

Luigi Spinelli

Brancaleone da Norcia

Le onde si scontrano fra loro, si urtano,
cercano un loro equilibrio. Una spuma bianca,
leggera e gaia, traccia i loro mutevoli contorni.
Talvolta il flutto che sfugge abbandona un
poco di questa spuma sulla sabbia della
spiaggia. Il bambino che gioca ne prende una
manciata, e si stupisce, subito dopo, di non
aver più nell'incavo della mano che qualche
goccia d'acqua, ma di un'acqua ben più salata,
ben più amara di quella dell'onda che la portò.
Il riso nasce come questa spuma.

Henri Bergson, *Il riso*.

Mi sembra impossibile non considerare dal nostro punto di vista i film di Monicelli *L'armata Brancaleone* e *Brancaleone alle crociate*. Per parte mia ammetto che da giovane ho amato il personaggio e tuttora provo una certa simpatia per lui: confesso che sta alle origini, in qualche misura, della mia curiosità e del mio attaccamento per il medioevo, e non escludo che la stessa cosa sia potuta accadere anche ad altri. Per motivi prima di tutto anagrafici, generazionali, poiché tra gli anni Sessanta e Settanta chi si era già formato, o come nel mio caso andava formandosi una qualche cognizione del passato storico, difficilmente è sfuggito alla intrigante provocazione di queste due pellicole, apparse rispettivamente nel 1966 e nel 1970.

A distanza di anni Brancaleone non ha perso la sua *verve* comica, come dimostra il recente *revival* [1]. Ma ritengo più importante valutare l'impatto che tali film hanno avuto sulla mentalità di allora, cercando di comprendere che tipo di novità hanno introdotto presso il vasto pubblico. Perché, per un verso, la storia del pensiero dall'Umanesimo in poi è ricca di pesanti stroncature dei *secoli bui* [2], così come si possono trovare molte parodie in ambito letterario: ad esempio il *Morgante* del Pulci, *divertissement* a uso e consumo della corte

medicea, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto o l'*hidalgo* di Cervantes. Si tratta di una tradizione ben nota, quanto meno negli ambienti più acculturati, a cui del resto lo stesso Monicelli appartiene [3]. Per altro verso, però, non era ancora accaduto che il pregiudizio anti-medievale prendesse corpo, voce e volto attraverso una geniale e suggestiva creazione cinematografica, con tutto quello che ciò comporta per il nostro immaginario.

Il film di genere *storico* in precedenza sembra aver svolto più che altro una funzione apologetica, quale legittimazione e consacrazione retrospettiva del regime: ciò risulta assai chiaro durante il fascismo, ma non solo [4]. Non ho nessuna intenzione di affrontare la questione del rapporto tra arte e potere, ma è pur vero che può apprezzare la figura di Brancaleone in tutto il suo graffiante sarcasmo soprattutto chi è cresciuto appunto tra gli anni Sessanta e Settanta. Chi da ragazzo ha assistito alle prime *fiction* RAI come *I Promessi Sposi* (1967), *La freccia nera* (1968); chi, non ancora in età per cinema d'essai o cineforum, in ogni festa comandata ha visto e rivisto nella sala parrocchiale gli implacabili tormentoni: *Ivanhoe* (1952), *Robin Hood* (con Erroll Flynn e Olivia de Havilland - 1938); i *peplum* [5] e i *kolossal* come *Il Colosso di Rodi*, *Ben Hur*, *Quo vadis*, *I Dieci Comandamenti*, o le improbabili avventure dei vari *Ercole* e *Maciste*. Le generazioni successive, in seguito all'enorme sviluppo della tecnologia e alla proliferazione delle reti televisive, non possono rendersi minimamente conto del *pionierismo* dell'offerta multimediale di allora.

Più in generale penso allo spettatore che, giovane o meno giovane, ha avuto in sorte di vivere un periodo di profonda trasformazione e di particolare dinamismo della società italiana, durante gli anni del *boom*. Quando l'espansionismo occidentale e la conseguente prospettiva di diffuso benessere economico e sociale sono oggetto di propaganda degli stessi eroi di celluloide, campioni di virtù e di nobiltà d'animo, di coraggio civile e di senso della giustizia, non meno che campioni di stile e di *look*. Nel film *Spartacus*, ad esempio, il capolavoro di Kubric del 1960 dove crudo realismo e critica sociale evidentemente non mancano, l'ultimo degli schiavi è pur sempre di aspetto decoroso e

gradevole, nonostante le condizioni misere, la modestia del portamento e la semplicità del vestire. L'eloquio non è mai volgare e partecipa di un certo perbenismo, di una certa nobiltà d'intenti sostanzialmente hollywoodiana e *politically correct*. Ebbene, come può tale spettatore non restare stupefatto e suggestionato da un viaggio nel tempo dove i protagonisti sono ritratti *au contraire* come pezzenti, sfaccendati, stolti, ipocriti, egoisti, villani, superstiziosi, incivili, balordi e violenti come mai si era visto prima, se non forse nel mondo dei guitti e dell'avanspettacolo. Siamo dunque agli antipodi di qualsiasi intenzione apologetica.

