

Un caso di creatività filologica

La lingua de *Il primo re* e la ricerca applicata nell'ambito delle scienze umane*

Luca Alfieri, Università degli studi Guglielmo Marconi

SOMMARIO

The paper focuses on the invention of a Proto-Latin language for the film *Il primo Re* by M. Rovere (2019). The language was created with the explicit aim of producing a barbaric and primitivistic effect on the hearer. The method used to invent it is summed up in the formula: back in time, but still in place. We started from Classical Latin and “antiquated” it exploiting the data from historical Latin and Indo-European linguistics, but we avoided mixing Latin with different languages. The result is a particular type of language *ex inventione*: the single chunks that compose it are all plausible reconstructions from the scientific point of view, but they are not attested and have never co-existed as such. Language science and the human instinct for creativity (*verbigeratio ludica*) are therefore the two sources from which the language of the film was created.

KEYWORDS:

Cinema, historical Indo-European linguistics, invented languages, Proto-Latin

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 di ricerca applicata (o “industriale”) nel campo delle scienze umane: più precisamente di un esperimento di “verbigerazione ludica” – per usare una divertente definizione di Bausani – a scopo sostanzialmente commerciale. Poiché, però, le attività che rientrano nella “terza missione” dell'università sono piuttosto rare nell'ambito delle scienze umane e la glottopoiesi rientra perfettamente nel tema del nostro convegno, spero che questo piccolo esempio di “lavoro culturale” – per dirla con Bianciardi – pur senza ambire alla scienza, possa comunque interessare il linguista appassionato di cinema, il cinefilo appassionato di lingue o lo studioso che non ha perso la capacità di guardare il lato ironico del suo lavoro. Ma procediamo con ordine.

Un giorno – siamo nell'aprile del 2018 – mi cerca un mio vecchio

compagno di liceo che non sentivo da anni, il regista e produttore Matteo Rovere, e mi racconta di una sua idea: vuole girare un film sulla fondazione di Roma. Vuole, però, che sia un film profondamente innovativo, sia nel tono che nel messaggio. In genere – mi spiega –, 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 del tutto decadente, come nel *Satyricon* di F. Fellini (1969) o nel *Gladiatore* di R. Scott (2000), è quanto meno un'immagine imperiale e patinata, celebrativa e un po' stantia, più neo-classica che classica in senso proprio, come quella proposta da T. Wyler in *Ben-Hur* (1959) o da S. Kubrick in *Spartacus* (1960). Ecco, il regista voleva sostituire questa immagine vulgata della Roma imperiale “toghe e colonne” con un'immagine cruda, barbarica e primitiva – dunque “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 di successo, come *Vikings* o *Il trono di Spade*¹.

Dunque la richiesta del regista. Potevo tradurre il copione in latino, come William Fulco aveva tradotto in aramaico i dialoghi di *The Passion of Christ* di Mel Gibson (2004)? Non, però, nel latino delle fonti classiche; piuttosto in una sorta di “protolatino” che desse allo spettatore, anche dal punto di vista fonico, la stessa impressione barbarica, originaria e primitiva che era al centro della poetica del regista. Era, insomma, possibile avere un latino che mantenesse tracce di riconoscibilità rispetto al latino storico, per non interrompere il filo della tradizione classica, ma che nello stesso tempo fosse iconico dell'atmosfera primordiale che il regista aveva in mente per il film?

Risposi 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 laboratori dell'indoeuropeistica notoriamente fumosi e infestati di ipotesi. Dunque, di comune accordo, abbiamo proceduto così. Abbiamo innanzitutto selezionato una scena campione su cui fare i nostri esperimenti (scena che è stata poi esclusa dalla versione finale del copione). Poi abbiamo cominciato le prove di traduzione.

