

PRÁTICAS DA
HISTÓRIA

JOURNAL ON THEORY, HISTORIOGRAPHY,
AND USES OF THE PAST

N.º 12 (2021)



**Les *Condottieri* Italiens dans le
Cinéma de Propagande Fasciste**

Davide Iacono

Práticas da História, n.º 12 (2021): 95-127

www.praticasdahistoria.pt

Davide Iacono

**Les *Condottieri* Italiens dans
le Cinéma de Propagande Fasciste**

La récupération du passé par l'idéologie fasciste a non seulement concerné l'image de la Romanité (la célébration de la Rome antique) mais aussi la représentation du Moyen Âge. Le médiévalisme représente une ligne idéologique, que les recherches autour des politiques culturelles du fascisme ont moins abordée, mais qui fut cruciale car elle reprenait les différents programmes du régime de régénération nationale, comme l'exaltation de la virilité, de l'ordre social, et la suprématie des arts nationaux. Cet article traite de la thématique des *condottieres* à l'intérieur de l'opération idéologique du régime fasciste et questionne la récupération du patrimoine médiéval de la Renaissance italienne dans une optique cinématographique. Le régime de Mussolini a récupéré l'imaginaire du Risorgimento, qui peignait un pays puissant et belliqueux. L'identification de Mussolini à la figure des *condottieres*, que véhicula la propagande par plusieurs voies, s'avéra très efficace. À la chute du régime fasciste, cette appréhension héroïque et idéologique des *condottieres* a été complètement retournée en faveur d'une narration qui exaltait le pacifisme et l'antimilitarisme.

Mots clefs: médiévalisme, **condottierismo**, *condottieres*, fascisme, Moyen Âge, cinéma.

The Italian *Condottieri* in Fascist Propaganda Cinema

The retrieval of the past under a fascist ideological lens included not only the image of Romanity (the celebration of Ancient Rome) but also the representation of the Middle Ages. Medievalism represents one of the less familiar and less researched aspects of the cultural policies of Italian Fascism, part of the programmes of national regeneration of the regime, which promoted exhortation of virility, social order and the supremacy of national arts. This article interrogates the representation of the *condottieres* within Fascist ideology and questions the retrieval of the medieval heritage of the Italian Renaissance in a cinematic perspective. Mussolini's regime recovered the Risorgimento, the imaginary of a powerful and bellicose country. The identification between Mussolini and the *condottieri*, propagated through various media, was particularly effective. Once the Fascist regime fell, the heroic and ideological outlook of Fascism was completely reversed in favour of a narrative that exalts pacifism and anti-militarism.

Keywords: medievalism, **condottierismo**, *condottieres*, fascism, Middle Ages, cinema.

Les *Condottieri* Italiens dans le Cinéma de Propagande Fasciste

Davide Iacono*

Introduction

Le septième art a probablement représenté l'un des principaux créateurs et divulgateurs des différents imaginaires médiévaux¹. Le cinéma, cette grande machine d'images capable de figurer la réalité et donc potentiellement utile à la propagande, a rapidement produit des représentations du nationalisme et du médiévalisme: ce n'est pas un hasard si l'un des tout premiers films, réalisé après l'invention des frères Lumière,

* Davide Iacono (davide.iacono@hotmail.it). Istituto Storico Italiano per il Medioevo. Piazza dell'Orologio 4 - 00186 – Roma, RM, Italia. Traduit par Marco Conti (Université Lyon 2) et par Priscilla Luzzi (Académie Nancy-Metz). Relecteur-correcteur: Myriam Sabatier. Je remercie Tommaso di Carpegna Falconieri (Université d'Urbino) pour ses précieuses suggestions relatives à la rédaction de cet article. Original article: 29-06-2020. Revised version: 03-06-2021. Accepted: 03-06-2021.

¹ Sur médiévalisme et cinéma, voir en général Vito Attolini, *Immagini del medioevo nel cinema* (Bari: Dedalo, 1993); François Amy de La Bretèque, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental* (Paris: H. Champion, 2004); Nickolas Haydock, *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages* (Jefferson: McFarland 2008); Andrew Elliot, *Remaking the Middle Ages: the Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World* (Jefferson: McFarland, 2011); François Amy de La Bretèque, *Le Moyen Âge au cinéma: Panorama historique et artistique* (Paris: Armand Colin, 2015). Nombreuses références sur le cinéma se trouvent aussi dans Tommaso di Carpegna Falconieri, *Medioevo Militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociate* (Turin: Einaudi, 2011); édition française: *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*, trad. Michèle Grévin (Paris: Publications de la Sorbonne, 2015) [Livre à télécharger: <https://bit.ly/36ojFla>]; William Blanc, *Le roi Arthur. Un mythe contemporain* (Paris: Libertalia, 2016). Ressources en ligne: *Cinéma e medioevo*, portail italien <http://www.cinemamedioevo.net/> (dernier accès le 20 août 2017); *Fréquence Médiévale*, portail français avec de nombreuses contributions sur le cinéma évoquant le Moyen Âge, <http://www.frequencemedievale.fr> (dernier accès le 20 août 2017); *Medieval Hollywood* (hosted by Fordham University), <https://medievalhollywood.ace.fordham.edu> (dernier accès le 20 août 2017).

fut *Jeanne D'Arc* (Georges Méliès, 1899), héroïne qui n'a pas cessé de vivifier l'imaginaire patriotique français².

Le Moyen Âge a été une référence très employée dans le climat de la seconde guerre mondiale, comme nous pouvons le remarquer dans le film *Die Nibelungen* (titre français: *Les Nibelungen*) de Fritz Lang (1924), ou encore *Alexander Nevsky*, réalisé par Sergei Eisenstein (1938).

Les actualisations présentes dans le médiévalisme cinématographique ne se limitent pas seulement aux nationalismes et aux idéologies du XX siècle. Il est par ailleurs possible de retrouver ce phénomène de nos jours. Un exemple est *Braveheart* (Mel Gibson, 1995) qui fut un grand succès de billetterie et obtint cinq Oscars, parmi lesquels le titre de meilleur film et de meilleur réalisateur, et qui contribua à relancer la cause de l'indépendantisme écossais. Le film de Ridley Scott, *Kingdom of Heaven*, produit en 2005 et réalisé après les attentats du 11 septembre 2001, participe de ce même imaginaire. Celui-ci retrace l'histoire d'un croisé relativiste et post-moderne (joué par Orlando Bloom) en proie à une crise de foi. De plus, l'intrigue délivre un message de paix et invite à la tolérance. Saladin lui-même, en accord avec l'une des traditions historiographiques romantiques, est décrit comme un souverain équilibré et clairvoyant, en contraste avec les templiers fanatiques et belliqueux.

Cet article porte sur l'utilisation de l'imaginaire des condottieres italiens dans la cinématographie du régime fasciste. Ce phénomène,

2 Sur Jeanne d'Arc au cinéma, voir Kevin J. Harty, «Jeanne au cinéma», in *Fresh Verdicts on Joan of Arc*, dir. Bonnie Wheeler et Charles T. Wood (New York/Londres: Garland, 1996), 237-264; Paul D. Noth, «Burned by Celluloid: Joan of Arc in Film History», in *Joan of Arc at the University*, dir. Mary Elisabeth Tallon (Milwaukee: Marquette University Press, 1997), 157-166; Robin Blaetz, *Visions of the Maid: Joan of Arc in American Film and Culture* (Charlottesville-Londres: University Press of Virginia, 2001); Paola Dalla Torre, *Giovanna d'Arco sullo schermo* (Rome: Studium, 2004); Nickolas A. Haydock, «Shooting the Messenger: Luc Besson at War with Joan of Arc», *Exemplaria* 19 (2007): 243-269; Umberto Longo, «La passione di Dreyer per Giovanna», in *Cinema e religioni*, dir. Sergio Botta et Emanuela Prinzivalli (Rome: Carocci, 2010), 65-78; Vincent Amiel, «Les représentations de Jeanne d'Arc au cinéma», in *De l'hérétique à la sainte: Les procès de Jeanne d'Arc revisités*, dir. Francois Neveux (Caen: Presses Universitaires de Caen, 2012), 297-304; Robin Blaetz, «Joan of Arc and the cinema», in *Joan of Arc, a saint for all reasons: studies in myth and politics*, dir. Dominique Goy-Blanquet (Aldershot: Ashgate, 2003), 143-174; Riccardo Facchini, «Pop-Jeanne. Giovanna d'Arco nella cultura audiovisiva del XXI secolo: un percorso tra mito e storiografia (1999-2018)», in *Personaggi storici in scena*, dir. Valeria Merola, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Macerata (Macerata: Edizioni Università di Macerata, 2020), 105-130.

nommé *condottierismo* en italien, est ici traité à travers l'étude de deux films: *Condottieri* de 1937 et *Ettore Fieramosca* de 1938.

Dans un premier temps, nous introduirons les modalités et les thématiques principales qui caractérisent le médiévalisme et le *condottierismo* en Italie pour la période comprise entre le Risorgimento et le régime fasciste. Nous observerons aussi de quelle manière cet imaginaire dialogue avec la romanité (une des références privilégiées de la propagande fasciste). Dans un deuxième temps, nous étudierons avec soin les mythographies des condottieres *Giovanni dalle Bande Nere* et *Ettore Fieramosca*, élaborées pour exalter l'identité nationale d'abord, fasciste en suite. Dans une troisième partie, nous élargirons cette analyse du *condottierismo* pour saisir son rôle crucial dans la propagande du cinéma fasciste. Enfin, nous verrons comment cet imaginaire du *condottierismo* s'est modifié dans le panorama culturel italien suite à la chute du régime fasciste.

1. Médiévalisme et «condottierisme» en Italie entre Risorgimento et régime fasciste

À partir du Romantisme, la réception, l'utilisation et la perception du Moyen Âge, les trois opérations qui ont défini le médiévalisme, ont influencé de nombreuses activités culturelles, sociales et politiques. Dès lors, le Moyen Âge, en plus d'être «rêvé», reconstruit, réinventé par des peintres, écrivains, poètes, architectes ou penseurs, est devenu un objet du discours politique.

Au XIXe siècle, les jeunes nations trouvent dans cette époque lointaine une grande source de symboles, modèles et mythes à utiliser pour la fondation de l'identité nationale. Cette référence au Moyen Âge a été utilisée pour légitimer et renforcer une tradition séculaire mais également pour promouvoir *ex-nihilo* les mouvements d'unification nationale. Jeanne d'Arc pour la France, le Reich médiéval pour le Royaume de Prusse (ou, par la suite, pour l'Allemagne nazie) ou encore le rappel de l'Angleterre anglo-saxonne et des Plantagenêts pour la monarchie anglaise, sont tous des exemples emblématiques du phénomène³.