Non meno rilevanti inoltre sono alcune congiunture e certi fattori artistici precisi, che hanno reso possibili per il medioevo un successo e una popolarità tanto grandi. Per eguagliare un simile *exploit* bisogna attendere l'uscita dopo almeno un decennio del romanzo di Umberto Eco *Il nome della rosa*. Solamente nel 1984 appare *Non ci resta che piangere* di Benigni e Troisi, unico film di genere comico in grado di competere *sul serio* con Brancaleone. Per la verità i film di Monicelli vantano un cast eccezionale di attori a partire dallo stesso Gassman, contano su sceneggiatori quali Age e Scarpelli, sulla creatività del costumista e scenografo felliniano Gherardi, del direttore della fotografia Di Palma e del maestro di musica Rustichelli: tutti nomi del grande cinema d'autore. Sotto il profilo della direzione artistica, l'impronta monicelliana si contraddistingue per una corroborante contaminazione del genere storico con il neorealismo e con la commedia all'italiana; peraltro in un periodo di particolare vivacità dell'industria culturale, ma anche di fermento ideologico e di rinnovamento radicale dei costumi di vita. Sicché Brancaleone segna un punto di non ritorno per tutta la produzione successiva, dando vita tra l'altro a una *moda*, a un medievismo cinematografico *di maniera*, che spazia dalle parodie di Ciccio e Franco, oppure dai film di serie B e dalle commedie *scollacciate* come *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda*, fino alla *trilogia della vita* di Pasolini [6].

Detto questo, tuttavia, non mi sembra possibile trascurare Brancaleone per una ragione principalmente teorica e storiografica:

a ben vedere egli non rappresenta l'irrisione beffarda di un dato personaggio, oppure la rivisitazione di una qualche vicenda ritenuta per ragioni diverse importante: tramite questo *Chisciotte* nazional popolare - *un Matamoro un po' coglione*, come si è compiaciuto di definirlo lo stesso Gassman [7] - Monicelli ha avuto la chiara ambizione di puntare al medioevo *tout court*, al cuore del concetto e al suo potere evocativo. Il nostro intento allora è quello di chiederci che cosa il regista viareggino ha cercato o ha ritenuto di vedere in quell'epoca, che cosa ci ha messo di suo, e nel contempo quanto *il riso*, cioè la comicità, abbia potuto contribuire a questo successo.

Evidentemente non ha molto senso aspettarsi dal mezzo cinematografico lo stesso rigore degli studi specialistici. Tuttavia il cinema, a mio avviso di qualsiasi livello, proprio per la sua maggiore libertà inventiva e per la sua autonomia artistica può rappresentare un'interessante cartina di tornasole delle aspettative, degli interessi e delle tendenze culturali del momento. In tal senso non intendo esaminare la qualità della *ricostruzione*, il suo grado di fedeltà alle fonti: semplicemente perché i film di Brancaleone sono tutto fuorché un documentario, o un'indagine filologica, come rivelano certi sfacciati anacronismi; in secondo luogo perché non sembra in questione un tema determinato, una vicenda da narrare secondo un succedersi concreto e più o meno conseguente di eventi: una battaglia, la vita di questo o quel pensatore, santo, papa, condottiero, principe o brigante, le sorti di un casato, di un popolo, di un luogo.

Ciò che è in questione, in realtà, è *la medievalità in sé*, l'idea in quanto tale. La stessa scelta del periodo, ovvero il fatidico e per la verità non meglio definito *Anno Mille*, è indicativa di questo fenomeno di astrazione. La decontestualizzazione monicelliana è talmente efficace che rende irrilevanti i particolari, i fattori spazio-temporali, i contenuti. Perfino le numerose incongruenze sembrano licenze artistiche, che ammiccano allo spettatore in cerca di intesa. Pensiamo all'apparizione del *tacchino*, ad esempio, durante il cruento saccheggio del villaggio all'inizio de *L'armata Brancaleone*: non dà l'impressione di essere un incidente di percorso, non stona più di tanto [8]. Come non fa

specie Brancaleone in sportivo *costume da bagno*, mentre brandisce la frusta contro l'ambigua e seducente Teodora nel *privé* della corte bizantina - *vulgata* sadomaso del sensuale *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi. Semplicemente perché è tutto un giuoco di anacronismi: i film di Brancaleone non sono propriamente film storici; sono commedie in costume, commedie ben congegnate, ma non film storici. Sarebbe sciocco preoccuparsi dei riscontri documentali e cronologici. Sono grotteschi *fanta-horror*, *pulp fiction* nostrane che anticipano di trent'anni l'*avantpop* di Quentin Tarantino [9]. Altrimenti sarebbero degli obbrobriosi esempi di *analfabetismo* storico [10].

