

ANNA GROCHOWSKA-REITER
(UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA, POZNAŃ)

TRA ESPRESSIONISMO E SPERIMENTALISMO: MARIO MONICELLI E PASQUALE FESTA CAMPANILE

ABSTARCT

Between Expressionism and Sperimentalism: Mario Monicelli and Pasquale Festa Campanile – The purpose of this study is to focus on the phenomenon of linguistic experimentalism in Italian cinema and to analyse the languages appearing in four films: medieval Italian, a mixture of Italian dialects, Latin and barbaric languages, in “The Incredible Army of Brancaleone” and “Brancaleone at the Crusades” (directed by M. Monicelli) as well as the prehistoric language in such films as “When Women Had Tails” and “When Women Lost Their Tails” (directed by P. Festa Campanile).

KEYWORDS: Festa Campanile, Monicelli, The Incredible Army of Brancaleone, When Women Had Tails, language of cinema

STRESZCZENIE

Między ekspresjonizmem a eksperymentalizmem: Mario Monicelli i Festa Pasquale Campanile – Celem tego badania jest skupienie się na zjawisku językowego eksperymentalizmu we włoskim kinie oraz analiza języków występujących w czterech filmach: średniowiecznego włoskiego, mieszanki włoskich dialektów, łaciny i języków barbarzyńskich, w *The Incredible Army of Brancaleone* oraz *Brancaleone at the Crusades* (reż. M. Monicelli) oraz języka prehistorycznego w filmach *Kiedy kobiety miały ogony* i *Kiedy kobiety straciły ogonki* (reż. P. Festa Campanile)

SŁOWA KLUCZOWE: Festa Campanile, Monicelli, *L'armata Brancaleone*, *Quando le donne avevano la coda*, język kina

L'epoca d'oro della commedia all'italiana accompagna il miracolo economico: inizia nel 1958, inaugurata da *I soliti ignoti* di Monicelli, film che consacra il nuovo genere cinematografico, e si esaurisce nel 1964, quando l'Aurelia di Bruno Cortona, ne *Il sorpasso*, precipita in una scarpata, segnando la fine di un'epoca. Secondo D'Amico (2008: 179, 182), superata la fase della *routine*, in cui l'ormai collaudata formula della commedia all'italiana si traduceva in un successo sicuro, si innesco la fase delle nuove strade, una delle quali fu il dispiego del costume. Il tipico protagonista, finora furfanteggiante nelle città e spiagge del miracolo

economico, venne estirpato dal suo ambiente naturale e catapultato in ambientazioni nuove, più o meno remote.

In questa sede ci soffermiamo su due esperimenti cinematografici (e linguistici) in particolare: due strade senza precedenti, imboccate da due registi, con cui la critica non era sempre benevola, Mario Monicelli e Pasquale Festa Campanile. Il primo, con *L'armata Brancaleone* (1966) e *Brancaleone alle crociate* (1970), capovolge il modo di ritrarre il Medioevo; il secondo, con *Quando le donne avevano la coda* (1970) e *Quando le donne persero la coda* (1971), racconta una storiella sulla vita preistorica. Per ovvi motivi di spazio dobbiamo limitarci a una trattazione molto succinta, tralasciando alcuni argomenti e riducendo al minimo il numero degli esempi riportati.

Secondo la scansione cronologica del parlato cinematografico di Raffaelli (1992: 102), la commedia all'italiana *par excellence* si colloca nella fase della dialettalità stereotipata (1952–1962). La commedia all'italiana rinunciò a quell'italiano normativo che continuava a dominare la produzione cinematografica nazionale e attinse a soluzioni più vicine alla realtà, accogliendo gli italiani regionali, che proprio nei primi anni '60 vivevano una decisiva fase di consolidamento. Con gli anni '60 si apre l'epoca della dialettalità espressiva e riflessa (Raffaelli 1992: 128): l'italiano standard comincia a perdere terreno a scapito del dialetto, che, rivalutato e avvolto in un velo nostalgico, prorompe sullo schermo in varie forme, tra cui alcune invenzioni linguistiche inconsuete.

