

Ulisse Sansò

Cavalieri di carta e celluloidi

La cavalleria tra tensione al vero e rappresentazione cinematografica

I cavalieri del medioevo europeo, scintillanti nelle armature o sporchi di sangue e fango nel mezzo del campo di battaglia, impegnati nel confronto semi-amichevole del torneo o nel tentativo di sedurre con i loro modi garbati la donna del loro signore, solleticano da lungo tempo le fantasie di chi rivolge loro il pensiero. Parlando di medioevo come oggetto intenzionale, possibile alternativa intermedia nella disputa tra una posizione realista e una nominalista sulle categorie e gli oggetti storici, risulta semplice riproporre la stessa soluzione per la *cavalleria*, argomento di discussione storiografica a proposito del suo rappresentare o meno una realtà unitaria, riconoscibile e soprattutto definibile, ma contemporaneamente oggetto di finzione letteraria e cinematografica.

1. La cavalleria nella storiografia

Buona introduzione alla problema possono essere le parole di Jean Flori, uno dei più eminenti storici della cavalleria:

Lo stesso vocabolo cavaliere è ambiguo. Fin dalle origini indica con evidenza un guerriero a cavallo; ma la cavalleria non è soltanto la tecnica del combattere a cavallo. Ben presto la definizione si applica a un personaggio di rango sociale onorevole, ma solo tardivamente essa si trasformerà in un attributo di nobiltà ... Il cavaliere, inoltre, è dotato di un'etica i cui diversi aspetti variano di intensità a seconda dei periodi: doveri relativi al servizio militare, vassallatico o

feudale, devozione nei confronti della Chiesa o in quelli del re, del patrono, del signore o della dama, grandezza d'animo mista a onore, umiltà mista ad orgoglio. [1]

Tenendo conto che tale presentazione si trova nell'introduzione di quella che è una specie di *summa* della storiografia riguardante l'argomento, che dovrebbe dunque essere un punto di arrivo, e di fatto rappresenta uno degli stadi più avanzati della ricerca, due cose appaiono chiare: la difficoltà estrema, o meglio l'impossibilità di definire in maniera rigida e univoca *cosa sia la cavalleria*, e la presenza della dialettica tra due componenti, quella materiale e quella ideologica (immateriale), la cui relazione origina le possibili definizioni.

Le definizioni e gli oggetti stessi della ricerca, dunque, variano molto: dalla definizione altamente immateriale di Cardini - *unione di prodezza e saggezza, di esercizio della forza e di culto della giustizia* [2] - ad altre più rivolte alla materialità, che arrivano a sostenere che la cavalleria semplicemente comprende tutti coloro che combattono a cavallo, passando per le tesi mutazioniste (le più convincenti, a mio parere) di Flori [3] e quelle negazioniste di Barthelemy [4], che ha sostenuto la non esistenza di una classe o di un concetto di cavalleria differenti da quello di vassallaggio militare da una parte e aristocrazia dall'altra.

A quali domande circa la cavalleria hanno provato a rispondere gli storici? In primo luogo alle più basilari: quando si è iniziato a parlare di *cavalieri*? In che termini? Quale era la loro condizione sociale? Quale quella economica? Se la loro occupazione principale era la guerra, come la facevano? Qual era il rapporto di militari professionisti con una religione, quella cristiana, così pervasiva di ogni ambito della società e sostanzialmente pacifista?

