

## Uomini e paesaggi medievali nel cinema: *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli

Germana Gandino

Università degli Studi del Piemonte Orientale

Il 1966 fu un anno particolare per la rappresentazione del medioevo nel cinema: sugli schermi italiani uscirono a breve distanza l'uno dall'altro *Francesco d'Assisi* di Liliana Cavani, *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini, *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli. In maniera diversa tutti e tre i film si confrontavano con pezzi di medioevo e anzi rifondevano il modo attraverso il quale il cinema italiano, e non solo, aveva guardato ad aspetti di quel lontano periodo. I primi due film erano inoltre, per certi versi, affini: sia *Francesco* sia *Uccellacci e uccellini* si muovevano intorno al tema del francescanesimo riletto in chiave contemporanea. Così il *Francesco* della Cavani, interpretato da Lou Castel – l'intenso protagonista de *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio (1965) –, preannunciava la protesta giovanile attraverso la radicale opposizione a ogni potere del santo di Assisi, mentre Totò e Ninetto, nelle vesti di due improvvisati predicatori seguaci di Francesco, faticavano a far convivere falchi e passeri: simboli dell'essere l'umanità formata da uccellacci predatori e uccellini predati, oltre che emblemi di un endemico settarismo interno alla sinistra italiana, di cui Pasolini rappresentava allora la coscienza critica. Proprio per il carico ideologico che si condensava nelle due opere, altro elemento di affinità era il loro essere a tutti gli effetti “film d'autore”, e film presessantottino d'autore, interpretando entrambi un disagio diffuso nei confronti della sinistra storica, il Partito Comunista Italiano, da parte di intellettuali variamente collocati in quell'area.

Esiterei invece a definire “film d'autore” *L'armata Brancaleone*: come per una chiesa romanica, si può invece parlare di opera collettiva di alto artigianato. Innanzitutto grazie al regista, Mario Monicelli, la cui recente scelta di morte ha scompaginato la logica dei “coccodrilli” delle redazioni giornalistiche ma appare in linea con il carattere e la biografia. Ricordando il suicidio del padre, avvenuto nel 1946, Monicelli qualche anno fa diceva: «ho capito il suo gesto. Era stato tagliato fuori ingiustamente dal suo lavoro, anche a guerra finita, e sentiva di non avere più niente da fare qua. La vita non è sempre degna di essere vissuta; se smette di essere vera e dignitosa non ne vale la pena». Dal padre Tomaso, scrittore e giornalista, e dalla sua famiglia, imparentata con quella dei Mondadori, Mario Monicelli, classe 1915, aveva derivato una formazione da intellettuale a tutto tondo, formandosi anche politicamente in senso antifascista e comunista, posizione che ha tenuto senza tentennamenti fino agli ultimi giorni della sua vita<sup>1</sup>. In campo cinematografico, il nome di

<sup>1</sup> Si veda per esempio l'intervista del 15 maggio 2005 – giorno in cui Monicelli compiva novanta anni – apparsa su «Il venerdì» de «La Repubblica». All'intervistatore, il regista così diceva: «Lei ha letto *Il manifesto*, quello di Marx?»

Monicelli è stato per decenni associato al genere “commedia all’italiana” divenendone anzi il rappresentante più prestigioso. Sarebbe tuttavia sbagliato pensare a una invenzione dal nulla: come Monicelli ha più volte ribadito, film come *Guardie e ladri*, *I soliti ignoti*, *Amici miei*, *Il marchese del Grillo* hanno le proprie radici nella commedia di Plauto, nella commedia dell’arte, nel romanzo picaresco, nella *Mandragola* di Machiavelli.

Su questa base colta di rimandi s’innesta una filmografia notevolissima, che comprende una settantina di titoli solo come regista, alcuni dei quali notissimi, altri meno pur essendo alcuni altrettanto belli e interessanti (*La ragazza con la pistola*, *Vogliamo i colonnelli*, *Romanzo popolare*). Vi sono poi alcuni film di ambientazione più propriamente storica, quasi a riscrivere pagine della storia d’Italia in senso criticamente nazional-popolare: *I compagni*, *La grande guerra*, e appunto i due Brancaleone, *L’armata Brancaleone* e *Brancaleone alle crociate* (il sequel del 1970).