³ Sur le médiévalisme et l'identité nationale, voir Mark Girouard, *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman* (New Haven: Yale University Press, 1981); Christian Amalvi,

La Péninsule italienne a été profondément touchée par le médiévalisme dans la construction du Royaume d'Italie. L'âge d'or du médiévalisme politique en Italie coïncide avec la période du Risorgimento⁴. Du fait que l'Italie ne possédait pas une vraie tradition unitaire, le processus identitaire ne puisait pas à des épopées nationales (comme c'était le cas avec la guerre de Cent Ans pour la France et l'Angleterre), mais allait voir du côté des mythes locaux médiévaux qui furent réadaptés pour une trame nationaliste. Les grands récits du médiévalisme italien, comme le serment de Pontida (1167), la bataille de Legnano (1176), les Vêpres Siciliennes (1282), le défi de Barletta (1503) ou encore la bataille de Gavinana (1530), évoquaient des condottieres tels qu' Alberto da Giussano, Giovanni dalle Bande Nere, Francesco Ferrucci, Ettore Fieramosca⁵. C'est à l'intérieur de ce processus de «mythopoeïa» que se situe et se développe le *condottierismo*⁶. Le Risorgimento avait trouvé dans les condottieres italiens du bas Moyen Âge et de la Renaissance les meilleurs représentants de l'esprit guerrier du peuple et les gardiens de l'orgueil national.

Le goût du Moyen Âge (Paris: Boutique de l'Histoire, 1996); Sergi Giuseppe, *L'idée de Moyen Âge. Entre sens commun et pratique historique* (Paris: Flammarion, 2000) [éd. orig. *L'idea di medioevo. Fra storia e senso comune* (Rome: Donzelli, 1999)]; Richard Etlin, *Art, Culture, and Media Under the Third Reich* (Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2002), 118; Veronica Ortenberg, *In Search of the Holy Grail: The Quest for the Middle Ages* (Londres: Hambledon Continuum, 2006); Michael Alexander, *Medievalism. The Middle Ages in Modern England* (New Haven/Londres: Yale University Press, 2007); P. J. Geary, *Quand les nations refont l'histoire. L'invention des origines médiévales de l'Europe* (Paris: Flammarion, 2011) [éd. orig. *The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe* (Princeton : University Press, 2002)]; Vincent Ferré, *Médiévalisme, Modernité du Moyen Âge* (Paris: L'Harmattan, 2010); Carpegna Falconieri, *Medioevo Militante, op. cit.*

4 Le Risorgimento (mot italien signifiant «résurgence» ou «renaissance») fut un mouvement politique et social dans la seconde moitié du XIXe siècle qui avait comme ambition d'unir tous les États de la péninsule italienne dans un seul royaume sous la domination de la Maison de Savoie.

5 Voir Carpegna Falconieri, «Medieval Identities in Italy», in *Medioevo e Risorgimento*, dir. Duccio Balestracci (Bologne: Il Mulino 2015): 99-109. Un recueil des mythes identitaires de la nation est présent aussi dans «Il canto degli Italiani» («Le Chant des Italiens»), l'hymne national de l'Italie.

6 Sur le lien entre Risorgimento et régime fasciste, voir: Paolo Del Negro, «La storia militare dell'Italia moderna nello specchio della storiografia del Novecento», *Cheiron* 23 (1995): 11-33; Medina Lasansky, *The Renaissance Perfected: Architecture, Spectacle, and Tourism in Fascist Italy* (State College: The Pennsylvania State University Press, 2004); Davide Iacono, «condottieri in camicia nera: L'uso dei capitani di ventura nell'immaginario medievale fascista», in *Medievalismi italiani (Secoli XIX-XXI)*, dir. Tommaso di Carpegna Falconieri et Riccardo Facchini (Rome: Gangemi, 2018), 53-66.

Sur un plan proto-patriotique, les généraux étaient élevés au rang de héros et rapprochés des figures de condottieres du passé «médiéval»⁷. L'expédition des Mille a d'abord inspiré l'imaginaire guerrier du Risorgimento. À titre d'exemple, Nino Bixio ou Giuseppe Garibaldi, des grands généraux de la guerre d'Indépendance, furent célébrés comme de nouveaux condottieres, pour leur capacité et leur génie militaire. Durant la Grande Guerre en Italie, le nom condottiere fut attribué à des militaires qui s'étaient démarqués par leur courage, en particulier lors de batailles aériennes⁸.

Sous le fascisme (1922-1943), l'image du condottiere fut couramment utilisée pour désigner des militaires mais aussi des hommes politiques ou des hommes d'Etat ; ce fut le cas notamment pour Mussolini, nommé par la presse «grande condottiero della nuova Italia» (le grand condottiere de la nouvelle Italie)⁹. Inspirée par les idées romantiques et le modèle du surhomme, l'image de Mussolini était associée aux grands condottieres de l'Italie médiévale et de la Renaissance, par l'exaltation des qualités suivantes: l'excellence dans l'art martial, la virilité, la connaissance des artifices de l'État, la maîtrise de son destin, un patronage éclairé des arts. Dans ce même mouvement, la figure du condottiere passait de symbole de l'orgueil patriotique à celui de précurseur de l'Italie de Mussolini et proposait un nouveau modèle d'homme: martial, viril, audacieux, discipliné, courageux, moralement et humainement supérieur.

Mais, que ce soit durant l'Italie libérale ou sous le fascisme, l'Italie médiévale ne fut plus utilisée pour représenter l'intégralité de la nation comme dans la période du Risorgimento. Ainsi, la propagande fasciste prit la Rome antique comme modèle et les Italiens étaient appelés à être les «romani della modernità» (les Romains de la modernité)¹⁰. Cette référence à la période romaine donnait une justification

7 Le médiévalisme de cette période (comme celui sous le fascisme) se manifeste comme une synthèse du Moyen Âge et de la Renaissance. C'est évident dans des manifestations comme le Palio di Siena, mais aussi pour la question du condottierismo.

8 Carpegna Falconieri, «Il medievalismo e la grande guerra in Italia», *Studi Storici* 56, n.º 2 (2015): 257.

9 «La Nazione», 19 juin 1923; Giovannetti Alfredo, *Il condottiero della nuova Italia* (Florence: Sandron, 1928).

10 Emilio Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*

historique du contrôle de la Méditerranée, considérée par le régime comme étant son naturel *Lebensraum*. Selon le projet mussolinien de «la Grande Italia» (Grande Italie), un grand empire italien devait s'établir autour de la Méditerranée comme une sorte d'évolution ou de renaissance de l'Empire Romain. Dans cette perspective, au niveau de la «Via dell'Impero» («Rue de l'Empire», qui, aujourd'hui, porte le nom de «Via dei Fori Imperiali»), sur le mur de la basilique de Massenzio, fut aménagé un appareil cartographique monumental composé de cinq plaques de marbre montrant l'expansion de Rome à différentes époques. La cinquième plaque, qui représentait l'Empire de l'Italie fasciste, fut rajoutée le 9 mai 1936 au lendemain de la conquête de l'Éthiopie et de la proclamation de l'Empire (plaque enlevée en 1945). Cela étant, le régime fasciste fit, par la suite, appel au mythe des Républiques Maritimes médiévales pour légitimer, par exemple, la possession de l'île de Rhodes et la présence italienne dans la Mer Égée; il est certain qu'une narration de l'expansion, qui se serait fondée exclusivement sur un médiévalisme national, aurait été dépourvue de légitimité historique¹¹.

La dialectique époque médiévale/Rome antique a modelé pendant les années trente une dichotomie, présente déjà au lendemain de l'Unité de l'Italie, celle existant entre les petites patries et la patrie nationale¹². Si Rome était la capitale de l'État-nation, comme l'Autel de la Patrie, dans un style classique, (mais avec la personnification de quelques villes italiennes représentées en habits médiévaux), d'autres villes furent re-

(Rome-Bari: Laterza, 2009), 146-154. Voir aussi Giardina, «The fascist myth of romanity», *Estudos Avançados* 22, n.º 62 (2008).

11 Les Républiques Maritimes représentaient quatre villes italiennes (Amalfi, Pisa, Genova et Venise) qui réussirent à créer un vaste réseau de colonies commerciales dans la Méditerranée orientale, dans les Balkans et sur la Mer Noire. À partir de la période de l'Unité de l'Italie, elles devinrent le symbole de la puissance maritime italienne. Les gouvernements de l'Italie libérale et de l'Italie fasciste y firent référence pour justifier historiquement leurs politiques coloniales et impérialistes. Voir: Lasansky, *The Renaissance Perfected*, 196; Francesco Pirani, «Le repubbliche marinare: Archeologia di un'idea», in *Medievalismi italiani*, 131-148; Iacono, *L'appropriazione dell'eredità crociata e il mito di Venezia nel Dodecaneso italiano (1912-1943)*, actes «The Middle Ages in the Modern World». John Cabot University – École française de Rome, Rome, 21-24 November 2018 (prochainement).

12 Voir Stefano Cavazza, *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo* (Bologne: Il Mulino, 1997).

présentées à travers l’imaginaire du Moyen Âge¹³. Au niveau local, cette propagande passait par la reconstruction et la réinvention d’un passé médiéval: des *Palii* et joutes (tout d’abord, le Palio de Sienne et la Joute du Sarrasin à Arezzo) furent réintroduits, avec une esthétique médiévale réinventée. Des anciens palais de podestats, des places et des cités furent restaurés.

L’utilisation idéologique des condottieres de la période du bas Moyen Âge et de la Renaissance fut possible sous le fascisme car la romanité était un concept élastique, non confiné à son conteste historique : «Mussolini non era che l’apice di una genealogia ideale di condottieri che partiva da Roma e ritornava a Roma» (Mussolini n’était que le sommet d’une généalogie idéale de condottieres qui commençait à Rome et qui revenait à Rome)¹⁴.

Il existe un rapport dialectique entre cette mémoire des condottieri et le mythe de Rome, comme le remarquent les historiens de l’époque. Cette mobilisation du passé, de la Romanité, de l’époque médiévale et de la Renaissance – sous le signe commun de l’italianité – répondait aux programmes du régime concernant la régénération nationale, et les notions fascistes de virilité, d’ordre social et de primauté nationale des arts. L’Italie se célébrait comme une descendante des lignées des super-héros guerriers (légionnaires, hommes d’armes, chemises noires)¹⁵.

2. Giovanni dalle Bande Nere et Ettore Fieramosca: deux exemples de patriotisme

Parmi les nombreux condottieres, Cangrande della Scala, Alberico da Barbiano, Braccio da Montone, Gattamelata, Bartolomeo Colleoni,

13 Voir: Carpegna Falconieri, «Medieval Identities in Italy», 319-345; voir Carpegna Falconieri, «Roma antica e il Medioevo: due mitomotori per costruire la storia della nazione e delle ‘piccole patrie’ tra Risorgimento e Fascismo», in *Storia e piccole patrie. Riflessioni sulla storia locale*, dir. Riccardo Paolo Ugucioni (Pesaro/Ancona: Società di studi pesaresi/Il Lavoro editoriale, 2017). La même réforme de 1926 le démontre, car les maires des villes passèrent à être appelés « podestats », comme les hauts fonctionnaires des communes médiévales italiennes.

14 Iacono, «Condottieri in camicia nera», 64.

15 *Ibid.*, 86-87. Cela fut très clair lors de la visite d’Hitler à Florence le 9 mai 1938. Pour l’occasion, la ville fut décorée de scénographies grandioses et de reproductions de sculptures représentant des condottieres célèbres. Voir Lasansky, *The Renaissance Perfected*, 87.