È importante comprendere con quale atteggiamento mentale gli storici si pongano tali domande. Le parole usate da Georges Duby in un'intervista rilasciata a Guy Lardreau aiutano a definirlo:

Quando ero giovane e andavo elaborando quel capolavoro (nel

sensu artigianale del termine) che è la tesi, rispettivo certo le regole, mi annullavo, reprimevo per quanto potevo le reazioni della mia persona di fronte alle fonti delle informazioni; ... io sono uno storico, non ho molto interesse per le teorie; il mio mestiere io lo faccio, e non rifletto particolarmente su di esso. [5]

Nonostante la sua natura provocatoria (se gli storici fossero davvero così ostili al pensare circa il proprio mestiere, non si spiegherebbe la produzione di testi come l'*Apologia della storia* di Bloch, maestro dello stesso DUBY), la frase aiuta a inquadrare il rispetto per il lato materiale, pratico (per quanto il termine possa apparire fuori luogo associato alla produzione di cultura scritta) della ricerca. Gli storici volgono lo sguardo alle tracce lasciate dal passato e tentano di ricostruirlo in una tela dal disegno coerente che comprenda queste tracce, riempiendo i vuoti tra l'una e l'altra con la loro immaginazione.

Le tracce più concrete sono fornite dall'archeologia, ma soprattutto dai segni dei discorsi fatti dagli uomini, dalle parole scritte per comporre testi che possono avere uno scopo pratico - testimonianze di rapporti di natura giuridica, politica o economica - oppure essere *più elaborati, più sofisticati, più carichi di ideologia: racconti di avvenimenti, cronache, resoconti o antiche teorie sull'ordinamento del mondo* [6].

La storiografia contemporanea ha rivolto particolare attenzione al primo di questi due grandi gruppi di testi: il regno dello storico, nell'accezione contemporanea del termine (con notevoli precursori in epoca moderna), è l'archivio; la sua attenzione si concentra sulle tracce che riconducano a realtà materiali. L'immagine che lo storico si propone di ricostruire pretende di essere coerente con i dati raccolti, dunque con qualcosa di extramentale; il medioevo non fa eccezione e dei molti tasselli che compongono la storiografia medievale, quello della cavalleria risulta proprio uno dei più problematici. Gli studi hanno evidenziato situazioni materiali tanto eterogenee da rendere difficoltosa, ai limiti dell'impossibile, una definizione precisa di *cavaliere* e *cavalleria* da questo punto di vista. Per completare e rendere coerente

la definizione di cavalleria, è stato necessario allora il ricorso allo studio della mentalità, in modo da trovare un filo conduttore tra luoghi e tempi assai differenti, che consentisse di parlare della cavalleria come di un oggetto determinato. Se i contemporanei si riferivano ai cavalieri come a un ordine, se le loro imprese erano cantate nelle corti, se i principi, i conti e i sovrani si definivano cavalieri, se l'impatto dell'ideologia cavalleresca fu tanto forte da sopravvivere ancora nella nobiltà di spada dell'*ancien regime* e oltre, allora forse è lecito pensare che *qualcosa* ci debba essere stato. Le tracce materiali sono insufficienti a descrivere la cavalleria come oggetto storico in modo inequivocabile, e allora una strada che appare più sicura è quella di tentarne una descrizione come oggetto intenzionale.

2. Cavalleria nella cultura diffusa. Proposta di lettura di alcuni schemi di pensiero

Certo è che, nella sua tensione verso la verità, o quanto meno verso la coerenza del discorso, la storiografia rappresenta un modo di porsi verso i propri oggetti di studio il più possibile distaccato e razionale. Tale attitudine ha portato per molto tempo a diffidare delle fonti cosiddette *narrative*, lasciandole ai filologi e agli studiosi di letteratura e filosofia, per privilegiare soprattutto quelle d'archivio. Ciò è vero in particolar modo per quanto riguarda lo studio della cavalleria, come si può comprendere dalle parole del solito Flori:

alcuni medievisti avevano concesso troppa fiducia ai testi letterari in quanto documenti storici. Da allora la tendenza si è invertita, cadendo nell'estremo opposto e confinando la letteratura nell'ambito esclusivo dell'irrealità e della menzogna. [7]

Egli stesso propone un superamento di tale preconcetto:

Lo storico, con prudenza e senso critico, può attingere a questo sfondo[letterario] che, del resto, somiglia molto a quello che rivelano anche altre fonti. [8]

D'altra parte la tendenza a un rigido razionalismo e a una scarsa considerazione delle fonti letterarie è piuttosto recente, se si considera per quanto tempo le immagini sfaccettate e cariche di simbolismo di un medioevo con pochi riferimenti a un'ipotetica realtà storica hanno popolato l'immaginario degli europei.