Per quanto riguarda gli altri artigiani che concorsero a costruire appunto *L’armata Brancaleone*, basta scorrere i nomi: soggetto e sceneggiatura sono con Age e Scarpelli, la fotografia è di Carlo di Palma, che gira in quegli anni per Antonioni ma sarà pure amato da Woody Allen (la fotografia di *Brancaleone alle crociate* è invece di Aldo Tonti, quello di *Ossessione* di Visconti e di *Le notti di Cabiria* di Fellini), i costumi sono di Piero Gherardi, il preferito dal visionario Fellini, il montaggio è di Ruggero Mastroianni, le musiche sono di Carlo Rustichelli, le animazioni dei titoli sono di Lele Luzzati, il produttore è Mario Cecchi Gori. Come si vede, è quasi una compagnia di giro che, in formazioni diverse, anima il cinema italiano del dopoguerra e lo rende internazionale: e nel caso de *L’armata Brancaleone* si trova a fare qualcosa di assolutamente nuovo.

L’ispirazione, stando alle dichiarazioni di Monicelli, venne dal desiderio di distruggere uno stereotipo scolastico: «ma perché non facciamo un film sul medioevo tanto per ridimensionare l’immagine su questo periodo di disperati che nelle scuole invece descrivono invariabilmente come un’epoca di donzelle, paladini, paggi, castellani e mandole mentre era fatto di barbarie, ignoranza, sporcizia, fame e analfabetismo? Su questa idea di base nacque il soggetto. La *ficelle*, poi, fu sempre la stessa, quella tipo *I soliti ignoti*, di un gruppo di sprovveduti che tentano una impresa più grande di loro»<sup>2</sup>.

Sottolineo che nel 1966 questa volontà di demistificare l’immagine del medioevo cortese e cavalleresco fu una novità assoluta, che chiuse con un modo di trattare il medioevo nel cinema<sup>3</sup>. Dal punto di vista cinematografico il panorama dei film storici e/o in costume era infatti dominato in quegli anni dal genere storico-mitologico, il genere *peplum* tanto amato dalla critica francese dei «Cahiers du Cinéma»<sup>4</sup>, con qualche incursione, protago-

---

[...] Se lo legge si rende conto che è un messaggio veramente emozionante. L’Italia, non solo lei, ma tutto il mondo occidentale è corrotto. Perché il capitalismo è il grande corruttore. Il comunismo, per raggiungere qualcosa per cui non c’era nessun motivo di ammazzare, è stato anche assassino. Ha fatto un errore fondamentale, ma a fin di bene. Il capitalismo, invece, è pieno di sangue e dice: chi è capace se la cavi, chi non lo è si arrangi. La legge del mercato, del profitto è terribile ed è quella che guida l’azienda Italia di Berlusconi. Ma lui lo dice come se fosse una cosa positiva: quello lì non c’è riuscito? Si arrangi. Che va anche bene. Ma per un mondo senza umanità».

2 F. FALDINI, G. FOFI (a cura di), *L’avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 335.

3 In generale cfr. G. GANDINO, *Il cinema*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV: *Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004, pp. 737-755.

4 Al *peplum* fu infatti dedicato nel 1962 un famoso numero monografico della rivista. Su quella stagione cinematografica si veda A. Gonzales, *La fresque et l’impature. Le peplum: un genre cinématographique qui se débat entre histoire et imaginaire*, in M.M. Mactoux, E. Geny (a cura di), *Mélanges Pierre Lévêque*, vol. 2: *Anthropologie et société*, Université de Besançon, Besançon 1989, pp. 133-160.

nista Vittorio Gassman, nel rinascimentale (*Una vergine per il principe* di Pasquale Festa Campanile [1965], *L'arcidiavolo* di Ettore Scola [1966]). Per altro verso, continuavano a esserci grandi produzioni come *El Cid* di Anthony Mann (1961) che nella loro grandiosità e nel loro semplice manicheismo, buoni contro cattivi, si inserivano nel filone cavalleresco del cinema americano della guerra fredda, i cui modelli erano i due film di Richard Thorpe *Ivanhoe* (1952) e *I cavalieri della tavola rotonda* (1953)<sup>5</sup>.