Francesco Sforza, Federico da Montefeltro, Giovanni dalle Bande Nere et Ettore Fieramosca occupèrent une place importante dans le panthéon des hommes d'armes de la patrie. Avant que les aventures de ces condottieres soient représentées sur grand écran, elles avaient fait l'objet d'une vaste mythographie, par le biais des historiens, littéraires, artistes, écrivains. Les condottieres avaient déjà migré de la solide réalité historique à l'imaginaire, au mythe et à la fiction et ce fut cette version romancée de leurs vies qui devait être utilisée dans les transpositions cinématographiques.

L'arrivée de Giovanni de' Medici et Ettore Fieramosca au cinéma constitua un sommet médiatique de la propagande et de l'idéologie, ainsi que l'aboutissement d'un processus qui était né pendant la Renaissance et qui était arrivé à pleine maturation pendant la période fasciste.

À l'interprétation initiale nationaliste et patriotique du *condottierismo*, le fascisme a ajouté la vision militariste, totalitaire et le culte du chef. Dans cette optique, *Bande Nere* (bandes noires), la couleur choisie par Giovanni de' Medici pour porter le deuil lors des invasions barbares dans la Péninsule, qui ont marqué les guerres d'Italie, fut interprétée par la propagande fasciste comme une préfiguration «delle camicie nere» (des chemises noires)¹⁶. De plus, dans l'imaginaire patriotique, il y avait aussi Ettore Fieramosca, le chevalier qui avait guidé les treize chevaliers de Barletta.

La *Disfida di Barletta* (défi de Barletta) opposa lors d'un tournoi (techniquement une *mêlée*), qui se tint, pendant les guerres d'Italie, le 13 février 1503, treize chevaliers provenant de toute la Péninsule italienne à treize chevaliers français¹⁷. Les chevaliers italiens remportèrent ce tournoi, guidés par Ettore Fieramosca (qui était au service de l'Espagne). Cet événement d'histoire locale, sous le Risorgimento, devint un épisode exceptionnel de l'histoire nationale. Cela est en grande partie dû à l'écrivain et patriote Massimo d'Azeglio. Dans le but de conforter

16 Voir les livres d'Emilio Fancelli, *Giovanni delle Bande Nere* (1926) ou d'Alessandro Augusto Monti, *Giovanni dalle Bande Nere* (1928), dans lequel le célèbre condottiere italien de la famille Médicis était idéalement décrit comme un préfasciste et un précurseur de Mussolini.

17 Fulvio Delle Donne et Victor Rivera Magos, dir., *La Disfida di Barletta* (Roma: Viella 2018).

l'identité d'une nation en voie de formation, d'Azeglio décide de dédier à cet évènement un roman historique: *Ettore Fieramosca, ossia la disfida di Barletta*. L'ouvrage publié en 1833 connut un grand succès et fut à l'origine de pièces théâtrales, tableaux, plaques commémoratives, les noms des rues et monument autour des treize de Barletta et de leur épopée qui incarna une dimension de «riscossa nazionale» (revanchisme)¹⁸.

Les célébrations à l'occasion du IV^e centenaire du défi, en 1903, toutefois, furent organisées avec moins de faste par le gouvernement italien. Les relations délicates avec la France – suite aux accords francophiles Prineti-Barrère – poussèrent à atténuer l'ampleur patriotique et triomphaliste des célébrations, réduisant le défi à un épisode de l'histoire locale. L'évènement représentait un symbole national, paradoxalement, trop puissant, trop encombrant, dans ces circonstances. Le mythe national du défi fut réduit à une escarmouche, dictée plus par les vapeurs de l'alcool que par un esprit patriotique authentique. Les mêmes chevaliers qui étaient impliqués n'auraient pas été une représentation de chaque partie de l'Italie, comme le voulait la tradition, mais ils auraient été des chevaliers de Campanie au service de Prospero Colonna (condottiere sous la bannière de Frédéric I, roi de Naples). Certains commentateurs allèrent jusqu'à comparer les treize chevaliers italiens aux français, qui «generosi e gloriosi, versarono il loro sangue sui campi di Magenta e Solferino per la redenzione dell'Italia» (généreux et glorieux, ont versé leur sang sur les champs de Magenta et de Solférino pour la rédemption de l'Italie)¹⁹.

De la même manière, à l'époque des gouvernements de Giolitti (1903-1914), Fieramosca fut utilisé à des fins politiques, comme en témoigne l'utilisation de ce nom par un quotidien de Florence proche de l'administration populaire²⁰. Du fait de la montée du fascisme et du re-

18 A titre d'exemple de monument il y a celui donné à la ville de Barletta par Achille Stocchi. Sur le médiévalisme de Massimo d'Azeglio voir: Francesca Roversi Monaco, «O falsar la storia»: Massimo D'Azeglio e la Lega Lombarda», in *Per continuare il dialogo... Gli amici ad Angelo Varni* (Bologne: Bononia University Press, 2014), 131–140.

19 Giovanni Beltrami, «Nel quarto centenario della Disfida di Barletta». *Atti della Accademia Pontaniana*, XXXIV (1904): 34.

20 Annarita Gori, *Tra patria e campanile. Ritualità civili e culture politiche a Firenze in età giolittiana* (Milan: Franco Angeli, 2014), 27.

tour des sentiments anti-français, l'interprétation héroïque et nationaliste du défi devint à nouveau d'actualité. Un monument fut construit à Barletta pour célébrer ce glorieux fait d'armes et chacune des villes d'origine des chevaliers guidés par Fieramosca offrirent leur citoyenneté à Mussolini²¹. Cet événement inspira aussi les arts figuratifs: en 1939, Pino Casarini, peintre et scénographe, réalisa une toile de grandes dimensions sur le modèle du tableau de Paolo Uccello, «La battaglia di San Romano» (vers 1456), représentant une bataille d'envergure.

La Marine militaire, elle-même, en 1929, donna le nom du héros de Barletta au plus grand sous-marin de la flotte italienne. Le cuirassé léger appelé Giovanni delle Bande Nere fut lancé avec son *sister-ship*, appelé Bartolomeo Colleoni²². À partir de cette date, les condottieres tant appréciés par le régime n'étaient pas seulement métaphoriquement au service de l'Italie mais ils étaient aussi physiquement présents.

3. Les *condottieres* au cinéma

Ce *condottierismo* du régime se diffusait à travers l'école, la littérature, les arts visuels, les monuments, mais majoritairement par le biais du cinéma. Entre 1930 et 1943 furent produits vingt-et-un films portant sur le Moyen Âge et la Renaissance, où les condottieri étaient les héros²³. Ces œuvres contribuèrent à la célébration de l'Italie, pour sa primauté artistique, son importance intellectuelle et sa valeur militaire. Le devenir fasciste des condottieres et les valeurs qu'ils représentaient (courage, sacrifice, culte du chef, nationalisme) étaient ainsi projetés sur les écrans du cinéma, «l'arma più forte» (l'arme la plus forte), comme l'avait défini Mussolini lui-même²⁴.

21 Giuliano Procacci, *La disfida di Barletta: tra storia e romanzo* (Milan: Bruno Mondadori 2001), 81.

22 Giuseppe Fioravanzo, *L'organizzazione della Marina durante il conflitto. Tomo II. Evoluzione organica dal 10-6-1940 all'8-9-1943* (Rome: USMM 1975), 133; Giorgio Giorgerini, *Uomini sul fondo. Storia del sommergibilismo italiano dalle origini a oggi* (Milan: Mondadori 2002), 123.

23 Lasansky, *The Renaissance Perfected*, 101.

24 Voir Gili Jean, *L'Italie de Mussolini et son cinéma* (Paris: Henri Veyrier, 1985); Daniela Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo* (Milan: Franco Angeli, 2012); Stephen Gundle, *Mussolini's dream factory: film stardom in Fascist Italy* (New York: Berghahn, 2013), 19.

La fascination exercée par ces capitaines de la Renaissance sur l'idéologie fasciste, leur exaltation dans la propagande du régime, ainsi que l'identification de la personne de Mussolini à leur modèle, sont palpables dans *Condottieri*, film de 1937 du réalisateur du Tyrol Luis Trenker²⁵. Pour la réalisation de ce film en 1936, fut créé à Rome le «Consorzio Condottieri» (Consortium des condottieres), grâce au capital réparti en parts égales entre l'ENIC (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche) et la société allemande Tobis Film. Le but de la société était de tourner le film *Condottieri* en deux versions, italienne et allemande. Cet accord entre l'ENIC et la Tobis précédait de six mois la signature de l'axe Rome-Berlin, un pacte qui marquait un premier rapprochement de l'Italie et de l'Allemagne d'Hitler. La presse italienne communiqua d'ailleurs que Joseph Goebbels, le ministre de la Culture et de la Propagande du Reich, avait qualifié ce film «d'une exceptionnelle importance pour sa valeur artistique et politique»²⁶.

Réalisé un an après la conquête de l'Éthiopie, *Condottieri* était une représentation romancée de la vie de Giovanni dalle Bande Nere (interprété par Trenker lui même) sur la base du roman historique d'Emilio Fancelli (écrit à l'occasion du IVème centenaire de la mort du condottiere, célébré en 1926). Le but patriotique est clairement exprimé dans la didascalie initiale du film:

«Questo film è una libera rievocazione del tempo e dello spirito dei Condottieri Italiani, che nello sfondo ardente del Rinascimento guidarono per la prima volta le civili milizie del Popolo che risorgeva contro truppe mercenarie e di ventura, avendo a mèta l'unità della Patria Italiana.»
(Ce film est une libre ré-évoation du temps et de l'esprit

25 Pour une bibliographie sur le film, voir: Germana Gandino, «Il Medioevo nel cinema di regime, un territorio evitato», *Quaderni medievali* 15 (1983): 125-147; Gianfranco Gori, *Patria diva: la storia d'Italia nei film del ventennio* (Lucca: La Casa Usher, 1988); Aldo Audisio, *Il mito della montagna in celluloide: Luis Trenker* (Turin: Museo Nazionale della Montagna Duca degli Abruzzi, 2000); Cristelle Baskins, «A storm of images: Italian Renaissance art in Luis Trenker's *Condottieri* (1937)», *The Italianist* 31 (2011): 181-204.

26 *Il Dramma* 13, 256 (1937): 29.

des *Condottieri* italiens, qui, dans le contexte ardent de la Renaissance, guidèrent pour la première fois les milices civiles du Popolo, qui se reformaient contre les troupes mercenaires, et visèrent ainsi à l'unité de la Patrie italienne.)

Dès les premiers mots du film, le même *condottiere* Giovanni de' Medici ne cachait pas sa volonté de construire «una patria grande ed unita: l'Italia. In un unico stato dalle Alpi al mare» (une patrie grande et unie: l'Italie, dans un unique État des Alpes à la mer). Dans une scène du film qui rappelle de façon évidente l'esthétique des rassemblements nazis-fascistes, ces nouvelles milices jurent solennellement fidélité au *condottiere*.

Le parallèle entre les *chemises noires* fascistes et les Bande Nere est rendu encore plus évident dans la scène des saluts romains et des serments qui rappellent la fidélité absolue envers le Duce Mussolini²⁷. Puis, Giovanni se dirige vers Florence, lieu de rassemblement des Bande Nere, qui se battent contre les troupes du Malatesta sur la place de la Seigneurie. Le *condottiere* est donc accusé de trahison par l'Italie seigneuriale – cette dernière étant l'expression d'un pays pré-unitaire et en crise spirituelle, martiale et nationale – et est arrêté.

