo Pandolfo –, dove si dispiega una puntigliosa indagine filologico-lessicale al servizio di una sensibilità sensuale e decadente, attratta, come ha rilevato Franco Cardini¹⁴, anche da suggestioni esoterico-astrologiche. Difficile al solito, nel caso del 'Vate', valutare i confini tra il virtuosismo e la sincera adesione al medievalismo, anche perché il gusto per il prezioso si spinge in alcuni opere – come nella *Pisanelle, ou le jeu de la rose et de la mort* del 1913, per esempio – fino al mimetismo stilistico e alla reinvenzione di un linguaggio pseudo-medievale «neo d'oil» che pare in realtà supplire alla scarsità di ispirazione, secondo un'operazione linguistica che tuttavia venne denunciata dal Contini¹⁵, fin dal 1937, come un vero «pastiche maccheronico»! Fu tuttavia in occasione della guerra italo-turca e della conquista della Tripolitania che D'Annunzio nel quarto libro delle *Laudi* (*Merope*) fece abbondante ricorso alle fonti

¹³ M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1966, p. 287. Sulla componente orientalista, già presente nel gusto ottocentesco e ora ripresa in chiave simbolista, si veda, per l'Italia, C. JULER, *L'Italia e l'Europa orientalista*, in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esoterismo*, cur. R. BOSSAGLIA, Padova 1998, pp. 51-57.

¹⁴ F. CARDINI, *Il medioevo in Gabriele D'Annunzio*, in *Studi medievali e immagine del medioevo fra Ottocento e Novecento* cit., pp. 154-162.

¹⁵ G. CONTINI, *Vita macaronica del francese dannunziano*, in CONTINI, *Esercizi di letteratura sopra autori contemporanei*, Torino 1974, citato in BOLOGNA, *La memoria del medioevo latino* cit., pp. 348-351.

medievali, dal Caffaro a Matteo Villani, nel rievocare «puntigliosamente ed eruditamente» le gesta marinare delle città italiane¹⁶.

L'influenza dannunziana nell'uso 'tragico' dell'erudizione medievale continuò a farsi sentire, specie nella produzione teatrale italiana tanto drammatica quanto operistica, come attestano il successo, per esempio, del *Gianni Schicchi* pucciniano – del 1918, su libretto di Gioachino Forzani – e soprattutto quello della *Cena delle beffe* (1924) di Sem Benelli, dove l'ambientazione medievaleggiante si accompagnava a tratti di brutalità verista¹⁷. D'Annunzio, secondo Franco Piperno¹⁸, contribuì anche a mediare nel mondo operistico italiano dei primi decenni del secolo la stessa influenza di Wagner – già ispiratore, a partire dai primi anni dell'Unità, della produzione del teatro musicale, spesso in chiave nazionalistica –, insieme con una «visione simbolista ed estetizzante» del medioevo come di un'età leggendaria, portatrice di valori assoluti. Era l'immagine di un medioevo, spesso dai tratti rinascimentali, con valori estetici che rimasero «fortemente incidenti sul gusto corrente» fin quasi alla soglia del secondo conflitto mondiale, grazie anche alla loro diffusione popolare favorita dalla precoce trasposizione cinematografica dei soggetti e dell'ambientazione¹⁹. Esito, in definitiva, quasi paradossale per un'evocazione originariamente di raffinatezza esclusiva, ma che – tramontato l'uso rapsodico che ne aveva fatto il Decadentismo – restituiva all'età di mezzo, in certo senso, una parvenza di unità, anche formale, nell'immaginario collettivo.

2. Se nel primo trentennio del secolo il gusto per questa rievocazione del passato aveva poi finito per decretare il successo popolare degli stili storico-mimetici nell'arredamento – segnatamente la diffusione del

¹⁶ CARDINI, *Il medioevo in Gabriele D'Annunzio* cit., pp. 161-162.

¹⁷ F. PIPERNO, *Il medioevo nell'immaginario operistico*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, 1. *Il medioevo latino*, IV, *L'attualizzazione del testo* cit., pp. 486-489.

¹⁸ *Ibid.*, p. 488.

¹⁹ «Abituato ai romanzi storici, agli spettacoli in costume, al melodramma, il pubblico non tenne dietro che alle proprie elementari esigenze culturali» (M. VERDONE, *Del film storico*, «Bianco e nero», 12 [1952], p. 53). Un'interessante rassegna dell'arredo cinematografico a disposizione delle case produttrici nel primo ventennio del XX secolo è fornita dall'inventario relativo al fallimento della casa torinese Ambrosia Film, recentemente studiato da A. FRIEDEMANN, *La produzione Ambrosia: note per uno studio iconografico*, «Mondo Nuovo. Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema», (2002), pp. 18-29.

«neo-rinascimento», con il suo bagaglio di sedie «alla Savonarola» e di mobili dai particolari zoomorfi –, al principio non erano invece mancati stimoli più strutturali che formali, discesi dall'arricchimento della conoscenza delle tecniche medievali, specie nella breve ma intensa stagione dell'*art nouveau*. Forte dell'insegnamento di Viollet-le-Duc, nel 1896 il grafico francese Eugène Grasset²⁰ affermava infatti che «si deve studiare il medioevo per ricavarne il buon senso»: è stato già da tempo rilevato come nel *liberty* confluiscono stimoli di derivazione diversa (giapponesismo, osservazione della natura etc.) e come il neomedievalismo costituisca uno degli elementi, ma certo non indifferente, tanto nelle arti decorative quanto in architettura²¹.

Come già si è visto per l'uso del medioevo nella poetica decadentista, anche qui si tratta di «frammenti» di derivazione neomedievalistica ottocentesca – uno per tutti: l'influenza dell'artigianato di Morris e delle *Arts and Crafts* – inseriti in un contesto sincretistico, proteso all'elaborazione di nuove forme d'arte non pedissequamente mimetiche del passato. Per alcuni versi differente e più complessa appare invece, nei medesimi anni, la rivisitazione anche formale del medioevo operata nel campo architettonico e urbanistico, messa recentemente in rilievo dagli studi di Guido Zucconi su Camillo Boito²². In questo ambito, infatti, più che non nei precedenti, il ritorno al medioevo viene ricercato e «ritrovato» non soltanto nei suoi moduli stilistici, quanto piuttosto nei suoi più profondi valori ideali. È la matura riflessione degli anni Ottanta del XIX secolo che, portando a compimento il processo di ascendenza romantica, approda a esiti che non si possono più definire solamente di *revival*, ma di vera e propria ideazione progettuale.

La strada perseguita, al principio, fu certo quella del restauro integrativo del monumento, secondo la lezione violettiana applicata in Italia dal Boito, dal D'Andrade, dal Rubbiani, ma non si limitò a questo. «Ripristinati e restituiti a presunta identità», i monumenti civici – la cattedrale, il palazzo comunale – diventano spesso il «nucleo generatore

²⁰ Citato in S. TSCHUDI MADSEN, *Fortuna dell'Art Nouveau*, Milano 1967, p. 63.

²¹ *Ibid.*, pp. 56-73.

²² G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Padova 1997; *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, cur. G. ZUCCONI – F. CASTELLANI, Padova 2000.

di una trasformazione a scala più ampia»²³, vengono cioè inseriti in un contesto che non li isola come reperti museali erratici, bensì ne valorizza l'uso vitale. Da tale presupposto parte la ricerca storica e ideale del 'carattere originario' della città che li ha prodotti e, di conseguenza, l'impegno a restituire a essa l'immagine medievale attraverso progetti di demolizione e di 'liberazione', constatabili in gran parte dei centri urbani tra il 1885 e il 1915. Sono demolizioni che nascono in polemica e in concorrenza con quelle decretate dalla Legge di Napoli, tesa a bonificare per motivi igienistici i centri storici: in questo caso si tratta infatti di ricollocare il monumento nella sua cornice adeguata, ricostruendo, se necessario, il tessuto urbano che si presume originale. Negli intenti degli urbanisti non vi è, si badi, una ricerca del pittoresco – anche se gli esiti possono poi sembrare tali –, quanto piuttosto il tentativo di restituire alla città la sua dimensione medievale, riproponendone dialetticamente l'immagine come risposta (non come evasione) ai problemi dell'oggi. La città del medioevo, dunque, come città futura: «nella sua coesione civile, nella sua omogeneità stilistica la città del medioevo – sottolinea Guido Zucconi²⁴ – diventa infatti il polemico antidoto contro la disgregazione sociale e formale» della città contemporanea.

Nella medesima prospettiva vanno poi considerate anche le ricostruzioni archeologiche dei borghi di pura invenzione, come il Borgo Medievale del Valentino, realizzato dal d'Andrade a Torino in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1884, o quello di Grazzano Visconti, costruito dal Campanini a partire dal 1905: non sono, come spesso li hanno giudicati in passato, 'bizzarrerie eclettiche', ma veri e propri 'saggi compositivi' di una città ideale, aggiornati alle più avanzate teorie della *Stadtbaukunst* che in quegli anni era professata da urbanisti come Camillo Sitte, la cui opera fu tradotta in italiano nel 1907²⁵. Se, in realtà, l'idea di contrapporre la città medievale alla città industriale risale già ai noti *Contrasts* di Pugin – fin dal 1836 araldo del «Gothic Revival» in-

²³ G. ZUCCONI, *Neomedievalismo e città: le origini archeologiche dell'urbanistica*, «Urbanistica», 91 (1988), p. 43.

²⁴ *Ibid.*, p. 40. Si veda anche, dello stesso G. ZUCCONI, *La ripresa del Medioevo nella «Bologna riabbellita» di fine Ottocento*, in *Miti e segni del medioevo nella città e nel territorio. Dal mito bolognese di re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia Romagna*, cur. M.G. MUZZARELLI, Bologna 2003, pp. 45-56.

²⁵ ZUCCONI, *Neomedievalismo* cit., pp. 40-41.

glese²⁶ –, le proposizioni del Sitte assumevano ora un significato progettuale in sintonia con la generale riflessione sul rinnovamento dell'urbanistica e dell'architettura, pur senza il radicalismo che vedremo espresso dagli architetti espressionisti.

L'orizzonte medievale agiva del pari sulla ricerca progettuale di Boito di uno «stile nazionale» per la nuova Italia, un tema diventato centrale nel dibattito all'indomani dell'Unità, in evidente analogia con il problema linguistico. Un denominatore comune, secondo il Boito, accomunava tutti i linguaggi architettonici regionali italiani: quello «delle grandi costruzioni in laterizio, con archi a tutto sesto, con volte a crociera, con potenti membrature addolcite dalla presenza di bande e di profili in pietra decorata a sbalzo»²⁷. Lo sviluppo italiano, sollecitato dai modelli boitiani, di una nuova fase di architettura funzionale formalmente neomedievale, sebbene non revivalistica, fu un fenomeno di larga diffusione di cui tutte le nostre città conservano tracce che vanno ben oltre l'età umbertina, ma non esaurì completamente il ricorso alle forme del medioevo nell'architettura dei primi decenni del secolo.

Accanto a modelli di ispirazione boitiana e a casi attardati di tradizionale mimetismo stilistico, non mancarono infatti esempi di più ardita contaminazione stilistica in cui, ancora una volta, frammenti di medioevo si incastonavano in una sequenza articolata di citazioni di provenienza diversa, in linea con quel processo di disaggregazione/aggregazione già verificato in campo letterario e artistico. Il più noto esponente di questa tendenza fu certo Gino Coppedè la cui audacia interpretativa, del tutto indifferente alla ricostruzione filologica, andava proponendo singolari *collages* in cui si mescolavano, come è stato icasticamente scritto da Rossana Bossaglia²⁸, «gotico e rinascimento, arredi classici, decorazioni esotiche, statuaria nordico-cavalleresca, lo stornello fiorentino e il Graal». Era ancora neomedievalismo? Lo era, come lo erano le coeve scenografie cinematografiche dei drammi storici in cui comparivano frammenti, appunto, di suggestione medievale. Ma Coppedè con i suoi sincretistici castelli costituisce un testimone importante per verificare il definitivo approdo del 'segno' originariamente medievale sulla spiaggia

²⁶ Sull'autore si veda il catalogo della mostra *A.W.N. Pugin. Master of Gothic Revival*, cur. P. ATTERBURY, New Haven - London 1995.

²⁷ G. ZUCCONI, *Introduzione. Camillo Boito, un'archeologia per il futuro*, in *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita* cit., p. 7.

²⁸ R. BOSSAGLIA – M. COZZI, *I Coppedè*, Genova 1982, p. 12.

contemporanea dell'architettura fantastica e irrazionalista, la cui diffusione andò ben oltre l'ambito italiano, affermandosi specialmente oltre Oceano con Maybeck e con i suoi seguaci²⁹.

3. Esiti anti-tradizionalisti si ebbero col nuovo secolo anche in Europa a seguito della rinnovata fortuna del gotico: basti qui segnalare che il libro di Karl Scheffler *Der Geist der Gotik* tra il 1907 e il 1925 riuscì a vendere quarantamila copie³⁰. L'anelito di dare un fondamento spirituale all'architettura moderna sancì la superiorità del gotico, ultimo e insuperato vertice della cultura occidentale, modello di fraternità medievale e di amore trascendente per Dio, secondo quanto nel 1902 indicava Kropotkin nella costruzione della sua utopia sociale³¹. Si trattava evidentemente di un'assunzione del gotico più come sollecitazione ideale che come modello formale, pur riprendendo i miti regressivi dell'anticapitalismo romantico – da Pugin a Ruskin –, ora interpretati alla luce del dibattito spengleriano sul declino della «Kultur» dell'Occidente. Nell'anelito di superamento dell'individualismo nella ricerca dell'unità delle arti fondata sul valore religioso della solidarietà sociale, la cattedrale gotica diventava così il simbolo e l'esempio di un modo di operatività, prontamenti assunti dal movimento espressionista. Fin dal 1918, infatti, Walter Gropius vi fa esplicito riferimento con l'appello per la rinascita dell'unità intellettuale e, soprattutto, con la creazione – l'anno dopo – del «Bauhaus», l'Istituto di Arti e Mestieri di Weimar, dove arte e artigianato saranno unificate dall'architettura, sull'esempio medievale del cantiere della cattedrale gotica. A esplicita dichiarazione di intenti, viene eseguita da Lyonel Feininger l'incisione-insegna del «Bauhaus» che mostra proprio la stilizzazione di una cattedrale gotica a tre torri sormontata dalle tre stelle delle arti (pittura, scultura, architettura) e fondata sulla «pietra angolare» di ascendenza massonica³².

²⁹ *Ibid.*, p. 14. Sull'architettura fantastica americana si veda W. ANDREWS, *Architecture, Ambition and Americans. A social History of american Architecture*, New York 1964, p. 271.

³⁰ Secondo quanto riferisce E. GODOLI, *Il mito gotico nell'architettura dell'espressionismo. La cattedrale perduta*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, cur. R. BOSSAGLIA – V. TERRAROLI, I, Milano 1989, p. 370.

³¹ Citato in M. FAGIOLO, *La cattedrale di cristallo. L'architettura dell'espressionismo e la «tradizione» esoterica*, in *Il Revival*, cur. G.C. ARGAN, Milano 1974, p. 269.

³² *Ibid.*, pp. 276-277; l'incisione di Feininger è riprodotta a p. 263; si veda anche E. GODOLI, *Il mito gotico nell'architettura dell'espressionismo* cit., pp. 370-371: secondo

L'esaltato spiritualismo degli espressionisti e la loro aspirazione verso la «cattedrale del futuro» non può evidentemente non collegarsi con il clima irrazionalistico di fine secolo e con la fortuna del medioevo esoterico-religioso alla quale abbiamo fatto in precedenza riferimento a proposito dei simbolisti. Lo stesso nome «Bauhaus», scelto da Gropius, si collegava infatti con la *Bauhütte*, cioè la «loggia» della confraternita dei Liberi Muratori depositari dei segreti costruttivi della cattedrale, secondo la radicata 'invenzione della tradizione' di stampo framassonico; «logge» di questo tipo si erano diffuse in Germania al principio del secolo, riproponendo nello spirito e nel modo operativo le analoghe «gilde» inglesi di Morris³³. Nell'un caso e nell'altro, tuttavia, all'ideale religioso medievale – su cui poggiava, secondo i teorici del «cantier della cattedrale», la solidarietà della «Gemeinschaft» cristiana – si andò sostituendo una sorta di religione laica, ispirata a un'idea abbastanza generica di fratellanza fra gli uomini, in grado appunto di edificare la 'cattedrale del socialismo', come veniva indicata in quegli anni dal teorico dell'architettura espressionista Bruno Taut³⁴.

Che solo la ricomposizione dell'unità spirituale avrebbe salvato la società dal caos della città contemporanea con un salutare ritorno a una dimensione medievale – di cui la cattedrale era simbolo – nei primi decenni del secolo XX era opinione diffusa, ma, mentre per gli espressionisti radicali il processo era affidato all'impegno soggettivo degli 'iniziati', per l'olandese Hendrick Petrus Berlage il processo appariva immanente allo sviluppo stesso della società moderna e alla sua tendenza all'organizzazione³⁵. Nella prospettiva dell'«utilitarismo democratico», egli identificava infatti la cattedrale del lavoro nel 'palazzo per uffici', e segnatamente nel grattacielo americano, connotato da un verticalismo riconducibile all'idea del gotico. Non si trattava soltanto di una metafora ideologica, dal momento che i progettisti di questi edifi-

tale autore è nella *Die Stadtkrone* di Bruno Taut (1919) che trova «la sua prima organica enunciazione, nell'ambito della produzione teorica degli architetti radicali, quel tema della 'cattedrale perduta' che ha radici lontane e molto profonde nella cultura tedesca d'anteguerra (e non solo in essa) e che costituisce il centro di gravitazione delle poetiche e delle fantasie architettoniche dell'espressionismo» (p. 369).

³³ M. FAGIOLO, *La cattedrale di cristallo* cit., pp. 238-239.

³⁴ E. GODOLI, *Il mito gotico nell'architettura dell'espressionismo* cit., p. 370; di B. TAUT si veda la trad. it. *La corona della città* (1919), Milano 1973.

³⁵ GODOLI, *Il mito gotico nell'architettura dell'espressionismo* cit., pp. 372-374.

ci – tanto europei quanto americani – ricorrevano spesso e volentieri a forme che alludevano al gotico e a decorazioni medievalescanti, quasi a sottolinearne il significato simbolico o semplicemente assecondando un gusto estetico ancora diffuso³⁶. Una curiosa *brochure* commerciale, edita nel 1921 dalla «National Terra Cotta Society» di New York, mostra con dovizia di illustrazioni, tra l'altro, pinnacoli e trafori *flamboyant* realizzati per il Michigan Boulevard Building e per il Woolworth Building, un incredibile grattacielo con torre gotica³⁷.

In quegli anni, d'altra parte, un intellettuale americano come Henry Adams vedeva nel medioevo, meticolosamente rievocato nel libro *Mont Saint Michel and Chartres* del 1905, la forza creatrice del nuovo non per negare il capitalismo, ma per trovarne piuttosto un modello metastorico, alternativo al presente di cui respingeva la mediocrità livellante della civiltà di massa, anonima e degradante³⁸.

La presenza del medioevo nel Novecento, in definitiva, parrebbe dismettere gradatamente le forme mimetiche della rievocazione ottocentesca, ricuperandone tuttavia i contenuti ideali, o intrecciandone i due aspetti, secondo un processo ben individuabile in architettura, come mise in rilievo Georg German nel 1972 nell'indicare in che modo lo stesso funzionalismo novecentesco discendesse di fatto dal *gothic-revival* nell'acquisizione della «verità costruttiva» del gotico, riscoperta dagli architetti neogotici e sviluppata da progettisti come Gaudì nell'ideazione della «Sagrada Família» a Barcellona³⁹. Ma non solo in architettura.

La ricaduta di questi stimoli, infatti, incise anche nella letteratura contemporanea, orientando gli autori verso modelli mentali riconducibili alla cultura medievale. Non si vuole qui ritornare al caso già ricordato dei *pastiches* sincretistici dei poeti simbolisti, né soffermare l'attenzione sui tentativi di versificazione erudita su temi medievali,

³⁶ Sulla progettazione di grattacieli 'neogotici' per il concorso del «Chicago Tribune» del 1922 si veda M. TAFURI, *La montagna disincantata*, in *La città americana dalla guerra civile al New Deal*, cur. O. CIUCCI – F. DAL CO – M. MANIERI-ELIA – M. TAFURI, Roma-Bari 1973, p. 436.

³⁷ Si veda al proposito R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit.

³⁸ Sul pensiero di Henry Adams si veda V. AMORUSO, *Letteratura e società in America, 1890-1900*, Roma-Bari 1976, pp. 119-124.

³⁹ G. GERMAN, *Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, London 1972, pp. 173 ss.

come il poemetto pascoliano su «re Enzo», scritto nel 1908 nel clima rubbianesco di «Bologna riabbellita» e di modesto valore letterario⁴⁰: ci si intende piuttosto riferire alla struttura di ispirazione medievale delle opere di autori quali Joyce, Eliot e Pound, già segnalata da Italo Calvino e recentemente ripresa da Corrado Bologna⁴¹, non aliena al tempo stesso dall'importante esperienza compositiva wagneriana, «neomedievale», se si vuole, nella concezione stessa dell'opera d'arte e certo di diffusa influenza tra Otto e Novecento in quasi tutte le manifestazioni fin qui ricordate.

Ciò che emerge da queste analisi è infatti l'idea del romanzo joyciano come 'enciclopedia aperta', costruito secondo «l'architettura logico-estetico-teologica dedotta da Tommaso e dalle sistemazioni successive del sapere tardomedievale»⁴², con un'ispirazione dichiaratamente indicata dall'autore nel caso di *Finnegans Wake* al complesso e raffinato disegno dell'irlandese *Book of Kells*. Per Eliot il medievalismo è ancor più palese, a partire dalla prima versione di *The Waste Land* del 1922, direttamente ispirato dalla lettura delle ricerche etnografiche sul mito del Graal di Jessie Weston, allieva di Frazer⁴³, e applicate alla modernità interpretata come terra senza acqua spirituale. Ma è soprattutto nella stessa struttura poetica che la critica letteraria ha visto in lui, come già nel suo maestro Ezra Pound, la derivazione diretta dalla tecnica medievale dei richiami intertestuali che collegano frammenti apparentemente privi di legami logici, tipici dei *romances* e della lirica trobadorica⁴⁴. Un medievalismo letterario, dunque, che – del pari dell'influsso strutturale del gotico sull'architettura funzionalista contemporanea – abbandona l'imitazione formale ottocentesca per un recupero di sostanza.

Giunti a questo punto della pur troppo rapida rassegna sulle espressioni neomedievali della prima metà del Novecento, c'è da chiedersi se quest'ultima riproposizione senza dubbio colta, frutto anzi di una matura conoscenza scientifica del medioevo, sia da considerarsi l'estrema

⁴⁰ Una valutazione recente in M. VALLERANI, *Bologna e i suoi miti: Re Enzo e il Comune nella storiografia bolognese tra Otto e Novecento*, in *Miti e segni del medioevo nella città e nel territorio* cit., pp. 24-25.

⁴¹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988, pp. 113-114; BOLOGNA, *La memoria del medioevo latino* cit., pp. 301-328.

⁴² *Ibid.*, p. 309.

⁴³ J. WESTON, *Indagine sul Santo Graal* (1920), trad. it. Palermo 1994.

⁴⁴ BOLOGNA, *La memoria del medioevo latino* cit., pp. 324-327.

frontiera del neomedievalismo o se non attenga invece a una dimensione diversa, difficilmente confrontabile con le manifestazioni precedenti. In realtà, è forse opportuno ricordare che anche l'evocazione di questo 'medioevo reale' scaturisce da una sollecitazione di 'medioevo ideale', rappresenta cioè il frutto di una pulsione emotiva, dell'adesione a un'immagine idealizzata di medioevo, accuratamente selezionata e come tale, dunque, astorica. Sicché, in definitiva, fra fughe estetizzanti, utopie sociali e riproposizioni strutturali, tutte ispirate all'età medievale, la differenza non può che essere di sensibilità, e proprio in quanto tale consentirà anche in futuro continue e multiformi rievocazioni del medioevo.

IL SOGNO DEL MEDIOEVO PER UN RE ROMANTICO

Goffredo Casalis¹, nel XV volume del suo noto *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, dopo aver segnalato che il castello di Pollenza è «tutto secondo l'architettura del medioevo [...] pel rivellino, pei fossi che lo circondano, per le feritoie e corone dei ballatoi e merli», ne concludeva la particolareggiata descrizione affermando con entusiasmo che «per la romantica sua situazione, per la stupenda architettura ed eziandio per pregevoli dipinti e per ricchi ed eleganti addobbi [...] lascia nell'animo di chi lo visita un sentimento di meraviglia».

Era il 1847: era passata una quindicina di anni dall'acquisizione di re Carlo Alberto della tenuta di Pollenza, ceduta dalle Regie Finanze al patrimonio privato fra il 1832 e il 1833, e dal sollecito inizio della sua radicale ristrutturazione². Erano invece passati quarant'anni da che una missione archeologica guidata da Giuseppe Franchi Pont, dall'architetto Carlo Randoni e da Filippo Grimaldi per conto dell'Accademia delle Scienze di Torino – in quel 1809 ribattezzata dall'occupazione francese «Accademia Imperiale» – aveva eseguito un meticoloso sopralluogo «delle antichità di Pollentia e de' ruderi che ne rimangono»³. Fra i due momenti c'erano stati la Restaurazione e il ritorno dei sovrani sabaudi, c'era stato il regno di Carlo Felice, ma – soprattutto – c'era stata l'ascesa al trono di Carlo Alberto che, l'anno successivo alla sua incoronazione e ancor prima che si perfezionasse il passaggio della proprietà di Pollenza,

¹ G. CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, 15, Torino 1847, pp. 515-537.

² Sulle fasi successive della trasformazione si veda M.G. VINARDI, *Pollenza*, in C. ROGGERO – M.G. VINARDI – V. DE FABIANI, *Ville sabaude*, Milano 1990, pp. 478-499.

³ G. FRANCHI PONT, *Dell'antichità di Pollenza e de' ruderi che ne rimangono*, in «Memorie dell'Imperiale Accademia delle Scienze di Torino», 17 (1809), pp. 321-508.

aveva già commissionato a Ernesto Melano e a Pelagio Pelagi il progetto di trasformazione del vecchio castello in sede di villeggiatura e di caccia.

Sebbene la *Relazione di stima* del 1833 motivasse l'acquisizione della tenuta anche con l'opportunità di proseguire i «già intrapresi scavi i quali spanderanno molti nuovi lumi utili alla Istoria Patria»⁴, il nuovo re non sembrava particolarmente sensibile al fascino «delle antichità di Pollenza», semmai al fascino del castello medievale e, soprattutto, alla prospettiva di creare una «ferme modèle» – auspicata in quegli stessi anni dall'Eandi sull'esteso «podere», che misurava 1800 giornate piemontesi (cioè 683 ettari) e comprendeva 14 caschine⁵. D'altro canto, il castello con il suo territorio, passato alla metà del Settecento al Regio Patrimonio in seguito all'estinzione dei Romagnano, suoi antichi signori, era usato dal principio del secolo successivo come luogo di villeggiatura dagli allievi della Reale Accademia Militare di Torino: proprio questi «geniali convittori», sotto la guida del conte Vincenzi Deabbate (che così li definisce, senza ironia, nel suo Pegno d'incoraggiamento ai nuovi scavi di Pollenzo⁶), nel corso del 1825 avevano realizzato uno scavo nell'area archeologica che, a detta di Edoardo Mosca⁷, «determinò la totale distruzione di innumerevoli nuclei tombali della zona del parco reale», mirando all'esclusivo recupero degli oggetti preziosi, consistenti in anelli e pietre rintracciabili solo nelle sepolture marmoree, e – come invitava il Deabbate stesso – «gettando tutte le scarabattole e le minute miscee» delle sepolture plebee. Ciò non ostante, risulta che nel castello esistesse ancora nel 1833 una raccolta di lapidi e di monumenti scelti dal cavalier Cesare Saluzzo, poi confluita nella «Galleria del mu-

⁴ Ricordata da VINARDI, *Pollenza* cit., p. 479.

⁵ C. EANDI, *Statistica della provincia di Saluzzo*, Saluzzo 1833, p. 201, si veda al proposito anche G. CARITÀ, *Restauro e rinnovo a Pollenza. Il castello, il borgo e i «tenimenti» nelle sistemazioni carloalbertine*, in *Celebranda Pollentia*. Atti del Convegno (Bra, 14 maggio 1983), cur. Circolo Gramsci sn, *Pollenza: tutela e valorizzazione dei beni culturali e naturalistici*, Bra 1989, pp. 53-80.