Bisogna perciò fare uno sforzo per capire il carattere di novità che *L'armata Brancaleone* ebbe più di quaranta anni fa e che ne decretò il successo soprattutto fra i giovanissimi, oltre a farne in Italia il terzo film in ordine di incassi di quella stagione, dopo *Per qualche dollaro in più* di Sergio Leone e *Agente 007 - Thunderball* di Terence Young ma prima di *My Fair Lady* di George Cukor. Già da allora inoltre il film interessò, con il secondo Brancaleone, i cinefili che vi riconobbero, come sempre, riferimenti intertestuali e citazioni "alte": Ingmar Bergman e *Il settimo sigillo*, soprattutto a livello del plot narrativo e dei personaggi (c'è il tema del viaggio del cavaliere, dell'incontro con alleati e antagonisti per lo più umili, il tema della peste e della morte); Akira Kurosawa e *La sfida del samurai* (lo stesso trucco e i costumi di Gassman lo richiamano da vicino); Luis Buñuel e *Simon del deserto* (il santo stilita Colombino di *Brancaleone alle crociate*).

Se cerchiamo allora di capire un poco più a fondo il perché di quel successo, mi sembra giocasse molto il nesso credibilità-spaesamento. La prima ha a che fare con una specie di complicità che si stabilisce tra il film e lo spettatore, che deve trovare nelle immagini elementi che non contraddicono la propria visione di un'età storica: ciò che ci si aspetta e in qualche modo si "riconosce" è in altre parole una *story* credibile dal punto di vista della *history*, come credibili devono essere paesaggi, ambienti, abiti, corpi, volti. Tuttavia un film ha tanta più credibilità quanto più riesce a spaesarci: lo spaesamento è cioè la capacità di creare effetti di diversità e lontananza che contraddicono le immagini che abbiamo dentro, facendoci avvertire i tratti di alterità di quanto rappresentato attraverso il film. Di esperienze cinematografiche spaesanti ha parlato anni fa Carlo Ginzburg: la scelta di studiare i processi di stregoneria gli era pure derivata dall'aver visto *Dies irae* di Carl Theodor Dreyer e dall'aver percepito la portata storiografica della scena della tortura di una donna anziana, rappresentata «non come uno scontro tra il bene e il male, ma come uno scontro tra perseguitati e carnefici, entrambi in buona fede, e quindi senza anacronismi»<sup>6</sup>.

Quali sono allora, ne *L'armata Brancaleone*, i livelli nei quali è più forte l'intreccio tra le nozioni di credibilità e quella di spaesamento? Direi soprattutto due: il piano del linguaggio e quello del rapporto tra uomo e ambiente. L'ispirazione, per il *pastiche* linguistico che combinava lingue, registri e codici differenti, era venuta ancora una volta a Monicelli da una tradizione antica e gloriosa: le laudi di Jacopone da Todi, le composizioni di san Francesco, ma non da sole, naturalmente. La scelta degli sceneggiatori era infatti stata quella di mescolare il lessico originario e aulico del volgare umbro-toscano con semplici termini latini o pseudo-latini e con i dialetti, in particolare il ciociaro. Il risultato finale è appunto una parlata spaesante e insieme credibile, una parlata che può rendere sonoramente l'idea di

5 Per le ascendenze della rappresentazione del medioevo in diversi ambiti culturali odierni fondamentale è R. BORDONE, *Medioevo oggi*, in G. CAVALLO, C. LEONARDI, E. MENESTÒ (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1: *Il Medioevo latino*, vol. IV: *L'attualizzazione del testo*, Salerno Editrice, Roma 1997, pp. 261-297.