Un observateur historien plus attentif peut remarquer que le film abordait, entre les lignes, des questions relevant d'un débat strictement historiographique²⁸. L'interprétation selon laquelle l'histoire nationale était liée au particularisme et à l'individualisme politique du début de la décadence civile, morale et militaire du Moyen Âge et de la Renaissance en Italie était en effet formulée et diffusée par des intellectuels du régime comme Giovanni Gentile ou Gioacchino Volpe (un médiéviste affirmé)²⁹.

27 Le serment: «Au nom de Dieu et de l'Italie, je jure d'exécuter les ordres du Duce et de servir de toutes mes forces et, si la cause de la Révolution fasciste est nécessaire, avec mon sang.»

28 On sait combien la cinématographie s'est appropriée les différentes approches historiographiques: c'est le cas des médiévalismes plus radicaux qui s'appuient sur des interprétations historiographiques reconnues scientifiquement. Carpegna Falconieri, *Medioevo Militante*, 83. Pour une plus ample clarification, voir la conclusion.

29 Angela Dalle Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 95; Andrea Scazzola, *Giovanni Gentile e il Rinascimento* (Milan: Vivarium, 2002).

Pour Volpe, l'idée de l'Unité de l'Italie puisait son origine dans un processus séculaire qui, depuis le bas Moyen Âge, avait porté les petits États féodaux, communaux et ecclésiastiques, à mûrir l'idée que «nell'unità v'era scampo dall'assalto della nuova Europa espansiva e conquistatrice» (dans l'unité, il y avait une issue qui résidait dans l'assaut de la nouvelle Europe en expansion et conquérante)³⁰. Le même historien s'était engagé en outre à démonter le stéréotype diffusé surtout à l'étranger, à partir de la Renaissance – puis projeté à travers l'histoire nationale italienne – selon lequel les Italiens n'étaient pas capables de combattre (cela nous donne une nouvelle perspective sur l'emphase mise sur l'héroïsme, le courage et les capacités militaires des condottieres)³¹. Cette impossibilité d'assimiler l'Italie médiévale à un modèle de nation unie a porté Volpe, comme d'autres historiens, à s'orienter vers l'Histoire moderne et contemporaine, époque qui pouvait concilier l'engagement politique avec une vision théologique de l'histoire de la patrie³².

Contrairement à d'autres États européens, où le Moyen Âge était un puissant véhicule de divulgation d'identité nationale (par exemple sous le Troisième Reich, ou en France pendant le régime de Vichy, mais aussi après la deuxième guerre mondiale sous De Gaulle, les récits nationaux de matrices médiévalistes étaient très puissants)³³, en Italie, au cours de cette période, ce concept était controversé. Pour le régime et ses intellectuels, il s'avérait difficile de circonscrire la complexité du Moyen Âge italien et de créer un récit national efficace³⁴.

Au Moyen Âge, il était possible de retracer les premiers signes d'une identité nationale, comme la langue et l'art, mais c'était surtout

30 Gioacchino Volpe, *L'Italia in cammino* (Milan: Treves, 1927), 19.

31 *Ibid.*, 56. Sur le stéréotype de l'incapacité des Italiens à se battre, voir: *Gregory Hanlon, The Twilight Of A Military Tradition: Italian Aristocrats And European conflicts, 1560-1800* (Abingdon: Routledge, 1998); Christopher Duggan, *La forza del destino, Storia d'Italia dal 1796 a oggi* (Rome-Bari: Laterza, 2008), 114, 134-141.

32 Carpegna Falconieri, «Il medievalismo e la grande guerra in Italia», *Studi Storici* 56, n.º 2 (2015): 265.

33 À ce propos voir: *ibid.*, «Les médiévalismes politiques: quelques comparaisons entre la France et l'Italie», *Perspectives médiévales*, <https://journals.openedition.org/peme/15707>, (dernier accès le 20 août 2017).

34 Gandino, «Il Medioevo nel cinema di regime, un territorio evitato», 125-147.

la Renaissance qui, pour le fascisme, représentait l'aube de l'unité nationale et, par extension, du Risorgimento (dont le fascisme se considérait comme la conclusion providentielle). Le scénario de *Condottieri* reprend en fait les étapes fondamentales de la montée du régime fasciste et de Mussolini, dont la Marche sur Rome³⁵. Cette dernière scène montre une colonne de soldats noirs, terrible, compacte et géométrique: l'ordre, la discipline et l'unité régnaient en maîtres en Italie. En ce sens, l'évocation de la Ville Éternelle devient une occasion de rappeler la romanité des condottieres de la Renaissance et de célébrer, en même temps, la gloire de l'empire romain et d'un nouvel Empire colonial néo-romain, une nouvelle orientation du fascisme qui avait été proclamée l'année avant la sortie du film.

La figure de Giovanni de' Médici a été comparée, dans ces scènes, à la statue de Bartolomeo Colleoni, un autre des grands condottieres adulés par le régime fasciste, puis, à celle de Marco Aurelio au Capitole, et est ainsi définie comme *alter ego* de Mussolini. De cette façon, les narrations autour des condottieres médiévaux et de la Rome antique n'entrent pas en antithèse, mais s'avèrent complémentaires, au service du concept d'*italianità* (d'italianité)³⁶.

Une fois arrivées à Rome, les Bande Nere doivent affronter une personne qui revendique l'hérédité (chrétienne) de Rome: le Pape. Cette scène montrant les chevaliers italiens (interprétés comme des soldats des SS) s'agenouillant devant l'évêque de Rome, s'avéra inacceptable en Allemagne, où elle fut censurée avec l'accusation de cléricisme³⁷. La même année de sortie du film, le pape Pie XI promulgua une encyclique, *Mit brennender Sorge* (*Avec une brûlante inquiétude*), que mit en exer-

35 La Marche sur Rome (28 octobre 1922) fut un défilé avec des hommes armés du Parti National Fasciste, guidé par Benito Mussolini. Le succès de cet événement entraîna la montée au pouvoir de ce parti en Italie. 25.000 chemises noires se dirigèrent vers Rome et demandèrent au Roi de faire appel au guide politique du Royaume, en menaçant, dans le cas contraire, d'une violente prise du pouvoir.

36 Carpegna Falconieri, «Roma antica e il Medioevo: due mitomotori per costruire la storia della nazione e delle 'piccole patrie' tra Risorgimento e Fascismo»: 78-101.

37 Voir Lasansky, *The Renaissance*, 103. Trenker raconte que Hitler, pendant la projection du film, lança sa chaise contre l'écran et sortit de la salle sans rien dire. Silvio Celli, «Condottieri all'ombra dell'Anschluss», *Bianco e Nero* 64, n.º 1-3 (2003): 127

gue les relations difficiles entre le Saint Siège et l'Allemagne nazie. Dans la version distribuée en Italie, l'hommage au Pape était en accord avec les accords du Latran signés entre le Royaume d'Italie (par Mussolini même) et le Saint Siège en 1929, mettant fin à la «Question romaine». Le Vatican était reconnu indépendant et il lui était offert un dédommagement pour les pertes faisant suite à la conquête des États de l'Église en 1870³⁸. La bataille finale devait mettre en opposition l'Italie avant l'Unité et l'Italie individualiste du Malatesta et du Duc d'Argentièrre, contre les forces «italiennes», «nationales» et «fascistes» de Giovanni de' Medici.

À la fin du film, le condottiere sur son lit de mort est représenté comme l'effigie en marbre de son sarcophage funèbre, disposé au centre de la nef de l'église; le héros se transforme définitivement en patriote «Giovanni d'Italia» (Jean d'Italie), épithète que l'on peut lire sur sa tombe. L'analogie entre Giovanni dalle Bande Nere et Mussolini devient, dans l'imaginaire médiévaliste et national-populaire fasciste, une vérité historique intouchable. Mussolini, comme *alter ego* du condottiere, est donc intégré dans une grande parabole historique: l'image est présentée comme l'expression évidente d'une tradition nationale issue des cinq siècles précédents. Le film tend à historiciser et légitimer le régime fasciste en le poussant hors des limites de son temps.

La signification de cette narration métahistorique était évidente à l'époque, comme le montre la critique du *Corriere della Sera*, pour lequel Giovanni de' Medici était «fatto anticipatamente apostolo e propugnatore di un'Italia unita, guerriera, conscia dei suoi diritti e dei suoi destini contro lo straniero» (nommé au préalable apôtre et défenseur d'une Italie unie, guerrière, consciente de ses droits et de son destin face à l'étranger)³⁹. De nombreux commentaires enthousiastes soulignaient «lo spirito militare su cui deve basarsi l'unità della nazione: spirito militare che, per gli italiani, è eroismo, slancio, generosità» (l'esprit militaire sur

38 Pour la relation entre l'Église catholique et la hiérarchie nazie, voir: Guenter Lewy, *The Catholic Church And Nazi Germany* (New York: McGraw-Hill, 1964); Lucia Ceci, *The Vatican and Mussolini's Italy* (Boston: Brill, 2017); Dominique Lormier, *Ces chrétiens qui ont résisté à Hitler* (Perpignan: Artège, 2018).

39 Voir Filippo Sacchi, *Al cinema negli anni Trenta: recensioni del Corriere della Sera, 1929-1941* (Milan: Franco Angeli, 2000), 182-183.

lequel doit se baser l'unité de la nation: un esprit militaire qui, pour les Italiens, est (synonyme) d'héroïsme, d'élan, de générosité) ou «i sentimenti nazionali e le albeggianti aspirazioni unitarie» (les sentiments nationaux et les éclatantes ambitions unitaires)⁴⁰. En Italie, le film connut un énorme succès: lorsqu'il fut présenté à la biennale de Venise de 1937, il reçut le prix de la Direction Générale pour la Cinématographie avec le mérite d'avoir «interpretato al meglio le bellezze naturali e artistiche dell'Italia» (interprété au mieux les beautés naturelles et artistiques de l'Italie)⁴¹. Le culte du condottiere, très aimé par le régime, survécut également longtemps après la chute du régime fasciste: dans l'après-guerre, en 1946, à la demande du maire de Florence, Gaetano Pieraccini, socialiste et antifasciste, eut lieu l'exhumation du corps du condottiere⁴². La sombre armure funéraire du condottiere fut installée au musée Stibbert, où elle est encore exposée et est une attraction majeure⁴³.

Le personnage de Giovanni de' Medici perdit sa connotation nationaliste une fois le régime fasciste tombé, mais resta, malgré tout, indéfectiblement lié à l'identité de la ville de Florence. Sa réhabilitation publique n'eut lieu qu'en 1953, quand le maire, proche de la Démocratie Chrétienne, Giorgio La Pira, décida de publier un appel d'offres afin d'installer à l'entrée de la ville des œuvres d'art. Concernant la Porte Romaine, le concours fut remporté par Mario Romoli qui représenta le condottiere dans une fresque sur la façade d'une habitation de la Piazzetta della Calza, avec d'autres figures contemporaines et du Moyen Âge florentin. L'œuvre témoigne de la tendance néo-humaniste et de la volonté de poursuivre dans le sillon d'un passé glorieux – après l'obscur parenthèse fasciste – avec une nouvelle représentation de Giovanni dalle Bande Nere et du capitaine florentin Francesco Ferrucci⁴⁴.