Per prima cosa, ho tradotto il testo nel latino classico “standard”, limitandomi a restituire la pronuncia “scientifica”. Pronunciavo, quindi, i dittonghi come tali (i.e. [ˈkœlum] per *coelum* e [ˈrɔzæ] per *rosae*, rispetto agli ecclesiastici [ˈtʃelum] e [ˈrɔze]), conservavo le velari anche davanti a vocali palatali (i.e. [ˈkaɛdes] per *caedes*, [ˈmagis] per *magis*, rispetto agli ecclesiastici [ˈtʃɛdes] e [ˈmadʒis]), lascio intatti i nessi consonantici come *-gn-* o *-ti-* (i.e. [ˈgnatus], [ˈgigno] e [ˈgratia] per *gnatus*, *gigno* e *gratia* rispetto agli ecclesiastici [ˈnatus] e [ˈdʒigno] e [ˈgratsja]), pronunciavo /v/ sempre come [w] anche prima di vocale (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, non era poi male, ma quando lessi il copione ad alta voce al regista e ad alcuni suoi collaboratori, per saggiarne l’effetto, ne ottenni una bocciatura senza appello: «No, così pare ‘a messa da’ nonna!», mi disse il regista senza alcun pelo sulla lingua. Di fronte al mio stupore per il legame inatteso (almeno per me) tra il latino “scientifico” e la messa, il regista mi spiegò che per il suo spettatore-tipo o, comunque, per l’immaginario medio del pubblico del suo film, le sottigliezze di pronuncia non erano apprezzabili e, nel complesso, la lingua latina non era la lingua di Orazio, Cesare, Catullo e Virgilio, ma era soprattutto la lingua della Chiesa prima del 1965, quando la messa era ancora in latino. In effetti, il regista aveva delle ragioni: ne *La Tregua* di F. Rosi (1999), Primo, alias John Turturro, appena liberato da Auschwitz e quasi moribondo per la fame, chiede ad un prete incontrato per strada: *Pater ubi est mensa pauperorum?* Il latino, al cinema, è la lingua della chiesa, più che la lingua di Orazio. Il legame tra il latino e la Chiesa, però, era proprio ciò da cui dovevamo tenerci il più lontano possibile: se volevamo evitare una spiacevole dissonanza cognitiva, dovevamo evitare che lo spettatore fosse distratto dai potenziali echi inconsci dei suoi pensieri cristiano-cattolici proprio lì dove, con le immagini, cercavamo di spingerlo verso il lato cruento, barbarico e primordiale delle *origines* di Roma. Insomma, come mi disse il regista, la lingua andava “anticata” e “sporcata” molto più di quanto non avessi fatto.

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 epigrafi latine o nei pochi frammenti letterari superstiti dei poeti pre-classici, da

Livio Andronico, a Nevio ed Ennio. Impiegai, quindi, forme come il pronome *ollus* per *ille*, le desinenze $\bar{a}i$ o $\bar{a}s$ per $-ae$ nel gen.sg. dei temi in $-a-$ (cfr. *pater familias*), $\bar{o}d$ e $\bar{a}d$ per \bar{o} e \bar{a} nell'abl.sg. dei temi in $-a-$ e $-o-$ (cfr. *in poplicod* e *sententiad* nel *Senatus consultum de Bacchanalibus*), $-eis$ per $-i$ nel nom.pl. dei temi in $-o-$ (cfr. *magistreis* in *CIL I², 677*), $-im$ e $-i$ per $-em$ e $-e$ nell'acc.sg. e nell'abl.sg. dei temi in $-i-$ (ancora attestati in Lucrezio), e così via. Questa versione del testo prevedeva solo forme linguistiche reali, ovvero forme davvero attestate in latino arcaico (letterario o epigrafico), ma il numero di queste forme nel copione era maggiore di quello che si poteva trovare in qualsiasi testo latino arcaico realmente attestato. Con questa operazione, insomma, avrei voluto rispettare la realtà storica del dato linguistico ma, nello stesso tempo, cercavo di produrre un effetto di straniamento simile a quello che dovevano percepire i Romani del I d.C. nel sentire versi come l'enniano: *olli respondit rex Albai Longai* (*Ann.*, fr. 31), o nel vedere forme come: *honc, oinus, ploirume, -issumus* e *virtutei* per i classici *hunc, unus, plurime, -issimus* e *virtuti* nell'elogio funebre di Scipione Barbato (*CIL I, 7*).