IL MEDIOEVO DI MONICELLI

Il cinema e la storia hanno instaurato un sodalizio destinato a una lunga fortuna che, sin dalla fine dell'Ottocento e dai primi del Novecento, ha stimolato l'interesse dei registi e ha raccolto il plauso del pubblico. Il film storico, in particolare quello di argomento medievale, ha sempre rappresentato il passato in due modi differenti: il primo, che si distingue per una meticolosa fedeltà alle fonti storiche, e il secondo, in cui prevalgono l'invenzione e la fantasia, ma non prive di un'ossatura storica (Attolini 1993: 13–14). Per di più, la rappresentazione del Medioevo nel cinema italiano – differentemente dalle altre cinematografie nazionali – è profondamente legata alla tradizione letteraria: nel classico tono epico, essa racconta vicende di cavalieri gagliardi, imperterriti, senza macchia e senza paura, e di gentili donzelle dai visi vermigli. Il significato della tradizione è stato capovolto e messo in discussione nel corso degli anni '60: sugli schermi cinematografici irrompe *L'armata Brancaleone*, che conquista le platee prendendosi gioco del Medioevo cavalleresco. Più tardi Monicelli stesso (1986: 82) lo avrebbe definito un film senza precedenti nella storia del cinema.

È difficile non concordare con D'Amico (2008: 182–183) che *L'armata Brancaleone* (ma anche il successivo *Brancaleone alle crociate*) sia “retrocesso nel

Medioevo, il mondo dei soliti ignoti”. Infatti, in entrambi i film si raccontano, in tono goliardico, le vicissitudini di una schiera di sventurati, capeggiati da Brancaleone da Norcia. L’idea del film scaturisce, a detta di Monicelli, da un dialogo composto da Scarpelli e dal film incompiuto di L. Malerba e A. Marchi *Donne e soldati* (1955). L’intenzione era quella di fare “un film su un Medioevo cialtrone, fatto di poveri, di ignoranti, di ferocia, di miseria, di fango, di freddo; insomma tutto l’opposto che ci insegnano a scuola, *Le Roman de la Rose*, Re Artù e altre leziosità” (Monicelli 1986: 80). Il mito medievale presente nel cinema italiano viene quindi sfatato e declassato da un lato, contraddetto e mistificato dall’altro. Spinelli (2006: 93) parla di “un medioevo *iper-medievale*, o *medievoso*; [...] degradato e rozzo; [...] il rovescio speculare della sua mitizzazione fantastica”.

L’aspetto ancor più rivoluzionario rimane tuttavia il linguaggio, che avrebbe avuto un’incidenza tutt’altro che trascurabile sul linguaggio cinematografico. Un “astruso miscuglio di latino maccheronico e di prevolgare inventato di sana pianta” (D’Amico 2008: 182–183), “*pastiche* linguistico, [...] sospeso tra reboante magniloquenza, da un lato, e vernacolare scurrilità dall’altro” (Spinelli 2006: 94) o “un miscuglio di aulicità approssimativa e scolastica e di dialetto delle borgate” (Moravia 2010: 656) – sono solo alcuni dei tentativi che, gli uni con tono apologetico, gli altri con quello censorio, cercano di definire questa lingua franca creata da Monicelli, Age e Scarpelli, guidati, stando a quest’ultimo, dall’idea di “fondere piacevolmente arcaismi e romanesco in un gioco giovanilistico” (Fava 2005: 79).

Nell’idioma medievale messo a punto in entrambi i film – un latino maccheronico misto a elementi dialettali di varia origine e costellato di neologismi – si rinvengono i classici della letteratura volgare dalla Scuola siciliana e Cielo d’Alcamo a Jacopone da Todi, Dante, Machiavelli, Pulci e altri. Un’interessante rassegna delle fonti cui si ispirarono gli sceneggiatori è proposta, sia nel commento alla sceneggiatura originale de *L’armata Brancaleone*, che nel saggio che la precede, da Franceschini (2016), che dedica una particolare attenzione a *Il Morgante* (1478) di Luigi Pulci.

