

IL MEDIEVALISMO E LA GRANDE GUERRA

Tommaso di Carpegna Falconieri

«Per il momento nessuno stava battendo qualcuno sul fronte occidentale. Forse le guerre non si vincevano più. Forse continuavano sempre. Forse era un'altra guerra dei cento anni».

(E. Hemingway, *Addio alle armi* [1929], in Id., *Romanzi*, a cura di F. Pivano, Milano, Mondadori, 1992, I, p. 375)

Dedicato alla memoria di Vittoria Theodoli Assettati (1919-2005)

Introduzione. Il 23 e 24 agosto del 1914, il Corpo di spedizione britannico dislocato a Mons, in Belgio, dopo avere arginato l'avanzata della Prima armata tedesca, essendo obbligato dalla pressione nemica a un rapido ripiegamento verso la Francia per evitare l'annientamento, fu aiutato nella ritirata da san Giorgio cavaliere e da un esercito di spettri armati di arco lungo. I *bowmen*, gli arcieri morti ad Azincourt (25 ottobre 1415) e rimasti senza sepoltura, furono visti risplendere in cielo intorno a san Giorgio. I *tommies* dell'esercito britannico furono nascosti da nuvole fatte scendere fino a terra da quei fantasmi luminosi, i cavalli dei nemici si imbizzarrirono e diversi ufficiali testimoniarono di avere visto giacere corpi di soldati tedeschi colpiti a morte dalle frecce. La ritirata riuscì e i britannici poterono congiungersi con i francesi, con cui avrebbero poi fermato i tedeschi sulla Marna. Gli Angeli di Mons – come furono chiamati – erano una trovata del giornalista Arthur Machen, che ne aveva scritto alla fine di settembre¹. Ma questa leggenda inventata colpì talmente l'immaginario dei combattenti da trasformarsi in una certezza². La storia continuò a essere divulgata con molte varianti dalla stampa,

¹ A. Machen, *The Bowmen*, in «Publishing News», 29 September 1914; Id., *The Bowmen and other Legends of the War*, New York-London, J.P. Putnam Sons, 1915 (ed. anastatica on-line in <https://archive.org/details/angelsmonsbowme00machgoog>, consultata il 15 gennaio 2015; ed. it. *Gli arcieri e altre leggende di guerra*, Reggio Emilia, Miraviglia, 2008).

² Cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/Angels_of_Mons, pagina consultata il 15 gennaio 2015; A.

dai predicatori, dagli scrittori e nei manifesti, mentre le testimonianze dal fronte di soldati e ufficiali inglesi che avevano visto san Giorgio aumentavano, e mentre dal canto loro i tedeschi e i francesi segnalavano apparizioni di altri santi in scintillanti armature che li proteggevano: l'arcangelo Michele e Giovanna d'Arco³. La leggenda degli Angeli di Mons (città designata capitale europea della cultura per l'anno 2015) ben si presta a introdurre questo studio, in cui si vuole analizzare l'impiego, nel corso della prima guerra mondiale, di immagini e tropi riconosciuti allora come medievali⁴. Infatti, in diverse fra le potenze che presero parte al conflitto – e segnatamente (con gradazione discendente) in Gran Bretagna, Germania e Francia – tanto gli ideatori della propaganda bellica, quanto, in maniera diversificata, i combattenti e i civili, attuarono spesso sovrapposizioni e identificazioni fra la condizione presente ed elementi simbolici desunti dal passato medievale⁵. Crociati e cavalieri, donne guerriere e santi assistevano i fanti, mentre gli eterni barbari distruggevano ogni cosa. Non si trattò, certo, del solo modo in cui la grande guerra fu descritta o dell'unico codice retorico adottato dagli uffici di propaganda, che si servirono al contrario di una gamma amplissima di simboli per incitare le rispettive nazioni a sostenere il peso tremendo della guerra e per esecrare il nemico; eppure, specie in alcuni paesi in cui il retaggio della civiltà

Girouard, *The Return to Camelot. Chivalry and the English Gentleman*, New Haven-London, Yale University Press, 1981, pp. 283-285; D. Clarke, *The Angel of Mons: Phantom Soldiers and Ghostly Guardians*, Chichester, Wiley, 2004; P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, il Mulino, 2000 (ed. or. *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975), p. 147; S. Goebel, *The Great War and Medieval Memory. War Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914-1940*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 247-249.

³ Per le apparizioni dell'arcangelo Michele a soldati tedeschi, cfr. Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 246; per la sua presenza nella propaganda e nelle memorie inglesi e tedesche, ivi, pp. 93-98, 242-246; per Giovanna d'Arco, Girouard, *The Return to Camelot*, cit., pp. 284-285, e Ch. Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2002, p. 105. Sul tema dei soldati-spettri e della resurrezione dei caduti: *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia di poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellesa, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 356 sgg. Cfr. altresì C. Govoni, *Guerra!*, in Id., *L'inaugurazione della primavera*, Firenze, Libreria della Voce, 1915, ora in *Le notti chiare*, cit., pp. 99-111, p. 102, dove gli «angeli folgoratori» sono gli aeroplani: «Mentre piomban dal cielo improvvisi / angeli folgoratori ad ali aperte / a parteggiare per i combattenti / come nei quadri di battaglie antiche».

⁴ Giovanna d'Arco (1412-1429) è *naturaliter* medievale, ma anche san Michele e san Giorgio – quest'ultimo insieme con altri santi militari che secondo le rispettive *legendae* avevano prestatato servizio nell'esercito imperiale romano – furono risemantizzati come cavalieri già al tempo delle prime crociate, e in tali vesti sono giunti fino a noi. Cfr. C. Costantini, *L'iconografia del cavaliere medievale*, Todi, Tau, 2009, pp. 162-168. Sulle «metaforiche della guerra» cfr. U. Rossi, *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 36-37.

⁵ Nel testo vi sono riferimenti anche agli Stati Uniti, Belgio, Russia, Turchia e Austria-Ungheria; non sono stato in grado di reperire informazioni pertinenti alle altre nazioni belligeranti. Diverse testimonianze e considerazioni vengono qui proposte anche con riguardo all'Italia, a cui però sarà dedicato un saggio distinto, di prossima pubblicazione in questa medesima rivista: T. di Carpegna Falconieri, *Il medievalismo e la grande guerra in Italia*.

medievale era avvertito con maggior vigore (sopra tutti la Gran Bretagna), l'interpretazione del conflitto in chiave medievalista fu particolarmente consistente. Da alcuni decenni – da quando cioè il pensiero postmoderno pone sullo stesso piano gnoseologico i fatti e le rappresentazioni –, della grande guerra non si ripercorre più soltanto la storia politica e materiale, bensì anche quella, apparentemente più umbratile ma invece altrettanto reale, dei modi in cui essa fu percepita, spiegata e divulgata⁶. Propaganda, mito e immaginario operano storicamente quanto le mitragliatrici: la presa di coscienza di tale nozione ha permesso il dipanarsi di uno tra i più fecondi filoni di studio dedicati alla prima guerra mondiale. E tuttavia, l'origine di questo tipo di indagine è più remota rispetto alla nostra stagione storiografica, che l'ha riscoperta piuttosto che concepita, rimontando essa proprio ai periodi del conflitto e del dopoguerra, con la sconfinata epistolografia e memorialistica dei testimoni, la costruzione di immaginari collettivi e le corrispondenti prime osservazioni sulle memorie, le false notizie di guerra, la psicologia e il «folklore» dei soldati⁷.

In tale ambito di studi si colloca anche la medievistica, che si interessa a una specifica declinazione della storia culturale della grande guerra. Coloro che erano o che sarebbero diventati i maggiori storici del periodo tra le due guerre mondiali – come Marc Bloch, Charles Homer Haskins, Johan Huizinga, Ernst Kantorowicz, Henri Pirenne – furono influenzati dalla partecipazione alle ostilità e le

⁶ Fra i principali testi di riferimento: M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Bari, Laterza, 1970 (edizione impiegata: Bologna, il Mulino, 2014); Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit.; E.J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 2007 (ed. or. *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979); G.L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 1990 (ed. or. *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1990), spec. il cap. IV; *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, sous la direction de J.-J. Becker, Paris, Armand Colin, 2005.

⁷ Fra le opere principali: J.-N. Cru, *Témoins: essai d'analyse et critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étincelles, 1929 (su di lui cfr. L.V. Smith, *Jean Norton Cru et la subjectivité de l'objectivité*, in *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, cit., pp. 89-100); Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., pp. 146 sgg.; Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 157 sgg.; A. Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007³, spec. il cap. I; da ultimi: A. Gibelli, *La guerra grande: storie di gente comune 1914-1919*, Roma-Bari, Laterza, 2014; M. Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-18*, Bologna, il Mulino, 2014, spec. pp. 161-268. Vedi anche *Le notti chiare*, cit., pp. 354 sgg. Per gli studi di antropologia culturale condotti in Italia durante e dopo la grande guerra, cfr. F. De Simonis, F. Dei, *Folklore di guerra: l'antropologia italiana e il primo conflitto mondiale*, http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com_content&view=article&id=114:folklore-di-guerra-lan-tropologia-italiana-e-il-primo-conflitto-mondiale-&catid=54:cultura-popolare-e-cultura-di-massa-&Itemid=67 (pagina consultata il 26 novembre 2014). Per il ruolo di svolta dei libri di Fussell e Leed: Rossi, *Il secolo di fuoco*, cit., pp. 20, 40-41; A. Gibelli, *Introduzione all'edizione italiana* di Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., pp. IX-XLII, pp. IX-XV; sul significato anticipatore del libro di Isnenghi e di altre opere italiane dei primi anni Settanta, cfr. M. Isnenghi, *Postfazione*, in *Id., Il mito della Grande Guerra*, cit., pp. 396, 426.

loro osservazioni di storia culturale e di psicologia sociale relative alla situazione che vivevano avrebbero condizionato anche la loro lettura del Medioevo. La storia della storiografia medievistica professionale deve molto al primo conflitto mondiale: senza il suo studio preliminare sulle false notizie di guerra, Bloch non avrebbe concepito quel capolavoro di storia dell'immaginario collettivo che sono *I re taumaturghi*⁸; senza la sua profonda avversione per i tedeschi, Pirenne non avrebbe svalutato la cultura barbarica fino a negarle il ruolo di protagonista nelle trasformazioni del mondo tardo antico⁹.

Il discorso può essere proposto anche con riguardo a quanto sul Medioevo fu rappresentato dai non professionisti delle ricostruzioni storiche, analizzando le multiformi interpretazioni delle idee sul Medioevo veicolate allora: che è quanto ci ripromettiamo di fare in questa sede indagando il medievalismo in tempo di guerra¹⁰. Anche in questo caso abbiamo a che fare con la storia della storiografia, ma essa è declinata in una forma particolare. La storiografia di cui ci occupiamo consiste nelle rappresentazioni che si sostanziano delle continue riattivazioni delle idee diffuse intorno al Medioevo, da qualsiasi attore storico che reputiamo utile all'indagine. Dunque è una storia della storiografia ampliata, che non considera oggetto privilegiato di analisi i frutti della disciplina storica, bensì anche le immagini del Medioevo prodotte in ambito politologico, memorialistico, letterario e artistico, gli effetti delle quali sono stati, spesso, molto più influenti di testi schiettamente storiografici¹¹. Lo scopo dell'indagine, insomma, è l'esame della riflessione sul Medioevo non nella sua veste di ricostruzione filologica di quel periodo, ma nella sua dimensione, molto più

⁸ M. Bloch, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e Riflessioni (1921)*, Roma, Donzelli, 2002² (ed. or. *Souvenirs de guerre 1914-1915*, in «Cahiers des Annales», XXVI, 1969; *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, in «Revue de synthèse historique», 1921, n. 7 n.s., pp. 13-35); Id., *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino, Einaudi, 1973 (ed. or. *Les rois thaumaturges, étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Strasbourg-Paris, Librairie Istra, 1924); cfr. C.K. Fink, *Marc Bloch. A Life in History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 109-111.

⁹ Cfr. P. Delogu, *Alle origini della «tesi Pirenne»*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo», C, 1995-1996, pp. 297-330, pp. 305-306 e 316. Intorno agli effetti della guerra sugli storici si vedano anche N. Cantor, *Inventing the Middle Ages: The Lives, Works and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*, London, Harper Perennial, 1993, pp. 43, 122, 128, 157, 191, 212, 225, 301, 329; J. Horne, *Les milieux des sciences humaines et sociales face aux atrocités pendant et après la guerre – Henri Pirenne, Fernand van Langenhove, Marc Bloch*, in *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, cit., pp. 11-20.

¹⁰ Sul concetto di medievalismo, cfr. T. di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Torino, Einaudi, 2011, p. 18, nota 1, con ulteriore bibliografia.

¹¹ T. di Carpegna Falconieri, *Medioevo, quante storie! Fra divagazioni preziose e ragioni dell'esistenza, in Medioevo quante storie. V Settimana di Studi Medievali 130 anni di storie. Giornata conclusiva*, Roma, 21-23 maggio 2013, a cura di I. Lori Sanfilippo, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2014, pp. 109-137, p. 129.

estesa, di soggetto storico operante, in quanto delle idee sul Medioevo ci si è serviti per fare la guerra o per darle senso.

Muovendosi in questa direzione, il tema «Medioevo nella grande guerra» ha già prodotto alcuni saggi significativi. Un'opera fondamentale come quella di Paul Fussell dedica conveniente spazio alla dimensione medievalista nella propaganda bellica e nell'immaginario dei combattenti, mentre altri studi, quasi tutti piuttosto recenti, sono indirizzati specificamente a questo campo d'indagine, del quale si comincia a riconoscere la portata¹². Anche queste analisi sul medievalismo – territorio di incontro fra più discipline quali la storia contemporanea, la psicologia sociale e l'antropologia culturale – permettono di apprezzare quanto la grande guerra sia stata culturalmente un *turning point* e quanto sia appropriata la definizione di «secolo lungo» data da Eric Hobsbawm all'Ottocento, che sarebbe terminato con quel conflitto¹³. La grande guerra spazzò via l'Ottocento e, con esso, proprio il medievalismo che di quel secolo era stato un'espressione dominante¹⁴. Dopo la prima guerra mondiale, «apocalisse della modernità», anche all'età medievale e ai suoi miti si sarebbe guardato in un altro modo¹⁵.