⁶ V. DEABBATE, *Pegno d'incoraggiamento ai nuovi scavi di Pollenza intrapresi dai geniali convittori della Reale Accademia Militare di Torino*, Alba 1825. Sulle vicende di Pollenza che precedono il passaggio del castello al Regio Patrimonio si veda ora D. BRUSSINO – B. MOLINO, *Pollenza. Da contea a frazione lungo un millennio*, Pollenzo 2003.

⁷ E. MOSCA, *Storia dello scavo di Pollenza e del Museo*, in *Celebranda Pollentia* cit., p. 10.

seo d'antichità di Polenzo», allestita al secondo piano della grandiosa ristrutturazione carloalbertina dell'edificio⁸.

Nel 1847, dunque, era la rievocazione del medioevo suscitata dal castello di Pollenza a prevalere sulla sua romanità nella sensibilità degli intellettuali, «per la romantica sua situazione» segnalata dal Casalis. Ma si sentiva «romantico» il committente di questa onerosa impresa? Il termine, per intanto, non era estraneo al linguaggio di Carlo Alberto, dal momento che in una pagina del suo diario, nel commentare la bellezza del paesaggio savoiaro, aveva scritto «je n'ai jamais vu un pays aussi *romantique*, aussi beau»⁹. Occorre poi dire che la sua stessa educazione e l'adesione alla cultura del suo tempo avevano favorito la partecipazione emotiva a quegli aspetti che la diffusa rievocazione del medioevo era andata attribuendo a quell'età.

Certo il principe adolescente non poté non subire la suggestione della scelta ideologica operata dalle monarchie restaurate dal Congresso di Vienna che si rivolsero al medioevo per fondare la propria legittimità sulle radici storiche, vere o presunte, della dinastia: in funzione polemica contro la Rivoluzione che aveva abolito feudalesimo e sistema signorile, la Restaurazione proponeva infatti un ritorno all'antico regime facendo ampio ricorso ai segni di quel medioevo cattolico e feudale che ne era considerato il momento di avvio e di splendore, abbastanza remoto da poter essere trasfigurato come modello ideale. Anche la monarchia sabauda attingerà precocemente a quel filone, trasformando nel 1824 i ruderi dell'abbazia di Hautecombe in sacrario dinastico, grazie alla loro sapiente e scenografica trasformazione in un edificio di gusto gotico *troubadour*¹⁰. Ma per Carlo Alberto si trattava di un'adesione più profonda – e più «romantica» – alla rinnovata fortuna del medioevo; una precoce educazione alla sensibilità di stampo protoromantico fin dall'infanzia gli era stata infatti impartita dalla madre, Maria Cristina

⁸ Su queste raccolte si veda A. VISSIO SCARZELLO, *Miscellanea di studi pollentini. Il Museo di Antichità del real Castello. La collezione numismatica di Vittorio Emanuele III*, «Propugnacula Italiae, Quaderni di archeologia pollentina», 2 (2003), pp. 11-54.

⁹ F. SALATA, *Carlo Alberto inedito. Il diario autografo del re; lettere intime e altri scritti inediti*, Milano 1931, p. 371; per l'inquadramento del personaggio si veda R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993, pp. 75-96.

¹⁰ Su Hautecombe e il *revival* della Restaurazione si veda E. CASTELNUOVO, *Hautecombe: un paradigma del «gotique troubadour»*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, cur. G. MAZZI, I, Padova 1982, p. 135 e ss.

Albertina di Sassonia e Curlandia, donna di vivace intelligenza che in esilio con i figli a Saint-Sauveur negli Alti Pirenei confidava in una lettera del 1807 di abbandonarsi ai «pensieri fantastici» provocati dalla lettura dell'Ossian nella traduzione dell'abate Cesarotti¹¹.

E, più in generale, si può dire che il medioevo fosse già di casa presso i Carignano, nell'interpretazione eroica e «sublime» che ne aveva dato il Settecento. La brillante Giuseppina di Carignano Lorena, ava del principe, a partire dal 1787 aveva infatti incaricato Giacomo Pregliasco di trasformare il vecchio parco del castello di Racconigi in un giardino paesaggistico «all'inglese» dove ampio spazio era riservato alla rievocazione storicistica di stampo sincretistico che caratterizzava il gusto del tempo: accanto ai falsi ruderi romani, alla sfinge con obelisco, alla moschea con minareto e al belvedere cinese, l'allestitore aveva realizzato anche una chiesa gotica, una grotta di Merlino e un castello con portale gotico, sormontato da una bertesca cilindrica dalla guglia slanciata¹². La colta principessa amava poi circondarsi di letterati ed eruditi i cui interessi erano muratorianamente rivolti al medioevo locale, come Giuseppe Vernazza, che in seguito fu il primo maestro del giovanissimo Carlo Alberto. Sotto la sua influenza, il principe, a soli diciassette anni, intraprese nel 1815 a stendere una storia dei Savoia, ben presto interrotta, trovando nell'XI secolo un'origine italiana per la famiglia, che la consolidata tradizione erudita faceva invece discendere dai re sassoni: si trattava, ben prima di un futuro disegno politico, della ricerca nel medioevo di un'identità nazionale di tipico segno romantico¹³.

Ad affascinare il giovane Carignano, tuttavia, era soprattutto il medioevo eroico della cavalleria che la cultura di quegli anni, sviluppando in senso romantico temi elaborati nel Settecento, andava divulgando attraverso tutti i mezzi di comunicazione: dall'appassionata rievocazione letteraria in chiave cattolica di Chateaubriand – nel famoso capitolo del V libro del *Génie du Christianisme* – a quella avventurosa di Walter Scott, dalla pittura *troubadour* alle rappresentazioni teatrali. Fin dal

¹¹ Lettera del 21 agosto 1807 inviata al prof. Molineri, segretario dell'Accademia delle Scienze di Torino, pubblicata in L. CIBRARIO, *Notizie sulla vita di Carlo Alberto iniziatore e martire della indipendenza italiana*, Torino 1861, p. 99.

¹² R. BORDONE, *Origine del gusto medievale nell'architettura dei giardini*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, cur. G. SIMONCINI, Milano 1997, p. 220.

¹³ BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., p. 80.

tempo del suo soggiorno a Parigi, infatti, Carlo Alberto aveva scelto come proprio emblema, su consiglio di Costanza e di Roberto d'Azeglio che ben ne conoscevano l'indole, «un antico cavaliere, armato di tutto punto e colla visiera calata sul volto»; e il «cavaliere armato di tutto punto a cavallo con elmo coronato e spada sguainata» col motto «ad maiorem Dei gloriam» continuerà a lungo a essere raffigurato fra i suoi sigilli personali. Fino a quando, probabilmente per suggestione di Luigi Cibrario, amico personale e suo consigliere storico, Carlo Alberto non assunse definitivamente il sigillo del Conte Verde e il suo motto in antico francese «J'atans mon anstre»¹⁴.

Il rapporto del re con la figura di Amedeo VI presenta aspetti quasi sconcertanti per quella che si direbbe la totale immedesimazione con il modello avvenuta nel corso degli anni Quaranta: il Conte Verde aveva ingrandito lo stato sabauda, era d'indole avventurosa e di sincera fede religiosa – aveva partecipato in Oriente alla crociata di Urbano V –, perfetto cavaliere in guerra e nell'assidua frequentazione dei tornei, addirittura fondatore di un ordine cavalleresco, quello del Collare dell'Annunziata. Quale modello migliore per un re romantico? Carlo Alberto, che nel 1832 confidava al suo diario di commuoversi durante la cerimonia di investitura dei nuovi cavalieri dell'Ordine per l'esatta riproposizione del rituale trecentesco¹⁵, aderì appassionatamente alla sapiente operazione del Cibrario di congiungere l'esaltazione della dinastia con l'ideale cavalleresco, proponendo la diretta omologia con il Conte Verde. Se infatti il mondo dei valori religioso-cavallereschi poteva apparire come un'intima aspirazione, perseguita dal re fin dalla sua gioventù, la figura di un principe sabauda che era stato a un tempo fra i fondatori della dinastia e un esempio di cavalleria rappresentava un'occasione unica per soddisfare i suoi desideri e insieme rispondeva in maniera eccellente al compito di propagandare politicamente l'immagine.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 85, 94-95.

¹⁵ «Annota dunque il re in data 25 marzo 1832 che «la cérémonie fut vraiment très belle et fort imposante», ne descrive in modo particolareggiato il rituale, rilevando che la formula del giuramento è in antico francese – «le même exactement que l'on prononçait dans le quatorzième siècle; ce serment est vraiment superbe, quoique fort long, puisqu'il est celui des anciens chevaliers» –, egli stesso pronuncia poi «le compliment de réception en ancien français», impone il collare ai neocavalieri, dando loro la tradizionale *accolade*, e da tutto il racconto traspare l'intima soddisfazione di potersi comportare, nella forma e nella sostanza, davvero come un cavaliere medievale» (*ibid.*, pp. 86).

L'esaltazione del Conte Verde e del medioevo dinastico ebbe in quegli anni la maggiore espressione nei solenni festeggiamenti per le nozze di Vittorio Emanuele, poi II, con Maria Adelaide arciduchessa d'Austria, tenutisi a Torino nella primavera del 1842 con l'allestimento di un torneo o carosello storico in piazza San Carlo e di un *bal costumé* a cui tutti i partecipanti rivestivano costumi medievali, riproponendo episodi storici o romanzeschi¹⁶. A quella data tutta l'aristocrazia piemontese che partecipò al torneo e al ballo aveva già aderito alla moda del medioevo, non soltanto per compiacenza o per imitazione nei confronti dei gusti della corte, ma perché la rievocazione di quell'età si era ormai affermata e diffusa a livello universale. Nel corso del decennio precedente si erano sì aperti nelle residenze sabaude i cantieri neogotici di Pollenza e delle Margherie del parco di Racconigi, ma il gioco della suggestione e dell'imitazione nel proporre ambientazioni medievali aveva già prima coinvolto quei circoli della nobiltà – certo vicini a Carlo Alberto – sollecitati da fermenti romantici.

All'evocazione romantica del medioevo contribuiscono in misura diversa la ricerca storica di ascendenza muratoriana, il suo uso in chiave letteraria o artistica, l'applicazione materiale nel campo del costruito. Il panorama nel quale tutte queste espressioni si svolgono non è comunque circoscritto all'ambiente provinciale, ma si dilata – sebbene in maniera forse minore rispetto al secolo precedente – alla più generale esperienza europea, dalla diffusione del romanzo storico alla circolazione dei *Pattern-books* di architettura neogotica¹⁷. Ed è proprio questo ultimo aspetto che costituisce – come nel caso emblematico del castello di Pollenza – una sorta di ricapitolazione dell'immaginario sul medioevo elaborato da storiografi e da romanzieri, da artisti e da architetti, per quell'esigenza, tipicamente ottocentesca, della fruizione concreta dei «sogni» attraverso il mimetismo con l'oggetto sognato che va dal mascheramento del *bal costumé* alla ricostruzione del castello medievale¹⁸. Il problema della nobiltà 'romantica' – che scrive romanzi sto-

¹⁶ *Ibid.*, pp. 87-89.

¹⁷ E. DELLAPIANA, *Gli specialisti del «castle style». Residenze, architetti e committenti*, in *Dal castrum al «castello» residenziale. Il medioevo del reintegro o dell'invenzione*. Atti delle giornate di studio (Torino, 12-13 marzo 1999), cur. M. VIGLINO DAVICO – E. DELLAPIANA TIRELLI, Torino 2000, pp. 95-97.

¹⁸ Si vedano al proposito le considerazioni di B. BINI, *Dalla parola all'oggetto*, in *Comete. Paradigmi culturali del secolo borghese*, Roma 1979 (Calibano, 3), pp. 140-146.

rici e dipinge quadri di storia, come nel caso di Massimo d'Azeglio – è anche quello di adattare a forme medievalescenti le proprie residenze per ricreare l'ambiente delle loro fantasie. In questo senso la vicenda di Carlo Alberto non fa eccezione, ma si colloca in un processo generale. Va così sottolineato che, proprio negli anni che precedono gli interventi a Pollenza e a Racconigi, sorgono castelli neomedievali dovuti a gentiluomini piemontesi appassionati di medioevo. Se nulla si sa per ora dei gusti della committenza del 1829 per una nuova facciata del castello di Villanova Solaro, commissionato dalla contessa Solaro Valperga Masino all'architetto Giuseppe Talucchi e da questi progettato – ma non realizzato – come epidermide neogotica di una composizione ancora classicista¹⁹, ben diverso appare il caso dei rifacimenti dei castelli di Envie e del Roccolo di Busca, entrambi risalenti ai primi anni del quarto decennio del secolo.

Intanto i protagonisti furono il conte Carlo Guasco di Castelletto e Roberto d'Azeglio, legati da amicizia e da lunga consuetudine perché avevano frequentato entrambi la scuola militare di Saint-Cyr insieme con Cesare Balbo. Quest'ultimo fin dal 1815-1816 aveva elaborato il soggetto di un romanzo storico, rimasto inedito, dedicato a *La lega lombarda*, ed era «amico svisceratissimo» anche del fratello di Roberto, Massimo d'Azeglio che, a sua volta, nel 1825 aveva dipinto il quadro *La morte di Josselin de Montmorency*, ispirato a un episodio di un romanzo di Sophie Cottin ambientato al tempo delle crociate²⁰. Lo stesso Massimo raffigurerà in due quadretti, ora conservati al castello di Canale, il «nuovo» castello di Envie, fatto realizzare dal Guasco su disegni dell'ingegner Domenico Berutto datati 1833. Il progetto appare molto scenografico: all'originario torrione vengono apposti merli bifidi diroccati ad arte per accentuarne l'aspetto di rovina pittoresca, la facciata è ridipinta in gusto medievalescente, parte del fabbricato antico è demolito e sostituito dalla costruzione *ex novo* di una cappella neogotica di ispirazione

¹⁹ DELLAPIANA, *Gli specialisti del «castle style»* cit., pp. 98-99.

²⁰ Sul romanzo storico di Cesare Balbo si veda V. CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1815-1824)*, «Nuova Antologia», s. VI, 102 (1919), pp. 242-245; sulla pittura di storia di Massimo d'Azeglio, G. VIRLOGEUX, «Sono il giornale della mia vita...ricordarmi...e scrivere», in *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, cur. V. BERTOUÉ, Torino 2002, pp. 47-49; sulle relazioni fra i fratelli d'Azeglio e Cesare Balbo, infine, R. BORDONE, *La Bell'Alda o un'immagine del Medioevo*, prefazione alla ristampa anastatica di E. CALANDRA, *La Bell'Alda*, Stresa 2000, p. XVII.

troubadour. Le tavole del progetto – pubblicate da Maria Carla Visconti Cherasco²¹ – denunciano una destinazione dei locali più pittoreschi in parte ancora estranei all'abitazione, in quanto sono interamente occupati da servizi, ghiacciaia, dispensa, secondo un uso tradizionale delle costruzioni neomedievali di campagna²². Nei medesimi anni anche gli stessi fratelli d'Azeglio avevano proceduto alla medievalizzazione del Roccolo di Busca, una proprietà nel Cuneese acquistata nel 1831: al progetto aveva probabilmente pensato Roberto medesimo e, accanto al corpo del palazzo preesistente, furono edificati due possenti torrioni merlati, mentre il ricorso all'arco inflesso (di ispirazione tudoriana) caratterizza le aperture della facciata posteriore; qui, tuttavia, il nucleo originario viene adibito a funzioni di servizio, mentre a quelle residenziali sono destinati gli ambienti di nuova costruzione²³. Entrambe le dimore, infine, sono circondate da vaste aree verdi adibite a parco paesaggistico, inscindibile ormai dalla messa in scena romantica del medioevo e frutto di un'accurata progettazione mirante al pittoresco: entrando nel parco di Envie, per esempio, un ammirato visitatore degli anni Quaranta²⁴ rilevava come «un feudatario del medio-evo avrebbe fatto stridere a tutto suo agio i ponti levatoj, chiamati gli armigeri..., e sarebbesi accinto alla difesa se un nemico si fosse a quel cancello appresentato»...

L'ispirazione per tali castelli, infatti, muove senza dubbio più da suggestioni letterarie che non da sperimentazioni architettoniche, almeno nelle intenzioni dei committenti. Non è certo un caso, infatti, che proprio Roberto d'Azeglio, fin dal 1822, scrivesse a Diodata Saluzzo Roero «ora è tempo di raccontarci ancora alcuna novella [...] tratti qualche altro soggetto di storia patria»²⁵; la scrittrice nel 1819 aveva già diffuso la novella storica *Il castello di Binasco*, ambientata al principio del Quattrocento, e alla fine del decennio avrebbe poi pubblicato a Milano l'intera raccolta. Sempre il d'Azeglio, nel 1826, ancora le scriveva: «quan-

²¹ M.C. VISCONTI CHERASCO, *La cultura del restauro: trasformazioni ottocentesche in area cuneese*, in *Architettura castellana. Storia, tutela, riuso*, cur. VISCONTI CHERASCO, Carrù 1992, pp. 112-199.

²² DELLAPIANA, *Gli specialisti del «castle style»* cit., p. 99.

²³ *Ibid.*, p. 100, si veda anche, nel medesimo volume (cit. a nota 17), il contributo di E. FRANCO, *Precisazioni sui castelli del Roccolo a Busca, di Envie e di Novello*, pp. 37-43.

²⁴ C. ROVIDA, *Il castello di Envie del marchese Carlo Guasco di Castelletto*, Milano 1846, p. 6.

²⁵ Citato da L. NAY, *Introduzione* a D. SALUZZO ROERO, *Novelle*, Firenze 1989, p. 14.

do vedo il furore che hanno i romanzi di Walter Scott penso quanto ne farebbero quelli di una persona dotata della di lei immaginazione e coltura, massime scegliendo una materia quasi ancora vergine come la nostra storia del medioevo»²⁶. Ciò che colpisce nelle novelle di Diodata è il reale sforzo di documentazione storica che sovrintende alla sua produzione di fantasia, costringendola – come ha osservato Giovanni Macchia²⁷ a proposito del romanzo storico – «verso la zona del credibile».

Si prenda, per esempio, la descrizione proprio del castello di Binasco della novella omonima, dove compaiono «i merli di quattro torri che si appresentavano sulla via della selva», «la quadrata corte» interna all'edificio, da cui si scorgono «le gotiche colonne di un sacro edificio che spettava al castello»; o quella del torrione dei Braida nella novella *Guglielmina Viclaressa*: «quí trovavasi una torre larga quadrata ed un torrente le giva dintorno quasi volesse chiuderne l'entrata colle acque», senza dimenticare il tocco ancora da romanzo gotico nella descrizione del castello di Ponzane – nella novella *La valle della Ferrania* – che «sta sovra rocca ripida e infeconda» e dove «canta l'upupa selvaggia nei merli e nei muri cadenti»²⁸.

Questi sono gli scenari che ha certo in mente Roberto d'Azeglio nell'accingersi a trasformare il Roccolo in maniero medievale al principio degli anni Trenta e non può dunque stupire che gli interventi architettonici di questo periodo siano prevalentemente scenografici, o d'atmosfera. Non è poi difficile pensare quanto questo clima culturale abbia inciso anche sulle scelte di Carlo Alberto, buon amico di Roberto al quale, come si è visto, doveva il suggerimento relativo al sigillo cavalleresco²⁹. La differenza sta semmai nella scelta dei professionisti in grado di realizzare i suoi desideri, scelta che non poteva che cadere su Ernesto Melano, già progettista per Carlo Felice della 'reinvenzione' neomedievale dell'abbazia di Hautecombe, su Pelagio Palagi, chiamato a corte nel 1832 come «raffinato ideatore di complessi decorativi», e su

²⁶ *Ibid.*, pp. 17-18.

²⁷ O. MACCHIA, *Origini europee del Romariticismo*, in *Storia della letteratura italiana*, cur. E. CECCHI – N. SAPEGNO, VII, *L'Ottocento*, Milano 1969, p. 450. Per un inquadramento di Diodata nel gusto neomedievale del primo Ottocento si veda R. BORDONE, *Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo», 100 (1997), pp. 109-149.

²⁸ SALUZZO ROERO, *Novelle*, cit., rispettivamente alle pp. 170, 61, 97.

²⁹ Testo corrispondente a nota 14.

Xavier Kurten, fin dal 1820 responsabile dei giardini di Racconigi, per l'allestimento del parco³⁰. Il vecchio castello di Pollenza si prestava a questo esperimento anche per la preesistenza di un pittoresco dongione, benché le sue dimensioni ridotte richiedessero interventi radicali per trasformarlo in acconcia residenza di villeggiatura. Probabilmente Melano provvede alla medievalizzazione degli esterni, con l'aggiunta di merli e di un torrino sul dongione originario, mentre a Palagi si deve l'intervento sull'interno, svincolato dalle prospettive medievalescanti, ma mirante a rendere lussuosamente abitabili gli ambienti, stravolgendo l'impianto originario con copertura della corte e sua trasformazione in salone, decorato in stile neo-classico; per quanto riguarda il parco, qui, a differenza di Racconigi, non c'erano preesistenze e Kurten nel 1834 lo ideò *ex novo*, scegliendo quello che egli stesso definisce uno stile *pittoresque*³¹.

È tuttavia nel prosieguo dei lavori sull'area pollentina che emerge un altro aspetto del medievalismo romantico di Carlo Alberto che pare andare al di là degli esempi realizzati dalla cerchia dei suoi amici. A partire dal 1837 iniziano i lavori alla cascina Albertina, proseguiti nel 1839 con la costruzione dell'Agenzia e nel 1842 con quella della chiesa di S. Vittore: si tratta di un vero programma urbanistico che, alla sua conclusione, offre un'immagine di «corte rurale» gravitante sulla nuova piazza, resa fortemente unitaria dall'omogeneità stilistica³². Forse in misura ancor maggiore che non a Racconigi, dove alla metà degli anni Trenta aveva fatto sorgere – grazie al medesimo *team* di professionisti – la moderna azienda agricola rivestita di panni neogotici della Margheria, qui Carlo Alberto può realizzare compiutamente il suo sogno di «medioevo rurale» che pare affiancarsi a quello cavalleresco. La commistione fra strutture produttive e architettura neomedievale non è del tutto inedita: già negli anni Venti il nobile toscano Francesco Roncioni aveva fatto

³⁰ Su Melano e Palagi si veda E. DELLAPIANA – C. TOSCO, *Regola senza regola. Letture dell'architettura medievale in Piemonte da Guarini al Liberty*, Torino 1996, pp. 35-36; su Kurten, A. SALINA CAMERANA, *Xavier Kurten: direttore del parco e giardini di Racconigi dal 1820, ne I giardini del Principe*. Atti del IV convegno internazionale *Parchi e giardini storici, parchi letterari*, cur. M. MACERA, III, Savigliano 1994, pp. 705-713.

³¹ VINARDI, *Pollenza* cit., pp. 480-481.

³² Sulla datazione dei vari interventi di sistemazione del complesso si veda CARITÀ, *Restauro e rinnovo a Pollenza* cit., pp. 54-56; sulla ricostruzione della chiesa di San Vittore, A. MORRA, *La visione di un Re. Storia dell'edificazione del borgo carloalbertino e della real chiesa di San Vittore*, Pollenza 2002.

edificare dall'architetto Della Gherardesca nelle forme di un'abbazia gotica la «bigattiera» di Pugnano presso Pisa, una struttura industriale collegata con la filatura della seta, inserita armonicamente nel parco romantico progettato per la villa³³; ma il disegno di Carlo Alberto pare essere più totalizzante e mira a collegare strettamente la proposta della *ferme modèle* con il sistema di produzione «feudale», sottolineandolo con il ricorso alla completa medievalizzazione della forma urbanistica. Qui non si tratta più soltanto di un castello di foggia medievale circondato da un parco romantico, come nei casi di Envie o del Roccolo, ma c'è il tentativo di riproporre un intero mondo, tecnologicamente aggiornato, ma spiritualmente medievale. Proprio nel 1841, mentre a Pollenza fervevano i lavori, di ritorno da un viaggio in Sardegna confidava infatti al suo diario di essersi sentito «come un sovrano nel medioevo» per l'affetto dimostratogli dalla gente³⁴. Come la Margheria di Racconigi, anche l'azienda di Pollenza rappresenta per Carlo Alberto «il vagheggiamento di un rapporto comunitario con le maestranze, di tipo guelfo e neofeudale»³⁵.

Ha scritto Queneau che «réver et révéler c'est à peu près le même mot»: il sogno medievale di Carlo Alberto, realizzato con la grandiosità che solo un re poteva permettersi, ci rivela in fondo il disagio di un uomo nei confronti del suo tempo e il desiderio di un altrove più sereno, eroico e insieme agreste, come i romantici immaginavano fosse stato il medioevo. Un altrove che avrebbe fatto sognare a lungo anche le generazioni future.

³³ M.A. GIUSTI, *Le terme e le ville, i luoghi di delizia del territorio di San Giuliano*, in *San Giuliano Terme. La storia, il territorio*, II, Pisa 1990, p. 622.

³⁴ «L'on dirait le voyage d'un Souverain dans le moyen âge!» (SALATA, *Carlo Alberto inedito* cit., p. 380).

³⁵ A.M. MATTEUCCI, *Scenografia e architettura nell'opera di Pelagio Palagi*, in *Pelagio Palagi artista e collezionista*, Bologna-Torino 1976, p. 123.

L'EDITORIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO. FUMETTO

1. *Le origini di un gusto*

L'origine del fumetto – cioè «una storia narrata tramite disegni consecutivi, i cui dialoghi sono inseriti dentro ‘nuvolette’ che partono dalle bocche dei personaggi parlanti»¹ – si fa risalire, come è noto, alle tavole umoristiche del ‘ragazzino giallo’ (*Yellow Kid*) che Richard Felton Outcault iniziò a pubblicare sulle pagine del supplemento domenicale del «New York World» di Pulitzer a partire dal 1896. L'iniziativa fu ben presto seguita dagli altri grandi quotidiani americani, specialmente quelli di Hearst: il successo di pubblico fu strepitoso e nell'arco di un decennio le strisce si moltiplicarono, offrendo possibilità di espressione a numerosi disegnatori, molti dei quali già avevano lavorato in precedenza per riviste umoristiche.

Nel 1903 F. M. Howarth, apprezzato illustratore nei tardi anni Ottanta di «Puck», fu così arruolato per il supplemento domenicale dell'«American Journal-Examiner» di Hearst, per il quale creò i personaggi di *Lulu and Leander*, che ogni settimana animavano una storia umoristica autoconclusiva in poche vignette. Alcuni anni più tardi disegnò un'altra serie, ugualmente incentrata su un ragazzo e una ragazza (*A Lad and His Lass*), che riproponeva le analoghe e buffe avventure di un giovane corteggiatore e della sua innamorata, ma questa volta ambientando la vicenda nel medioevo². Il solo interesse di questi disegni è conferito proprio dal fatto che per la prima volta i personaggi di un *co-*

¹ F. GIROMINI, *Il secolo dei fumetti*, in *Gulp! 100 anni a fumetti. Un secolo di disegni, avventure, fantasia*. Catalogo della mostra (Ferrara, 3 aprile-30 giugno 1996), Milano 1996, p. 69.

² *The World Encyclopedia of Comics*, cur. M. HORN, New York 1976, p. 323.

mic, abbandonando la contemporaneità che caratterizza invece la produzione di quegli anni, vestono panni storici. Che la trasposizione in un altro tempo riguardi il medioevo non deve poi stupire, dal momento che questa età stava conoscendo una grande fortuna presso gli Americani.

Fin dal secolo precedente, infatti, la diffusione dei romanzi di Walter Scott aveva contribuito a conservare vivo l'interesse per le leggende medievali della madrepatria, un interesse in seguito alimentato dalla lettura degli autori vittoriani. Proprio questo gusto popolare nel 1889 aveva provocato il caustico intervento di Mark Twain che, con il noto *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, smascherava le imposture del mondo cavalleresco, tutt'altro che romantico e delicato, ma violento e feroce; forse uno dei bersagli dell'umorista era rappresentato proprio dalle novelle e dai libri del tipo di quelli che nei medesimi anni Ottanta scriveva e illustrava per la rivista «St. Nicolas» e per gli editori Harper il pittore Howard Pyle, ispirandosi ai Preraffaelliti e al neomedievalismo inglese. Vent'anni dopo, quando comparve la striscia medievale di Howarth, Pyle stava realizzando la sua opera più ambiziosa, un adattamento illustrato dell'epica arturiana che tanto influsso avrebbe avuto in seguito anche nella produzione dei comics. Con *The Story of King Arthur and his Knights*, pubblicato nel 1903, il pittore coglieva infatti l'occasione per trasferire l'atmosfera e il modello del medioevo cavalleresco alla Burne-Jones nella tecnica della penna in cui aveva già prodotto eccellenti risultati. Dopo il primo volume comparvero, ad intervalli dal 1903 al 1910, *The Story of the Champion of the Round Table*; *The Story of Sir Launcelot and his Companions*, *The Story of the Grail and the Passing of Arthur*, che completavano una complessiva rilettura del mondo cavalleresco, di immediata diffusione e di grande impatto presso il pubblico americano³.