6 C. Ginzburg, *Di tutti i doni che porto a Kaisàre... Leggere il film scrivere la storia*, in «Storie e storia», 9, 1983, p. 12.

quella che un grande filologo, D'Arco Silvio Avalle, ha definito latino *circa romançum* o *rustica romana lingua*<sup>7</sup>, a indicare il registro intermedio tra latino volgare e lingue romanze. Mi spiego con un esempio. In un placito lucchese dell'822, nel corso di una solita controversia "da placito" a proposito del possesso di certi beni fondiari, un testimone, Popo, così affermava: «sappo res illas [...] essere sancte Marie»<sup>8</sup>: come si vede, potrebbe tranquillamente trattarsi di una battuta di dialogo e del nome di un personaggio di *Brancaleone*. L'effetto, interessante e divertente, è tuttavia molto diverso dall'analoga ricerca di straniamento linguistico che nel 1969 Fellini tenterà nel *Satyricon* e che così Ginzburg descriveva: «come far parlare gli antichi romani? Li facciamo parlare in latino? La soluzione è esclusa a priori. [...] Fellini ricorre a vari dialetti: soluzione molto brillante. A un certo punto, ad esempio, c'è un personaggio che è doppiato da un attore tedesco che sa l'italiano: nella scena, che si svolge su un battello, del matrimonio omosessuale, arriva una specie di soldato che dice: "Di tutti i doni che porto a Kaisàre...". Insomma: un personaggio tedesco che parla un italiano con accento tedesco, dice "Kaisàre" invece di "Cesare". È una cosa molto curiosa, e devo dire che mi ha fatto molta impressione. C'è un tentativo di creare, attraverso l'inatteso, la distanza. [...] Contro una percezione che livella, Fellini vuole mostrarci, invece, che questa realtà è diversa: diversa nel tempo, nello spazio, e allora la gente gesticola in un modo che non ci aspettiamo, parla in una maniera che non è mai esistita»<sup>9</sup>. Nel suo piccolo, anche *L'armata Brancaleone* non solo sperimentava la distanza, non solo consegnava a modo di dire il titolo stesso del film per definire una povera compagnia raccogliatrice e fallimentare, ma diventava oggetto di culto proprio attraverso dialoghi e battute indimenticabili, come già era avvenuto per *I soliti ignoti*.

Più sottile era invece nel nostro film l'effetto di credibilità spaesante a livello del rapporto tra uomo e ambiente. Per la *quête*, la ricerca del cavaliere errante Brancaleone da Norcia e dei suoi, i luoghi furono trovati in Umbria (ad Arrone, vicino a Terni, si svolge la giostra iniziale), in Calabria (Le Castella è Aurocastro assediata e presa da «lo nero periglio che vien da lo mare») e soprattutto nell'alto Lazio e nella Tuscia viterbese. Qualche esempio: la scena iniziale dei predoni è girata a Nepi, vicino all'acquedotto romano; la torre di Chia, vicino a Bomarzo, si vede nella scena iniziale dell'accampamento dei cavalieri e in quella della morte di Abacuc; il monte Soratte fa da sfondo al duello tra Brancaleone e il bizantino Teofilatto dei Leonzi; Calcata è il paese appestato sulla rupe, Vitorchiano l'interno del paese; la cava di terra rossa di Valentano serve per l'incontro con il santo monaco Zenone; nella Selva Cimina si svolgono il salvataggio di Matelda e la scena del cammino nel freddo dell'armata; il lago di Vico è quello in cui si bagna Matelda; a Canino, nel convento di S. Francesco si rifugia Matelda, mentre l'esterno è in realtà il ponte con il castello dell'abbazia di Vulci; a Tuscania, nella cripta della chiesa di S. Pietro, è ambientata la scena sadomaso tra Brancaleone e Teodora; il lago di Bolsena e l'isola Bisentina figurano come Aurocastro da lontano; nella valle dei Calanchi, nei pressi di Bagnoregio, è girata la scena finale di un indeciso ma alla fine fedele Aquilante, la «mala bestia», «lo malo caballo» dalle orecchie asinine e dal manto giallo.