40 Luigi Chiarini, *Fascismo e letteratura* (Rome: Istituto nazionale fascista di cultura, 1936), 19.

41 Voir Gori, *Patria*, 35.

42 Gaetano Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*. 3 vols. (Florence: Vallecchi, 1947).

43 Mario Scalini, «I resti dell'armatura funebre di Giovanni delle Bande nere e alcuni oggetti a lui legati», in *Giovanni delle Bande Nere* (Cinisello Balsamo: Silvana, 2001), 222-229.

44 Osanna Fantozzi Micali, *Alla ricerca della Primavera: Firenze e provincia: dopoguerra e ricostruzione* (Florence: Aliena, 2002), 58-59.

L'autre film digne d'intérêt qui, avec *Condottieri*, exalte les caractéristiques principales et les liens avec le personnage de Mussolini et l'Italie fasciste est sans aucun doute *Ettore Fieramosca*. Ce film, dirigé par Alessandro Blasetti en 1938, est la troisième adaptation cinématographique du roman de D'Azeglio, après celles de 1909 et de 1915⁴⁵. Initialement, la réalisation de ce film avait été mise de côté afin de tourner *Scipione l'Africano*, personnage qui incarnait au mieux les ambitions impérialistes de Mussolini en Afrique⁴⁶. Le réalisateur, Blasetti, était un sympathisant du régime.⁴⁷

Comme le film de Trenker, *Ettore Fieramosca* s'ouvre par une didascalie.

«Anno 1500. La Francia, cacciato Lodovico il Moro dal Ducato di Milano, tende alla conquista del Reame di Napoli. Alla stessa conquista ambisce la Spagna e tiene pronto un esercito in Sicilia. Ne deriva la minaccia di una guerra fra le due nazioni». (Année 1500. La France, après que Ludovico il Moro a été chassé du duché de Milan, s'intéresse à la conquête du Royaume de Naples. L'Espagne, qui souhaite conquérir ce même territoire, dispose d'une armée prête au combat en Sicile. Se profile donc la menace d'une guerre entre les deux nations.)

45 Voir Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta* (Rome: Bulzoni, 1979), 134.

46 *Scipione l'Africano* a été tourné dans le très moderne studio cinématographique de Cinecittà et dans la plaine de Sabaudia – ville surgie après la bonification de la région menée par Mussolini – où apparaît un grand nombre de châteaux, chevaux, ainsi que de nombreux figurants; ce fut le *péplum* plus important de la période fasciste. Ce film devait être, à l'origine, tourné par Blasetti, mais, par la suite, il fut confié à Carmine Gallone. *Scipione l'Africano* fut l'une des plus grandes manifestations du cinéma de propagande fasciste: conçu en 1935 quand l'Italie se préparait à la conquête de l'Éthiopie, il sortit dans les salles en 1937, après la proclamation de l'Empire. Le régime avait à coeur la production d'un film qui mettait en évidence le lien entre la conquête de l'Éthiopie et l'arrivée des Romains en Afrique, entre l'avant-gardiste en chemise noire et le légionnaire romain, entre Mussolini et Scipion (un des nombreux généraux de Rome, comme César ou Auguste, que la propagande associa aussi à Mussolini). Voir: Stefano Masi, Grazia Sette, A. Blasetti, 1900-2000 (Roma: Comitato Alessandro Blasetti, 2001), 79. Les auteurs dirent que le film devait exprimer : « à travers un parallèle lointain d'événements et d'idéaux, une fatalité pour laquelle, après plus de deux mille ans, l'Afrique devient la clé d'un nouvel empire méditerranéen et latin », Guido Aristarco, *Il cinema fascista: il prima e il dopo* (Bari: Dedalo, 1996), 82.

47 Alessandro Blasetti était fasciste et en 1934, il réalisa *Vecchia guardia*, qui traitait de la Marche sur Rome.

Dès les premières scènes du film, nous voyons la présentation des thermes de Pau, au pied des Pyrénées, où les ambassadeurs de France et d'Espagne sont en train de décider du sort de l'Italie, «bel Paese dove il sì suona» (du beau pays où sonne le oui). L'objectif du film est de faire la critique d'une Italie divisée et du manque d'esprit combatif. Les Italiens sont représentés comme des spectateurs impuissants et passifs (allégorie d'un pays de conquête incapable de réagir) qui assistent à la destruction de leur patrie. En fuite, les Italiens se réfugient au château de Monreale, chez la châtelaine Giovanna, appartenant à une lignée «da sempre fedele alla causa della patria» (depuis toujours fidèle à la cause de la patrie).

Blasetti lui-même ne cacha pas son intention d'actualiser la signification historique de son film: il voulait proposer un message de cohésion à une nation qui s'était unie très récemment, mais dont le territoire interne restait encore divisé entre Nord et Sud et au niveau des régions (dans une optique profondément médiévale)⁴⁸.

L'arrivée quasi messianique d'Ettore Fieramosca/Mussolini, en ce sens, est un signe pour la future reconquête du château de Monreale. Giovanna elle-même, fière mais faible châtelaine, dont le condottiere tombe amoureux, pourrait être une allégorie de la patrie offensée et menacée par les étrangers (puisqu'elle a été giflée par le chevalier français Guy de La Motte).

Lors d'une scène qui se déroule dans la résidence du capitaine espagnol, La Motte juge les Italiens incapables de se battre (c'est une référence à un stéréotype séculaire) au moment où il lance le défi à Fieramosca. C'est à ce moment précis que le film atteint son point culminant. Le condottiere répond à la provocation du chevalier français et demande à se battre contre «tre dici uomini d'arme della sua razza» (treize hommes d'armes de sa race). Ceux qui, auparavant, étaient des mercenaires capables de se vendre au plus offrant, sont dorénavant, et ce, grâce à l'intervention providentielle de Ettore Fieramosca, un peuple uni et capable de combattre. La cohésion des chevaliers italiens qui

48 Savio, *Cinecittà*, 136.

avancent tous sous un seul drapeau s'avère exemplaire. Face à l'individualisme de leurs homologues français qui entrent en jeu, chacun avec son étendard, les chevaliers italiens sont sans plume sur les heaumes et portent une bande noire à leurs bras, signe de deuil pour une patrie en souffrance. Après avoir vaincu La Motte, Fieramosca retourne à cheval au château de Monreale et communique à Giovanna que les Italiens ont gagné. La châtelaine, qui reçoit ainsi la confirmation de la fin du deuil, libère les chevaliers des signes qui les endeuillaient.

Pour les réalisateurs de *Condottieri* et d'*Ettore Fieramosca*, l'histoire n'était pas au centre de leur intérêt; elle était un prétexte pour représenter «la renaissance» fasciste de l'Italie. L'image du condottiere, héros du rêve politique national personnifié par Mussolini, se prêtait bien à ce but didactique et formatif. Pour utiliser une métaphore tirée de la linguistique, les condottieres étaient les éléments signifiés; en revanche, le Risorgimento, l'Unité d'Italie et le régime de Mussolini représentaient le signifiant. Il s'agit-là d'une proposition de lecture de films, comme *Condottieri* ou *Ettore Fieramosca*. Le passé projeté dans le présent est alors relu sous l'angle fonctionnel de la propagande, dans la construction d'une narration collective et nationaliste, qui tend à amplifier et à montrer la tradition militaire et culturelle d'un pays.

4. L'après-guerre entre démythification et anti-héroïsme

Si *Condottieri* et *Ettore Fieramosca* représentent le sommet du «condottierismo in camicia nera» (*condottierismo* en chemise noire), *Donne e soldati*, écrit et dirigé par Luigi Malerba et Antonio Marchi, tourné dix ans après la chute du régime fasciste, s'inscrit complètement à l'opposé de cette vision du condottiere.

Le film, qui a été intégralement tourné dans deux châteaux de l'Émilie-Romagne (Montechiarugolo et Torrechiara) se déroule au XVe siècle et raconte comment, pendant le siège d'un château, les assiégeants et les assiégés fraternisent en l'absence de femmes et de nourriture. Les deux groupes sont conduits par d'obtus et belliqueux capitaines: un duc gros et lâche (Marco Ferreri) et un militariste allemand (Joseph

Reichsigel), qui rappellent de manière évidente dans leurs tocs, mais aussi dans leurs façons de parler et de bouger, Hitler et Mussolini⁴⁹.

Les conflits sont envisagés comme une métaphore des blessures ouvertes par la guerre qui s'est déchaînée en Europe et a été provoquée par l'aveugle envie de pouvoir des dictateurs européens. La fin des deux chefs militaires à la fin du film est saluée par le peuple comme une *Libe-razione* (terme par lequel, en Italie, est indiquée la fin de la domination et de l'occupation nazie-fasciste sur le sol national).

Il n'est pas difficile de retrouver dans le résumé du film de claires références à la vie du réalisateur, Antonio Marchi, qui avait évité l'engagement avec la RSI (République Sociale Italienne). C'était exactement le 25 avril 1945, jour de la libération de l'Italie de l'occupation nazie du pays, que Marchi avait effectué des tournages pendant la libération du château de Montechiarugolo, qui allait devenir d'ailleurs le lieu du tournage⁵⁰. *Donne e soldati* voulait représenter avec l'arrivée des Américains à Rome, «la fine del Medioevo nazista» (la fin du Moyen Âge nazi)⁵¹.

En opposition aux films des années précédentes, ce film est dominé par un climat antimilitariste, pacifiste, également satirique, puisque les soldats allemands tentent de séduire les femmes du château (ils boivent du vin dans des heaumes et utilisent des hallebardes comme pelles). Le champ de bataille se transforme en un théâtre où se déroulent des danses et des chants, dans un lieu utopique duquel la guerre est bannie. Le film est une sorte de manifeste défendant l'idée d'une *Guer-ra senza eroi* (guerre sans héros), et le titre adopté, *Donne e soldati*⁵²,

49 Le duc est désigné uniquement par ce terme et jamais par son nom. La référence à l'origine du mot *dux* et du rappel au *Duce* (Mussolini) est évidente.

50 *Ivi.*, p. 90. Voir l'interview à Marchi: <http://goo.gl/5vkhle>, (dernier accès le 20 août 2017).

51 Rosario Bentivegna, *Achtung Banditen! Prima e dopo via Rasella* (Milan: Mursia, 2004), 225. Sur le profond rapport entre médiévalisme et nazisme, voir Giorgio Galli, *Hitler e il Nazismo magico*, 4e éd. (Milan: Rizzoli, 2007 [1989]); Gordon Wolnik, *Mittelalter und NS-Propaganda* (Münster: Lit, 2004); Nicholas Goodrick-Clarke, *Les racines occultes du nazisme* (Rosières-en-Haye : Camion Blanc, 2010 [éd. orig. *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and Their Influence on Nazi Ideology* (New York: Nyu Press, 1993)]); Bruno Reudenbach et Maike Steinkamp, *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus* (Munich: De Gruyter, 2013)

52 Grasso, *Cinema*, 124.

est significatif à ce sujet. Il met en scène un retournement iconoclaste des qualités (courage, force physique, honnêteté, génie) louées par la propagande du régime de Mussolini⁵³.