Non senza importanza è la componente onomastica del film, sottoposta a un’analisi particolareggiata da Milani (2010). Ne risulta che alle spalle dei nomi di ciascun personaggio, anche se in misura non eguale, riecheggiano sollecitazioni storiche e letterarie, e a una mera funzione denotativa subentrano sfumature di significato dalle finalità precise.

Mentre, da un lato, il linguaggio de *L’armata Brancaleone* viene spesso definito nei termini che vanno da *pastiche* alla “mescidanza (non realistica) di elementi latini (più o meno maccheronici), tedeschi, francesi, ungheresi, italiani arcaici, veneti, toscani, umbri, laziali, siciliani, campani e quant’altro, con l’intento di inventare una lingua medievale intermedia tra latino, italiano e lingue ‘barbare’” (Rossi 2006: 389), dall’altro c’è chi, come Franceschini (2016: 54), sostiene che non si tratti affatto di “una lingua inesistente o inventata [...] e [...] neppure [di] un composto di arcaismi e dialettalismi che caratterizza indiscriminatamente tutti e ciascuno”, bensì di una lingua caratterizzata da un’architettura sorprendentemente regolare, all’interno della

quale si identificano codici linguistico-testuali formalmente ben definiti, che svolgono funzioni sul piano sociale. Infatti, i personaggi di alto rango (cavalieri, damigelle, religiosi) sfoggiano un italiano letterario antico e anticheggiante, che trae ispirazione da fonti accertabili, in cui si rinvencono anche elementi non toscani. Scendendo verso il basso della scala sociale, la lingua dei personaggi umili attinge a varie aree dialettali, senza tuttavia rinunciare alle tendenze anticheggianti: Taccone e Pecoro sfoggiano tratti laziali; Mangoldo, insieme alla sua pronuncia tedeschizzante, compresa la erre vibrante uvulare, mescola chiari tratti lombardo-veneti; il parlato del fabbro Zito è costellato di tratti napoletani, e gli aurocastriani ostentano una patina meridionale. Brancaleone, Matelda e Teofilatto tendono all'italiano anticheggiante, che tuttavia non rimane uniforme perché vi si scorgono elementi dialettizzanti e popolari. All'inverso, il parlato dei personaggi umili ammette voci dotte e letterarie. Un caso interessante si rivela il profeta giudeo, Zeffirino Abacuc, il cui italiano antico è intessuto di ebraismi, rifacendosi al linguaggio del ghetto ebraico di Roma. La formula più memorabile è "Mordi voi (o morti voi) scifonai", che potrebbe trarre la sua origine – come risulta da un tentativo di ricostruzione di Franceschini (2016: 48–49) – da un'espressione giudeo-romanesca *mordivoi* (o *mor di voi*), vale a dire 'per amore di voi', 'per amor vostro'.

Tra i processi mimetici fonetici, messi a punto per conferire al parlato del film una patina anticheggiante, non è difficile rintracciare le forme monotongate, comuni al linguaggio poetico fino all'Ottocento (*omo, core, foco*) o altri arcaismi fonetici (*sanza*). Si riscontrano casi di betacismo (*caballo, governare*), di vocale prostetica (*al tempo istesso, stanotte istessa*), di *iod* conservata (*iorno, ietterai*).

