

Giaime Alonge

‘I DUELLANTI’.
JOSEPH CONRAD, RIDLEY SCOTT E L’ARTE DELLA SPADA

Sinossi: Il saggio analizza *I duellanti* (*The Duellists*, 1977) di Ridley Scott come film storico a partire dalle scene di duello, che rappresentano un vero basso continuo che attraversa tutto il film. *I duellanti*, infatti, racconta la vicenda di due ufficiali degli ussari francesi, che si sfidano lungo l’arco dei quindici anni delle guerre napoleoniche, dal Consolato e Waterloo. Dopo alcune osservazioni preliminari sul film, il saggio passa poi ad affrontare il tema del duello e le sequenze di combattimento, usando il problema della simulazione della tecnica schermistica ottocentesca come occasione per ragionare sulla natura ambigua e contraddittoria del cinema storico.

Parole chiave: Ridley Scott, *I duellanti*, cinema storico, duello, tecnica schermistica ottocentesca

Abstract: The essay analyzes Ridley Scott’s *The Duellists* (1977) as a historical film focusing on the dueling scenes, which represent a real continuous bass that runs through the entire film. *The Duellists* tells the story of two French hussar officers, who challenge each other over the fifteen-year span of the Napoleonic Wars, from the Consulate to Waterloo. After some preliminary remarks on the film, the essay then addresses dueling and combat sequences, using the problem of simulating nineteenth-century fencing technique as an opportunity to reason about the ambiguous and contradictory nature of historical cinema.

Keywords: Ridley Scott, *The duellists*, historical cinema, duel, nineteenth-century fencing

I duellanti (*The Duellists*, 1977) è il primo lungometraggio diretto dal britannico Ridley Scott, un esordio cinematografico relativamente tardivo, sulla soglia dei quarant’anni (Scott è nato nel 1937), di un regista di spot pubblicitari che aveva alle spalle una lunga carriera televisiva. In senso stretto, il primo progetto cui aveva pensato era un altro, un film sulla Congiura delle polveri

del 1605, il tentativo di un gruppo di cattolici inglesi di assassinare Giacomo I e sottrarre l'Inghilterra alla Riforma protestante.¹ Scott e il suo sceneggiatore Gerald Vaughan-Hughes non riuscirono a trovare un finanziatore e così passarono all'adattamento di un racconto di Joseph Conrad di ambientazione napoleonica, *The Duel. A Military Tale*, scritto nel 1907 e pubblicato l'anno seguente, che – racconta il regista – Scott aveva scoperto per caso («Almost by accident, I discovered a short book, a 100-page novella called *The Duellists*»²), mentre lavorava a Parigi, dove – spiega sempre l'autore – stava imparando ad apprezzare la cultura francese, il che forse spiega almeno in parte come mai un inglese, che per il suo esordio nel cinema aveva inizialmente considerato un soggetto “nazionale”, poi abbia scelto di raccontare una vicenda tutta francese, che ha per protagonisti due ufficiali di uno dei più acerrimi nemici che la Gran Bretagna abbia conosciuto nella sua storia.

I duellanti è un lungometraggio dal budget modesto per i parametri hollywoodiani (900.000 dollari provenienti dalla Paramount Pictures), un piccolo film storico, troppo sofisticato per il pubblico di massa. Secondo Carl Sobocinski, sarebbe stato proprio il tema intrinsecamente *demodé* del duello d'onore a renderlo poco interessante per l'audience contemporanea.³ A riprova di ciò, va osservato che negli Stati Uniti il film è uscito unicamente a New York e Los Angeles.⁴ E oggi *I duellanti* è il titolo meno conosciuto di tutta la filmografia di Ridley Scott, che pure è un autore che ha saputo imporsi con forza nell'immaginario cinematografico degli ultimi decenni, con titoli quali *Alien* (id., 1979), *Blade Runner* (id., 1982), *Thelma & Louise* (id., 1991), *Il gladiatore* (*Gladiator*, 2000).⁵ Ma se *I duellanti* non era abbastanza pop per il pubblico di massa, per alcuni recensori non era abbastanza colto da essere davvero un film d'autore. Alla sua uscita, «Positif», una delle più autorevoli riviste di cinema europee, lo liquida come il risultato del lavoro di un regista privo di ispirazione, capace solo di assemblare dei «tableaux vivants méticuleusement cadrés».⁶ Il «Monthly Film Bulletin», periodico dell'altrettanto prestigioso British Film Institute, lo stronca, sottolineando la derivazione televisiva della

¹ Cfr. L. RAW, *The Ridley Scott Encyclopedia*, Scarecrow Press, Lenham 2009, pp. 98-99.