Un anno dopo la morte di Pyle, nel 1912 H. C. Greening, uno dei primi disegnatori per i supplementi domenicali, creava per il «New Herald Tribune» il personaggio di *Prince Errant*⁴. Come già la striscia di Howarth, anche questa era ambientata nel medioevo, ma artisticamente si poneva al di sopra delle altre. Il Principe era un giovane che affrontava

³ Sulla diffusione del medioevo nell'immaginario americano si veda R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993, pp. 199-210; su H. Pyle, in particolare, si veda la biografia di H. PITZ, *Howard Pyle*, New York 1965.

⁴ *The World Encyclopedia* cit., p. 565.

avventure e disavventure garbatamente umoristiche, disegnate a piena pagina con didascalie collocate al di sotto della vignetta e senza ricorso al *balloon*, il che consentiva un certo respiro narrativo. La produzione della striscia si interruppe nel 1914, forse per la difficoltà dell'autore a sostenerne l'alto livello qualitativo rispetto alle altre che disegnava, o forse a causa della concorrenza di storie ugualmente raffinate come *Little Nemo* di Winsor McCay.

2. Medioevo «americano»: *Prince Valiant*

Per i vent'anni successivi il medioevo scompare dal mondo dei fumetti americani e non vi farà ritorno che negli anni Trenta, in una ben mutata temperie socio-culturale. È stato più volte rilevato come negli anni della Grande Crisi l'immaginario americano abbia reagito cercando nell'evasione una forma consolatoria, in particolare attraverso il fumetto avventuroso: il comic dei supplementi domenicali, che fin allora aveva fatto satira dei costumi e intrattenimento umoristico, subisce adesso la sua più significativa trasformazione, offrendo prospettive eroiche a un Paese che cerca di uscire dalla Depressione. Alle brevi strisce autoconclusive si sostituiscono lunghe saghe a puntate che sviluppano complesse vicende avventurose attorno alla figura del protagonista. Nel panorama dell'avventura poteva mancare un ritorno al medioevo romantico che da oltre un secolo costituiva l'altrove eroico per eccellenza della fantasia anglosassone? Quale età meglio dei mitici tempi dei cavalieri della Tavola Rotonda rispondeva a questi bisogni?

Così, il 13 febbraio 1937 sul supplemento domenicale del «New Yorker American Journal», fece la sua prima comparsa una storia ambientata, come recita il sottotitolo, «in the days of King Arthur». Ne era eroe un giovane principe, figlio di Aguar re di Thule in esilio che, dopo un'infanzia trascorsa in mezzo alle paludi lungo la Manica, diventa scudiero di sir Gawain e in seguito cavaliere della Tavola Rotonda. Il suo nome, destinato a perdurare fino ai nostri giorni, era *Prince Valiant*, forse in omaggio al vecchio protagonista della striscia di Greening, *Prince Errant*: d'altra parte l'autore, Harold Foster, era di casa nel mondo dei fumetti, in quanto fin dal 1929 aveva realizzato per l'United Features Syndicate l'adattamento del romanzo di Edward R. Borroughs *Tarzan* in immagini senza fumetto, ma con una breve didascalia in calce a ogni

vignetta, come già faceva Greening. Foster disegnò le tavole per *Tarzan* fino al 1937, quando il personaggio venne affidato a Burne Hogart, mentre egli si dedicava esclusivamente al suo principe scandinavo, depositato presso il King Features Syndicate, affiancandogli poi tra il 1944 e il 1945 la striscia *The Medieval Castle* incentrata sulle vicende di due scudieri inglesi, Arn e Guy, che partecipano alla prima Crociata⁵. Dal punto di vista formale il disegno di Foster in entrambi i fumetti denuncia la discendenza da Pyle nell'uso della stessa tecnica e dello stesso tipo di composizione; non di rado vi compaiono addirittura gli stessi personaggi, con abiti, armature, ambienti realizzati con lo stesso minuzioso gusto dei particolari che soltanto il grande formato (in genere tavole di 38x74 cm.) poteva consentire⁶. Per circa trent'anni Foster, morto nel 1985, continuò ad arricchire la saga di *Valiant* disegnandone settimanalmente le tavole; nel 1970, quasi ottantenne, fu affiancato da John Cullen Murphy, allievo di Rockwell, che dall'anno successivo lo sostituì e continua ancora adesso a mantenere in vita la striscia, ora con la collaborazione del figlio Cullen (laureato in storia medievale e sceneggiatore delle vicende) e della figlia Meg Nash (addetta al colore e al *lettering*)⁷.

La saga di *Valiant* appare pressoché infinita: al principio, giovane cavaliere, combatte per l'onore di Artù e la difesa della Britannia contro Sassoni e Pitti, poi viaggia ininterrottamente per tutta Europa alla ricerca dell'avventura e dell'amore, rappresentato dalla bellissima principessa Aleta, regina di misteriose isole dell'Egeo, che felicemente sposa e da cui ha ben cinque figli che continuano le prodezze paterne; nelle storie più recenti il primogenito Arn è diventato a suo volta padre, sicché *Valiant* è nonno! Caso unico nel mondo dei comics, le vicende di *Valiant* si snodano in modo progressivo e ininterrotto che consente ai lettori da ormai tre generazioni di seguire l'eroe e la sua famiglia in un medioevo leggendario e folkloristico. Se Howard Pyle, accurato nella ricerca d'ambiente, aveva oscillato nel vestire i suoi cavalieri della Tavola Rotonda fra l'esempio preraffaellita, che suggeriva il Quattrocento maloryano, e la sollecitazione delle fonti del XII-XIII secolo, gli esiti ai quali perviene la declinazione di Foster sono spesso paradossali, me-

⁵ *Ibid.*, pp. 259-60, 565.

⁶ BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 204-207.

⁷ Notizie tratte dal sito Web dedicato a *Valiant* dal King Features Syndicate (www.kingfeatures.com/comics/pvaliant).

scolando i costumi del V secolo in cui sarebbe ambientata la vicenda con blasoni araldici e architetture gotiche, fino a produrre quello che è stato definito un vero «collasso cronologico»⁸. Ne emerge un medioevo alla *The Cloister* di Fort Tryon – luogo presso New York dove sono mescolati elementi originali europei provenienti da cinque chiostri, due cappelle, una sala capitolare –, particolarmente gradito agli Americani che continuano a decretare alla creazione di Foster un successo ininterrotto. Nel 1954, in un momento di generale ripresa cinematografica del medioevo cavalleresco (la trilogia medievale della MGM, *Ivanohe*, *I cavalieri della Tavola Rotonda* e *L'arciere del re*, tutti interpretati da Robert Taylor e diretti da Richard Thorpe fra il 1952 e il 1956), le avventure di Valiant furono trasposte sullo schermo da un film di Hathaway, e dal 1991 ne è stata realizzata una serie di animazione nippo-americano per la televisione. L'identificazione comune con il medioevo reale, grazie alla capillare diffusione del comic, distribuito dal King Features Syndicate a 350 periodici e tradotto in molte lingue, arriva al punto che una pubblicità della Fantagraphica Books che ne pubblica le raccolte, definisce *Prince Valiant* «la più grande avventura epica dal tempo del *Beowulf*» e non manca una ditta specializzata nella vendita di riproduzioni di spade storiche (*Sword 'n' Stuff*) che offre la spada di Valiant insieme con quelle di Carlomagno e del Cid⁹!

3. La risposta europea

Le tavole di *Prince Valiant* giunsero molto presto anche in Italia, dove il personaggio assunse talvolta il nome di *Principe Valentino*; comparvero per la prima volta nel 1937-38 su «Il Giornale di Cino e Franco-Giungla», poi su «Pinocchio» e «Pisellino» nel 1938; nel dopoguerra furono a più riprese riproposte da «Cantastorie» nel 1945-46, da «Robinson» nel 1946-47, dal «Corriere dei Piccoli» nel 1952 e ancora nel

⁸ R. GIOVANNOLI, *Medioevo a fumetti?*, ne *Il Medioevo: specchio ed alibi*, cur. E. MENESTÒ, Ascoli Piceno 1989, p. 53.

⁹ Reperibili nei siti www.fantagraphics.com e www.swords-n-stuff.com/560.html.

1967, da «Viva-Ardimentoso» nel 1960-61; infine le Edizioni Spada dal 1965 al 1969 gli dedicarono una diffusa collana cronologica¹⁰.

In realtà, il mercato europeo aveva aperto all'innovazione del fumetto fin dal principio del secolo, in parte importando i *characters* americani, in parte creandone dei nuovi. È nota la vicenda del «Corriere dei Piccoli», supplemento domenicale illustrato del «Corriere della Sera», sorto nel 1908 con la direzione di Silvio Spaventa Filippi, e della drastica abolizione dei *balloons* a favore delle didascalie in versi, ma occorre subito rilevare che il medioevo qui non ebbe spazio se non in qualche spunto molto occasionale, come al principio degli anni Venti nei costumi vagamente medievali di alcuni personaggi dovuti alla personalissima arte di Antonio Rubino, quali *Rosaspina sì e no*¹¹. Né la situazione sembra mutare con gli anni Trenta, perché lo spazio anche in Italia riservato al racconto avventuroso fu quasi completamente occupato da eroismi indirizzati dal regime che, come si sa, non aveva particolare predilezione per il medioevo. Il «Corriere dei Piccoli» approdò al fumetto in senso tecnico solo dopo la Liberazione e negli anni circoscritti al 1945-1952 della direzione di Arnaldo Sartori: in questo periodo comparvero diverse storie di ambientazione medievale, come la *Città d'oro* (1949) o *Riccardo Cuor di Leone* (1950), disegnate da Nadir Quinto, noto illustratore di molti adattamenti a fumetti di romanzi classici con uno stile simile a quello dei coevi fotoromanzi disegnati¹². La presenza del medioevo comunque fu sempre saltuaria e non diede vita, a nessun «personaggio» autonomo, neppure sulle gloriose riviste Nerbini e Mondadori: costituiscono infatti racconti a sé, per citare alcuni esempi, tanto il famoso *Dottor Faust* di Federico Pedrocchi – illustrato dapprima da Gustavino per l'«Audace» nel 1939 (tre puntate), poi ripreso e completato da Rino Albertarelli su «Topolino» nel 1941 –, quanto la meno nota *Galea delle vele d'argento* di Luigi Motta, disegnata da Giovanni Scolari per

¹⁰ Le informazioni sono tratte da *Il Principe Valentino*, Milano 1972, p. 13. In seguito le avventure di Valiant furono ripubblicate in Italia presso collezionisti in edizioni a tiratura limitata e di difficile reperimento.

¹¹ Su Rubino si veda *Antonio Rubino. Estasi, incubi e allucinazioni*, cur. D. RIVA, Milano 1980.

¹² Si veda al proposito C. CARABBA, *Corrierino, Corrierona. La politica illustrata del «Corriere della Sera»*, Rimini-Firenze 1976, pp. 124, 154-55, foto 12. Informazioni su Nadir Quinto in G. BONO, *Foto di famiglia. 293 autori del fumetto bonelliano*, allegato ad «Almanacco del West», 1994, p. 55.

lo stesso periodico già nel 1937-38. Non nacquero personaggi fissi neppure nel dopoguerra, anche se sul periodico cattolico «Il Vittorioso» non mancarono storie ambientate nel medioevo: nello stesso anno 1958, per esempio, si susseguirono a breve distanza i romanzi a puntate *La giovinezza di Arturo. Leggenda medievale*, scritta da Mario Leone e disegnata da Gino D'Antonio, e *Bianco Stendardo* di E. Belloni che narrava la vicenda di Giovanna d'Arco con le suggestive tavole puntinistiche di Franco Caprioli¹³.

Si può dire, più in generale, che in tutta l'editoria europea a fumetti della prima metà del secolo XX non vi furono fenomeni analoghi al caso-*Prince Valiant*; il medioevo può infatti comparire occasionalmente per ambientare la vita di personaggi celebri di quell'età (i tanti *Marco Polo*, *Dante...*), oppure nel corso di qualche «viaggio nel tempo» di personaggi contemporanei, come nel caso di *Garth*, la risposta inglese a *Superman* di Steve Dowling, apparso in strisce giornaliere sul «Daily Mirror» a partire dal 1943¹⁴. Pochi anni dopo, tuttavia, il belga Pierre Culliford, con lo pseudonimo di Peyo, diede vita a un vero fumetto medievale destinato a un grande successo: nel 1947, infatti, uscivano sul quotidiano «La Dernière Heure» le avventure umoristiche di *Johan*, un giovane paggio che dal 1954 avrebbe avuto come compagno il buffo menestrello Pirlouit. La striscia, reintitolata *Johan et Pirlouit*, prese a comparire regolarmente sul settimanale per ragazzi «Spirou»; nel 1957 i due eroi giunsero nel corso delle loro avventure nella fiabesca terra degli *Schtroumpfs* (in italiano i *Puffi*), piccoli elfi blu, tutti uguali, alle prese con il cattivo stregone Gargamella e il suo gatto Birba¹⁵. Ben presto i Puffi finirono per soppiantare gli originari protagonisti, assumendo addirittura il titolo del fumetto e raggiungendo presto fama generale, grazie anche alla trasposizione televisiva in *cartoons* di grande e perdurante successo che ha prodotto una vera industria di *merchandising* a loro ispirato.

¹³ Sulle riviste italiane a fumetti degli anni Trenta si veda P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna 1988, pp. 318-320; sul *Faust* di Pedrocchi e su Caprioli si veda *The World Encyclopedia* cit., rispettivamente alle pp. 221-222 e 154-155; su Scolari: A. FAETI, *Guardare le figure*, Torino 1972, p. 346; per Caprioli anche BONO, *Foto di famiglia* cit., p. 18, per D'Antonio, ibid., p. 27.

¹⁴ Su *Garth* si vedano *The World Encyclopedia* cit., pp. 274-275, e GIROMINI, *Il secolo dei fumetti* cit., p. 151.

¹⁵ *The World Encyclopedia* cit., pp. 189-190, 601-602.

Se le vicende dei Puffi, ancorché a sfondo umoristico, costituiscono comunque storie articolate e svolte per la durata di diverse puntate, nei medesimi anni c'è chi, come l'americano Johnny Hart, rilancia la classica striscia satirica autoconclusiva, ambientandola fuori della contemporaneità. Visto il successo ottenuto dal 1958 con il cavernicolo *B.C.*, nel 1964 Hart scelse infatti il medioevo e insieme con il disegnatore Brant Parker diede vita alle spassose vicende di *Wizard of Id*, un mago un po' pasticcione alle prese con un re da carte da gioco e una serie di personaggi tipici (villani, armigeri...), pretesto per ridere delle nevrosi contemporanee, come denuncia lo stesso nome psicanalitico dell'immaginario reame di Id. Forse¹⁶ sulla falsariga di Mago Wiz (come fu chiamato in Italia, dove dapprima comparve in appendice a «Urania» e poi su «Linus»), nel 1972 il disegnatore nuovayorkese Dik Browne creò il personaggio di *Hägar the Horrible*, un guerriero vichingo (casualmente come Valiant?) con elmo a corna, scudo e spada, buon padre di famiglia, dominato dalla moglie Helga; anche in questo caso il medioevo non è che un pretesto per riproporre umoristicamente situazioni tipiche della vita familiare americana. Striscia tuttora di grande successo (dal 1988 continuata da Chris Browne, figlio di Dik), *Hägar*, distribuito dal King Features Syndicate, compare su oltre 1900 giornali ed è tradotta in 13 lingue¹⁷.

Il medioevo come pretesto per fare satira del mondo contemporaneo, d'altra parte, compare in quegli anni anche nel fumetto italiano: verso la fine degli anni sessanta nasce infatti il personaggio di *Maxmagnus*, ideato dal duo Magnus & Bunker (al secolo Roberto Raviola e Luciano Secchi) e pubblicato dalla rivista «Eureka». Sovrano di uno staterello medievale, *Maxmagnus* ha un aspetto bonario, ma è un despota assoluto che regna su sudditi poverissimi: secondo quanto affermato da Sergio Valzania, in questa serie dai contorni medievaleggianti «il *topos* del re cattivo che angaria il proprio popolo è portato all'estremo», con chiaro intento satirico¹⁸. Negli stessi anni (1967) anche Enzo Lunari, già noto per le strisce del cavernicolo *Girighiz*, crea una serie di racconti a fumetti intitolata a *Fra' Salmastro da Venegono*, un arguto francescano

¹⁶ *Ibid.*, pp. 305, 704.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 135, 299. Un aggiornamento si trova nel sito dedicato ad Hägar dal King Features Syndicate (www.kingfeatures.com/comics/hagar).

¹⁸ S. VALZANIA, *Il Medioevo nel fumetto e nel gioco* in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma 1997, p. 520.

che, tramite le sue «Chroniche», racconta le vicende di una Lombardia di primo Duecento palesemente allusiva all'Italia contemporanea. Graficamente ispirata ai bassorilievi del Castello Sforzesco, la serie di *Fra' Salmastro* si distingue dalle coeve opere satiriche per un sapiente uso del linguaggio, ispirato a quello dei veri cronisti medievali: «gli esiti parodistici – scrive infatti al proposito Gianni Brera nella prefazione alla raccolta in volume delle storie¹⁹ – sono riscattati dal felice arcaismo della versificazione». Anche secondo Valzania, «il livello di questo personaggio è indiscutibilmente superiore a quello di *Maxmagnus*», del quale supera «la dicotomica rozzezza», e proprio l'attenzione agli aspetti politici contemporanei ne fa uno dei *character* più significativi di quegli anni²⁰.

4. Il fumetto diventa maggiorenne

Nei fumetti il medioevo «vero», o ambigualmente verosimile, ritornerà con la sua più generale riscoperta dal principio degli anni Settanta per la convergenza di una serie di circostanze.

Da una parte, infatti, in quegli anni si andò affermando un clima culturale di vivaci e contraddittori interessi per il medioevo, contrassegnato dalla diffusione editoriale delle esperienze storiografiche delle «Annales» francesi, mentre, sulla scia del fortunato romanzo di J. R. R. Tolkien *The Lord of the Rings*, riscuoteva successo popolare una narrativa di fantasia (o di fantascienza) «eroica» – la cosiddetta *heroic fantasy* –, direttamente ambientata nel medioevo o comunque rivestita di forme medievalesganti, anche se collocata al di fuori della realtà. Entrambi gli aspetti derivavano dal medesimo atteggiamento nei confronti della contemporaneità: l'interesse per la marginalità e per le classi subalterne medievali fungeva da proiezione nel passato dell'impegno politico-ideologico suscitato dalla contestazione degli assetti sociali attuali, mentre un rifiuto più radicale di quella società portava all'evasione nel fantastico e all'elaborazione di mondi alternativi²¹.

¹⁹ G. Brera, *Prefazione* a E. Lunari, *Le Chroniche di Fra' Salmastro*, Milano 1975.

²⁰ VALZANIA, *Il Medioevo nel fumetto* cit., p. 521.

²¹ Per un'analisi della situazione si veda R. BORDONE, *Medioevo oggi*, ne *Lo spazio letterario del Medioevo* cit., pp. 261-279.

Dall'altra parte, quelli furono anche gli anni in cui il fumetto diventò «maggioresse», operando un autentico salto di qualità dal punto di vista tecnico e narrativo. Specie in Europa gli autori cercarono nuove forme di espressione grafica («tagli» cinematografici, uso del chiaroscuro, iperrealismo) e soggetti di maggiore impegno rispetto l'ingenua tradizione avventurosa affermata in America negli anni Trenta. Si trattava ormai di un fumetto prevalentemente rivolto a un pubblico adulto e che ambiva a proporsi come nuova forma narrativa, offrendo prodotti editoriali autonomi, talvolta raccolte di strisce già comparse su periodici, ma spesso veri libri a fumetti (*album*), creati indipendentemente. In paesi quali il Belgio e la Francia, dove restava comunque vitale l'esperienza dei giornali per ragazzi come «Tintin» e «Pilote», le *bandes dessinées* conobbero presto un successo straordinario di pubblico e di critica grazie all'originalità dei nuovi autori e all'intraprendenza di editori come Glénat e Castermann. Ma negli anni Settanta, proprio in Francia si assiste anche al fenomeno del tutto nuovo dell'autogestione editoriale da parte degli autori: nasce così nel 1975 la rivista «Métal Hurlant», destinata a ospitare in prevalenza il fumetto di fantascienza²².

Nel complessivo rimescolamento dei generi, una marcata attenzione verso il *décor* medievaleggiante si diffonde nelle storie di fantascienza eroica: in questo clima ritrova spazio un vecchio personaggio dell'*heroic fantasy* come Conan di Cimmeria, muscoloso eroe di un'età immaginaria prima dell'inizio della storia, creato nel 1932 dall'americano Robert E. Howard e riproposto nel 1970 dai fumetti della Marvel per i disegni di Barry Windsor-Smith, sostituito nel 1973 dal più vigoroso John Buscema. Questi fumetti erano stati preceduti (e a loro volta traevano ispirazione) dalle evocative copertine della riedizione dei romanzi howardiani, dipinte con elementi medievaleggianti da Frank Frazetta, vero artista dell'illustrazione di fantascienza; nel 1981, infine, il personaggio di Conan fu portato con successo sugli schermi dal massiccio Schwarzenegger per la regia di John Millius²³.

Se il barbaro cimmeriano agiva in un remotissimo passato, si collocava invece nel futuro, ma con abbigliamento medieval-barbarico, il misterioso *Arzach* di Moebius (pseudonimo di Jean Giraud) che apriva il primo numero di «Métal Hurlant» con una serie tavole senza nessun

²² GIROMINI, *Il secolo dei fumetti* cit., pp. 215 e 222.

²³ BORDONE, *Medioevo oggi* cit., p. 276.

commento scritto e di cui non sarà in seguito immemore *El Mercenario*, creato nel 1980 dal valente pittore spagnolo Vicente Segrelles, una sorta di cavaliere errante fantasy protagonista sul mensile «Cimoc» di avventure di taglio fiabesco, realizzate con grande perizia formale²⁴. La crescente fortuna di questo genere particolare che accoglie Conan, il Mercenario e analoghi eroi, definito di *sword & sorcery*, appare legata anche alla diffusione dei giochi di ruolo, dove i giocatori si devono di volta in volta misurare con draghi, stregoni e minacce varie. Il primo e più noto, *Dungeons & Dragons*, nacque in America nel 1968 sulla scia del successo di Tolkien e di Conan, ma in seguito i giochi di ruolo si raffinarono fino a proporre talvolta situazioni ambientate in un medioevo più storico²⁵.

Il medioevo dei fumetti degli anni Settanta non si riduce infatti al puro decorativismo medievaleggiante della *fantasy*, anche se è innegabile una sua proponderanza duratura. Di una *Histoire de France en bandes dessinées*, distribuita da Larousse a fascicoli trimestrali e con mezzo milione di copie vendute, dal 1976 al 1977 vennero infatti pubblicate le tavole relative all'età medievale, con esposizione corretta e ambientazione abbastanza rigorosa, pur nella semplificazione della sceneggiatura. Al di là della divulgazione storica indirizzata ai ragazzi – comune anche ad altri Paesi: nel 1978 uscì la *Storia d'Italia a fumetti* di Enzo Biagi, ben lontana dal modello francese –, a partire da quegli anni in Francia il medioevo a fumetti, forse sotto l'indiretta suggestione della «nouvelle histoire», approdava alla sfera propriamente narrativa con risultati talvolta notevoli. Anche in Italia, dove pure eccellevano disegnatori-narratori quali Pratt, Toppi o Battaglia, non mancarono tentativi di «storificare» il fumetto e se ne vide qualche sporadico esempio sulle riviste della Milano Libri, come le storie di Anna Brandoli e Renato Queirolo *La strega e Rebecca* – la prima su «Alter Alter» nel 1977, continuata poi su «Linus», dove nel 1981 compare la seconda – che, per dichiarazione degli stessi autori, traevano alimento dalla lettura di Camporesi e del Ginzburg de *Il formaggio e i vermi*, ma non ebbero né particolare presa né seguito significativo²⁶.

²⁴ GIROMINI, *Il secolo dei fumetti* cit., pp. 222 e 239.

²⁵ M. SANFILIPPO, *Il medioevo secondo Walt Disney. Come l'America ha reinventato l'Età di Mezzo*, Roma 1993, pp. 80-89.

²⁶ Bordone, *Medioevo oggi* cit., p. 276; sui due autori si veda anche Bono, *Foto di famiglia* cit., pp. 14 e 54.

5. *Il romanzo storico a fumetti*

Certo, al principio il modello del fumetto avventuroso di ambientazione medievale (scenari, costumi, vicende) anche in Francia restava ancora il popolare *Prince Valiant*: nel 1966, per esempio, il belga François Craenhals creava per «Tintin» il personaggio di *Chevalier Ardent*, un giovane cavaliere alla corte di Artù alle prese con mirabolanti avventure²⁷. D'altra parte, il principe vichingo di Foster aveva già da tempo conosciuto forme d'imitazione, dal momento che addirittura un disegnatore filippino, Jesus M. Jodloman, nel 1955 vi si era ispirato dando vita al vigoroso guerriero medievale *Ramir* per la rivista «Bulaklak», scritta in dialetto Tagalog²⁸. Ma sul finire degli anni Settanta nacquero riviste come «Circus» di Glénat e «A suivre» di Casterman che ospitavano i primi romanzi a fumetti, dapprima proponendo le traduzioni delle storie di Ugo Pratt – considerato comunque l'iniziatore del nuovo genere –, poi accogliendo la produzione di autori francesi quali Paul Gilson, François Bourgeon, André Juillard, Jacques Martin ed Hermann. Ebbe così inizio la grande stagione, tuttora in corso, del «romanzo storico a fumetti» che rivisita le diverse età del passato collocandovi, con accurata ricerca d'ambiente, le vicende dei suoi protagonisti, non più eroi avventurosi ed elementari, ma psicologicamente più approfonditi.

Antesignano del nuovo orientamento si può considerare il giovane François Bourgeon che, per «Circus» di Glénat, nel 1979 creò la serie *Les passagers du Vent*, ambientata nel Settecento francese; nel 1984 lo seguirono, sulla nuova rivista di Glénat «Vécu», André Juillard con le vicende seicentesche de *Les Sept Vies de l'Epervier* (su testi di Patrick Cothias) ed Hermann con il medioevo de *Les tours de Bois-Maury*; due anni dopo (nel 1986) lo stesso Bourgeon intraprese per l'editore Casterman la serie *Les compagnons du Crépuscule*, una nuova saga, questa volta legata alle tradizioni medievali della Bretagna celtica. Ancora nel 1984, Jacques Martin, dopo una lunga carriera di disegnatore presso Hergé, realizzava il fumetto *Jhen*, storia di un compagno d'armi di Gilles de Rais, ma i suoi interessi al principio degli anni Novanta si volgono in prevalenza al mondo antico, meticolosamente ricostruito con cura

²⁷ Sull'autore si veda il sito della Casterman, www.bd.casterman.com/bio/CraenhalsFr.

²⁸ *The World Encyclopedia* cit., pp. 342-343, una tavola è pubblicata a p. 381.

archeologica nella serie *Les voyages d'Orion*; più tardi tuttavia disegnerà per un'etichetta indipendente ancora due avventure medievali (*Jehanne de France* e *L'or de la mort*), raccolte in seguito nella collezione *Jhen* dell'editore Casterman. Il fascino di Giovanna d'Arco attrae in quegli anni anche un altro grande vecchio del fumetto francese, Paul Gillon, già specialista di storie di fantascienza, che nel 1992 produce una vigorosa e sensuale *Jehanne*²⁹.

