

MANUELA GIERI

Le tre, o per meglio dire, quattro vite cinematografiche di Ettore Fieramosca e della Disfida di Barletta (1909-1976)

Nei primi quarant'anni di vita del cinematografo, la Disfida di Barletta ricevette ben tre trasposizioni filmiche: nel 1909 per mano di Ernesto Maria Pasquali, nel 1915 grazie a Umberto Paradisi e Domenico Gaido, e nel 1938 con il film di Alessandro Blasetti. Ne seguì, poi, una quarta nel 1976, per la regia di Pasquale Festa Campanile. Delle quattro pellicole, solo le ultime due sono visionabili, ma è possibile raccogliere notizie sulle altre negli annali del cinema italiano e nei diversi interventi critici e storiografici che si sono occupati del cinema muto e del film storico in Italia.

L'evento di cui si narra negli adattamenti filmici in questione è quella sfida tra 13 cavalieri italiani, capitanati da Ettore Fieramosca, e 13 cavalieri francesi, capitanati da Guy de la Motte, svoltosi il 13 febbraio 1503, dall'alba al tramonto, nella quale prevalsero gli italiani, un evento raccontato anche nel celebre romanzo storico di Massimo D'Azeglio (1833), perfetto esempio di letteratura popolare risorgimentale. In nessuno dei film in questione si registrano aspetti particolarmente rilevanti dal punto di vista estetico e linguistico, nonostante quello di Blasetti presenti alcune caratteristiche di rilievo nel suo uso dei piani sequenza (in particolare quello iniziale), un utilizzo alquanto insolito del plurilinguismo (anticamera forse dell'inclusione neorealista di dialetti e lingue straniere), e, in generale, una tensione interna alla costruzione di una cinematografia nazional-popolare, che tanto si ispira a due modelli, solo apparentemente antitetici: quello hollywoodiano e quello sovietico. Il film di Blasetti inizia con una ripresa continua, e cioè con un tipo di inquadratura lunga e articolata che già dagli anni '20, in un certo cinema, andò a costruire la preistoria di quel piano-sequenza che, come specificò poi esaurientemente André Bazin negli anni '50, costituisce una marca del cinema della modernità, una volta che la

ripresa continua andò ad accompagnarsi alla profondità di campo. L'utilizzo di questo tipo di inquadratura stimola interessanti parallelismi con un film coevo della pellicola di Blasetti, e cioè l'*Aleksandr Nevskij* di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, anch'esso film storico, ma con un evidente afflato epicizzante e con una chiara intenzione propagandistica contro l'avanzare del nazifascismo, nel quale ritroviamo l'utilizzo del *long take*, e cioè di inquadrature lunghe in ripresa continua. Il piano sequenza, per altro, trova negli anni '30 uno dei periodi di gestazione maggiormente prolifici, e non solo nel cinema sovietico ma anche in quello francese, ed in particolare nei lavori di Jean Renoir, quali *La Grande illusion* (*La grande illusione*, 1936) e il contemporaneo *La Règle du jeu* (*La regola del gioco*, 1938). Un'analisi puntuale dell'utilizzo del piano sequenza, e dei suoi antecedenti nel cinema europeo degli anni '20 e '30, combinata a una valutazione dell'utilizzo del plurilinguismo, nell'alternarsi di italiano, francese e spagnolo, porta alla considerazione dei modi attraverso i quali nel film del 1938, ma non solo, Blasetti, e altri registi del regime, andassero a identificare una forma drammaturgica nuova per il nostro cinema, una forma che andò poi a trovare la sua espressione più alta nell'immediato dopoguerra, in un cinema dalle intenzionalità certo molto diverse ma con un simile intento epicizzante nei confronti del 'popolo' italiano e cioè di coloro che per tanto tempo erano stati esclusi o marginalizzati nelle narrazioni filmiche nazionali, quale fu il Neorealismo. Sarebbe, infatti, di interesse analizzare come e quanto il cinema del regime contribuì a quella vera rivoluzione drammaturgica e narrativa che trovò nel momento neorealista la sua espressione più alta se non più convincente, ma non è questa la sede per questo tipo di investigazione. Altri aspetti, infatti, sono qui di maggiore rilievo, e nella fattispecie quelli che pertengono al rapporto tra cinema e Storia in generale, e, in particolare, quelli che rientrano nel perimetro specifico del cinema storico.