A mio avviso è in questo equivoco che risiedono genio e limite delle creazioni monicelliane. L'intenzione di fondo è *seria* e sembra essere soprattutto un irridente atto d'accusa: lo smascheramento dell'epica aristocratica cortese, la demolizione del castello di miti e leggende tratti dai poemi cavallereschi come la *chanson de geste*, con cui spesso viene visto il medioevo. Come emerge chiaramente da una raccolta di interventi e memorie curata da Stefano Della Casa in occasione del restauro del film, ricca di notizie e informazioni preziose: *L'armata Brancaleone - un film di Mario Monicelli. Quando la commedia riscrive la storia* [11]. Tuttavia vien fatto di chiedersi che bisogno c'era di prendersela tanto proprio con il medioevo. Trattandosi di ridicolizzare un'improbabile e stralunata distanza tra valore e realtà, tra sogno e vita, Monicelli non sembra trovare metafora migliore. L'operazione sembra anzi raffinata, intelligente e al tempo stesso priva di scrupoli, procede coerente dall'intuizione del radicatissimo pregiudizio anti-medievale e ne sfrutta le notevoli potenzialità caricaturali. L'eroicomica dabbenaggine del buon Brancaleone, come cercheremo di capire con l'aiuto di Henri Bergson, non fa che realizzare secondo un metodo supercollaudato tale obiettivo. Sembra quindi chiaro che Monicelli non ha intenzione di verificare quale fondamento possa avere questa immagine rozza e disincantata del medioevo, ovvero non scopre nulla e soprattutto *non riscrive nessuna storia*, a dispetto del titolo forse troppo celebrativo più sopra ricordato.

Una volta individuato il nocciolo dello stereotipo anti-medievale, ovvero l'abisso incolmabile tra auto-rappresentazione e mondo della vita, tra sovrastruttura e struttura - abbastanza in linea a mio modo di vedere con note tematiche huizinghiane (*Autunno del medioevo*, *Homo Ludens*) - l'attenzione del regista sembra tesa ad accentuare il più possibile tale divario, spettacolarizzandolo attraverso una rassegna *in fila longobarda*, cioè attraverso una ridda sconclusionata di *cliché* e luoghi comuni rubricati di norma alla voce *medioevo*: il mondo cavalleresco popolato da nobili dame, pulzelle civettuole, prodi e galanti guerrieri. Con tornei, spossanti duelli, inseguimenti turbinosi e momenti di vera e trepidante azione - diretti peraltro da un maestro d'armi. Ma non possono mancare un'esangue e infida corte bizantina, predicatori urlanti, reprobri e flagellanti, papi e anti-papi che bisticciano come stizzose comari, *subtilitates* ermeneutico-teologiche, dispute trinitarie sfocianti in oscene carneficine, tomi giganteschi, polverosi e ragnatelosi, diplomi in cartapeccora e feudi imperiali, episodi boccacceschi (*prendimi, dammiti, cuccuruccù*), anche con risvolti morbosi (Teodora), casi di struggente zoofilia (Pecoro e l'orsa). Eppoi stiliti, eremiti, storpi, sgorbi, appestati, lebbrosi, perfidi inquisitori (o comunque loro evidenti *precursori*), streghe, roghi e ordalie, impalamenti e scorribande di barbari feroci, mercenari assassini, laidi signorotti, gabbioni per la gogna pendenti dalle mura, anime di impiccati che narrano come dannati danteschi il loro atroce destino, giudei scaltri mercatanti nonché computisti (Abacuc) *di razza*, saraceni, crociati e, *dulcis in fundo*, il trionfo della Morte (una delle maschere di Gigi Proietti).

Insomma una sarabanda di stereotipi di varia provenienza, in inequivocabile stile *pop art* in quanto predominano colori sgargianti, contrasti psichedelici, oggetti di fantasia, materiali poveri o di recupero: il tutto immerso in un'atmosfera ludica e paradossale, creata anche dalle animazioni di Luzzati che annunciano con un tocco *naïf* le scene e i titoli. Pensiamo ad Aquilante - *mala bestia!* - ronzino *giallastro* che al posto dei finimenti da parata dei fedeli destrieri indossa una sgangherata maglia a rete: testardo come un mulo, trascina puntualmente il suo

cavaliere in un mare di guai. Infine lui, l'eroe, il condottiero e *duce*, il *Cavaliere amaro*: trasognato samurai da strapazzo che a differenza di tutti gli altri variopinti e vivacissimi personaggi veste esclusivamente in bianco e nero, gli estremi di tutti i cromatismi, cioè l'alfa e l'omega dell'avventura stessa. Se non fosse stato per una questione di *budget*, avremmo potuto apprezzare - perché no? - la *Pantera rosa* al posto dei pupazzi di Luzzati, mentre nel *cast* non avrebbero sfigurato Andy Warhol, Toshiro Mifune, e magari Mel Brooks nella parte di *messer Cippa*, naturalmente in compagnia dei Beatles quali pestiferi paggetti alla corte dei Leonzi, prima che si imbarchino sul famoso *Sottomarino giallo* (1968).