Un discorso a parte meritano tuttavia gli ormai undici volumi (1984- 1998) della serie *Les tours de Bois-Maury* scritta e disegnata da Hermann, al secolo Hermann Huppert. Si narrano le avventure del cavaliere Aymar de Bois Maury che, accompagnato dallo scudiero, tenta di riconquistare il suo castello; la vicenda è ambientata tra il secolo XI e il XII, «al tempo dei costruttori di cattedrali, dell'amor cortese e della cavalleria», il disegno è realistico e la ricostruzione accurata, anche se l'autore dichiara di non aver fatto ricerche storiche particolari, a differenza di Jacques Martin. Eppure è un medioevo convincente, pur nella sua trasfigurazione spesso simbolica, che di episodio in episodio tocca i temi canonici del pellegrinaggio, delle guerre private, delle crociate. Visto il successo ottenuto, Hermann, che aveva chiuso la saga di Aymar nel 1994 «avant d'être saturé», nel 1998 scrisse ancora un episodio dedicato a un discendente dell'eroe, vissuto in Sicilia al tempo di Carlo d'Angiò³⁰.

La strada indicata da Hermann fu presto seguita da autori che non solo ne assunsero la visione storicizzante, ma fecero interagire i loro protagonisti con veri personaggi storici, rappresentati con singolare aderenza alle fonti. Si può così parlare a ragion veduta di «romanzo storico a fumetti» nel caso della saga *Les Aigles Décapitées*, ambientata nei secoli centrali del medioevo francese e pubblicata a partire dal 1986 dalla casa editrice Glénat su sceneggiatura dapprima di Patrice Pellerin e

²⁹ Notizie e tavole sui vari autori si trovano nel più volte cit. GIROMINI, *Il secolo dei fumetti* cit., pp. 228 (Bourgeon), 241 (Juillard e Gillon); aggiornamenti sulla loro attività sono poi reperibili sui siti editoriali o personali, in particolare: per Gillon: www.granck.free.fr/gillon.htm, per Bourgeon, www.granck.free.fr/bourgeon.htm; per Martin, www.bd.casterman.com/bio/MartinJa, per Hermann www.arnould.net/bd/autherma.htm e lo studio Hermann. *Une monographie*, St. Eglève 1997.

³⁰ Un attento esame della produzione di Hermann si trova in F. CASAVECCHIA, *L'immagine del medioevo nella narrativa disegnata. Bandes dessinées, Comics, Fumetto*, Torino 2001, datt. c/o Dipartimento Storia dell'Università di Torino, pp. 81-120.

con disegni di Jean-Charles Kraehn, che dal 1988 assunse da solo l'intera realizzazione della serie, giunta nel 2000 al quattordicesimo volume³¹.

Se il fumetto nel rappresentare il medioevo aveva ereditato la tradizione iconografica del romanticismo ottocentesco, innestandola con l'immaginario americano, a più di cento anni dalla sua nascita un'ulteriore contaminazione è avvenuta con la sua diffusa identificazione formale con il mondo della *fantasy*; ciò non ostante negli ultimi vent'anni si è pure verificato un fenomeno per così dire inverso: i disegnatori-narratori di un fumetto più maturo hanno infatti cercato di rinunciare allo stereotipo secolare e alle sue derivazioni per proporre una visione più realistica dell'età di mezzo. Fantasia o realismo che, in definitiva, attestano il fascino che il medioevo, comunque evocato, continua a suscitare presso il pubblico, anche quello dei lettori di fumetti.

³¹ *Ibid.*, pp. 122-212.

IL ROMITO DEL CENISIO, I LONGOBARDI E CARLO MAGNO
ALLA CHIUSA: SPUNTI ROMANTICI
DI UN ITINERARIO IN VALLE DI SUSA

Viandante alla ventura,
l'ardue nevi del Cenisio
un estranio superò,
e dell'itala pianura
al sorriso interminabile
dalla balza s'affacciò.

Si tratta del noto attacco del «Romito del Cenisio» di Giovanni Berchet, pubblicato a Londra nel 1823-24 durante l'esilio del poeta, costretto a lasciare Milano a seguito della repressione austriaca¹. Suggerimenti diverse confluiscono in questa composizione dagli appassionati accenti patriottici, espressa con la «teatralità visionaria»² che caratterizza lo stile dell'autore: l'urgenza politica delle circostanze drammatiche, il compianto sulle sorti della «terra del dolor», ma anche lo spunto fornito dalla consuetudine dei viaggiatori stranieri impegnati nel *grand tour* con i quali la cultura italiana del periodo condivideva l'emozione già compiutamente romantica per il paesaggio e per le memorie storiche che esso evocava. Dei due interpreti il «viandante ... estranio» costituisce certo una sorta di comparsa muta che consente al protagonista, appunto il romito, di esporre il suo lamento, ma come non pensare a quella reale schiera di visitatori che scendevano in Italia in quegli anni – non meno che nei precedenti – per il Cenisio e per la Val di Susa?

¹ *Poeti minori dell'Ottocento*, cur. L. BALDACCI – G. INNAMORATI, 1, Napoli 1958, pp. 141-146.

² V. SPINAZZOLA, *La poesia romantico-risorgimentale*, in *Storia della letteratura italiana*, cur. E. CECCHI – N. SAPEGNO, VII, *L'Ottocento*, Milano 1969, p. 978.

Proprio tra il 1821 e il 1822, infatti, si pubblicavano a Parigi e a Londra rispettivamente *L'Italie par Lady Morgan*, diario di viaggio della romanziera irlandese lady Sidney Owenson Morgan, e le *Views to illustrate the Route of Mount Cenis* disegnate dal vero dal maggiore Cockburn³. Sulle orme di Aubin Louis Millin che un decennio prima aveva compiuto il suo *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gènes* – pubblicandone il resoconto nel 1816⁴ –, si riscoprivano a un tempo il fascino della montagna e la suggestione di un medioevo prepotentemente venuto all'attenzione della cultura contemporanea. Come ha indicato fin dal 1967 l'innovativa ricerca di Enrico Castelnuovo, la comunione dei due temi rispondeva infatti a una medesima trasformazione del gusto, avvenuta tra Sette e Ottocento all'insegna del pittoresco e del sublime, ma anche sollecitata da un interesse storico per il medioevo che avrebbe avuto la sua apoteosi «emotiva» con il romanticismo⁵. «Ora un paese posto a cavallo delle Alpi e ricco di monumenti medioevali, provvisto in tal modo di due tra i massimi attributi del bello pittoresco – osserva lo stesso Castelnuovo, riprendendo trent'anni dopo il tema del suo primo articolo⁶ – (...) doveva necessariamente attirare l'attenzione del viaggiatore e dell'artista». Da qui la fortuna per così dire turistica del Piemonte alpino. Tuttavia, fra le impressioni di viaggio di un Millin e quelle di una lady Morgan – pur entrambi attratti dalle tracce medievali della Val di Susa – appare una differenza sostanziale, uno 'scivolamento' interpretativo che dà ragione non tanto dei pochi anni che li separano, quanto piuttosto del diverso atteggiamento che li connota.

Millin infatti, amico e corrispondente di Giuseppe Vernazza, era conservatore del «Cabinet des Médailles et des Antiques» e arrivava in Italia dopo aver perlustrato il territorio francese per descriverne e disegnarne i castelli⁷, sulla scia di quell'interesse per il medioevo che – già presente nell'erudizione francese pre-rivoluzionaria, come attestano le

³ [S. OWENSON MORGAN], *L'Italie par Lady Morgan*, I, Paris 1821; *Views to illustrate the Route of Mount Cenis Drawn from Nature*, cur. J. COCKBURN – C. HULLMANDEL, London 1822.

⁴ A.L. MILLIN, *Voyage en Savoye, en Piémont, à Nice et à Gènes*, Paris 1816.

⁵ E. CASTELNUOVO, *Alpi Gotiche*, «Rivista storica italiana», 79 (1967), p. 187.

⁶ E. CASTELNUOVO, *Trent'anni dopo*, in *Alpi Gotiche. L'alta montagna sfondo del revival medievale*, cur. C. NATTA SOLERI, Torino 1998, p. 16.

⁷ L. LEVI MOMIGLIANO, *La capitale del nuovo regno: gli osservatori esterni e le guide locali*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, cur. S. PINTO, Torino 1987, p. 179.

raccolte del Montfaucon – era stato di recente risvegliato dal «Museè» di Alexandre Lenoir, risveglio al quale Millin stesso aveva attivamente contribuito con la pubblicazione, proprio tra il 1790 e il 1798, dei cinque volumi delle *Antiquités Nationales*. Nel corso del suo *Voyage* nel 1811 visita e illustra San Francesco di Susa, Sant'Antonio di Ranverso, l'abbazia della Novalesa, la Sacra di S. Michele, dimostrando singolare apprezzamento per l'eleganza del gotico e soffermandosi anche sul tritico del Rocciamelone, descritto insieme con la chiesa di San Giusto di Susa: l'attenzione per gli oggetti medievali gli derivava probabilmente – è stato segnalato da Enrica Pagella⁸ – dall'essere appena reduce dalla visita a Lione della collezione di Pierre Henry Révoil (il famoso «Cabinet de gothicités»), un insieme eterogeneo di reperti medievali di cui il pittore si serviva per le ricostruzioni storiche dei suoi dipinti di soggetto *troubadour*, come il *Tournoi*, esposto al Salon del 1812, ispirato ad autentiche miniature trecentesche⁹. Come accade di consueto in questa fase, l'interesse storico-erudito non appare estraneo alla suggestione emotiva suscitata dall'evocazione del medioevo gotico e cavalleresco, pur conservando lo scrupolo scientifico della descrizione e della catalogazione dei monumenti: nello stesso anno di stampa del *Voyage*, il 1816, viene infatti pubblicato il primo volume del censimento dei *Monuments de la France* di Alexandre de Laborde, autore anche dei resoconti di due viaggi altrettanto «pittoreschi», in Spagna e in Austria¹⁰.

Da un genere diverso di suggestione, in un certo senso, muovono invece le considerazioni di lady Morgan sulla Val di Susa che, all'ombra delle immense montagne di neve, vede i segni di un rinnovamento vigoroso dell'antico ordine delle cose e della «puissance féodale». L'irlandese, già autrice di un romanzo ambientato nel passato della sua terra sulla scia scottiana, rappresenta piuttosto l'aspetto letterario-romantico del *revival* neomedievale, non del tutto estraneo alla rivalutazione suscitata dalla restaurazione monarchica: se per Révoil e i suoi amici – a torto giudicati «royalistes» – la molla del loro gusto per la cavalleria è costituita dalla conoscenza non del passato monarchico, ma delle origini e della storia della nazione, per lady Morgan «l'ancien ordre des

⁸ E. PAGELLA, *Neogotico sabaudo*, in *Arte di corte a Torino* cit., p. 336.

⁹ M.C. CHAUDONNERET, *Pierre Révoil*, in *Les Muses de Messidor. Peintres et sculpteurs Lyonnais de la Revolution à l'Empire*, Lyon 1989, p. 122.

¹⁰ J. HENRIET, *Erudition et poésie. De Montfaucon à Michelet*, in *Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris 1979, p. 71.

choses» pare essere piuttosto quello di un nuovo feudalesimo, sia pure come richiamo nostalgico al passato e collegato con l'emozione estetica delle «immenses montagnes de neige»¹¹. Proprio a un atteggiamento del genere pare riferirsi il Berchet quando attribuisce allo straniero giunto al Cenisio una cattiva conoscenza dei casi d'Italia derivata dalla versione ufficiale dei monarchi «che narrò composta in pace / tutta Italia, ai troni immobili / plauder lieta e giurar fé».

Non dalle osservazioni dei visitatori stranieri, quanto piuttosto dagli autori italiani doveva invece scaturire l'evocazione letteraria del medioevo nutrita di erudizione storicizzante, riscontrabile in novellisti come Diodata Roero di Saluzzo che della storia locale avevano fatto scenario all'azione romantica¹². Di più: in aperta controtendenza alla strumentazione reazionaria, molti romantici cercavano proprio nel medioevo le anticipazioni di quello spirito nazionalista che di lì a poco avrebbe infiammato il Risorgimento, attingendo dall'*Histoire des Républiques Italiennes du Moyen Âge* – che il Sismondi aveva pubblicato dal 1807 al 1817 – materia e stimolo per trasformare in seguito il romanzo storico di ambientazione medievale in romanzo storico-patriottico. Fin dal 1815-1816, nel Piemonte sabaudo Cesare Balbo aveva infatti elaborato un soggetto, rimasto inedito, dal titolo *La Lega Lombarda o Manfredi di Biandrate*, mentre Santorre di Santarosa nel 1817 componeva il romanzo Lettere siciliane del secolo XIII, se non ancora esplicitamente patriottici, certo ispirati all'Italia del medioevo¹³. Gli entusiasmi dei patrioti romantici, come è noto, però furono bruscamente soffocati dalla repressione austriaca fin a partire dal 1820, nonostante l'effimera speranza poi suscitata dai moti del '21. Fra gli arrestati illustri c'era Silvio Pellico, autore della medievaleggiante *Francesca da Rimini*. E col Pellico torniamo al *Romito del Cenisio*, in quanto il protagonista anonimo del Berchet che apostrofa il forestiero «col dispetto / d'uom crucciato da miserie», viene identificato proprio con Onorato Pellico, «ritiratosi in quella solitudine dopo l'arresto del figlio Silvio»¹⁴.

¹¹ Citata da LEVI MOMIGLIANO, *La capitale del nuovo regno* cit., p. 184.

¹² Sul romanticismo medievaleggiante di Diodata si veda R. BORDONE, *Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo», 100 (1997), pp. 132-133 e bibliografia citata.

¹³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁴ SPINAZZOLA, *La poesia romantico-risorgimentale* cit., p. 979.

Il tema dell'eremita solitario, a contatto diretto con la natura selvaggia («l'ardue nevi del Cenisio»), rientrava pienamente, d'altro canto, nelle corde dell'ispirazione romantica: al *Romitorio di Sant'Ida* era infatti dedicato il romanzo abbozzato nel secondo decennio del secolo da Ludovico di Breme, anche se collocato in questo caso in un «fascinoso ambiente lacustre», l'isola di S. Giulio d'Orta¹⁵. Ma il romito del Berchet risulta portatore di un messaggio patriottico che pare subito distaccarsi dall'idillica ambientazione di maniera, quasi aggredendo il viaggiatore, lieto di esser giunto alle porte d'Italia, con l'imprecazione: «Maledetto / chi s'accosta senza piangere / alla terra del dolor!»

Da qui segue la lacrimevole enumerazione degli «immensi guai d'Italia», oppressa dal «brando barbaro / che i suoi régoli invocar» per soffocarne gli aneliti libertari; la commossa eloquenza del vecchio romito convincerà alla fine l'ignaro viaggiatore a far ritorno al paese donde era partito, preferendo al solare paesaggio di una terra travagliata «i tetri abeti, / le sue nebbie ed i perpetui / aquiloni del suo mar». Va detto che nel discorso del romito mancano – a differenza di altri componenti romantici – riferimenti espliciti al passato storico italiano, poiché l'interesse è tutto proiettato sulla dolorosa situazione del presente, ma l'uso sintomatico di alcune espressioni può richiamare alla memoria il medesimo linguaggio che altri, negli stessi anni, aveva applicato all'Italia in chiave – questa volta dichiarata – di rievocazione storica.

Quando Berchet scrive «Una ciurma irrequieta (...) / corse ai fòri e gli occupò», come non pensare ai manzoniani «fori cadenti»? E ancora, nel verso «i figli dell'affanno / su la marra incurvi sudano» non pare forse riecheggiare il ben più noto «dai solchi bagnati di servo sudar»? Ma con il Manzoni l'uso strumentale del medioevo italiano diventa esplicito, come avverrà allo stesso Berchet nel comporre alla fine degli anni Venti le *Fantasie* incentrate sul mito comunale di Pontida, Legnano e Costanza. Un mito, giova ricordare, che si radica profondamente nella propaganda risorgimentale per l'opportunità di analogia che sembra offrire fra la lotta contro il Barbarossa e la lotta contro gli Austriaci, secondo una vulgata corriva di enorme successo popolare¹⁶. Non così fu

¹⁵ R. RINALDI, *La Certosa delle Alpi: pellegrinaggi gotici nel Piemonte dell'Ottocento*, in *Alpi gotiche* cit., p. 132.

¹⁶ Si veda al proposito F. CARDINI, *Federico Barbarossa e il romanticismo italiano*, in *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento*, cur. R. ELZE – P. SCHIERA, Bologna-Berlin 1988, pp. 83-126.

invece per il soggetto prescelto dal Manzoni al principio di quello stesso decennio, quando il poeta pose mano all'*Adelchi*, ambientato quattro secoli prima di quel medioevo comunale in procinto di diventare comoda metafora del presente.

Che il Manzoni, fin dal periodo parigino, fosse attratto dalla storia medievale italiana e pensasse di farne oggetto di poesia è reso evidente dal suo proposito, espresso nel 1809 in una lettera al Fauriel, di scrivere un poema sulla fondazione di Venezia¹⁷. Gli pare infatti vantaggioso scegliere l'«époque de barbarie» e individuare un fatto di rilevanza nazionale che ha avuto grandi ostacoli e grandi esiti; ha bisogno di un eroe famoso da collegare alla vicenda e lo cercherà nelle cronache. È un atteggiamento già influenzato dal romanticismo e dalla sua attenzione per l'origine delle nazioni: non a caso il corrispondente del poeta – e corrispondente abituale – è Claude Fauriel, uno dei punti di riferimento dei circoli romantici francesi, attento studioso delle riscoperte fonti medievali e in seguito autore di una *Histoire de la Gaule méridionale*. Esula dal nostro contesto esaminare il rinnovamento manzoniano che lo porterà tra il 1815 e il 1816 alla stesura del *Carmagnola*, traendo ispirazione proprio dalle pagine del Sismondi¹⁸, e all'elaborazione estetica del «vero morale», anche perché è piuttosto con la seconda tragedia che il Manzoni affronta il problema dell'uso etico della storia medievale italiana in senso nazionale e popolare.

La genesi dell'*Adelchi* infatti appare molto istruttiva: nel 1820 il poeta scriveva al solito Fauriel annunciandogli di aver messo da parte il soggetto che il medesimo gli aveva suggerito, concernente la figura di un «Adolphe», e di volersi invece dedicare a quella di Adelgiso, figlio di Desiderio, ultimo re dei Longobardi, in quanto «beaucoup plus populaire»¹⁹. La critica recente ha individuato in tale Adolphe il re dei Visigoti Ataulfo, marito di Galla Placidia e di sentimenti filo-romani, ucciso a tradimento dai suoi che non condividevano il progetto di una restaurazione imperiale operata dai Goti. Si delineava così un personaggio gradito allo spirito romantico, per il desiderio di far convivere i due popoli, per il suo romanzo d'amore con Galla Placidia e per la tragica

¹⁷ A. MANZONI, *Tutte le opere*, VII: *Lettere*, cur. C. ARIETI, I, Milano 1970, nr. 57 (1° marzo 1809, al Fauriel), pp. 88-89.

¹⁸ A. ACCAME BOBBIO, *Storia dell'Adelchi*, Firenze 1963, p. 6.

¹⁹ MANZONI, *Lettere* cit., I, nr. 137 (17 ottobre 1820, al Fauriel), pp. 212-217.

fine subita per l'incomprensione dei suoi stessi sudditi, ma negli approfondimenti storici preparatori alla stesura della tragedia, il Manzoni veniva anche ad apprendere che tale atteggiamento avrebbe poi consentito alle popolazioni romane delle Gallie di convivere pacificamente con i Goti, conservando la loro civiltà, e di difenderla contro la conquista dei Franchi. Per il pubblico italiano, «avvezzo a considerare l'impero romano una gloria nazionale distrutta dai barbari» – secondo quanto interpreta l'Accame Bobbio²⁰ –, la storia di un «re barbaro iniziatore di una monarchia francese indipendente da Roma, anche se amica» non avrebbe funzionato, mentre la caduta del regno dei Longobardi sotto i Franchi era tradizionalmente considerata come «la principale origine della mancata unificazione della penisola». Nel momento della prima stesura dell'*Adelchi*, d'altra parte, il Manzoni conosceva anche i contributi storici del Thierry sui buoni rapporti fra la popolazione gallo-romana e i primi conquistatori, una situazione che, alla luce della tradizione settecentesca, gli pareva in qualche modo analoga a quella della dominazione longobarda in Italia. Dove, tuttavia, a detta degli storici, fra cui il Denina, la rinascita dello spirito nazionale degli Italiani, memori della passata gloria romana, e il loro collegamento con il pontefice romano, ostile agli occupanti, sarebbe stato la causa principale della debolezza dei Longobardi²¹: nella prima stesura della tragedia, il progetto di Adelchi, di fronte al pericolo franco, sarebbe proprio quello di unire invece Romani e Longobardi in un solo popolo.

Come è noto, il Manzoni ritoccò la tragedia nel 1821-1822, sia perché si rese conto della mancanza di fonti atte a sostenere l'ipotesi iniziale – cioè la «bontà» dei Longobardi nei confronti degli italici e la presunta coscienza nazionale di questi ultimi –, sia per la delusione politica succeduta all'esito fallimentare dei fermenti nazionalistici di quell'anno²². Nella lettera del 3 novembre al solito Fauriel, dichiarandosi «pas content du tout» dell'opera²³, riconosce infatti che in essa non ci sia nulla di storico e rinuncia a fare di Adelchi l'eroe in grado di unire le aspirazioni dei due popoli. In questa prospettiva diversa, poi ripresa

²⁰ ACCAME BOBBIO, *Storia dell'Adelchi* cit., pp. 43-44.

²¹ Si veda al proposito E. ARTIFONI, *Ideologia e memoria locale nella storiografia italiana sui Longobardi*, in *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, cur. C. BERTELLI – G.P. BROGIOLO, Milano 2000, p. 221.

²² ACCAME BOBBIO, *Storia dell'Adelchi* cit., pp. 60-70.

²³ MANZONI, *Lettere* cit., I, nr. 153, p. 248.

e illustrata con ampio riferimento alle fonti nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, la condizione degli Italici, lungi dall'essere assimilati con i Longobardi, gli si prospetta come di totale asservimento ai dominatori: quella appunto di «un volgo disperso che nome non ha». Ma proprio nel famosissimo coro del terzo atto, nonostante il dichiarato intento di correggere gli anacronismi della prima stesura, il poeta inciampò in quello che Giovanni Tabacco ha indicato come un «pauroso – per uno storico – fraintendimento del passato»: l'aver cioè attribuito agli Italici asserviti ai Longobardi un improbabile «raggio» della virtù romana, una memoria che in quel tempo potevano avere conservato eventualmente le élites bizantine, non certo i coloni e i massari che lavoravano le terre dei padroni²⁴.

L'attribuire una tale memoria al «volgo disperso» rappresentava tuttavia per il Manzoni il solo modo per superare l'imbarazzante dilemma su continuità o rottura nella storia italiana in seguito alle invasioni germaniche, allora dibattuto in ambito erudito e che a lungo avrebbe fatto prendere posizione agli studiosi nella annosa «questione longobarda». Un dibattito – ha rilevato al proposito ancora il Tabacco – dalle conseguenze drammatiche per il patriottismo risorgimentale anti-austriaco: se l'invasione longobarda avesse infatti rappresentato una rottura con il passato romano, sarebbe venuta meno quella continuità che costituiva «il fondamento antico e autonomo della storia d'Italia»; di contro, riconoscere al regno longobardo una funzione positiva che avrebbe consentito la sopravvivenza della tradizione autoctona significava sottrarre alla dominazione straniera «quel carattere di durevole calamità storica» che giustificava la reazione e l'impegno nazionalista da parte dei patrioti italiani²⁵. La scelta manzoniana presentava come odiose sia la dominazione longobarda – prendendo con ciò le distanze, come vedremo, dalla storiografia settecentesca – sia quella carolingia («col novo signore rimane l'antico; / l'un popolo e l'altro sul collo vi sta»), ma al tempo stesso salvava la continuità della radice latina del «volgo» italico («traluce dei padri la fiera virtù»).

Il travaglio creativo di un romantico di fronte a un soggetto tratto dalla storia dei Longobardi costituisce un eloquente esempio della mu-

²⁴ G. TABACCO, *Manzoni e la questione longobarda*, in *Manzoni e l'idea di Letteratura*, Torino 1987, p. 48.

²⁵ *Ibid.*, p. 56.

tazione di atteggiamento nei confronti del medioevo avvenuta nel trapasso fra il Settecento e l'Ottocento, pur all'interno di un clima culturale di sostanziale apprezzamento per un periodo storico che nella stessa età dei Lumi venne, come è fin troppo noto, anche duramente condannato dal diffuso spirito voltairiano. Non da tutti i contemporanei, infatti, il medioevo fu visto come tempo dell'oscurantismo e della prepotenza feudale: anzi, per molti versi fu sentito come modello alternativo ai quei canoni del classicismo a cui si ispiravano le forme estetiche privilegiate dall'assolutismo politico²⁶. Un'alacre erudizione di stampo antiquario era andata riscoprendo le vestigia di quel mondo, rendendone disponibili le fonti, e dalla loro lettura l'Europa ritrovava le proprie origini «germaniche». Si trattò di un fenomeno ampiamente diffuso in Francia e in Germania, ma anche in Italia il contributo germanico rappresentato appunto dai Longobardi non fu trascurato: secondo quanto ha recentemente messo in luce Enrico Artifoni²⁷, intellettuali come il Muratori, il Giannone e il Denina espressero un giudizio sostanzialmente positivo, avanzando l'ipotesi dell'integrazione fra dominatori e dominati – «*unus populus effecti sunt*», constatava infatti il Muratori –, fino a individuare nella caduta del regno per l'azione congiunta del papato e dei carolingi, come si è detto, una causa originaria della mancata unificazione dell'Italia. Era un atteggiamento che spesso trascurava ingenuamente le differenze fra le diverse aree di dominazione longobarda, che non fu ovunque omogenea, differenze che erano invece ben presenti a coloro che valorizzavano in sede locale l'esistenza di un passato longobardo.

La lezione antiquaria, nella seconda metà del Settecento, fu infatti feconda per lo sviluppo delle storie municipali e il passato longobardo di regioni come la Lombardia venne valorizzato dall'erudizione locale: così, fra il 1792 e il 1793 il milanese Angelo Fumagalli raccoglieva in quattro volumi *Le antichità longobardico-milanesi illustrate con dissertazioni*, mentre l'anno successivo uscivano le *Memorie storiche di Monza* di Antonio Francesco Frisi, dove l'autore esaltava il periodo longobardo, facendo diventare Paolo Diacono, «con significativa inversione prospettica» – come ha rilevato l'Artifoni –, il «primo storiografo muni-

²⁶ Si veda al proposito R. BORDONE, *Le radici della rivisitazione ottocentesca del medioevo*, in *Medioevo reale Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*. Atti del Convegno (Torino, 26-27 maggio 2000), Torino 2002, pp. 11-18.

²⁷ ARTIFONI, *Ideologia e memoria locale* cit., pp. 220-222.

cipale» della tradizione monzese²⁸. Anche in Piemonte, dove l'abate Denina fin dagli anni Settanta si era soffermato sulla questione delle leggi longobarde, interpretandole come strumento di garanzia egualitaria, la curiosità verso le origini altomedievali, nello spirito del tempo, travalicava gli interessi degli eruditi per diffondersi a un livello più popolare, attraverso il potente mezzo costituito dal teatro. Nel 1789, infatti, andò in scena al Regio di Torino l'opera lirica *Teodelinda*, con libretto del Boggio e musiche dell'Andreozzi, certo un segnale dell'attenzione alle novità culturali manifestato dalla Nobile Società dei Cavalieri che sovrintendeva al cartellone delle rappresentazioni. Di tale opera sono rimasti i bozzetti di Leonardo Marini relativi ai costumi dei principi, dei cavalieri e dei «generali» longobardi, fantasiosamente «imbozzolati – come rilevò Mercedes Viale Ferrero²⁹ – in armature di pretto stile rinascimentale»; si trattò in ogni caso di una precoce anticipazione del *revival* gotico, dal momento che la scenografia di Giovannino Galliari prevedeva per il secondo atto un grande colonnato nel cortile della reggia dalle inconfondibili architetture archiacute. Che la rivisitazione del medioevo piemontese – che avrebbe avuto grande sviluppo nell'Ottocento – traesse spunto proprio dalla dominazione longobarda trova in quegli anni ulteriori conferme in letteratura: nel vivace ambiente culturale dell'Accademia Sanpaolina, l'abate Valperga di Caluso darà infatti lettura di una «favola longobardico-carolingia», ispirata alle origini di un castello di famiglia, quel *Masino* che dà il titolo al poemetto o «scherzo» epico-cavalleresco, stampato a Torino nel 1791 sotto lo pseudonimo arcadico di Euforbio Melesigenio³⁰. Né va infine dimenticato che anche Vittorio Alfieri compose tra il 1779 e il 1782 una *Rosmunda*, pur giudicando quei tempi «così nauseosi, che i loro eroi non sono saputi né se ne vuol udire nulla»³¹: in realtà la figlia dei re dei Gepidi «godeva ormai di una plurisecolare fortuna» e, a tacere dei precedenti, era già comparsa nel teatro settecentesco, dalla *Rosimonda* di Giuseppe Gorini Corio ai *Longobardi* di Alessandro Carli, fino alla parodia del Casti.

