

# SPERIMENTALISMO LINGUISTICO E RAPPRESENTAZIONE STORICA NEL FILM *L'ARMATA BRANCALEONE*

Paolino NAPPI\*

---

Questo articolo prende in esame la lingua di un'opera cinematografica per molti versi unica nel panorama italiano, *L'armata Brancaleone* (1966). I dialoghi di questo film rappresentano infatti un caso esemplare e ancora insuperato di invenzione linguistica destinata al grande pubblico. Gli autori Age, Scarpelli e Monicelli danno vita a un impasto originale costituito da elementi eterogenei —il latino maccheronico, il volgare medievale, dialettalismi di varia provenienza, forestierismi— tenuti insieme soprattutto dall'istanza parodica, nell'ambito però di un'operazione culturale tutt'altro che ingenua e superficiale, che sottende un'idea di storia e di umanità.

**Parole chiave:** Cinema italiano, commedia, Medioevo, Mario Monicelli, *L'armata Brancaleone*.

## **Linguistic Experimentation and Historic Representation in the Film *L'Armata Brancaleone***

This article analyses the language of a film that in many aspects is unique on the Italian scene, *L'armata Brancaleone* (1966). The dialogues in this film represent, in fact, a peculiar and still unsurpassed case of linguistic invention addressed to the general public. The authors, Age, Scarpelli and Monicelli, create a very original mixture of heterogeneous elements—macaronic Latin, mediaeval vulgar, the dialects of different regions and foreign loan words—put together, above all, with a parodic purpose within the context of a cultu-

\* Universidad de Valencia.

Correspondencia: Avenida Blasco Ibáñez, 32. 46010 Valencia. España.

e-mail: pablonappi@hotmail.com

ral work, neither naive nor superficial, that implies a peculiar idea of history and humanity.

**Keywords:** Italian cinema, Comedy, Middle Ages, Mario Monicelli, *L'armata Brancaleone*.

---

**N**el 2016 si celebrano i cinquant'anni dall'uscita nelle sale italiane del film *L'armata Brancaleone*. Pur in accordo con i codici specifici della commedia così come erano venuti costituendosi in seno al cinema italiano, come la smitizzazione, l'attenzione per gli strati sociali inferiori, l'uso di una lingua più credibile, gli autori di *L'armata Brancaleone*, ossia gli sceneggiatori Age [Agenore Incrocci], Furio Scarpelli e il regista-sceneggiatore Mario Monicelli, si spingono oltre e riescono a mettere in scena un medioevo di fantasia che paradossalmente appare più veritiero di tante ricostruzioni cinematografiche pseudo-realistiche. Lo sperimentalismo linguistico ha un ruolo assolutamente centrale in questo processo di reinvenzione della storia. Poche volte al cinema l'aspetto specificamente filmico e quella linguistico hanno collaborato così strettamente alla creazione del senso. In un continuo gioco dialettico tra l'aspettativa del pubblico, quello ampio del cinema e in particolare della commedia, e la volontà di trasgredire e "intervenire" sugli stereotipi linguistici e contenutistici, oltre che sui modelli letterari soprattutto con l'intento di parodiare mettendo continuamente a giorno la componente ludica dell'operazione, *L'armata Brancaleone* costituisce un esempio di *cinema colto popolare* o, se si vuole, di *cinema popolare colto*.

Nelle pagine che seguono si proverà ad analizzare la lingua del film mettendo in evidenza gli elementi più interessanti che concorrono alla sua creazione. Seguendo le indicazioni di PIROTTI (1989: 20), in questa operazione il lavoro del linguista o del filologo non deve essere tanto quello di «catalogare», ma piuttosto «quello d'indicare, quando possibile e con largo margine di soggettività, i processi ideativi, le raffinatezze espressive e formali». Il materiale di riferimento non sarà costituito dal copione del film, bensì dalla sceneggiatura desunta dal film, per la quale si è resa necessaria la trascrizione integrale dei dia-

loghi, giacché quella curata da PEDRONI (2005) si è rivelata, in alcuni casi, inesatta.

### **1. *L'armata Brancaleone* tra modelli letterari alti e tensione verso il basso: una concezione della storia**

*L'armata Brancaleone* è uno dei punti più alti del cinema popolare italiano, una sintesi felicissima di spettacolo per il grande pubblico e cauto sperimentalismo. Il film nasce dal genio di una coppia di sceneggiatori tra i maggiori del cinema italiano e di un regista, Monicelli, oggi celebrato come uno dei padri del cinema italiano del dopoguerra, sebbene per molta critica e storiografia non sia stato facile liberarsi del pregiudizio che vedrebbe nella commedia un genere “minore” per definizione. Nel 1970 gli stessi autori licenziano un seguito, *Brancaleone alle crociate*, con il quale prosegue lo sperimentalismo linguistico che aveva contraddistinto il capostipite: la sceneggiatura del film (Age, Scarpelli & Monicelli 1989) sarà pubblicata in volume qualche anno dopo. Nel frattempo, però, vede la luce, ancora ad opera di AGE, SCARPELLI & MONICELLI (1984), *Il romanzo di Brancaleone*, ulteriore tassello, questa volta sotto forma narrativa, del mondo di personaggi e situazioni che ruotano intorno al protagonista eponimo. Infine, nel 2005, esce presso l'editore Gallucci di Roma *L'armata Brancaleone*, un rifacimento in versi per ragazzi a firma di Furio Scarpelli, con disegni di Emanuele Luzzati. Come si vede, si tratta di una lunga trafila testuale, che testimonia sostanzialmente del successo del primo e memorabile capolavoro del 1966.

A un primo sguardo, *L'armata Brancaleone* si presenta come la parodia del film in costume di ambientazione medievale, soprattutto hollywoodiano. Ai cavalieri senza macchia e senza paura che appartengono alla tradizione più oleografica, il film di Monicelli sostituisce un antieroe spiantato, Brancaleone da Norcia, e uno sparuto manipolo di straccioni al suo servizio: l'ebreo Abacuc, il bizantino Teofilatto, il ragazzino Taccone, Pecoro il bifolco, Mangoldo il barbaro. È un «medioevo cialtrone, fatto di polvere, di ignoranza, di ferocia, di miseria, di fango, di freddo», come ricorda lo stesso MONICELLI (1986: 80). Se il tema di base è quello classico della *quête* da *chanson de geste* — in questo caso

l'oggetto della ricerca è un feudo pugliese dal nome più che lusinghiero, Aurocastro, “promesso” ai Nostri da una pergamena imperiale sottratta al legittimo possessore—, i toni, i personaggi, la struttura narrativa fatta di episodi che si susseguono senza soluzione di continuità fanno pensare a una versione ironica del *road movie* ambientato intorno all'anno Mille.

Si riconoscono abbastanza agilmente i modelli letterari: prima di tutto *Don Chisciotte*, ma anche Jacopone da Todi, Boccaccio, Pulci, Rabelais, Teofilo Folengo e i macaronici; non ultimo, *Il cavaliere inesistente* di Calvino —ma MONDADORI (2005: 118) aggiungerebbe a questi nomi quelli di Sacchetti, Burchiello, Firenzuola e addirittura il Muratori del *Rerum Italicarum Scriptores*. Eppure, questa serie di riferimenti non si fa mai evidente: alla base del film vi è soprattutto un gioco di rimandi, colti e meno colti, e citazioni quasi mai esplicite, un gusto assolutamente ludico per il *pastiche* e la contaminazione, secondo uno spirito molto più sottilmente goliardico che filologico.



In *L'armata Brancaleone* il recupero del modello alto di Cervantes si innesta sulla tradizione bassa della Commedia dell'Arte, una presenza costante nel cinema di Monicelli (Socci 2001). Come scrive VIGANÒ (2001: 82), «ne sortisce un Don Chisciotte simpaticamente “all'italiana”, più avvezzo all'arte di arrangiarsi che all'irragionevole frequen-

tazione dei grandi valori dello spirito; una commedia in cui il serio si mescola continuamente al faceto e la ricca documentazione storica viene sempre tradotta sotto il segno dell'accattivante caratterizzazione dei comportamenti. Quello compiuto dagli scalcinati protagonisti di *L'armata Brancaleone* è un viaggio nell'Italia che c'è. Divertente e vitalistica. Inesorabilmente votata al fallimento e per questo fecondatrice di una risata percorsa da un brivido di morte».

Nel film vi è dunque una continua tensione verso il basso, verso la decentralizzazione e l'eterodossia tanto che non pare eccessivo richiamare alla memoria alcune parole di BACHTIN (1995: 406–407): «L'abbassamento è il principio artistico fondamentale [...] del realismo grottesco: tutte le cose alte e sacre sono reinterpretate sul piano del "basso" materiale e corporeo o messe in correlazione e mescolate alle immagini di questo "basso"».