La mort misérable du duc pourrait être une référence évidente à la pendaison de Mussolini à Piazzale Loreto, comme décrite dans différents témoignages «appeso per i piedi come un maiale» (pendu par les pieds comme un cochon)⁵⁴. Il s'agit d'une dévastation physique et d'une modalité de châtement qui, à l'époque, fut mise en parallèle avec celle imposée au personnage de Cola di Rienzo, leader politique du XIV^e siècle qui était en conflit avec la noblesse romaine pour son retour aux fastes de la Rome impériale. Ce personnage est également évoqué par Mussolini⁵⁵. L'image de son corps pendu par les pieds sur la Place Loreto, à Milan, a également été lue dans une optique de médiévalisme, comme une *pittura infamante* (peinture infamante). Ce type de peine était utilisé dans l'Italie du bas Moyen Âge et de la Renaissance pour les personnes accusées de crimes importants contre la Commune ou le Seigneur⁵⁶. Cette lourde peine fut également appliquée à d'importants et très respectés condottieres⁵⁷.

L'absence à l'affiche d'acteurs connus et d'un grand réalisateur, une critique virulente et les problèmes rencontrés pour la distribution, expliquent que ce film soit resté une œuvre presque ignorée jusqu'à aujourd'hui. Le public n'avait pas la perception d'une nouvelle lecture du Moyen Âge, plus moderne et adaptée à l'époque, et même les critiques de gauche n'ont pas saisi la portée du film et son actualisation

53 Angelo M. Imbriani, *Gli italiani e il duce. Il mito dell'immagine di Mussolini negli ultimi anni del fascismo (1938-1943)* (Naples: Liguori, 1992); Sergio Luzzatto, *The Body of Il Duce: Mussolini Corpse and the Fortunes of Italy* (New York: Metropolitan Books, 2005).

54 C'est ainsi que l'alpiniste Walter Bonatti l'a décrite dans ses mémoires. «La conquista del K2», *Archivio Luce*, <https://www.archivioluce.com/2018/07/31/la-conquista-del-k2/>, (dernier accès le 20 août 2017); ainsi que Luciano Chailly, *Le variazioni della fortuna: storie di un musicista* (Milano: Camunia, 1989), 26.

55 Sergio Luzzatto, *The Body of Il Duce*. Sur Cola di Rienzo, voir Carpegna Falconieri, *Il se voyait déjà empereur. Cola di Rienzo: un Romain au Moyen Âge* (Grenoble: UGA Éditions, 2019).

56 Gherardo Ortalli, *La peinture infamante du XIII^e au XVII^e siècle* (Paris: Gérard Monfort Éditeur, 1994); Roger J. Crum, «Mussolini's Body as Fotografia Infamante», *Donatello among the Blackshirts*, dir. C. Lazzaro et R. J. Crum, (Londres: Cornell University, 2005), 241-242.

57 Pour quelques exemples voir Michael Mallett, *Mercenaries and their Masters: Warfare in Renaissance Italy* (Barnsley: Pen & Sword, 2009), 45.

anti-guerre. La chute du régime fasciste et l'oubli des héros de l'histoire italienne (de Rome à la Renaissance jusqu'au Risorgimento), du fait de la rénovation du contexte politico-idéologique, expliquent le total manque d'intérêt du cinéma envers les condottieri. De plus, dans l'Italie de l'après-guerre, le médiévalisme politique entra en déclin et fut confiné principalement aux milieux catholiques⁵⁸. C'est seulement entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, que l'Italie devait connaître un retour populaire d'un médiévalisme politique. Ce phénomène concerna tout d'abord les cercles de l'extrême droite néo-fasciste, avec la reprise mythique d'un héroïsme néo-chevaleresque et d'un mysticisme barbare qui rejoignait la découverte/appropriation de Tolkien et de son imaginaire néo-médiéval⁵⁹ ; mais, au même moment, des artistes comme Fabrizio De André, Dario Fo ou Pier Paolo Pasolini s'intéressèrent au Moyen Âge et à ses déclinaisons politiques selon l'angle anarchiste, libertaire et contestataire⁶⁰. Ce nouveau paradigme médiévaliste de gauche se rattachait notamment à un climat historiographique renouvelé. À cette époque, l'Italie découvre la Nouvelle Histoire française qui finit par s'imposer, parmi les historiens et les intellectuels italiens, avec «l'irruenza e l'ampiezza di una moda culturale» (l'impétuosité et l'ampleur d'une mode culturelle)⁶¹. Le réalisateur Mario Monicelli a lui-aussi appréhendé la guerre sous l'angle humoristique et anti-héroïque ; assumant un médiévalisme de gauche, il a réalisé son film *L'Armata Brancaleone* (1966, titre français: *L'Armée Brancaleone*) en s'inspirant ouvertement de *Donne e soldati*⁶². Monicelli ne romanise pas le Moyen Âge comme ses prédécesseurs. Ici, les cheva-

58 C'est en 1943 que le bouclier des croisés avec le mot *Libertas* devient le symbole des catholiques-libéraux de la Démocratie Chrétienne. Le mot *Libertas*, qui faisait référence aux symboles utilisés par les communes médiévales italiennes en lutte avec l'Empereur, voulait rappeler une tradition néo-guelfes comme métaphore anti-tyrannique puis antifasciste.

59 «Tolkien, che è stato classificato, ma solo in Italia, come un autore di destra» (Tolkien, qui a été classé, mais seulement en Italie, comme un auteur de droite). Carpegna Falconieri, *Medioevo militante*, 130.

60 Carpegna Falconieri, *Medioevo Militante*, 121-138; Louise D'Arcens, *Comic Medievalism: Laughing at the Middle Ages* (Cambridge: Brawer, 2014): 120.

61 Bianca Arcangeli, *La storia come scienza sociale: letture di Marc Bloch* (Salerno: Guida, 2001), 67. Pour une plus ample clarification, voir conclusion.

62 Mario Monicelli, *L'arte della commedia* (Bari: Dedalo, 1981), 80.

liers sont hirsutes et lâches ; le peuple est ignorant ; l'obscurantisme et l'antisémitisme règnent tandis que la religion fait sa loi. Tout est tourné en ridicule.

Le paradigme antihéroïque s'affirme grâce aux chefs-d'œuvre de Monicelli. En 1976, est réalisé le film franco-italien *Il soldato di ventura* (titre français: *La Grande Bagarre*), par Pasquale Festa Campanile, qui réécrit la glorieuse «Disfida» sous un angle à la fois grotesque et comique: il ne s'agit certainement pas d'un hasard si le choix de l'acteur devant interpréter Fieramosca fut celui de Bud Spencer (nom de scène de Carlo Pedersoli), le bon personnage barbu, protagoniste de nombreux films *western-spaghetti*. Prenons un exemple significatif en nous intéressant au sort de Giovanni dalle Bande Nere qui, en 2001, devient le sujet du film *Il mestiere delle armi*, de Ermanno Olmi (titre français: *Le Métier des armes*). Dans ce film, la parabole historique du condottiere florentin, interprété par le frère(?) et christologique Hristo Zivkov, se décline en une forte réflexion sur la douleur, la mort, le courage et l'honneur. Il est désormais présenté comme le dernier des bons chevaliers de l'Arioste, le dernier d'un monde médiéval qui commence à professionnaliser l'armée.

Le film ne se limite pas à la simple dénonciation des effets de l'introduction des armes à feu, mais, à travers une rigoureuse reconstruction historique, devient une grande métaphore de l'existence humaine. Face à cette grande agonie, Giovanni, blessé à la jambe par un coup d'arme à feu, retrace le fil de ses souvenirs et parmi eux, ceux de sa vie de capitaine disposant de la vie des autres; ainsi, il se retrouve en train de mourir, affrontant ses peurs, ses misères, ses douleurs, humain comme tous les autres humains. L'image du condottiere des années 30 comme super héros, féroce homme d'action, anticipateur de Mussolini et leader aimé par le peuple est désormais bien lointaine.

Conclusion

Il n'est pas possible d'ouvrir ici un débat de critique cinématographique et de sociologie du cinéma, disciplines pour lesquelles je ne fais

pas figure d'expert, mais je crois qu'il est nécessaire d'apporter une brève conclusion méthodologique. Comme j'ai essayé de le démontrer précédemment, l'analyse cinématographique de cet article n'a pas été conduite dans l'intention de rechercher la fiabilité historique de la reconstruction cinématographique.

L'historien des *Annales* Marc Ferro, en 1977, dans *Cinéma et Histoire*, considérait qu' « il y a[vait] sacrilège à faire la critique positiviste d'une œuvre d'art ». Au contraire certains films « ont su découvrir, par l'imaginaire, une voie royale pour comprendre l'Histoire et la rendre intelligible »⁶³. Selon Ferro, il est donc possible de séparer la factualité de l'histoire de la représentation de son signifié historique.

Le fait de trouver l'erreur historique ou le fait d'idolâtrer – une prétendue – authenticité n'aide pas à saisir dans son ensemble la connotation idéologique et l'utilisation publique de l'histoire, dans le contexte socio-politique dans lequel le film a été réalisé. Le cinéma de thème médiéval représente dans ce sens, et il me semble important de le préciser à nouveau, une source pour l'histoire contemporaine. Cette dialectique est ainsi résumée par Antoine de Baecque, qui affirme: « Tout film historique est à voir au présent, et c'est cette temporalité qui établit le lien véritable entre le cinéma et l'histoire »⁶⁴.

Si on suit l'argument de document/monument, qui a été étayé par Jacques Le Goff, la source est une projection de l'imaginaire que la société historique a voulu transmettre aux descendants. Il s'agit d'une conception qui n'est pas très éloignée de celle de Robert Rosenstone, qui considère les films comme des « reflections of the social and political concerns of the era in which they were made » (reflets des préoccupations sociales et politiques de l'époque où les films ont été réalisés)⁶⁵. Nous pouvons observer cela de plus près dans le médiévalisme cinématographique qui vise presque toujours à suggérer des similitudes entre le Moyen Âge et l'époque contemporaine ou à proposer des actualisations. Les films

63 Marc Ferro, *Cinéma et histoire* (Paris: Denoël-Gonthier, 1977), 255.

64 Antoine De Baecque, *L'Histoire-caméra* (Paris: Gallimard, 2008), 43-46.

65 Robert Rosenstone, « The historical film as real history », *Film-Historia* 5, n.º 1 (1995): 5.

ne peuvent ni s'ouvrir sur le Moyen Âge une «*stargate*», ni représenter l'histoire selon le dicton de Ranke «*wie es eigentlich gewesen*» (ce qui s'est réellement passé) – ni devraient-ils être critiqués pour ne pas l'avoir fait – car le passé lui-même, étudié par les historiens, n'est jamais parfaitement limpide mais il est plein d'ondulations, d'éblouissements et de reflets⁶⁶. Comme l'affirme Andrew Elliot, «*both filmmakers and historians are besieged by similar accusations of distortion and inaccuracy*» (Les cinéastes comme les historiens sont accusés de distorsion et d'inexactitude)⁶⁷. Le document écrit et le document vidéo ne présentent pas de différences singulières concernant la pratique de l'analyse historique, tout en utilisant des langages distincts⁶⁸. Dans ce sens, nous ne pouvons pas nous limiter à observer uniquement le caractère explicite d'un film historique, mais nous devons surtout faire davantage attention à son caractère implicite: significations et niveaux interprétatifs plus profonds tels que le représentent les constructions idéologiques et les réécritures politiques ou métahistoriques que l'on devine entre les lignes. De cette façon, seulement, le film pourra atteindre une valeur historiographique.