¹² Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., spec. pp. 170 sgg. La sua consapevolezza del marchio «medievalista» che per molti britannici ebbe l'esperienza bellica è talmente forte da fargli scrivere nella premessa che, all'origine del suo libro, vi era l'intenzione di scandagliare le origini di quella che «some future "medievalist" can call The Matter of Flanders and Picardy», «qualche futuro "medievalista" potrà chiamare la Materia delle Fiandre e di Piccardia» (la traduzione di «matter» con «vicenda», che si trova nell'edizione italiana, p. 4, non restituisce il raccordo con l'epica cavalleresca). I principali studi sul medievalismo nella grande guerra sono i seguenti: Girouard, *The Return to Camelot*, cit., pp. 275-293; M. Domenichelli, *Miti di una letteratura medievale. Il Nord*, in *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, Einaudi, 2004, pp. 292-325, pp. 322-325; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit.; M. Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, pp. 191-228. Il testo di Stefan Goebel, denso di analisi e ricco di dati, riguarda il medievalismo nella memoria pubblica (cfr. pp. 23 sgg.) e si impone come imprescindibile testo di riferimento per la Gran Bretagna e la Germania. Nonostante l'importante apparato iconografico, è invece da accogliersi con riserve – per l'impianto generale – lo studio di A.J. Frantzen, *Bloody Good: Chivalry, Sacrifice, and World War I*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

¹³ E.J. Hobsbawm, *Le rivoluzioni borghesi: 1789-1948*, Roma-Bari, Laterza, 1991; Id., *Il trionfo della borghesia: 1848-1875*, Roma-Bari, Laterza, 2010; Id., *Letà degli imperi: 1875-1914*, Roma-Bari, Laterza, 2011; cfr. Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 28.

¹⁴ Vi sono idee contrastanti riguardo alla fine della grande stagione medievalista. Essa avrebbe termine con la prima guerra mondiale secondo Girouard, *The Return to Camelot*, cit., pp. 290 sgg.; Domenichelli, *Miti di una letteratura medievale*, cit., p. 325; di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante*, cit. p. 103; avrebbe invece termine con la seconda guerra mondiale per B. Stock, *La voce del testo. Sull'uso del passato*, Roma, Jouvence, 1995, pp. 70 e 76, e Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 10-14 e 291-301.

¹⁵ E. Gentile, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Milano, Mondadori, 2008. Cfr. anche *infra*, par. 3. Non ho avuto la possibilità di assistere al convegno «La guerra come apocalisse. Interpretazioni, disvelamenti, paure», LVI Settimana di studio, 15-17 ottobre 2014, Fondazione Bruno Kessler, Trento. Esula dal presente studio l'analisi del recupero di temi medievali nella

I lavori dei quali ci serviamo riflettono però storiografie che non sempre si incrociano. Il medievalismo fu presente in molti paesi belligeranti, ma il tema storiografico è frequentato quasi soltanto dalla letteratura in lingua inglese. Il presente lavoro si propone come una messa a punto di studi precedenti, ma è costruito anche su testimonianze non ancora sfruttate per questo specifico tema e inoltre ha l'intento di suggerire uno schema interpretativo parzialmente nuovo. Quest'ultimo si fonda su una comparazione dei simboli di derivazione medievale che si vorrebbe fosse di qualche utilità per affrontare il tema della dimensione pan-occidentale del medievalismo, pur nelle sue declinazioni locali¹⁶. Partendo da una bibliografia importante ma non ancora sistematizzata e avvalendosi di una vasta e diversificata gamma di fonti (tra cui quelle ufficiali, iconografiche, memorialistiche e letterarie)¹⁷, in questo studio si vuole pertanto ragionare sui simboli desunti dall'immaginario allora corrente sul Medioevo che furono impiegati nel discorso pubblico e dagli stessi combattenti per illustrare e spiegare la guerra. Le parole chiave corrispondono ad altrettanti luoghi comuni affermatasi nel corso dell'Ottocento e tuttora perduranti: barbarie, cavalleria e crociata¹⁸.

1. *Retoriche*. I tre temi generali corrispondenti a barbarie, cavalleria e crociata sono stati selezionati a seguito di un'analisi impegnativa (benché forzatamente

letteratura europea del dopoguerra, anche e proprio a causa del dramma della grande guerra, come denuncia del male della modernità, nostalgia del passato e proposte neomedievali (basti pensare ad autori come N. Berdjajev, P. Florenskij, S. George, R. Guénon, E. Jünger, C.S. Lewis, J. Maritain, E. Pound, O. Spengler, J.R.R. Tolkien).

¹⁶ Come si è già avuto modo di accennare, il medievalismo italiano verrà affrontato prossimamente in di Carpegna Falconieri, *Il medievalismo e la grande guerra in Italia*, cit. In questo lavoro verranno trattate le peculiarità dell'uso del Medioevo nella cultura italiana: un uso che fu residuale e che – a fronte della massiccia presenza di linguaggi politici concorrenziali quali soprattutto il futurismo e i miti del Risorgimento e di Roma antica – fu presente sostanzialmente in ambito cattolico.

¹⁷ Il riferimento alle fonti sarà indicato di volta in volta nelle note. Per quanto riguarda le opere d'arte e quelle di propaganda iconografica, ci si è serviti di testi che rimandano alle collezioni d'arte o alle raccolte archivistiche, senza avere avuto, purtroppo, la possibilità di accedere direttamente ai documenti originali. Un aiuto imprescindibile è stato fornito dal *web*, in particolare dal sito <https://sites.google.com/site/digitalpostercollection/propaganda/1914-1918-world-war-i> (consultato il 26 novembre 2014), in cui sono presenti molti dei materiali qui utilizzati. Cfr. anche M. Miele, C. Vighy, *Manifesti illustrati della Grande Guerra*, Roma, Palombi, 1997; Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 220-221.

¹⁸ Questo saggio, di lunga gestazione, deve molto agli incontri e agli scambi di idee che ho avuto con alcuni colleghi e allievi. Ringrazio in particolare Carol Symes, che ho avuto la fortuna di ascoltare al convegno «The Middle Ages in the Modern World», University of St Andrews, 24-28 June 2013, dove ha tenuto una conferenza intitolata *Modern World and the Medieval Past: the Middle Ages of World War I*; Michela Passini, con cui ho avuto un proficuo scambio di libri e di email; Salvatore Ritrovato, collega urbinato che negli anni accademici 2013-2015 ha tenuto i suoi corsi sulla poesia e la letteratura negli anni della grande guerra mentre io tenevo analoghi corsi sul medievalismo. Ringrazio tutti gli studenti dei miei corsi, nonché Claudia Stacchiotti, Valentina Visconti, Stella Losasso, Maria Chiara Pepa (Università di Urbino) e Davide Iacono (Sapienza Università di Roma), che si sono laureati con me con delle belle tesi sul medievalismo. Ringrazio infine Fabiola Bernardini, Umberto Longo, Francesca Roversi Monaco e Lila Yawn, con cui discuto spesso di temi legati al medievalismo.

lontana dalla completezza) delle fonti a disposizione. La *ratio* della selezione sta nel fatto che tali temi sono stati valutati come quelli che meglio descrivono l'immaginario medievale riferito alla grande guerra. Immediatamente intelleggibili in quegli anni, essi in realtà lo sono ancora adesso, senza che si possano cogliere differenze sostanziali rispetto a cento anni fa: ancora oggi, in molti paesi occidentali e soprattutto in alcune culture politiche, questi tre termini vengono impiegati comunemente per rappresentare metaforicamente situazioni di conflitto.

Le ragioni dell'imporsi di questi luoghi comuni nell'immaginario collettivo vanno ricercate sostanzialmente nell'Ottocento, che, secolo della storia, è stato il periodo che più di ogni altro ha contribuito alla costruzione delle interpretazioni poi *vulgatae* sull'età medievale, intesa nella duplice accezione di un prima storico, preludio necessario alle età moderna e contemporanea, e di un altrove storico, luogo di elezione del mito e della fiaba. Quando riferito alla costruzione dell'idea di nazione, il discorso sul medievalismo ottocentesco si situa in uno spazio che interseca il prima e l'altrove, la storia e la leggenda. Esso infatti è il frutto tanto delle discipline storiche, archeologiche e filologiche che ricostruiscono il passato delle nazioni andando a scovarne le origini nel periodo medievale, quanto delle molteplici espressioni artistiche e letterarie che offrono anch'esse alle nazioni miti di fondazione riferiti al Medioevo¹⁹. Gli studi storici e le espressioni artistiche si incontrano, si sovrappongono, si intrecciano, scivolano gli uni nelle altre e si contaminano a vicenda adattandosi a paesi differenti, i quali vanno in tal modo avvicinandosi culturalmente proprio nel segno del Medioevo, riconosciuto come un linguaggio comune²⁰. Così appunto è avvenuto per i concetti di barbarie, cavalleria e crociata, i quali, distillati nel corso di quel secolo, sono divenuti chiavi interpretative per compendiare l'intera civiltà medievale e per riattivarne continuamente i significati politici diffondendosi nella cultura di massa. Sono cioè divenuti dei simboli politici.

Tuttavia, possedere un linguaggio condiviso – essere per esempio tutti convinti che la propria nazione abbia una genesi nell'età di mezzo, e che di conseguenza stili architettonici di ispirazione medievale possano essere impiegati da nazioni per altri versi molto differenti per affermare questo vincolo con il proprio passato in un'ottica continuista – non significa condividere i medesimi intendimenti politici. Il Medioevo con i suoi simboli, infatti, funziona bene tanto per esprimere appartenenze amplissime (è il caso del *gothic revival taste*, che nel XIX secolo fu

¹⁹ Tra i molti titoli segnalo solamente A.M. Thiesse, *La creazione delle identità nazionali*, Bologna, il Mulino, 2001 (ed. or. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999); di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante*, cit., pp. 71-90, con la bibliografia di riferimento spec. a p. 90, nota 17, nonché, da ultimo, *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*, ed. by P.J. Geary, G. Klaniczay, Amsterdam, Brill, 2013.

²⁰ *Ibidem*. Sul concetto di *histoire croisée*, cfr. M. Werner, B. Zimmermann, *Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity*, in «History and Theory», XLV, 2006, 1, pp. 30-50.

una vera *koinè* culturale)²¹, quanto per marcare le alterità. Durante i periodi di conflitto, l'uso propagandistico di temi medievali assume in prevalenza proprio questa seconda funzione. Da questo punto di vista, il caso che, con riferimento esplicito agli anni della grande guerra, assume un significato emblematico, è quello corrispondente al processo di nazionalizzazione dell'arte gotica²². Il gotico è un «enjeu symbolique» (Michela Passini) ritenuto indispensabile per la costruzione delle identità nazionali da parte di tedeschi e francesi; ma all'indomani della guerra franco-prussiana (1870-1871) e per molti decenni a seguire, gli intellettuali dei due paesi si scontrano per attribuire alla rispettiva nazione la paternità dello stile ogivale, per asserire che il loro gotico – non quello dell'avversario – è il più antico e puro, per dichiarare che esso incarna lo spirito autentico del proprio rispettivo popolo. Un discorso retorico che, in altri tempi, aveva potuto condurre a espressioni di fratellanza idealizzando la concordia religiosa del Medioevo come tempo delle cattedrali²³, viene dunque esasperato in termini conflittuali. La fase apicale di questa guerra culturale si situa proprio durante il primo conflitto mondiale, quando i libri e i *pamphlet* incendiari diventano poca cosa di fronte ai bombardamenti delle città francesi e belghe da parte dell'esercito tedesco. Vengono distrutti monumenti insigni: la biblioteca di Lovanio, prima vittima della guerra, le cattedrali di Arras, di Soissons, di Noyon, di Ypres, rasa al suolo con tutta la città. E la cattedrale di Reims, luogo sacro alla patria, dove venivano incoronati i re di Francia, che fu gravemente danneggiata nel corso di tre bombardamenti nel 1914, 1915 e 1917²⁴. I tedeschi vengono accusati di volere intenzionalmente distruggere il patrimonio artistico delle nazioni avversarie per eliminare le tracce del loro glorioso passato. In Italia, la stessa condanna è pronunciata contro gli austriaci, che bombardarono, tra le altre, le città di Aquileia (danneggiando la basilica), Ravenna (Sant'Apollinare), Padova (basilica del Santo, duomo e museo civico), Venezia (chiesa degli Scalzi), Ancona (cattedrale di San Ciriaco). Secondo la propaganda francese, i tedeschi avrebbero distrutto le cattedrali non solo in quanto barbari senza civiltà, ma proprio per cancellare le fulgide prove della superiorità del gotico francese su quello tedesco. Tanto che Giovanna d'Arco in

²¹ M. Aldrich, *Gothic Revival*, London, Phaidon Press, 1997.

²² Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, cit., pp. 235-236; Passini, *La fabrique de l'art national*, cit., pp. 191-228.

²³ Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, cit., pp. 25-35; E. Castelnuovo, *Il fantasma della cattedrale*, in *Il Medioevo al passato e al presente*, cit., pp. 3-29. Si pensi per es. all'acquerello *Die Heilige Allianz* di Heinrich Olivier, del 1815 (Dessau, Staatliche Galerie), in cui i tre sovrani prussiano, russo e austriaco (rappresentanti delle fedi evangelica, ortodossa e cattolica) si giurano fedeltà vestiti da cavalieri in una chiesa gotica.