D'altra parte, il tema della storia è uno dei cardini del cinema di Monicelli. Da *La grande guerra* a *I compagni*, da *Il marchese del grillo* a *I picari*, il regista ha messo in scena una sorta di versione alternativa della storia d'Italia, all'insegna dell'antiretorica e della risata amara. Scrive BUCCHERI (2001: 166): «Da un lato, le avventure tragicomiche dei plebei senza terra rappresentano la parodia delle imprese dei condottieri, o degli inni alle magnifiche sorti e progressive; dall'altro, lo stesso modo di raccontare la Storia, tra sberleffi e cachinni, demistifica l'ideologia delle classi dominanti, che riposa sempre su una trasfigurazione idealizzante e normativa degli eventi. Ridere della storia, in questo senso, equivale a contestare le menzogne del potere, nelle loro molteplici manifestazioni». Nei film di Monicelli, infatti, la comicità sorge quasi sempre dal ribaltamento di un discorso o una situazione elevata, come gli stessi sproloqui retorici di Brancaleone, chiosati inevitabilmente con un tonfo caricaturale. La storia italiana descritta dai film di Monicelli, primo tra tutti *L'armata Brancaleone*, è dunque una storia popolare: sia perché narra le gesta di personaggi umili, sia perché adotta le modalità del racconto popolare. Siamo anzi di fronte al tentativo di costruire un vero e proprio *discorso popolare*, nel quale è centrale proprio l'elemento linguistico, inteso anche come vettore privilegiato di una concezione della storia e dell'uomo.

*L'armata Brancaleone* reinventa dunque la percezione di un'intera epoca seguendo due direttrici fondamentali: da una parte, un maggiore realismo, il disincanto e la smitizzazione che dopotutto sono elementi tipici di molta commedia italiana e sicuramente di quella monicelliana; dall'altra, il gusto per la contaminazione di cui si è detto. È in rapporto a questa caratteristica, e in particolare all'invenzione linguistica che informa i dialoghi, che il film può essere interessante come luogo di sperimentazione di una "lingua franca" effimera creata esplicitamente per "funzionare" all'interno di uno spettacolo destinato a un pubblico di massa: un caso più unico che raro nel cinema, non solo italiano.

*L'armata Brancaleone* è un'opera solo in parte ascrivibile al filone della cosiddetta "commedia all'italiana". Come sottolinea Lino Micciché, sono infatti molte le varianti innovative del film, rispetto sia alla produzione precedente di Mario Monicelli, sia al genere della commedia così come si era andato delineando a partire dagli anni Cinquanta —è ormai opinione condivisa riconoscere proprio in un film di Monicelli, *I soliti ignoti*, del 1958, il testo fondativo dell'intero filone. Non è un caso che lo studioso citi prima di tutto «l'invenzione linguistica di un *grammelot* cispadano a metà strada tra il latino maccheronico e la lingua di Jacopone da Todi». Ma accanto alla lingua, troviamo anche le invenzioni scenografiche e dei costumi di Piero Gherardi, il cui apporto è fondamentale almeno quanto quello del regista e degli sceneggiatori, la congerie di personaggi che si succedono nel film come in un surreale *Puppenspiel*, il supporto parodico della musica di Carlo Rustichelli, la ricchezza dei cromatismi della fotografia di Carlo Di Palma. Insomma, conclude MICCICHÈ (2001: XVI), «un continuo scoppietto di invenzioni, filmiche e profilmiche, pur in un tessuto dove, ancora una volta Monicelli conferma la propria simpatia verso gli emarginati, i perdenti, i Lumpen della storia».

## **2. La sceneggiatura e la lingua del film: caratteristiche e contesto**

L'idea del film nasce già nel 1961, in seguito alla suggestione esercitata sugli sceneggiatori Age e Scarpelli da *Yojimbo* (*La sfida dei samurai*) di Akira Kurosawa, epopea non priva di toni comici che narra le imprese

dei *ronin*, i samurai senza padrone dell'era Togukawa. L'influsso del film giapponese sarà poi evidente soprattutto nel costume di Brancaleone. Ricorda Age: «Ci siamo detti, vedendo quei guerrieri straccioni guazzanti nel fango: “pensa qui in Italia intorno all'anno 1000, cosa deve e può essere successo”. Se ne parlò: uno spunto, un ricordo, vecchie letture che riaffiorano, Rabelais, Ariosto, Sacchetti, Fiorenzuola, Muratori, Boccaccio... Ma di quel periodo non esistono praticamente testi e testimonianze» (Faldini & Fofi 1979: 377–8). Un altro film che colpisce l'immaginazione dei due è lo sfortunato e dissacratorio *Donne e soldati* di Luigi Malerba e Antonio Marchi, che narra gli avvenimenti intorno all'assedio di una cittadella emiliana. Age e Scarpelli riconosceranno di essersi ispirati a certe atmosfere di quel film, caratterizzato da uno spirito rabelaisiano (Codelli 1977).

Sebbene il progetto dell'*Armata* risalga al 1961, l'opera vedrà la luce solo cinque anni più tardi, a causa del fallimento della cooperativa Film 5 —avviata da Mario Monicelli, Luigi Comencini, Age e Scarpelli con Alfredo Bini— dopo il clamoroso insuccesso del film *A cavallo della tigre* (1961). La pellicola sarà poi prodotta da Mario Cecchi Gori, che prima di accettare oppone però non poche resistenze, preoccupato soprattutto per la lingua: «È impossibile! Se non parlano in italiano, fateli parlare in romanesco, che cos'è questo linguaggio? Siete dei pazzi!» (Monicelli 1986: 83). L'ingerenza del produttore costringe Monicelli a partecipare economicamente alla produzione, mentre Age e Scarpelli si trovano obbligati ad attenuare l'eccessivo esotismo di alcuni elementi della lingua del film.

Qualche anno più tardi Monicelli confesserà che il fallimento della Film 5 «paradossalmente è stato un bene per *Brancaleone* che era un film costoso che aveva bisogno di risorse che noi non avremmo potuto mettere in campo. L'avessimo fatto noi non sarebbe venuto così» (Della Casa & Libertini 2005: 101).

FRANCESCHINI (2014: 21–22) ricostruisce la fase di scrittura del film, nella quale si susseguirono ben tre versioni della sceneggiatura, tutte redatte nel corso del 1965. Eppure, le radici del film, come anticipato, risalgono a qualche anno prima, in particolare al dialogo *Le caccavelle*,

scritto da Scarpelli. Il titolo faceva riferimento alla forma degli elmi, simili a pentole o paioli.

Certamente l'elemento fondamentale e del tutto nuovo della sceneggiatura di *L'armata Brancaleone* è rappresentato dalla lingua totalmente inventata fatta parlare ai personaggi: una lingua inesistente ottenuta miscelando tracce di tardo latino e volgare arcaico a parlate prevalentemente di provenienza laziale–umbro–marchigiana; spesso le «parole dialettali sono collocate in una sintassi arcaizzante e pronunciate secondo metri da poemi eroicomici o da canzoni goliardiche» (Rossi 2006: 576). Furio Scarpelli racconta che per l'elaborazione di questo *pastiche* linguistico si attingeva a uno spirito tutto sommato studentesco, lo stesso che ai tempi del liceo spingeva i ragazzi a parodiare il latino, a «rimaccheronizzarlo» insieme con il volgare. D'altronde, la scelta di elementi del basso e dell'alto Lazio rimanda alla stessa realtà di Roma, la città per eccellenza del cinema italiano anche dal punto di vista linguistico, attraversata com'è da varietà provinciali (Codelli 1977: 8).

Un elemento, quello linguistico, che rappresentava una certa fonte di rischio per la riuscita commerciale del film e che infatti desta, come detto, non pochi dubbi nel produttore Cecchi Gori. Dubbi presto fuggiti dal successo del film, che si affermerà come il terzo incasso più alto dell'anno. La difficoltà della lingua non ostacolò nemmeno l'uscita in altri paesi, visto che il film riscosse ottimi risultati anche in Germania.

Ad ogni modo, va ricordato che in fase di scrittura, nel passaggio tra una versione all'altra del copione, si attenua la patina esotica, anche per timore di un rifiuto da parte del pubblico (Raffaelli 1992: 137). L'esigenza di semplificazione dei dialoghi, nonché dell'assetto narrativo, è talvolta evidente anche nel passaggio dalla sceneggiatura al film, fermo restando, a livello generale, un processo di arricchimento sul piano dell'espressività e dell'inventività linguistica che avverrà proprio nella fase delle riprese e del doppiaggio (Franceschini 2014: 148). Per limitarci a qualche esempio macroscopico, attingendo a DELLA CASA (2005), si può citare la sequenza del massacro che apre il film. Pecoro e



Taccone, rifugiatisi in una botta piena di liquame, nel film pronunciano le seguenti battute: «Che puzza!», «Lo dici a me!». In sceneggiatura si esprimono invece in un linguaggio decisamente più aulico: «La gran puzza!», «È morchia di concime», una soluzione che evidentemente al momento delle riprese, o del doppiaggio, fu reputata troppo poco intelligibile, soprattutto se si considera la collocazione a inizio film, quando il pubblico non ha ancora familiarizzato con il linguaggio *sui generis* del film. Poco più avanti, nel primo dialogo tra Pecoro, Taccone, Mangoldo e Abacuc, parlando del modo in cui il cavaliere Arnolfo è stato ucciso, Mangoldo usa un'espressione, assolutamente trasparente e allo stesso tempo di colorito vagamente aulico, «in leale tenzone», in luogo della locuzione latina «*Armis strictis*», molto meno comprensibile e anche, a guardar bene, con un effetto antifrastico meno efficace, visto che il cavaliere è stato colpito a tradimento con una pietra dallo stesso Mangoldo. Non mancano, comunque, modifiche della sceneggiatura che vanno nel senso di una maggiore espressività: ad esempio, nella stessa pagina, nella sceneggiatura Abacuc afferma, riferendosi alla pergamena: «Pole valere cento soldi d'oro», battuta modificata poi in: «Issa pole valere almanco cento petecchioni», con l'uso di un sapido neologismo, *petecchioni* 'soldi', che caratterizzerà per tutto il film il personaggio dell'ebreo e che FRANCESCHINI (2012: 65) riconduce a una deformazione scherzosa di *patacconi*, presente in composizioni giudeo-livornesi dell'Ottocento. In generale, l'oscillazione tra esigenza di semplicità e caratterizzazione espressiva dei personaggi è comunque uno dei caratteri fondamentali dei dialoghi del film.