7 D'A. S. AVALLE (a cura di), *Latino "circa romançum" e "rustica romana lingua". Testi del VII, VIII e IX secolo*, Editrice Antenore, Padova 1965.

8 Situazione e linguaggio sono stati analizzati da S. Gasparri, «*Nobiles et credentes omnes liberi arimanni*», *Linguaggio, memoria sociale e tradizioni longobarde nel regno italico*, in «*Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo*», 105, 2003, pp. 25-51, e in particolare p. 31.

9 C. GINZBURG, op. cit., p. 13 s.

Molti di questi luoghi, è banale dirlo, non sono medievali di per sé, e infatti Pasolini aveva girato in alcuni degli stessi posti scene de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964): per il battesimo di Gesù, aveva trovato il fiume Giordano in un torrente immerso in una natura inviolata vicino alla torre di Chia<sup>10</sup>. Quello che però avviene in *Brancaleone* è la resa visiva di un rapporto di scala tra personaggi e paesaggio, tra dimensione micro e macro, con campi lunghi e lunghissimi per cogliere ad esempio le faticose marce dell'armata: il risultato è che gli uomini appaiono come annegati nell'ambiente, in un ambiente che è spesso di bellezza struggente e che può davvero evocare spazi e solitudini di quei secoli lontani.

Fino a questo momento ho parlato del film di Monicelli soprattutto in relazione al momento in cui uscì, nel 1966. Ora, a distanza di quarantacinque anni, si può cogliere nel film anche ciò che si potrebbe definire "profetismo storiografico" de *L'armata Brancaleone*: la capacità cioè di cogliere, con largo anticipo rispetto al lavoro dei medievisti soprattutto italiani, nuclei di verità che la ricerca ha poi, per strade proprie e indipendenti, indicato. Ad esempio, proprio il rapporto di scala tra uomo e ambiente è stato posto successivamente in rilievo in particolare da esponenti della scuola bolognese di Vito Fumagalli, che tale tema aveva percorso con originale efficacia narrativa. Penso a *Quando il cielo s'oscura. Modi di vita nel medioevo* (1987), *La pietra viva. Città e natura nel Medioevo* (1988), *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo* (1994), ma anche a certe pagine del suo fondamentale *Il regno italico* (1978), quelle in cui Fumagalli quasi si commuoveva nel cercare di far comprendere quanto distante fosse l'odierno orizzonte visivo e mentale da quello degli uomini del medioevo:

in pochi decenni, su vastissimi tratti della Penisola, [...] ci siamo rapidamente sbarazzati di una compagnia secolare: boschi naturali, boschetti e file d'alberi, singole piante che l'uomo ha faticosamente allevate e preservate fino ad ora. Davanti alle aie delle fattorie di pianura luccicano le scintillanti automobili, quando non rivelano, sbucciate, rotte e contorte, la loro effimera e sconcertante natura, gettate lì a insozzare un'ultima volta un paesaggio in vertiginosa decadenza. Per tutto il Medioevo, la natura incolta costituì uno sfondo che nessuno pensava di togliere alle azioni degli uomini, una categoria del loro pensiero, parte non di poco conto del loro stesso essere<sup>11</sup>.

E di profetismo storiografico si può parlare anche per l'ormai secolare tema del rapporto tra nobiltà e cavalleria. A suo modo *Brancaleone*, con il destriero Aquilante che «conosce la via della fuga», ci mostra l'essere cavaliere come strumento di una almeno desiderata ascesa sociale, un'ascesa sociale che può essere avventurosa – lo diceva già il vescovo Raterio di Verona nel secolo X<sup>12</sup> – e non priva di rischi: che è esattamente quello che sul tema si è con fatica acquisito<sup>13</sup>. O, ancora, pensiamo a tre dei personaggi più indimenticabili del film:

10 Una curiosità: nel 1970 Pasolini comprò la torre di Chia dove si rifugiava per lavorare.

11 Cito dall'edizione in volume autonomo, tratto dal contributo apparso nel 1978 nel vol. II della «Storia d'Italia»: V. Fumagalli, *Il regno italico*, Utet Libreria, Torino 1986, p. 233 e più in generale pp. 215-249.

