

Luca Alfieri

*La lingua de Il Primo Re*¹

È bene precisare sin d'ora che ciò di cui voglio parlare non è Scienza, né pretende di esserlo. Si tratta, semmai, di un esperimento – speriamo felice – di ricerca applicata o “industriale” nell’ambito delle scienze umane. Ma procediamo con ordine.

Un giorno – siamo nell’aprile del 2018 – mi cerca un mio compagno di scuola, che non sentivo da anni, il regista e produttore Matteo Rovere, e mi racconta una sua idea: vuole girare un film sulla fondazione di Roma; ma vuole che sia un film profondamente innovativo, nel tono e nel messaggio. In genere – mi dice –, i film sulla Roma antica sono ambientati tra la tarda età repubblicana e l’età imperiale (con poca differenza – aggiungerei io – tra Cesare, Commodo e Costantino). L’immagine di Roma che emerge da questi film, quando non è decadente, come nel *Satyricon* di Federico Fellini (1969) o nel *Gladiatore* di Ridley Scott (2000), è un’immagine imperiale e patinata, celebrativa e un po’ stantia, più neo-classica che classica in senso proprio, come quella proposta da S. Kubrick in *Spartacus* (1969) e da T. Wyler in *Ben-Hur* (1959). Ecco, il regista si proponeva sostituire questa immagine vulgata della Roma imperiale “toghe e colonne” con un’immagine nuova, cruda, barbarica e primitiva – e, dunque, più “originaria” –, che da una parte riportasse la fondazione di Roma a una cultura materiale più vicina a quella effettivamente attestata in molti insediamenti laziali del ferro tardo, e dall’altra ammiccasse all’atmosfera mitico-barbarica di alcune recenti serie TV, come *Vikings* o *Game of Thrones* (credo, tra l’altro, che per gli aspetti archeologici il regista avesse svolto delle sue ricerche, in cui mi sembra si possa intravedere la lontana eco dei lavori di Piganiol, Giusto Traina e Mazzarino).

Dunque la richiesta del regista. Potevo tradurre il copione in latino per lui, così come William Fulco aveva tradotto in aramaico i dialoghi di *The Passion of Christ* per Mel Gibson (2004)? Non, però, il latino classico; piuttosto una sorta di “protolatino” che desse allo spettatore, anche dal punto di vista fonico, la stessa impressione barbarica e primitiva o, comunque, la stessa impressione di alterità rispetto alla Roma di *Ben-Hur* che era alla base della poetica del regista. Era insomma avere un latino che mantenesse tracce di

¹ Il presente contributo è stato elaborato nell’ambito del progetto MuMiL-EU – *Multilingualism and Minority Languages in Ancient Europe* – finanziato dalla Comunità Europea nell’ambito del programma HERA JRP-UP.

riconoscibilità rispetto al latino storico, per non interrompere il filo della tradizione classica, ma che nello stesso tempo fosse iconico dell’atmosfera barbarica, cruda e originaria che il regista voleva nel suo film?

Risposi subito di sì. Mi pareva, e mi pare tutt’ora, che la poetica del regista fosse davvero innovativa dal punto di vista filmico, dunque interessante. E poi l’idea di manipolare una lingua per ottenere un certo effetto percettivo sullo spettatore era una sfida stimolante per qualsiasi glottologo formatosi nei fumosi laboratori dell’indoeuropeistica come me.

Dunque, di comune accordo, abbiamo proceduto così. Abbiamo innanzitutto selezionato una scena campione su cui fare i nostri esperimenti. Poi ho tradotto il testo prescelto in latino “aureo”, limitandomi a restituire la pronuncia scientifica. Chiesi, quindi, agli attori di pronunciare i dittonghi come tali (i.e. [ˈkoelum] per *coelum* e [ˈrɔzæ] per *rosae*, rispetto agli “ecclesiastici” [tʃɛlum] e [ˈrɔzɛ]), di conservare le velari anche davanti a vocali palatali (i.e. [ˈkaɛdɛs] per *caedes*, [ˈmagis] per *magis*, rispetto agli “ecclesiastici” [tʃɛdɛs] e [ˈmadʒis]), di lasciare intatti i nessi *-gn-* (i.e. [ˈgnatus] e [ˈgigno] per *gnatus* e *gigno* rispetto agli “ecclesiastici” [ˈnatus] e [ˈdʒigno]), di pronunciare /v/ sempre come [w] anche prima delle vocali (i.e. [ˈwiki] per *vici* e [ˈwiwus] per *vivus*, rispetto agli “ecclesiastici” [ˈvitʃi] e [ˈvivus]), e così via.