Quanto alla morfosintassi spicca l'uso dell'articolo determinativo *lo*¹ (*lo mio nome; lo nostro cammino, fa l'offerta a lo vincitore*), ma maggiormente esposta alle tendenze arcaicizzanti risulta la morfologia verbale: le forme latine si mescolano a quelle toscane e fiorentine, di cui molte appartenenti al registro elevato (*facere, escite, veggo, chieggo, cognosco, bere, si debbe ire, è ita*). Sono presenti le forme della III persona plurale in *-emo* e *-imo*, che l'italiano antico ereditò direttamente dal latino, ma che l'italiano moderno non ha accolto (*tenemo, facemo, seguimo*). Si notino, inoltre, i perfetti deboli di alcuni verbi (*morette, riandette, facette, finettero*). In proposito si ricordano le segnalazioni di Migliorini (2007: 149) che già nel Duecento si osservavano numerose forme deboli dei verbi, che nei secoli successivi avrebbero avuto quelle forti. Infine, vale la pena accennare all'ampio ricorso ai pronomi personali, *isso*, alternato con *egli*, e *issa* alternato con *ella*, al frequente uso della forma pronominale *meco* (*Ma con meco te la pigli?; Venite meco in Terra Santa*), alla presenza, anche se esigua, della postposizione dei pronomi atoni ai verbi,

¹ Stando a Migliorini (2007: 148, 354), nel Duecento l'articolo *lo* prevale nettamente su *il*. Quest'ultimo prenderà sopravvento solamente a partire dal Cinquecento, quale forma consigliata dai grammatici.

se questo si trova in posizione iniziale (*Debboti vita e tutto*) e della postposizione dei pronomi personali nelle interrogative (*Hai tu inteso?*).

La veste lessicale è variegata e, accanto alle parole ed espressioni latine (*Dura lex, sed lex*; congiunzione *et*; *loco*), comprende parti del discorso arcaiche e arcaicizzanti (*anco, quivi, ivi, addove, dipoi*) nonché numerosi aulicismi, che richiamano la tradizione letteraria non solo toscana (*Concedimi dolce signore la permissione di ospitarti per lo manducare et per lo bere allo mio castello; Non lo nomare lo loco o li avemo agli calcagni*).

L'architettura linguistica del secondo *Brancaleone* è molto simile, ci limitiamo quindi a segnalare la comparsa di un elemento nuovo. Nel *sequel* all'armata Brancaleone si aggiungono due stranieri: il soldato alemanno Thorz e la principessa Berta d'Avignone, i quali comunicano con gli altri per mezzo di un'inverosimile mescolanza: nel primo caso di tedesco, italiano semplificato e latino, nel secondo di italiano e francese amalgamati anche a livello morfosintattico. Un ruolo imperante, come spesso in casi simili, assolve la pronuncia stilizzata.

Il fiore all'occhiello è la parte finale del film, in cui, i protagonisti di origine nobile, con in testa il re normanno Beomondo, sicilianeggiano in versi, "versi elementari come quelli del *Corriere dei Piccoli*", avrebbe aggiunto più tardi Monicelli (1986: 89–90):

PASQUALE FESTA CAMPANILE E LA BARZELLETTA PREISTORICA

Quando le donne avevano la coda (1970) prende spunto da un'idea di Umberto Eco – la scoperta della donna da parte di un manipolo di primitivi – e diventa una storiella sulla vita preistorica, in cui sette cavernicoli per sbaglio catturano in trappola un animale mai visto prima: una donna. Inizialmente vogliono mangiarla, ma accantonano quest'idea dopo aver scoperto l'amore, il che li porterà a un'accesa rivalità.

Insomma, il film racconta un mondo primitivo, in cui la comunicazione è ridotta a gesti, mimica e onomatopee, sin dai nomi dei protagonisti: Grrr, Ulli, Put, Kao, Maluc, Uto e Zog. La lingua adottata è "una sorta di italiano pregrammaticale" (Raffaelli 1992: 138), con qualche decina di vocaboli inventati, raccolti in un dizionarietto, stampato in alcune migliaia di copie e distribuito durante le prime nelle principali città italiane (Pergolari 2008: 138).