² «I'm Not Doing Radio Plays, I'm Making Cinema», intervista di M. KOGGE, in «American Cinematographer», gennaio 2024, p. 40.

³ Cfr. C. SOBOCINSKI, *Celebrating Historical Accuracy in «The Duellists»*, *The Culture and Philosophy of Ridley Scott*, a cura di A. Barkman, A. Barkman e N. Kang, Lexington Books, Lanham 2013, p. 172.

⁴ Cfr. L. RAW, *The Ridley Scott Encyclopedia* cit., p. 100.

⁵ Cfr. J. E. MAHON, *A Double-Edged Sword: Honor in «The Duellists»*, in *The Culture and Philosophy of Ridley Scott* cit., p. 45.

⁶ M. HENRY, *The Duellists (Les Duellistes)*, in «Positif», n. 195-196, luglio-agosto 1977, p. 85.

messa in scena di Scott.⁷ Ma il film trova comunque dei sostenitori, tra cui Pauline Kael, una delle penne più influenti della critica americana degli anni Settanta, la quale lo ritiene, per quanto «never totally convincing», «consistently entertaining – and eerily beautiful».⁸ Non per niente, *I duellanti* vince il premio come miglior opera prima al Festival di Cannes e il David di Donatello per il miglior film straniero, un successo che sicuramente aiuta a far decollare la carriera di Scott.

Al di là del giudizio finale sul film, uno degli elementi su cui praticamente tutti i recensori di *I duellanti* concordano è l'influenza che *Barry Lyndon* (id., 1975) di Stanley Kubrick ha esercitato sul lavoro di messa in scena e di fotografia di Scott, il quale, oltre a dirigere gli attori era anche alla macchina da presa. L'illuminazione del film, con gli interni bui debolmente rischiarati dalle candele, e la composizione del quadro spesso costruita in rapporto a modelli pittorici, discende in modo esplicito dal capolavoro di Kubrick, da cui Scott trae ispirazione anche per un certo uso della carrellata. Mi riferisco a quelle inquadrature di *Barry Lyndon* dove Kubrick parte da un campo relativamente stretto – ad esempio, il dettaglio sulle mani dei secondi che caricano le pistole, nell'incipit della scena del duello tra Barry e il capitano Quin – per andare indietro, allargando sempre di più il quadro, che alla fine della carrellata è diventato un campo lungo. In diverse scene dei *Duellanti* troviamo una soluzione simile. Quando compare per la prima volta Tom Conti, nei panni del medico militare amico di uno dei due protagonisti, la macchina da presa parte dal dettaglio di una pagnotta sbocconcellata, una pera e un bicchiere di vino, su un tavolino. Su questa natura morta, sentiamo il suono di un flauto. La macchina inizia ad arretrare e ci rendiamo conto che quello che avrebbe potuto essere un suono extradiegetico ha in realtà origine all'interno dell'universo finzionale: accanto al tavolino, sdraiato su un letto da campo, un uomo (Tom Conti) suona il flauto. Come in Kubrick, la carrellata parte da un dettaglio per allargare il quadro, ma con una differenza significativa. In *Barry Lyndon*, come ha dimostrato Sandro Bernardi, la carrellata all'indietro serve a creare dei momenti di sospensione all'interno del flusso narrativo, sul quale si impone la dimensione atemporale della rappresentazione pittorica:

La visione paesaggistica prevale sulla storia e il tavolo, le pistole, i padrini e i duellanti si rattrappiscono, si accartocciano, fino a essere solo un minuscolo

⁷ Cfr. T. MILNE, *The Duellists*, in «Monthly Film Bulletin», 1 gennaio 1977, p. 258.