Dunque il medioevo di Monicelli è frutto della sua inventiva personale, a tal punto elaborato *in astratto*, tanto rimarcato nei suoi tratti pregiudiziali, irriverenti e beceri, da risultare in ultima analisi una pedantesca esagerazione. Un medioevo *iper-medievale*, o *medievoso*, così come per altri versi Eco definisce *gambosi* i ritratti di Hayez in *Della cattiva pittura* [12]. In altre parole, la forzatura in senso grottesco della metafora medioevale fa venir meno la sua tensione intenzionale: la *figura* si fa autonoma, rende superfluo il rimando, il *figuratum*; lo fa dimenticare sostituendolo con una sorta di auto-inveramento, che impone i contenuti propri dell'immagine stessa. Parafrasando i logici medievali, potremmo parlare di *virtus specierum* al posto di *virtus sermonum*. Contrariamente alle apparenze, pertanto, non siamo di fronte a una possibile rappresentazione del passato, sia pure farsesca; bensì a una metafora cristallizzata, a un medioevo compiuto e autoreferenziale, reificato nella sua stessa raffigurazione, *surreale e impossibile come è impossibile che un prato rida davvero*.

Il medioevo degradato e rozzo di Brancaleone si rivela il rovescio speculare e deformante della sua mitizzazione fantastica; è simmetrico a essa e si propone pertanto come sua smentita e falsificazione, come una sorta di contrappasso. Ma vive esso stesso di questa simmetria: non può farne a meno, pena la totale perdita di senso. Sicché mutua l'assenza di prospettiva storica del pregiudizio opposto, la medesima logica assolutizzante e la stessa pretesa di oggettività. In un'intervista

Monicelli insiste con piglio quasi risentito e senza alcuna voglia di scherzare sull'autenticità del suo medioevo [13]. Questo *doppiogioco tra serio e faceto*, per così dire, è la vera sorgente del comico ed è quindi la cifra della contrapposizione paradossale tra sogno e realtà, come tale scientemente provocata ed enfatizzata. Essa trova felicissima espressione non solo com'è ovvio nelle buffe peripezie del film, ma anche nell'ambivalenza del *pastiche* linguistico, continuamente sospeso tra reboante magniloquenza, da un lato, e vernacolare scurrilità dall'altro: un maccheronico amalgama di arcaismi, neologismi, usi dialettali e spunti di *latinorum* tratti dagli ambienti della goliardia universitaria, che risulta comunque convincente [14]. Ma è percepibile anche nella colonna sonora, che si alterna tra languidi lirismi wagneriani e grossolani canti da osteria o tronfie marcette da fanfara. Il giuoco è chiaro: ogni volta che la situazione è sul punto di volare alto, spinta dalle circostanze verso un eroico ardimento, verso un successo clamoroso o una vantaggiosa opportunità, eccola franare ignominiosamente come un *clown* impacciato. Inutile dire che quanto più è nobile, lodevole o profittevole tale empito, tanto più è garantito l'effetto comico susseguente al suo fallimento. Gran parte del fascino di una simile altalena di slanci e disastri svanirebbe senza un conforme accompagnamento linguistico e musicale [15].

Sembra più che mai opportuno riprendere ora alcune analisi sviluppate da Henri Bergson in *Il riso* [16]. Almeno per due motivi. Per toglierci un po' di polvere di dosso, per così dire, e quindi per rompere un perdurante isolamento filosofico e culturale nonostante la recente *medioevo-renaissance*. Ma innanzitutto perché Bergson non cerca formule astratte, bensì i *procedimenti di produzione* del comico inteso come forma d'arte; dato che *non c'è comicità al di fuori di ciò che è propriamente umano*.

Un paesaggio potrà essere bello, grazioso, sublime, insignificante o brutto; ma non sarà mai ridicolo ... Si riderà di un cappello; ma quel che allora si irride non è il pezzo di feltro o di paglia, ma la forma conferita ad esso dagli uomini, il capriccio

umano di cui ha preso lo stampo. [17]

La comicità naturalmente può esplicarsi su piani molteplici: dai fatti e dai gesti quotidiani, dalla sfera del discorso, per passare agli intrecci di situazioni o vicende diverse all'interno di una trama complessa, o al delinarsi di una serie di tratti psicologici, di caratteri. Denominatore comune rimane la discrepanza tra ciò che il contesto richiede in un dato momento, da un lato, e il comportamento invece del comico, dall'altro. Disaccordo che il personaggio stesso non riesce a comprendere; il fattore scatenante quindi è la sua conseguente *meccanicità* o *rigidità* rispetto alle circostanze. Sicché gli automatismi, l'ingenuità e l'impreparazione, i gesti riflessi, le idee fisse, gli equivoci sono tutti motivi del riso, come tutti i caratteri precostituiti, pregi, difetti, vizi e virtù che isolano l'individuo inducendolo alla *insocievolezza* [18].