Il risultato percettivo, dal mio punto di vista, era tutto sommato carino, ma il regista lo bocciò senza appello: «No, così pare ’a messa da’a nonna!». Di fronte al mio stupore, il regista mi spiegò che per il suo spettatore-tipo, la lingua latina non era tanto la lingua di Orazio, Catullo e Virgilio, ma era soprattutto la lingua della Chiesa pre-1965. Si pensi, ad esempio, a *La Tregua* di F. Rosi (1999), quando Primo, *alias* John Turturro, affamato e appena liberato da Auschwitz, chiede al prete che ha appena incontrato: *Pater ubi est mensa pauperorum?* Ecco, il legame tra il latino e la Chiesa era ciò da cui dovevamo tenerci lontani, se volevamo evitare di produrre una spiacevole dissonanza cognitiva nello spettatore, che poteva essere distratto dagli echi inconsci dei suoi pensieri cristiani proprio lì dove, con le immagini, cercavamo di spingerlo verso il lato cruento e barbarico delle *origines*. La lingua – mi disse il regista – andava “anticata” e “sporcata”.

Ancora titubante per la plausibilità filologica dell’operazione, provai ad elaborare una seconda versione del testo. In questo caso, oltre a restituire la pronuncia scientifica, avevo inserito nel testo un certo numero di arcaismi attestati nelle epigrafiche latine arcaiche o nei pochi frammenti letterari superstiti dei poeti pre-classici, da Livio Andronico, a Nevio ed Ennio. Utilizzai, dunque, forme come *ollus* per *ille*, come le desinenze *-āī* o *-ās* per *-ae* nel gen. sg. dei temi in *-a-* (cf. *pater familias*), *-ōd* e *-ād* per *-ō* e *-ā* nell’abl. sg. dei temi in *-a-*

e -o- (cf. in *poplicod* e *sententiad* nel *Senatus consultum*), -eis per -i nel nom.pl. dei temi in -o- (cf. *magistreis* in *CIL I²*, 677), -im e -i per -em e -e nell'acc. sg. e nell'abl. sg. dei temi in -i- (ancora ben attestati in Lucrezio), e così via. Questa versione del testo prevedeva solo forme linguistiche reali, ovvero forme davvero attestate nel latino arcaico (letterario o epigrafico), ma il numero di queste forme era maggiore di quello che si trovava in tutti i testi arcaici singolarmente presi. In questo modo avrei, insomma, voluto riprodurre un effetto simile a quello che dovevano percepire i Romani del I d.C. nel sentire versi come *olli respondit rex Albai Longai* (Ennio, *Ann.* fr. 31), o nel vedere forme come *honc, oinus, ploirume, -issumus* e *virtutei* per *hunc, unus, plurime, -issimus* e *virtuti* nell'elogio funebre di Scipione Barbato (*CIL I²*, 7).

Il regista, però, bocciò anche questa versione: «No, pare 'a messa da'a nonna sbiasciata!». Il tasso di arcaicità della lingua doveva ancora aumentare, e doveva aumentare in modo esponenziale, come mi disse il regista introducendo quello che chiamerei "l'argomento delle spalline" per fugare ciò che restava dei miei dubbi da filologo. Le spalline – mi spiegò – sono state utilizzate negli anni compresi grossomodo tra la seconda metà degli anni '80 e la prima metà degli anni '90; se, però, vogliamo fare un film anni '80 usiamo le spalline, mentre le evitiamo se facciamo un film anni '90, anche se il film è ambientato nel '92. Come dire che nel cinema, come in ogni altro prodotto d'arte, tutto deve essere assolutamente finto, perché tutto possa sembrare assolutamente vero, a partire dalla lingua proto-latina di cui aveva bisogno.

Si aprì, così, la fase più complessa della mia collaborazione con il regista. Certo, era possibile andare a spigolare nel vol. I² del *CIL*, alla ricerca di qualcuna altra delle forme arcaiche che, per fretta o per scelta, non avevo inserito nel testo. Potevo, ad esempio, riportare le vocali lunghe latine storiche ai dittonghi etimologici e potevo ripristinare i nessi consonantici originari (*exdeicendum* e *ioussisent* per *ēdicendum* e *iūssisent* nel *Senatus consultum*, *iouxmenta* per *iūmenta* nel *Lapis Niger*, *duenous* per *bonus* nel Vaso di Dueno), potevo usare la desinenza -osio nel gen. sg. dei temi in -o- (*Poplisiosio Valesiosio* nel *Lapis Satricanus*), oppure potevo valorizzare alcune notizie dei grammatici, che non avevano corrispondenze dirette o avevano solo corrispondenze parziali nelle epigrafi. Ad esempio, potevo separare i verbi dai preverbi, seguendo Paolus ex Festo, che testimoniava forme come *sub vos placo*, per *supplico vos* (Lindsay 402), testimonianza d'altra parte confermata dalla chiara funzione avverbiale dei preverbi in Omero o nel Rig-veda, o alle tmesi lucreziane del tipo *seque gregari* per *et segregari* (*Rer. nat.* 1, 452). Oppure si poteva sfruttare la notizia ciceroniana (*Fam.* 9, 21, 2) secondo cui il pretore L. Papirio Crasso nel 340 a.C. *primus 'Papisius' est vocari desitus* per riportare a *s etimologica tutti i casi di -r-