È fatto noto che l'evoluzione del cinematografo si intreccia con la Storia e lo fece già da quel 28 dicembre 1895 quando un pubblico pagante assistette alle prime proiezioni pubbliche organizzate dai fratelli Lumière al Gran Cafè del Boulevard des Capucines a Parigi. Questo è così vero che «la sua [del cinema] storia è la storia del suo rapporto con la storia», come scrive Gianfranco Gori nell'introduzione all'edizione italiana del famoso volume di Pierre Sorlin, *La storia nei film*.

Il cinema italiano non fece eccezione e dal suo incipit mostrò «una costante vocazione per la Storia» o, quantomeno, per spettacoli di finzione

costruiti su eventi storici o con ambientazioni fortemente storicizzate.¹ Naturalmente, l'approccio a specifici eventi storici è mutato nel tempo mentre il Paese si trasformava e si sviluppava in una nazione "moderna", e vecchie e nuove contraddizioni divenivano via via più apparenti e, forse, meglio comprese. Invero, il primo film di finzione ufficialmente riconosciuto dagli annali del cinema italiano è un dramma storico realizzato da Filoteo Alberini nel 1905, e cioè *La presa di Roma*. Anche se, come è stato suggerito da più parti, tale accadimento potrebbe suggerire un possibile collegamento tra la "nascita di una nazione" e la "nascita del cinema", poiché, è bene ricordarlo, fu proprio Alberini a brevettare nel 1895 il primo marchingegno per la ripresa, lo sviluppo e la proiezione di film in Italia, non abbiamo, però, alcuna documentazione che ci racconti perché, in effetti, Alberini scegliesse di andare contro quella tendenza al realismo che sembrava essere prevalente nei primi esperimenti fatti con il nuovo mezzo né si ha notizia dei motivi che lo condussero a concentrarsi sull'evento culmine della temperie risorgimentale. Certo è utile notare, ai fini della presente argomentazione, che Alberini lo fece in maniera singolare, includendo nella sequenza finale del film, al fianco di Vittorio Emanuele II, Camillo Benso Conte di Cavour e Giuseppe Garibaldi, invece di Mazzini (appropriatamente escluso in quella che è una lettura decisamente faziosa della Storia che assegna un ruolo centrale alla famiglia Savoia), Francesco Crispi che, come sappiamo, aveva abdicato il suo passato repubblicano per abbracciare le posizioni della Monarchia. Tale scelta si deve, come è stato notato,² a quell'impulso patriottico che andò poi ad animare molti altri tentativi di scrittura filmica della nostra Storia nazionale, ed in particolare dell'unificazione del Paese. Risulta palese, infatti, scorrendo la storia del cinema italiano, che è proprio il Risorgimento il periodo storico che ha sempre suscitato un'attenzione particolare del nostro cinema, dal periodo muto al presente, e che non è stato così per altri momenti 'nodali' nello sviluppo dell'Italia come nazione, anche se qualche attenzione essi hanno pur ricevuto. Ovviamente, la centralità di un determinato periodo storico è stata ed è soggetta a quelle che possiamo definire le varie e diverse temperie ideologiche, sociali, politiche e, più generalmente, culturali che attraversano un Paese. Dunque, una definizione concorde di 'film storico' in Italia, è alquanto difficile da raggiungere, e non solo per quanto riguarda gli anni '30, quando la nostra

1. Meccoli, *Il Risorgimento italiano*, p. 7.

2. Ivi, p. 8.

industria produsse una messe di film in costume nati dalle fonti più diverse e percorsi da un accentuato «brivido populista».³