²⁸ *Ibid.*, p. 222.

²⁹ M. VIALE FERRERO, *Feste e spettacoli*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, cur. E. CASTELNUOVO – M. ROSCI, Torino 1980, p. 793.

³⁰ C. CALCATERRA, *Il nostro imminente Risorgimento. Gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Torino 1935, p. 574.

³¹ C. FORNO, *L'incisione in scena*, Asti 1999, p. 65.

L'attenzione erudita o letteraria alla presenza dei Longobardi in Piemonte, e segnatamente in Val di Susa, trasse poi alimento dalla conoscenza e dalla diffusione locale del *Chronicon Novalicense* che riservava ampi brani all'età longobarda, fra cui quello famosissimo dedicato alle Chiuse di Desiderio e al loro aggiramento da parte di Carlo Magno³². Già conosciuto parzialmente dal Pingone e dalla storiografia successiva, il *Chronicon* venne accolto e pubblicato dal Muratori nel secondo volume dei *Rerum Italicarum Scriptores* nel 1727 sulla base di una copia seicentesca³³; la vasta circolazione dell'edizione presso gli intellettuali piemontesi (Terraneo, De Levis etc.) rese certo popolari taluni episodi che non tardarono a entrare nel patrimonio tradizionale delle leggende locali. Non stupisce dunque se nel 1811 il già ricordato Aubin-Louis Millin, visitando la Val di Susa, dopo aver parlato della Sacra di San Michele e aver ricordato la leggenda della Bell'Alda a proposito dell'origine del nome del dirupo chiamato «le saut de la Bellotte»³⁴ –, spieghi poi il nome del villaggio di Chiusa ai piedi del Pirchiriano fornendo la notizia che «Didier, roi des Lombards, fit batir un mur entre ces montagnes pour fermer le passage à Charlemagne qu'il obligea aussi à faire un grand détour»³⁵.

È evidente che il Millin, in qualità di viaggiatore, ha ricavato l'informazione direttamente sul luogo e che dunque la notizia della fonte medievale era ormai confluita nel patrimonio per così dire eziologico della Val di Susa, atto a spiegare l'origine dei toponimi, secondo un procedimento già diffuso nella fonte stessa. Diversa appare invece la sollecitazione pervenuta al Manzoni, sul finire del medesimo decennio; qui, al contrario, il ricorso al *Chronicon* nella fase preparatoria dell'*Adelchi* fu diretto, mentre manca del tutto un riscontro sul territorio. È infatti risaputo che il poeta, nel corso delle sue ricerche per la tragedia, consultò con attenzione le fonti che avrebbe poi analizzato criticamente nel *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia*. Se dal *Chronicon* trasse ispirazione per la figura stessa dell'Adelgisio/Adelchi e per l'episodio dell'aggiramento franco delle Chiuse, ne ripudiò tuttavia l'attribuzione al giullare longobardo che avrebbe indicato

³² *Cronaca di Novalesa*, cur. G.C. ALESSIO, Lib. III, Torino 1982, pp. 146-150.

³³ G.C. ALESSIO, *Introduzione*, in *Cronaca di Novalesa* cit., pp. L-LII.

³⁴ MILLIN, *Voyage en Savoye* cit., p. 156.

³⁵ *Ibid.*, p. 157.

a Carlomagno il percorso alternativo, optando invece per la notizia del *Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatensis* relativa alla figura del diacono Martino che «Francis Italiae iter ostendit», consentendo loro di cogliere i Longobardi alle spalle³⁶. Per stessa confessione del poeta, però, la sua conoscenza del teatro degli avvenimenti si basava soltanto sulla carta geografica, «ma tutta la strada – scriveva nel *Discorso* – non si può indovinare col solo aiuto della carta: forse una visita sul luogo potrebbe condurre a una scoperta più concludente», sicché dovette far ricorso all'erudizione locale per meglio collocare lo svolgimento dei fatti. Nel 1820 rivolgeva infatti a Luigi Paroletti («cugino ed amico») la richiesta di indicazioni sull'eventuale esistenza di una strada che dalla Novalesa conducesse a Giaveno, località ricordata dal *Chronicon*, «e di là a Susa e di quanti giorni a un dipresso ne sia il cammino»³⁷.

Ignoriamo quali informazioni gli fornisse l'erudito, perché non si è conservata la risposta, ma sappiamo invece come il fratello di Luigi, il ben più noto Modesto Paroletti, riprendesse a sua volta le narrazioni del *Chronicon* a illustrazione – di nuovo! – di un itinerario, quel *Viaggio romantico-pittorico delle provincie occidentali dell'antica e moderna Italia* pubblicato nel 1824 che, almeno per quanto riguarda la Val di Susa, ripercorre il percorso classico che fu già del Millin, partendo dall'ospizio del Cenisio e scendendo in valle a toccarne i luoghi – appunto – più romantici e pittoreschi. Nel Paroletti tradizioni locali, come la «Bellauta», e fonti medievali, da Paolo Diacono al *Chronicon*, si mescolano e non manca neppure una reminiscenza del giudizio settecentesco sui Longobardi: le chiuse infatti non impedirono a Carlomagno di sconfiggere Desiderio, «ponendo un termine al regno longobardo che, ingentilitosi, erasi fatto già quasi italiano»³⁸. Per quanto riguarda poi la guida che mostrò la strada a Carlo, l'autore opta senz'altro per il giullare longobardo – e qui riporta la leggenda del *Chronicon* secondo la quale ottenne come ricompensa di assoggettare al suo dominio tutti coloro che avevano udito il suono del suo corno – e polemizza indirettamente col Manzoni nel ritenere improbabile che il

³⁶ L'intera questione è esaminata da E. MOLLO, *Le Chiuse: realtà e rappresentazioni mentali dal confine alpino nel medioevo*, «Bollettino storico bibliografico subalpino», 84 (1986), pp. 370-371.

³⁷ MANZONI, *Lettere* cit., I, nr. 138, pp. 217-218; si veda anche MOLLO, *Le Chiuse* cit., pp. 369-372.

³⁸ M. PAROLETTI, *Viaggio romantico-pittorico delle provincie occidentali dell'antica e moderna Italia*, I, Torino 1824, p. 77.

diacono Martino potesse aver favorito l'impresa dei Franchi, discesi in ausilio del papa, considerando l'ostilità che opponeva la sede ravennate a quella romana. Anche rispetto al percorso della «via Francorum» il Paroletti si mostra in disaccordo con il poeta, che nel *Discorso* avanzava l'ipotesi che «quei Franchi sieno discesi per la Valle di Viù», e ne indica un tracciato più meridionale che dalla Valle di Perosa raggiunge Giaveno³⁹. Mentre nella cultura italiana, dalla pubblicazione dell'*Adelchi* in poi, la «questione longobarda», non senza risvolti risorgimentali, comincerà a, infiammar gli studiosi, perdurando per buona parte del secolo, in quella locale sembra assumere maggior rilievo la ricostruzione del percorso dei Franchi al quale in seguito verrà dedicata dall'erudizione del passato e del presente un'attenzione paragonabile a quella contemporaneamente rivolta all'altro discusso percorso di Annibale⁴⁰.

A suscitare gli interessi del Paroletti e dei suoi seguaci sono in fondo gli aspetti locali che toccano maggiormente la sensibilità del tempo, avventurosi e paesaggistici; non a caso, nel *Viaggio*, si accommiata dalle montagne della Val di Susa ricorrendo a espressioni che curiosamente sembrano riecheggiare i ben più noti accenti che – certo con esito letterario di gran lunga superiore – proprio nei medesimi anni il Manzoni aveva toccato fin dalla prima stesura del romanzo: «Addio vette, diacci, gole, fenditure, attorcimenti, angoli e squarci d'ogni verso, che sembrano impronta originale del romanzesco»⁴¹. Insomma, nel terzo decennio dell'Ottocento la valle di Susa pare godere di una non immeritata fama romantica sia per il paesaggio alpino sia per le memorie medievali che conserva, grazie a quel connubio dei due elementi che in quegli anni raggiungono la loro definitiva convergenza: e basti qui accennare appena alla ricostruzione neogotica dell'abbazia di Hautecombe, sacralo della dinastia sabauda, intrapresa da Carlo Felice a partire dal 1824 e descritta da Davide Bertolotti nel 1828 nel suo *Viaggio* – ancora un «viaggio»! – in *Savoia ossia descrizione degli stati oltramontani di S.M. il re di Sardegna*⁴². Si aggiunga infine il connotato, altrettanto romantico,

³⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁰ Si veda al proposito MOLLO, *Le Chiuse* cit., pp. 371-372 (con bibliografia a nota 148 di p. 371).

⁴¹ PAROLETTI, *Viaggio romantico-pittorico* cit., p. 81.

⁴² Sul significato e sulle vicende costruttive di Hautecombe si veda E. CASTELNUOVO, *Hautecombe: un paradigma del «gotique troubadour»*, in *Giuseppe Iappelli e il suo tempo*, cur. G. MAZZI, I, Padova 1982, pp. 121-136.

di essere la Val di Susa «porta d'Italia», dalla quale ci si affaccia «dell'itala pianura/al sorriso interminabile», ma di un'Italia allora – patriotticamente – «terra del dolor», come il romito del Cenisio aveva avvertito l'«estraneo» «viandante alla ventura», impedendogli di ripercorrere i passi del Millin e dei tanti altri viaggiatori alla ricerca di emozioni.

Non ultimo fra questi visitatori romantici vi giunse nel 1827 Massimo d'Azeglio, condotto – come racconterà ne *I miei ricordi*⁴³ – dall'amico Cesare Della Chiesa di Benevello, «appassionato per l'arte» di cui era ospite presso il castello di Rivalta, che lo guidò in una visita alla Sacra di San Michele. Subito conquistato dall'«orrida maestà del luogo», il pittore si trasferì a Sant'Ambrogio, dedicandosi con entusiasmo al disegno dell'abbazia: da questa impegno quotidiano uscì due anni dopo l'imponente volume di litografie *La sagra di San Michele disegnata e descritta*, grondante di «esaltazione sentimentale, espressa in un linguaggio magniloquente e commosso che tocca tutti i temi cari alla stagione del romanticismo piemontese medievale e patriottico»⁴⁴. Ma disegni e testo non si circoscrivono soltanto alla Sacra – anche se, naturalmente, questa occupa una posizione centrale –, bensì spaziano sul paesaggio e sulla storia dell'intera area circostante, attingendo notizie, oltre che dalla leggenda della Bell'Alda, anche dalle narrazioni del *Chronicon*, secondo un uso che già era stato del Paroletti, non per nulla citato da Giulia Carpignano come raffronto per il volume d'azegliano, che rimane un *unicum* nella sua produzione⁴⁵.

I «fattarelli» della cronaca lo avevano attratto allora e ancora lo attraevano in età matura, dal momento che, rievocando il suo lavoro giovanile, non può fare a meno di riraccontarli, anche se, in questa occasione, li commenta con il consueto umorismo, ironizzando su quegli studiosi che «in nome della dignità della storia» giudicano rozza e poco attendibile la cronaca perché «con aneddoti di vita intima vi trasporta in quell'età e ve la fa conoscere», illustrando in una parola lo «stato dell'umanità» – la condizione degli «umili» manzoniani – piuttosto che le

⁴³ M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, cur. M. LEGNANI, Milano 1963, p. 441.

⁴⁴ R. BORDONE, *La Bell'Alda o un'immagine del Medioevo*, prefazione alla ristampa anastatica di E. CALANDRA, *La Bell'Alda*, Stresa 2000 (ed. anast. di Torino 1884), p. XV.

⁴⁵ G. CARPIGNANO, *Istanze libertarie e ricerca sulla pittura di paesaggio nelle opere degli anni Venti*, in *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, cur. V. BERTONE, Torino 2002, p. 73.

vicende dei potenti⁴⁶. Il che non gli impedisce poi di ricordare che Chiusa «il punto ove i Longobardi chiusero il passo a Carlo Magno» che, «superando i gioghi meridionali della valle di Susa, riuscì nella prossima valle di Giaveno, e fattosi alle spalle del nemico lo ruppe»⁴⁷. E proprio all'episodio aveva dedicato nel 1829 un'ariosa tavola, intitolata «Carlo Magno supera le trincee de Longobardi alla Chiusa», che pare ricordare i più impegnativi quadri di storia – come quello famosissimo della morte del Montmorency, esposto a Torino nel 1825 –, con sfondo montuoso, una catapulte in primo piano e un re dei Franchi con improbabile sopravveste crociata come la grande bandiera che gli sventola alle spalle⁴⁸.

In tutta l'opera, solo due tavole appaiono essere di fantasia, mentre le altre riproducono particolari architettonici del monumento, e sono proprio questa scena di battaglia e il salto della Bell'Alda. Per lo spirito romantico memorie storiche e tradizioni popolari della val di Susa, in conclusione, si limitavano a questi due episodi né altro sembrano aver prodotto di rilevante la successiva rielaborazione letteraria o la (scarsa) invenzione mitopoietica, perché va detto ancora che dei due episodi solo la Bell'Alda conobbe successo e diffusione anche in seguito. L'origine in fondo dotta dell'episodio carolingio – o forse perché davvero storico e non fantastico – finì per circoscriverlo all'ambito della rievocazione manzoniana, difficilmente attaccabile dall'erudizione e scarsamente incidente sulla fantasia popolare. Lo stesso romanticismo italiano, giunto a maturazione coniugandosi con l'impegno risorgimentale, abbandonò presto il medioevo «longobardico» per volgersi a una più congeniale età dei comuni. Il Berchet, come si è visto, scelse la Lega Lombarda per proiettarvi le sue popolarissime *Fantasie* patriottiche, e alla fine Carlo Magno fu sostituito da un più bellicoso Barbarossa...

⁴⁶ D'AZEGLIO, *I miei ricordi* cit., pp. 438-440.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 438.

⁴⁸ Si veda la riproduzione dello schizzo preparatorio e della tavola definitiva a p. 72 di Massimo d'Azeglio e *l'invenzione del paesaggio istoriato* cit.

GUALINO E LA STAGIONE NEO-MEDIEVALISTICA

Riccardo Gualino rimane universalmente noto per il fervido stimolo innovatore che seppe comunicare al clima culturale torinese degli Anni Venti con le sue iniziative in campo artistico e architettonico. Andrà tuttavia ricordato che un filone non indifferente della sua attività in ambito edilizio è costituito dalla committenza di edifici che si ricollegavano al gusto per l'architettura medievale, secondo una 'moda' che proprio negli anni giovanili di Gualino – a compimento di un percorso evolutivo durato oltre un secolo – aveva raggiunto in Piemonte lo stadio pressoché definitivo di formalizzazione. Tra il 1907 e il 1925, infatti, vennero da lui fatti costruire in stile neo-medievaleggiante casa Biandrate a Casale Monferrato, il castello di Cereseto nel Monferrato e i tre castelli di Sestri Levante sulla Riviera Ligure.

La scelta del medioevo come età mitica in cui proiettare sogni tardo-romantici, ma anche dare corpo a stili di vita principeschi, rientrava in un fenomeno generale di larga diffusione presso l'emergente «aristocrazia del denaro» che si era andata affermando tanto nel Vecchio quanto nel Nuovo Continente a cavaliere fra il XIX e il XX secolo. Si trattava dell'estrema riproposizione di quell'attitudine rievocativa, ma al tempo stesso di consapevole appropriazione, che aveva profondamente caratterizzato la cultura ottocentesca fino a diventare cifra convenzionale per un insieme di significati attribuiti all'Età di Mezzo – talvolta pur in contraddizione fra loro – proprio attraverso le forme definitivamente codificate dall'erudizione e dalla tecnica costruttiva dei neo-medievalisti¹. Nel clima *fin-de-siècle* in cui Gualino muove i primi passi, il medioevo storico appare ormai come una citazione di seconda o di terza mano: tramontate le dispute ideologiche dei Pugin e dei Ruskin, assestate e ac-

¹ Si veda al proposito R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993.

colte – o in via di accoglimento definitivo – le ricostruzioni filologiche o integrative alla Viollet-le-Duc, alla d'Andrade e alla Rubbiani, assorbita anche l'innovativa proposta progettuale di un Camillo Boito fin nelle sue spurie declinazioni più arditamente eclettiche, per la nuova generazione di committenti e di progettisti che lo adottano il neomedievalismo appare una formula pressoché stereotipata, alla quale attribuire frammenti decontestualizzati di significato, stimolati da pulsioni personali o di classe.

In tale disgregazione dell'universo neo-medievale, è proprio la nuova aristocrazia del denaro a cercare un'autolegittimazione pubblica, promuovendo il castello a *status symbol*; ma, accanto a costruzioni maestose e drammatiche, evocatrici di solidità e di potenza delle incipienti dinastie, come il castello di Crespi d'Adda progettato nel 1895 da Ernesto Pirovano per la famiglia Crespi, si va anche diffondendo un gusto per la dimensione raffinata dell'arredo, per l'evocazione di una «religione della bellezza» di stampo estetista che – complice il decadentismo, incline a valorizzare l'esclusività dell'oggetto prezioso medievale – coniuga la ricchezza con l'arte, riproponendo l'immagine del «principe» rinascimentale e della sua degna dimora. In questa prospettiva vanno inserite esperienze come quelle dei milanesi Bagatti Valsecchi o dell'americana Isabella Stewart Gardner: nel primo caso, a partire dal 1880 i due fratelli andarono trasformando il loro palazzo di via Santo Spirito in una dimora cinquecentesca, cercando di arredarla soltanto con quanto «poteva trovarsi in una casa italiana della fine del Rinascimento»; nel secondo caso, dalla frequentazione del palazzo Barbaro di Venezia – posseduto dai Sargent Curtis – nel 1890 nasceva il sogno, realizzato nel 1903, di ricostruire a Boston una raffinata dimora veneziana e il suo arredo².

La prima residenza di Gualino fu casa Biandrate a Casale Monferato: «una casetta», afferma l'imprenditore, costruita a ventitrè anni (dunque nel 1902), «appena ebbi disponibile qualche somma»³; qui venne a risiedere nel 1907, in occasione del suo matrimonio con la giovanissima cugina Cesarina Gurgo Salice, appartenente a una famiglia di

² R. PAVONI, *Il palazzo Bagatti Valsecchi di Milano, da casa privata a museo pubblico*. 1. *Problemi di restauro e di ristrutturazione*, «Bollettino d'Arte», 42 (1987), p. 132; *Gondola Days. Isabella Stewart Granger e il suo mondo a Palazzo Barbaro Curtis*, cur. R. MAMOLI ZORZI, Venezia 2004, p. 33.

³ R. GUALINO, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma 1966, p. 105.

produttori di cemento. Sappiamo che la casa fu progettata dall'ingegnere casalese Vittorio Tornielli che avrebbe a lungo – fino al 1925 – collaborato con Gualino; l'ingegnere si era laureato nel 1899 a Bologna dove aveva potuto sperimentare l'attività restauratrice di Alfredo Rubbiani e seguire le lezioni di Giosuè Carducci, entrambi responsabili, nel decennio precedente, di una visione epico-letteraria che fece della città – ha scritto in merito Guido Zucconi⁴ – «la capitale di un medioevo ricreato a tavolino».

La «fede carducciana» – di cui parla Gualino a proposito del suo «libretto di versi, scritto a circa vent'anni»⁵ – accomunava dunque committente e progettista nella scelta di una forma neomedievale per la «casetta» di Casale. Occorre notare che il «libretto» si intitolava *Domus Animae*, una casa che pare ricordare – forse inconsapevolmente, o forse no – la preraffaellitica *Casa della vita* di Dante Gabriele Rossetti: e di ispirazione preraffaellitica era davvero la casa casalese progettata da Tornielli, «carica – come rileva Alessandro Martini⁶ – di suggestioni *Arts and Crafts*, con il tipico apparato tipologico e stilistico, nel caso specifico costituito da loggiato, finestre guelfe e ogivali, camino esterno di forte espressività». D'altra parte, proprio nella Torino dei primi anni del Novecento i tardi pre-raffaelliti avevano rinnovato la loro popolarità con la mostra personale che William Crane aveva presentato come sezione inglese all'Esposizione torinese di Arti Decorative del 1902 che aveva segnato il trionfo dell'*art nouveau*⁷. E di tale popolarità – che consueva per certi versi con le esperienze bolognesi – Tornielli doveva essere ben consapevole.

Forse non poi così lontana dal 'nuovo stile' come crede il Martini, certo la «prima commessa di stampo assolutamente tradizionale» costituita da casa Biandrate doveva rispondere a quanto Gualino aveva constatato e constatava in Piemonte e a Genova in merito ai messaggi anche

⁴ G. ZUCCONI, *La ripresa del Medioevo nella «Bologna riabbellita» di fine Ottocento, in Miti e segni del medioevo nella città e nel territorio. Dal mito bolognese di re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia Romagna*, a cura di M.G. MUZZARELLI, Bologna 2003, p. 56. Sulla vita e la carriera di Vittorio Tornielli si veda A. MARTINI, *Riccardo Gualino tra storicismo e architettura «moderna»: il caso delle Scuderie di Mirafiori dell'ingegner Vittorio Tornielli*, in *De venustate et Finitate. Scritti per Mario Della Costa*, Torino 2002, pp. 534-535.

⁵ GUALINO, *Frammenti di vita* cit., p. 19.

⁶ MARTINI, *Riccardo Gualino* cit., p. 533.

⁷ BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit.

di tipo sociale che l'architettura neomedievale in quel frangente era in grado di trasmettere. Nello stesso Biellese in cui era nato e cresciuto aveva infatti visto imprenditori e professionisti costruirsi dimore e ville in stile neo-medievale, da quella dei Sella a Bioglio, fatta edificare nel 1879 su progetto dell'architetto Balossi, a Villa Era a Vigliano dell'ingegner Petitti (1888), fino alle bizzarre realizzazioni medievalescanti di Rosazza, in alta Val d'Andorno, volute nell'ultimo ventennio dell'Ottocento da quel singolare personaggio che fu Federico Rosazza Pistolet, ideatore, insieme col pittore Giuseppe Maffei, dell'eclettica 'medievalizzazione' dell'intero ambiente locale, secondo modelli che si stavano diffondendo anche altrove⁸. Per non parlare, poi, dei 'modelli' realizzati in quel torno di tempo a Genova, dove Gualino diciassettenne aveva cominciato il suo tirocinio presso una segheria di Sestri Ponente: pochi anni prima della sua venuta, infatti, nel 1894 Tammar Luxoro rilevava come «i privati in città e nelle riviere cominciano a prender gusto di edificar castelli, palazzi e torri in vero stile medievale e restaurare gli antichi edifizî posseduti»⁹ avendo probabilmente in mente, primo fra tutti, il 'castelletto' De Albertis, realizzato da Marco Aurelio Crotta tra il 1886 e il 1892 riprendendo elementi tipici dell'architettura medievale genovese. Ma erano soprattutto i «villini» della buona borghesia degli affari dei quali si stavano popolando le Riviere a costituire la dimensione – fisica e mentale – a cui Gualino e Tornielli pensavano nel progettare la «casetta» neomedievale di Casale.

Quando i giovani sposi presero possesso di Casa Biandrate, tuttavia, l'imprenditore aveva già creato la ditta Riccardo Gualino e C., «avente come scopo l'industria e il commercio dei legnami e dei cementi», un'azienda che allora «si avviava a guadagnare un milione di lire all'anno»¹⁰. Nella costruzione dell'immagine di sé, commisurata col successo ottenuto e proiettata verso futuri sviluppi, la «casetta» doveva dunque cominciare ad apparire insufficiente e fu allora che altri modelli – pur sempre nel medesimo gusto architettonico – gli si prospettarono come

⁸ Sul personaggio si veda G. VALZ BLIN, *Federico Rosazza Pistolet. Un filantropo biellese*, Biella 1999.

⁹ C. DI FABIO, *Per un «vero stile medievale»: restauro e gusto archeologico nella cultura neomedievale di Genova fra 1871 e 1911*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, cur. R. BOSSAGLIA – V. TENAROLI, Milano 1989, p. 69.

¹⁰ GUALINO, *Frammenti di vita* cit., pp. 29-30.

possibili. «La prima grande opera (...) – scriverà nelle sue memorie¹¹ – fu la costruzione del castello di Cereseto, alla quale dedicai più di dieci anni». La costruzione, che in realtà si protrasse dal 1908 al 1925, colloca per la prima volta Gualino nella schiera degli imprenditori-costruttori di castelli, una categoria – come si è anticipato – diffusa tanto al di qua che al di là dell’Atlantico. E non è escluso che un’ispirazione non gli provenisse ancora una volta da Genova, dove il facoltoso assicuratore Evan Mackenzie, fiduciario dei Lloyds di Londra, proprio negli anni immediatamente precedenti (tra il 1897 e il 1904), si era fatto costruire da Gino Coppedè il fantasioso e grandioso castello che porta il suo nome: oltre tremila metri quadri circoscritti da una cinta muraria merlata con torri e torrette, scale esterne, strade di ronda, cinquanta vani all’interno, il tutto connotato da una «serie nutrita di invenzioni decorative» che sono citazioni fiorentine, richiami pittoreschi e talvolta stravaganti che caratterizzano in modo inconfondibile il primo esempio di quello che sarà chiamato ‘stile Coppedè’¹². Come è stato opportunamente rilevato, la sua fortuna è certamente dovuta alla capacità del progettista di «rapportarsi al gusto più vero della classe alto-borghese dell’epoca, che vede concretizzare le proprie aspirazioni di prestigio nel forte effetto scenografico, nella retorica di sapore storicistico»¹³.

L’esuberante fantasia eclettica del creatore toscano a Cereseto sarà tuttavia temperata e disciplinata dall’erudizione storicistica di Vittorio Tornielli che si accinse alla realizzazione del ‘sogno principesco’ di Gualino guardando piuttosto al più filologico magistero di Alfredo d’Andrade che aveva lasciato tangibile e duratura traccia nel Borgo Medioevale del Valentino, realizzato vent’anni prima per l’Esposizione Generale di Torino del 1884 e illustrato nel 1895 dal minuzioso e documentato studio di Adolfo Frizzi, «con 5 tavole e 168 figure nel testo»¹⁴. Tornielli – a detta di Gualino, «uomo singolare, geniale e disordinato (...) pieno di brio, simpatico, ricco di trovate»¹⁵ – appare, nel corso della sua lunga carriera, uno studioso e insieme un progettista che fa tesoro della ricerca storica: la sola pubblicazione concepita in forma di volume è la tardiva (1957) raccolta di saggi intitolata *Architetture di otto secoli*

¹¹ *Ibid.*, p. 105.

¹² R. BOSSAGLIA – M. COZZI, *I Coppedè*, Genova 1982, pp. 49-50.

¹³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴ A. FRIZZI, *Borgo e castello medioevali in Torino*, Torino 1895.

¹⁵ GUALINO, *Frammenti di vita cit.*, p. 107.

del Monferrato, dove – a detta del Martini¹⁶ – l'ingegnere, nominato nel 1921 ispettore onorario della Soprintendenza ai Monumenti, segue «un percorso di sapore quasi autobiografico», illustrando architetture in gran parte legate alle sue vicende professionali di restauratore e di ideatore. Era dunque inevitabile che Cereseto fosse concepito «in stile piemontese-lombardo della fine del quattrocento che si riallaccia al gusto prima della guerra in voga nel Piemonte, nato dal Castello Medievale di Torino»¹⁷. Certamente Gualino a Cereseto realizzò anche un sogno infantile, ricordando come il padre gli leggesse sui giornali dell'epoca le recensioni relative al Borgo Medioevale del Valentino, «dove figuranti in costume medievale suonavano il liuto e preparavano il pranzo»¹⁸, ma al tempo stesso guardava a quanto l'aristocrazia del denaro andava realizzando intorno a lui, non solo in Italia, ma soprattutto nell'America dei Potter Palmer, dei Morgan, dei Rockefeller e in seguito di Hearst, mondo col quale venne a più riprese in contatto a partire dal suo primo viaggio negli Stati Uniti nel 1919. Ben si possono infatti confrontare le 146 stanze di Cereseto con le 165 di Saint-Simeon Castle, la faraonica residenza californiana di William Randolph Hearst, realizzata dal 1919 al 1947 dall'architetto Julia Morgan in quell'estroso *collage* sincretista che gli americani chiamano «Mediterranean Revival style», dove convivono torri medievali e tempietti classici (secondo una rivisitazione che, in fondo, era già stata praticata nelle architetture del giardino pittoresco settecentesco...).