Cette considération nous mène à atteindre un niveau plus élevé de liens entre le cinéma et l'historiographie, entre histoire et récit. Le cinéma qui parle d'histoire (médiévale dans notre cas) ne donnerait-il pas un sens au passé au même titre que la discipline historique? N'est-il pas aussi une construction/modélisation du passé, même si faite par d'autres moyens et libre de contraintes scientifiques?⁶⁹ Un grand médiéviste

66 Nous devons ces considérations en particulier au philosophe et historien de la culture Hayden White, qui dans son essai fondamental de 1973, *Metahistory*, veut se débarrasser de l'idée d'une correspondance immédiate entre la réalité historique et sa représentation, qu'il considère comme étant un résidu du scientisme positiviste. Hayden White, *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973).

67 Elliot, *Remaking the Middle Ages*, 10.

68 Hayden White a proposé le terme d'historiophoty (histoire + photo) pour analyser différentes formes de représentations qui échappent à l'historiographie classique: images, œuvres d'art, photographies, films, transcriptions numériques. White «Historiography and Historiophoty», *American Historical Review* 93 (5): 1193-1199.

69 L'historiographie naît comme un récit ayant des liens étroits avec les genres littéraires (poésie, épique, rhétorique, narrative, etc...) les plus diffusés dans le monde antique. Hayden White, en *Metahistory*, a cherché, en faisant référence entre autres à la pensée de Benedetto Croce, de relier l'historiographie à la littérature, au récit ou à la narration comme élément fondateur de l'historiographie elle-même. Voir Carpegna Falconieri, «Medioevo, quante storie! Fra divagazioni preziose e ragioni dell'esistenza», in *Medioevo quante storie. V Settimana di*

comme George Duby revendiquait le droit de l'historien, dans un article connu de la revue *Débat*, «L'historien devant le cinéma», à l'imagination: «Je proclame le droit qu'a l'historien d'imaginer. Cependant son devoir est aussi de contenir son rêve dans les limites du connaissable, de demeurer véridique et de veiller à s'interdire tout anachronisme.» Il expliquait successivement: «Imaginer, mais dans quelles limites? L'historien n'a pas la liberté du romancier. Son devoir, impérieux, est de tenir en bride son imagination»⁷⁰. Comme le montre cet essai, les paradigmes historiographiques influencent les productions cinématographiques⁷¹.

Cela ne représente pas un cas isolé. Le médiévalisme cinématographique des années vingt et trente – principalement centré sur la narration d'un mythe national des origines, présentant des héros de relief qui ont fait l'histoire d'un peuple par la conquête militaire ou l'accomplissement de hauts-faits, avec une forte rhétorique belliciste – reflétait le paradigme d'une histoire événementielle. Depuis la moitié du XXe siècle, cette conception historiographique, fortement centrée sur le récit politique, des événements et des dynasties qui ont fait les nations, est entrée en crise avec l'arrivée de l'École des Annales et de la Nouvelle Histoire. L'attention a été portée sur les oubliés et les marginaux de l'histoire, la culture matérielle, les processus et les structures sociales, mais aussi sur l'imaginaire et les représentations⁷². Cette nouvelle orientation se retrouve aussi dans la cinématographie qui, sur l'élan de la démythification, a produit une réécriture des grandes narrations, des mythographies nationales et des lieux communs historiographiques (repensons justement à la différence abyssale qui caractérise deux pellicules comme *Condottieri* et *L'Armée Brancaleone*).

Studi Medievali 130 anni di storie. Giornata conclusiva, dir. I. Lori Sanfilippo (Rome : Istituto storico italiano per il medioevo, 2014), 109-137; Gil Bartholeyns, «Le passé sans l'histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps», *Itinéraires* 3 (2010): 47-60.

⁷⁰ *Le Débat*, 30 (mai 1984).

⁷¹ Voir G. Elisa Bussi et Patrick Leech, *Schermi della dispersione: cinema, storia e identità nazionale* (Milan: Linadau, 2003); Priska Morrissey, *Historiens et cinéastes, rencontre de deux écritures*, (Paris: L'Harmattan, 2004); Christian Delange, *Écrire l'histoire à l'ère de sa reproduction muséographique, Imagination et histoire: enjeux contemporains* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014) ; Tiziana Maria Di Blasio, *Cinema e storia: interferenze/confluenze* (Rome: Viella, 2014), 106-107.

⁷² Voir Jacques Le Goff, *La nouvelle histoire* (Paris: Complexe, 2006).

Des exemples montrent d'ailleurs comme les historiens médiévistes ont collaboré personnellement aux productions cinématographiques: nous nous rappelons de la présence de conseillers historiques sur les tournages, comme Paul Doncoeur sur le *Joan of Arc* de Fleming en 1948, Pierre Champion sur celui de Dreyer en 1928, Camille Vergniol sur celui de Gastyne en 1928, ou encore Camille Julian pour le *Le Miracle des loups* en 1924⁷³.

Après leur succès médiatique, les médiévistes de l'«école française» participèrent directement à certaines productions cinématographiques dans les années quatre-vingt. Nous pensons à la collaboration entre George Duby et Miklós Jancsó, au travail de Jacques Le Goff, Michel Pastoureau et Jean-Claude Schmitt avec Jean-Jacques Annaud. Nous pensons aussi à l'association entre l'historienne de Princeton Natalie Zemon Davis et Daniel Vigne et, en Italie, entre Franco Cardini et Pupi Avati⁷⁴. L'étude des médiévalismes, comme «forma allargata di storia della storiografia» (forme ample d'histoire de l'historiographie) – pour utiliser une heureuse expression de Tommaso di Carpegna Falconieri –, n'est aucunement la correction des erreurs ou des contrefactions pour répondre à des exigences historicistes, mais est l'analyse des attitudes sociales, culturelles et idéologiques par le biais desquelles le Moyen Âge a été rêvé, raconté, façonné – hier comme aujourd'hui⁷⁵.

Selon cette perspective, l'histoire ne perd pas son identité de discipline «forte» mais, au contraire, elle devient un instrument épistémologique, en se délivrant de la connotation de simple «fait historique», pour une plus ample et plus profonde conscience de la réalité. Seulement ainsi les historiens du Moyen Âge pourront se réapproprier de la discipline en restituant l'histoire à sa propre contemporanéité et aux sociétés qui l'ont produite.

73 Voir Morrissey, *Historiens et cinéastes*, 13.

74 En 1984, Georges Duby et le journaliste Serve July, dans les pages de la revue *Le Débat*, ont évoqué le projet d'un film sur la bataille de Bouvines, dont la direction aurait été confiée à Miklós Jancsó. Le projet n'a jamais été réalisé mais Duby a, par la suite, participé à la production d'un documentaire historique, *L'An Mille*, de Jean-Dominique de la Rochefaucauld. Les autres films auxquels nous faisons référence ici sont *Le Nom de la rose* (1986) *Le Retour de Martin Guerre* (1982) et *I cavalieri che fecero l'impresa* (2001).

75 Carpegna Falconieri, «Medievalismi. Il posto dell'Italia», in *Medievalismi italiani (secoli XIX-XXI)* (Rome: Gangemi, 2018), 9-18.

BIBLIOGRAPHIE.

Alexander, Michael. *Medievalism. The Middle Ages in Modern England*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2007.

Amalvi, Christian. *Le goût du Moyen Âge*. Paris: Boutique de l'Histoire, 1996.

Amiel, Vincent. *Les représentations de Jeanne d'Arc au cinéma*. In *De l'herétique à la sainte: Les procès de Jeanne d'Arc revisités*, sous la direction de François Neveux, 297-304. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2012.

Amy de La Bretèque, François. *Le Moyen Âge au cinéma: Panorama historique et artistique*. Paris: Armand Colin, 2015.

Amy de La Bretèque, François. *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris : H. Champion, 2004.

Arcangeli, Bianca. *La storia come scienza sociale: letture di Marc Bloch*. Salerno: Guida, 2001.

Aristarco, Guido. *Il cinema fascista: il prima e il dopo*. Bari: Dedalo, 1996.

Attolini, Vito. *Immagini del medioevo nel cinema*. Bari: Dedalo, 1993.

Audisio, Aldo. *Il mito della montagna in celluloide: Luis Trenker*. Turin: Museo Nazionale della Montagna Duca degli Abruzzi, 2000.

Balestracci, Duccio. *Medioevo e Risorgimento*. Bologne: Il Mulino, 2015.

Bartholeyns, Gil. «Le passé sans l'histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps». *Itinéraires* 3 (2010): 47-60.

Baskins, Cristelle. «A storm of images: Italian Renaissance art in Luis Trenker's Condottieri (1937)». *The Italianist* 31 (2011): 181-204.

Beltrami, Giovanni. «Nel quarto centenario della Disfida di Barletta». *Atti della Accademia Pontaniana*, XXXIV (1904): 34.

Bentivegna, Rosario. *Achtung Banditen! Prima e dopo via Rasella*. Milan: Mursia, 2004.

Blaetz, Robin. *Joan of Arc and the cinema*. In *Joan of Arc, a saint for all reasons: studies in myth and politics*, sous la direction de Dominique Goy-Blanquet, 143-174. Aldershot: Ashgate, 2003.

Blaetz, Robin. *Visions of the Maid: Joan of Arc in American Film and Culture*. Charlottesville-Londres: University Press of Virginia, 2001.

Blanc, William. *Le roi Arthur. Un mythe contemporain*. Paris: Libertalia, 2016.

Blasio, Tiziana Maria Di. *Cinema e storia: interferenze/confuenze*. Rome: Viella, 2014.

Bussi, Elisa, et Leech Patrick. *Schermi della dispersione: cinema, storia e identità nazionale*. Milan: Linadau, 2003.

Carpegna Falconieri, Tommaso di. *Medioevo Militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociate*. Turin: Einaudi, 2011.

Carpegna Falconieri, Tommaso di. «Medioevo, quante storie! Fra divagazioni preziose e ragioni dell'esistenza». In *Medioevo quante storie*, sous la direction de I. Lori Sanfilippo, 109-137. Rome: Istituto storico italiano per il medioevo, 2014.

Carpegna Falconieri, Tommaso di. «Il medievalismo e la grande guerra in Italia». *Studi Storici* 56, n.º 2 (2015): 49-78.

Carpegna Falconieri, Tommaso di. *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2015.

Carpegna Falconieri, Tommaso di. «Roma antica e il Medioevo: due mitomotori per costruire la storia della nazione e delle 'piccole patrie' tra Risorgimento e Fascismo». In *Storia e piccole patrie. Riflessioni sulla storia locale*, sous la direction de Riccardo Paolo Uguccioni, 78-101. Pesaro/Ancona: Società di studi pesaresi/Il Lavoro editoriale, 2017.