Il regista bocciò anche questa versione: «No, pare 'a messa da' nonna sbiascicata!». Il tasso di arcaicità della lingua doveva ancora aumentare, e doveva aumentare in modo esponenziale, come mi spiegò il regista introducendo quello che chiamerei "l'argomento delle spalline" per fugare ciò che restava dei miei dubbi da filologo. Le spalline – mi disse – sono state impiegate negli anni compresi grossomodo tra la seconda metà degli anni '80 e la prima metà degli anni '90; se, però, si ambienta un film anni '80, si usano le spalline; se, invece, il film si ambienta negli anni '90 si evitano le spalline, anche se il film è ambientato nel '92, quando le spalline erano ancora molto diffuse. Come dire che nel cinema, così come in qualsiasi altro prodotto d'arte, tutto deve essere assolutamente finto (ovvero, arte-fatto), perché tutto possa sembrare assolutamente vero, a partire dalla lingua protolatina che dovevo consegnargli.

Si aprì, così, la fase più complessa della mia collaborazione con il mondo del cinema. Certo, potevo andare a spigolare ancora nel vol. I del *CIL*, alla ricerca di qualche altra delle forme arcaiche che, per fretta o per scelta, non avevo ancora utilizzato nel testo. Potevo, ad esempio, generalizzare la desinenza di nom.sg. $-os$ e di acc.sg. $-om$ nei temi in $-o-$, che nel latino letterario si conservano solo davanti a $-u-$ e solo fino al I a.C. circa (i.e. *lupos* e *lupom* per i classici *lupus* e *lupum*). Potevo riportare le vocali lunghe latine ai

dittonghi originari (*exdeicendum* e *ioussisent* per *ēdicendum* e *iūssisent* nel *Senatus consultum*, *iouxmenta* per *iūmenta* nel *Lapis Niger*); potevo ripristinare i nessi consonantici etimologici (*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 delle corrispondenze non del tutto coerenti nelle epigrafi latine arcaiche. Ad esempio, potevo separare i verbi dai loro preverbi, sfruttando la notizia di Paolo ex Festo, secondo cui *supplicio vos* in latino arcaico suonava, in realtà, *sub vos placo* (Lindsay 402) – testimonianza d'altra parte plausibilissima, se si pensa alla funzione averbiale e alla libertà di posizione dei preverbi in Omero o nel Rigveda, o alle tmesi lucreziane come *seque gregari* per *et segregari* (*Rer. nat.* I, 452). Oppure potevo 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 alla *s etimologica tutte le *-r-* intervocaliche esito di rotacismo, producendo degli effetti particolarmente spassosi nei participi futuri, negli infiniti o nei perfetti: *amatosa* per *amatura*, *facese* per *facere*, *duxesont* per *duxerunt*, etc. Certo, potevo seguire questa strada, e in effetti la seguii. Tuttavia, più procedevo in questa direzione più mi accorgevo che il problema doveva essere affrontato alla radice, perché al di là delle singole forme richiedeva una soluzione teorica diversa da quella che la correttezza filologica avrebbe richiesto.

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 poliglotta stupefacente, 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, quanto le lingue sacre come il balaibalan studiato dal barone S. A. de Sachy, maestro di Bopp per le lingue semitiche e il persiano, quanto i fenomeni di glossolalia magico-sacrale o i casi di pura verbigerazione ludica, ovvero le lingue inventate dai bambini, come il markuska inventato da Bausani stesso (tra l'altro, per chi fosse interessato, è attiva anche oggi un'associazione mondiale per la creazione delle lingue: la *Language Creation Society*, che organizza convegni annuali e ha un suo sito web molto apprezzato dal pubblico: www.conlang.org)². Nel