²⁴ J. Le Goff, *Reims, ville du sacre*, in *Les lieux de mémoire*, sous la direction de P. Nora, vol. II, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 89-184; Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, cit., pp. 235-236; M. Passini, *Martirio e resurrezione di Reims. Dispute novecentesche su una cattedrale*, in *Il Medioevo al passato e al presente*, cit., pp. 571-587; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 178-186; Passini, *La fabrique de l'art national*, cit., pp. 191-228.

persona, in una cartolina che la mostra davanti alla cattedrale di Reims in fiamme, si rivolge all'imperatore tedesco Guglielmo II stringendo la bandiera con i gigli di Francia e apostrofandolo così:

Non ti bastava l'assassinio dei bambini / tu, re dei banditi e dei vandali / vedendoti impotente davanti agli alleati / bestemmi e distruggi le nostre belle cattedrali²⁵.

2. *Barbarie*. In ogni retorica nazionale sono presenti processi di costruzione che, per delineare le identità, abbisognano di accentuare la dimensione di alterità²⁶. Riferiti all'uso del Medioevo, tali processi seguono una logica elementare, che è quella di proiettare nel passato medievale gli avversari del tempo presente e, di converso, di medievalizzare l'immagine del nemico, come se fra quel remoto passato e l'attualità non vi fossero cesure interposte. Come nel Risorgimento italiano l'imperatore Federico Barbarossa è prefigurazione dell'imperatore Francesco Giuseppe, e come poco dopo la guerra franco-prussiana Rolando è il prode francese mentre Gano di Magonza [*sic*] è l'ombroso tedesco²⁷, così durante la grande guerra il modo più eclatante e di gran lunga il più usato da parte di tutte le potenze alleate per stigmatizzare il nemico servendosi di immagini negative desunte dal Medioevo consiste nell'attribuire ai tedeschi l'epiteto di barbari²⁸.

I manifesti, le cartoline, finanche i romanzi, le lettere e di diari di guerra sono concordi nell'attribuire questo marchio di infamia ai tedeschi, i quali oltre ai nomignoli offensivi di crucchi o *boches* affibbiatigli dai soldati, sono comunemente definiti unni e vandali (anche *Germ-hun* nella propaganda di lingua inglese)²⁹, andando a scegliere i nomi di quelle popolazioni che più di altre lasciarono un sinistro ricordo di sé per le loro azioni efferate al tempo del periclitante Impero romano³⁰. Armati di mazze, vili incendiari, i nuovi barbari che calpestanto il sacro

²⁵ «Point ne te suffisait le meurtre des enfants / Toi, le rois des bandits et celui des vandales / Devant les alliés, te voyant impuissant / Tu blasphèmes et détruis nos belles cathédrales»: M. Boulanger, *Jeanne d'Arc à Guillaume devant Reims*, Éditions Gloria 80. La cartolina riprende l'iconografia del dipinto *Jeanne d'Arc en armure devant Orléans* realizzato da Jules Lenepveu nel Pantheon di Parigi tra il 1896 e il 1890. Si ricordi che Giovanna d'Arco aveva assistito, a Reims, all'incoronazione del re Carlo VII nel 1429. La distruzione della cattedrale di Reims ebbe risonanza mondiale.

²⁶ F. Cardini, *L'invenzione del nemico*, Palermo, Sellerio, 2006; *L'immagine del nemico. Storia, ideologia e rappresentazione tra età moderna e contemporanea*, a cura di F. Cantù, G. Di Febo, R. Moro, Roma, Viella, 2009; *Costruire un nemico. Studi di storia della propaganda di guerra*, a cura di N. Labanca e C. Zadra, Milano, Unicopli, 2011; U. Eco, *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2011.

²⁷ Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, cit., pp. 230-241, spec. p. 235.

²⁸ S. Peverada, *Tra immaginario e propaganda: la figura del nemico nella Grande Guerra*, in «Quaderni di parentesi storiche», I, 2013, pp. 3-14, con bibliografia.

²⁹ Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., p. 100; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 209.

³⁰ Cfr. il libro di illustrazioni satiriche di G. Antona Traversi, *Gli Unni e... gli altri*, Milano, Ravà & C., 1915, commentato da N. Marchioni, «*L'arte della guerra*» in *Italia nel primo conflitto mondiale: alcuni sondaggi*, in *La Grande Guerra degli artisti: propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni*

suolo della patria vorrebbero distruggere la civiltà servendosi di mezzi ritenuti inaccettabili da un'etica che intende ancora considerare i soldati al fronte come i soli soggetti lecitamente esposti all'urto diretto della guerra. Con grande risalto vengono denunciati i cannoneggiamenti delle città, i bombardamenti aerei di obiettivi non militari e gli affondamenti di navi civili o appartenenti a flotte neutrali. La guerra sottomarina, in particolare, porta alla commistione dell'immagine del barbaro con quella del pirata³¹.

Poiché i tedeschi e gli austro-ungarici, per compiere le loro azioni giudicate barbariche, si servono di mezzi tecnici avanzati (come aerei, idrovolanti, sottomarini, mine automatiche e cannoni a lunga gittata), poiché fanno uso di armi sleali come il gas³², e poiché essi stessi si dichiarano i latori della *Kultur*, che li porrebbe in una posizione di superiorità, la propaganda di guerra fa un uso massiccio di ossimori che denunciano l'aberrazione di una tale congiuntura: si parla comunemente di «barbarie tecnologica» e di «barbarie scientifica»:

La barbarie scientifica degli austro-tedeschi, che perciò stesso superano i vandali ingenuamente crudeli, si manifesta ovunque e sempre: e due transatlantici son silurati, e molti italiani, che emigravano per l'America, si dicono periti. Quousque tandem?³³

della prima guerra mondiale, a cura di N. Marchioni, Firenze, Pagliai, 2005, pp. 11-60, pp. 50-51: «Le caricature dei soldati tedeschi ed austriaci di [Enrico] Sacchetti, in linea con la demonizzazione del nemico attuata dagli organi di propaganda di tutti i paesi belligeranti con pari acrimonia, mettono [...] a nudo, di fronte all'osservatore, non il ridicolo che potrebbe derivare dal loro aspetto fisico, ma la perversa natura nascosta nel loro animo, rivelata anche nella serie di cartoline propagandistiche *The Hun*, pubblicata a Londra nel 1917, in cui vengono mostrate le bieche azioni dei soldati nemici». Cfr. altresì il film *Passano gli Unni*, girato a Torino nel 1916 per la regia di Mario Caserini, sul quale si veda P.M. De Santi, *La Grande Guerra nel cinema italiano*, in *La Grande Guerra degli artisti*, cit., pp. 133-154: p. 135. A Roma uscì anche un periodico dal titolo *Fuori i Barbari!*.

³¹ D. Heller-Roazen, *Il nemico di tutti. Il pirata contro le nazioni*, Macerata, Quodlibet, 2010 (ed. or. *The Enemy of All: Piracy and the Law of Nations*, New York, Zone Books, 2009). Un pirata con l'elmo chiodato di fronte alla cattedrale di Lovanio incendiata è rappresentato nella cartolina satirica di propaganda italiana *Louvain. La civiltà s'avvanza...* (visibile con scheda in http://www.dhm.de/datenbank/dhm.php?user=uml&seite=5&fld_0=ju004629, sito consultato il 21 dicembre 2014).

³² Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 226.

³³ Archivio Carpegna (d'ora in poi: AC), *Diario di Guido di Carpegna Falconieri*, quaderno XXIX, p. 331 (novembre 1915). Sul personaggio (1840-1919), cfr. F. Bartocchini, *Carpegna (C. di Falconieri) Guido Orazio Gabrielli di*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1977, pp. 593-594. Il *Diario* di Guido copre gli anni 1856-1919; nell'Archivio Carpegna si conservano circa millequattrocento lettere e cartoline di soldati carpegnoli a lui scritte durante la guerra, per le quali, in attesa di uno studio mirato, si veda L. Gorgolini, *Emozioni di guerra: le Marche di fronte ai grandi conflitti del Novecento*, Roma, Carocci, 2008, p. 29. Per altri ossimori tra barbarie e scienza/cultura cfr. per es. L. Sturzo, discorso *La liberazione di Gerusalemme*, in L. Sturzo, *Scritti inediti*, a cura di F. Piva, vol. I, 1890-1924, Roma, Edizioni Cinque Lune-Istituto Luigi Sturzo, 1971, pp. 371-379 (5 gennaio 1918), p. 375: «[Nel 1914] la barbarie veniva a noi come il prodotto di una civiltà. Strano contrasto!». Cfr. E. Gentile, *La grande guerra e la rivoluzione fascista*, in *Cristiani d'Italia. Chiese, società, stato, 1861-2011*, dir. A. Melloni, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2011, pp. 247-260, <http://www.treccani.it/enciclopedia/la-grande-guerra-e-la-rivoluzio->

Dietro a questi discorsi retorici vi è, ovviamente, la lunga storia dell'idea di barbarie, che percorre tutta la storia dell'Occidente ma che appare vivificata nel corso dell'Ottocento, quando si impose come un fatto storico acclarato l'idea che i popoli migranti in Europa fra età tardo antica e alto Medioevo fossero geneticamente e culturalmente gli antenati dei tedeschi³⁴. Cioè da una parte si rafforzò l'idea di una continuità della nazione germanica – che avrebbe avuto il merito, non l'onta, di inaugurare una nuova epoca distruggendo l'Impero romano – mentre dall'altra parte si continuò con impeto rinnovato a contrapporre l'ideale della civiltà latina – anch'essa incarnata in una linea ininterrotta del tempo dagli attuali italiani e francesi – contro l'assoluta mancanza di civiltà rappresentata dalla barbarie germanica.

Basandosi sullo stesso presupposto, dunque, i tedeschi di oggi e i barbari di allora potevano essere davvero il medesimo popolo³⁵. Di converso, anche da parte tedesca si gridava alla barbarie del nemico – per esempio quando fu colpito il treno del Kaiser nel novembre 1916³⁶, o quando fu distrutta la basilica di Saint-Quentin³⁷, o denunciando l'inciviltà delle truppe coloniali degli imperi francese e inglese³⁸. A sua volta, la propaganda del Reich esaltava il primo germanesimo medievale attraverso l'uso massiccio dei miti delle origini rinnovati soprattutto dall'opera wagneriana: come le intrepide valchirie, divinità femminili e guerriere.

ne-fascista_%28Cristiani-d%27Italia%29/ (consultato il 12 dicembre 2014) riguardo a Benedetto XV: «Nella sua prima enciclica *Ad Beatissimi apostolorum principis* emanata il 1° novembre 1914, Benedetto XV denunciò la tragedia della guerra combattuta da popoli che si dicevano cristiani con “barbarica raffinatezza”. Sull'argomento (e sull'ossimoro) vedi ancora, per l'Italia: A. Cortellesa, *Fra le parentesi della storia*, in *Le notti chiare*, cit., pp. 9-62, pp. 16-18; per la Francia e la risposta della Germania: S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 134, 165, 168-180 (ed. it. *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la memoria del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002); infine Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., cap. II, *La barbarie dello splendore*, pp. 44-57, spec. pp. 53-55.

³⁴ L'argomento è sviluppato da una vasta letteratura medievistica; si veda da ultimo I. Wood, *The Modern Origins of the Early Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

³⁵ Cfr. per es. Peverada, *Tra immaginario e propaganda*, cit., p. 4, con riferimento agli studi di Edgar Bérillon sul carattere nazionale dei tedeschi. Che poi tale certezza – che avrebbe avuto gravi esiti ulteriori – sia stata confutata, è cosa di tempi molto vicini a noi. Oggi la storiografia sull'alto Medioevo ragiona non in termini di culture determinate una volta per tutte, bensì di identità fluide, e tuttavia l'interpretazione ottocentesca (che poi è quella della grande guerra) è ancora molto presente. Cfr. di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante*, cit., pp. 241 sgg.; S. Gasparri, C. La Rocca, *Tempi barbarici. L'Europa occidentale tra antichità e Medioevo (300-900)*, Roma, Carocci, 2012, p. 16.

³⁶ AC, *Diario di Guido di Carpegna Falconieri*, XXIX, p. 70 (3 novembre 1916): «E un aviatore francese gitta una bomba sul treno imperiale germanico, facendo molte vittime. E il mattoide feroce imperatore, salvo per miracolo, lamentasi della barbarie (sic) del nemico! Oh, stranezza! Rammentiamo il Vangelo: quel disgraziato ambizioso fino alla follia, non vide il trave sull'occhio proprio. Dove sono i veri Barbari?».

³⁷ Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 182.

³⁸ Audoin-Rouzeau, Becker, *14-18, retrouver la guerre*, cit., pp. 173-178; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 207-208.

Per esempio, in un manifesto viene rappresentata una valchiria nell'atto di proteggere con lo scudo il Kaiser che sta appuntando la croce di ferro sul petto di un soldato ferito³⁹, mentre in alcuni monumenti tedeschi le valchirie portano in volo i caduti nel Valhalla⁴⁰.