L'oggetto intenzionale *medioevo* si è creato tramite distorsioni più o meno volontarie, idealizzazioni in positivo e in negativo, talvolta perfino strumentalizzazioni, di dati oggettivi richiamanti una realtà extramentale; i dati stessi, col tempo, sono divenuti sempre meno reperibili e leggibili; la cavalleria, forse, è stata particolarmente soggetta a un simile fenomeno. Le radici di un tale modo di descriverla affondano proprio nella letteratura, che non voleva riferirsi tanto a realtà extramentali, quanto al mondo dei simboli, degli esempi, delle idee.

Da un lato, le storie delle *chanson des gestes* e della materia arturiana: storie di cavalieri perfetti, create per toccare da vicino uomini imperfetti che aspirano a quella perfezione; ma anche storie di avventura, magia e meraviglia, per consentire al pubblico di fuggire da una realtà spesso deludente. Dall'altro, l'astio degli intellettuali che, a partire dal movimento della *pax dei* e oltre, spesso descrivono la classe militare come incarnazione della violenza e del caos, mentre ne deplorano la frivolezza e la distanza dagli ideali cristiani.

Su queste basi la costruzione dell'oggetto mentale *cavalleria* è proseguita per secoli, specialmente in ambito letterario, talvolta fondendo le due visioni originali, talaltra restando più affine a una delle due. In epoche in cui la storiografia stessa condivideva in parte indirizzi, tecniche e toni con la narrativa, la costruzione è cresciuta, mantenendo alcuni stereotipi, cambiandone altri, altri ancora creandoli. La sottile ironia di Ariosto, la drammaticità di Tasso, la tragicomicità di Cervantes, l'occhio ostile dell'illuminismo, quello ammirato del romanticismo, hanno descritto la realtà cavalleresca del medioevo europeo senza conoscerla in modo diretto, plasmandone

l'immagine nella cultura diffusa. I contatti con la realtà storica si sono via via assottigliati, perdendosi quasi del tutto, fino al tentativo di recupero della storiografia contemporanea. Questo ipotetico viaggio nell'immaginario, la cui sistematica descrizione richiederebbe più d'un libro, conduce fino alla nascita del cinema, strumento ultimo nato nel mondo della narrazione e della finzione, capace di colpire la mente tramite immagini impresse sulla retina, dall'impatto tanto forte da lasciare talvolta dubbiosi sulla realtà che ci circonda.

Prima di passare agli usi fatti dal cinema delle immagini e degli ideali cavallereschi, rimane un interrogativo, la risposta al quale forse può fornire un'ulteriore linea di lettura: come ha fatto la cavalleria a superare secoli di storia e una rivoluzione militare che ne ha visto la quasi totale scomparsa, mantenendosi sufficientemente *viva* da spingere ancora a raccontarne le storie o addirittura a ispirarsi ai suoi valori? Si può tentare di proporre qualche chiave di lettura.

Una tra le più interessanti prende le mosse dal libro di Franco Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, considerato alla luce di uno studio che con la storiografia ha ben poco a che fare, *L'uomo e i suoi simboli* [9] di Carl Gustav Jung e vari suoi allievi. Cardini, rintraccia in epoche remote la presenza di elementi caratteristici dell'equipaggiamento del cavaliere, poi divenuti veri e propri simboli della cavalleria; nei suoi toni tipicamente enfatici, inoltre, descrive bene l'impressione data dall'immagine che la parola stessa evoca:

Siamo abituati a vederlo [il cavaliere] sorgere dalla ferrea età delle invasioni e delle incursioni barbariche, e ad accettare come dato scontato in partenza l'impressione di forza, di bellezza, di quasi religiosa terribilità che la sua grande sagoma e le sue armi risonanti provocarono nelle plebi inermi e miserevoli soggette al lavoro dei campi. [10]

Prescindendo dallo stile caratteristico di Cardini, si può senz'altro dire che su un punto egli ha ragione: un uomo grande e grosso, montato su un animale ancora più grosso, tutto ricoperto di ferro, deve fare una

certa impressione a chi lo guardi, o con un piccolo sforzo, a chi lo immagini.