La *ripetizione*, l'*inversione*, l'*interferenza delle serie indipendenti* (qualcosa di simile agli scambi di situazioni e ai *quiproquo*), la *degradazione* o l'*esagerazione* a sproposito, il *fraintendimento*, la *distrazione*, sviluppano secondo il filosofo francese in forme diverse la fondamentale *meccanicità* dell'agire comico, che si traduce in mancanza di presenza di spirito e di buon senso, in comportamenti ostinati, sciocchi o maldestri [19]. Chi conosce i film di Monicelli può riandare agevolmente a tutte quelle situazioni che rispondono ai suddetti procedimenti. Come non accorgersi della fissità con cui i personaggi ripetono compulsivamente sé stessi nelle diverse circostanze, come tante marionette. La *distrazione sistematica* [20] è invece il connotato specifico di Brancaleone, perso nei suoi vagheggiamenti di gloria come un sonnambulo, lungi dall'accorgersi di quello che accade sotto il proprio naso. Come non vedere in ogni figura attorno al nostro eroe la *spalla* di turno, che lo richiama per un istante alla realtà, sollecitandone di volta in volta un carattere *rovesciato*: tanto è leale Brancaleone, quanto è cialtrone e infido Teofilatto; tanto egli è generoso e disinteressato, esaltato, temerario e valoroso, quanto si mostrano gretti, meschini, pusillanimi e infingardi tutti gli altri. Mentre il monaco Zenone, anch'egli alla guida di un manipolo di

reietti e sbandati diretti in Terra Santa, con cui gli stessi *brancaleonidi* non faticano per nulla a familiarizzare, sembra un *alter ego* ieratico più delirante e goffo addirittura del nostro eroe; l'unico in grado di sostenere lo sguardo allucinato e il borioso *prognatismo* di Brancaleone, vittima anch'egli della sua cieca fede e della sua ambizione. Una *serie indipendente*, per esprimerci con Bergson, pronta a interferire appena l'occasione si presta e non senza un pizzico di sorpresa.

Tuttavia il filosofo francese non si limita a considerare le singole modalità, ma giunge a inquadrare l'arte comica stessa; infatti si distingue dalla tragedia e da tutte le altre arti per il suo carattere impersonale, per la mancanza di coinvolgimento drammatico, e dunque per la sua fondamentale genericità ed esteriorità. Mentre l'arte pura mira all'*individuale* [21] e agli aspetti più profondi della natura umana, il riso invece richiede *distacco, insensibilità* e una certa *complicità*:

Il comico esige dunque, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa che somigli a un'anestesia momentanea del cuore. Si rivolge alla pura intelligenza. Ma questa intelligenza deve rimanere in rapporto con altre intelligenze ... Non potremmo apprezzare il comico se ci sentissimo isolati. Sembra che il comico abbia bisogno di un'eco. [22]

Pertanto la commedia è un'arte *sui generis*, è intermedia tra arte e vita [23], cioè desume il suo oggetto, il ridicolo, non dalla natura umana in sé stessa, ma dalla sua manifestazione sociale; vive di convenzioni, confronta, schematizza e in qualche modo conosce. Dunque crea dei modelli, dei *tipi*:

La generalità qui si trova nell'opera stessa. La commedia dipinge i caratteri che abbiamo incontrato, che incontreremo ancora sul nostro cammino. Sottolinea le somiglianze. Mira a porre sotto i nostri occhi dei tipi. Giungerà persino a creare, se necessario, dei tipi nuovi. In questo si allontana dalle altre

arti. Già il titolo delle grandi commedie è significativo. Il Misanthropo, l'Avaro, il Giocatore, il Distratto ecc. sono nomi generici; e laddove la commedia di carattere ha per titolo un nome proprio, tale nome viene ben presto trascinato, dal peso del suo contenuto, nella corrente dei nomi comuni, diciamo un Tartufo, mentre non diremmo mai una Fedra, o un Poliuto. [24]

Per quanto concerne il nome, *Brancaleone* in effetti è entrato di prepotenza nel linguaggio comune e rappresenta la caricatura del paladino; la locuzione *armata Brancaleone*, invece, secondo il dizionario indica un *gruppo raccogliaccio e disordinato di persone la cui azione è votata all'insuccesso* [25]. Sicché la sensazione di artificiosità, di astrattezza e di cinismo dei film di Monicelli si spiega anche in quanto vengono delineati dei *tipi*, secondo un gusto e una comicità che, come abbiamo visto, interpretano tendenze d'avanguardia del momento. Così il medioevo appare per la prima volta come una *fiction* neorealista, un po' *pop* e un po' *pulp*.