3. *Cavalleria*. La *koinè* culturale medievalista, forgiata dal romanticismo e non ancora spenta negli anni della guerra, permetteva il confronto fra gli avversari mediante un secondo elemento simbolico largamente condiviso, la cavalleria. L'euforia con cui la popolazione europea si riversò nelle strade nell'agosto 1914 inneggiando alla guerra⁴¹, la certezza che il conflitto, in polarità assoluta rispetto alla vecchia vita sociale e borghese, avrebbe portato una liberazione e un salutare rinnovamento del mondo, l'equiparazione della guerra a una grande avventura sportiva⁴², e poi le prime operazioni militari, nelle quali l'arma di Cavalleria svolse ruoli di qualche rilievo, si coniugavano con sperimentati sistemi educativi e conseguenti schemi comportamentali che, soprattutto nelle classi medie e alte della società (quelle cioè che fornivano gli ufficiali), riconoscevano nel cavaliere medievale il modello del gentiluomo combattente⁴³. Era il prode di spezziate virtù, coraggioso e leale, pronto a morire per la patria, la cui figura imponente e generosa si era imparato ad amare sin dai banchi di scuola⁴⁴. Il codice etico attribuito alla cavalleria medievale, i nomi e le imprese dei cavalieri famosi erano stati riproposti alle generazioni del presente con una grande forza persuasiva, in grado di produrre una fascinazione alla quale concorreva tanto la componente più propriamente storica, quanto quella mitica, fantastica e romanzesca.

In Germania, il rinnovato Impero da tempo aveva fatti propri i colori, gli emblemi e il motto *Gott mit uns* dei cavalieri teutonici, e i gentiluomini servivano prevalentemente in cavalleria⁴⁵. Il 31 luglio 1914 il Kaiser annunciò di essere

³⁹ <http://digitalpostercollection.com/propaganda/1914-1918-world-war-i/germany/german-emperor-wilhelm-ii-protected-by-a-valkyrie-with-a-german-flag-granting-an-iron-cross-to-a-german-soldier/> (pagina consultata il 12 dicembre 2014).

⁴⁰ Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 69 sg., 210, 279-285. Anche un soldato inglese è visto cavalcare verso il Valhalla: Girouard, *The Return to Camelot*, cit., p. 287.

⁴¹ Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 16 e 59-101; Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., pp. 196-210.

⁴² Girouard, *The Return to Camelot*, cit., pp. 285-286; Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., pp. 32-36; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 216-223. Il tema è ripreso nel film *Gallipoli* (in italiano: *Gli anni spezzati*), per la regia di Peter Weir, Australia, 1981. Sulla sportività derivata essa stessa dalla cavalleria in età romantica, cfr. Girouard, *The Return to Camelot*, cit., pp. 231-248.

⁴³ Girouard, *The Return to Camelot*, cit., spec. pp. 259-274.

⁴⁴ Ivi, pp. 163-176.

⁴⁵ Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 81. Il 152° reggimento di Fanteria portava il nome di «Ordine teutonico»: ivi, pp. 137-138. Sulla battaglia di Tannenberg (1914) proposta come nemesi della sconfitta del 1410, cfr. ivi, pp. 127 sgg.; su raffigurazioni di Bismarck e di Hindenburg come cavalieri: ivi, pp. 56, 106-107, 133 (Hindenburg come cavaliere teutonico), 213-215 e *ad indicem*; Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 169-170. Sulla croce di ferro, derivata dall'emblema dei cavalieri

costretto a sguainare la spada e vi fu chi scrisse in seguito che quella spada avrebbe brillato «come la lancia del santo Graal»⁴⁶. Nell'Impero britannico, gli aristocratici e anche gli appartenenti alle classi medie consideravano il *gentleman* come un perfetto cavaliere. Soprattutto in questo paese, il sistema educativo era riuscito a trasmettere un tale modello anche ad ambienti di livello sociale piú basso, altrove non raggiunti⁴⁷. In Inghilterra vi erano i cavalieri dell'Impero, ma vi erano anche i *boy scouts* fondati da lord Baden Powell, essi stessi *Young Knights of the Empire*, con san Giorgio come patrono⁴⁸. Per dirla con Alain Girouard, il primo ad avere estensivamente studiato il tema in relazione con la grande guerra, «gli ideali della cavalleria lavorarono in pieno accordo a favore della guerra»⁴⁹. E per continuare con Stefan Goebel, «i cavalieri della Gran Bretagna edoardiana possedevano l'equipaggiamento mentale per combattere, quando la guerra scoppiò nel 1914»⁵⁰. Non può allora stupire come nella propaganda tedesca e britannica, e, con minore incidenza, anche in quella di altri paesi, il tema della cavalleria fosse uno fra i principali a venire impiegato, soprattutto nei manifesti e nelle cartoline⁵¹. Fra i piú noti (e piú studiati) esempi di propaganda, si possono ricordare il manifesto britannico che raffigura san Giorgio mentre combatte il drago, contenente l'appello «Britain needs you at once»⁵², e il manifesto tedesco echeggiante l'incisione *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Dürer, nel quale viene raffigurato un cavaliere

teutonici, Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 213. Paradigmatici del peso politico e sociale della vecchia aristocrazia militare tedesca e del ruolo che si immaginava avrebbe avuto la cavalleria nella prossima guerra sono le opere del generale prussiano Friedrich von Bernhardt, *La nostra cavalleria nella guerra dell'avvenire: considerazioni sull'impiego, ordinamento ed istruzione*, Roma, E. Voghera, 1906 (ed. or. *Unsere Kavallerie im nächsten Krieg. Betrachtungen über ihre Verwendung, Organisation und Ausbildung*, Berlin, Mittler, 1899); Id., *La guerra dell'avvenire*, Roma, Stabilimento poligrafico per l'Amministrazione della guerra, 1923 (ed. or. *Deutschland und der nächste Krieg*, Stuttgart, Cotta, 1912).

⁴⁶ Citato da Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 81. Cfr. *New York Times Current History: The European War from the Beginning to March 1915*, Vol. 1, No. 2, *Who Began the War, and Why?*, E-book, 2005, p. 209 (http://www.gutenberg.org/files/16331/16331-h/16331-h.htm#WILL_OF_WILHELM_II_THAT_SWUNG_THE_SWORD, pagina consultata il 14 marzo 2015).

⁴⁷ Girouard, *The Return to Camelot*, cit., pp. 249-258; Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 121-147.

⁴⁸ Girouard, *The Return to Camelot*, cit., p. 256; Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 149-155.

⁴⁹ «The ideals of chivalry worked with one accord in favour of war»: Girouard, *The Return to Camelot*, cit., p. 278.

⁵⁰ «The knights of Edwardian Britain were mentally equipped for combat when war broke out in 1914»: Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 190. Si veda in generale ivi, pp. 189-203; cfr. anche M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo: saggio sulla cultura aristocratica in Europa, 1513-1915*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 531-534, 571-577.

⁵¹ Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 157-171. Per il caso italiano, che è differente, si potrà vedere di Carpegna Falconieri, *Il medievalismo e la grande guerra in Italia*, cit., di prossima pubblicazione

⁵² «La Gran Bretagna ha bisogno di te subito»: <http://digitalpostercollection.com/propaganda/1914-1918-world-war-i/united-kingdom/britain-needs-you-at-once/> (pagina web consultata il 9 dicembre 2014); Girouard, *The Return to Camelot*, cit., p. 277; Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 12-18.

in preghiera sopra le città in fiamme, sovrastato dalla scritta «In Deo gratia»⁵³. Manifesti e cartoline con questo tipo di iconografie furono centinaia⁵⁴. Tutto il pantheon cavalleresco entrò in guerra: i cavalieri di re Artù e di Carlo Magno, e naturalmente i cavalieri del Graal⁵⁵. Di converso, il nemico poteva essere rappresentato nella sua scelleratezza non solo barbarica, ma esplicitamente anticavalle-resca⁵⁶.

Oltre che raffigurare i cavalieri dei cicli epici medievali accanto a cavalieri senza nome – questi ultimi significanti tutti i combattenti – la propaganda si servì con larghezza delle effigi di due santi eroi in armatura e a cavallo: san Giorgio e la beata Giovanna d'Arco. L'iconografia medievalizzata del primo, santo militare per eccellenza, uccisore del drago (cioè del nemico teratomorfizzato), è presente nella propaganda di molti paesi belligeranti di tradizione cristiana: in Gran Bretagna, ovviamente, essendo il santo il patrono dell'Inghilterra⁵⁷; ma anche in Russia – e tanto nella Russia zarista quanto, con un apparente paradosso, in quella rivoluzionaria⁵⁸; nonché in Germania e in Austria⁵⁹. Giovanna d'Arco, eroina della Francia arsa sul rogo nel 1431, compare anch'essa molto spesso, naturalmente nella propaganda francese, nonché in quella degli Alleati in generale e, in particolare degli Stati Uniti d'America, dove viene rappresentata in spirito di lega con la Francia e con il proposito di sensibilizzare anche le donne alla causa

⁵³ <http://digitalpostercollection.com/propaganda/1914-1918-world-war-i/germany/gibst-du-einscherflein-noch-so-klein-in-gott-soll-dirs-gesegnet-sein/> (pagina *web* consultata il 9 dicembre 2014); Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 96-99, 166.

⁵⁴ Oltre ai numerosi esempi trattati da Frantzen, *Bloody Good*, cit., *ad indicem*, s.v. «posters», si veda il sito <https://sites.google.com/site/digitalpostercollection/propaganda/1914-1918-world-war-i> (consultato il 9 dicembre 2014). Si riconoscono temi cavallereschi nei manifesti di propaganda austriaci, britannici, tedeschi, russi. Sono molto rari (eccettuata l'iconografia di Giovanna d'Arco) in Francia, Italia e negli Usa.

⁵⁵ Girouard, *The Return to Camelot*, cit., p. 283; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 81.

⁵⁶ Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 172-176; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 189, 207-209 (anche per un periodo successivo), p. 227.

⁵⁷ Girouard, *The Return to Camelot*, cit., pp. 2 sgg., 8, 256, 284, 291; Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 14 e *ad indicem*; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 31-32, 56-57, 62 e *ad indicem*.

⁵⁸ Cfr. i due manifesti di propaganda <http://digitalpostercollection.com/propaganda/1914-1918-world-war-i/russia/a-poster-with-george/> e <http://digitalpostercollection.com/propaganda/1917-1923-russian-civil-war/bolsheviks/trotsky-slaying-the-counter-revolutionary-dragon-1918/> (pagine *web* consultate il 9 dicembre 2014). Nel secondo manifesto, Lev Trockij, come un san Giorgio dagli occhiali *pince-nez* e dallo scudo a forma di stella rossa, sconfigge il drago della controrivoluzione, che porta il cappello a cilindro.

⁵⁹ Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., pp. 112-113; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 61-62, 202; Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 160-163, 227. In un manifesto san Giorgio è il Kaiser: <http://digitalpostercollection.com/propaganda/1914-1918-world-war-i/germany/unser-kaiser-anschein-volk/> (pagina *web* consultata il 9 dicembre 2014).

della guerra⁶⁰. Peraltro la stessa guerra dei Cento Anni, della quale Giovanna fu protagonista e vittima, fu presentata, con un equilibrismo retorico, in termini analogici con l'attualità, senza rammentare il fatto che quel sanguinoso conflitto aveva visto contrapposti gli attuali alleati francesi e inglesi⁶¹.

Soprattutto nei primi mesi del conflitto, la corrispondenza tra propaganda medievalista e sentire comune – diffuso tra gli ufficiali e tra quei combattenti che, come in Gran Bretagna, si arruolavano ancora volontariamente – era forte. Così, gli ufficiali inglesi scrivono della guerra come di un'avventura, scrivono alle loro

⁶⁰ Cfr. per es. il manifesto di Haskell Coffin, *Save your country* (1918), riprodotto con scheda in <http://www.portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=68265;type=101/> (pagina web consultata il 9 dicembre 2014). O si consideri il film parzialmente a colori *Joan the Woman*, per la regia di Cecil B. DeMille (Usa, 1916), in cui il prologo e l'epilogo sono ambientati nella grande guerra e hanno come protagonista un ufficiale che trova in un villaggio una spada antica, sogna Giovanna e sacrifica la sua vita per la Francia. L'ufficiale, incredibilmente, è inglese. Sul mito politico di Giovanna in Francia: G. Krumeich, *Jeanne d'Arc à travers l'Histoire*, Préface de Régine Pernoud, Paris, Éditions Albin Michel, 1993 (ed. or. *Jeanne d'Arc in der Geschichte*, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1989), *passim* e, con riferimento alla grande guerra, pp. 245-255; P. Contamine, *Jeanne d'Arc dans la mémoire des droites*, in *Histoire des droites en France*, éd. par J.-F. Sirinelli, Paris, Gallimard, 1992, vol. II, pp. 399-435; Amalvi, *Le goût du moyen âge*, cit., pp. 104 sg.; L. Amar, *La récupération politique de Jeanne d'Arc: des travaux de Jules Michelet du XIXe siècle à la Seconde guerre mondiale*, mémoire de recherche, Université Toulouse 1 Capitole, 2013, <http://www.slideshare.net/fullscreen/25842657/1> (pagina consultata il 25 novembre 2014). Nonostante il libro di Frantzen, *Bloody Good*, cit., sia sul mito della cavalleria durante la grande guerra e nonostante l'autore abbia «limitato la [propria] discussione delle testimonianze medievali all'Inghilterra e alla Francia» («confined [his] discussion of the medieval evidence to England and France», p. 8), Giovanna non vi compare. Su di lei vedi anche *infra*, il paragrafo seguente.