leggere il libro di Bausani, passai mentalmente in rassegna i miei personali modelli di lingue inventate, in tutto o in parte: certamente il grammelot di Dario Fo; l'elfico di Tolkien, che è notoriamente infarcito di germanismi (Tolkien insegnava inglese antico a Oxford tra il 1925 e il 1945); la lingua del signor Y nel *Dialogo sui Massimi sistemi* di T. Landolfi (1937) o la lingua della *Gnosi delle fanfole* di F. Maraini (1994); oppure – ed è la mia preferita – quella geniale miscela di napoletano, molisano e italiano che Gadda mette in bocca al commissario Ingravallo nel *Pasticciaccio*: una lingua “come se”, così espressiva da essere del tutto irrealista (o, forse, solo compiutamente idiolettuale), ma proprio per questo ancor più iconica del carattere di Ingravallo, commissario dalle scarpe grosse e il cervello fino, di quanto lo sarebbe stata qualsiasi altra varietà di italiano o di dialetto realmente 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 di P. Jackson, *Il signore degli anelli* (2001-2003), il klingon inventato da M. Okrand per *Star Trek* (1979), il na'vi di *Avatar* (2010) o il dothraki e l'alto valyriano che D. Peterson aveva creato per *Il trono di Spade* (2011-2019), per non parlare dell'anglo-italiano o dell'italo-portoghese, italo-francese, italo-spagnolo e italo-latino della Sora Cesira recentemente studiati da Faraoni (2016) e Faraoni & Loporcaro (2016), fornivano degli antecedenti recenti e di un certo successo. Inoltre, nel loro utilizzo filmico, anche le lingue vere, se estinte, richiedevano una certa dose di finzione: l'aramaico del I d.C. di *The Passion*, come tutte le lingue semitiche, è scritto in un alfabeto consonantico che non indica le vocali brevi; le vocali presenti nelle parole aramaiche antiche, dunque, sono di fatto ignote, ma sono inferite sulla base dei prestiti aramaici nelle tradizioni parallele (soprattutto greche, latine e iraniche), oppure sulla base delle vocali delle corrispondenti parole ebraiche (o, raramente, neoaramaiche): un po' come se non conoscessimo le vocali latine e, per convenzione, pronunciassimo le parole latine con le vocali attestate nelle corrispondenti parole italiane o francesi. Anche W. Fulco, insomma, era stato costretto a fare appello alla creatività per dare a Mel Gibson un aramaico che fosse sì antico, ma anche pronunciabile. Avevo, in qualche modo, trovato la soluzione.

Se lascio da parte il *rigor philologiae*, e mi concentravo solo sulla creatività linguistica e sull'effetto percettivo che volevo raggiungere,

potevo sfruttare i dati della linguistica indoeuropea per procedere ad un *camouflage* letterario in piena regola, “anticando” il latino 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*; una lingua inventata andando indietro nel tempo, ma restando fermi nello spazio (i.e. senza inserire in latino elementi alloglotti, p.es. etruschi o greci, per aumentare la percezione di alterità, come pure avevo pensato di fare in un primo tempo). Questa scelta mi avrebbe consentito non solo di utilizzare gli arcaismi presenti nelle epigrafi latine, ma di inserire nel testo anche gli arcaismi ricostruibili grazie alla comparazione indoeuropea, attestati o meno che fossero. In altre parole, potevo ripristinare i dittonghi, i nessi consonantici e le labiovelari etimologiche che – non so bene per quale strano motivo – producevano un effetto particolarmente “primitivo” alle orecchie dei collaboratori del regista a cui andavamo man mano leggendo il copione. Scrisi, dunque, *guiuos* per *vīvus* < *g^wih₃-wo- (cfr. gr. βίος), *ghuomo* per *homo* < *g^wh^{em}- (cfr. got. *guma*), *gvenio* per *venio* < *g^wemH- (cfr. gr. βαίνω), *guoro* per *voro* < *g^wer- (cfr. gr. βάραθρον), *sequondos* per *secundus* < *sequor* (cfr. gr. ἔπομαι, scr. *sácate*), *leuks* e *leuksna* per *lūx* e *lūna* < *lew^k-s-na- (cfr. scr. *rocate* ‘splende’), *porasco* per *pōsco* < *p_r-s^k- (cfr. ted. *Forschung*), *deico* per *dīco* < *deico (cfr. gr. δείκνυμι), *weideo* per *vīdeo* (cfr. gr. aor.radd. *we-wid- > εἶδον), *toutos* per *tūtus*, *atnos* per *annus* (cfr. got. *aþnam* (dat.pl.) e osc. *akenei* ‘in anno’), *tersla* per *terra* < *ters-la-, lett. ‘la secca’ (cfr. ingl. *thirsty*), *dlongos* per *lungus* (cfr. gr. δολιχός), *oinos* per *ūnus* (cfr. gr. οἰνός), *puertlom* per *puerculum* o *stadtlom* per *stabulum*, dato che i suffissi latini -culo- e -bulo- derivano da *-tro- e *-d^hro- (variante di *-tro- per la *lex Bartholomae*) secondo le trafile *-tro- > *-tlo- > *-clo- > -culo- e *-d^hro- > *-dlo- > *-blo- > -bulo-. Seguendo questa strada, potevo anche ripristinare le desinenze -ti e -onti nella 3sg. e nella 3pl. dell’indicativo (i.e. *esti* e *sonti* per *est* e *sunt*); le vocali finali di *uti* (per *ut*) e *seice* (per *sic*); l’originale tema ey- del pronome *is*, *ea*, *id*; gli antichi congiuntivi *siem*, *sies*, *siet*, esiti trasparenti dell’antico ottativo indoeuropeo in *-yeh₁-; i desiderativi enniani del tipo *facesso*, *curasso*, *levasso*, o i congiuntivi perfetti *faxerim*, *faxeris*, *faxerit*. Potevo sfruttare l’enclisia del verbo *esse* ancora ben attestata in Plauto (cfr. *nihil hercle hoc quidemst* ‘ma questo non è nulla, per Ercole!’, *Mil. glor.* 19), o riprodurre una sintassi incentrata sull’utilizzo delle forme non finite del verbo, secondo il modello