Analizzando la dimensione della lingua presente in *Quando le donne avevano la coda*, salta subito all'occhio il tentativo di ridurre i principali fenomeni grammaticali al minimo e di adottare una sintassi elementare, appunto primitiva, rimanendo tuttavia nei limiti della comprensibilità. È difficile non pensare al *foreigner talk*, in cui il sistema linguistico è semplificato a tutti i livelli. Nel nostro caso i dialoghi

si fondano principalmente su sostantivi e verbi, mentre la presenza di altre parole piene, come aggettivi o avverbi, è in netta minoranza.

La lingua del film si distingue nitidamente per la flessione nominale semplificata, ridotta a una sola desinenza -o (*ideo, pietro, pescio*) e quella aggettivale, in cui la solita desinenza -e tende a essere sostituita da -o (*facilo, dolcio*) oppure -a (*terribila, possibila*). Si segnala, inoltre, applicato probabilmente a fini arcaizzanti oppure come velatura romanese, il monottongamento di [wɔ] negli aggettivi *novo, bono* nonché nei sostantivi *omo, ova*.

Il paradigma del sistema verbale “giurassico” in questione ha subito un notevole livellamento e, in linea di massima, poggia sull’indicativo presente (limitato alla III persona singolare che sostituisce le altre): *Kao (dice di se stesso): Kao deve capire; Tutti gioca con animala; Uto squarta, poi noi mangia; Noi deciso, tu sceglie*) e sull’infinito presente al posto dell’imperativo o della III persona singolare *Fare tanti lui; Presto, presto, aiutare Maluc; Maluc non capire; Quanto vivere ranocchio più di ovo?* Per riferirsi al passato, i cavernicoli ricorrono al passato prossimo, omettendo frequentemente l’ausiliare: *Filli dato clavata in testa a Ulli*. Nei casi più complessi della *consecutio temporum*, si individuano due soluzioni: uso del participio passato (*Forse lui stanco di volato*) oppure del verbo al presente (*Grr dice dopo mangia ranocchio devi ingoiare topo*).

Inoltre, dall’analisi della dimensione morfosintattica della lingua del film salta all’occhio una notevole semplificazione dell’intero discorso, caratterizzata dall’omissione di svariati elementi: articoli (*Tiene coda fra gambe*), verbi (*Grr fame*), preposizioni (*Prova accarezzare*), pronomi personali e riflessivi (*ramo rompe*), congiunzioni (*Kao dice bisogna fare come pescio*). Le frasi sono elementari, corte, giustapposte: *Scimmio vede banane. Viene per mangiare. Tira per prendere. Ramo rompe. Tronco casca su scimmio. Noi mangiare scimmio e poi banana*.

A livello lessicale, vi appaiono numerosi neologismi, alcuni dei quali, pare abbiano penetrato il linguaggio giovanile dell’epoca (Pergolari 2008: 13). Si pensa ai sostantivi indicanti una persona stupida, quali *stronfio, strofolo, strompio, tronfione, stropolonzo* nonché all’interiezione *vaffangalo*. L’associazione con alcuni volgarismi, all’epoca ancora poco presenti nei dialoghi cinematografici, è diretta e inevitabile, e non sfugge alla critica. Altri sostantivi che pare avessero riscosso fortuna sono *streganza* (magia, diavoleria), *animala* (donna), *slappo* (bacio) o *cicciarde* (seno).

La lingua del secondo film si basa sui principi analoghi, tuttavia, la costruzione dei periodi risulta più complessa, le frasi sono più lunghe, raramente mancano le congiunzioni, si riscontrano anche casi di uso del congiuntivo. Per di più, spiccano gli elementi dialettali: *Filli tradisce* alcuni tratti veneti, che nelle scene successive si mescoleranno a elementi romaneschi; nel parlato di Ham, a tutti i livelli di analisi, si palesa il romanesco.