intervocalica (ad es. *amatoso* per *amatura*, *facese* per *facere*, *duxesont* per *duxerunt*, *temposis* per *temporis*, etc.). Certo, potevo seguire questa strada, e in effetti la seguii. Però, più procedevo in questa direzione, più mi accorgevo che il problema richiedeva una soluzione diversa da quella che la correttezza filologica avrebbe voluto imporre.

Mentre l'argomento delle spalline, di tanto in tanto, tornava a trovarmi, mi venne tra le mani uno splendido libro di A. Bausani, *Le lingue inventate* (1974). Impareggiabile orientalista e notevole poliglotta, Bausani proponeva una “tipologia teorica dell’inventività linguistica” che accomunava al di sotto dell’etichetta di *linguae ex inventione*, tanto le lingue filosofiche a priori del '6-'700, quanto le lingue ausiliarie artificiali come il volapuk di Schleyer e l’esperanto di Zamenhof, tanto le lingue sacre come il balaibalan studiato dal maestro di Bopp, il barone S. A. de Sachy, quanto i fenomeni di glossolalia magico-sacrale, o i casi di pura “verbigerazione ludica”, ovvero le lingue che i bambini inventano per i loro giochi, come il markuska inventato da Bausani stesso (tra l’altro esiste una vera e propria associazione mondiale per i creatori di lingue artificiali con tanto di convegni annuali, la *Language Creation Society*, cf. www.conlang.org). Mentre leggevo il libro, passavo in rassegna i miei personali modelli di lingue inventate in tutto o in parte: il grammelot di Dario Fo; l’elfico di Tolkien; oppure – ed è il mio preferito – quella miscela di napoletano, molisano e italiano utilizzata dal commissario Ingravallo nel *Pasticciaccio* di Gadda: una lingua “come se”, talmente espressiva da essere alla fine del tutto irreali, ma perfettamente verosimile; anzi più iconica del carattere Ingravallo, commissario dalle scarpe grosse e il cervello fino, di qualsiasi altra varietà di italiano effettivamente parlata. E d’altra parte, le lingue inventate non erano una novità per il grande schermo. Anche senza pensare alla trasposizione filmica dell’elfico nella trilogia *Il Signore degli Anelli* di P. Jackson (2001-2003), il na’vi di *Avatar* (2010) e il dothraki de *Il Trono di Spade* (2011) fornivano degli antecedenti recenti e di successo. Avevo, in qualche modo, trovato la soluzione.

Se lasciavo da parte il *rigor philologiae*, e mi concentravo soltanto sull’inventività linguistica e sull’effetto percettivo, potevo sfruttare la linguistica storica latina e indoeuropea per procedere ad un *camouflage* letterario in piena regola, “anticando” il latino storico quanto bastava per suggerire allo spettatore un mondo “altro”, barbarico e primitivo. Potevo, insomma, creare una lingua inventata; ma inventata *e philologia*, e non *ex arbitrio*. Questa scelta mi avrebbe consentito non solo di utilizzare gli arcaismi davvero attestati, ma di inserire nel testo anche quelli ricostruibili sulla base della comparazione indoeuropea, attestati o meno che fossero. Potevo così ripristinare tutti i dittonghi, i nessi consonantici etimologici e le labiovelari (che, per qualche motivo, producevano un effetto particolarmente “primitivo” alle orecchie di chi ascoltava le letture del copione che