greco-sanscrito dell'indoeuropeo ricostruito. Potevo giocare a piacimento con le voci *antiquae* come *Mavors* per *Mars*, *Diupiter* per *Iuppiter*, *animarvorto* per *animadverto*, *nehilom* 'neppure un filo' per *nihil*, o *calata* per 'chiamata', testante il *calator* del *Cippo del Foro* (cfr. gr. καλέω 'chiamo'), e così via. Potevo addirittura sbizzarrirmi con i composti a secondo elemento verbale, che erano percepiti come arcaici e poetici già in epoca augustea, come *furgi-fer* 'feconda, che porta frutti', *opnia-sciens* 'che tutto vede (lat. *omnis* < **op-ni*-)' o *guomi-kaida* per il classico *homicida*. Potevo addirittura inventare un perfetto *fefeki* del lat. *facio* sul modello del ben più famoso *fhefhaked* della *Fibula Prenestina*, senza preoccuparmi troppo dell'autenticità della forma o della sua collocazione diatopica, e così via.

In questo quadro, le maledizioni e le profezie offrivano spunti particolarmente interessanti per il gusto patafisico del nonsense. Ad esempio, in una scena *Satnei*, la vestale, scaglia una maledizione per trattenere *Cai* che medita di uccidere *Romolo*, mentre *Remo* è a caccia. Il copione italiano rendeva la maledizione con delle non-parole: "aicurb, aicurb onoc, ac...". Ed io tradussi: *egnim nep deikum nep fatium putiad...* Se si esclude *egnim*, che è il lat. *ignis* con l'esito *en-* di **η* indoeuropeo preservato, dato che la vestale proteggeva *Romolo* con il fuoco sacro di *Vesta*, si tratta della seconda parte di una maledizione osca effettivamente attestata (*Ve 4 = Ri Cp 36*, r. 8-9). Così, nella scena in cui *Satnei* maledice *Remo* che l'ha legata ad un albero per finire di cani ed augelli orrido pasto, come avrebbe detto *Monti*, il copione riportava una frase ambigua: *andrai ma forse tornerai o morirai nel fuoco*. La frase mi ricordò la profezia che *Alberico delle Tre Fontane* (XIII d.C. circa) fa pronunciare alla *Sibilla Cumana* nel suo *Chronicon*, e dunque tradussi, non senza un certo compiacimento: *ibis redibis non morieris ex egni*, sostituendo in bello dell'originale con quel sacro *egni* che, dalle prime scene, faceva da innesco al movimento del film.

Mi sembrava di aver già varcato le mie Colonne d'Ercole di scienziato, quando il regista mi mostrò quanto fossi stato morigerato, mentre mi sentivo quasi bombarolo. In alcune scene di speciale rilievo, in cui le battute erano molto brevi, ma erano tutte incentrate attorno alle parole *māter*, *frāter* e *flūmen*, la possibilità di anticare la lingua era scarsa e l'effetto percettivo di alterità emergeva molto meno di quanto serviva al regista. Mi fu chiesto, quindi, di "sporcare" ulteriormente la lingua con qualche escamotage. Così proposi di riportare la *f-* iniziale delle parole latine *frāter* e *flūmen* al loro