⁸ P. KAEI, «*The Duellists*»/«*The Battle of Chile*», in ID., *When the Lights Go Down*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1980, pp. 383, 381 (originariamente in «The New Yorker», 23 gennaio 1978, pp. 80-81).

frammento al centro della grande veduta. [...] La storia raccontata è perduta, si è fatta sottile, ridotta a un particolare nella grande estensione del visibile.⁹

Al contrario, Scott tiene il pubblico agganciato al racconto: la macchina carrello indietro, a inquadrare il totale della stanza, con un movimento apparentemente privo di significato narrativo, ma al termine del traveling fa il suo ingresso nella stanza il tenente D'Hubert (Keith Carradine), che si è appena battuto in duello con il tenente Feraud (Harvey Keitel), riportandoci dunque nel cuore della progressione drammatica. Per quanto *I duellanti* sia un piccolo film d'essai, Scott è già un regista che pensa al pubblico di massa e non può permettersi le disarticolazioni della struttura narrativa di *Barry Lyndon* (che non per niente è stato il solo scacco commerciale del Kubrick "maggior").

L'altro elemento che lega strettamente *I duellanti* a *Barry Lyndon* è il tema del duello. Anche il film di Kubrick è costellato di duelli, che determinano le sorti della vita del protagonista, a partire da quello iniziale, alla pistola, in cui perde la vita il padre di Barry, fino al duello finale con Lord Bullingdon, sempre alla pistola, dove Barry dimostra in fine di essere il gentiluomo che ha cercato in vano di essere per tutta la vita, e viene per questo amaramente punito (il protagonista, pur avendone diritto, non fa fuoco sull'avversario, il quale ha maldestramente sprecato il suo primo colpo, ma Bullingdon non ricambia la cortesia e gli spara, azzoppandolo). Tutti e due i film raccontano di una società dove le contese personali venivano risolte con la lama o la pistola, ma c'è una differenza significativa. In *Barry Lyndon*, il duello svolge una effettiva azione di regolazione dei rapporti tra gli individui: per quanto violenta, si tratta di un'attività razionale. Nella sua carriera di giocatore d'azzardo, Barry fa uso sistematico della propria maestria nel maneggiare la spada per convincere i debitori insolventi a pagare, così come suo padre era caduto in duello perché accusato di furto di cavalli. E il duello finale con Bullingdon risolve la lunga querelle tra il protagonista e il figliastro. In *I duellanti*, invece, il motivo della contesa è del tutto pretestuoso: Feraud si sente insultato da D'Hubert e lo sfida a singolar tenzone, ma in verità non c'è stato alcun insulto, e questo lo spettatore lo vede in modo chiarissimo. Nel film di Scott, il duello, o meglio la serie di duelli (sei sull'arco di quindici anni) che i due protagonisti combattono sono del tutto fini a se stessi, nascono unicamente dalla natura bellicosa di Feraud, vero figlio della Rivoluzione francese e bonapartista fanatico, il quale non può concepire la vita che come una lotta infinita. Conrad è netto circa la profonda irrazionalità della contesa. Il racconto si apre proprio con

⁹ S. BERNARDI, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche, Parma 1990, p. 46.

un'implicita presa di distanza dell'autore dal sentire dei suoi personaggi (uso il plurale perché a un certo punto, per quanto vittima della follia di Feraud, anche D'Hubert si lascia trascinare dallo spirito del rivale):

Napoleon I., whose career had the quality of a duel against the whole of Europe, disliked duelling between the officers of his army. The great military emperor was not a swashbuckler, and had little respect for tradition.¹⁰

Conrad presenta il disprezzo di Napoleone verso il duello come un tratto "moderno", legato al più generale disprezzo dell'imperatore verso ogni tradizione. In realtà, potremmo vedere in questo atteggiamento di Bonaparte un elemento di continuità con l'*ancien régime*: a partire da Luigi XIII (che sale al trono nel 1610), anche la monarchia si era opposta alla pratica del duello, perché la passione insensata che i nobili francesi nutrivano per la singolar tenzone finiva con il privare gli eserciti reali di alcuni dei loro più validi ufficiali.¹¹ Ma al di là del suo significato storico, è evidente che l'incipit del racconto serve innanzi tutto a inquadrare in una certa chiave psicologica il tema del duello, serve ad annunciare che ciò che fanno i due protagonisti per tutta la vicenda è completamente assurdo. E Conrad ce lo dice con un'ironia sottile, perché i due sono entrambi – Feraud in modo radicale e acritico, D'Hubert in modo razionale e pragmatico – fedeli seguaci dell'imperatore, che appunto avrebbe riso della loro tenzone, oppure li avrebbe addirittura fatti punire, se fosse venuto a conoscenza di quel loro duello infinito. Per quanto, nel lavoro di adattamento di Gerald Vaughan-Hughes, l'ironia conradiana venga in buona misura ignorata (la critica lo ha sottolineato spesso), la prospettiva del film sui due protagonisti è la stessa del testo letterario di partenza: la contesa tra Feraud e D'Hubert è del tutto priva di senso, il suo unico obiettivo è continuare a battersi. Ed è per questo che *I duellanti* è un film *sul* duello, sulla sua intima filosofia, là dove *Barry Lyndon*, che pure conta più o meno lo stesso numero di duelli che vediamo nel lungometraggio di Scott, è un film *con* dei duelli, un film dove il duello, lungi dall'essere un modo di interpretare la vita, è solo uno dei mezzi tra i tanti per prevalere sul prossimo.