A differenza dello *style* americano, a Cereseto invece tutto doveva essere filologicamente coerente, tratto «da costruzioni dell'epoca, da musei e dai numerosi castelli sorgenti sui colli del Piemonte e della Lombardia»¹⁹. Qui la difficoltà semmai consisteva – come avverte lo stesso Gualino – «nella fusione di tanti elementi che, pur essendo della medesima epoca, appartenevano a menti creatrici diverse», difficoltà risolta dal «gusto dell'architetto» con una armonica fusione degli elementi diversi: «in realtà non era facile vedere un insieme di sale e di ambienti più pittoresco, una maggiore fedeltà allo stile prescelto»²⁰.

¹⁶ MARTINI, *Riccardo Gualino* cit., p. 542.

¹⁷ GUALINO, *Frammenti di vita* cit., pp. 105-106.

¹⁸ M. MIMITA LAMBERTI, *Riccardo Gualino, Lionello Venturi e i sei di Torino*, in *Torino 1920-1940. Tracce per una storia delle culture*, Torino 2003, p. 163.

¹⁹ GUALINO, *Frammenti di vita* cit., p. 106.

²⁰ *Ibid.*

L'unità di stile, infatti, grazie al Tornielli, era garantita dall'alternarsi del torrione quattrocentesco, munito di caditoie, con la decorazione in cotto lombardo delle finestre e con la realizzazione degli interni, ispirata al gotico *flamboyant*. Proprio negli interni – e nel loro arredo che «dava un senso di armonia e di sfarzo» – si manifesta esplicitamente il gusto di Gualino e della moglie che se ne riservarono l'allestimento, ricorrendo a «mobili dell'epoca autentici o copiati, ... broccati alle pareti, tessuti appositamente su disegni dell'epoca, tappeti a profusione, soffitti tutti decorati». Ne emerge un «palcoscenico» in cui il collezionismo prezioso («due grandi tondi in legno scolpito appartenuti al Duca Federico di Montefeltro») si intreccia con la copia – il vero e il falso! – al solo fine di ricreare l'ambiente per uno stile di vita principesco che come tale voleva essere comunicato e per il quale medioevo e rinascimento fornivano ancora in quegli anni il 'modello' formale ineludibile.

Erano modelli che suggerivano valori estetici di raffinatezza esclusiva consonanti con il linguaggio esistenziale d'annunziano – fin dalla giovinezza amato da Gualino²¹ («ero entusiasta di Gabriele d'Annunzio») –, che si esplica nella confessione, a proposito di cani, di aver cominciato «con uno stupendo levriere russo, dal magnifico pelo rosso-giallo chiazato di bianco, che diede origine, in unione a una piccola levriera del muso affilato, a numerosi rampolli»²². Come non riandare, al proposito, alle pagine d'annunziane de *Il fuoco* in cui il protagonista descrive i suoi levrieri? Né di cani soltanto si circonda il raffinato 'principe', ma anche di cavalli, dal momento che nel 1924 Gualino investe nell'allevamento di purosangue, per i quali commissionerà al solito Tornielli il progetto delle scuderie di Mirafiori, realizzate entro il 1928²³. Anche questa attività rientra infatti fra quelle di prestigio – e di sicura connotazione 'aristocratica' – praticata da imprenditori come i Visconti e i Crespi: quei Crespi che, non a caso, fin dal 1895 avevano edificato il Castello Crespi, non dissimile da Cereseto...

La svolta, se così si può dire, avvenne nel 1918, quando Riccardo Gualino incontrò Lionello Venturi: «il suo gusto raffinato, nel quale già balenavano sprazzi di modernismo, squassava e demoliva – ebbe a scri-

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 124.

²³ MARTINI, *Riccardo Gualino* cit., p. 536.

vere al proposito²⁴ – il mio gusto vecchiotto». Gli anni Venti segnarono dunque per l'irrequieto imprenditore biellese l'abbandono progressivo dello storicismo esibito a Cereseto. «Perché copiare?», si domanda ora l'uomo che aveva quasi maniacalmente cercato l'unità di stile quattrocentesco. Così, nel 1920, acquistata la penisola di Sestri Levante, dove sorgevano i ruderi di fortificazioni medievali, si accinse a trasformare il sito in lussuosa residenza, non mirando più a una ricostruzione evocativa, ma interpretandone le forme in funzione di una «costruzione (che) sempre più tendeva verso il moderno, verso la struttura semplice, verso l'abolizione delle pitture murali»²⁵. Con questi intenti abbandonò dunque la collaborazione del 'filologo' Tornielli per affidarsi invece ai 'nuovi' architetti romani Clemente e Michele Busiri ai quali avrebbe poi affidato la progettazione di villa Gualino sulla collina torinese, una casa-museo «che ignorasse qualsiasi transazione col passato»²⁶. Ma i 'castelli' di Sestri non erano ancora villa Gualino, pur non essendo più il castello di Cereseto: se infatti gli interni, come vedremo, rispondevano al suo nuovo gusto di liberarsi dall'oppressione di «damaschi, arazzi, affreschi, quadri» per vivere «la nostra intima vita senza inutili comparse»²⁷, è altresì vero che la sistemazione degli esterni si inserisce ancora in quella diffusa architettura neomedievale (sia pure tarda) che caratterizzava le analoghe costruzioni sorte nell'ultimo quarto di secolo sulla Riviera, e in particolare nel golfo del Tigullio, dagli immancabili 'villini-castello' dei Coppedé, come Villa Merello a Zoagli, al castello di Sem Benelli (sempre a Zoagli), edificato nel 1914 su progetto dello scenografo Giuseppe Mancini. A Sestri i fratelli Busiri provvidero piuttosto a una sorta di «montaggio» sincretistico di pezzi originali, come nel caso, documentato da Gualino, delle «finestre antiche di tipo bizantino o romanico, ricavate in patte da case demolite nell'Italia meridionale»²⁸.

Si trattava di una forma di collezionismo-*collage* inaugurato, come si è visto, nel 1903 a Boston da Isabella Gardner Stuart che aveva acquistato molti elementi architettonici di persona a Venezia per poi farli collocare nella sua casa-museo americana, mentre altri le furono venduti successivamente da diversi antiquari veneziani: «l'impressione genera-

²⁴ GUALINO, *Frammenti di vita* cit., p. 85.

²⁵ *Ibid.*, p. 111.

²⁶ *Ibid.*, p. 113.

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸ *Ibid.*, p. 111.

le del museo di Fenway Court, all'interno, è sicuramente quella di un cortile veneziano, arricchito di fontane, piante e fiori»²⁹. L'esempio fu seguito dallo scultore americano George Barnard che nel 1914, con i frammenti originali di opere d'arte medievale raccolti in Francia, cominciò a costituire in uno «special building» di Fort Washington Avenue il nucleo di quello che sarebbe successivamente diventato il museo dei «Cloister», sulla punta estrema a nord di Manhattan; nel 1925 John D. Rockefeller acquistava la collezione di Barnard che donava al Metropolitan Museum di New York insieme con un appezzamento di terra in cui edificare il nuovo museo di arte medievale. Sotto la direzione dell'architetto Charles Collens, tra il 1934 e il 1938 sorse così il complesso *The Cloister*, che non è copia di una particolare struttura medievale, ma piuttosto l'insieme di elementi originali (una sala capitolare del XII secolo, frammenti di chiostri spagnoli e francesi etc.) collegati fra loro e destinati a ospitare oggetti d'arte europea³⁰.

Anche se per gli esterni di Sestri fu seguita un'analoga ispirazione compositiva, i «castelli» liguri di Gualino non furono edificati con lo scopo di creare ambienti museali, anzi, all'opposto, per godersi una casa «senza quadri» in cui lasciare parlare «la natura sola». Realizzati tra il 1925 e il 1929, il Castello dei Cipressi, il più grande, era destinato alla residenza dei padroni di casa, il Castello dei Lecci per accogliere gli ospiti e il Castello delle Agavi per i locali di servizio e per la servitù; le forme degli edifici risentono indubitabilmente della tradizione neomedievale ligure (bifore, conci di pietra, torrette), anche se Gualino, influenzato da Venturi, ottiene un risultato che giudica nel complesso «una transizione dall'antico al moderno»³¹.

L'impresa di Sestri fu l'ultima concessione gualiniana al gusto del passato: già il «teatrino» di via Galliari e più ancora l'incompiuta villa sulla collina torinese segnano il definitivo passaggio allo «stile dell'epoca nostra». Con l'abbandono delle forme medievalescanti tramontava anche uno stile di vita aristocratico che aveva guardato al medioevo rinascimentale come a un modello atemporale da riproporre a una società in convulsa trasformazione sociale. Di lì a poco, il «principe» Gualino avrebbe sperimentato di persona la fine di un sogno ancora di ascen-

²⁹ *Gondola Days*. Isabella Stewart Granger cit., p. 124.

³⁰ B. YOUNG, *A Walk through The Cloister*, New York 2004, pp. 4-5.

³¹ GUALINO, *Frammenti di vita* cit., p. 113.

denza romantica, travolto dalla brutale realtà di un regime che cercava altrove i modelli della sua propaganda demagogica.

CINEMA E MEDIOEVO

Ogni anno sugli schermi compaiono regolarmente film ambientati nel medioevo, perché tale età costituisce, fin dalla sua rievocazione romantica, quell'altrove avventuroso in cui proiettare i propri sogni di evasione dalla realtà quotidiana. L'attitudine a rappresentare un medioevo cavalleresco ed eroico passò presto dalla letteratura e dal teatro ottocentesco alla nuova forma di intrattenimento, il cinema. Fin dalla sua nascita, infatti, il cinema scelse soggetti tratti dalla storia o dalla tradizione medievale: una «Giovanna d'Arco» (*Joan of Arc*) compare già nel 1895 negli Stati Uniti e il cinema muto, tanto in Europa quanto in America, è pieno di film ispirati ai romanzi cavallereschi, come *Parsifal* di Edwin S. Porter (USA, 1904); *Tristano e Isotta* di Ugo Falena (Italia, 1911); *Parsifal* di Mario Caserini (Italia, 1912 – in parte girato presso la chiesa romanica di Vezzolano, in provincia di Asti); *Tristan et Yseult* di Yvan Lagrange (Francia, 1920).

Anche i romanzi di Walter Scott, così diffusi nella cultura romantica, offrirono soggetti alla nuova arte: due film dedicato al personaggio di *Ivanhoe* uscirono negli Stati Uniti nel 1911 (per la regia di J. Stuart Blackton) e nel 1913 (per la regia di Herbert Brenon), ma il personaggio medievale che in assoluto in quegli anni ottenne il successo maggiore fu Robin Hood, derivato dalla tradizione popolare inglese. All'arciere di Sherwood furono infatti dedicati film girati in Inghilterra nel 1909, nel 1912 e nel 1913, e negli Stati Uniti nel 1912 e nel 1913. Il primo film di risonanza internazionale fu tuttavia il *Robin Hood* di Allan Dwan del 1922 (USA) di cui l'atletico Douglas Fairbanks fu soggettista, produttore e protagonista al fianco di Wallace Beery che interpretava re Riccardo.

Con l'avvento del sonoro la fortuna del medioevo non solo non diminuì, ma anzi accrebbe, sicché la produzione cinematografica si può articolare lungo tre filoni principali: film sulle avventure di Robin Hood,

film tratti dai romanzi di Walter Scott (in particolare *Ivanohe* e quelli ambientati al tempo delle Crociate), film ispirati ai romanzi cavallereschi del ciclo arturiano e della Tavola Rotonda.

Al primo filone appartiene forse il più famoso film americano su Robin Hood: *Le avventure di Robin Hood* (*The Adventures of Robin Hood*) di Michael Curtiz del 1938 con Errol Flynn, Olivia de Havilland, Basil Rathbone. Il film di Curtiz ebbe un enorme successo e definì in modo permanente i caratteri del personaggio, al punto che nel 1973 conobbe pure un adattamento disneyano – il celebre *Robin Hood* diretto da Wolfgang Reitherman – in cui Robin e Marian erano due volpi, Riccardo e Giovanni due leoni, frate Tuck e Little John due orsi, lo sceriffo un lupo. Il personaggio conobbe poi molte riprese nei decenni successivi e fra i più noti va ricordato *Robin Hood principe dei ladri* (*Robin Hood Prince of Thieves*) di Kevin Reynolds del 1991 (USA) con Kevin Costner e Morgan Freeman. Fedele all'ambientazione tradizionale al tempo di re Riccardo Cuordileone (reso da un indimenticabile cameo di Sean Connery), il film seguiva ormai la strada del *politically correct* inserendo la figura positiva del moro Azim, un compagno di avventure di Robin completamente inedito. Lo stesso anno, anche in Inghilterra usciva il film *Robin Hood – La Leggenda* (*Robin Hood*) per regia di John Irvin, con Patrick Bergin e un'ancora pressoché sconosciuta Uma Thurman, film che tuttavia ebbe meno successo del precedente.

In tutti questi film le vicende di Robin Hood erano ambientate al tempo della terza crociata, secondo un'indicazione che proveniva dal romanzo di Walter Scott *Ivanohe* in cui l'arciere compare come il nobile Robin di Locksley, e proprio *Ivanohe* – che già era stato protagonista di numerosi film muti – continuò per conto suo a essere l'eroe di innumerevoli riproposizioni cinematografiche. Del filone scottiano, il film più noto – anche perché inserito nella cosiddetta «trilogia medievale» della MGM – fu certo l'*Ivanohe* di Richard Thorpe del 1952, interpretato da Robert Taylor, Joan Fontaine, Elizabeth Taylor, George Sanders. Negli stessi anni Cinquanta, l'ambiente delle Crociate – da cui prendeva spunto *Ivanohe* e che era stato già rievocato nel *kolossal* del 1935 di Cecil B. De Mille *I Crociati* (*The Crusades*) – ritornava in un Cinemascope del 1954 tratto da un altro romanzo di Walter Scott (*Il Talismano*): *Riccardo Cuor di Leone* (*King Richard and the Crusaders*) di David Butler con Rex Harrison, Virginia Mayo, George Sanders. Sempre nel 1954 usciva infine un altro film del filone cavalleresco «alla Scott», anche se

era tratto da un romanzo dell'americano Howard Pyle (*Men of Iron*, 1892), già illustratore alla fine dell'Ottocento delle avventure di Robin Hood e di quelle dei cavalieri della Tavola Rotonda; si trattava de *Lo scudo dei Falworth* (*The Black Shield of Falworth*) di Rudolph Maté, con Tony Curtis e Janet Leigh, e riguardava la formazione di un cavaliere del Quattrocento, benché ambientazione e costumi fossero i medesimi dei film precedenti!

In realtà, in quegli anni si andava definendo a Hollywood un comune *décor* medievale, ispirato un po' genericamente ai costumi del XII-XIII secolo, buono per ogni soggetto collocato nel medioevo, secondo un diffuso orientamento che era già stato del medioevo dell'Ottocento. Così, anche i *Cavalieri della Tavola Rotonda*, protagonisti dell'omonimo film del 1953 di Richard Thorpe (*Knights of the Round Table*), con Robert Taylor, Ava Gardner, Mel Ferrer, Anne Crawford, vestivano gli stessi costumi di Ivahnoe. Questo film, d'altra parte, costituisce il secondo episodio della «trilogia» MGM, realizzato dalla coppia Thorpe/Taylor – il terzo sarà nel 1955 *L'arciere del re*, tratto dal romanzo di Scott *Quentin Durward* –, anche se inaugura il filone arturiano, tratto dai romanzi cavallereschi del ciclo bretone, molto in voga nella cultura angloamericana. In precedenza, a dire il vero, la corte di Camelot era già stata frequentata dal cinema, ma soltanto per i numerosi adattamenti del romanzo satirico di Mark Twain, *Un americano alla corte di re Artù* (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*), realizzati nel 1921, nel 1931 e nel 1949 (quest'ultimo per la regia di Tay Garnett con Bing Crosby). Il clima di guerra fredda degli anni Cinquanta favoriva tuttavia una riproposizione dei «bei tempi dei cavalieri della Tavola Rotonda» di tipo storico-ideologico: come spiega infatti la voce fuori campo del film del 1953, «per contrapporsi alle forze oscure si leva una nuova forza, la cavalleria, cortese, umana e nobile». Morgana e Mordred sarebbero così i nemici che attentano alla 'democrazia' della Tavola Rotonda...

Non tutti i film arturiani, tuttavia, appaiono connotati ideologicamente: nel 1954 compare un film di pura avventura, tratto da un diffusissimo fumetto, *Prince Valiant*, creato dal disegnatore Harold Foster nel 1936, le cui vicende comparivano regolarmente sui quotidiani americani, presentando ambientazioni e costumi che sarebbero stati assunti in pieno dall'immaginario medievale di Hollywood fra gli anni Trenta e Sessanta. *Prince Valiant* di Henry Hathaway, con Robert Wagner e Janet Leigh compare nel 1954, riconfermando il successo di Foster, mentre

dal medesimo mondo del disegno proviene nel 1963 l'adattamento della Disney dell'arturiana *Spada nella roccia* (*The Sword in the Stone*), per la regia dello stesso Wolfgang Reitherman a cui si dovrà in seguito il già ricordato Robin Hood di animazione; tratto dall'omonimo racconto di T. H. White, la storia ridimensiona il mito della cavalleria, puntando sulla figura di Merlino come saggio precettore.

Rispetto alla tradizionale visione romantica ed edulcorata del medioevo, negli anni Settanta avviene una svolta, quando il cinema comincia a rivisitare i personaggi del mito, a partire da Robin Hood. È il caso del film inglese, di tono crepuscolare, *Robin e Marian* di Richard Lester, del 1976 con Sean Connery e Audrey Hepburn, dove gli eroi appaiono ormai invecchiati e stanchi. Anche i temi di ambientazione «scottiana» (quale l'età di Ivanohe) sono ora rivisitati con maggiore attenzione storica, come nel caso, ancora inglese, del *Leone d'inverno* (*The Lion in Winter*) di Anthony Harvey, del 1968 con Peter O'Toole, Katharine Hepburn, Anthony Hopkins, che si presenta come quasi una commedia medievale alla corte di Enrico II Plantageneto. Negli Stati Uniti anche i film dedicati al ciclo arturiano assumono un altro tono rispetto al passato con lo spettacolare *Excalibur* di John Boorman, del 1981 con Nigel Teny e Nicol Williamson: più crudo e realistico di quelli degli anni Cinquanta, il film allo stesso tempo denuncia visibili richiami alla *fantasy* di spada e magia, venuta di moda in quegli anni presso il pubblico americano dei «giochi di ruolo». Anche nel *Primo Cavaliere* (*First Knight*), del 1995 di Jeny Zucker con Sean Connery, Richard Gere, Julia Ormond, si avverte un tono diverso rispetto al passato, nonostante la modestia del prodotto. Decisamente dissacrante nei confronti della cavalleria alla maniera di Hollywood era invece apparso fin dal 1975 la parodia dei Monty Python *Monty Python and The Holy Grail* di Teny Gilliam con Terry Jones.

Nella nuova stagione del medioevo hollywoodiano i generi tendono comunque a contaminarsi, in quanto le suggestioni cavalleresche si riversarono sulla fantascienza e sulla *fantasy*. Alla fantascienza appartiene la saga di *Guerre Stellari* (*Star Wars*), di George Lucas (1977), Irvin Kershner (1980), Richard Marquand (1983), che trasporta in un lontano futuro il mondo della Tavola Rotonda e dei suoi cavalieri. Alla *fantasy* medievale, invece, preludevano già film come *Ladyhawke* di Richard Donner, del 1985 con Matthew Broderick, Rutger Hauer, Michelle Pfeiffer, che ambientava in un medioevo verosimile una vicenda di evi-

dente impianto fantastico e fiabesco. Ma è stata soprattutto la trasposizione cinematografica della saga tolkieniana de *Il Signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*) del neozelandese Peter Jackson – tre episodi rispettivamente nel 2001, 2002, 2003 – a reinventare un medioevo di pura immaginazione, ambientando le vicende della Compagnia dell’Anello in un mondo dalle caratteristiche marcatamente medievali.

E sul versante propriamente medievale in senso storico-cronologico dove va il cinema americano? Da qualche anno si va facendo strada un nuovo modo di affrontare il medioevo con maggiore fedeltà all’ambientazione storica e allo spirito del tempo. Può essere il modo scanzonato de *Il destino di un cavaliere* (*A Knight's Tale*), di Brian Helgeland del 2001, con Heath Ledger, Mark Addy, Rufus Sewell, che, liberamente ispirato ai «Racconti di Canterbury» di Geoffrey Chaucer, in scena il «mestiere» del cavaliere bassomedievale, inteso come attività di tipo quasi agonistico che gli fornisce il necessario per vivere. O, con una certa aderenza alle fonti e allo spirito medievale, *Le Crociate* (*Kingdom of Heaven*) di Ridley Scott, del 2005 con Orlando Bloom e Eva Green, che presenta anche un’accurata ricostruzione d’ambiente.

Nonostante un certo aggiornamento per così dire «storiografico» – ma anche un parallelo allargamento diacronico (o fantastico) dell’ambientazione medievale –, il medioevo del cinema rimane in conclusione quello della cavalleria, secondo uno schema mentale che risale alla consueta rievocazione del romanticismo ottocentesco.

Un’ampia e dettagliata informazione sul tema si può trovare sul sito URL www.cinememedioevo.net

CAVALLERIA E ROMANTICISMO

1. Il 25 ottobre 1854, nel corso della guerra di Crimea, la brigata leggera della cavalleria inglese, costituita da oltre 600 uomini (671 o 673) fra dragoni, lancieri e cavalleggeri al comando del maggior generale lord Cardigan, caricava nella valle di Balaklava le artiglierie russe, venendone pressoché distrutta in una ventina di minuti¹. La notizia giungeva a Londra nella prima metà di novembre e subito Alfred Tennyson componeva di getto la lirica *The Charge of the Light Brigade*, pubblicata poi in dicembre su *The Examiner*:

Per mezza lega, come folgor rapidi,
Penetraro i seicento ne la valle.
«Caricate il nemico!» egli gridò;
E, agitando le spade alto nell'aere,
La Brigata fremente a le sue spalle
Nell'ardor de la mischia agil volò.²

L'immagine che il poeta evoca assume toni epici che vanno ben oltre l'«incidente» probabilmente causato da un'errata comprensione degli ordini: nonostante i dubbi suscitati dall'inutilità del massacro – perché tale fu il sacrificio della Brigata Leggera –, fra i contemporanei la risonanza del fatto e la fama che ne accompagnò i protagonisti furono immediatamente vaste perché rispondeva a un'aspettativa diffusa di ca-

¹ C. WOODHAM-SMITH, *The Reason Why, Story of the Fatal Charge of the Light Brigade*, London 1953; T. BRIGHTON, *Hell Riders: The True Story of the Charge of the Light Brigade*, London ? 2004. Ulteriori informazioni sulla composizione delle forze in campo si trovano in C. R. B. BARRETT, *History of the XIII Hussars*, Edinburgh and London 1911, ora anche disponibile sul web (www.pinetreeweb.com/13th-balaclava2.htm).

² Trad. italiana in A. TENNYSON, *Idilli, Liriche, Miti e leggende, Enoch Arden, Quadri drammatici*, trad. C. FACCIOLO, Firenze 1912, pp. 140-142.

rattere etico-estetico: è noto che il generale francese Bosquet, testimone oculare della carica, esclamasse «c'est magnifique, mais ce n'est pas la guerre!». La bellezza di un massacro non può avere altre spiegazioni che il radicamento di un concetto che viene da molto lontano, ancorché rivisitato e rivissuto nel clima culturale della metà dell'Ottocento. Crécy, Nicopolis, Azincourt furono infatti i precedenti ideali di Balaklava, brevi e sanguinose battaglie che videro il sacrificio della cavalleria davanti ai fanti e agli arcieri, la sconfitta dei nobili davanti agli ignobili. Al tempo di quelle battaglie, fra il Tre e il Quattrocento, le regole della cavalleria costituivano ormai l'unico codice di comportamento in grado di conferire distinzione e identità comune alla nobiltà europea, sorta da un coacervo di esperienze sociali diverse.

La funzione di difesa e di protezione dell'ordine sociale nell'alto medioevo, individuata dalla Chiesa nel *rex-bellator*, si era estesa ai suoi collaboratori *bellatores*: i cavalieri infatti coadiuvavano il re nell'azione militare, amplificandone le funzioni; la loro investitura ripeteva a livello inferiore la cerimonia della consacrazione regia; del re assumevano le virtù e le responsabilità. Era evidentemente una costruzione ideologica, elaborata dall'aristocrazia e dalla Chiesa, al principio per disciplinare l'irruente categoria dei combattenti a cavallo senza risorse economiche alle dipendenze dei signori di castello, e per conferire loro funzioni sociali e ideali di gruppo, indirizzandone la violenza contro i musulmani durante le crociate. La letteratura dei romanzi cavallereschi, ben più della Chiesa, aveva però offerto loro modelli di comportamento fondati sul connubio fra qualità innate come il valore guerriero e virtù acquisite come la cortesia: prodezza, generosità, prodigalità, buone maniere, rispetto per la donna trasfigurato nella «fin amore» contribuirono così a costituire le norme del codice cavalleresco destinato a imporsi come codice della nobiltà. Nel tardo medioevo tutto questo si era infatti trasformato in un complesso apparato ludico – fatto di tornei, di giostre, di passi d'arme, di ordini militari –, volto alla rappresentazione autoreferenziale della cavalleria come «il sogno di una vita più bella», secondo la sempre calzante definizione di Huizinga³. Una rappresentazione non ancora completamente svuotata, tuttavia, dalla concretezza del combat-

³ È il titolo del secondo capitolo di J. HUIZINGA, *L'autunno del medioevo*, Firenze 1966, pp. 37-72; sulla genesi e sugli sviluppi della cavalleria medievale si vedano J. FLO-RI, *Cavalieri e cavalleria nel medioevo*, Torino 1999; M. KEEN, *La cavalleria*, Napoli 1986.

timento vero in cui i cavalieri trasferivano l'esaltazione – ideologica e insieme emotiva – fino a caricare follemente contro forze superiori, come attestano le carnicine che periodicamente, fino al Cinquecento (e alla battaglia di Mohács del 1526), attestano un lungo «autunno della cavalleria» nel rimpianto o nella rievocazione della «gran bontà dei cavalieri antiqui», spesso non scevra d'ironia.

Una recente messe di studi ha posto in evidenza la perdurante influenza del codice cavalleresco, perfezionato nel Cinquecento, come modello educativo per la nobiltà dell'età moderna, quando si realizza la «metamorfosi» del cavaliere in gentiluomo con l'affermarsi, tramite gli umanisti, del classicismo come «tipologia culturale profonda e duratura dell'antico regime»⁴. Pur conservando invariata la sua dignità di cavaliere-combattente, «gentiluomo» è infatti colui che ha compiuto un percorso di formazione, integrando il mestiere delle armi con competenza delle lettere che gli consente di saper vivere in società secondo quanto vanno insegnando i sempre più diffusi trattati di comportamento, dal Castiglione a mons. Della Casa e a Stefano Guazzo, autore della *Civil conversazione*. In una società in cui la valutazione individuale è regolata dall'etica dei comportamenti e delle relazioni mondane, la condivisione degli stessi codici etici ed estetici porta alla creazione, a livello europeo, di una comunità nobiliare di simili, conformi ai medesimi codici, ispirata al vivere con «grazia», cioè senza affettazione, e con «sprezzatura», dissimulando con naturalezza l'indifferenza alla fatica dell'adattamento⁵. La ricodificazione dell'ideale cavalleresco punta al raggiungimento dello scopo di una vita di profondo valore etico attraverso una «rappresentazione» aristocratica di tipo estetico: per Mario Domenichelli, che alla figura del «cavaliere-gentiluomo» ha dedicato recentemente un importante e dotto studio, il linguaggio dell'*Orlando Furioso*, «nella sprezzatura che si esercita (...) nell'ironia», rientra perfettamente in «quel mondo di valori trasformato da nuove esigenze», col riproporre ai contemporanei l'inattualità dell'antica cavalleria, «facendone ben intendere, tuttavia, la persistente forza etica»⁶.

⁴ Si veda al proposito A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma 2003, pp. 100-114.

⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁶ M. DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa*, Roma 2002, pp. 176-177.

L'evoluzione del modello, che non è qui nostro compito seguire – se non per comprendere in quale terreno di coltura fiorirà il cavaliere «romantico» –, portò, come è noto, all'esaltazione dell'apparenza, all'osservanza formale delle convenzioni sociali con un progressivo distacco dal mestiere delle armi e dalla guerra come luogo privilegiato per esercitare le virtù cavalleresche, sostituiti dall'interesse per quella «scienza cavalleresca» che in realtà si occupava soltanto di questioni d'onore e di duelli, suscitando la divertita ironia di Voltaire⁷. Delle componenti etiche del «cortigiano» castiglionesco – ormai avviato a diventare invece il verdiano «vil razza dannata» – ben poco rimane fra Cinque e Settecento e il gentiluomo aristocratico assume piuttosto il carattere del libertino, frequentato dalla letteratura settecentesca (da Richardson a Laclos), sia pure nel duplice significato di filosofo e di dissoluto, mentre comincia a comparire la figura del gentiluomo da bene, per lo più di campagna, dotato di ragionevolezza «borghese»⁸.

In questo clima, in cui il distacco fra cavaliere e gentiluomo parrebbe più profondo, ritorna, quasi all'improvviso, l'interesse per la cavalleria medievale che permeerà di sé l'intero Ottocento, lasciando vistose tracce anche nel tempo successivo. Al principio, per la verità, l'interesse matura in campo erudito, sviluppandosi all'interno di quella prima stagione di riscoperta del medioevo che coinvolse l'antiquaria europea, ma in seguito, attraverso la rivalutazione della poesia medievale, fungerà da potente catalizzatore per gli sviluppi dell'imminente Romanticismo che consacrerà la cavalleria medievale come modello di letteratura e di vita. Lo stesso termine «romantico», anzi, è da connettere con il *romance*, cioè con il romanzo cavalleresco, e per l'Herder l'aggettivo indicava qualsiasi cosa fosse di pertinenza del medioevo⁹. E proprio *on Chivalry and Romance* erano rivolte le *Letters* che Richard Hurd pubblicava come primo contributo allo studio della letteratura cavalleresca medievale nel 1762, lo stesso anno in cui, sempre in Inghilterra, usciva

⁷ F.M. AROUET DE VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs* (1756-1769), II, Paris 1963, pp. 22-25: se ne veda il commento in E. VILLARI, *Introduzione* a W. SCOTT, *Cavalleria* (1824), Torino 1991, pp. IX-X.

⁸ Sulla trasformazione settecentesca del cavaliere in *gentleman* si veda ancora DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo* cit., pp. 413-461.

⁹ Come ricordato da DOMENICHELLI, *Miti di una letteratura medievale. Il Nord*, in *Arti e storia nel Medioevo*, cur. E. CASTELNUOVO – G. SERGI, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, p. 293.

il romanzo di Thomas Leland *Longsword* dall'eloquente sottotitolo *A Tale of Chivalry, Love and Religion*. È opportuno soffermarsi su questi termini perché denunciano con forte anticipazione l'approccio con il medioevo cavalleresco che sarà poi dei Romantici propriamente detti.

Occorre aggiungere, per meglio comprenderne gli sviluppi nell'Ottocento, che agli stessi anni e al medesimo ambiente va attribuito il primo *revival* architettonico del medioevo; per la verità in Inghilterra, fin dal principio del secolo, sulla scia del consolidato mito delle «libertà sassoni», già sorto al tempo della grande rivoluzione del 1640-1660 e funzionale all'ideologia della «costituzione mista» e del parlamentarismo¹⁰, molti nobili di provincia, intendendo esaltare la propria tradizionale autonomia dal sovrano, commissionavano agli architetti come Vanbrugh castelli e ville in uno stile genericamente evocativo del medioevo, un gotico di volta in volta «palladiano» o «rocaille», più decorativo che filologico, inserito nel contesto paesaggistico dei nuovi giardini informali e pittoreschi¹¹. Mentre andava sbiadendo l'originale spinta politico-ideologica nel recupero architettonico del medioevo, verteva il dibattito sul giardino, sempre più adorno di false rovine medievali, e quale esorbitante fabbrica da giardino si presenta, in fondo, anche il 'castello' di Strawberry Hill, la dimora fantasiosamente neogotica fatta edificare a partire dal 1750 da Horace Walpole, teorico del giardino, ma anche autore nel 1764 del primo romanzo «gotico», *The Castle of Otranto*. In questo luogo, è stato scritto¹², «si rivela tutto il piacere del gioco e della finzione, il gusto della decorazione, del travestimento e della *masquerade* di Walpole decoratore e scrittore, ma anche di Walpole personaggio che trasforma sé stesso in uno dei protagonisti delle sue *Gothic Stories* e che – costruito il castello – inizia la propria recita». Travestimento, *masquerade*, recita, appunto: è la messa in scena estetico-emozionale del medioevo, la riproposizione non solo ideale ma fisicamente reale di un medioevo identificato con la cavalleria in cui l'artista ha bisogno di cadersi, in una sorta di mimesi con il mondo sognato e desiderato.

¹⁰ M. BARIDON, *Le gothique des Lumières*, Brionne 1991, pp. 84-86.

¹¹ R. BORDONE, *Le radici della rivisitazione ottocentesca del medioevo*, in *Medioevo reale Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*. Atti del Convegno (Torino, 26-27 maggio 2000), Torino 2002, pp. 11-18.

¹² G. FRANCI, *Il piacere effimero del collezionare*, in H. WALPOLE, *Strawberry-Hill*, Palermo 1990, p. 17.

Fra gli eruditi che già in precedenza avevano riscoperto la cavalleria medievale e i romanzieri c'era una sostanziale differenza: proprio negli stessi anni (1751), in Francia, l'accademico Jean Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, discepolo del Falconet e in contatto col Muratori, aveva estratto dal suo *Dictionnaire des antiquités*, rimasto inedito, dei materiali per compilare cinque *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* che riprendevano e approfondivano precedenti studi di Henry de Boulainvilliers, assertore delle istituzioni medievali, anche per polemica con l'assolutismo del re Sole¹³. Il successo dei *Mémoires* fu immediato e generale, non solo in Francia, ma in Inghilterra, in Germania e fin nella lontana Polonia¹⁴. Descrivendone in modo pittoresco gli usi e i costumi, il de Sainte-Palaye sottolineava il valore morale dell'istituzione cavalleresca, proponendola come essenziale supporto a una monarchia 'illuminata', argomento particolarmente gradito ai suoi lettori, tanto ai membri della nobiltà «di sangue» quanto a quelli nobilitati dal servizio civile. Ma, è stato sottolineato dal Gossman¹⁵, l'erudito appare insensibile all'afflato poetico che poteva spirare dalla cavalleria; mezzo secolo più tardi, invece, con François René de Chateaubriand l'ideale etico e quello estetico convergeranno nel delineare la figura del cavaliere come eroe davvero romantico. Nel V libro del *Génie du Christianisme* (1802) – che riprende pressoché alla lettera le ricerche del de Sainte-Palaye – Chateaubriand descriveva infatti il comportamento dei cavalieri con toni di accorata partecipazione e nostalgia, sottolineando quegli aspetti emozionali e religiosi cari ai contemporanei e facendo della cavalleria un vero e proprio «ottavo sacramento»¹⁶. Dunque, cavalleria, amore e religione, come già recitava il sottotitolo del precocissimo romanzo di Leland.

Fra de Sainte-Palaye e Chateaubriand c'era stata di mezzo la bufera rivoluzionaria che, ponendo a nudo le contraddizioni dell'antico regime, aveva al tempo stesso creato lo iato definitivo con il passato medievale che da allora potrà essere solo rievocato, ma resterà fatalmente inattuale. La caratteristica costante dell'inattualità della cavalleria che in ogni caso

¹³ Sulla vita e l'opera del Sainte-Palaye si veda L. GOSSMAN, *Medievalism and the ideologies of the Enlightenment. The world and word of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore 1968, p. 165.

¹⁴ *Ibid.*, p. 273.

¹⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹⁶ L'espressione, come è noto, risale però a L. GAUTHIER, *La chevalerie*, Paris 1884.

ne connotava il suo perenne rifarsi nostalgicamente al passato ora diventava davvero irreversibile: «Il male, il grande male – aveva scritto fin dal 1796 proprio Chateaubriand¹⁷ – è che non siamo del nostro secolo». A tale proposito il Domenichelli¹⁸ ha constatato come da questo spaesamento derivi il «paradigma di origine aristocratica» dell'*infortuné*, «che certo discende dalle figure della malinconia cavalleresca», ben nota al romanzo medievale, ma che sarà ripresa e rilanciata dal Romanticismo con personaggi quali l'Ivanhoe scottiano, il cavaliere *desdichado* senza fama né nome, senza terra né eredità. Anche al di là della Manica – dove meno traumatico era stato l'impatto rivoluzionario –, d'altra parte, aveva scritto pochi anni prima (1790) Edmund Burke¹⁹, in prospettiva anti-illuminista, che l'età della cavalleria era davvero finita:

tutte le piacevoli illusioni che ingentilivano la potenza e liberalizzavano l'obbedienza, che rendevano armoniose le diverse sfumature della vita e che, con blanda assimilazione, infondevano nella politica i sentimenti che abbelliscono e addolciscono i rapporti privati tra gli esseri umani, devono essere dissolti da questo nuovo impero trionfante della luce e della ragione.

Meno amaro, ancorché non meno consapevole della fine del mondo cavalleresco, Walter Scott nel 1824, nell'accingersi a compilare la voce «cavalleria» per l'*Enciclopedia Britannica*, esordiva col rilevare che tali leggi e costumi sono «da lungo tempo caduti in disuso, ma tracce del loro effetto sono ancora individuabili nelle maniere europee»²⁰. Erano dunque sopravvissute solo tracce di «maniere cavalleresche», estremo e spesso inconsapevole esito dell'elaborazione già rinascimentale della formazione del gentiluomo, che il Romanticismo cercò di riproporre pensando però di attingere direttamente alle fonti medievali, secondo un'operazione dichiaratamente artificiosa, per quanto consuetudinaria con la nuova sensibilità diffusa verso la rivalutazione della religione, dell'amore e dell'eroismo. La riproposizione *ex novo* della cavalleria medie-

¹⁷ F.R. DE CHATEAUBRIAND, *Essai politique et morale sur les révolutions ancienne et modernes considérées dans leur rapport avec la Révolution Française*, in *Oeuvres Complètes*, Paris 1873, I, p. 57.

¹⁸ DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo* cit., pp. 497-498.

¹⁹ Citato e commentato da VILLARI, *Introduzione* cit., p. XIV.

²⁰ SCOTT, *Cavalleria* cit., p. 3.

vale – non l'esangue prosecuzione dei suoi riti formali, bruscamente interrotti dalla Rivoluzione – costituì da quel momento un fenomeno generale, comune a tutta la cultura europea: i cavalieri divennero i protagonisti preferiti della nuova letteratura romantica (dal cupo dramma di Goethe, *Götz von Berlichingen* del 1799, ai romanzi, appunto, di Walter Scott, che non a caso lo tradusse dal tedesco), soggetti della pittura *troubadour* in Francia, dove si diffusero decorazioni ispirate al mondo cavalleresco fin negli oggetti domestici, come nel caso dei curiosi servizi di Sèvres recanti le immagini di Bertrand Duguesclin e dei più famosi guerrieri suoi contemporanei²¹.

2. La diffusione del mondo cavalleresco romantico infatti passava anche (o soprattutto?) attraverso la «recita» del medioevo e proprio con Scott, che del romanzo di Walpole aveva curato una riedizione nel 1811, tornava prepotente il bisogno di dare corpo e sangue alla cavalleria con la messa in scena che l'autore stesso realizzò a sua volta con la costruzione del castello neogotico di Abbotsford, sede – come già Strawberry Hill – di ricche e curiose collezioni di cimeli storici, primi fra tutti armi e armature²². L'attrazione per la raccolta delle armature coinvolse tutti i ceti sociali che potevano permetterselo, dai borghesi che cercavano snobisticamente di imitare i modi aristocratici venuti di moda, ai nobili che approfittavano del loro patrimonio avito per rinverdire il blasone, fino ai monarchi di Restaurazione che intendevano fondare la loro legittimità restituita con espliciti riferimenti al medioevo cavalleresco. È stato infatti da tempo segnalato l'emblematico acquarello di Olivier, datato 1815, che raffigura «l'imperatore d'Austria, quello di Russia e il re di Prussia che, in armature medievali, si prestano reciproco giuramento di fedeltà all'interno della cattedrale gotica di Francoforte»²³, né meno nota è la particolare propensione del re Carlo Alberto per il mondo cavalleresco, manifestato tra l'altro dalla costituzione a Torino nel 1837 dell'Armeria Reale, descritta da un giornalista contemporaneo

²¹ P. RENAUD, *Le décor «à la cathédrale»*, in *Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris 1979, p. 155.

²² VILLARI, *Introduzione* cit., pp. XX-XXI.

²³ E. CASTELNUOVO, *Hautecombe: un paradigma del «Gothique troubadour»*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, cur. G. MAZZI, Padova 1982, I, p. 136.

come «spettacolo magnifico e sorprendente quale doveva essere quello presentato altre volte dalle pompe cavalleresche»²⁴.

La messa in scena del medioevo in ambito sabauda non si arrestava lì: pochi anni prima, nel 1834, si era infatti tenuto a Torino un *bal costumé* dove compariva una quadriglia di cavalieri templari con ampi e pittoreschi mantelli bianchi decorati di croci rosse. La moda dei balli in costume era allora in piena auge²⁵, da quando, nel 1823, i principi d'Orange a Bruxelles ne avevano organizzato il primo, in cui già comparivano costumi ispirati all'Ivanohe scottiano, uscito da pochissimo tempo (1818); in Italia vi fece seguito quello milanese tenutosi a casa Batthyany nel 1828, dove le quadriglie o le singole maschere riproponevano i più popolari personaggi della narrativa storica (e naturalmente i cavalieri di Walter Scott). In questo clima non stupisce dunque se nel 1839, in occasione del passaggio presso la corte sabauda del principe ereditario di Russia, si tenesse una vera «giostra» all'interno del Teatro Regio di Torino con costumi tuttavia ispirati ai tempi di Francesco I e di Carlo I d'Inghilterra, considerati epigoni di un lungo medioevo. L'apogeo della rievocazione cavalleresca fu però raggiunto nel 1842 con i festeggiamenti per le nozze di Vittorio Emanuele, figlio di Carlo Alberto, con Maria Adelaide arciduchessa d'Austria, quando in piazza San Carlo fu allestito un grandioso torneo (o carosello storico), animato da quattro «quadriglie» nei costumi medievali dei cavalieri di Costantino e di san Lazzaro, di cavalieri savoardi e piemontesi, dei cavalieri degli Ordini della Stella e di Rodi, con l'esibizione di oltre cento cavalli, montati dal fior fiore della nobiltà e dei quadri dell'esercito sardo. Nell'ambito delle manifestazioni non mancò neppure l'ennesimo ballo mascherato a cui continuavano a partecipare quadriglie d'ispirazione scottiana – come *I cavalieri del castello di Kenilworth*, *Riccardo Cuor di Leone in Palestina* – e dove gli invitati indossavano i panni storici anche del conte Umberto di Savoia, di Corrado di Monferrato e del Gran Maestro dell'Ordine Teutonico²⁶.

Va detto che la propensione alle manifestazioni medievalescanti non si arrestò con la morte del cavalleresco Carlo Alberto – che ten-

²⁴ Citato in R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993, p. 87.

²⁵ Si veda al proposito R. BORDONE, *Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo», 100 (1997), p. 139.

²⁶ BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 87-89.

deva sempre più a identificarsi col suo grande antenato il Conte Verde, principe dei tornei²⁷ –, ma divenne una caratteristica costante dei rituali della corte sabauda: giostre e tornei si tennero, per esempio, nel 1868 a Firenze (dove era stata da poco spostata la capitale del regno d'Italia) in occasione delle nozze del principe Umberto con la cugina Margherita, e nel 1883 a Roma per il matrimonio del principe Tomaso con Isabella di Baviera. Gli ultimi caroselli storici furono allestiti a Torino, ancora nella prima metà del Novecento: nel 1923, nell'ambito di una grande sfilata militare, si tenne una giostra equestre, guidata dal duca di Pistoia che rivestiva i panni del conte Umberto Biancamano, e nel 1928, in occasione delle celebrazioni rievocative del duca Carlo Emanuele I, si svolse un grandioso carosello rievocativo delle glorie secolari di casa Savoia a cui parteciparono sette principi della famiglia alla testa di tre imponenti cortei storici formati da dame e cavalieri; nell'occasione il principe ereditario Umberto e Jolanda di Savoia impersonavano rispettivamente Emanuele Filiberto e Margherita di Valois²⁸.

Mascheramento medievaleggiante e tornei avevano avuto in realtà origine nel mondo anglosassone, grazie – ma non solo – all'universale successo dei romanzi di Walter Scott e alla sistematica riproposizione del modello cavalleresco che l'Inghilterra romantica continuava a produrre. Dopo le esperienze di *revival* architettonico e letterario settecentesco, il primo ricorso al mascheramento va forse attribuito all'incoronazione di Giorgio IV nel 1821, anche se i costumi prescelti erano piuttosto pseudo-elisabettiani che non pseudo-medievali: va detto, tuttavia, che proprio al tempo di Elisabetta si era manifestato un primo *revival* della cavalleria, come attesta la comparsa del poema di Spenser – interpretato da Hurd senz'altro come romanzo cavalleresco²⁹ –, e l'intera cerimonia assunse così il carattere di un gigantesco ballo in costume ispirato alla «Faerie Queene» in cui il re ricopriva il ruolo di una Gloriana al maschile³⁰.

Un vero torneo, tuttavia, non si tenne che nel 1839 e, in un certo senso, anche questa manifestazione va collegata con un'incoronazione reale: o meglio, secondo Mark Girouard, con i mancati festeggiamenti

²⁷ *Ibid.*, pp. 92-95.

²⁸ YORICK [P.C. FERRIGNI], *Giostre e tornei (1313-1883)*, Roma 1883; L. ARTUSIO – M. BOCCA – M. GOVERNATO, *Immagini di Torino d'altri tempi*, Torino 2003.

²⁹ R. HURD, *Letters on Chivalry and Romance*, Dublin 1762, pp. 63-64.

³⁰ M. GIROUARD, *The Return to Camelot. Chivalry and the English Gentleman*, New Haven & London 1981, p. 27.

per l'incoronazione della regina Vittoria. Nell'aprile del 1838, infatti, il Primo Ministro – che era del partito dei *Whigs* – annunciava che, a causa della grave situazione del bilancio, non ci sarebbe stato il tradizionale banchetto dei nobili in Westminster Hall con tutto il connesso cerimoniale cavalleresco, suscitando l'indignazione dei *Tories* e degli amanti delle tradizioni³¹; in agosto circolò la voce che lord Eglinton, un giovane nobile, ricco e sportivo, entusiasta del mondo evocato da Walter Scott, aveva intenzione di tenere un torneo, anche per indennizzare i nobili di spirito cavalleresco dall'esclusione alle cerimonie di incoronazione³². Nell'autunno ben 150 potenziali cavalieri affollarono un'armeria di Londra, da poco aperta e ben fornita di repliche di armi e armature medievali, per procurarsi l'acconcio equipaggiamento per il torneo. La notizia del prossimo avvenimento, organizzato come una vera *kermesse* medievale, attirò al castello neogotico di Eglinton, nell'Ayrshire a venti miglia da Glasgow, una folla nutritissima di spettatori da ogni parte dell'Inghilterra e anche dall'estero. Il giorno designato, il 28 agosto del 1839, mentre sfilava con grande magnificenza il corteo di cavalieri e scudieri, alabardieri e trombettieri che accompagnavano la Regina della Bellezza dal castello alle lizze, scoppiò un terribile temporale e continuò a piovere ininterrottamente per tutta la giornata sicché pubblico e cavalieri dovettero aprire poco medievali ombrelli. La pioggia fece miseramente fallire la gloriosa iniziativa che tuttavia rimase nella memoria collettiva anche grazie a numerose illustrazioni che la resero celebre³³.

Nonostante gli ombrelli, il torneo di Eglinton rappresenta certo un punto di riferimento importante anche per i sovrani medievaleggianti di metà Ottocento: non è certo un caso che nella Biblioteca Reale di Torino si ritrovi una copia, recante l'*ex libris* personale di Carlo Alberto, del volume *The Eglinton Tournament*, stampato a Londra nel 1840 e illustrato da otto grandi tavole di spiccato gusto romantico³⁴. Anzi,

³¹ *Ibid.*, pp. 90-91. La già ricordata incoronazione di Giorgio Nera costata moltissimo, quasi 240 mila sterline, quella di Vittoria ne costò quasi un terzo, secondo D. CANADINE, *Il contesto, la rappresentazione e il significato del rito: la monarchia britannica e l'«invenzione della tradizione»*, c. 1820-1977, in *L'invenzione della tradizione*, cur. E. J. HOBSBAWM – T. RANGER, Torino 1987, tabella a p. 157.

³² GIROUARD, *The Return to Camelot* cit., p. 92.

³³ I. ANSTRUTHER, *The Knight and the Umbrella. An Account of the Eglinton Tournament*, London 1963.

³⁴ BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., p. 89.

non è improbabile che da questo evento il re di Sardegna abbia tratto ispirazione per il torneo torinese delle celebrazioni del 1842 del quale si è detto in precedenza. Né stupisce di trovare fra i numerosi spettatori stranieri convenuti in Scozia nell'estate del 1839 anche l'esule Luigi Bonaparte che sappiamo essere stato amico di Eugène Viollet-le-Duc, chiamato nel 1851 per organizzargli la cerimonia dell'incoronazione imperiale, ma soprattutto da lui incaricato nel 1857 del fantasioso restauro del castello di Pierrefonds, dove l'architetto ricreerà la «sala dei prodi cavalieri», destinandola all'esposizione delle armature di cui Napoleone III, come Carlo Alberto, era collezionista³⁵.

L'idea del torneo come suprema manifestazione dello spirito cavalleresco sollecitò comunque per tutto il secolo i romantici e non solo presso i circoli degli appassionati europei, dall'Inghilterra alle corti sabauda e francese, ma fu anche al di là dell'oceano – dove fiorì vigoroso un neomedievalismo di importazione³⁶ – che se ne ebbero esempi prima e dopo la Guerra Civile. La profonda influenza di Walter Scott aveva infatti suscitato già nella prima metà del secolo un'architettura castellana che imitava i modelli residenziali europei, illudendo i committenti di vivere avventure di nobiltà e di cavalleria; in particolare la cultura meridionale, ispirata ai principi «feudali» che regolavano una società tradizionale e rurale, a differenza del nord industriale, produsse a più riprese tornei con tutto l'armamentario classico e con regine della festa (o dell'Amore e della Bellezza), incoronate dal vincitore. Accadeva, per esempio, nel Maryland nella prima metà dell'Ottocento, in Virginia nel 1857, in occasione delle nozze di una gentildonna, ma si tenne un torneo, ridicolizzato da Mark Twain, ancora nel 1870 e addirittura a Brooklyn³⁷. L'atteggiamento antiromantico dell'umorista, autore della feroce satira contro la moda del medievalismo contenuta nel famoso *A Connecticut Yankee at King's Arthur Court* (1889), la dice lunga sulla generale diffusione oltre Oceano delle forme e della mentalità di suggestione cavalleresca, mentre il mondo del Sud, dove secondo Mark Twain tutti continuavano a credersi cavalieri medievali³⁸, anche dopo la scon-

³⁵ *Le Château de Pierrefonds*, in Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879, London s.a (Architectural Design Profile), pp. 64-69.

³⁶ BORDONE, *Lo specchio di Shalott* cit., pp. 166-171.

³⁷ DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo* cit., pp. 578-580.

³⁸ C. GORLIER, *Lo spirito della cavalleria. Tutti eroi fino a Wayne*, in «La Stampa», sabato 18 gennaio 1991, p. 17.

fitta si cullava ancora nel mito consolatorio della cavalleria, come ben si coglie dal comportamento dei personaggi di *Via col Vento*.

3. L'atteggiamento del «cavalleresco» Ashley non ha tuttavia nulla della mascherata più o meno grottesca dei tornei in costume, ma si imparenta piuttosto con lo spirito di quella cavalleria senza pennacchi medievali che costituisce il complesso codice di valori rilanciato dalla sensibilità romantica con l'esempio fornito dai suoi eroi letterari o addirittura con un vero e proprio trattato di comportamento, come fu il caso di Kenelm Henry Digby, autore al principio degli anni Venti dell'Ottocento del libro *The Broad Stone of Honour*, sottotitolato come «le regole per il gentiluomo inglese» o, in una seguente edizione, «il vero senso e la pratica della cavalleria», opera che conobbe ampliamenti e riedizioni fino alla seconda metà del secolo³⁹. Le virtù distintive del cavaliere sono secondo lui la fede in Dio, la generosità, il senso dell'onore, la lealtà verso gli amici e i capi, l'ardimento, la cortesia, la modestia, l'umanità e il rispetto per le donne. Chi le possiede o le acquisisce è cavalleresco e dunque un gentiluomo, indipendentemente dalla propria nascita, mentre è d'obbligo possederle da parte di chi già è nato nobile. In questa prospettiva la cavalleria riacquista valore etico-sociale, pur senza perdere la dimensione estetica che l'aveva caratterizzata nel corso del primo *revival* romantico; Hegel, discutendo dell'estetica romantica, a proposito della cavalleria afferma che onore soggettivo, amore e fedeltà ne costituiscono i fondamenti e che la «parvenza dell'onore» si deve proiettare nella rappresentazione e nel riconoscimento degli altri, configurandosi dunque in forma etico-estetica⁴⁰.

A questo principio non solo si ispirarono tutti i protagonisti del romanzo, da *Ivanhoe* all'*Ettore Fieramosca* d'azegliano, ma anche le opere più espressamente di taglio storico dedicate alla cavalleria medievale assunsero nel corso del secolo un tono esortativo-emulativo, come ben si evince, ancora nel 1884, dalla prefazione di Léon Gauthier al suo trattato, quando afferma che il suo intento è stato quello di coltivare le anime strappandole al materialismo e che sarebbe felice se sapesse di aver fatto dei cavalieri⁴¹. Il cortocircuito fra la storia e/o la lette-

³⁹ Si veda al proposito GIROUARD, *The Return to Camelot* cit., pp. 56-86.

⁴⁰ Citato da DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo* cit., p. 34.

⁴¹ GAUTHIER, *La chevalerie* cit., p. XV.

ratura e la vita appare completo e si coglie in tutte le manifestazioni della contemporaneità, da quelle politiche a quelle più generalmente comportamentali, in quanto l'apprezzamento per il modello cavalleresco come reazione alle conseguenze della rivoluzione industriale non riguarda soltanto i conservatori – anche se è inevitabilmente in tale ambito che appare con maggiore evidenza –, dal momento che anche lo stesso Marx, come ha ricordato recentemente Domenichelli⁴², rilevava, «esattamente alla maniera di Carlyle e di Disraeli, che i 'cavalieri di spada' erano stati soppiantati dai 'cavalieri d'industria' e che il nuovo sfruttamento industriale era peggio di quello feudale». La letteratura e l'arte, caso mai, rivestirono questo atteggiamento generale con panni cortesi trasformando anche visivamente la metafora in analogia fra cavalieri antichi e *gentlemen* moderni, secondo una procedura consueta nel secolo romantico dove il medioevo diventava anzitutto una forma di metalinguaggio⁴³. Il «Return to Camelot» degli artisti vittoriani appare dunque una complessa metafora del presente, ma al tempo stesso un insegnamento capillare a come affrontare lo spaesamento di una generazione di anime sensibili di fronte all'incalzare della logica mercantile, né più né meno del trattato di Digby.

La riproposizione del ciclo arturiano, mediato dalla lettura di Malory, è già presente nelle prime opere di Scott, ma sarà soprattutto Tennyson a concentrarsi, a partire dagli anni Trenta, sulla rievocazione malinconica di quel mondo – fin dalla *Lady of Shalott* che è del 1832 –, suscitando successivamente l'interesse dei Preraffaelliti che vi dedicarono un numero elevatissimo di rappresentazioni, anche illustrando nel 1857 l'edizione moxoniana degli *Idylls of the King*, la cui ristampa nel 1862 fu dedicata all'allora appena scomparso principe Alberto, individuato come nuovo Artù⁴⁴. L'onore, il valore personale che spinge all'atto eroico, l'amore contrastato, ma anche la dedizione per la donna che può portare alla rinuncia drammatica, la morte che incombe sugli amanti – Tristano e Isotta furono fra i personaggi più rappresentati nel Romanticismo europeo, da Wagner a Swinburne – costituivano il vasto affresco all'interno del quale i cavalieri intessevano le loro relazioni,

⁴² DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo* cit., p. 542.