La sperimentazione linguistica è un elemento che ritroviamo spesso nelle sceneggiature di Age e Scarpelli, al centro di numerosi studi come quelli di Alessio Accardo, Claudio Trionfera e Paolo D'Agostini. Basterebbe citare il romanesco delle origini, o i tanti copioni firmati per Totò, o ancora il “trittico della parodia dei linguaggi popolari” rappresentato da tre film importanti: *Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca*, con l'uso sapiente di italiano popolare e gerghi della televisione e della politica; *Straziami ma di baci saziami*, caratterizzato dalla parlata marchigiana del personaggio interpretato da Nino Manfredi mista al linguaggio delle canzonette e dei fotoromanzi; e soprattutto *Romanzo popolare*, storia della Milano operaia per la quale i due sceneggiatori si avvalsero della “consulenza” linguistica del cantautore Enzo Jannacci e del giornalista Beppe Viola.

Riguardo all'importanza fondamentale dell'opera di Age e Scarpelli nel panorama del cinema italiano e del loro innegabile interesse per l'aspetto linguistico, si può citare BRUNETTA (1982: 73), che parla della loro capacità di cogliere con perfetta tempestività le trasformazioni sociali e culturali del paese, con un lavoro linguistico mimetico, ma fatto anche di «un lavoro di smontaggio e parodizzazione dei discorsi militaristi, fascisti, o di personaggi variamente rappresentativi delle istituzioni», nonché dell'attenzione per un italiano nuovo, che nasce sulla spinta della civiltà dei consumi, frammisto ad arcaismi e dialettalismi. La lingua, in questo modo, diventa per la coppia di sceneggiatori «sempre più la chiave magica d'accesso alla comprensione del mondo».

Il quindicennio che va dal 1960 al 1975 è una fase centrale per lo sviluppo del parlato filmico, oggetto degli studi pionieristici di Alberto Menarini e Carlo Battisti, fino ad arrivare a quelli più recenti di Sergio Raffaelli e Fabio Rossi. In questi anni il cinema italiano produce opere di grande qualità grazie all'attività di registi importanti come Fellini, Antonioni, Visconti, solo per citare i maggiori. Si tratta inoltre di un'epoca di grandi trasformazioni sociali ed economiche che non possono non avere un effetto sulla lingua parlata dagli italiani. Si va sempre più diffondendo, anche per influsso della televisione, che in Italia appare nel 1954, quella varietà dell'italiano detta *dell'uso medio* (Sabatini 1985). Di riflesso, il cinema accoglie questa tendenza e allo

stesso tempo allarga lo spettro delle soluzioni comunicative verbali. È soprattutto la commedia a fare propria un'esigenza di mimetismo linguistico che si traduce nell'adozione di un tipo di italiano medio-basso, dunque con una moderata ma "realistica" presenza del dialetto anche se in molti casi, anche per motivi di comprensibilità, si tratta di una mera "patina" dialettale, soprattutto romanesca o napoletana. Nondimeno, come scrive DE MAURO (1986: 162), la commedia all'italiana è stata capace di assecondare con grande efficacia, raccogliendolo, «quello che veniva accadendo nella realtà linguistica».

Non mancano però film di impegno civile che adottano la stessa soluzione linguistica in funzione di un aggiornamento che tiene conto dei mutamenti linguistici in atto nella società: si pensi, ad esempio, a *Le mani sulla città* e *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi o anche a *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti.

Secondo RAFFAELLI (1992: 115–6), è all'inizio degli anni Sessanta che avviene il passaggio dalla fase della «dialettalità stereotipata» a quella della «dialettalità espressiva», da una fase cioè in cui l'impressione di spontaneità linguistica è subordinata alla comprensibilità e alla gradevolezza e in cui il plurilinguismo consiste il più delle volte in un sostrato romanesco "spruzzato" da innesti di altri dialetti soprattutto centro-meridionali —il testo filmico di riferimento per questo decennio di cinema italiano potrebbe essere *Pane amore e fantasia*, 1953, di Luigi Comencini, che inaugura la serie di commedie del cosiddetto "neorealismo rosa"—, a una fase in cui il cinema, fatta propria in un primo momento, come si è accennato, l'esigenza di una maggiore verosimiglianza linguistica —si può menzionare l'italiano dimesso con forti tratti regionali e incursioni di dialetto autentico che si parla in un film come *La grande guerra*, 1959, diretto da Monicelli—, si spinge poi nei territori della sperimentazione linguistica a fini espressivi.

L'abbandono del mimetismo e l'elaborazione dei fenomeni dialettali sono gli aspetti caratteristici di questa fase: il plurilinguismo diventa allora il carattere fondamentale di alcuni film "d'autore". Ci sono cineasti, come Fellini, che inseriscono brani dialettali in un contesto italiano relegandoli in margine e virgolettandoli come fossero reperti di altri tempi, quasi a costituire una lingua dell'inconscio, nella quale

la funzione comunicativa è eclissata da quella espressiva, o altri, come Pietro Germi e Lina Wertmüller, che deformano e mescolano le parlate regionali e dialettali fino a conseguire effetti parossistici. C'è ancora l'audace sovrapposizione di dialetti, codici e registri differenti messa in atto da Pasolini in un film come *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), per non parlare degli esperimenti linguistici dei film sulle borgate romane diretti dal regista e scrittore all'inizio degli anni Sessanta, con film come *Accattone* e *Mamma Roma*.

È in questo contesto che si inserisce l'operazione, per molti versi innovativa, di *L'armata Brancaleone*. In un momento in cui il pubblico cinematografico, soprattutto quello più colto, mostra una competenza linguistica più vasta ed è pronto ad accogliere le pur moderate innovazioni linguistiche di tanti film, tre protagonisti della commedia all'italiana, il genere popolare per eccellenza, Age, Scarpelli e Monicelli, provano a riscrivere, o meglio a reinventare, una parte della storia patria e allo stesso tempo coniano una formula di cinema sperimentale per il grande pubblico. Uno degli elementi fondamentali di questo nuova idea di cinema popolare sta proprio nell'invenzione linguistica, in questa sorta di «*pastiche* gaddiano per le grandi platee» (Raffaelli 1992: 136) che all'epoca dovette risultare piuttosto audace, specie per qualche timoroso addetto ai lavori. I risultati al botteghino e il fatto che il film sia ritenuto oggi uno dei classici assoluti del cinema italiano sembrano aver dato ragione ai tre autori.

Il grande successo di *L'armata Brancaleone* e le successive esperienze pasoliniane —la cosiddetta “trilogia” della vita costituita da *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fore delle mille e una notte* (1974)— generarono una serie di epigoni, la maggior parte dei quali di valore effimero. Il cosiddetto filone boccaccesco o “decameronico” (1971–1973) infatti, per quanto nutrito, diede vita a soluzioni, anche di ordine linguistico, assai modeste. Si ricordi a puro titolo esemplificativo un film piuttosto singolare intitolato *Quando le donne avevano la coda* (1970) diretto da Pasquale Festa Campanile, che nel tentativo di creare una lingua “preistorica”, con tanto di *Glossario italo-preistorico per gli spettatori del film*, utilizzava un italiano privo di articoli e povero di flessioni.

### 3. La patina arcaizzante

La lingua parlata dai personaggi di *L'armata Brancaleone* è una mescolanza di "alto italiano" e voci dialettali riconducibili soprattutto all'area centrale e centro-meridionale, oltre che di germanismi, latinismi, francesismi. Se ciascun personaggio è caratterizzato da una parlata tipica, in generale l'impressione di arcaicità è ottenuta mediante l'utilizzo di forme fonetiche, lessicali e sintattiche riconducibili grossomodo al volgare medievale, ma anche all'italiano moderno, ovviamente trascegliendo le forme presumibilmente più comprensibili al grande pubblico. Come osserva PIROTTI (1989: 21), uno degli aspetti più rilevanti ed evidenti del parlato del film consiste proprio nella compresenza, anche nello stesso personaggio, di elementi lessicali riconducibili a diverse epoche della storia della lingua italiana.