Il regista non fa mistero del suo minimalismo e della sua ossessione anti-retorica: il bersaglio polemico è per l'appunto il medioevo idealizzato dei sussidiari scolastici di un tempo. Più in generale, però, traspare in tutta la sua lucidità un giudizio assai duro sulla condizione umana, sostanzialmente dominata dalla brutalità, dal conformismo, dalla sopraffazione, dalla follia e dall'istinto di sopravvivenza e di morte. Se balena qualche timida scintilla d'umanità, è o incompresa o fuori luogo. Una concezione tutto sommato *nichilistica* che ricorre in molti suoi film, e che vale per il passato come per l'oggi. Tutto ciò che rientra in uno sforzo di emancipazione dell'uomo dalla schiavitù dei bisogni e delle pulsioni fondamentali della vita, è o falso e ingannevole, oppure è vano e destinato al fallimento. E questo sembra per alcuni aspetti coerente con la visione *moralizzatrice* suggerita da Bergson, secondo cui il riso sarebbe una sorta di evasione, una tregua dalla opprimente *fatica di vivere* [26]. Ma soprattutto un correttivo delle tendenze egoistiche e antisociali dell'uomo, più esattamente della *vanità umana*:

Si potrebbe vedere come il riso svolga regolarmente una delle sue funzioni principali, che è quella di richiamare alla piena coscienza di sé l'amor proprio distratto e di ottenere così la più grande socievolezza possibile dei caratteri ... In tal senso, si potrebbe dire che il riso è lo specifico rimedio della vanità, e che il difetto essenzialmente risibile è la vanità. [27]

Si può condividere o meno questa visione per così dire *pedagogica* e strumentale del riso, e la radicalizzazione monicelliana in senso nichilistico; il prezzo a mio avviso resta comunque alto. Lo storico si ritrova alla fine di fronte a un epitaffio che sancisce l'ineluttabile soggezione dell'uomo rispetto alle proprie miserie. Si trova di fronte a una lapidaria conferma, se ce n'era bisogno, del medioevo come *monstrum*: talmente deforme e disumano, addirittura massimo nel suo genere, da eleggersi *de virtute specierum* a modello - quand'anche ciò avvenga con pregevole arte - dell'umana bestialità stessa. Non un barlume di *perfettibilità*, con buona pace di Rousseau e di tutta la tradizione illuministica - e in questo Monicelli sembra andare a braccetto con il *passatismo* dei nostalgici del medioevo.

Riprendendo le parole ricordate nell'*exergo*, l'esaurirsi dell'effetto comico sembra dissolvere quindi ogni attrattiva, e della vivace schiuma che increspava l'onda davvero non resta che poca acqua dal gusto assai acre e amaro [28]. Scopriamo così il lato serio e nascosto della comicità. Un rammarico che mi sento di condividere, ma con spirito contrario; poiché non è necessariamente in gioco la natura del riso o della comicità in quanto tali, bensì il loro appiattimento a *scherno* e *buffoneria*. Forse l'evanescenza del riso ha diritto a una maggiore dignità filosofica, essendo certamente la reazione effimera, purtuttavia genuina e spontanea, di una riflessione *ironica*: non attorno all'inadeguatezza o alla stupidità dell'*altro*, bensì sulla vanità dei nostri stessi giudizi, dei nostri schemi mentali, e quindi un invito ad accettare di buon grado l'essenziale *debolezza* e *storicità* dei nostri paradigmi, delle nostre categorie.

Su ciò che fa ridere, dal momento che esso sembra avere una sua utilità nei dibattiti, e che Gorgia ha detto, e ha detto bene, che occorre distruggere la serietà degli avversari con il riso e il riso con la serietà, quante siano le forme del comico si è detto negli scritti sulla poetica: di queste l'una si adatta all'uomo libero, l'altra no, e si deve scegliere quella che meglio si adatta. L'ironia è dunque più appropriata al libero della buffoneria. Il primo infatti produce il ridicolo per se stesso, il buffone per altro. [29]

Se usciamo da una logica *icastica*, di verosimiglianza e di rispecchiamento, se non stiamo a chiederci che cosa una certa cosa necessariamente è o dev'essere, e ci disponiamo piuttosto a un *giudizio riflettente* in senso kantiano, non cerchiamo più *il medioevo* nel medioevo deforme e moralizzato di Monicelli; esso non appare più insopportabilmente disumano, falso e assurdo. Accettiamo Brancaleone come una finzione narrativa o come una fiaba, il cui andamento paradossale e grottesco ha il senso di un'azione sospensiva. Un'azione in grado di liberare un significato *altro*, benché come tante favole, invero, spesso crudele e malinconico. Un significato che riesce a dilatare la percezione del reale fino a recepire l'intero universo culturale e immaginifico di un'epoca. In tal senso, la stessa tradizione affabulatoria dei *fabliaux* [30], cantari satirici di origine francese, è una riprova di come i medievali per primi abbiano saputo benissimo *ironizzare su sé stessi*. Per una sorta di curiosa nemesi, dunque, il medioevo *impossibile* e *surreale* di Brancaleone incarna una forma espressiva che il medioevo *storico* ha praticato intensamente, non solo come genere letterario o figura retorica, bensì come autentica visione del mondo: l'allegoria.