A livello lessicale vengono riproposti i neologismi del primo film, così come ne vengono creati di nuovi: *porconzo, saludazio, cretonzo, gratulanza*. Il protagonista

assoluto sembra essere il sostantivo *sghe*, ‘denaro’, che richiama inevitabilmente la voce veneta, ma nota anche altrove, *schei*. Seguono neoformazioni riguardanti l’ambito erotico quali *snappo*, *snappare*, *presnappo* o *sbacio*.

CONCLUSIONI

L’invenzione e l’adozione di soluzioni linguistiche anomale nel discorso filmico è un fenomeno marginale. Tuttavia, nell’ambito italiano, accanto alle produzioni avanguardistiche, di cui non si è avuto modo di parlare, si possono rinvenire film rivolti al largo pubblico. Il distacco dalla tradizione anche a livello di cinema popolare, le sperimentazioni linguistiche messe in atto, indipendentemente quanto scontate, sono un segnale vistoso della ormai compiuta maturazione linguistica dello spettatore, con cui il regista può giocare anche in quei giochi, le cui regole vengono inventate al momento.

Un particolare segno lasciarono nella cinematografia italiana i due film di Monicelli, *L’Armata Brancaleone* e *Brancaleone alle crociate*. La distorsione espressiva ivi presente costituì in materia di lingua un fatto inedito nella cinematografia italiana e tuttora costituisce probabilmente, come afferma Rossi (2006: 391), “il massimo grado di rottura dalla tradizione concesso alla lingua filmica”. Diventò il punto di riferimento ai successivi esperimenti, molti dei quali continuarono sulla scia di questo “medievismo cinematografico di maniera” (Spinelli 2006: 89). L’invenzione linguistica acquisisce nei primi anni ’70 toni molto più popolari con lo sviluppo di un filone pseudo-trecentesco, in cui si annoverano modesti, se non grossolani, continuatori dello sperimentalismo proposto da Monicelli.

BIBLIOGRAFIA

- A.B., *Quando le donne avevano la coda* (1970): *Bianco e Nero*, fascicolo 11/12, 148.
- ATTOLINI, V. (1993): *Immagini del Medioevo al cinema*, Edizioni Dedalo, Bari.
- COVERI, L./ BENUCCI, A./ DIADORI, P. (1998): *Le varietà dell’italiano. Manuale di sociolinguistica*, Bonacci, Roma.
- D’AMICO, M. (2008): *La commedia all’italiana. Il cinema comico dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano.
- DELLA CASA, S. (2013): *Splendor. Storia (inconsueta) del cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari.
- FAVA, C.G. (2005): “Nel medioevo in fila longobarda. L’arcaico italiano goliardico di Age e Scarpelli”, in: DELLA CASA, S. (ed.): *L’Armata Brancaleone: un film di Mario Monicelli. Quando la commedia riscrive la storia*, Lindau, Torino, 75–80.
- FRANCESCHINI, F. (ed.) (2016): *Age-Scarpelli-Monicelli. L’armata Brancaleone. La sceneggiatura*, Erasmo, Livorno.

- MIGLIORINI, B. (2007): *Storia della lingua italiana*, Bompiani, Milano.
- MILANI, M. (2010): “Salmerie linguistiche nel film *L’armata Brancaleone*”, *Italianistica*, XXXIX, 49–66.
- MONICELLI, M. (1986): *L’arte della commedia*, Dedalo, Bari.
- PALLANCH, L. (2005): “L’armata Brancaleone e la stampa”, in: DELLA CASA, S. (ed.): *cit.*, 193–197.
- PERGOLARI, A. (2008): *Pasquale Festa Campanile ovvero La sindrome di Matusalemme*, Aracne, Roma.
- RAFFAELI, S. (1992): *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi del cinema italiano*, Le Lettere, Firenze.
- ROSSI, F. (2006): *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma.
- ROSSI, F. (2015): “Lingua”, in: DE GAETANO, R. (ed.): *Lessico del cinema italiano II. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Mimesis, Milano–Udine, 141–213.