Gli sceneggiatori hanno dunque applicato sulla lingua tipica della commedia italiana, un italiano regionale con incursioni dialettali, quella che chiamerei una patina arcaizzante che ritroviamo più o meno inalterata in tutti i personaggi e che ha appunto la funzione di caratterizzare la lingua sull'asse temporale. Si tratta, lo ribadisco, di una mera impressione di arcaicità, del tutto svincolata da preoccupazioni "filologiche" e che rielabora elementi, molti dei quali di provenienza letteraria, presi qua e là e utilizzati in assoluta libertà creativa. La contiguità riscontrabile talvolta tra forme latineggianti e forme dialettali contribuisce a rendere più coeso il *pastiche* linguistico.

Vediamo alcune forme caratteristiche di questa arcaizzazione:

- Sostantivi e aggettivi privi di dittongazione: *omo, bono, foco*;
- Uso indiscriminato degli articoli *lo* e *uno*: ad esempio, «lo nero periglio», «uno gran foco»;
- Forme verbali latineggianti o proprie della lingua letteraria: *ucidere, oprire, facere, transea, have, averai, averete, passeremo, conosco, ammanca, pugnare, ugnamolo, guatare, confricare, abbruciare, paratevi* 'preparatevi', gli imperativi *face, curre, vide, esegui*;
- Sostantivi e aggettivi con forme latineggianti o pseudo-tali: *omeni, duce, signore, patre, chiovo, refuto, acciario, armamenta*,

*volpo, imbecillo, pusillanimo, caballo, cittade, signo, cimiterio, inimico, etate, longo, affortunato, meo, malo, maladetto;*

- Avverbi e congiunzioni del tipo *indrieto, arreto, innante, senza, ivi, fora, anco, almanco, sibbene;*
- Pronomi personali *isso, issi, issa, li* in luogo di *gli* dativo;
- Aferesi: *'pilorcio, 'fogato;*
- Epitesi: *Chine, fue, sie, abusòe;*
- Uso di una sintassi “elementare” e analitica, che spesso evita le forme clitiche: «Tenemo cose a te vendere», «senza più ci fermare»; come campione dello sforzo costante degli sceneggiatori di costruire una sintassi “arcaica” o comunque pseudo-latina, si possono addurre vari esempi: uno per tutti, «Son li pirati saracini che da lo mare vegnono ogni anno a mano bassa facere».

#### **4. Il parlato dei personaggi**

Anche e soprattutto in rapporto al plurilinguismo proprio della commedia all'italiana, che senz'altro discende dalla tradizione della Commedia dell'Arte, il modo più appropriato per analizzare la lingua di un film corale come *L'armata Brancaleone* è evidentemente quello di prendere in esame il parlato dei singoli personaggi cercando di evidenziarne le tipicità, le quali peraltro sono in stretta connessione con le caratteristiche della “maschera” incarnata dallo stesso personaggio.

Protagonista assoluto del film è il cavaliere Brancaleone da Norcia. Come già accennato, è evidente nel personaggio interpretato da Vittorio Gassman la suggestione esercitata dal Chisciote. Come l'*hidalgo* mancego, Brancaleone si trova ad agire perennemente nel contrasto tra realtà e rappresentazione, tra ciò che si proclama a gran voce e ciò che effettivamente si fa, tra parola e azione. In tal senso ogni elemento della messa in scena contribuisce a sottolineare e ad acuire tale contrasto, in primis i dialoghi. Un personaggio che sembra attagliarsi perfettamente alla figura dell'attore che lo incarna: l'impostazione esageratamente teatrale e retorica della recitazione di Gassman non fanno altro che mettere l'accento sulla parodia e l'antierismo propri

di Brancaleone. Il modo in cui Gassman “arrotonda” le battute con la sua dizione magniloquente contribuisce a isolare e a mettere tra virgolette la lingua tutta particolare del film, a farne insomma una sorta di citazione costante ma quasi sempre senza referenti effettivamente riscontrabili.



Lo spettatore fa la conoscenza del protagonista del film mentre questi è alle prese con il suo recalcitrante cavallo Aquilante, di un improbabile colore giallo. Il duetto tra il cavaliere e l'animale, di per sé già ridicolo, è reso ancora più comico dal linguaggio utilizzato dal nostro antieroe:

BRANCALEONE: «Aquilante, Aquilante della mala sorte, vien qui che ti do lo zucarino, vieni, ecco, qui sei, brutta bestiaccia, malo cavallo, ora t'afferro, maladetto, fermati, maladetto, vieni, stai bravo, vieni, vieni, mio dolce, che ti do la tua mercede, vieni, vieni, eh, eccoti lo zucarino!» (*colpisce il cavallo*).

Espressioni vagamente auliche o arcaiche come «mala sorte», «malo cavallo», «zucarino», «maladetto», «mercede» contrastano con la situazione e vengono immediatamente abbassate dall'intervento del ragazzino Taccone, con forte colorito dialettale, grazie all'apocope del verbo e al costrutto *avere + da + infinito*:

TACCONO: «Ma proprio quello ha da esse?»

Lo scarto, pure linguistico, tra il cavaliere e quelli che costituiranno di lì a poco la sua schiera di scalagnati continua nella stessa scena. Anche nel seguente scambio dialogico quello che emerge da subito è il contrasto tra la lingua ampollosa di Brancaleone e le espressioni icastiche e dialettali dei suoi interlocutori:

BRANCALEONE: «Voi sapete chi io sia?»

PECORO: «None»

BRANCALEONE: «Avrete sentuto, suppongo, lo nome di Groppone da Figulle»

MANGOLDO: «Mai coverto!»

BRANCALEONE: «Groppone da Figulle fue lo più grande capitano di Tuscia e io fui colui che con un sol colpo d'ascia lo tagliò in due. Lo mio nome, stare attenti, lo mio nome est Brancaleone da Norcia! Ulrico, signore di queste terre, fa offerta allo vincitore di questo torneo della nomina a gran capitano d'arme, nonché della mano di sua figlia Lucrezia. Fate conto che Brancaleone da Norcia have già in pugno la nomina et lo ricco matrimonio. Quindi sgombrate, omeni da poco, voi e lo vostro misero feudo pugliese!»

ABACUC: «Vigneti, bestiame e mare pescoso! Da facere a mezzo! »

BRANCALEONE: «Et inoltre, ponilo bene a mente, vecchio, Brancaleone da Norcia non fece mai a mezzo con nessuno. (*Al cavallo*) Vai! Vai, ti ho detto! Vai, mala bestia!»

Alla domanda formulata in perfetta lingua e con voce stentorea da Brancaleone, Pecoro risponde con una scettica negazione rafforzata dall'epitesi; così, allo stesso modo, alla supponenza esibita da Brancaleone («Avrete sentuto, suppongo...»), Mangoldo risponde prontamente, e con la sua inconfondibile dizione germanizzante, con un efficace e perentorio «Mai coverto!». Imperterrito, Brancaleone racconta la sua prodezza e con la consueta sicumera si presenta agli altri credendo di accrescere il prestigio del proprio nome con un pizzico di latino, un accorgimento cui ricorrerà spesso nel corso del film: «Lo mio nome, stare attenti, lo mio nome *est* Brancaleone da Norcia». Come al solito,



l'albagia del cavaliere è smentita poco dopo dal solito cavallo recalcitrante: nel tentativo di ammansirlo, Brancaleone gli si rivolge con una pronuncia rabbiosamente palatalizzata della sibilante che vorrebbe essere, forse, segno di collera e alludere a un certo birignao attoriale: «Mala beftia».

Brancaleone cerca dunque di mantenere sempre alto lo sforzo di parlare in maniera forbita e retorica, dando luogo, come si è già avuto modo di vedere dai pochi esempi addotti, a contrasti con la lingua dimessa e poco controllata dei suoi sodali. Il ruolo del dialogo inteso come confronto con l'apparente alterità, qui rappresentata soprattutto dalla sua sparuta schiera di poveracci, diventa così assolutamente centrale nella caratterizzazione del personaggio e soprattutto del suo idealismo destinato sempre, o quasi, al fallimento. Una scena, in particolare, evidenzia questo continuo contrasto tra alto e basso, tra ideale farcito di retorica a buon mercato e *common sense* popolare programmaticamente antieroico. Con questo buon senso Brancaleone dovrà spesso scendere a compromessi.

Vediamo dunque la scena 5:

BRANCALEONE: «L'omo allo mio servizio non teme né piovà, né sole, né foco, né vento!»

MANGOLDO: «Lo quale servizio? Semo tutti allo pari!»

BRANCALEONE: «Silenzio! Io vi sono duce e però mi dovete obbedienza e dedizione! Lo nostro cammino sarò cosperso di sudore, lacrime e sanguine. Siete voi pronti a tanto? Rispondete a una voce (*gli altri borbottano*) Siete voi pronti a morire pugnando? Noi marceremo per giorni, settimane et mesi ma infine avremo castella, ricchezze et bianche femmine dalle grandi puppe. Taccone, 'nalza le insegne».