⁶¹ I *bowmen* di Mons erano stati massacrati dai francesi, non dai tedeschi; ma era sufficiente non dirlo. La guerra dei Cento Anni era considerata dai francesi come il glorioso periodo di costruzione della patria, che nel 1453 si era ormai estesa pressappoco ai confini attuali. Diversi luoghi del conflitto medievale corrispondevano a quelli della guerra attuale. Così, per esempio, un ufficiale inglese riconosceva nelle sue marce i nomi dei villaggi nominati da Jean Froissart (cfr. Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 2, 243-244); cfr. in proposito anche E. Hemingway, *Addio alle armi*, Milano, Mondadori, 1974 (ed. or. *A Farewell to Arms*, New York, Scribner, 1929), pp. 375 e 397. Étienne Gilson ricorda una vignetta della prima guerra mondiale che lo aveva fatto tanto ridere da giovane, con un balestriere inglese che dice alla sua bella: «Adieu, ma chère femme, je pars pour la Guerre des Cent Ans» («Addio, cara moglie, parto per la guerra dei Cento Anni»): É. Gilson, *Le moyen âge comme «saeculum modernum»*, in *Concetto, storia, miti e immagini del medio evo*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 1-10, p. 1. Peraltro, Giovanna d'Arco entrò (ovviamente) nella propaganda anti-inglese del governo di Vichy: cfr. Krumeich, *Jeanne d'Arc*, cit., p. 262. Già nel celebre film *La passion de Jeanne d'Arc* di Carl Theodor Dreyer (Francia, 1928), l'attualizzazione è opposta, poiché, nella scena finale, i fanti che si affannano intorno al rogo portano elmetti molto simili a quelli dei fanti inglesi della prima guerra mondiale. Si tratta di un artificio che si ritrova, in seguito, nel film *Aleksandr Neuskij* di Sergej M. Ėjzenštejn (Urss, 1938), in cui gli elmetti dei fanti richiamano esplicitamente quelli dell'esercito germanico. Sugli elmetti di ferro nella grande guerra, evocanti al contempo «guerrieri medievali» e guerra industrializzata: Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 164 sgg. Su *La passion de Jeanne d'Arc*, cfr. U. Longo, *La passione di Dreyer per Giovanna*, in *Cinema e religioni*, a cura di S. Botta ed E. Prinziavalli, Roma, Carocci, 2010, pp. 65-77.

madri e spose come a delle dame, esprimono sentimenti di lealtà e *courtoisie* nel segno della cavalleria⁶². Ma, come è ben noto, la guerra mutò aspetto. Le audaci imprese sognate dai giovanissimi cavalieri si trasformarono in tombe di fango, il campo di battaglia in un tritacarne⁶³. Dal marzo 1916 in Inghilterra si dovette passare, come negli altri paesi, alla coscrizione obbligatoria. Mentre la propaganda continuava martellante a servirsi dei medesimi codici retorici, compresi quelli cavallereschi, questi erano ormai incomprensibili al fronte, dove la dissociazione tra la guerra sacra celebrata in patria e la situazione orrenda di mera sopravvivenza e di facile morte era totale. I fanti vivono nel fango e stanno rintanati sottoterra, tra rumori assordanti e sporcizia. Il soldato non è un cavaliere, ma un operaio⁶⁴; la sua attività quotidiana non è combattere, ma scavare. Il suo atteggiamento non è offensivo, ma difensivo: è paziente, abbarbicato alla terra⁶⁵. Il senso della morte è incumbente e interiorizzato. E il nemico è invisibile⁶⁶. Non lo si può sfidare in un duello, faccia a faccia: a usare la baionetta arrivano in pochissimi⁶⁷. I soldati non affrontano un avversario umano, ma un mostro. Le macchine, la tecnologia, la strapotenza dei materiali trasformano la guerra in un leviatano dotato di una volontà malefica, contro cui le deboli azioni dei soldati perdono senso⁶⁸.

Il contatto ideologico con la patria è perduto⁶⁹. Ed è stato ben spiegato come nel vissuto dei soldati in trincea, anche il tema cavalleresco scompare. Il tema del guerriero-eroe, poi, è assente⁷⁰. Fu allora «smarrita tutta la sgargiante messinscena

⁶² Girouard, *The Return to Camelot*, cit., pp. 283, 285. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., pp. 170-192, parla delle memorie di guerra come di *romances* medievali mediati dalla conoscenza della letteratura «pseudomedievale» di età vittoriana, riportando numerosi esempi. In paragone alla Gran Bretagna, il discorso sulla cavalleria in Germania, ancorché molto presente, fu «unsophisticated and underdeveloped» («non sofisticato e sottosviluppato»): Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 189; per il confronto si veda ivi, pp. 189-207.

⁶³ *Le notti chiare*, cit., pp. 248 sgg.; Rossi, *Il secolo di fuoco*, cit., p. 132.

⁶⁴ Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 398; Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 124-125.

⁶⁵ Ivi, pp. 141 sgg.

⁶⁶ Ivi, pp. 18, 30-32; Audoin-Rouzeau, Becker, *14-18, retrouver la guerre*, cit., p. 144; Marchioni, «*L'arte della guerra*», cit., p. 29; Rossi, *Il secolo di fuoco*, cit., p. 49; Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 221-222.

⁶⁷ Cfr. Smith, *Jean Norton Cru et la subjectivité de l'objectivité*, cit., pp. 92-93.

⁶⁸ Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 44-50 e 176-179, 183. Sul monte Sabotino come Maligno e come Bestia: Vann'Antò, *La Battaglia del Sabotino*, in Id., *Il fante alto da terra*, Messina-Milano, Principato, 1932, pp. 221-222: p. 221.

⁶⁹ Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 148. Tra i romanzi italiani più significativi: C.E. Suchert (in seguito noto con lo pseudonimo di Curzio Malaparte), *Viva Caporetto!*, Prato, Martini, 1921, ripubblicato nello stesso anno con il titolo *La rivolta dei santi maledetti*. *Contra*: Audoin-Rouzeau, Becker, *14-18, retrouver la guerre*, cit., pp. 111, 119, 139: le due autrici sottolineano la straordinaria passione patriottica che mosse i soldati per tutta la durata della guerra, difficilmente comprensibile alle generazioni attuali.

⁷⁰ Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 124-125; Audoin-Rouzeau, Becker, *14-18, retrouver la guerre*, cit., p. 40; Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 185 sgg.

che nei tempi passati aveva accompagnato il soldato in guerra»⁷¹. I giovani signori inglesi che non fanno più ritorno, in patria vengono commemorati come prodi cavalieri⁷²; ma coloro che sopravvivono recano con sé altre memorie⁷³. I combattenti, quando descritti da chi è stato al fronte, hanno un aspetto differente. L'unico elemento medievale ricordato da Emilio Lussu nel suo romanzo *Un anno sull'altipiano*, è quello delle «corazze Farina» che, date ai guastatori per aprire i varchi nei reticolati, sono del tutto inutili a evitarne la morte⁷⁴.

Il sogno del Medioevo cavalleresco permane, ma diventa un sogno infranto, il rimpianto di una *belle époque* che non tornerà. Guillaume Apollinaire, poco prima di partire volontario, evoca il tema letterario medievale dell'*ubi sunt*:

Dove son più i bei militari / Quei soldaton Dove le guerre / Dove le guerre d'una volta⁷⁵.

Sigmund Freud parla dell'illusione di anteguerra per contrapporla all'esito:

Si immaginava una tale guerra come una contesa cavalleresca, che doveva limitarsi a stabilire la superiorità di una delle parti [...]. La guerra a cui non volevamo credere è scoppiata [...]. Non soltanto è più sanguinosa e rovinosa di ogni guerra del passato [...], ma è anche perlomeno altrettanto crudele, accanita, spietata, di ogni altra anteriore. [...] Abbatte

⁷¹ Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 143; Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., pp. 230 sgg. Sulla guerra ormai irrimediabilmente «senza fanfara», cfr. C. Rebora, *Senza fanfara*, in Id. *Le poesie (1913-1957)*, Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1961, citato in *Le notti chiare*, cit., p. 260, e il commento ivi, p. 248. Perfettamente rispondente, proprio per la dicotomia che istituisce tra messinscena e realtà, è un passo del famoso libro di H. Barbusse, *Il fuoco*, Milano, Sonzogno, 1918, nuova ed. Milano, Kaos, 2007 (ed. or. *Le feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion, 1916), p. 356: «Più delle cariche che sembrano parate, più delle battaglie visibili dispiegate come stendardi, più ancora del corpo-a-corpo dove ci si dibatte e grida, questa guerra è spaventosa e sovrumana fatica, è acqua fino al ventre, è fango, escrementi e infame sporcizia. È facce ammuffite e carni a brandelli, è cadaveri che non sembrano più nemmeno cadaveri, mentre galleggiano sulla terra famelica. È tutto questo, è questa miserabile monotonia ininterrotta da momenti drammatici; è questa, e non la baionetta scintillante come fosse d'argento, né il chicchirichì della tromba al sorgere del sole!». La sorte della cavalleria francese, prima splendente di elmi e corazze, poi gettata alla rinfusa in un bosco, è efficacemente rappresentata nel film musicale *Oh What a Lovely War!* di Richard Attenborough (Gran Bretagna, 1969).

⁷² Girouard, *The Return to Camelot*, cit., pp. 287 sgg. Un esempio francese in Audoin-Rouzeau, Becker, *14-18, retrouver la guerre*, cit., p. 150.

⁷³ Girouard, *The Return to Camelot*, cit., p. 289.

⁷⁴ E. Lussu, *Un anno sull'altipiano*, Torino, Einaudi, 1945, p. 93: «Sembrano cavalieri medievali – osservò il generale. Noi rimanemmo silenziosi». Poco dopo lo stesso generale sentenza (*ibidem*): «I romani vinsero per le corazze». I guastatori, presi d'infilata da due mitragliatrici, muoiono dopo pochi passi. La scena è ripresa nel film *Uomini contro* (Francesco Rosi, Italia, 1970). Sulle corazze prodotte dalla ditta Farina: <http://www.cimeetrincee.it/farina.htm> (pagina consultata il 29 luglio 2014); sul romanzo: Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, cit., pp. 206-209, 285-287; Rossi, *Il secolo di fuoco*, cit., pp. 112-116, 159-160.

⁷⁵ «Où sont-ils ces beaux militaires / Soldats passés Où sont les guerres / Où sont les guerres d'autrefois»: G. Apollinaire, *C'est Lou qu'on la nommait* (1915), in *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Paris, Nrf, 1918, pp. 81-82; la traduzione qui proposta è quella di Giorgio Caproni, *La chiamavano Lu*, in G. Apollinaire, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 186-189.

quanto trova sulla sua strada con una rabbia cieca [...]. Spezza tutti i legami di comunità che possono ancora sussistere tra i popoli in lotta⁷⁶.

Il poeta Siegfried Sassoon, ufficiale britannico, dice lo scarto tra il miraggio della cavalleria e la realtà della guerra:

Tu sai che un tempo io ho cercato il Graal / cavalcando in armatura splendente, sereno e forte / e si diceva che nel mio vagito di bambino / sorgevano immortali sembianze di canzone. / Ma ora ho detto addio a Galahad / e non sono più il cavaliere di sogno e spettacolo / poiché brama e odio insensato mi rendono contento / e i miei amici uccisi sono con me dove io vado⁷⁷.

In un'altra sua poesia, intitolata *Middle-Ages*, lo stesso Sassoon descrive lo scontro notturno tra due cavalieri, che sente, ma non vede:

Udii un cozzo e un grido / e un uomo a cavallo fuggire dal bosco. / La luna si nascose in una nuvola. / Rimasi nell'ombra profonda. / «Brutto lavoro!» pensai / trattenendo il fiato. / «Gli uomini devono essere crudeli e fieri / giostrando per la morte». / Con un bagliore tempestoso si mostrò / la luna, e il vento soffiò più freddo. / Un uomo oltrepassò la collina / chinato sulla spalla del cavallo. / «È tempo per me di filare...» / Oscuramente fuggii. / I gufi stridevano nel bosco / e la luna affondò rossa⁷⁸.

Nelle opere grafiche di Alberto Martini la guerra è una «danza macabra» (tema iconografico di impronta tardo medievale): è un grande palcoscenico di morte in

⁷⁶ S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* (ed. or. *Zeitgemässe über Krieg und Tod*, 1915), in Id., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971, pp. 33-62, p. 38. Cfr. Audoin-Rouzeau, Becker, *14-18, retrouver la guerre*, cit., pp. 164-165. Un confronto tra le «elegant e cavalleresche» guerre medievali (nella fattispecie la guerra dei Cento Anni) e le «perfette follie» delle guerre moderne è già, negli anni Settanta dell'Ottocento, in J. Ruskin, *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain (1871-1884)*, London, G. Allen, 1907, lett. 4, pp. 73-74.

⁷⁷ «You are aware that once I sought the Grail, / Riding in armour bright, serene and strong; / And it was told that through my infant wail / There rose immortal semblances of song. / But now I've said good-bye to Galahad, / And am no more the knight of dreams and show: / For lust and senseless hatred make me glad, / And my killed friends are with me where I go»: S. Sassoon, *The Poet as Hero* (1916), in *The War Poems of Siegfried Sassoon*, ed. by R. Hart-Davis, London, Faber and Faber, 1983, p. 61.

⁷⁸ «I heard a clash, and a cry, / And a horseman fleeing the wood. / The moon hid in a cloud. / Deep in shadow I stood. / "Ugly work!" thought I, / Holding my breath. / "Men must be cruel and proud, / Jousting for death." / With gusty glimmering shone / The moon; and the wind blew colder. / A man went over the hill, / Bent to his horse's shoulder. / "Time for me to be gone"... / Darkly I fled. / Owls in the wood were shrill, / And the moon sank red»: S. Sassoon, *Middle-Ages*, in Id., *Picture-Show*, New York, E.P. Dutton & Company, 1920, p. 30; cfr. Goebel, *The Great War and Modern Memory*, cit., p. 28. Per lui e altri autori «medievalisti» (come Wilfred Owen, Thomas S. Eliot, Ezra Pound, David Jones) si veda Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., *ad indicem*; Frantzen, *Bloody Good*, cit., *ad indicem*; M. Alexander, *Medievalism. The Middle Ages in Modern England*, New Haven-London, Yale University Press, 2007, pp. 227-244, e Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., pp. 234-235, 260-267 e *ad indicem*.

cui i soldati sono legati ai sottili fili dei burattinai (generali, capi di Stato) e accomunati dallo stesso atroce destino. Il soldato italiano, soprannominato «il terrore degli austriaci», ben lungi dall'essere un bianco cavaliere, è raffigurato come uno scheletro dal naso adunco, cappello da bersagliere, pugnale fra i denti e baionetta inastata su un osso⁷⁹. I cavalieri diventano esseri malefici: sono i *Quattro cavalieri dell'Apocalisse* di un noto film del 1921, che racconta la guerra fratricida e cita esplicitamente l'omonima xilografia di Dürer, del 1497-1498⁸⁰. Sono gli stessi sinistri cavalieri che i fanti dispersi dopo un orrendo bombardamento – francesi e tedeschi, vivi e morti insieme, resi ormai indistinguibili dalla massa di fango che tutti avviluppa – evocano nell'elevare l'immensa invettiva contro la guerra che chiude il romanzo *Il fuoco* di Henri Barbusse:

Eccoli... sembra di vederla profilarsi in cielo, sulle creste del temporale che abbiglia a lutto il mondo, la cavalleria dei combattenti, caracollanti e risplendenti: cavalli da battaglia fasciati dalle armature, galloni, pennacchi, ori e spade... si sgranano eleganti, sontuosi, balenanti, carichi di armi. La bellicosa galoppata, dalle movenze antichate, fende le nuvole piantate nel cielo come una retorica quinta teatrale⁸¹.