Nella valutazione degli adattamenti filmici della *Disfida di Barletta*, e più in generale in un discorso sul film storico nell'Italia dei primi decenni del secolo scorso, pare rilevante fissare alcuni momenti di quella progressiva presa di coscienza da parte della storiografia della rilevanza del documento audiovisivo nello studio, appunto, della Storia, un percorso indubbiamente virtuoso che iniziò, come è noto, negli anni '80, quando si venne ad elaborare una disposizione alquanto innovativa in rapporto all'analisi storica; tale nuovo approccio poneva al suo centro la nozione di "storia-problema", nella rielaborazione datane da Jacques Le Goff. Tale concetto era apparso per la prima volta negli scritti di Lucien Febvre pubblicati nelle «*Annales d'histoire économique et sociale*», la rivista fondata nei tardi anni '20, diretta inizialmente da Febvre stesso e da Marc Bloch, e che in un primo momento rimase ai margini del discorso storico istituzionale per poi acquisire prominenza negli anni '50, quando gli scritti dei due storici promossero un cambiamento radicale nel modo in cui si leggono e si interpretano i fatti storici.

La storia si fa con i documenti scritti, certamente. Quando esistono. Ma la si può fare, la si deve fare senza documenti scritti se non ce ne sono. Con tutto ciò che l'ingegnosità dello storico gli consente di utilizzare per produrre il suo miele se gli mancano i fiori consueti. Quindi con delle parole. Dei segni. Dei paesaggi e delle tegole. Con le forme del campo e delle erbacce. Con le eclissi di luna e gli attacchi dei cavalli da tiro. Con le perizie su pietre fatte dai geologi e con le analisi dei metalli fatte dai chimici. Insomma, con tutto ciò che, appartenendo all'uomo, dipende dall'uomo, serve all'uomo, esprime l'uomo, dimostra la presenza, l'attività, i gusti e i modi di essere dell'uomo. Forse che tutta una parte, e la più affascinante, del nostro lavoro di storici non consiste proprio nello sforzo continuo di far parlare le cose mute, di far dir loro ciò che da sole non dicono sugli uomini, sulle società che le hanno prodotte, e di costituire finalmente quella vasta rete di solidarietà e di aiuto reciproco che supplisce alla mancanza del documento scritto.⁴

Seguendo questa traiettoria, e dunque ponendo maggiore enfasi anche sull'elemento iconico, Febvre venne a proporre una pratica di investigazione storica aperta, che pone domande e formula ipotesi, piuttosto che un

3. Muscio, *Il film più fascista è il film storico*, p. 45.

4. Febvre, *Vers une autre histoire*, p. 447.

sistema chiuso, che offre risposte e soluzioni: egli propose, cioè, una sorta di “storia-scienza”.

Risulta, quindi, facilmente evidente quanto tale proposizione possa essere stata rilevante nella storiografia del cinema. Fortemente ancorata alla nozione di “storia-problema”, tale interpretazione riverbera nel lavoro di molti storici della Settima Arte, come la definì Ricciotto Canudo nel suo manifesto del 1911, ma vorrei qui ricordare in particolare il volume di Pierre Sorlin, uscito prima in inglese nel 1980, *The Film in History: Restaging the Past*,⁵ in cui lo studioso elabora ed espande alcuni dei concetti già espressi nel suo saggio del 1977 e cioè, *Sociologie du cinéma*,⁶ ove, partendo dall’esempio concreto del cinema italiano, si prefiggeva finalmente di tracciare una metodologia che permettesse allo storico di affrontare i nuovi problemi posti dall’audiovisivo; così facendo, lo studioso poneva il fare storico in dialogo critico con altri approcci, quali il semiotico e il sociologico, cercando di dare un nuovo ruolo e una nuova valenza all’iconografia, e cioè a quelle immagini che il metodo storico aveva sempre svilto e considerate secondarie, un mero allegato della bibliografia.⁷

Da un lato, Sorlin sostiene che è senz’altro vantaggioso, ad esempio, utilizzare le immagini in movimento di *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) per studiare in generale le condizioni economiche in cui vivevano gli italiani nell’immediato dopoguerra e in particolare questioni quali la disoccupazione in Italia, ma, giustamente, rimarca che tale rappresentazione non è meno veritiera di quella presentata da un testo scritto. Ciò che cambia, però, sta nel *surplus* offerto inevitabilmente dall’iconografia di Roma nel 1947, quell’iconografia che il film presenta come “contemporanea”, un “frammento di attualità”, in maniera quasi arbitraria nel 1948, e che rimane «illogica, ingiustificata se non viene rapportata allo svolgimento del film».⁸