Esattamente come *Barry Lyndon*, anche *I duellanti* è spesso indicato quale modello ideale di ricostruzione storica. Gli appassionati di uniformi e battaglie napoleoniche, gli stessi che online hanno coperto di insulti il *Napoleon*

¹⁰ J. CONRAD, *The Duel*, in *The Complete Short Fiction of Joseph Conrad, The Tales, Volume IV*, a cura di S. Hynes, The Ecco Press, Hopewell 1992, p. 69. Per la traduzione italiana, cfr. J. CONRAD, *Tutti i racconti e i romanzi brevi*, Mursia, Milano 1983, pp. 752-812.

¹¹ Cfr. R. COHEN, *L'arte della spada*, tr. it, Sperling & Kupfer, Milano 2003, pp. 65-71.

(id., 2023) di Scott per i suoi tanti errori (alcuni davvero marchiani), amano *I duellanti*, che invece è accuratissimo sul piano filologico. Le scenografie, i costumi, gli oggetti di scena sono perfetti, o quasi. Qua e là c'è qualche piccola svista. Ad esempio, nella scena del duello a cavallo, i due protagonisti indossano un colbacco, assai più appariscente dello *shako*, il caschetto di cuoio conico che gli vediamo in testa nelle altre scene. Questo sembrerebbe far credere che il copricapo di pelliccia sia parte di una qualche uniforme di gala, che i due sfoggiano in occasione del confronto a cavallo (tutti gli altri si svolgono a piedi), ma in realtà non è così. Il colbacco lo portavano unicamente i cavalleggeri in forza al primo squadrone, lo squadrone di élite, mentre gli uomini degli altri squadroni del reggimento indossavano appunto lo *shako*, ricoperto di tela cerata in caso di pioggia, come vediamo in diverse scene del film di Scott.¹² Ma questi sono dettagli irrilevanti. Come scrive Marc Ferro, nel suo *Cinéma et Histoire*: «Il y a sacrilège à faire la critique positiviste d'une oeuvre d'art, alors qu'un historien n'est plus considéré comme un historien s'il commet des erreurs».¹³ Ferro distingue tra *reconstitution* (rievozione filologicamente corretta) e *reconstruction* (rielaborazione creativa). Il problema del *Napoleon* di Scott non è se l'artiglieria francese abbia tirato sulle piramidi durante lo scontro con i mamelucchi (cosa che non fece), né se la battaglia di Austerlitz sia stata quella specie di gigantesca zuffa, con gli austro-russi che finiscono nelle acque gelide del lago come in *Aleksandr Nevskij* (id., 1938) di Ejzenštejn (altra "licenza poetica" del regista). Però non tutti gli errori sono uguali. Nel *Napoleon* di Scott, quello che a me pare un errore imperdonabile, sul piano politico più che su quello storico, è la presenza di un nero tra i generali dell'imperatore. Scott è stato indotto, per certi versi "costretto", a questa assurdità dalle regole produttive che l'industria audiovisiva di lingua inglese si è data ormai da alcuni anni, e che vogliono che il principio della *diversity* etnica debba prevalere sulle ragioni della storia e della geografia. Però mettere un nero nello stato maggiore di Napoleone non è solo sbagliato sul piano fattuale, ma significa offrire – come spesso fa la cultura *woke* – una lettura assurdamente pacificata del passato, una lettura che finisce paradossalmente per cancellare, in nome della lotta al razzismo, proprio la memoria dei torti subiti dai neri. Infatti, la Francia napoleonica represses nel sangue la rivolta degli schiavi neri dei possedimenti coloniali caraibici, i quali avevano avuto l'ardire di pensare che le parole d'ordine *liberté, égalité, fraternité* valessero

¹² Ringrazio il mio amico e *fellow wargamer* Giuseppe Tamba per la sua preziosa consulenza uniformologica.