facevamo con il regista). Scrisse, quindi, *guiuos* per *vīvus* < *g^wiH-wo- (cf. gr. βίος), *ghuomo* per *homo* < *g^{wh}em- (cf. got. *guma*), *gvenio* per *venio* < *g^wemH- (cf. gr. βαίνω), *gvoro* per *voro* < *g^wer- (cf. gr. βάραθρον), *leuksna* per *lūna* < *leuk-s-na- (cf. scr. *rocate* ‘splende’), *porsco* per *pōsco* < *p^r-sk̂- (cf. ted. *Forschung*), *atnos* per *annus* (cf. got. *aÐnam* (dat.pl.) e osc. *akenei* ‘in anno’), *tersla* per *terra* < *ters-la-, lett. ‘la secca’ (cf. ingl. *thirsty*), *puertlom* per *puerculum* o *stadtlom* per *stabulum*, dato che lat. -culo- e -bulo- < da *-tro- e *-d^hro- (variante di *-tro- secondo la *lex Bartholomae*) secondo le trafile *-tro- > *-tlo- > *-clo- > -culo- e *-d^hro- > *-dlo- > *-blo- > -bulo-. Utilizzai le desinenze -ti e -onti nella 3sg. e nella 3pl. dell’indicativo (i.e. *esti* e *sonti* per *est* e *sunt*), gli antichi congiuntivi *siem*, *sies*, *siet*; i desiderativi enniani del tipo *facesso*, *curasso*, *levasso*, o i congiuntivi *faxerim*, *faxeris*, *faxerit*. Potevo sfruttare l’enclisia del verbo *esse* ancora visibile in Plauto (cf. *nihil hercle hoc quidemst* ‘ma questo non è nulla, per Ercole!’), *Mil. glor.* 19), riprodurre una sintassi fondata sull’utilizzo delle forme non finite del verbo, secondo il modello greco-sanscrito dell’indoeuropeo ricostruito, recuperare le *voces antiquae* come *Mavors* per *Mars*, *Diupiter* per *Iuppiter*, *animarvorto* per *animadverto*; potevo anche utilizzare il perfetto *fefaked* di *facio* attestato nella dubbia *Fibula Prenestina*, e così via.

Certo il risultato finale di questa opera di creatività filologica, come la definì poi il regista, era filologicamente inaccettabile: si trattava di una lingua che peccava contro Saussure e il concetto stesso di “cronia”. Avevo schiacciato su un unico piano temporale degli elementi che, pur se singolarmente accettabili, provenivano da fasi cronologiche molto diverse tra loro. In sostanza, avevo inventato una lingua andando indietro nel tempo, ma restando sempre fermo nello spazio (i.e. evitando di inserire elementi alloglotti, etruschi o oschi, in latino, come pure avevo pensato di fare in un primo tempo). La risalita, però, non era uniforme per tutti gli elementi che componevano la lingua; né poteva esserlo, sia perché esistono lemmi senza etimo che non potevano essere “anticati” con il metodo prescelto; sia perché avere una lingua perfettamente coerente dal punto di vista cronico, ma percettivamente diversa da ciò che serviva al regista poteva essere il fine di un manuale di linguistica latina, non era quello del film.

Dunque accettai il risultato, un po’ come si accetta un figlio cresciuto in una direzione diversa da quella che avevamo previsto o forse voluto, e portai al regista il mio piccolo saggio di dadaismo scientifico. Lui ne fu felicissimo: «Ah, mo’ sì! Così li vojjo ’sti Romani de’ e origgini: belli, barbarici e ’ncomprensibili!». Certo, la mia lingua reggeva poco dal punto di vista filologico, ma forniva al regista ciò che gli serviva. I suoi personaggi avevano ormai un volto fonico che, già in sé, riassumeva gli aspetti più salienti della sua poetica: un filo, sottile ma presente, che ricollegasse la fondazione di Rome alla tradizione classica

latina, ma un suono barbarico e primitivo che sostituisse l'immagine neoclassica "toghe e colonne" con i tempi mitici, dunque barbarici e primitivi, delle *origines*. Proprio la difficile comprensibilità della lingua, inoltre, forniva una risorsa interessante per dirigere gli attori: c'è chi ha interpretato la lingua urlando, chi gracchiando, sbuffando o stridendo, ma più la lingua è ridotta a puro fonosimbolo, più ciò che passa è l'emotività – davvero primitiva, perché pre-linguistica – che l'attore riesce a mettere nel testo.

Insomma, il successo del film (basti citare il bell'articolo di C. Augias su *La Repubblica* del 25.1.2019 o quello di G. Tammaro su *Esquire* on-line, per non parlare degli incassi) mi pare mostrino senza dubbio che il regista aveva avuto una buona intuizione nell'elaborare la sua poetica barbarica e la lingua "proto-latina" da me inventata le abbia fornito un'utile cassa di risonanza. Più in generale, mi pare che questo piccolo esperimento di ricerca applicata nell'ambito delle scienze umane dimostri, da una parte quanto possa essere fruttuoso il dialogo tra l'accademia e l'industria culturale; dall'altra che il classico, nell'infinita varietà delle sue forme, non smette mai di esserci contemporaneo.