antecedente indoeuropeo *b^h per ottenerne *bhrāter* e *bhleumen*, pur conservando *f*- negli altri casi per non rendere il latino del tutto irriconoscibile per lo spettatore digiuno di linguistica indoeuropea e di sonore aspirate. Come mi disse il regista, però, la forma *bhrāter* ricordava troppo da vicino l'ingl. *brother* ['brʌðə], dunque andava evitata, mentre la forma *māter* ricordava il principale degli attributi canonici di quella Maria cristiana che noi volevamo tenere lontana dai pensieri degli spettatori. Così, mi chiese di usare la forma greca μήτηρ, i.e. *meter*, che ricordava dalla scuola, e di sostituire la *ā* di *bhrāter* con *e*, per analogia con *meter*, anche se, come gli dissi, dal punto di vista linguistico nessuna delle due forme aveva senso (cfr. IE **meh₂ter-* e **b^hreh₂ter-*).

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, anche dimenticando tutti i piccoli arbitri che vi avevamo inserito, peccava strutturalmente 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. Ad esempio, avevo lasciato la desinenza *-īs* nei casi obliqui del plurale dei temi in *-a-* e *-o-*, anche se *-īs* deriva da **-āis* e **-ois* e, di norma, avevo ripristinato i dittonghi originari. Inoltre, non avevo riportato l'accento intensivo iniziale tipico del latino preistorico (cfr. *facio* ma *perficio*). E, in qualche caso, avevo anche usato delle forme possibili, ma certamente discutibili, se guardate attraverso le lenti della scienza. Insomma, in buona sostanza, avevo inventato una lingua andando indietro nel tempo; la risalita, però, non era uniforme per tutti gli elementi che componevano la mia lingua; né avrebbe potuto esserlo, sia perché non si possono anticare con questo metodo i lemmi latini senza etimologia indoeuropea; sia perché avere una lingua perfettamente coerente dal punto di vista cronico, ma percettivamente diversa da ciò che serviva al regista poteva essere il nobile scopo di un filologo, ma non era lo scopo di un 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 dal punto di vista filologico, la mia lingua reggeva poco, ma i personaggi del film avevano ormai un volto fonico – per dirla con la felice espressione

di F. Albano Leoni – che, già in sé, riassumeva tutti gli aspetti più salienti della poetica del regista: un filo, sottile ma sempre presente, che ricollegasse la fondazione di Roma alla tradizione gloriosa della *latinitas*, ma un suono barbarico e primitivo che scacciasse via l'immagine vulgata della Roma imperiale “toghe e colonne” e facesse spazio ai tempi mitici, dunque violenti, cruenti e originari, della sua fondazione. Inoltre, proprio la difficile comprensibilità della lingua forniva al regista una risorsa che lui, forse, aveva ben ponderato fin dall'inizio, ma che a me si rivelò solo alla fine: più la lingua era ridotta a un fonosimbolo privo di senso, più il regista riusciva a dirigere gli attori puntando tutto sull'aspetto emotivo della loro interpretazione. Nel film, infatti, c'è chi urla, chi sbuffa, chi gracchia o chi sibila, ma più la lingua è suono puro, più ciò che emerge è l'emozione – questa sì, davvero “primitiva” perché prelinguistica – che l'attore riesce a mettere nella sua recitazione.

Insomma, il successo del film al botteghino e gli elogi della critica (basti citare il bell'articolo di C. Augias su *La Repubblica* del 25.1.2019 o quello ancor più lusinghiero di G. Tammaro su *Esquire* on-line) mi pare dimostrino che la poetica barbarica del regista nasceva da una felice intuizione e che la mia lingua “protolatina” le abbia fornito un'utile cassa di risonanza³. Più in generale, mi pare che questo piccolo esperimento di ricerca applicata nell'ambito delle scienze umane dimostri, da una parte quanto anche in questo ambito possa essere fruttuoso il dialogo tra l'accademia e il terzo settore; dall'altra che il latino e, più in generale, il classico, nell'infinita molteplicità delle sue forme, non smette mai di esserci contemporaneo.