Nella raccolta di saggi ricordata, Jung riassume i risultati delle proprie ricerche circa l'inconscio collettivo, i simboli, gli archetipi, il mito. Tra gli argomenti trattati, anche se solo di sfuggita da J. Henderson [11], compare l'immagine archetipica di eroe le cui caratteristiche fondamentali sarebbero: la forza soprannaturale, tale da collocarsi a un livello intermedio tra uomo e divinità, la bellicosità, espressa nel combattere contro forze maligne (altrettanto archetipiche) ostili all'umanità, la tutela e il patrocinio da parte di entità soprannaturali, a ulteriore conferma della *sovrumanià* della figura. Parte di queste caratteristiche sono inoltre condivise dall'entità maligna contro la quale l'eroe si scontra, la sua *ombra*, per utilizzare la terminologia junghiana.

Con la sua bellicosità, la sua tendenza all'autocelebrazione, la sua effettiva efficacia militare e soprattutto con il suo imponente apparato decorativo, tramite *l'arte di apparire*, l'idea di cavalleria, intesa come una specie di sinolo di realtà materiale e ideale, ha fornito agli intellettuali a essa contemporanei e successivi un eccezionale *vestito* per l'archetipo di *eroe* o per la sua *ombra* che, secondo Gustav Jung, popolano l'inconscio collettivo dell'umanità fin dai suoi albori.

È quest'immagine, scarsamente attinente a qualunque tipo di realtà storica, del cavaliere eroico o antierico [12], che sopravvive ancora oggi in molte forme dell'espressione creativa umana, come la letteratura fantastica o il cinema.

3. La cavalleria nel cinema

La rappresentazione cinematografica della cavalleria, il *cavaliere di celluloide*, come si è scherzosamente definita nel titolo di questo intervento, è dunque sostanzialmente l'erede di una lunga serie di rappresentazioni prevalentemente letterarie, assai più di quanto esso sia il riflesso dei suoi precursori in carne e ossa. Non c'è da

stupirsi se, esaminando la ricca cinematografia riguardante la materia cavalleresca, ci si rende conto di come i titoli siano, in grande maggioranza, collegati direttamente a opere letterarie. Moltissimi, tra i film che raccontano storie di cavalieri, sono reinterpretazioni delle storie di Ivanhoe, Perceval o Tristano e Isotta; un buon numero riguardano Artù o Lancillotto, altri ancora i romanzi di Walter Scott o Stevenson. I film che si ispirano invece direttamente, almeno a livello di intenzione, a episodi o personaggi propriamente definibili *storici*, sono una minoranza.

Tentare una descrizione unitaria dell'utilizzo fatto del materiale e dell'immaginario cavalleresco dal mezzo cinematografico sarebbe futile, data la fluidità e pluralità dei concetti sottesi dalle varie rappresentazioni; può essere interessante considerare esempi assai eterogenei per anno, luogo di produzione e approccio alla materia, per provare a rendere l'idea del *mosaico* che compone il *cavaliere di celluloido*.