TACCONE: «Non le tengo!»

BRANCALEONE: «Bene, e tu levale in alto! E voi, bifolchi, ponetevi all'ombra di esse, escite dalla fanga, che io farò di voi cinque un'armata veloce et...»

ABACUC: «Duce, semo quattro!»

BRANCALEONE: «E io farò di voi quattro un'armata veloce et ardita che sia veltro e liono al tempo istesso. Avanti verso Aurocastro, nel core di Puglia! (*al cavallo, battendolo*) Avanti! Avanti, miei gagliardi, in marcia! (*ancora al cavallo*) Vai! Seguitemi!»

ABACUC: «Ma dove va, quello là?»

PECORO: (*fischia per richiamare l'attenzione di Brancaleone*) De qua!»

Brancaleone esordisce con il consueto piglio autoritario subito contraddetto da Mangoldo. Di fronte all'indisciplina dell'ostrogoto, Brancaleone si produce nel più tipico dei suoi discorsi, nel quale forse non è azzardato riscontrare qualche tono mussoliniano («Io vi sono duce...», «Siete voi pronti a morire pugnando?»), discorso che però acquista presto un tono saporosamente parodistico: in fin dei conti il sudore, le lacrime e il sanguine daranno come frutto il possesso di «bianche femmine dalle grandi puppe». Il carattere donchisciottesco —l'ideale accecante— di Brancaleone è poi sottolineato dalla spiazzante e pronta risposta data a Taccone: «Bene, e tu levalo in alto!». L'incitamento si colora di accenti pseudo-machiavellici («un'armata veloce et ardita che sia veltro e liono al tempo istesso») per esaltarsi nell'ordine finale («Avanti, miei gagliardi, in marcia!»), salvo poi essere nuovamente e definitivamente ridicolizzato dal richiamo di Pecoro che chiude la scena.

Un discorso analogo si può fare con un'altra esortazione pronunciata da Brancaleone alla sua schiera. Ancora una volta la scintilla che innesca l'incontenibile capacità oratoria del cavaliere è l'indisciplina di Mangoldo, subito rintuzzata dal suo *duce*:

BRANCALEONE: «“Andemo” tu dici! E chi s'è tu, fra' Cacchio di Velletri! Andremo ove io ordino di andare. Marciaremo et piglieremo possesso dello nostro feudo secondo l'imperial cartapecora e di tale destino voi dovete essere degni con obbedienza, decoro e dedizione. Dov'è lo piglio dell'omo d'arme, vi chieggo? Via le gran lordure! Via li stracci penduli e le caccavelle e li velli! Disciplina! Fòra li petti, semo l'armata Brancaleone! Sangue di Giuda!»

ABACUC: «Piano con Giuda! »

Il giocoso *Fra' Cacchio di Velletri* con cui viene apostrofato Mangoldo è ormai assunto a scherzoso modo di dire soprattutto nel linguaggio giovanile, assieme ad altre invenzioni linguistiche del film, a partire dallo stesso *armata Brancaleone* nel significato di 'gruppo di persone inefficiente e poco organizzato'. Nel dialogo in oggetto, la parodia del discorso ufficiale si compie con l'uso di formule auliche di indiscutibile efficacia: «vi chieggo», «gran lordure», la triade «obbedienza, decoro e dedizione», affiancate senza soluzione di continuità a una voce dialettale sicuramente poco prestigiosa come *caccavelle*. Anche in questo caso la scena non può non terminare con un abbassamento di tono, decretato dall'esclamazione finale dell'ebreo Abacuc, che riconduce tutto ancora una volta entro i confini della parodia.

La maschera dell'uomo autorevole indossata da Brancaleone e necessaria a conferirgli una sia pure precaria leadership si traduce talvolta in estemporanei sfoggi di cultura, come quando, di fronte a una città sconosciuta, afferma con sicurezza, attingendo a una toponomastica estemporanea: «È certamente San Cimone o Bagnarolo o anco Panzatico, o altro loco che io non saprei». O ancora quando, in un'ennesima esortazione ai suoi, condisce il suo discorso con il solito *latinorum* da cultura media: «Orbene, gente, per diritto di conquista, pigliate ciò che trovate. Fatevi novi, acciò che ci presentiamo in Aueroastro tutti acconci e lustri. Ite! Si ponga la contrada a ferro e fuoco e l'armata Brancaleone lasci il suo terribile signo. *Dura lex sed lex!*».

I meccanismi della parodia, come già accennato, vengono spesso attuati mediante una sorta di evidenziazione di espressioni e parti di dialoghi, in maniera da sottolineare la stessa artificiosità del linguaggio utilizzato e svelarne in ultima istanza la componente ludica. Ad esempio, nella scena in cui Brancaleone incontra per la prima volta il bizantino Teofilatto, questi gli si fa incontro esclamando una formula che si pretenderebbe, e sicuramente il pubblico medio non fa fatica a riconoscerla come tale, caratteristica del mondo cavalleresco. Per tutta risposta Brancaleone replica quella formula ma in un certo senso la smentisce con un'incongruenza grammaticale:

TEOFILATTO: «Cedete lo passo!»

BRANCALEONE: «Cedete lo passo tu!»

Analogamente, nella scena dell'incontro tra Brancaleone e la vedova, gli sceneggiatori congegnano uno scambio di battute che evidentemente vuole essere la parodia del dialogo amoroso, con inevitabili risvolti kitsch:

DONNA (*cantando*): «Sulla mandola, lo meo canto s'invola, cuc-curucù, cuccurucù».

BRANCALEONE: «Cucurucù!»

DONNA: «Godiamo, pecchiamo, che è la morte? Che ci resta da vivere? (*porge un grappolo d'uva a Brancaleone*) Mordi!»

BRANCALEONE: «Fammiti basciare. Dove fuggi?»

DONNA: «Dammiti, prendimi, prendimi e dammiti! Cucurucù! Cucurucù!»

BRANCALEONE: «Cucurucù! Prendimi e dammiti, godiamo e pecchiamo! Cucurucù! Cucurucù! La tua pelle avvampa: febbre d'amore? Anch'io la voglio (*prende in braccio la donna*)»

DONNA: «No, su quello letto, no!»

BRANCALEONE: «Lo perché? Dammiti, prendimi, cucurucù!»

DONNA: «No, vi morì lo meo marito»

BRANCALEONE: «Ulla! Quando?»

DONNA: «Iere»

BRANCALEONE: «Iere? Di che malanno?»

DONNA: «Come di che malanno? Dello gran morbo che tutti ci piglia, la peste!»

BRANCALEONE: «Aaah! (*scappa via*) Via, via! Aita! Aita! La peste!»

Il *Leitmotiv* di tutta la scena è fornito dal motivetto cantato dalla donna, il cui *refrain* («cucurucù»), ripreso continuamente da Brancaleone, da materiale fonico apparentemente privo di senso si trasforma in una sorta di ridicolo richiamo d'amore: MILANI (2010: 52) ha in realtà

individuato nel *Bacco in Toscana* di Francesco Redi la fonte di «Sulla mandola, lo meo canto s'invola, cuccurucù». La serie di imperativi con pronomi clitici disposti a chiasmo («dammiti, prendimi, prendimi e dammiti!») pure contribuisce a creare un'atmosfera di lezioso erotismo, così come la pronuncia marcatamente toscana di Brancaleone (*basciare*). Come al solito, l'atmosfera cade rovinosamente nel momento in cui la donna fa riferimento al «gran morbo che tutti ci piglia», una delle più tipiche espressioni, nell'evocazione di un certo millenarismo medievale, della lingua di *Brancaleone*.

Un'analoga operazione di gioco linguistico avviene nel corso di un concitato dialogo che coinvolge Brancaleone e alcuni dei suoi seguaci:

BRANCALEONE (*coprendo Matelda*): «Ecco! Che fate? Manigoldi, ribaldi, guatate?»

TACCONE: «Perché? Nun se po' guatà?»

BRANCALEONE: «No»

MANGOLDO: «Io guato»

BRANCALEONE: «No, tu non guati!»

TEOFILATTO: «Noi guatiamo. Da poiché, a causa della pulzella, non si può andare a Aurocastro, almeno che ella ci sollazzi. Anzi, levati ché mi pari»

In questo caso l'uso di una voce verbale arcaica, *guatare*, è messo in evidenza e parodiato dalla reiterazione continua con differenti flessioni grammaticali: il verbo è coniugato nella seconda persona singolare e plurale, nella prima singolare e plurale e con la consueta apocope all'infinito. Esempi come questi dimostrano la forte componente di autoreferenzialità che caratterizza la lingua del film, mai disgiunta dall'istanza giocosa: gli autori mettono in campo una lingua artificiale ed eteroclitica sottolineando costantemente, con rimandi interni e autocitazioni, la natura intrinsecamente metalinguistica di tutta l'operazione.