Anche Ferdinand Céline, scavando con la penna nelle pustole della povertà, descrive un bambino ucciso dal colpo di lancia di un ulano⁸². Il combattimento a cavallo di un tenente francese dal nome aristocratico è da lui raccontato come una crudele prova sportiva⁸³; la persuasione di vivere «un grand roman de geste» è

⁷⁹ A. Martini, *Danza macabra europea: la tragedia della Grande Guerra nelle 54 cartoline litografate*, saggi a cura di A. Mulas, iconografia a cura di M.P. Critelli, Recco, Le mani, 2008. Vedi Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., pp. 240-242.

⁸⁰ *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram, Usa, 1921), dal romanzo di V. Blasco Ibañez, *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*, Valencia, Prometeo, 1916 (ed. it. *I quattro cavalieri dell'Apocalisse: romanzo dell'attuale guerra*, Milano, Sonzogno, 1918). L'incisione di Albrecht Dürer, la quarta della serie, si riferisce ad Apocalisse 6: 1,8. Sui temi apocalittici nella guerra, cfr. G. Procacci, *Attese apocalittiche e millenarismo*, in «Ricerche storiche», XXVII, 1997, n. 3, pp. 657-672 (alle pp. 660-667 il caso italiano); Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., pp. 217-229 e *passim* (pp. 226-227 per il romanzo e il film sopra citati). Sui temi apocalittici nell'arte di guerra: J. Winter, *Il lutto e la memoria. La grande guerra nella storia culturale europea*, Bologna, il Mulino, 2014 (ed. or. *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988), capp. VI e VII; A. Becker, *Les artistes, la guerre, le sacré*, in *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, cit., pp. 125-138, spec. p. 133; per un altro esempio dell'uso di una celebre xilografia di Dürer (*Il cavaliere, la morte e il diavolo*): Domenichelli, *Miti di una letteratura medievale*, cit., p. 325. Cfr. anche, come esempio letterario, E. Serra, *Apocalisse*, in *Stambul e altri paesi*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1936, citato in *Le notti chiare*, cit., pp. 477-478, e da ultimo I. De Michelis, *La grande guerra apocalisse della modernità: Ungaretti e Gadda*, in «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», XXVII, 2014, n. 2, pp. 27-45.

⁸¹ Barbusse, *Il fuoco*, cit., p. 370.

⁸² L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Gallimard, 2012, pp. 38-39 (ed. it.: *Viaggio al termine della notte*, Milano, Corbaccio, 2014).

⁸³ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, cit., pp. 32-33.

riferita a uomini internati in un ospedale psichiatrico⁸⁴. Lola, un'infermiera americana con cui il protagonista del romanzo di Céline intrattiene una relazione, è la quintessenza dello scontro tra sogno e realtà, vissuti dall'una e dall'altro con riferimento al Medioevo:

Prima di avere attraversato la fricassea fangosa degli eroismi, la sua arietta da Giovanna d'Arco mi avrebbe anche potuto eccitare, convertire, ma ora, dopo il mio arruolamento di piazza di Clichy, davanti a qualsiasi eroismo, verbale o reale, ero divenuto arcigno in modo fobico. Ero guarito, guarito davvero⁸⁵.

Per Lola, la Francia restava una specie di entità cavalleresca, dai contorni poco definiti nello spazio e nel tempo, ma in quel momento pericolosamente ferita e proprio per questo molto eccitante. Io, quando mi si parlava della Francia, io pensavo irresistibilmente alle mie budella⁸⁶.

Per esempio vi ricordate di un solo nome, Lola, di uno di quei soldati uccisi durante la guerra dei Cento Anni? ... Avete mai provato a conoscere almeno uno di questi nomi?... No, vero?... Non ci avete mai provato? Sono per voi altrettanto anonimi e indifferenti e piú sconosciuti dell'ultimo atomo di questo fermacarte davanti a noi, della vostra cacca del mattino... Vedete dunque che sono morti per niente, Lola!⁸⁷

Tra militari e civili, la guerra causò circa diciotto milioni di morti e venti milioni di feriti e mutilati⁸⁸. Letta in prospettiva socio-culturale, oltre che economica,

⁸⁴ Ivi, p. 99: «Vivevamo un grande romanzo di gesta, nella pelle di personaggi fantastici, in fondo ai quali, derisori, tremavamo di tutto il contenuto delle nostre carni e delle nostre anime» («Nous vivions un grand roman de geste, dans la peau de personnages fantastiques, au fond desquels, dérisoires, nous tremblions de tout le contenu de nos viandes et de nos âmes»).

⁸⁵ «Avant d'avoir traversé la fricassée boueuse des héroïsmes, son petit air Jeanne d'Arc m'aurait peut-être excité, converti, mais à présent, depuis mon enrôlement de la place Clichy, j'étais devenu devant tout héroïsme verbal ou réel, phobiquement rébarbatif. J'étais guéri, bien guéri»: ivi, p. 50. Di converso, nel libro *The Love of an Unknown Soldier*, New York, John Lane Company, 1918, si tramandano le lettere (non si sa se genuine) di un ufficiale inglese che scrive a un'infermiera della American Red Cross comparandola a una moderna Giovanna d'Arco il cui cavallo da guerra era un'automobile Ford: cfr. Girouard, *The Return to Camelot*, cit., p. 285.

⁸⁶ «Pour Lola, la France demeurait une espèce d'entité chevaleresque, aux contours peu définis dans l'espace et le temps, mais en ce moment dangereusement blessée et à cause de cela même très excitante. Moi, quand on me parlait de la France, je pensais irrésistiblement à mes tripes»: Céline, *Voyage au bout de la nuit*, cit., p. 52.

⁸⁷ «Vous souvenez-vous d'un seul nom par exemple, Lola, d'un de ces soldats tués pendant la Guerre des Cent Ans?... Avez-vous jamais cherché à en connaître un seul de ces noms?... Non, n'est-ce pas?... Vous n'avez jamais cherché? Il vous sont aussi anonymes, indifférents et plus inconnus que le dernier atome de ce presse-papier devant nous, que votre crotte du matin... Voyez donc bien qu'ils sont morts pour rien, Lola!»: ivi, pp. 65-66. Viceversa il poeta Alan Seeger, arruolatosi nella Legione straniera nel 1914 e morto sotto il fuoco delle mitragliatrici nel 1916, rappresenta davvero la traduzione esistenziale del sogno cavalleresco americano nella grande guerra. Su di lui, cfr. T. Dayton, *Alan Seeger: Medievalism as an Alternative Ideology*, in «First World War Studies», II, 2012, n. 2, pp. 125-144.

⁸⁸ J. Winter, *Victimes de la guerre. Morts, blessés et invalides*, in *Encyclopédie de la Grande Guerre*,

essa spazzò via un intero mondo⁸⁹. Un autoritratto di Oskar Kokoschka, *Der irrende Ritter* (1915), è ritenuto emblematico di questa svolta traumatica⁹⁰. Il livido cavaliere in armatura, giacente sulla spiaggia di un mare tempestoso, non solo è errante nel senso epico di chi vaga nella *quête*, ma anche nel senso di chi sbaglia, è smarrito. Il cavaliere errante testimonia di un «naufragio senza speranza, quello del mondo aristocratico, e anche del medievalismo che ne era stato se non l'ideologia ufficiale, parte di quell'ideologia»⁹¹.

Di fronte a tanta devastazione, la gloria della cavalleria medievale sopravvive in un solo ambito, poco influente dal punto di vista del numero, molto da quello simbolico: l'aviazione. I fanti strisciano nel fango, ma i cavalieri, adesso, possono volare. Eric Leed e Stefan Goebel affrontano il tema fornendone una lettura complementare. Leed sottolinea in particolare il significato compensatorio dalla vista degli aerei e del comportamento degli aviatori per i fanti schiacciati nelle trincee, con prospettive visuali molto ridotte tranne che verso il cielo: «Il cielo e i suoi abitanti – gli aviatori – riceveranno qualificazioni di valore che solo gli abitanti delle trincee potevano attribuire»⁹².

1914-1918, sous la direction de S. Audoin-Rouzeau et de J.-J. Becker, Paris, Bayard, 2014, pp. 1075-1087; Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 318; http://en.wikipedia.org/wiki/World_War_I_casualties (pagina consultata il 9 dicembre 2014). Sulla guerra come eccidio e violenza, troppo spesso resa asettica dagli storici: Audoin-Rouzeau, Becker, *14-18, retrouver la guerre*, cit., spec. pp. 23, 30-44 e 61-62.

⁸⁹ Girouard, *The Return to Camelot*, cit., *Preface* e pp. 290-292; Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo*, cit., pp. 577-584; Id., *Miti di una letteratura medievale*, cit., pp. 322-325; E. Gentile, *Due colpi di pistola, dieci milioni di morti, la fine di un mondo. Storia illustrata della Grande Guerra*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 197-207. Sulla fine dell'*ancien régime* corrispondente – anche da un punto di vista economicistico – non alla rivoluzione francese, bensì proprio alla grande guerra: A.J. Mayer, *Il potere dell'ancien régime fino alla Prima guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 1982 (ed. or. *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*, New York, Pantheon Books, 1981). Sulla fine del mondo cavalleresco in una carneficina è ritenuto premonitore il libro di Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, New York, Charles L. Webster & Company, 1889 (cfr. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo*, cit., p. 578; Id., *Miti di una letteratura medievale*, cit., p. 324; si veda inoltre, per l'aspetto satirico, L. D'Arcens, *Comic Medievalism. Laughing at the Middle Ages*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2014, pp. 10-12, 129-131, 182).

⁹⁰ Il dipinto è conservato presso il Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

⁹¹ Domenichelli, *Miti di una letteratura medievale*, cit., p. 325; Id., *Cavaliere e gentiluomo*, cit., p. 37, 580, 584.

⁹² Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 163-164, 166. Riproduco di seguito alcuni suoi passi (pp. 179-181): «Uno dei miti più significativi della guerra fu la prospettiva aerea – quella che veniva attribuita all'aviatore. La necessità di questo mito risiede precisamente nella frammentazione delle percezioni e delle finalità del soldato di linea; il mito del volo, dell'avventura aerea come ultima sponda del comportamento cavalleresco, è chiaramente un concetto compensatorio. Esso serviva infatti a mantenere aperto in qualche modo lo spazio di significato e finalità attraverso il quale tanti erano entrati in guerra, essendo l'aviatore una figura reputata ancora in grado di distreggiarsi fra le aspettative annientate dalle condizioni della guerra di trincea: assumendo la prospettiva dell'aviatore, il fante avrebbe potuto distanziarsi psicicamente dalle schiacciati condizioni di guerra». «L'esistenza dell'aviatore permetteva il recupero di quelle aspettative di avventura, distinzione personale e liberazione, con cui

Goebel, invece, descrive il punto di vista degli stessi aviatori, primi artefici della propria glorificazione⁹³. Appartenenti spesso alle classi alte della società e provenienti di solito dagli squadroni di cavalleria, gli aviatori affrontano le battaglie aeree con spirito sportivo, come battute di caccia⁹⁴. Il codice di comportamento è cavalleresco, derivante dalla condivisione di una medesima cultura aristocratica – quella descritta da Jean Renoir nel suo film *La grande illusione*⁹⁵. Essi vogliono che il proprio aereo sia riconoscibile dal nemico e dai compagni della squadriglia e usano colori e motivi araldici personali. Manfred von Richthofen fece dipingere tutto l'aeroplano di rosso, da cui il nome con cui divenne celebre, Barone Rosso. Questi, nelle sue memorie, affermò di avere eretto una lapide in memoria del primo pilota nemico che aveva abbattuto, e alla sua morte gli Alleati lo seppellirono con gli onori militari⁹⁶.

I cavalieri dell'aria, a cavallo dei loro caccia monoposto, affrontano il nemico in duelli che vengono espressamente paragonati ai tornei medievali, con il cielo come campo di gara. Uno tra i piloti più noti, Cecil Arthur Lewis, lasciò nel suo libro *Sagittarius Rising* una descrizione vivida del proprio sentire:

Essere soli, avere la vita nelle proprie mani, usare la propria abilità, senza aiuto, contro il nemico. Era come nelle lizze del Medioevo, l'unica sfera della guerra moderna in cui un uomo vedeva il suo avversario e lo affrontava in un combattimento mortale, l'unica sfera in cui vi erano ancora cavalleria e onore. Se vincevi, era per il tuo valore e capacità; se perdevi, era perché avevi trovato un uomo migliore di te⁹⁷.

molti erano entrati in guerra». «Gli aviatori apparivano [a Ernst Jünger] come antichi cavalieri che, attraverso il loro rapporto privilegiato con le macchine, avevano riguadagnato l'antico status elitario e la loro superiorità sulla massa pidocchiosa delle trincee. I piloti d'aeroplano erano al contempo reincarnazioni dell'antico spirito cavalleresco e iniziati ai segreti dell'acciaio e degli esplosivi ad alto potenziale. Le loro macchine li mettevano in grado di volare ad altezze da dove, finalmente, la guerra tornava ad apparire come un progetto umano conchiuso: l'aviatore possedeva gli occhi di cui era stato privato il fante». Per il caso italiano, che è analogo, si vedrà di Carpegna Falconieri, *Il medievalismo e la grande guerra in Italia*, cit.