¹³ M. FERRO, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris 1993, p. 255.

anche per loro. Volendo, nella storia dell'epopea napoleonica, un volto extra-europeo da mettere accanto all'imperatore ci sarebbe stato, quello di Roustam Raza, il mameluco personale di Bonaparte, che però, con il turbante e la scimitarra, si sarebbe attirato l'accusa imperdonabile di orientalismo.

I duellanti è stato realizzato prima che i dipartimenti di Film Studies e le case di produzione californiane cadessero preda dell'incantesimo della decostruzione del canone occidentale, e quindi non ci sono forzature per ottenere una qualche anacronistica *diversity*. Però il film, per usare la terminologia di Ferro, quando è necessario, imbocca la strada della ricostruzione creativa del passato, perché un film di finzione presenta inevitabilmente delle forzature e una forma di stilizzazione rispetto alla verità storica. Si pensi, ad esempio, all'uso della lingua. Alcuni recensori dei *Duellanti* hanno criticato l'accento americano dei due attori protagonisti, considerato poco adatto a un film ambientato in epoca napoleonica, anche in rapporto al fatto che il resto del cast è britannico. Con il suo solito acume, Paulie Kael non solo difende, con buone argomentazioni, la qualità tecnica della performance di Keith Carradine, ma sottolinea anche il fatto che tutti gli attori del film, yankee o meno, parlano una lingua che i personaggi non dovrebbero parlare, perché sono appunto francesi. E sempre la Kael rileva che la contraddizione è già presente nel racconto, dove i dialoghi in inglese sono puntellati qua e là di parole francesi: «*C'est ça!*» she said, with an ethereal smile, disclosing a set of large teeth. «Come this evening to plead for your forgiveness».¹⁴ A un certo punto, Conrad esplicita la contraddizione dei personaggi che, nella finzione narrativa, usano il francese, anche se il testo è scritto in inglese: «*You call this nonsense? It seems to me a perfectly plain statement. Unless you don't understand French*».¹⁵ E lo stesso fa Scott, i cui personaggi non solo parlano inglese fingendo che sia francese, ma lo scrivono pure. Quando Laura (Diana Quick), la donna di guarnigione con cui D'Hubert ha una relazione, lo lascia perché esasperata dalla sua ossessione per la sfida con Feraud, gli scrive con il rossetto la parola *"goodbye"* sulla lama della sciabola.

Si tratta appunto di convenzioni narrative, che producono una realtà verosimile, e pertanto stilizzata. Ed è un meccanismo che ritroviamo anche nell'elemento del film che in apparenza sembrerebbe quello dove è stata prestata più attenzione alla correttezza storica, ossia le scene di combattimento. *I duellanti*, oltre che per gli appassionati di storia militare, è un *cult movie* anche per chi tira di scherma, perché qui non c'è traccia dello stile "coreografico",

¹⁴ J. CONRAD, *The Duel* cit., p. 74.

¹⁵ Ivi, p. 77.

e del tutto irrealistico, che normalmente si trova nei duelli cinematografici. Come scrive Carl Sobocinski, in questo film di Ridley Scott (al contrario di quanto avviene in *Il gladiatore*, potremmo aggiungere), «no slashing at candles, no Gene Kelly leaping about effortlessly as if borne on wings».¹⁶ Eppure, come nota Davide Ferrario, in un libro scaturito dalla sua doppia competenza di regista e schermidore, «i combattimenti di Hobbs [il maestro d'armi che lavorò sul set dei *Duellanti*] funzionano non tanto per il loro realismo, ma per l'espressività, che spesso è ottenuta forzando le convenzioni tecniche».¹⁷