In un contesto storiografico si deve allora necessariamente tenere in considerazione il fatto che il problema non è tanto quello di classificare i diversi segni che compongono l’immagine filmica, ma è quello «di chie-

5. Curiosamente il testo apparve prima in inglese e fu poi tradotto e pubblicato in italiano nel 1984.

6. Il testo apparve in francese nel 1977 e in italiano come *Sociologia del cinema* nel 1979. Faccio qui riferimento all’edizione italiana.

7. Ivi, p. 36.

8. Ivi, pp. 40-41.

dersi perché ce ne sono e a che uso rispondono».⁹ Utilizzando il cinema per ricostruire determinati percorsi di tipo storiografico, dunque, il fatto rilevante non è tanto se un film abbia o non abbia “un senso” (nel caso qui in esame, se il film sia o no sia ‘aderente’ al fatto storico, la *Disfida di Barletta*), ma se e come il film contribuisca alla costruzione di significazioni molteplici e diversificate.¹⁰ Ecco che allora la nostra analisi deve considerare i film “come delle pratiche significanti” e deve studiarne i meccanismi, ma non isolando «mai la loro funzione rispetto alla configurazione ideologica o all’ambiente sociale in cui si inseriscono».¹¹ Per quanto concerne il caso qui in esame, quindi, la questione non è tanto se le trasposizioni filmiche della *Disfida* siano o non siano aderenti al fatto storico, ma quale sia la loro configurazione ‘ideologica’ e quale sia la funzione che svolsero nell’ambiente in cui si vennero ad inserire i primi anni del secolo e il cinema delle origini, gli anni ‘10 e il film storico, gli anni ‘30 e il fascismo, e così via.

Un’ulteriore riflessione è d’obbligo: se è vero che il messaggio iconico è per sua stessa natura aperto a molteplici percorsi significanti, ecco che utilizzando l’audiovisivo nello studio delle grandi trasformazioni sia storiche sia culturali, ci si può avvalere di questa stessa caratteristica per ridare centralità allo spettatore – sempre considerato nella sua duplice natura di soggetto ed oggetto del processo di significazione. Il fatto rilevante non è tanto allora che l’immagine offra molteplici messaggi – cioè che sia polisemica –, ma che sia la scelta dell’osservatore a scegliere e raggruppare determinati elementi iconici per trarne un messaggio.¹²

È questa la linea interpretativa che ci può meglio coadiuvare nella comprensione dei meccanismi attraverso i quali, ad esempio, lo spettatore italiano del 1938 sia stato in grado di interpretare le significazioni plurime delle gesta di Ettore Fieramosca, interpretato da un giovane e aiutante Gino Cervi, e dei suoi soldati di ventura nel film di Blasetti, e identificarne i tanti parallelismi con i giovani avanguardisti del regime, con la loro “vitalità”, con la loro baldanza, con il loro dispregio delle regole, con il loro populismo e, al contempo, il loro eroismo. D’altra parte, nel film tale parallelo viene costruito in maniera puntuale sin dalla prima apparizione di Fieramosca e del suo manipolo di mercenari, quando, giovani e baldan-

9. Ivi, p. 55.

10. Ivi, p. 56.

11. Ivi, p. 57.

12. Ivi, p. 65.

zosi, quasi irriverenti, si presentano lievemente ottenebrati dall'alcol e con donne discinte sui loro cavalli vigorosi, alle porte del castello di Morreale, nel quale Giovanna, la bella castellana, viene presentata come figura quasi monacale: paludata di bianco da testa a piedi, ella si costruisce come un'altezza necessaria alla loro progressiva presa di coscienza, ma al tempo stesso subirà il fascino della loro irruenza e del loro eroismo, affidando loro il destino suo e della sua gente. D'altra parte, come osservato in precedenza e come sottolinea anche Giuliana Muscio,