⁹³ Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 223-229. Il tema è già in Girouard, *The Return to Camelot*, cit., p. 291; vedi anche Frantzen, *Bloody Good*, cit., p. 157; Gentile, *Due colpi di pistola*, cit., p. 94.

⁹⁴ Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 223.

⁹⁵ *La Grande Illusion* (Jean Renoir, Francia, 1937); cfr. Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 225. Va peraltro sottolineato che il film, oltre a essere pacifista, è anticlassista. I due aristocratici avversari, il tedesco [von] Rauffenstein e il francese [de] Boëldieu, sono entrambi consapevoli che, chiunque vinca, la loro classe sociale sarà divorata dalla guerra, ma il capitano francese muore per far fuggire i commilitoni Maréchal, di ceto popolare, e Rosenthal, un ricco ebreo.

⁹⁶ Ivi, pp. 225-226, con bibliografia ulteriore, nonché P. Kilduff, *Il Barone Rosso. La vita e le imprese di Manfred von Richthofen*, Milano, Mondadori, 2003 (ed. or. *Richthofen: Beyond the Legend of the Red Baron*, New York, John Wiley & Sons, 1993), pp. 4-5, 80, 102-103, 219 e spec. 101 (descrizione di Richthofen e dei suoi commilitoni come cavalieri medievali da parte del giornalista George Wegener nell'aprile 1917).

⁹⁷ «To be alone, to have your life in your own hands, to use your own skill, single-handed, against the enemy. It was like the lists of the Middle Ages, the only sphere in modern warfare where a man

Considerati alla stregua di prodi cavalieri anche dagli uomini politici (lo stesso primo ministro britannico Lloyd George afferma che gli aviatori «sono la cavalleria di questa guerra»)⁹⁸, essi vengono celebrati in patria, nei rispettivi luoghi d'origine e da scrittori come Henry Newbolt⁹⁹. Se cadono, vengono commemorati con componimenti spesso evocanti le leggende arturiane¹⁰⁰.

Né manca, ovviamente, l'altra faccia della medaglia. Secondo l'irlandese Charles Edward Montague, il pilota che bombarda, crudele e codardo, appartiene alla casta piú bassa dei guerrieri¹⁰¹. E Wilfred Owen scrive del dirigibile Zeppelin che sorvola le città inglesi come del grande drago, l'uccisore di bimbi. «Combattere contro il Super Zeppelin, quando arriva, sarebbe piú cavalleresco di quanto Artú stesso avrebbe potuto sognare»¹⁰².

4. *Crociata*. La prima guerra mondiale fu, anche, una guerra di religione¹⁰³. Questa affermazione, che solo pochi anni fa avrebbe forse potuto stupire un uomo occidentale – essendo la grande guerra un conflitto moderno, tecnologico, cinicamente razionale – nel mondo di oggi, che abbiamo riscoperto a tal punto invaso da nuove guerre di religione, appare pienamente condivisibile. Tuttavia, affrontando il tema specifico del medievalismo, l'affermazione va circostanziata. Molto è stato scritto intorno al fatto che la guerra avrebbe fatto tornare in superficie miti

saw his adversary and faced him in mortal combat, the only sphere where there was still chivalry and honour. If you won, it was your own bravery and skill; if you lost, it was because you had met a better man»: C.A. Lewis, *Sagittarius Rising*, London, Peter Davies, 1936, p. 45; citato da Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 224-225.

⁹⁸ «They [the airmen] are the knightwood of this war»: ivi, p. 226.

⁹⁹ Girouard, *The Return to Camelot*, cit., p. 291.

¹⁰⁰ Ivi, p. 287: per es. Maurice Baring dedicò un poema all'aviatore Auberon Herbert, Lord Lucas, scomparso il 3 novembre 1916: il pilota incontra in cielo i cavalieri della Tavola Rotonda.

¹⁰¹ Ch.E. Montague, *Disenchantment*, London, Chatto & Windus, 1922, p. 138; cfr. Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 227.

¹⁰² «To battle with the Super-Zeppelin, when he comes, this would be chivalry more than Arthur dreamed of»: W. Owen, *Collected Letters*, ed. A. Owen, J. Bell, London-Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 408; citato da Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 228. Anche i palloni aerostatici per l'avvistamento erano chiamati Drago o Draken (Drakken). Inoltre, esistono descrizioni dei gas e dei lanciafiamme come armi di draghi: Frantzen, *Bloody Good*, cit., p. 209 e nota p. 296.

¹⁰³ H. Missalla, «Gott mit uns». *Die Deutsche katholische Kriegspredigt 1914-1918*, München, Kösel, 1968 (ne esiste anche una edizione elettronica *on-line*, del luglio 2014); A. Becker, *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire 1914-1930*, Paris, A. Colin, 1994; Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., pp. 7 sgg., 38 sgg., 84 sgg.; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 83 sgg., 232-254; Audoin-Rouzeau, Becker, *14-18, retrouver la guerre*, cit., pp. 134-156; M. Snape, *God and the British Soldier: Religion and the British Army in the First and Second World Wars*, London, Routledge, 2005; Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., pp. 212 sgg.; C. Stiaccini, *L'anima religiosa della Grande Guerra. Testimonianze popolari tra fede e superstizione*, Roma, Aracne, 2009; Gentile, *Due colpi di pistola*, cit., pp. 109-115.

e comportamenti arcaici e regressivi tra i soldati al fronte¹⁰⁴. Si parla di costruzioni mentali che servivano a sostenere una realtà drammatica, di difese opposte per mitigare l'angoscia scaturente dalla coscienza di essere del tutto impotenti, e dunque di irrazionalità e frequente ricorso al pensiero magico¹⁰⁵. Il dibattito tra permanenza e insorgenza di questi fenomeni, ancora attuale, era già presente tra i folkloristi italiani durante la guerra¹⁰⁶. Tuttavia, anche parlando di religiosità e di arcaismi, non si dovrebbe parlare che a ragion veduta di dirette ascendenze medievali, altrimenti si corre il rischio di fare, anche noi, medievalismo¹⁰⁷. A meno di non voler proporre un discorso fortemente ideologizzato, bisogna riconoscere che i due insiemi religione e Medioevo sono sovrapponibili solo in minima parte¹⁰⁸. Il medievalismo vero e proprio – quello di cui ci occupiamo – non corrisponde al manifestarsi di atteggiamenti culturali che oggi ci appaiono arcaici e che invece allora si situavano, per una quota rilevantissima della società, in persistenze secolari: sarebbe meglio, in questo caso, parlare di culture tradizionali ancora vitali. Infatti il medievalismo non è la sopravvivenza del Medioevo, ma è la rilettura del mondo in chiave medievaleggiante, cioè l'espressione di messaggi veicolati da strumenti riconoscibili come medievali. Dunque, non si tratta di valutare, per esempio, la presenza di culti tributati a santi protettori, ritenendo medievali queste devozioni. Al contrario, sono i santi vestiti da scintillanti cavalieri, insieme medievali e neomedievali (cioè romantici), ad attrarre la nostra attenzione. Allo stesso modo, non è corretto considerare meccanicamente come medievali le concezioni apocalittiche del mondo che furono tipiche del tempo di guerra e del primo dopoguerra (si pensi ad alcune interpretazioni della Rivoluzione russa o ai «segreti di Fatima»), mentre non è inutile verificare come, in effetti, numerose tra queste visioni siano state tributarie di elementi tratti dalla cultura medievale. Tra queste, le leggende, molto diffuse, sul ritorno dei combattenti come spettri sui campi di battaglia¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., pp. 145 sgg.; Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 157-215. Si pensi all'immagine dei *poilus* come trogloditi in Barbusse, *Il fuoco*, cit., pp. 17, 249.

¹⁰⁵ Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 157 sgg.; si veda anche la discussione storiografica in Procacci, *Attese apocalittiche e millenarismo*, cit., p. 659.

¹⁰⁶ De Simonis, *Dei, Folklore di guerra*, cit.

¹⁰⁷ È uno tra gli errori principali del libro di Frantzen, *Bloody Good*, cit., che considera di matrice medievale qualsiasi manifestazione religiosa o superstiziosa: cfr. per es. ivi, pp. 29-30.

¹⁰⁸ È esplicativo in questo senso l'evolvere della leggenda degli Angeli di Mons analizzato da Girouard, *The Return to Camelot*, cit., p. 290: il riferimento colto agli arcieri di Azincourt si perde e nelle versioni più popolari permane solo il ricordo degli angeli. Cfr. anche Machen, *The Angels of Mons*, cit., p. 15, che seguì le trasformazioni della propria invenzione: per lui, la scomparsa di san Giorgio in alcune versioni e il mantenimento dei soli angeli sarebbe stata determinata dalla volontà di far accogliere la leggenda anche presso gli ambienti protestanti, che consideravano *popish*, papista, il ricorso a santi; cfr. in proposito anche Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., p. 249.

¹⁰⁹ Cfr. *Le notti chiare*, cit., pp. 356 sgg.; M. Oldoni, «La famiglia di arlecchino»: appunti per un ricerca sui treni apocalittici nella letteratura medievale europea, in *Il trionfo della morte e le danze macabre: dagli atti del 6. Convegno internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*, Città di Clusone, 1997, pp. 15-36.

Seguendo questo sentiero, piú stretto di quello che ricerca gli arcaismi o i motivi religiosi, ma non privo di interesse, ci si domanda in quali modi la grande guerra fu interpretata come una grande guerra medievale. La parola che ricorre nelle fonti e che davvero ci immette in questo ambito culturale è «crociata», cioè guerra santa e giusta per antonomasia. La guerra fu difatti presentata come una crociata tanto in senso traslato (crociata per il diritto, per la libertà, contro la barbarie), quanto in senso proprio, come una guerra santa combattuta per la fede, contro un nemico assunto a male assoluto, demonizzato¹¹⁰.

Questa concezione trovò il suo grado zero nell'identificazione contemporanea dell'antico avversario dei crociati medievali, cioè, nell'attualizzazione della guerra in corso, con l'Impero ottomano. Così, la guerra combattuta in Palestina assunse anche i contorni di una crociata per la liberazione dei luoghi santi¹¹¹. L'occupazione di Gerusalemme (11 dicembre 1917) fu salutata come il piú importante evento della guerra¹¹². Lo stesso comandante in capo Edmund Allenby, entrato umilmente nella città santa a piedi anziché a cavallo, affermò che le crociate erano finalmente terminate¹¹³. Per contrasto, solo pochi giorni prima si era gridato alla

¹¹⁰ Audoin-Rouzeau, Becker, *14-18, retrouver la guerre* cit., spec. pp. 136-137, 146; Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 75-77; É. Fouilloux, *Première guerre mondiale et changement religieux en France, in Histoire culturelle de la Grande Guerre*, cit., pp. 115-124, spec. pp. 118-119; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 1, 83-98; Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., pp. 213 sgg.; Id., *La grande guerra e la rivoluzione fascista*, cit., con bibliografia specifica alla nota 17.

¹¹¹ Con una evidente forzatura, è ovvio, a cominciare dal fatto che le popolazioni arabe erano in rivolta contro l'Impero ottomano e coadiuvarono l'esercito britannico. In questo scenario si collocano l'avventura e l'opera letteraria di Thomas Edward Lawrence (Lawrence d'Arabia), eroe cavalleresco sul quale, con riferimento al nostro specifico tema, si veda M.D. Allen, *Medievalism of Lawrence of Arabia*, University Park, The Pennsylvania State University, 1991.

¹¹² Cfr. per es. L. Sturzo, *La liberazione di Gerusalemme* (5 gennaio 1918), in Id., *Scritti inediti*, cit., vol. I, p. 375: «Come fatto d'armi, la presa di Gerusalemme non è certo la gloriosa liberazione del pio Buglione [...]; ma dal punto di vista civile, è il piú gran fatto cui ci è dato di assistere nella immane guerra che si vive». Così riporta l'avvenimento Guido di Carpegna Falconieri nel suo *Diario* (AC, vol. XXIX, p. 83, dic. 1917): «Gerusalemme, la santa città, sospiro di tutta la Cristianità per tanti secoli, è finalmente liberata dall'onta del giogo ottomano e le truppe inglesi, comandate dal generale Allenby insieme a battaglioni francesi ed italiani, vi entrano il giorno 11 dicembre. E tutto il mondo cristiano gioisce! È un fatto storico di prim'ordine! Dio benedetto ha permesso che in mezzo a tanto flagello di guerra mondiale questo raggio di luce apparisse! A Londra, a Parigi, a Roma (la nuova mistica Gerusalemme) s'innalzano a Dio le azioni di grazia! Tutto l'episcopato cattolico è commosso!». Guido di Carpegna ricorda anche che il 16 dicembre gli studenti romani andarono a deporre una corona al Gianicolo presso la Quercia del Tasso (*ibidem*). In realtà, «la capitolazione di Gerusalemme e l'entrata degli inglesi a Gerusalemme furono salutate dalla Santa Sede con una certa apprensione»: T. Catalan, *La ricezione del sionismo nella stampa cattolica italiana (1897-1917)*, in «Storicamente», VII, 2011, pp. 1-19, p. 16 (*on-line*: <http://storicamente.org/sites/default/images/articles/media/1665/catalan.pdf>, pagina consultata il 10 dicembre 2014).