In ogni tempo l'uomo ha raffigurato se stesso. Altra cosa, però, è gestire e percepire immagini *enciclopedicamente*, in quanto rimandi ipertestuali con cui è possibile attivare un *complexum* condiviso di passioni, di sogni, di conoscenze e di convinzioni stratificatesi storicamente, non immediatamente riconducibili a esse. In tal modo l'uomo non solo ritrae, descrive, tramanda, ma interagisce, racconta,

vive e genera emozioni e sentimenti, fantastica, viaggia, apprende, comunica, interpreta e osserva la propria condizione, modifica e organizza il suo mondo, visualizza le sue credenze e razionalizza le proprie paure.

Fu già definita (Aristot., Poet., 21; Cicer., Orat., 94; Quintil., IX, 2, 46) una metafora continuata; e veramente, a considerarla nei termini stretti, ha una fondamentale attinenza con l'espressione metaforica di un concetto: se non che l'allegoria non è solamente parlata o scritta, è anche figurativa; e contiene assai più di una metafora continuata, in quanto suole svolgere un'azione a modo di racconto o di romanzo, o determinarne in forme plastiche o disegnate alcuni essenziali elementi, perché il lettore o l'osservatore vegga, di là dal racconto reale, un senso ideale o morale. Convien dunque considerare l'allegoria come un'espressione del pensiero e della fantasia anche fuori dei trattati retorici e del linguaggio poetico. [31]

L'allegoria dunque non si limita all'invenzione poetica e letteraria, di cui ci offre una testimonianza assoluta com'è noto la *Commedia* di Dante, e di cui traboccano le stesse opere dotte dei filosofi e dei teologi. Ma anima altresì l'iconografia, le raffigurazioni e le sequenze visive, il gusto architettonico. In effetti nel medioevo l'allegoria ha sempre e in ogni dove originato un tripudio di immagini densamente metaforiche, di *visioni* vivide e coloratissime, all'occorrenza ovviamente anche irriverenti, bizzarre: dalle miniature dei manoscritti alle pareti istoriate di corti, manieri e monasteri, alla miriade di statue, tavole, dipinti e affreschi che affollano ogni luogo di scienza, di potere e di devozione, ogni importante crocevia [32]. Detto un po' provocatoriamente, se nella cinematografia per naturale disposizione vige un certo *pantagruelismo iconografico* e *allegorico*, per così dire, allora il medioevo appare a buon diritto come un'età perfettamente cinematografica, multimediale, per non dire televisiva [33]. E il cinema, *e converso*, come un'invenzione perfettamente medievale. Il *gap* tecnologico da questo

punto di vista non sembra decisivo.

Secondo tale affinità allegorica e *visionaria*, per cui non bastano certo un po' di ferraglia, qualche rudere, dei calzari e stracci variopinti per far funzionare a dovere la nostra *macchina del tempo*, possiamo infine domandarci come avrebbero recepito nel medioevo Brancaleone. Forse come un curioso armigero, goffo, logorroico e dallo strano idioma; o come un esotico imbecille. Si sarebbero chiesti donde un simile individuo potesse mai essere sbucato: lui e quel volatile dall'aspetto di enorme gallina piumata di nero; magari da dove abitano creature fantastiche come *sciapodi* e *blemmi*, degni antenati dei nostri marziani. Forse la storia sarebbe parsa nient'affatto comica, anzi insulsa, deprimente, e l'ambientazione squallida. Sono solo ipotesi, naturalmente.

Note

- [1] Sui *media* sono apparsi di recente numerosi articoli e servizi per il restauro della pellicola de *L'armata Brancaleone* finanziato dalla *Associazione Philip Morris - Progetto Cinema*, o in occasione dei novant'anni del regista; si veda ad esempio la pagina degli spettacoli sul numero del *Corriere della Sera* 28 aprile 2005, oppure di *Repubblica* 24 gennaio 2006. Ancora più significativo il fatto che è stata realizzata una versione per ragazzi in forma narrativa de *L'armata Brancaleone*, uscita nel 2005 per l'editore Gallucci, con allegato cd musicale.
- [2] Esempio da questo punto di vista è l'articolo di E. Garin, *Età buie e Rinascita: un problema di confini*, in *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Mondadori, Milano 1992, pp. 5-37.
- [3] È noto che Monicelli avvia gli studi universitari a Milano nei primi anni Trenta, entrando in contatto con intellettuali come Alberto Mondadori, Vittorio Sereni, Antonio Banfi, Remo Cantoni ed Enzo Paci; in particolare durante l'attività della rivista *Camminare* (1932). Per poi ottenere la laurea in Storia e Filosofia presso l'università di Pisa.
- [4] Cfr. V. Attolini, *Gli Svevi nel cinema*, in "Quaderni medievali" n. 58 (dic. 2004), pp. 100-113.