3.1. *Alexander Nevskij* di Ejzenstejn, Russia 1938

Il film, ispirato a fatti storicamente accaduti, narra della resistenza russa, capeggiata dal principe del titolo, opposta intorno all'anno 1240 alla penetrazione dei Cavalieri Portaspada, falange armata del *drang nach osten* e sottogruppo dei cavalieri Teutonici. Il regista russo realizza un film di propaganda per cui nell'anno successivo riceve l'Ordine di Lenin. Gli intenti propagandistici e gli espedienti utilizzati per perseguirli sono evidentissimi: la storia raccontata in apparenza è quella di una grande battaglia, ma grattando un poco la superficie è facile intuire come si tratti in realtà di un elogio al popolo russo, particolarmente nelle figure dei leader e dei proletari, e di una condanna di quello tedesco e dell'istituzione ecclesiastica dell'Europa occidentale. I Cavalieri Portaspada nel film di Ejzenstejn sono una chiara allusione all'intero popolo tedesco, concepito come crudele invasore della patria russa; basta notare che essi vengono chiamati col loro nome solo una volta dal loro capo, mentre nel resto del film ci si

riferisce a loro come teutoni, germani, tedeschi.

Le figure dei cavalieri sono private dal regista di ogni umanità, tramite espedienti visivi, uditivi e narrativi di estrema efficacia: sono sempre silenziosi, tranne nei momenti in cui intonano lugubri canti di guerra e questo li contrappone al popolo russo, rappresentato come estremamente rumoroso e vitale; i loro visi sono quasi sempre celati dagli elmi, per cui risultano, per così dire, privi di un volto umano. Anche in questo caso si nota una netta contrapposizione al popolo russo, i cui volti sono sempre più visibili, anche quando le comparse che lo impersonano sono riprese *in armi*. Gli unici a fare eccezione alla regola del volto coperto tra i ranghi dei Portaspada sono i loro leader, Hermann di Buxoeveden e quelli chiamati da lui stesso *i suoi nobili cavalieri*, ma il particolare non deve ingannare, in quanto gli attori che interpretano i leader e notabili dell'ordine cavalleresco, anche quando non indossano gli elmi, sono coperti da una maschera: quella dell'assoluta impassibilità dei volti, che non si incrina neppure al compimento delle peggiori nefandezze. Ancora una volta è nettissima la contrapposizione con le rispettive controparti russe, i compagni d'arme di Nevskij, Gavrilja e Buslaj, caratterizzati dagli attori in modo particolarmente espressivo. I cavalieri tedeschi sono inoltre sempre ripresi coperti dalle loro spesse armature di maglia di ferro e disposti in formazione; sono caratterizzati da movenze quasi *meccaniche* quando si spostano a ranghi serrati. Difficile non leggere in questa scelta estetica l'eco dei timori suscitati dalle *panzerdivisionen* naziste, che andavano accrescendo il loro numero proprio mentre il film veniva girato. Quando infine prendono la città di Pskov, trucidano la popolazione inerme in una serie di sequenze piuttosto raccapriccianti, la più estrema delle quali vede i *nobili leader* dell'ordine gettare degli infanti tra le fiamme.

Interessante notare inoltre la rappresentazione della chiesa occidentale, impersonata da alcuni prelati, i più importanti dei quali sostituiscono ai volti impassibili dei cavalieri espressioni di un prognatismo quasi diabolico mentre benedicono i massacri perpetrati dagli invasori di cui accompagnano la spedizione. Il segno della croce, retto in alto dai chierici di minor rango, incombe sulle scene più

crude; Ejzenstein opera un rovesciamento del significato del simbolo, da foriero di salvezza a portatore di oppressione e morte.

La cavalleria europea è dunque concepita, in accezione totalmente negativa, come fredda macchina da guerra che cancella l'individualità di chi vi appartiene e opprime gli inermi, in sodalizio con una chiesa che vuole imporre l'ideale ecumenico con la violenza. I simboli associati al cavaliere, ovvero le sue armi e la croce, divengono nella visione del regista rappresentazioni delle radici remote della Germania nazista, totalmente assenti per Ejzenstein dalle radici del popolo russo. Laddove i capi dei Portaspada sono *nobili*, ma solo un titolo li differenzia dai sottoposti; non si fa cenno nel film a un'aristocrazia russa, e i capi sono invece scelti per il loro maggiore valore. A Nevskij ci si appella talvolta col suo titolo di principe, ma comunque nel film viene investito del potere militare per acclamazione, dunque sostanzialmente *dal basso*, non certo in virtù di quello stesso titolo che pare solo onorifico.