I film storici italiani intrattengono da sempre un rapporto disinvolto con la storia, sovrapponendosi al romanzo storico popolare come all'opera verdiana, all'epoca con uno scavalamento più o meno esplicito in contenuti che definiremmo oggi di propaganda per il loro forte carattere ideologico, di stampo nazionalista.¹³

Il film di Blasetti, dunque, così come tanti lavori ad esso contemporanei, ri-affabula «i temi dell'unità nazionale in una visione interclassista (e sentimentale) della storia patria, con gli stranieri invasori e il popolino in attesa di un messianico liberatore».¹⁴ La figura dell'eroe nei film storici dell'Italia fascista degli anni '30 è quella dell'uomo d'azione, leader naturale di un popolo che lo ama e lo segue. All'interno, quindi, di un cinema dedito a una narrazione del passato che altro non è se non proiezione costante del presente, con un approccio alla storia nazionale segnato da chiari intenti propagandistici e attivazione del consenso, e cioè a un "uso pubblico della storia", è evidente l'attenzione particolare per la posizione dello spettatore, soggetto e oggetto delle narrazioni, e per la sua attività interpretativa.

D'altra parte, ogni film costruisce un suo codice, ed è evidente che «esistono dei codici propri di un'epoca, di un'area culturale, di un ambiente, la cui conoscenza è indispensabile a chi voglia studiare il cinema».¹⁵ Tale considerazione è ovviamente centrale nello studio del film storico, ad esempio, ove la questione iconica assume un ruolo determinante. È, però, sempre Pierre Sorlin a sottolineare l'importanza di introdurre il "visibile" anche nel lavoro dello storico, intendendo per 'visibile' «ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore»,¹⁶ riposizionando, dunque, al centro del discorso lo spettatore, og-

13. Muscio, *Il film più fascista è il film storico*, p. 46.

14. *Ibidem*.

15. Sorlin, *Sociologia del cinema*, p. 67.

16. *Ivi*, p. 68.

getto e soggetto della narrazione. È proprio, dunque, su questo tipo di codici che si può lavorare più proficuamente per allargare l'utilizzo del cinema allo studio della Storia e della cultura nazionali, ma anche per andare a riscrivere la storia del cinema stesso. Se è vero, infatti, che il visibile è quanto si può fotografare o filmare, e presentare poi sugli schermi di una data epoca, è vero anche che normalmente non siamo abituati ad analizzare puntualmente le immagini né ad interrogarle su quello che esse ignorano:¹⁷ se è vero che una nozione può trovare rappresentazioni diversificate, allora «la disposizione e la ripartizione degli elementi iconici incentrati attorno a questa nozione sono caratteristiche di quel che costituisce il visibile di un ambiente o di un'epoca».¹⁸ Ecco dunque che le «fluttuazioni del visibile» non vengono ad avere nulla di imprevedibile e incerto, poiché invece esse di fatto rispondono ai bisogni di una determinata formazione sociale in un determinato periodo storico. D'altra parte, come scrive ancora Sorlin,

Le condizioni che influenzano le metamorfosi del visivo, e il campo stesso del visivo sono strettamente legati: un gruppo vede ciò che può vedere, e ciò che è capace di percepire definisce il perimetro entro il quale esso è in grado di porre i propri problemi. Il cinema è al tempo stesso repertorio e produttore di immagini. Mostra non già «il reale», ma i frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce. Per un altro verso, contribuisce ad allargare il territorio del visibile, a imporre immagini nuove [...].¹⁹

Nella maggior parte del cinema commerciale, ma anche in tutto il cinema con una forte vocazione propagandistica, ovviamente, si tende a limitare l'attivazione e l'intervento del pubblico, convogliandone lo sguardo in una direzione specifica e indicando con precisione il tipo di selezioni che si devono operare nell'osservazione di ogni immagine. Il lavoro da fare allora in un contesto interpretativo – storiografico e/o didattico – è proprio quello di smascherare questo tipo di censura, per così dire, di identificarne i fondamenti ideologici, le motivazioni profonde e il loro impatto. Così facendo il cinema, i singoli «film come espressioni ideologiche» che partecipano «alla rielaborazione e alla diffusione dell'ideologia in una data epoca» offrono un campionario esauriente da cui poter attingere per lo studio della storia e della cultura di un Paese.²⁰ Interrogarsi sulla funzione cogniti-

17. Ivi, p. 69.

18. *Ibidem*.