*Vorrei ringraziare il dott. F. Pirozzi, che ha curato la redazione dei sottotitoli latini che appariranno nella versione home video del film e ha contribuito alla traduzione “protolatina” di alcune scene; la dott.sa B. Grieco, che ha tradotto alcune scene in latino prima che io le “anticassi”; i dott. A. Del Tomba e S. Gentile, che hanno letto il lavoro in bozze aiutandomi a renderlo più chiaro. Degli errori pratici e teorici che restano nel “protolatino” del film, come nel presente articolo, inutile dirlo, sono io l'unico responsabile. Infine, vorrei ricordare che il presente contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca MuMiL-EU – *Multilingualism and Minority Languages in Ancient Europe* finanziato dalla Comunità Europea all'interno del programma di ricerca HERA JRP-UP.

Note

¹ Credo, tra l'altro, che per gli aspetti archeologici il regista avesse svolto delle sue ricerche, in cui mi pare di intravedere la lontana eco di lavori come quelli di Piganiol, Mazzarino e Giusto Traina: un'eco piuttosto lontana, però, come hanno avuto modo notare, in modo tutto sommato concorde, molti degli archeologi ed esperti di storia romana antica, che hanno partecipato alla sessione tematica *Il primo re. Una discussione a più voci* curata da G. Pucci e ospitata nel nr. 2 di *Classico Contemporaneo* (2019), ora leggibile online su <https://www.classicocontemporaneo.eu/>.

² Il lavoro di Bausani ha riscosso un certo successo e alcuni dei temi lì trattati sono stati oggetto di approfondimento negli anni successivi. Basti ricordare le monografie di Eco (1993) e Marrone (2004) o alcuni recenti articoli di Baglioni (2007, 2009). Una bibliografia ragionata sulle lingue inventate nella letteratura italiana del Novecento è stata redatta dallo stesso Baglioni per la Treccani, ed è consultabile su: http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/4.html.

³ Tra l'altro, anche i giudizi critici più critici verso il film (cfr. p.es. Bettini 2019), sembrano aver apprezzato l'*inventio* linguistica e l'effetto di risonanza che la lingua ha avuto rispetto alla poetica del regista.

Bibliografia

Bettini Maurizio (2019), *Un primo re pieno di contraddizioni*, "Classico Contemporaneo", *Scena*, N.5, *Presenze classiche*
<https://www.classicocontemporaneo.eu/>

Bausani Alessandro (1974), *Le lingue inventate*, Roma, Astrolabio-Ubaldini

CIL = *Corpus inscriptionum latinarum* (XVI vols., 1862-1936), 2a ed., V. I, Th. Mommsen et al. (1893, a cura di), *Inscriptiones Latinae antiquissimae ad Caesaris mortem*. Berolini, apud G. Reimerum
<https://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=en/node/291>.

Eco Umberto (1993), *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza

Baglioni Daniele (2007), *Poesia metasemantica o ipersemanantica? La lingua delle Fànfole di Fosco Maraini*, in Valeria Della Valle, Pietro Trifone (a cura di), *Studi linguistici per Luca Serianni*, Roma, Salerno, 2007, pp. 469-480

Baglioni Daniele, (2009), *Lingue inventate e nonsense nella letteratura italiana*, in Giuseppe Antonelli, Carla Chiummo (a cura di), *Nominativi fritti e mappamondi. Il nonsense nella letteratura italiana del novecento*. Atti del convegno di Cassino 9-10 ottobre 2007, Roma, Salerno, 2009, pp. 269-287

Faraoni Vincenzo (2016), *Dire la crisi per macaronica verba: i Carmina Burina della Sora Cesira*, in Daniela Pietrini, Kathrin Wenz (a cura di), *Dire la crise: mots, textes, discours. Approaches linguistiques à la notion de crise*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2016, pp. 215-231

Faraoni Vincenzo, Loporcario Michele (2016), *Più inglese che altro: il portfolio linguistico dell'italiano medio alla luce del pastiche comico della Sora Cesira*, in Sara Covino, Vincenzo Faraoni (a cura di), *Linguaggio e comicità. Lingua, dialetti e mistilinguismo nell'intrattenimento comico italiano tra vecchi e nuovi media*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2016, pp. 111-138

Marrone Caterina (2004), *Le lingue utopiche*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti

Pucci Giuseppe (2019), *Il primo re. Una discussione a più voci*, "Classico Contemporaneo", Scena, N. 5, *Presenze classiche*
<https://www.classicocontemporaneo.eu/>