Ejzenstein proietta in sostanza il suo presente in un passato che della realtà storica ha solo l'apparenza, deforma una visione potenzialmente *realistica* per sacrificarla all'epos della sua opera; invece che narrare una storia di uomini in guerra disegna nell'occhio dello spettatore l'immagine di una lotta tra bene e male, nella quale i cavalieri impersonano il male.

3.2. *Excalibur* di John Boorman, Usa 1981

Si tratta di una fantasmagorica serie ininterrotta di suoni e di immagini fantastiche che eccitano esageratamente l'immaginazione, dando origine a uno spettacolo sfarzoso e fantastico. Sembra questa la migliore definizione dell'omaggio di Boorman alla materia arturiana, uno dei temi preferiti del romanzo cavalleresco del periodo trobadorico. La storia di Artù e dei Cavalieri della Tavola Rotonda, riportata con debiti adattamenti di sceneggiatura dal regista americano, viene riproposta in una chiave che almeno in termini di atmosfera deve moltissimo ai suoi precursori letterari.

Il tempo e lo spazio della vicenda sono volutamente sospesi; unico

riferimento geografico è il nome del mitico regno fondato da Artù, Camelot. Unico riferimento verbale allo scorrere del tempo è la precisazione secondo cui la ricerca di Parsifal è durata dieci anni e un giorno. Unico elemento che può aiutare a localizzare temporalmente la vicenda è il discorso fatto da Merlino sul *Dio unico che sta soppiantando i molti dei*. Il Medioevo fantastico di Boorman non fa né vuol fare riferimento ad alcun tipo di realtà storica, nella narrazione come nella rappresentazione, e diviene riconoscibile solo tramite la riproposizione di una serie di stereotipi *tipicamente medievali*, come la costante presenza di guerra e violenza, il caos, la *coscienza infelice* delle masse che rivolgono preghiere a Dio, o addirittura l'utilizzo delle luci, quasi sempre scarse e tette, a richiamare direttamente l'idea di *secoli bui*; si aggiunga naturalmente, sembra superfluo dirlo, la presenza delle immancabili armi da mischia e armature.

Non solo la realtà proposta nel film non è realistica, ma neppure appare verosimile: è semplicemente una cornice, o un palcoscenico, sul quale gli assoluti protagonisti, i cavalieri, si muovono. Tutto ciò che non riguarda la cavalleria rimane lontano, come uno sfondo, fatta eccezione per la figura di Merlino che, per il suo distacco, pare una sorta di narratore, anche se non ne assume del tutto tale ruolo.

Come sono rappresentati i cavalieri del film? A livello estetico, sono costantemente in armi, nell'atto di combattere in guerra o di duellare tra loro, oppure nel banchettare o ancora nel sedere in riunione o nel compiere una cerca. L'armatura appare come simbolo del loro *status* e della loro funzione, allegoria del loro *posto nel mondo*. Le situazioni in cui essi sono ripresi sono quelle tipiche della letteratura cortese; e ciò che porta ad accostare ancor maggiormente il film alle sue fonti letterarie è il fatto che i cavalieri praticamente non siano ripresi in nessuna diversa situazione di vita; la scelta stilistica crea una specie di estraneamento da ogni tipo di verosimiglianza, ulteriormente incrementato dal ritratto psicologico dei cavalieri stessi, desumibile dai dialoghi: una specie di seconda armatura, fatta di massime sulle virtù che paiono uscire direttamente dai *manuali di cavalleria* del dodicesimo secolo; non rimane spazio nei dialoghi dei cavalieri per altro che la