¹¹³ Cfr. [http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Jerusalem_\(1917\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Jerusalem_(1917)) (pagina consultata il 28 luglio 2014); P. Walsh, *Ireland and the Last Crusade*, in «Irish Political Review», December 2007, <http://www.david-morrison.org.uk/palestine/last-crusade.htm> (consultata il 28 luglio 2014). Un ufficiale del generale Allenby, il maggiore Vivian Gilbert, pubblicò nel 1923 un libro di memorie intitolan-

profanazione quando, sul castello di Udine conquistata dagli austro-tedeschi (28 ottobre 1917), era stata vista sventolare la mezzaluna ottomana¹¹⁴. Viceversa, già all'entrata in guerra (1° novembre 1914) l'Impero ottomano, governato dai Giovani Turchi, aveva lanciato «ai popoli islamici un appello alla Guerra Santa che, nelle sue intenzioni, [avrebbe dovuto] rappresentare un pericolo per i territori extraeuropei della Francia e della Gran Bretagna, ma che di fatto provoca solo dei sommovimenti locali»¹¹⁵.

Se la propaganda contro i turchi – musulmani e per di più massacratori degli armeni¹¹⁶, che sono cristiani – si può servire comodamente del motivo della crociata, lo stesso accade – e l'incongruenza potrebbe stupire solo gli ingenui – anche nella propaganda degli eserciti composti da soldati quasi tutti cristiani, i quali diventano reciprocamente profanatori della fede: di fatto crociati contro crociati¹¹⁷. Il messaggio propagandistico riferito alla guerra come crociata non soltanto è cristiano, ma è proposto intenzionalmente con simbologie medievali. In Germania la «guerra santa», nozione diffusa tanto fra i cattolici quanto tra i protestanti, si connota di dimensioni apocalittiche forgiate su sincretismi con il mito nordico della fine del mondo, del Ragnarök¹¹⁸. In Inghilterra, l'espressione

dolo *The Romance of the Last Crusade – With Allenby to Jerusalem* (New York, Appleton, 1923). Sulla campagna di Palestina come crociata si veda A. Briscoe Moore, *The Mounted Riflemen in Sinai & Palestine. The Story of New Zealand's Crusaders* (1920), Uckfield, Naval and Military Press, 2009; Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 114-126; A. Bruce, *The Last Crusade. The Palestine Campaign in the First World War*, London, Thistle Publishing, 2013; e, da ultimo, J.E. Kitchen, *The British Imperial Army in the Middle East. Morale and Military Identity in the Sinai and Palestine Campaigns, 1916-1918*, London-New York, Bloomsbury, 2014, pp. 61-100.

¹¹⁴ Cfr. per es. <http://www.giornalistoricicesena.it/ilsavio/IlCittadino/1917/IlCittadino1917-12-02.pdf> (pagina consultata il 28 luglio 2014); *Diario di Maria Brunetta* (sfollata dopo la disfatta di Caporetto), <http://espresso.repubblica.it/grandeguerra/index.php?page=estratto&cid=858> (consultata il 28 luglio 2014); AC, *Diario di Guido di Carpegna Falconieri*, XXIX, p. 82, nov. 1917. Sui turchi come saraceni in Guido Gozzano: *Le notti chiare*, cit., p. 288.

¹¹⁵ P. Renouvin, *La prima guerra mondiale*, Roma, Newton, 1994, p. 16.

¹¹⁶ Audoin-Rouzeau, Becker, *14-18, retrouver la guerre*, cit., pp. 79-84.

¹¹⁷ AC, *Diario di Guido di Carpegna Falconieri*, XXIX, p. 83 (dic. 1917): «Ma che diranno gli apostolici austriaci, alleati del Turco? Essi hanno tradito le loro più sacre tradizioni, eppure furono gli italiani, che con Lepanto salvarono l'Austria dall'invasione turca: ed ora questa non si è vergognata di far vedere i turchi in casa nostra! Oh! Fino a quando inulti, gran Signore, i tuoi servi!». Cfr. Fouilloux, *Première guerre mondiale et changement religieux en France*, cit., pp. 119-120; Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., p. 215. Durante il Natale del 1914 in varie zone del fronte occidentale si ebbero tregue spontanee e in alcuni casi si celebrarono riti religiosi congiunti tra gli schieramenti avversari, suscitando contrarietà negli alti comandi: cfr. M. Brown, *Meeting in No Man's Land: Christmas 1914 and Fraternalization in the Great War*, London, Constable, 2007. Gli episodi sono raccontati nei film *Oh What a Lovely War!*, cit., e *Joyeux Noël* (Christian Carion, Francia-Germania-Gran Bretagna, 2005). In questo film, incentrato sulla comune umanità e appartenenza religiosa dei soldati, viene altresì rappresentata la predica di un prelado che, descrivendo la guerra come una crociata del bene contro il male, restituisce ai soldati inglesi e scozzesi «deviati» da sentimenti di fraternità il senso «autentico» della loro missione.

¹¹⁸ Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 84-85.

fa presa soprattutto tra i cattolici. Qui, dopo la conquista di Gerusalemme e durante tutti gli anni Venti, la locuzione *Holy War* scompare nelle commemorazioni per lasciare posto al termine *Crusade*. Molti sono i monumenti ai soldati raffigurati in vesti di crociati e persino il milite ignoto, the *Unknown Warrior*, porta sulla tomba una spada, donata personalmente dal re, che prende il nome di *Crusader's Sword*¹¹⁹.

Dunque i combattenti sono presentati come crociati. I loro protettori sono santi martiri militari, che intervengono per rovesciare le sorti della battaglia: lo abbiamo visto in apertura con gli Angeli di Mons. Sebbene l'archetipo sia più antico rispetto all'età medievale e sia perdurante nell'età moderna, si può ritenere che gli *exempla* confrontabili e maggiormente noti fossero effettivamente medievali. Fra tutti, spicca il racconto dell'aiuto prestato nel giugno 1098 ai crociati assediati ad Antiochia, che, tramandato dai *Gesta Francorum* e poi dalla *Legenda Aurea*, potrebbe anche costituire il modello sul quale sarebbe stata costruita la leggenda degli Angeli di Mons:

Apparve allora dalle montagne un esercito sterminato su bianchi cavalli i cui vessilli erano completamente candidi. Alla vista di tale esercito i nostri ignoravano del tutto cosa stesse accadendo e chi fossero costoro, finché non compresero che si trattava dell'aiuto inviato da Cristo e che i loro condottieri erano i santi Giorgio, Mercurio e Demetrio¹²⁰.

I santi in armatura vegliano sui caduti e sulle opere erette alla loro memoria. In Inghilterra, i monumenti funebri con san Giorgio, sia quelli pubblici, quanto quelli comunitari e quelli elevati per singoli soldati morti, sono moltissimi¹²¹. E Giovanna d'Arco assiste i soldati nel momento del trapasso: tra gli innumerevoli monumenti che le sono dedicati in Francia, ve ne sono alcuni, scolpiti da Maxime Real del Sartre, nei quali ella, atteggiata nella posa della Pietà, accoglie tra le braccia un fante morto per la patria¹²².

¹¹⁹ Ivi, pp. 86-87; in alcuni cimiteri di guerra le *crusader's swords* sono usate come croci: ivi, p. 88. Cfr. anche J. Phillips, *Sacri guerrieri. La straordinaria storia delle crociate*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 340, 343; G. Rossi, *Lo scudo crociato: un simbolo medievale nella comunicazione politica del Novecento*, Roma, Armando, 2014, pp. 107-108. Anche in Italia, questo modello di rappresentazione della guerra è presente, e, insieme con il motivo della cavalleria medievale rinnovata nell'aviazione, è organicamente comparabile con quanto accade negli altri paesi: se ne riparerà diffusamente nel saggio *Il Medioevo nella grande guerra in Italia*, cit.

¹²⁰ «Exibant quoque de montaneis innumerabiles exercitus, habentes equos albos, quorum uexilla omnia erant alba. Videntes itaque nostri hunc exercitum, ignorabant penitus quid hoc esset et qui essent; donec cognouerunt esse adiutorium Christi, cuius ductores fuerunt sancti, Georgius, Mercurius et Demetrius»: Anonimo, *Le Gesta dei Franchi e degli altri pellegrini gerosolimitani*, trad. e note a cura di L. Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 117; *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum* [1100-1101], lib. IX. Cfr. anche Rossi, *Lo scudo crociato*, cit., p. 100. Sui santi militari: F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, nuova ed. Bologna, il Mulino, 2014, cap. VII.3.

¹²¹ Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, cit., pp. 31-32, 57 sgg.; Frantzen, *Bloody Good*, cit., pp. 197-209 e *ad indicem*, s.v. «memorials».

¹²² I monumenti che ho potuto ritrovare sono quelli di Sommiers-du-Clain nel Poitou, Briey in

Proprio il mito di Giovanna d'Arco si può ritenere emblematico dell'imponenza del medievalismo cristiano applicato alla grande guerra¹²³. In America sono presenti racconti nei quali il patriottismo si fonde con un sentimento religioso espresso in chiave medievalista. Conosciuto in tal senso è il racconto di Henry Van Dyke intitolato *The Broken Soldier*, in cui si narra di un *poilu* disertore che sogna Giovanna d'Arco e torna al fronte per morirvi¹²⁴. In Francia, Giovanna rappresentò il principale riferimento al Medioevo, venendo adottata con un ruolo di assoluta protagonista da una retorica che in genere, al di fuori dell'ambito cattolico e della *querelle* sul gotico come arte nazionale, era meno incline al medievalismo rispetto alla retorica inglese e tedesca e si serviva di altri codici comunicativi¹²⁵. Il riferimento all'eroina – salvatrice della patria e protettrice dei soldati al fronte – fu continuo e pervasivo. Contesa dalle «deux France», una laica, l'altra cattolica, fortemente politicizzata da entrambi gli schieramenti, Giovanna è un simbolo di unità che permette il riavvicinamento delle posizioni antagoniste e che consegue la propria apoteosi proprio nel periodo della guerra¹²⁶. Durante il conflitto permane il suo impiego da parte della sinistra radicale e anticlericale, ma l'appropriazione del suo simbolo da parte cattolica – a partire dall'espressione di Leone XIII «Iohanna nostra est», del 1894 – appare sempre più evidente: tanto che ella viene solitamente rappresentata, nei manifesti e nelle cartoline, con la bandiera dei gigli di Francia anziché con il tricolore, e viene spesso associata al Sacro Cuore di Gesù¹²⁷. Ammessa al culto pubblico nel 1904, beatificata nel 1909, Giovanna viene canonizzata solennemente il 16 maggio 1920 insieme con Margherita Alacoque (1647-1690), la prima promotrice della devozione al Sacro

Lorena e La Baule nel Pays de la Loire. Sullo scultore, che rappresentò Giovanna d'Arco in circa quaranta opere, si veda *L'œuvre de Maxime Real Del Sarte*, préface du Baron Meurgy de Tupigny, Paris, Plon, 1956.

¹²³ Cfr. anche *supra*, par. 3.

¹²⁴ H. Van Dyke, *The Broken Soldier and the Maid of France*, New York, Harper & Brothers, 1919, <http://www.kellsraft.com/brokensoldier/brokensoldiercontent.html> (pagina consultata l'11 dicembre 2014).

¹²⁵ A partire dal 1909, data della beatificazione, diverse chiese in Francia furono dedicate a Giovanna. Fra le opere letterarie campeggia quella di Charles Péguy, morto durante la prima battaglia della Marna il 5 settembre 1914 e autore di *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1910 (ed. it. in Id., *I Misteri: Giovanna d'Arco, La seconda virtù, I santi innocenti*, Milano, Jaca Book, 2001).

¹²⁶ Contamine, *Jeanne d'Arc dans la mémoire des droites*, cit., p. 427.

¹²⁷ Krumeich, *Jeanne d'Arc*, cit., pp. 246-247. In ambiente cattolico – tanto in Germania e in Austria, quanto in Francia e in Italia – la nuova crociata viene proposta in connessione diretta con la devozione (moderna) per il Sacro Cuore di Gesù. Così nella cartolina di propaganda francese *La France soldat du Christ auprès des nations* (Nice Flussel), tra aerei e dirigibili compaiono Cristo, il motto costantiniano «Par ce signe tu vaincras», la basilica di Mont-Martre e un angelo in armatura che vola sopra gli eserciti dei paesi cattolici stringendo una bandiera con il Sacro Cuore. Vedi l'immagine per es. in <http://fotografiaprimaguerramondiale.blogspot.it/2011/01/in-hoc-signo-vinces-cartoline-di-guerra.html> (pagina consultata il 12 dicembre 2014). Cfr. anche Fouilloux, *Première guerre mondiale et changement religieux en France*, cit., pp. 117-119.

Cuore, tre settimane dopo che l'Assemblée nationale aveva deciso l'istituzione di una festa nazionale a lei dedicata. Così nel 1920 la Francia e la Santa sede – le cui relazioni diplomatiche erano interrotte dal 1907 – si riconciliavano nel suo nome. L'anno successivo, il giornale satirico «Le Canard enchaîné», nato nelle trincee, pubblicava un fumetto con la storia della figlia del popolo tradita dai potenti:

Si decise di fare di Giovanna d'Arco una santa e di farla celebrare dagli stessi che l'avevano condannata. E, in virtù di un articolo addizionale del trattato di Versailles, fu deciso che era stata bruciata dai tedeschi¹²⁸.

¹²⁸ «On décida de faire de Jeanne d'Arc une sainte et de la faire fêter par ceux-là mêmes qui l'avaient condamnée. Et, en vertu d'un article additionnel du Traité de Versailles, il fut décidé qu'elle avait été brûlée par les Allemands»: citato da Krumeich, *Jeanne d'Arc*, cit., pp. 245-255; Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, cit., p. 105.