In un'altra occasione vediamo agire all'unisono la componente espressionista e quella parodistica:

BRANCALEONE: «Verme di Bisanzio, noi impestati e tu a riderne? (*Teoflatto ride*) Impesto anco te! Ugnamolo, afferratelo, sputazzatelo, dategli le bave del gran contagio, lo morbo! (*raggiungono Teoflatto e gli sputano*) Sbiascicatelo! Piglia, piglia anche questo! Ti ungo!»

Accanto a vivaci voci verbali come «sputazzatelo» e «sbiascicatelo», che ribadiscono l'uso della prefissazione a fini espressionistici abbastanza comune nei dialoghi del film —si vedano ad esempio invenzioni disseminate qua e là nel film come «straportate», «smorti», «sgodi»—, ritroviamo ancora un'espressione tendenzialmente aulica come «le bave del gran contagio». La capacità di Brancaleone di mantenere a un livello sostenuto la propria elocuzione non viene quasi mai meno, sebbene in alcuni casi si conceda qualche incursione nella volgarità, smussata però dalle scelte lessicali. Così di fronte alla pusillanimità dei suoi:

BRANCALEONE: «Oh, giovani. Quando vi dico «seguitemi miei pugnaci» dovete seguire et pugnare. Poche fotte, sennò qui stiamo a prenderci per le natiche»

Concludo questa breve ricognizione con due brani nei quali la componente linguistica e quella contenutistica convergono perfettamente a creare l'ennesima parodia del romanzo cavalleresco e dei suoi valori. Nel primo estratto il cavaliere traccia un'irresistibile autobiografia romanziata:

BRANCALEONE: «Lo patre mio, barone di Norcia, morette quando io era in età di anni nove. Mia madre riandette a nozze con uno malvagio lo quale, avido dei beni miei, mi consegnò at uno sgherro, omo di facile pugnale, acché mi occidesse. Ma non lo facette. Preso di rimorsi mi abbandonò in uno bosco ov'io sopravvissi solo e crebbi libero e forte, come una lonza, arrivato all'età degli anni venti mi appresentai allo castello per reclamare il mio. Ma in frattanto, matre e patrigno si erano morti dopo aversi scialacquato cose e ogni bene. Tanto che quando io dissi “Brancaleone sono, unico legittimo erede di ogni cosa che havvi”, lo capitano de' birri gridoe “Beh, e tu pagherai li debiti. Afferratelo!”. Al che io brandii l'arma, ferii due guardie e fuggii. Da allora vado errando e pugnando»

Gli elementi riconducibili a una certa letteratura cavalleresca “di consumo” ci sono tutti, o quasi: la dipartita del caro padre, lo «sgherro di facile pugnale», la vita selvaggia nei boschi, con l’impagabile il riferimento dantesco alla *lonza*. Poi un più prosaico affare di debiti, che decreta l’inevitabile abbassamento di tono, e infine la fiera chiosa: «Da allora vado errando e pugnando». Gli elementi prettamente linguistici sono i più tipici dell’espressività di Brancaleone: i latinismi come *occidere*, *pugnare*; l’epitesi «gridoe»; la parodia di codici e linguaggi, con l’uso di una sintassi vagamente burocratica: «in età di anni nove»; la *t* eufonica in «at uno sgerro» —altro valido esempio: «Arretro malamente, ot io v’abbrucio!». L’aggiunta, anche arbitraria, di materiale fonico sembra essere una delle prerogative della lingua artificialmente “gonfiata” di Brancaleone: basti l’esempio eloquente di «abello», in luogo di *bello*, o un’espressione come «et come, non?».

Ecco poi la confessione che lo stesso Brancaleone fa al fedele Taccone dopo una cocente delusione amorosa:

BRANCALEONE: «Lo tuo signore, mio dolce, si ebbe un fiero colpo. E esso avea incontrato lo grande amore sul periglioso suo cammino di omo d’arme e avea rinunziato per tenere fede a un impegno d’onore. Tu sai, mio lieto, che cosa ne seguette. I sacrifici e le pene che ebbe a sopportare il mio cuore. Ora, lo tuo duce ti dice, per tuo ammaestramento, sai tu qual sia in questa nera valle la risultanza e il premio di ogni sacrificio umano? Calci nel deretano! D’ora innanzi verrò nomato “il cavaliere amaro”... almeno credo»

Il tono qui si fa dapprima crepuscolare con i delicati appellativi «mio dolce», «mio lieto», pur senza rinunciare a espressioni più virili, come «periglioso suo cammino di omo d’arme». Poi l’inserzione di una sentenza di realistico, rassegnato valore gnomico, rafforzato dalla rima tutta terrena tra «umano» e «deretano», è il suggello di una dolorosa filosofia di vita. Un dolore che, chissà —il dubbio è sempre d’obbligo—, consegnerà Brancaleone al mito con il corrispondente epiteto evocativo.

Consideriamo ora la lingua degli altri personaggi. Quella dell’invasato monaco Zenone è sicuramente una delle interpretazioni attoriali

più riuscite, e più autoironiche, di Enrico Maria Salerno. Il tono di voce esageratamente acuto, quasi da cantante castrato, lo sguardo da ossesso, il gestire ampio e nervoso, l'elocuzione ricca di latinismi e di cadenze cantilenanti ne fanno una maschera deformata del misticismo e della predicazione medievali.

Ecco con quale irruenza il monaco si presenta con il suo seguito di pellegrini cenciosi di fronte agli uomini dell'armata Brancaleone, disperati perché si credono appestati:

ZENONE (*bacia Brancaleone sulla bocca*): «Omini affortunati, la salvezione vi porto! Unitevi a noi e la vita salva averete, seguitatemi e lo terribile morbo non vi tangerà. Prendete le vostre armi e venite meco in terra santa a liberare lo santo Sepolcro e io vi prometto salvi lo corpo e l'anima. Sarai mondo se monderai lo mondo! Da ogni male guarirà chi in Terra Santa meco verrà! Orsù, soldati della fede, venite meco in lieta schiera, tutti allo Santo, allo Santo e allo Santissimo Sepolcro. Deus vult, Dio lo vuole!»

La perentoria promessa di salvezione che segue l'energica allocuzione («omini affortunati») è rafforzata da cadenze ritmiche di indiscutibile capacità persuasiva, quasi ipnotiche per le suggestionabili orecchie dei sedicenti «ammorbati»: «sarai mondo se monderai lo mondo»; «da ogni male guarirà chi in Terra Santa meco verrà»; «tutti allo Santo, allo Santo e allo Santissimo sepolcro». Il tutto suggellato e garantito dalla lingua dell'autorità e della Chiesa: il «Deus vult» finale riecheggia ovviamente il motto di Pietro d'Amiens nella sua "crociata dei pezzenti". Di fronte a tanta forza oratoria, Brancaleone e i suoi non possono esimersi dal seguire il carismatico uomo di fede.

Anche l'intransigenza di Zenone, così come quella di Brancaleone, è destinata a scontrarsi con l'incredulità o, se si vuole, con lo scettico realismo di chi lo circonda. Per illustrare questo aspetto, e per vedere ulteriormente all'opera la lingua di Zenone, la più vicina a uno dei modelli letterari dichiarati dagli autori, il poeta Jacopone da Todi, basti ricordare le due scene della passerella, ovvero del «cavalcone», che crolla miseramente prima sotto il peso di Pecoro e poi dello stesso Zenone, con conseguente scioglimento della pia spedizione.



Il monaco vi esibisce invenzioni assolutamente esemplari della volontà degli sceneggiatori di fare della lingua il luogo di un libero gioco di contaminazioni. L'espressione *in fla indiana* viene in qualche modo trasposto ai tempi delle invasioni barbariche e diventa un improbabile «in fila longobarda» —in una delle scene successive ci sarà occasione per un'altra *boutade* linguistica del monaco, ma supportata forse da ragioni etimologiche, quando dirà che la via è «irsuta di ostacoli», anziché *irta*. Ciò che emerge dal parlato di Zenone è ancora una volta la propensione a latinismi accessibili a tutti: si veda «Transea», ma soprattutto invenzioni come «uno serpe in *pectore*» e «ai lavacri per la *purifatio*». Ritornano pure gli ammaestramenti in rima che abbiamo visto essere i punti di forza della retorica del monaco: qui in particolare «Sarai mondo se monderai l'immondo», evidente variazione del «Sarai mondo se monderai lo mondo» già visto. Entrambe le espressioni richiamano alla memoria il verso di Jacopone «o mondo enmondo — che d'ogne ben mai mondo». Lo stesso «cavalcone», senz'altro l'invenzione più memorabile del personaggio, rimanda alla lingua jacobonica, come dimostrato da FRANCESCHINI (2014: 128–133).

Quando, in occasione di un secondo *cavalcone*, sarà lo stesso Zenone a precipitare nel vuoto, Brancaleone si troverà costretto a concludere saggiamente, e con un latino non meno sgangherato di quello del monaco: «Se de ogni fatto dovemo trarre la sua significazione, issa è questa: Dio non lo vuole. Deus non vult. Claro est?».