12 Descrivendo un lignaggio di alti funzionari, Raterio individuava nel *miles* il punto di snodo in un albero che poteva comprendere più indietro pescatori, vasai, sarchiatori, carrettieri, pollicoltori, mulattieri, contadini e via dicendo: *ponamus namque ante oculos quemlibet prefecti filium, cuius avus iudex, abavus tribunus vel scoldascio, atavus cognoscatur miles fuisse: quis novit illius militis pater ariolator an pictor, aliptes an auceps, cetarius an figulus, sartor an fartor, mulio an sagmio, postremo eques an agricola, servus an liber?* (RATHERII VERONENSIS *Praeaequiorum libri VI*, Brepols, Turnhout 1984, lib. I, cap. 23, p. 24). Su questo passaggio di Raterio cfr. P. CAMMAROSANO, *Nobili e re. L'Italia politica dell'alto medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 285-288.

13 Da ultimo si veda sul tema J.-C. MAIRE VIGUEUR, *Cavalieri e cittadini. Guerra, conflitti e società nell'Italia comunale*, Il Mulino, Bologna 2004.

l'ebreo Abacuc, «mastro di finanze del signor Brancaleone», il bizantino – e, si presume, cristiano ortodosso – Teofilatto («cedete lo passo») e il santo monaco Zenone («transitate lo cavalcone in fila longobarda»). Abacuc e Teofilatto, e in fondo anche l'allucinato Zenone, parlano di permeabilità, incontri e accettazione tra ambienti sociali e religiosi diversi, contro un'idea di *apartheid* radicale, ad esempio nei confronti degli ebrei, che gli studi di Giacomo Todeschini hanno mostrato essere piuttosto il prodotto della riflessione ecclesiastica a partire dal tardo secolo XI:

nelle trattazioni antisimoniache fra XI e XII secolo si dichiara infatti, forse per la prima volta in Occidente, l'esistenza di una sorta di rapporto complementare fra l'economia sacra, affidata ai *clerici*, e l'economia profana affidata ai *layci* [...]. Gli ebrei, immaginati o realmente presenti, giocano in questa vicenda un ruolo di comprimari negativi [...]. La non appartenenza degli ebrei alla società dei credenti in Cristo, alla società dunque dei credenti nell'Incarnazione del Sommo Valore, fa di loro – come scrivono Umberto di Silvacandida e Pietro il Venerabile – il prototipo, simultaneamente, dell'incredulità (*perfidia*) e della perversità economica (*avaritia*)<sup>14</sup>.

Muovendo dall'opera di Monicelli, mi sembra che questi e altri spunti possano essere utilmente usati nella didattica. Nel suo intento di dissacrare un medioevo a base «di donzelle, paladini, paggi, castellani e mandole» il film correva il rischio di appiattirsi nello stereotipo contrario, quello di un medioevo tutto «fatto di barbarie, ignoranza, sporcizia, fame e analfabetismo»<sup>15</sup>: ciò non è avvenuto, e *L'armata Brancaleone* continua a farci sorridere ma pure a mostrare le potenzialità conoscitive di questa rappresentazione del medioevo nel cinema.

---

14 Tra i suoi molti lavori, rimando a G. Todeschini, *La riflessione etica sulle attività economiche*, in R. Greci, G. Pinto, Id., *Economie urbane ed etica economica nell'Italia medievale*, a cura di R. Greci, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 171 (e più in generale pp. 151-228) e a G. Todeschini, *Visibilmente crudeli. Malviventi, persone sospette e gente qualunque dal Medioevo all'età moderna*, Il Mulino, Bologna 2007.

15 Riflessioni importanti su stereotipi diffusi in G. Sergi, *Antidoti all'abuso della storia. Medioevo, medievisti, smentite*, Liguori, Napoli 2010.