- [5] Il termine propriamente indica una tunica femminile greca, il *peplo*, apprezzata dai costumisti di questi film, molti a basso costo, perché di semplice realizzazione. Si tratta di un genere, detto anche *spada e sandalo*, che comprende sia il film d'azione sia quello fantastico, per lo più ambientato nell'antichità e di argomento storico o mitologico. È conosciuto anche come il cinema dei forzuti, per via dei protagonisti di solito molto atletici e *palestrati*.
- [6] Cfr. G. Gosetti, *L'imagerie medievale di Piero Gherardi, o di come la scena dell'Armata cambiò la percezione di un'epoca*, in *L'Armata Brancaleone: un film di Mario Monicelli. Quando la commedia riscrive la storia*, a cura di S. Della Casa, Lindau, Torino 2005, pp. 61-73.
- [7] Cfr. Age, Scarpelli e M. Monicelli: *Il romanzo di Brancaleone*. Prefazione di Vittorio Gassman. Milano, Longanesi 1984.
- [8] Dopo essermi interessato all'*exemplum* della fenice nel *De ente et essentia* di Tommaso d'Aquino, non potevo lasciarmi sfuggire in Brancaleone l'anacronismo del tacchino, notorio e pingue retaggio della zootecnia *yankee*.
- [9] Cfr. il servizio di Federica Lamberti Zanardi apparso su *Il Venerdì di Repubblica* n. 931, del 20 gen 2006, pp. 54-57.
- [10] Cfr. G. Musca, *Leggere il medioevo*, in "Quaderni medievali", n. 60 (dic. 2005), pp. 82-91.
- [11] *L'Armata Brancaleone: un film di Mario Monicelli*, op. cit.
- [12] *Una gamba è una gamba, e per rendere questo fatto mirabile evidente, Hayez contorna la gamba non con una linea nera a carboncino (perché al postutto è un artigiano che sa il suo mestiere), ma di fatto la contorna, la separa da ciò che non è gamba, dal resto dell'universo ... E allora è chiaro, con una gamba così gamba, (così gambosa direbbe la Lucy di Charlie Brown), come poter sospettare che vi sia un secondo senso? Gamba è, gamba rimane*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, p 75.
- [13] L'intervista è disponibile nei contenuti speciali del DVD *L'armata Brancaleone* pubblicato da *Medusa Home Entertainment* (2004). In ogni modo il regista ribadisce in diverse altre circostanze la ferma convinzione che il suo medioevo sia quello vero, quello autentico.
- [14] C.G. Fava, *Nel medioevo in fila longobarda. L'arcaico latino goliardico di Age e Scarpelli*, in *L'Armata Brancaleone*, op. cit., pp. 75-80.
- [15] Cfr. E. Comuzio, *Grancassa paesana e nobili timpani. La musica di Carlo Rustichelli*, in *L'Armata Brancaleone*, op. cit., pp. 81-90.

- [16] H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, SE, Milano 1990.
- [17] Ivi, p. 18.
- [18] Ivi, p. 92.
- [19] Ivi, p. 115.
- [20] Ivi, p. 96.
- [21] Ivi, p. 104.
- [22] Ivi, p. 19.
- [23] Ivi, p. 109.
- [24] Ivi, p. 105.
- [25] Cfr. il lemma *armata* ne: *Il Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*, ed. 1987.
- [26] H. Bergson *op. cit.*, p. 121.
- [27] Ivi, p. 110.
- [28] Ivi, p. 123.
- [29] Aristotele, *Retorica* 1419b, 3-9.
- [30] Cfr. *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Einaudi, Torino 2001.
- [31] Cfr. voce *allegoria* dell'*Enciclopedia Italiana Treccani*.
- [32] La saggistica sulla semiotica della visione nel medioevo naturalmente è sterminata. Si potrebbero elencare tra gli altri gli studi di Erwin Panofsky, oppure le ricerche dello stesso Umberto Eco. Mi limito a suggerire qui il bel lavoro di A. Barbero e C. Frugoni, *Medioevo: storia di voci, racconto di immagini*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- [33] Si veda lo studio sul ciclo figurativo dei rotoli liturgici pasquali, detti *Exultet*, di G. Cavallo, *Aspetti della produzione libraria nell'Italia meridionale longobarda*, in *Libri e lettori nel medioevo. Guida storica e critica*, a cura di G. Cavallo, Laterza, Roma-Bari 1977, pp. 101-129.