19. Ivi, pp. 69-70.

20. Ivi, p. 73.

va del cinema e dei prodotti audiovisivi, allora, significa anche interrogarsi sul 'regime scopico' di un determinato contesto storico e sociale, partendo dalla consapevolezza che non è possibile «isolare una figura di spettatore assoluta e sovrastorica». ²¹ Questo tipo di impostazione, ad esempio, può aiutarci a meglio comprendere come mai un film come quello di Blasetti, che al tempo della sua uscita in sala ebbe uno straordinario successo di pubblico, abbia ricevuto interpretazioni critiche abbastanza tiepide nel corso dei decenni successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, se non un vero e proprio oblio.

All'interno, quindi, di una più generale discussione del rapporto tra cinema e storia, qui solo tratteggiata in alcune delle sue linee essenziali ai fini del nostro discorso, si inserisce anche il caso del film storico, dunque, per un'analisi puntuale, seppur breve, delle pellicole ispirate da un evento, la Disfida di Barletta, e cioè quella sfida tra 13 cavalieri italiani, capitanati da Ettore Fieramosca, e 13 cavalieri francesi, capitanati da Guy de la Motte, svoltosi il 13 febbraio 1503, dall'alba al tramonto, nella quale prevalse-ro gli italiani, ma, anche e soprattutto, da un racconto di tale evento, e cioè il romanzo di Massimo D'Azeglio, *Ettore Fieramosca o la Disfida di Barletta*, pubblicato nel 1833, che, come già detto nei commenti introduttivi, è un perfetto esempio di letteratura popolare risorgimentale.

Come già accennato in precedenza, nei primi quarant'anni del cinematografo, la Disfida di Barletta ricevette ben tre trasposizioni filmiche: nel 1909 per mano di Ernesto Maria Pasquali, nel 1915 grazie a Umberto Paradisi e Domenico Gaido, e nel 1938 con il film di Alessandro Blasetti. Come già rilevato per il lavoro di Blasetti, è opportuno notare che gli storici e gli storici del cinema non hanno degnato di grande attenzione i lavori filmici dedicati alla Disfida. Il motivo è forse insito nelle caratteristiche dei tre film: il primo, infatti, è un esempio classico di kolossal muto, realizzato con grande dispendio di mezzi dalla Pasquali Film srl e girato dal suo fondatore che con questo film iniziò nel 1908 la produzione della *Série d'art* con la quale portò sullo schermo riduzioni di opere famose (come il romanzo di D'Azeglio, appunto), ma anche melodrammi moderni, tutti firmati da Ubaldo Maria Del Colle, che divenne il regista principale della Casa. L'affidabilità, dunque, del dato storico lascia qui il passo alle necessità spettacolari che, in quella fase della storia del nostro cinema e del cinematografo in generale, sembravano prevalere. Il film muto del 1915,

21. *Il luogo dello spettatore*, p. 13.

diretto da Paradisi e Gaido, fu, con altri, una palestra narrativa e “generica” di genere, per due registi che poi andarono a formare, con altri, il battaglione della regia di regime: lo stesso film del '15 riverbera, infatti, di forti colorazioni nazionalistiche motivate indubbiamente dalle pressioni della Storia, nell'anno dell'ingresso dell'Italia nella I Guerra Mondiale. D'altra parte, poi, tutta la fortuna del romanzo di D'Azeglio è connotata di fervore nazionalistico, dall'onomastica militare alla scultura monumentale²², ma anche, appunto, al cinema. Fu questa, forse, la ragione per la quale anche negli anni '30 esso ricevette particolare attenzione da uno dei registi più autorevoli del fascismo, Alessandro Blasetti.