- Carpegna Falconieri, Tommaso di. *Il se voyait déjà empereur. Cola di Rienzo: un Romain au Moyen Âge*. Grenoble: UGA, 2019.
- Carpegna Falconieri, Tommaso di, et Riccardo Facchini, dir. *Medievalismi italiani (Secoli XIX-XXI)*. Rome: Gangemi, 2018.
- Cavazza, Stefano. *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*. Bologna: Il Mulino, 1997.
- Ceci, Lucia. *The Vatican and Mussolini's Italy*. Boston: Brill, 2017.
- Celli, Silvio. «Condottieri all'ombra dell'Anschluss». *Bianco e Nero* 64, n.º 1-3 (2003).
- Chailly, Luciano. *Le variazioni della fortuna: storie di un musicista*. Milano: Camunia, 1989.
- Chiarini, Luigi. *Fascismo e letteratura*. Rome: Istituto nazionale fascista di cultura, 1936.
- Crum, Roger J. «Mussolini's Body as Fotografia Infamante». In *Donatello among the Blackshirts*, sous la direction de C. Lazzaro e R. J. Crum. Londres: Cornell University, 2005.
- Dalla, Torre Paola. *Giovanna d'Arco sullo schermo*. Rome: Studium, 2004.
- Dalle Vacche, Angela. *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- D'Arcens, Louis. *Comic Medievalism: Laughing at the Middle Ages*. Cambridge: Brawer, 2014.
- De Baecque, Antoine. *L'Histoire-caméra*. Paris: Gallimard, 2008.
- Del Negro, Paolo. «La storia militare dell'Italia moderna nello specchio della storiografia del Novecento». *Cheiron* 23 (1995): 11-33.
- Delange, Christian. *Écrire l'histoire à l'ère de sa reproduction muséographique, Imagination et histoire: enjeux contemporains*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Delle Donne Fulvio, *Tredici contro tredici. La disfida di Barletta tra storia e mito nazionale*. Rome: Salerno Editrice, 2020.
- Delle Donne, Fulvio, et Victor Rivera Magos, dir. *La Disfida di Barletta*. Rome: Viella 2018.
- Duggan, Christopher. *The Force of Destiny. A History of Italy since 1796*. Londres/Allen Lane: Penguin Books, 2007.
- Elliot, Andrew. *Remaking the Middle Ages: the Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*. Jefferson: McFarland, 2011.
- Etlin, Richard. *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2002.
- Facchini, Riccardo. «Pop-Jeanne. Giovanna d'Arco nella cultura audiovisiva del XXI secolo: un percorso tra mito e storiografia (1999-2018)». In *Personaggi storici in scena*, sous la direction de Valeria Merola, Sabina Pavone et Francesco Pirani, 105-130. Macerata: Edizioni Università di macerata, 2020.
- Fantozzi Micali, Osanna. *Alla ricerca della Primavera: Firenze e provincia: dopoguerra e ricostruzione*. Firenze: Aliena, 2002.
- Ferré, Vincent. *Médiévalisme, Modernité du Moyen Âge*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- Ferro, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris: Denoël-Gonthier, 1977.
- Galli, Giorgio. *Hitler e il Nazismo magico*. 4e éd. Milan: Rizzoli, 2007 [1989].
- Gandino, Germana. «Il Medioevo nel cinema di regime, un territorio evitato». *Quaderni medievali* 15 (1983): 125-147.
- Geary, Patrick J. *Quand les nations refont l'histoire. L'invention des origines médiévales de l'Europe*. Paris: Flammarion, 2011.

Gentile, Emilio. *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Rome-Bari: Laterza, 2009.

Giardina, Andrea. «The fascist myth of romanity». *Estudos Avançados* 22, n.º 62 (2008).

Gili, Jean. *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Paris: Henri Veyrier, 1985.

Giorgerini, Giorgio. *Uomini sul fondo. Storia del sommergibilismo italiano dalle origini a oggi*. Milan: Mondadori, 2002.

Girouard, Mark. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven: Yale University Press, 1981.

Goodrick-Clarke, Nicholas. *Les racines occultes du nazisme*. Rosières-en-Haye: Camion Blanc, 2010.

Gori, Annarita. *Tra patria e campanile. Ritualità civili e culture politiche a Firenze in età giolittiana*. Milan: Franco Angeli, 2014.

Gori, Gianfranco. *Patria diva: la storia d'Italia nei film del ventennio*. Lucca: La Casa Usher, 1988.

Gundle, Stephen. *Mussolini's dream factory: film stardom in Fascist Italy*. New York: Berghahn, 2013.

Hanlon, Gregory. *The Twilight Of A Military Tradition: Italian Aristocrats And European conflicts, 1560-1800*. Abingdon: Routledge, 1998.

Harty, Kevin J. «Jeanne au cinéma». *Fresh Verdicts on Joan of Arc*, sous la direction de Bonnie Wheeler et Charles T. Wood, 237-264. New York/Londres: Garland, 1996.

Haydock, Nickolas. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Jefferson: McFarland, 2008.

Iacono, Davide. «Condottieri in camicia nera: L'uso dei capitani di ventura nell'immaginario medievale fascista». In *Medievalismi italiani (Secoli XIX-XXI)*, sous la direction de Tommaso di Carpegna Falconieri et Riccardo Facchini, 53-66. Gangemi: Roma, 2018.

Iacono, Davide. *L'appropriazione dell'eredità crociata e il mito di Venezia nel Dodocaneso italiano (1912-1943)*. In actes «The Middle Ages in the Modern World». Rome : John Cabot University – École française de Rome (prochainement).

Imbriani, Angelo M. *Gli italiani e il duce. Il mito dell'immagine di Mussolini negli ultimi anni del fascismo (1938-1943)*. Naples: Liguori, 1992.

Lasansky, Medina. *The Renaissance Perfected: Architecture, Spectacle, and Tourism in Fascist Italy*. State College: The Pennsylvania State University Press, 2004.

Le Goff, Jacques. *La nouvelle histoire*. Paris: Complexe, 2006.

Lewy, Guenter. *The Catholic Church And Nazi Germany*. New York: McGraw-Hill, 1964.

Longo, Umberto. «La passione di Dreyer per Giovanna». In *Cinema e religioni*, sous la direction de Sergio Botta, Emanuela Prinzivalli, 65-78. Rome: Carocci, 2010.

Lormier, Dominique. *Ces chrétiens qui ont résisté à Hitler*. Perpignan: Artège, 2018.

Luzzatto, Sergio. *The Body of Il Duce: Mussolini Corpse and the Fortunes of Italy*. New York: Metropolitan Books.

Mallett, Michael. *Mercenaries and their Masters: Warfare in Renaissance Italy*. Barnsley: Pen & Sword, 2009.

Manetti, Daniela. *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo*. Milan: Franco Angeli, 2012.

Monicelli, Mario. *L'arte della commedia*. Bari: Dedalo, 1981.

Noth, Paul D. *Burned by celluloid: Joan of Arc in film history*. In *Joan of Arc at the university*, sous la direction de Mary Elisabeth Tallon, 157-166. Milwaukee: Marquette University Press, 1997.

Ortalli, Gherardo. *La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle*. Paris: Gérard Monfort Éditeur, 1994.

Ortenberg, Veronica. *In Search of the Holy Grail: the Quest for the Middle Ages*. Londres: Hambledon Continuum, 2006.

Pieraccini, Gaetano. *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*. 3 vols. Florence: Vallecchi, 1947.

Pirani, Francesco. «Le repubbliche marinare: Archeologia di un'idea». In *Medievalismi italiani (Secoli XIX-XXI)*, sous la direction de Tommaso di Carpegna Falconieri et Riccardo Facchini, 131-148. Gangemi: Roma, 2018.

Priska, Morrissey. *Historiens et cinéastes, rencontre de deux écritures*. Paris: L'Harmattan, 2004.

Procacci, Giuliano. *La disfida di Barletta: tra storia e romanzo*. Milan: Bruno Mondadori, 2001.

Reudenbach, Bruno et Steinkamp Maike. *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*. Munich: De Gruyter, 2013.

Rosenstone, Robert. «The historical film as real history». *Film-Historia*, 5, n.º 1 (1995).

Roversi Monaco, Francesca. «“O falsar la storia”: Massimo D'Azeglio e la Lega Lombarda». In *Per continuare il dialogo... Gli amici ad Angelo Varni*, 131-140. Bologna: Bononia University Press, 2014.

Sacchi, Filippo. *Al cinema negli anni Trenta: recensioni del Corriere della Sera, 1929-1941*. Milan: Franco Angeli, 2000.

Savio, Francesco. *Cinecittà anni Trenta*. Rome: Bulzoni, 1979.

Scalini, Mario. «I resti dell'armatura funebre di Giovanni delle Bande nere e alcuni oggetti a lui legati». In *Giovanni delle Bande Nere*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2001.

Scazzola, Andrea. *Giovanni Gentile e il Rinascimento*. Milan: Vivarium, 2002.

Sergi, Giuseppe. *L'idea di medioevo. Fra storia e senso commune*. Rome: Donzelli, 1999.

Volpe, Gioacchino. *L'Italia in cammino*. Milan: Treves, 1927.

White, Hayden. «Historiography and Historiophoty». *American Historical Review* 93 (5): 1193-1199.

White, Hayden. *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.

Wolnik, Gordon. *Mittelalter und NS-Propaganda*. Münster: Lit, 2004.

FILMOGRAPHIE

Alexandre Nevski [*Aleksandr Nevskij*], Serguei M. Eisenstein, URSS, 1938.

Armée Brancaleone (L') [*L'Armata Brancaleone*], Mario Monicelli, Italie, 1966.

Braveheart, Mel Gibson, EUA, 1995.

Condottieri, Luis Trenker, Italie, 1937.

Die Nibelungen [*Les Nibelungen*], Fritz Lang, Allemagne, 1924.

Donne e soldati, Luigi Malerba et Antonio Marchi, Italie, 1955.

Ettore Fieramosca, Alessandro Blasetti, Italie, 1939.

Kingdom of Heaven, Ridley Scott, EUA, 2005.

Il soldato di ventura [*La Grande Bagarre*], Pasquale Festa Campanile, Italie, 1976.

Il mestiere delle armi [*Le Métier des armes*], Ermanno Olmi, Italie, 2001.

Scipione l'Africano, Carmine Gallone, Italie, 1937.

RESSOURCES EN LIGNE

Cinema e medioevo, portail italien <http://www.cinemedioevo.net/> (dernier accès le 20 août 2017). *Fréquence Médiévale*, portail français avec de nombreuses contributions sur le cinéma évoquant le Moyen Âge, <http://www.frequencemedievale.fr>, (dernier accès le 20 août 2017).

Medieval Hollywood (hosted by Fordham University), <https://medievalhollywood.ace.fordham.edu>, (dernier accès le 20 août 2017).

Walter Bonatti « La conquista del K2 », *Archivio Luce*, <https://www.archivioluce.com/2018/07/31/la-conquista-del-k2/>, (dernier accès le 20 août 2017).

Carpegna Falconieri, Tommaso di. « Les médiévalismes politiques : quelques comparaisons entre la France et l'Italie », *Perspectives médiévales*, <https://journals.openedition.org/peme/15707>.

Referência para citação:

Iacono, Davide. "Les Condottieri Italiens dans le Cinéma de Propagande Fasciste". *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 12 (2021): 95-127.