riproposizione dell'ideologia e dell'estetica cavalleresca. La tensione drammatica non è però assente: Boorman la crea soprattutto tramite le immagini e le situazioni; Lancillotto, in preda al desiderio per Ginevra, sogna se stesso, completamente nudo (l'uomo spogliato dall'ideale) lottare contro quello che sembra essere se stesso in armatura, ma che si rivela essere solo un'armatura vuota (come dire che l'ideale senza l'uomo non è nulla); Parsifal, alla fine della sua cerca, si spoglia a sua volta dell'armatura, rinunciando simbolicamente al suo *status* di cavaliere, dicendo che, come a un uomo *normale*, gli resta *solo la speranza*; solo allora trova il Graal.

L'intera vicenda narrata, valutata nel suo complesso, offre una chiave di lettura utile per comprendere come Boorman interpreti la cavalleria: un altissimo ideale (desumibile dai dialoghi dei cavalieri), nato dalla guerra (la parte iniziale del film, dove Artù diviene cavaliere e re), che lontano dalla guerra appassisce (la parte centrale, col tradimento di Lancillotto e la *caduta* del regno) e solo con la guerra può rinascere (la parte finale, con la grande battaglia); tutto sommato solo un ideale, quindi non superiore per importanza all'essere umano (le scene di Parsifal e Lancillotto sopra descritte), ma capace di sopravvivergli (la scena finale, in cui Artù viene portato lontano, verso il sole, da una nave). Dunque, lo sfarzoso impianto estetico del film non deve ingannare: la cavalleria non è vista e valutata solo come *uomini a cavallo che si ammazzano con la spada*, ma soprattutto come idea e sogno.

3.3. *I cavalieri che fecero l'impresa di Pupi Avati, Italia 2001*

Nel 1271 la settima Crociata, che ha lo scopo di convertire Tunisi, fallisce. Durante la ritirata, vengono trasportate, lungo tutta la penisola italiana, le spoglie di Luigi IX, morto per malattia allo sbarco. Nel lungo viaggio, quattro cavalieri e un fabbro s'incontrano e vengono a parte, grazie a un frate itinerante, dello stesso incredibile segreto: la scoperta del luogo dov'è stata nascosta, da alcuni notabili della corte di Francia, la sacra Sindone. Iniziano allora un lungo e pericoloso

viaggio attraverso l'appennino tosco-emiliano, fino a Otranto, da dove attraversano il mare per raggiungere Tebe, luogo di custodia della reliquia.

Il film, data la sua accuratezza nella rappresentazione dell'epoca medievale, già dimostrata da Avati in *Magnificat* (1993), può trarre in inganno lo spettatore, almeno alle prime battute, portandolo a credere che si tratti di un film storico. In realtà, il medioevo, per quanto in modo estremamente accurato, è usato dal regista semplicemente come contesto per una vicenda avventurosa che non solo non è comprovatamente storica, ma nemmeno particolarmente plausibile. Ciò non toglie che la narrazione risulti coerente, dunque verosimile e soprattutto godibile.

Prestando attenzione ai cinque protagonisti, non si può che notare quanto essi si differenzino dal classico approccio al cavaliere nel cinema. Ciascuno di essi ha un *background* personale storicamente credibile e un comportamento inizialmente lontano, in modo sostanziale, da quello stereotipato che si può vedere attribuito ai cavalieri in altri film. Il *miles* francese, Jean, ad esempio, è cavaliere perché suo padre, un semplice guardiacaccia, ha pensato che comprargli armi e cavallo potesse essere un buon investimento; siamo assai lontani dalla sacralizzazione della figura cavalleresca operata in molti film. Ranieri, uno dei due cavalieri italiani, è protagonista di una lunga scena *pasoliniana* nella quale si impegna a insidiare la virtù delle monache che risiedono sulle terre del padre, mentre l'altro cavaliere italiano, Vanni, prima di partire per l'impresa, prevede per sé un fulgido futuro da assassino a pagamento di ladri di maiali. Infine il cavaliere inglese, Simon, quello che pare il più vicino agli ideali cavallereschi, viene presentato come un giovane ingenuo e sprovvisto.