In generale, il film storico del regime fu improntato, però, all'interpretazione della Storia come *magistra vitae*, ovvero nella sua funzione didattica volta al presente e con un preciso intento ideologico, come ha giustamente osservato Giuliana Muscio.²³ Nel caso, poi, del film di Blasetti, più che il Medioevo come è stato recentemente affermato,²⁴ il periodo di interesse era il Rinascimento, o quantomeno la narrazione pre-risorgimentale di quell'età di 'rinascita', e, ancor di più, la narrazione contemporanea di una narrazione della narrazione, in una sorta di vertiginosa *mise en abyme* del fatto storico di partenza. Questa operazione di “vertiginosa *mise en abyme*” ha necessariamente prodotto un “allontanamento” dell'evento storico che, in quanto tale, ha perso la sua pregnanza: ciò che interessa nel romanzo di D'Azeglio e ciò che interessa nel film di Blasetti, dunque, non è affatto la ricostruzione dell'evento, ma la sua rimessa in circolo per una ricostruzione dell'identità nazionale, ad uso e servizio delle diverse ideologie del tempo – quella pre-risorgimentale nel romanzo e quella fascista nel film. Ecco che, dunque, più che la questione del Rinascimento, nel film di Blasetti ciò che importa è, ancora e sempre, il Risorgimento, e, per filiazione quasi diretta, il Fascismo. Questo spiegherebbe anche l'assenza di attenzione verso la Disfida nel cinema successivo alla caduta del regime: paradossalmente Ettore Fieramosca subisce cioè lo stesso destino dei tanti eroi risorgimentali che cadono nell'oblio nel secondo dopoguerra, un oblio motivato da ragioni letterarie e culturali, e cioè, nella fattispecie,

22. Con il suo nome furono varate una pirofregata nel 1850, un ariete torpediniere nel 1888 e un sommergibile nel 1926, oltre che monumenti commemorativi, il più famoso dei quali è, forse, quello realizzato in gesso da Achille Stocchi nel 1867, che trovò la sua copia in bronzo solo nel 1980.

23. Muscio, *Il film più fascista è il film storico*, p.45.

24. Colonna, *Ettore Fieramosca di Alessandro Blasetti*.

dalla «condanna di De Sanctis e Croce, ma anche da più specifiche circostanze politiche e motivazioni ideologiche: celebrati durante il Risorgimento e durante il fascismo, gli eroi della letteratura risorgimentale non resisteranno allo stigma subito dalla retorica fascista negli anni successivi al fascismo»;²⁵ come scrive Erminia Irace, l'abuso e la manipolazione delle figure eroiche del nostro Risorgimento ne determinò lo svuotamento al punto che si può affermare che «il fascismo uccise gli uomini illustri».²⁶

Ecco che così si spiegherebbe anche, forse, il fatto che una “resurrezione” della Disfida e del suo “eroe”, Ettore Fieramosca, accade poi nella storia del cinema italiano solo nel 1976 con *Il soldato di ventura* di Pasquale Festa Campanile, co-produzione italo-francese (il titolo oltralpe diventa *La grande bagarre*), una commedia grottesca che trova nella parodia la sua misura privilegiata per un globale abbassamento dell'istanza eroica, appunto, inserendosi, un po' in ritardo, in una tendenza già ampiamente affermata negli anni '60, con film quali *L'armata Brancaleone* (1966) di Mario Monicelli e *Nell'anno del Signore* (1969) di Luigi Magni, un filone della nostra commedia filmica che tendeva ad approssicare la Storia patria in maniera decisamente dissacratoria: «Nel caso di Brancaleone ad essere dissacrato era il medioevo. *Nell'anno del Signore* prendeva di mira il risorgimento e le società segrete. *Il Soldato di Ventura* di Festa Campanile ripropone in chiave farsesca la storia della *Disfida di Barletta*»²⁷ e, dunque, il Rinascimento. Sarebbe, certamente, interessante riflettere sul motivo di tale ossessiva e reiterata tensione all'abbassamento e alla dissacrazione proprio in quella decade, gli anni '60, e, per assimilazione, in quella successiva: un periodo particolarmente tormentato della nostra Storia nazionale, antichissima dolorosa degli anni di piombo. Ma questa è un'altra storia.

25. Jossa, *Un paese senza eroi*, p. 116.

26. Irace, *Itale glorie*, p. 238.

27. *La storia nei film di Bud Spencer*, in *Viaggi nel passato*.