Partiamo dall'inizio, da quello che potremmo chiamare il “duello 0”, in cui Feraud si misura con un civile, il nipote del borgomastro di Strasburgo, dove i reggimenti dei due protagonisti sono acquartierati. Lo chiamo “duello 0” perché è estraneo alla serie di duelli tra D'Hubert e Feraud, ma rappresenta l'evento che mette in moto il meccanismo narrativo sul quale è costruito il film. Feraud vince il duello, e D'Hubert viene incaricato di recarsi da lui per comunicargli di restare agli arresti, perché il generale della loro divisione ha dovuto scusarsi con il sindaco, cui un ufficiale sotto il suo comando ha quasi ammazzato il nipote. Feraud però si sente offeso dall'intrusione del compagno d'armi nella sua vita privata (si trovava in visita presso il salotto di una bella dama) e sfida a duello D'Hubert, dando il via alla vicenda. Nel confronto tra Feraud e il nipote del borgomastro, quest'ultimo commette alcuni degli errori più gravi, quando si maneggia una punta. Innanzi tutto, non sta in guardia in modo corretto, ossia su un fianco, per offrire meno bersaglio possibile all'avversario, che invece affronta mostrando il petto, in modo assolutamente incauto. In secondo luogo, attacca a casaccio, forconando, per usare il lessico dei trattati di scherma ottocentesca («*Forconare*, è il modo col quale tirano gli inesperti, cioè portando indietro il braccio, per poi vibrare un colpo, come si agisce col *forcone*»)¹⁸ E addirittura afferra la lama dell'avversario con la mano non armata. Ma a ben vedere, neppure Feraud ha una guardia impeccabile. A un certo punto, si ingobbisce, assumendo una postura sghemba, decisamente eccentrica, che però esprime bene la psicologia del personaggio. Harvey Keitel, che veniva dai ruoli da piccolo gangster dei primi film di Scorsese, qui interpreta un personaggio affine, un guascone arrogante e violento, il quale approfitta della sua competenza schermistica con un avversario ovviamente a lui inferiore. In certi momenti, Keitel sta piegato di lato, con la testa incassata

¹⁶ C. SOBOCINSKI, *Celebrating Historical Accuracy in «The Duellists»* cit., p. 173.

¹⁷ D. FERRARIO, *Scherma, schermo. Il regista dietro la maschera*, Add, Torino 2018, p. 107.

¹⁸ M. PARISE, *Trattato teorico pratico della scherma di spada e sciabola* [1884], Edizioni Orsini De Marzo, Milano 2009, p. 233.

nelle spalle, come un uccello rapace sul punto di avventarsi sulla preda. La postura, ripeto, è tecnicamente sbagliata, ma il senso che esprime è giusto.

Come ho detto, la vicenda del conflitto tra Feraud e D'Hubert è strutturata su sei scene di duello (cui si potrebbe aggiungere quella della lezione di scherma di D'Hubert). Con una frequenza così alta di situazioni drammatiche potenzialmente molto simili, se non identiche, Scott ha ovviamente il problema di differenziare il più possibile i vari duelli. Già Conrad si muove in questa direzione, ma è chiaro che per il regista si tratta di una questione ancora più importante, proprio per la natura visiva del medium cinematografico. Dunque, Scott varia per ambientazione (all'aperto o al chiuso, campagna verdeggianti francese vs. landa ghiacciata russa), armi (spada, sciabola, pistola), durata ed esito (alcuni duelli sono rapidissimi, mentre altri lunghi e articolati), a piedi oppure a cavallo. I duelli più intensi, sul piano fisico, sono quelli con la sciabola, in particolare il terzo, quando Feraud e D'Hubert si fanno letteralmente a pezzi l'un l'altro, e il quarto, quando i due si affrontano a cavallo, come forma di omaggio alla loro arma, un omaggio richiesto dai commilitoni, perché ormai la loro contesa è divenuto un affare pubblico, di cui si discute nelle guarnigioni e su cui si fanno scommesse. Ma che la faida sia "una faccenda tra cavalleggeri", D'Hubert lo dice subito dopo il primo duello. Quando il suo amico medico gli chiede perché lui e Feraud si sono battuti, D'Hubert, che non sa bene cosa dire, perché una ragione precisa non c'è, al di là della follia del guascone, risponde in modo evasivo: «Call it a light cavalry skirmish». Il doppiaggio italiano traduce: «Diciamo un schermaglia cavalleresca», che però non rende il senso della battuta originale. Nell'aggettivo "cavalleresco" c'è un elemento di nobiltà, mentre la frase inglese – letteralmente "una schermaglia della cavalleria leggera" – fa riferimento alla natura ardimentosa e un po' selvaggia degli ussari.

In opposizione alla dimensione appunto ferina degli incontri all'arma bianca, soprattutto quelli con la sciabola, i duelli con la pistola sono più cerebrali. Non a caso sono gli ultimi due, quando i protagonisti si sono ormai lasciati alle spalle i furori della giovinezza. Ma se l'ultimo duello è alla pistola è anche per una ragione drammaturgica: è solo avvalendosi di armi da fuoco che D'Hubert può imporre al rivale quella che chiama la sua "idea dell'onore" – non lo uccide, ma lo costringe, da lì in avanti, a comportarsi con lui come se fosse morto. D'Hubert riesce a mettere in scacco Feraud, senza ammazzarlo, appunto perché l'altro ha le pistole scariche e lui gli punta contro la sua. Se invece avessero avuto una lama, Feraud avrebbe certo continuato a battersi.