Rafforzano l'impressione di realismo le scene in cui i cavalieri vengono ripresi in combattimento; l'operato del maestro Walter Siccardi, uno dei maggiori esperti italiani di scherma medievale, è evidente nelle coreografie, che inscenano scontri brutali ma assai meno spettacolari di quelli a cui i film americani ci hanno abituato. Ma lo svolgimento del film, porta queste figure, sostanzialmente realistiche

nella fase iniziale, a uniformarsi sempre più agli ideali cavallereschi, prendendo uno le virtù dell'altro, limitando e sconfiggendo i propri difetti; mentre la storia prosegue accompagnando i protagonisti nel loro viaggio, il senso di cameratismo cresce fino a diventare fratellanza, la fede e il valore si manifestano, sino a culminare nella scena finale dove i cavalieri affrontano, con una gioia riecheggiante di Bertran de Born, una battaglia nella quale è impossibile prevalere.

Questa sorta di crescita personale potrebbe essere frutto della *consulenza storica* data da Franco Cardini alle riprese, o quanto meno ne rispecchia gli orientamenti storiografici piuttosto da vicino. I cavalieri, da principio circondati dalla sgradevole *pochezza di una vita realistica*, seguendo un sogno, si trasformano in eroi che conducono seppur brevemente un'esistenza vicina ai loro ideali; l'ideologia, senza negare la realtà, per così dire *la sconfigge*. D'altra parte non è questo strano percorso di crescita (o involuzione?) dei personaggi principali a separare il film dalla sfera del realistico, almeno non quanto l'intreccio in sé, pieno di allusioni e manifestazioni del soprannaturale. Il frate che mette in moto la vicenda, Giovanni da Cantalupo, nel cercare la Sindone, parla con Prete Gianni, figura di fantasia citata da Marco Polo e vari altri autori medievali. Giacomo, il fabbro che si dice posseduto dal demonio, viene *percepito* come malvagio da un vecchio ecclesiastico cieco. Soprattutto, il fulcro stesso della vicenda, il modo in cui i protagonisti vengono uno a contatto con l'altro e portano a termine la loro impresa, è talmente carico di coincidenze e *segnî*, da dare la chiara impressione di una volontà superiore che orchestra il tutto (i personaggi consci del regista?); come se il continuo percepire la volontà divina negli eventi, da parte dei personaggi, non fosse semplicemente una scelta atta a simulare la mentalità dell'epoca, ma il manifestarsi tangibile di una precisa scelta narrativa.

Si ha l'impressione che Avati, invece del solito stereotipo di Medioevo come età oscura, proponga un più raffinato stereotipo di Medioevo come epoca dei miracoli, ma lo faccia in maniera abbastanza sottile da non lasciare del tutto certi della cosa.

Note

- [1] J. Flori, *Cavalieri e cavalleria nel medioevo*, Einaudi, Torino 2002, Premessa, p. IX.
- [2] F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, Sansoni, Firenze 2004.
- [3] J. Flori, *op. cit.*, Einaudi, Torino 2002.
- [4] D. Barthelemy, *La société dans le comté de Vendome de l'an mil au XIV siècle*, Paris 1993.
- [5] Cfr. *Medioevo in discussione*, a cura di Gianluca Briguglia, Unicopli, Milano 2001, p. 46.
- [6] *Ibidem*.
- [7] J. Flori, *op.cit.*, p 250.
- [8] *Ibidem*.
- [9] Cfr. Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Anela Jaffé, *L'uomo e i suoi simboli*, Tea, Milano 2004.
- [10] F. Cardini, *op. cit.*
- [11] J.Henderson, *op. cit.*, pp 89-142.
- [12] Si veda anche F. Cardini, *op. cit.*, pp. 415-416.