Il bizantino Teofilatto dei Leonzi (Gian Maria Volonté) appare sin dalla prima scena, quella dell'incontro–scontro con Brancaleone, come l'aristocratico corrotto e vanaglorioso. Ecco come si presenta:

TEOFILATTO: «Io sono Teofilatto dei Leonzi, famiglia bizantina discendente da Niceforo I. Ti vedo e ti piango».

La pronuncia blesa della *r* e il tono flemmatico sono i più classici espedienti per caratterizzare un personaggio superbo e debosciato. Anche per questo le invenzioni linguistiche non sono particolarmente vivaci nel parlato di Teofilatto, che in fin dei conti presenta anche un carattere meno marcato di “arcaicità”. Valga come esempio la seguente battuta:

TEOFILATTO: «Mah, mi nasce un pensiero: sibbene tu sia grandemente ampolloso, beh, quali vi veggo mi sembrate assai malmessi; la mia famiglia è molto ricca e ben pagherebbe per la mia vita. Perciò penso: io mi ti offro quale prigioniero e alla magione di mio padre andiamo a esigere lo riscatto in oro che spartiremo in due e poi ognuno per sé, eh?».

Ad ogni modo, in talune circostanze il linguaggio di Teofilatto si fa più dinamico, come quando, parlando del monaco Zenone, afferma: «Isso è sparuto. Chi ha dato ha dato, chi ha avuto ha avuto», un caso evidente di contaminazione di materiali diversi e dialettali, con la formula stereotipa che ricorda una canzone napoletana assai popolare. Qualcosa di simile accade quando Brancaleone nel castello di Guccione afferma con fierezza, utilizzando un'espressione gnomica assai colloquiale: «Chiovo scaccia chiovo».

In casa dei Leonzi si svolge una delle scene più suggestive del film. L'atmosfera di decadenza fisica e morale che regna nella famiglia bizantina è descritta con uguale forza dalle immagini, con gli stupendi costumi e le scenografie di Piero Gherardi, e dai dialoghi:

BRANCALEONE (*a Teofilatto*): «Quali impreviste sembianze. Chi sono?»

TEOFILATTO: «Li ultimi duchi di Bisanzio. Sangue prezioso e malato mischiato a se stesso. Membra febbrili, fiacche alla spada ma adatte al pugnale, dedite ad ogni amplesso. Gente che è meglio da perderla che trovarla»

ABACUC (*indicando il posto al centro vuoto*): «E quello scanno vòto?»

TEOFILATTO: «Ah, è riservato al padre mio. Esta è l'ora della sua preghiera. Aspettiamo isso»

ABACUC: «Sai che faccio? Io chiederò a tuo padre mille petecchioni d'oro. No, anzi, duemila!»

BRANCALEONE: «Quella pallida ma appetibile chi è?»

TEOFILATTO: «Mia sorella»

BRANCALEONE: «No, intendo quella a latere. Con la faccia di baldracca»

TEOFILATTO: «Mia madre»

BRANCALEONE: «Ah»

TEOFILATTO: «Che ne diresti di mia zia Teodora? Fece morire lo suo sposo di pugnale avvelenato tra spasimi d'inferno»

BRANCALEONE: «Verga!»

TEOFILATTO: «Per compiacere a lo suo amante»

BRANCALEONE: «Lo quale?»

TEOFILATTO (*indicando un uomo deforme*): «Quello col bacile. Isso si chiama Cippa»

BRANCALEONE: «Verga!»



La splendida descrizione delle «impreviste sembianze» dei membri della famiglia, sovrapposta a una ripresa frontale degli stessi che cita a suo modo la pittura bizantina, è uno dei migliori saggi della capacità di suggestione della lingua del film. Il successivo scambio di battute tra Brancaleone e Teofilatto sull'identità delle due donne mette poi in scena il più classico degli equivoci da commedia e costituisce anche l'occasione per il consueto cambio di tonalità. L'entrata in scena della

lasciva Teodora (Barbara Steele) rende ancora più vivace il dialogo a bassa voce tra i due: l'esclamazione «Verga!» fa da contrappunto al nome dell'uomo deforme «Cippa», che, come spiega lo stesso Monicelli (Della Casa & Libertini 2005: 103), è una voce del romanesco per indicare il membro maschile. Conclude adeguatamente la scena il felicissimo *calembour* «E sì che se ne dôle, ma a te che te ne cale», che gioca sulla consonanza tra due voci "arcaiche", un esempio perfetto dei meccanismi di parodia della lingua messi in opera da Age e Scarpelli.

Il mercante ebreo Abacuc interpretato dal caratterista napoletano Carlo Pisacane, doppiato però da un attore, Franco Latini, che conferisce al personaggio un accento marcatamente laziale, è una delle maschere più riuscite del film: capelli bianchi lunghissimi, viso rugoso, gabbano nero, copricapo a forma di cono, una cassa simile a una bara che il vecchio si trascina dietro con una fune. Ciò che contrassegna in maniera essenziale il suo parlato è la ripetizione di frasi, neologismi, interiezioni, allocuzioni, secondo un meccanismo tipico della commedia italiana, quello della reiterazione di una serie di formule che serve a caratterizzare soprattutto i personaggi di contorno.

Un aspetto fondamentale del modo di esprimersi di Abacuc è l'uso di enunciati articolati solitamente in due parti, spesso arricchite da rime o assonanze, con indubitabili effetti comici amplificati dal costante tono lamentoso: «Prima sortire e poi parlare», «Prima toccare e poi pagare», «Oh, io prevengo: poco tengo e poco dongo», «Prima arraffare e poi manducare» e così via.

Due sono le espressioni, quasi dei *Leitmotive* del personaggio, con cui il *giudio* apostrofa i suoi compagni di ventura: *cristianucci* e *scifonai*. Il più delle volte queste espressioni sono usate da Abacuc per manifestare il proprio malcontento e allora ecco una delle sue frasi preferite, che si presenta peraltro nella forma di due ottonari in rima baciata: «Morti voi scifonai, nun v'avessi visto mai!». Un neologismo che ricorre spesso nei discorsi di questo personaggio, specie nelle contrattazioni di natura economica, è l'efficacissimo e già ricordato *petecchioni*, usato come sinonimo di 'pezzi d'oro': «Facemo mille petecchioni, e contenti

li sapienti e li minchioni». L'esclamazione che il Nostro preferisce nei momenti di pericolo è invece «Santi zeffirini!».

FRANCESCHINI (2012), tanto per *mortivoi* quanto per *scifonai* e *zeffrini*, ha messo in evidenza in quale modo gli autori del film, per la costruzione del linguaggio di Abacuc, attingano al giudeo-romanesco, ovvero alla lingua del ghetto —che proprio in quegli anni era stato al centro di uno studio di MILANO (1964)— nonché agli usi riflessi nei poeti romani Giuseppe Gioacchino Belli e Giggi Zanazzo, con il consueto gioco di deformazioni, travestimenti e neoformazioni. Dunque, seguendo questo studio, se *mortivoi* è riconducibile a *mór di vói* 'per amore di voi' con cambio semantico in senso imprecatorio, *scifonai* potrebbe rinviare, per il primo segmento, a *scefòch* 'versare' e all'espressione *fare scefòch* 'vomitare' —ma c'è anche la possibilità del francese *chiffoneur* o *chiffonier* 'straccivendolo', 'cenciaio'— con l'aggiunta di la terminazione ebraizzante *-onai*. Infine, *zeffrini*, che a sua volta corrisponde al primo nome di Abacuc, Zeffirino, potrebbe derivare da una parola fondamentale per la cultura ebraica, *séfer* pl. *sfarìm*, e in giudeo-italiano *sefarìm*, pl. *sefrìm*, ovvero il rotolo di pergamena strettamente legato al nostro personaggio e vero e proprio motore dell'intreccio del film.

La propensione al lamento manifestata spessissimo da Abacuc dà luogo anche a qualche contaminazione tra latino maccheronico e espressionismo popolaresco: «Ahimè, me pietade. So' tutto un dolore». In un'altra occasione prevale invece una tutta umana fiducia nel futuro: «Cristianucci, cristianucci, facemo modo di giugnere presto alla rocca. Vecchio sono e tutto acciaccato (*tossisce*). E abbisognoso di buono dormire, buono mangiare, buono bevère e niente facère», con la solita rima che qui richiede la modificazione degli accenti.

Da Abacuc sentiamo leggere il testo della pergamena che dovrebbe regalare a Brancaleone e ai suoi fedeli un pezzo di terra e la felicità. Il testo è l'occasione ghiotta per l'ennesima parodia della lingua ufficiale. Si noti il plurale di maestà e la serie di titoli nobiliari o un'espressione come «lo nero periglio che vien dallo mare», o anche la pronuncia di «varvassore» con *l* che si modifica in *r*, tratto tipico dell'area mediana

dei dialetti centromeridionali, o ancora la ricerca di un ordine sintattico più “prestigioso”, del tipo «grande giuramento di saggiamente governare la città»:

«Noi, Ottone detto l’Attabrighe, per volontà di Dio principe del Sacro Romano Impero, grande varvassore di Sassonia, duca di Battemberg e di Pomerania, conferiamo allo possessore di questa pergamena la proprietà della città e della rocca di Aurocastro nelle Puglie e le vigne, gli armenti e tutte le ricchezze annesse. Lo cavaliere feudatario face grande giuramento di saggiamente governare la città ed eliminare lo nero periglio che vien dallo mare col novo vento delle primavere».