Anche quando i personaggi si affrontano con la stessa arma, Scott si sforza di differenziare lo stile e i modi dello scontro. I due duelli con la sciabola, a piedi, sono tra loro piuttosto diversi, anche se vengono combattuti entrambi

in un interno, rispettivamente un cortile e una specie di magazzino. Nel primo duello, che vediamo per intero, in alcuni momenti i duellanti assumono una posizione di guardia assai bella a vedersi, con la lama in alto, sopra la testa, ma ben poco realistica (espongono tutto il corpo all'attacco dell'avversario, là dove la punta dovrebbe sempre offrire una difesa). Del terzo duello, il più violento di tutti, vediamo solo una parte, perché la scena inizia in media res, quando i due sfidanti hanno già iniziato da un po' e sanguinano abbondantemente, sfiniti e quasi incapaci di proseguire, tanto che il confronto degenera in una vera e propria rissa, che i padrini decidono di interrompere.

Il secondo duello per certi versi assomiglia a quello di esordio. Come il duello 0, anche questo è combattuto con la spada, in una verde campagna. Qui Ridley Scott e William Hobbs realizzano una sintesi davvero affascinante tra correttezza filologica e invenzione. Al contrario del primo e del terzo duello, dove l'azione è feroce e subitanea, qui i due si guardano a lungo, immobili, prima di iniziare. La sciabola, con la quale si può colpire anche di taglio, è arma strutturalmente più aggressiva. La spada, soprattutto le corte spade francesi di cui sono equipaggiati i personaggi, è un'arma che richiede maggiore razionalità, un'arma scacchistica, cartesiana. I due si studiano, in posizione di guardia (di nuovo, una guardia assai poco ortodossa), e poi partono. Ci sono un paio di veloci stoccate, e D'Hubert finisce a terra, ferito. Tutta la scena è di fatto una lunga preparazione di un duello troppo rapido per dare davvero soddisfazione (in una doppia accezione: sia al pubblico che guarda il film, sia al personaggio che si ritiene offeso).

L'aspetto più interessante di questo secondo duello è il fatto che D'Hubert, sulla mano non armata, indossa uno spesso guanto nero, che gli arriva fino al gomito. Sembra quasi un guanto da forno e appare una pura invenzione cinematografica, forse ricavata dalla tradizione della *Mensur*, il duello studentesco delle confraternite universitarie tedesche, dove i contendenti, che non possono muovere i piedi e sono pertanto sempre a portata della lama dell'avversario (sono sempre "a misura", nel lessico schermistico – *Mensur*, in tedesco, significa appunto "misura"), sono dotati di diverse protezioni. E invece, leggendo *L'educazione sentimentale* di Flaubert, si scopre che il guanto non è un'invenzione né una forzatura. Nella scena del duello (mancato) tra il protagonista del romanzo e un suo rivale, che ha paura e non vuole battersi, uno dei padrini di quest'ultimo cerca di tirarla per le lunghe: «Pretese che fosse rispettato il diritto di tenere un guanto e quello di afferrare la spada dell'avversario con la mano sinistra».¹⁹ Flaubert non lo dice in modo esplicito, ma, dato che la

¹⁹ G. FLAUBERT, *L'educazione sentimentale*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1992, p. 224.

scena si volge negli anni Quaranta dell'Ottocento, credo si possa affermare che all'epoca questo era un costume in disuso e che probabilmente lo era già anche in epoca napoleonica. Ragionevolmente, si tratta di un estremo retaggio della scherma rinascimentale e della prima età moderna, in cui si usavano entrambe le mani, perché una teneva la lama principale e l'altra un brocchiere (un piccolo scudo), una cappa o un pugnale. Ridley Scott e il suo maestro d'armi modellano le tecniche di combattimento per renderle interessanti sul piano visivo, ma lo fanno muovendosi in una direzione opposta rispetto a quella che normalmente imbocca la scherma cinematografica, realizzando una sintesi affascinante e davvero unica tra ricerca storica e reinvenzione creativa.