⁴³ Sul medioevo come metafora del linguaggio nell'Ottocento si veda BORDONE, *Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano* cit., pp. 109-111.

⁴⁴ DOMENICHELLI, *Miti di una letteratura medievale* cit., p. 318.

ponendosi come modello per il comportamento dei lettori vittoriani. Solo una prospettiva di questo genere, non scevra da esasperazioni, può far comprendere l'esaltazione del bel gesto e della bella morte come manifestazione etico-estetica che fece definire 'magnifico' il massacro di Balaklava, dove fra gli ufficiali-*gentlemen* che parteciparono alla carica non mancavano certo i lettori di Tennyson. Lo stesso Tennyson che con un'inquietante circolarità di rimandi fece degli uomini della Brigata Leggera i «cavalieri» della sua ode, riproponendone un modello di eroismo sopravvissuto fino alla Prima Guerra Mondiale.

Come un alone funereo sembra in definitiva avvolgere la cavalleria romantica – d'altronde il senso della morte è una costante originaria della poetica del Romanticismo –, quasi presago della sua definitiva scomparsa, dopo l'effimera rinascita ottocentesca. Un cupo senso dell'onore sovrintende al codice di comportamento del gentiluomo (non importa se nobile o borghese), come attesta l'universale diffusione del duello: basti pensare al proposito alla grande fortuna riscossa alla fine del secolo in Italia dai manuali Hoepli di Jacopo Gelli dedicati al codice cavalleresco e ai duellanti⁴⁵. Ma cupo appare anche il senso del dovere osservato fino in fondo che rende esemplari episodi come il naufragio della *Birkenhead* nel 1852, quando un intero reggimento, inquadrato sull'attenti e al rullo dei tamburi, colò a picco per obbedire all'imperativo «prima le donne e i bambini», secondo un modello cavalleresco ancora ripreso in occasione del naufragio del *Titanic*⁴⁶. Proprio di una serie di modelli esemplari, non sempre così funerei, vive questa ricodificazione ottocentesca della cavalleria, modelli applicati ai diversi campi in cui si esplica l'attività sociale, dal mondo dello sport all'esercizio dei metodi educativi per la gioventù. Cavalieri senza armatura, a partire dall'età vittoriana gli sportivi si attengono a un codice che prevede comportamenti leali e cavallereschi nei confronti degli avversari e mutuano un linguaggio di diretta derivazione medievale organizzando tornei, scendendo in lizza, indossando colori distintivi e fregiandosi di stemmi, fino a impegnarsi per la conquista di uno «scudetto»...

Ai giovani, dal canto loro, vengono insegnate le buone maniere e lo spirito di servizio, impegnandoli in organizzazioni a inquadramen-

⁴⁵ J. GELLI, *Il codice cavalleresco italiano*, Milano 1892; GELLI, *Manuale del duellante*, Milano 1896.

⁴⁶ GIROUARD, *The Return to Camelot* cit., pp. 9-14.

to para-militare come i *boyscouts*, per i quali il fondatore Robert Baden-Powell si ispirò probabilmente all'associazione giovanile americana «Knight of King Arthur», creata nel 1893, integrandone gli scopi con l'esperienza mutuata dal servizio coloniale: il regolamento dell'organizzazione si basava essenzialmente sul codice cavalleresco elaborato da Digby (onore, cortesia, lealtà obbedienza, disciplina etc.) e quando aiutavano donne e bambini per compiere la loro buona azione quotidiana erano infatti indicati come «cavalieri erranti»⁴⁷.

Mi è occorso altre volte di considerare come la crisi di fine secolo avesse portato alla disgregazione della sistematica rievocazione-appropriazione ottocentesca del medioevo, lasciando tuttavia schegge e frammenti di quell'universo che sarebbero sopravvissuti a lungo⁴⁸. Della ricodificazione della cavalleria restarono nel nuovo secolo frammenti decontestualizzati, come la figura del *dandy* proustiano, erede del *gentleman* imperturbabile, o quella della *femme fatale*, discesa dalla medievaleggiante «Belle Dame sans merci». Sul piano propriamente militare, gli ufficiali-gentiluomini dell'arma della Cavalleria consumarono il loro romanticismo eroico sui campi di battaglia della Grande Guerra, l'ultimo conflitto con qualche risvolto cavalleresco, anche se, inaspettatamente, fu ancora nel 1942 a Isbuscenskij, nella disastrosa campagna di Russia dell'ARMIR, che – come a Balaklava – il Savoia Cavalleria caricò contro un nemico preponderante, strappando ai tedeschi il commento «noi queste cose non le sappiamo più fare»⁴⁹.

Ma è piuttosto nell'assunzione nel linguaggio comune, quasi inconsapevole, dei valori universali rappresentati dalla cavalleria, al di là della collocazione sociale e storica, che occorre cercare frammenti significativi. E allora non ci stupiremo se alla fine dell'Ottocento coloro che in quel mondo – o contro quel mondo – di gentiluomini lottano per la giustizia sociale possano venire ancora romanticamente definiti «cavalieri erranti»:

Scacciati senza tregua
andrem di terra in terra

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 250-258.

⁴⁸ R. BORDONE, *Medioevo ideale e medioevo reale nella cultura europea della prima metà del Novecento*, in *Medioevo ideale e medioevo reale nella cultura urbana*. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento, cur. P. MARINI, Verona 2003, pp. 53-61.

⁴⁹ L. LAMI, *Isbuscenskij l'ultima carica*, Milano 1970.

a predicar la pace
ed a bandir la guerra.
La pace tra gli oppressi,
la guerra agli oppressor.
(.....)
I cavalieri erranti
son trascinati al nord.

«PER LANCIA E SPADA A OGNI SANGUE,
SU CAMPO FRANCO». TRADIZIONE E STORICITÀ
NELL'ETTORE FIERAMOSCA DI BLASSETTI

La «disfida di Barletta» nell'opinione comune appartiene senza dubbio a quell'evocazione del passato – una primissima età moderna che è ancora a tutti gli effetti tardo medioevo – che appare debitrice ben più del romanzo storico ottocentesco che non della diretta interpretazione delle fonti. Nella prima metà del XIX secolo si posero infatti le basi per una storia del medioevo italiano costruita su episodi prescelti ideologicamente come anticipazioni del «risveglio» politico risorgimentale – la battaglia di Legnano, i Vespri Siciliani e così via –, modelli che sopravvissero tuttavia all'originaria funzione strumentale per radicarsi nella memoria delle generazioni a venire, complice la retorica nazionalistica che alimentava tanto l'insegnamento scolastico quanto le rappresentazioni artistiche di larga diffusione popolare. Cogliere elementi di 'storicità' nel film di Blasetti può apparire dunque un'operazione ambigua, quando non si chiarisca in anticipo a quale «storia» ci si voglia riferire: al medioevo o all'Ottocento?

Va detto subito che, anche al di là delle suggestioni risorgimentali, la rievocazione ottocentesca costituisce comunque una mediazione inevitabile fra la percezione ancora corrente del medioevo e la storicità dell'età di mezzo. E non solo al cinema, che fin dalle sue origini ha ereditato i modi e le forme dell'invenzione romantica del medioevo, come dimostra la persistente fortuna di un medioevo cavalleresco e cortese, enfatizzato dall'Ottocento rispetto a ogni altro tipo di interpretazione possibile. Insomma, proprio nella rievocazione della disfida di Barletta convergono le due caratteristiche più significative della riproposizione ottocentesca del medioevo: il modello patriottico italiano e l'esaltazione della cavalleria che appartiene all'intera cultura europea di quel secolo.

Del primo era ben consapevole Massimo d'Azeglio che nei *Miei Ricordi* ritornerà con la memoria alla scelta operata in gioventù «cercando un bel soggetto» per un quadro di storia, subito identificato con la disfida di Barletta, in quanto consentiva la rappresentazione di «armi, ricche fogge, popolazione diversa», con il «gran merito» di servire «al pensiero italiano»¹.

Il romanzo del 1833 nasceva da quel quadro – il primo del 1828, seguito da numerose repliche – e illustrava con chiarezza l'intento patriottico della rievocazione storica, culminante con quel grido di «Viva Italia!» che l'autore faceva risuonare sul «campo franco» di Barletta. Ma lo strepitoso successo dell'opera, di cui in pochi anni si susseguirono numerose edizioni italiane e francesi – «un vero furore», confesserà il d'Azeglio nelle sue memorie, ricordandone la larga fortuna popolare –, testimoniava anche l'universale domanda di emozioni legate al mondo della cavalleria medievale che si era andata in quel tempo diffondendo in tutta l'Europa romantica. Infatti si impose allora una vera «moda» cavalleresca che produsse castelli neogotici, collezioni di armi e di armature, balli in costume, opere liriche e, naturalmente, opere d'arte figurativa – dai quadri di pittura storica fino alla loro divulgazione attraverso le stampe popolari –, in quanto il codice d'onore dei cavalieri antichi, che ben rispondeva alla sensibilità romantica, aveva bisogno di incarnarsi nella concretezza dell'immagine fruibile da tutti². Non è un caso dunque che i quadri di d'Azeglio sulla disfida precedano l'*Ettore Fieramosca* – «fatto il quadro, pensai che si potrebbe farne un racconto...» – e che, fin dalla prima edizione, il romanzo esca accompagnato da otto litografie dell'autore stesso, inaugurando una duratura stagione di riedizioni illustrate, da Nicola Sanesi (1865) a Giove Tappi (1925 circa), per tacere delle numerosissime riproposizioni a olio, recentemente esposte a Barletta in occasione del quinto centenario della disfida³.

¹ M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, cur. A.M. GHISALBERTI, Torino 1949, pp. 353-354.

² R. BORDONE, *Cavalleria e romanticismo*, in *La civiltà cavalleresca e l'Europa. Ripensare la storia della cavalleria*. Atti del I Convegno internazionale di studi (San Gimignano, 3-4 giugno 2006), cur. F. CARDINI – I. GAGLIARDI, Pisa-S. Gimignano 2007, pp. 243-256.

³ *Ettore Fieramosca ossia La disfida di Barletta. La fortuna di un romanzo nella pittura e nell'editoria dell'800*, cur. E. ANGIULI, Cittadella 2003, al quale si rimanda per l'iconografia citata.

In una prospettiva del genere, anche il film di Blasetti si potrebbe allora collocare fra i «romanzi illustrati», tardivo epigono, a distanza di un secolo, della pittura di storia d'azegliana e dei suoi numerosi continuatori? Non mancherebbe qualche buona ragione per ritenerlo 'illustrativo', quando si ponga mente al fatto che la scenografia è firmata (con Ottavio Scotti) da Giuseppe Porcheddu, il noto artista naturalizzato torinese al quale di devono evocative illustrazioni di storie di ambientazione medievale: circa un decennio prima del film (1929), per esempio, Porcheddu interpretava *Il romanzo di Tristano e Isotta* di G. Bedier con immagini di fosco realismo quasi espressionista – ben lontane dalla luminosità degli ottocenteschi paesaggi istoriati del d'Azeglio – che sembrano anticipare le atmosfere un po' cupe di certe scene dell'*Ettore Fieramosca* cinematografico, come i notturni e le cripte. Benché si conosca abbastanza poco della vita dell'illustratore, è forte poi la tentazione di collegare Giuseppe con quell'avvocato Mario Porcheddu che nel 1933 possedeva nella sua collezione privata a Bordighera probabilmente la prima versione del quadro d'azegliano dedicato alla disfida di Barletta, databile al 1828 e di cui si sono in seguito perse le tracce⁴. Se di consanguinei si trattasse, si potrebbe quasi pensare a una certa familiarità dell'artista con il quadro e con l'episodio rappresentato... Insomma, le suggestioni per fare del film l'ennesima illustrazione romantica del romanzo non mancavano e forse ci avevano già provato le omonime (e ora irreperibili) pellicole mute rispettivamente dirette da Ernesto Maria Pasquali nel 1909 e da Domenico Gaido nel 1915: non a caso, anche quest'ultimo era pittore e illustratore «di libri di fiabe e di novelle», poi direttore artistico della Pasquali Film e per essa eccezionalmente *metteur-en-scène* (con Umberto Paradisi) appunto dell'*Ettore Fieramosca* di cui non resta altro che la foto di scena di una sala arredata in stile cinquecentesco, pubblicata dalla «Vita cinematografica» nel 1919⁵.

In realtà, il film di Blasetti non si può certo inserire nella categoria delle illustrazioni più o meno romantiche del romanzo del d'Azeglio, anche perché da esso prende subito le distanze sia come intreccio narrativo sia, soprattutto, come atmosfera. Inutilmente il lettore vi cer-

⁴ Si veda al proposito G. MEDA RIQUIER – S. BERTOLUCCI, «*Belle mosse, bei gruppi, figure e cavalli*»: vicende pittoriche della *Disfida di Barletta* di Massimo d'Azeglio, in *Ettore Fieramosca ossia La disfida di Barletta. La fortuna di un romanzo* cit., p. 25.

⁵ C.B. BONGI, Gaido, in «La Vita cinematografica», 17-18 (1919), pp. 133-140; la foto di scena è a p. 138.

cherebbe infatti sospiri amorosi, rappresentazioni di donne angelicate, agnizioni, morti apparenti e tutto l'armamentario romantico-avventuroso che hanno fatto definire da Giuliano Procacci l'*Ettore Fieramosca* «un *feuilleton* in piena regola»⁶. Nella sceneggiatura cinematografica appare invece chiaro il deliberato allontanamento dal clima d'azegliano (e in buona misura anche dalla trama del romanzo), sicché l'eventuale dipendenza dalla rievocazione neomedievale ottocentesca si ferma, di conseguenza, a poco più del soggetto, mentre si manifesta evidente l'ambizione di una maggiore aderenza alla storicità dell'ambientazione, non solo formale ma soprattutto sociale. Il che non significa – va detto subito, a scanso di equivoci – che la riscrittura dell'intreccio non sortisca poi una vicenda d'avventura stereotipata, con l'immane lieto-fine dell'amore trionfante (a differenza di quanto accade nel romanzo, improntato invece al mito romantico di amore e morte), per non dire dei ben noti intenti ideologici di cui si fece strumento in quel periodo. Ciò che va invece sottolineato è proprio l'approccio anti-romantico, ispirato a una diversa rilettura del passato, forse più aderente alle fonti del tempo che si intendeva rievocare, sia pure attraverso la rappresentazione cinematografica.

Non può infatti non colpire, fin dalle sequenze iniziali, curiosamente ambientate ai bagni termali di Pan, l'ampio spazio riservato alla categoria delle «cortigiane», rappresentate da Fulvia (una piccante Clara Calamai), un personaggio ignoto al romanzo ma che nel corso della vicenda cinematografica, invece, funge quasi da *leit-motiv*, assumendo un ruolo rilevante nella definizione stessa della «disfida» fra italiani e francesi. La presenza di questo tipo di donne al seguito degli eserciti non solo è storicamente documentata, ma sappiamo che ne è fatta esplicita menzione proprio in relazione con il combattimento del 13 febbraio 1503: secondo la coeva *Crónica manuscrita* di parte spagnola, infatti, i vincitori e i vinti parteciparono, la sera medesima dello scontro, a una sontuosa cena offerta dal Gran Capitano Consalvo di Cordova, al termine della quale i francesi ubriachi «buscaron mujeres para aquella noche, muy sin quida-do del trance pasado»⁷, *mujeres* che non potevano essere altre che le... colleghe di Fulvia. Se pure è evidente il sotteso confronto ideologico fra

⁶ G. PROCACCI, *La disfida di Barletta. Tra storia e romanzo*, Milano 2001, p. 60.

⁷ *Crónica manuscrita*, in *Crónicas del Gran Capitán*, cur. A. RODRÍGUEZ VILLA, Madrid 1908, p. 347, citata in PROCACCI, *La disfida di Barletta* cit., p. 16.

le cortigiane italiane e i cavalieri dello stesso popolo, entrambi pronti a vendersi al migliore offerente – «vendono la spada a chi la paga meglio» –, l'insistita presenza al fianco dei vincitori di turno e/o dei mercenari, oltre a svolgere un'indubbia funzione scenica, sembra voler sottolineare la decadenza morale degli eserciti combattenti, ponendosi in netta contrapposizione con la rievocazione idealizzata del medioevo cavalleresco dei romantici; basti pensare alla prima comparsa di Fieramosca con la Calamai in arcione e all'irriverente linguaggio usato in quell'occasione da Cervi, situazione in seguito rimproverata dall'austero Franciotto col sottolineare che i cavalieri giunti al castello sono richiesti «per assoldamento non per bordello». Questo tipo di realismo antiromantico – non sappiamo quanto influenzato dalla mistica fascista – risulta comunque efficace per tratteggiare, con buona aderenza storica, il comportamento di combattenti a cavallo che nella realtà non dovevano andare troppo per le spicce, nonostante l'andamento delle guerre facesse a tratti riaffiorare – per contro – i valori cavallereschi elaborati nel corso dei secoli dalle *élites* della società del medioevo.

Proprio nel corso delle guerre d'Italia, infatti, la cavalleria di ascendenza medievale viveva l'ultima stagione, mentre il suo impiego nelle battaglie campali stava ormai diventando desueto, soppiantato dall'imporsi delle fanterie di picchieri e dalla diffusione sempre più generalizzata delle armi da fuoco. C'erano tuttavia delle fasi belliche durante le quali i cavalieri – che da tempo costituivano i quadri degli eserciti – potevano illudersi di riprendere atteggiamenti ispirati al codice d'onore e a quello spirito di competizione leale che, nonostante tutto, erano sopravvissuti alle trasformazioni delle tecniche militari e continuavano a costituire parte integrante della loro cultura, come denuncia la figura diventata emblematica di Baiardo, cavaliere per eccellenza «sans tache et sans reproche», presente all'assedio di Barletta, anche se non direttamente partecipante alla disfida. Accadeva così che, nei logoranti momenti della guerra di posizione, dovuti ad assedi o a campeggiamenti invernali, gli ufficiali dei due eserciti in lotta cogliessero l'occasione per scontri personali o di gruppo – giostre o tornei – attenendosi meticolosamente alle regole della cavalleria e mettendo in palio il proprio armamento e il riscatto personale in caso di sconfitta. Il combattimento diventava così motivo di spettacolo, rivestendosi di quel carattere per così dire 'sporti-

vo' che fin dalle origini aveva accompagnato le prestazioni dei cavalieri in tempo di pace⁸.

Aderenti con fedeltà a questo spirito agonistico appaiono dunque nel film di Blasetti tanto le scene di addestramento dei cavalieri alla quintana-saraceno, con cui si cimenta con successo Gino Cervi, quanto quelle di combattimento individuale che precedono la disfida vera e propria, come lo scontro fra cavalieri spagnoli e francesi nel corso di una scaramuccia sotto le mura di Monreale che si trasforma quasi in un torneo. In queste sequenze, infatti, gli spettatori dagli spalti incitano alla gara i combattenti («Vince Francia! Vince Spagna!») e addirittura fanno scommesse sulla riuscita di ciascuno dei campioni in competizione («Vuoi perdere altri dieci fiorini?» – «Venti!» – «Cinquanta!»); l'episodio si concluderà con la discesa in campo del Fieramosca, rivestito dell'armatura di Graiano che gli ha promesso un premio (la daghetta), e con il suo *match* con don Diego García de Paredes (interpretato dall'atletico Corrado Racca), combattuto all'insegna del leale confronto sportivo. In questa prospettiva, naturalmente, si colloca anche lo svolgimento della disfida – momento conclusivo del film –, ricostruita secondo il puntiglioso rituale cavalleresco, sottolineato dal regista con la presentazione dei singoli combattenti francesi, il cui ingresso è accompagnato dall'innalzamento del vessillo araldico, dal rullo dei tamburi e dagli squilli di tromba. Il combattimento che ne segue costituisce davvero un'ottima pagina di cinema storico, dove il taglio delle inquadrature rende con efficacia quella che doveva essere una mischia fra cavalieri, e viene quasi da commentarle con le parole stesse usate dal critico d'arte che nel 1831 recensiva il quadro della Disfida di Massimo d'Azeglio: «belle mosse, bei gruppi, figure e cavalli»⁹. Se la ricostruzione del pittore fu in questo caso modello per il regista, occorre dire che l'uno e l'altro seppero evocare con realismo e suggestione l'episodio storico.

L'influenza del d'Azeglio – questa volta romanziere – sulla scenografia si coglie anche in un altro aspetto, ricostruito con verosimiglianza dal film, quello della rievocazione dell'atmosfera cortese che pervadeva ancora l'autunno della cavalleria. Già nel banchetto nel castello di

⁸ Sull'aspetto 'sportivo' dell'attività dei cavalieri medievali si veda M. KEEN, *La cavalleria*, Napoli 1986.

⁹ La citazione – che dà il titolo al contributo di MEDA RIQUEIR-BERTOLUCCI citato a nota 4 – è tratta da *Belle Arti. Le sale di Brera. Pittura di Paese*, «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri», 116 (1831), p. 462.

Monreale occupato dai francesi fanno infatti la loro comparsa, di sfuggita, animali 'cortesi' come il pavone, abbracciato dalla Calamai, e il levriero, accarezzato da Valenti che già lo ostentava al momento del tradimento di Graiano, ma è soprattutto nel palco dei giudici sul campo della disfida che si vede il duca di Nemours con il suo levriero preferito, secondo quanto suggeriva il romanzo nel descrivere la tenda del comandante francese e il letto «sotto il quale dormivano sdraiati due gran levrieri»¹⁰. Né il riferimento alla cortesia appare soltanto esornativo, dal momento che i comportamenti stessi dei personaggi vi si ispirano, specie per quanto riguarda i cavalieri francesi, in particolare La Motte, fin stucchevole nei modi troppo azzimati di Osvaldo Valenti; in questa senso l'inconcepibile «villania» usata da Graiano (un asciutto Mario Ferrari) nei riguardi di donna Giovanna (Elisa Cegani), culminante con lo schiaffo infertole durante il banchetto per convincerla ad abbandonare il trono di Monreale, si giustifica soltanto con l'intento del regista di caratterizzare il perfido cavaliere nel suo ruolo di «traditore della patria». Che poi Graiano d'Asti appartenesse a una 'patria' che in quel momento era a tutti gli effetti contea francese da oltre un secolo era un dato influente già per il d'Azeglio che, per i suoi intenti patriottici, necessitava di un «infame» che rifiutasse di riconoscersi come «italiano», a differenza degli altri cavalieri di Prospero Colonna. Va detto comunque che il romanziere ereditava in ciò una tradizione che fin dall'inizio si era andata sviluppando intorno alla figura del traditore, di pari passo con la trasformazione – secondo il contestato (ma sostanzialmente condivisibile) giudizio del Procacci – dell'episodio di Barletta in evento, «se non in simbolo»¹¹. Blasetti evidentemente non poteva fare a meno di recepire la tradizione consolidata, tanto più in anni in cui la riproposizione di una vittoria italiana contro i francesi tornava utile alla propaganda fascista. Va detto comunque che una 'memoria storica' della provenienza di Graiano è forse (volutamente?) costituita dal biscione visconteo che orna la corazza del bieco Mario Ferrari, dal momento che Asti passò agli Orléans per il matrimonio di Valentina, figlia di Gian Galeazzo Visconti.

¹⁰ M. D'AZEGLIO, *Ettore Fieramosca ossia La disfida di Barletta*, illustrata da C.N. SANESI, Milano 1865, cap. VI, p. 104.

¹¹ PROCACCI, *La disfida di Barletta* cit., p. 40; reagiva vivacemente a tale giudizio R. RUSSO, *La disfida di Barletta nelle fonti storiche e letterarie*, Barletta 2003, pp. 194-196; RUSSO, *La disfida tra storia e attualità*, «Baruli Rels», 1/I (2003), pp. 17-23.

Pur attenendosi alla versione «patriottica», sceneggiatore e regista non rinunciano tuttavia a una visione realistica – e non romantica, come si è detto – della guerra. Si vedano al proposito le prime scene ambientate nel ducato di Monreale in cui le conseguenze della violenza bellica sono evocate con le immagini della casa diroccata, del fumo degli incendi e della desolazione degli abitanti; ugualmente si dica per il massacro dei pastori, dove le sequenze successive dell'avanzata dei lanzi francesi, sottolineata dalla musica incalzante, e dei cadaveri scomposti lascia tragicamente immaginare, con appropriato taglio, la scena dell'uccisione di massa. Al loro confronto, gli scontri dei cavalieri sembrano rappresentare l'aspetto quasi ludico della guerra che contrasta crudamente con il prezzo pagato dalla popolazione inerme, secondo una visione per così dire sociale (o forse solo populista?) della storia: da una parte il dolore delle vittime involontarie della violenza, dall'altra la fatua manifestazione dei professionisti del mestiere delle armi, tutti presi dai loro codici d'onore e dall'ostentazione di costumi cortesi, armature e cavalli. Dell'imminente fine del mondo della cavalleria Blasetti non dice, né era suo compito indicarlo: a rievocarlo al cinema ci penserà sessant'anni dopo Ermanno Olmi, mettendo in scena, con cupa bellezza, la morte – avvenuta una ventina d'anni più tardi rispetto alla disfida di Barletta – di Giovanni dalle Bande Nere, ultimo cavaliere vittima delle nuove tecniche belliche.

Dal libro al film si passa, in conclusione, attraverso una buona rievocazione d'atmosfera che funge da efficace correttivo all'ispirazione romantica del neomedievalismo dell'Ottocento; al di là delle 'infedeltà' dell'intreccio rispetto al romanzo e dell'inevitabile semplificazione caratterizzante dei personaggi – gradasso Cervi, *vilain* Ferrari etc –, il tardo medioevo di Blasetti appare tutto sommato convincente, grazie anche alla scelta suggestiva dei paesaggi e degli ambienti, alla cura riservata ai particolari dell'abbigliamento e dell'arredo, ma soprattutto grazie alla sensibilità del regista che, nel conferire al passato la sua visione personale, ne sa cogliere forse lo spirito più genuino.

INDICE GENERALE

Massimo Valerio Vallerani, <i>Renato Bordone, uno storico alla ricerca del mito</i>	Pag. V
Umberto Longo, <i>Introduzione: medievalismo oggi. Le ragioni di una scelta</i> .	» XV
Sedi editoriali di prima pubblicazione	» XLV
<i>Tre secoli di rivisitazione del medioevo. Un tentativo di interpretazione</i>	» 1
<i>Architettura del desiderio. Nobiltà e cavalleria nei revival del castello medievale</i>	» 11
<i>Origine del gusto medievale nell'architettura dei giardini</i>	» 21
<i>Templarismo sette-ottocentesco in Italia</i>	» 39
<i>La Bell'Alda</i>	» 53
<i>Il medioevo nell'immaginario dell'Ottocento italiano</i>	» 71
<i>Selvatico e i percorsi del Romanticismo</i>	» 109
<i>Gusto neomedievale e invenzione del passato nella cultura del restauro ottocentesco</i>	» 115
<i>Castelli e fate nell'illustrazione italiana del primo Novecento. Analisi di un repertorio iconografico</i>	» 123
<i>Medioevo oggi</i>	» 131
<i>«Young» Carlo Magno. Una nuova immagine di medioevo? A proposito di uno sceneggiato televisivo</i>	» 165
<i>Robin Hood</i>	» 175
<i>Storiografia genealogia e araldica. Usi e abusi</i>	» 179
<i>La riscoperta del medioevo tra ideologia e gusto</i>	» 191
<i>Le radici della rivisitazione ottocentesca del medioevo</i>	» 199
<i>Medioevo ideale e medioevo reale nella cultura europea della prima metà del Novecento</i>	» 205
<i>Il sogno del Medioevo per un re romantico</i>	» 221
<i>L'editoria tra '800 e '900. Fumetto</i>	» 233
<i>Il romito del Cenasio, i Longobardi e Carlo Magno alla Chiusa: spunti romantici di un itinerario in Valle di Susa</i>	» 247
<i>Gualino e la stagione neo-medievalistica</i>	» 263

<i>Cinema e medioevo</i>	»	273
<i>Cavalleria e romanticismo</i>	»	279
<i>«Per lancia e spada a ogni sangue, su campo franco». Tradizione e storicità nell'Ettore Fieramosca di Blasetti</i>	»	297