La toccante scena della morte di Abacuc è un chiaro esempio della simpatia, ma in questo caso direi quasi della *pietas*, che gli sceneggiatori nutrono per i propri personaggi destinati al fallimento. Il dialogo è però anche la dimostrazione del potere affabulatorio della parola, capace qui, con la bella descrizione di un aldilà assolutamente *sui generis*, fatto di «pagnocche di pane» e vino «in abbondanza», di riscattare una vita di privazioni. In questo senso si tratta quasi di una scena dal valore programmatico, in cui la lingua diventa a tutti gli effetti “creazione”:

BRANCALEONE: «Andiamo male, cristianucci»

BRANCALEONE: «No, che male. Malazzo passeggero. Presto sarai arzilla. Te lo dice il vecchio Branca»

BRANCALEONE: «Arrivette lo mio momento. Non sento manco più li dolori a li piedi. Ormai...»

BRANCALEONE: «Abacucco, e se anco fosse? Io credo che anderai a star bene. Io non potria dire se tu, or che trapassi, irai a lo paradiso nostro dei cristiani o a quello della tua gente e dello tuo Dio di prima. Ma per certo io credo che sarà sempre meglio di questa vita che ci toccò in sorte»

BRANCALEONE: «Anco io lo credo, ah!»

TACCONE: «Non soffrirai più lo freddo»

MANGOLDO: «Né calura»

TACCONE: «Né fame né sete»

PECORO: «Né bastonate»

ZITO: «Né spaventi»

BRANCALEONE: «Ma uno cielo sempre abello e li uccelletti sui rami degli arbori in fiore. E gli agnoli che ti daranno le gran pagnocche di pane e cacio e vino e latte in abbondanza. E ti dicono: «Ne vuoi vecchio? Piglia, ancora vuoi? Piglia, mangia, bevi vecchio, fatti sazio e dormi vecchio, dormi, dormi».

*Abacuc muore stringendo in mano il rotolo di pergamena.*

PECORO: «Beato a isso»

Mangoldo, l'allampanato «strogoto» —così lo apostrofa a un certo punto Brancaleone— interpretato dall'attore Ugo Fangareggi e doppiato da Marcello Turilli, parla una lingua particolarmente originale, una commistione tra dialetti settentrionali liberamente rielaborati ed elementi fonetici di area tedesca. Un saggio particolarmente rappresentativo del parlato di Mangoldo può essere questa battuta della scena 2:

MANGOLDO: «Me ve digo trovemo uno cavaliere, sì, ma non vendemoghe la pergamena, andemo con lui a chiappa' tera e fòido e tutte robe, che esso sia nostro duce e noi sua schiera, ma prima farà giuramento che spartirà con noi tutta 'a roba»

Gli elementi dialettali sono evidenti: la pronuncia uvulare della *r*, ascrivibile anche all'area linguistica tedesca, la sonorizzazione delle consonanti sorde in posizione intervocalica («digo»), la degeminazione («tera»), *me* utilizzato in funzione di soggetto, voci come «vendemoghe» e «andemo». La pronuncia “alla tedesca” di «feudo» (=«fòido») è la prova più evidente dell'innesto di elementi fonetici germanici su un sostrato dialettale settentrionale, così come, in altre occasioni, una certa resistenza a pronunciare correttamente le vocali in finale di parola («buone denaro», «rimane» in luogo *rimani*).

Un'altra caratteristica del parlato di Mangoldo è la pronuncia piana delle parole parossitone: «vendére», «scampàno», «morbìdo», «aprila», «seguìta» e così via. La caduta della consonante intervocalica genera

poi frasi di questo tipo: «Amici, *fratei*, soldati... una cosa *aemo* a fare: scappùma!».

Dal punto di vista lessicale, ecco alcuni degli esempi più rappresentativi: «pirlo», «scampare», «palanche», «coverto».

Il villano Pecoro (Folco Lulli) e il ragazzo Taccone (Gian Luigi Crescenzi) parlano una lingua piuttosto marcata sul piano dialettale con la netta preponderanza di elementi dell'area laziale, sia settentrionale sia meridionale. È un parlato che per le scelte lessicali e le caratteristiche fonetiche si potrebbe definire rustico. Pochi esempi possono bastare a darne un'idea: «Che si' detto?» (Pecoro), «Nun è orso: da la capa e da le recchie me pare orsa!» (Taccone), «Venghe pur'io, ma facemo piano. Se issa se accorge ce se magna».

La summa di questa mistione di elementi dialettali è rappresentata da una battuta di Pecoro, che così descrive l'orsa che gli ha salvato la vita dopo la caduta dal «cavalcone». Si notino soprattutto l'aggettivo «smaguzzato», dal latino tardo *exmagare* 'perdere le forze', derivato a sua volta del germ. \**magan* 'avere forza, potere', e l'assimilazione consonantica in «ghianne»:

PECORO: «No, è bona! Me trovò smaguzzato in su la riva, me curette e me portette nella grotta come fusse 'na cummare. Oddio, male nun sto. Un giorno ghianne e marroni, un giorno radicchio o puramente ranocchi... Inzomma, se campà»

Anche questi due personaggi possono permettersi qua e là qualche piccola invenzione linguistica, come l'aggettivo «pusillone» utilizzato da Taccone per apostrofare Abacuc.

I numerosi personaggi minori contribuiscono ad arricchire il plurilinguismo del film. In quanto racconto di un lungo viaggio verso Sud, *L'armata Brancaleone* è anche una breve e vivace escursione linguistica di una parte della Penisola.

Si può partire dall'annuncio dell'araldo del torneo di Civita, forse l'odierna Civita Castellana in provincia di Viterbo, caratterizzato da un marcatissimo accento alto-laziale, nonché da una fantasiosa teoria di



antroponimi “d’epoca” —dagli esempi già addotti, sarà risultata evidente l’importanza dell’onomastica nell’economia della lingua del film:

ARALDO: «Prendono parte a questo *turneo li cavalieri*: Favore Codo, cadetto di Vetralla, Maraldo di Sutri, Maccone tiranno di Sulmona, il sire di Zagarolo, Grifone detto Manunta, Brancaleone da Norcia. *Lu primo scontro avverrà tra Grifone detto Manunta e Brancaleone da Norcia Presentarsi con elmo e scudo da cumbattimento*»

La coesistenza di parlate di diversa provenienza geografica è particolarmente vivace nel corso di un breve scambio di battute tra Brancaleone e alcuni dei pellegrini seguaci del monaco Zenone. Alla parlata settentrionale di UOMO 1 —la pronuncia della z come s sonora, l’esclamazione «sacranùm»— segue quella centromeridionale —«indove», «mogliera»— di UOMO 2 e UOMO 3:

UOMO 1: «Io tengo gotta e renella. Lo bon monaco Zenone mi ha assicurato la salute. Andemo a Taranto dove se radunano armate e navi e poi andemo a Gerusalemme a pugnare contro gli affricani, sacranùm!»

BRANCALEONE: «Giusta. Pugneremo spalla a spalla contra ai neri in Terra Santa. E voi, miei buoni, che tenete? Tu avesti lo braccio monco. In quale battaglia? A Battilonta? O a Sutri contra gli Svevi?»

UOMO 2: «A casa sua. Indove isso mi trovò abbracciato con la mogliera sua e mi mozzò lo braccio»

UOMO 3: «Dopo lo sconcio, pentiti e amichi, lasciammo la maiala e partummo ambodue con lo monaco Zenone per le Terre Sante»

Al parlare dimesso dei suoi interlocutori, Brancaleone oppone come al solito la sua lingua pomposa («pugneremo spalla a spalla») e lo sfoggio di cultura che però nasconde l’ennesimo sberleffo parodistico: il termine *battilonta* è in realtà una voce dialettale romanesca che indica sul quale si preparava la base per la minestra, il cosiddetto *battuto*, ottenuto appunto battendo e tritando gli odori e il lardo, ossia l’*onto* (Fava 2005: 78).

Man mano che l’armata si spinge verso Sud, la lingua dei personaggi incontrati lungo il cammino si caratterizza sempre più per la presenza

di tratti prima di area centromeridionale poi meridionale. Se il personaggio di Matelda (Catherine Spaak) si limita a utilizzare il verbo *tenere* in luogo di *avere* o una forma aggettivale come *bellilli*, la parlata meridionale del fabbro Zito sembra molto più schietta: «La mugliera se n'è scappata. È scappata co nu' surdato. Mi voglio accidere. Songo curnuto».

Anche nella tanto agognata Aurocastro il plurilinguismo la fa da padrone. Nella rocca pugliese Brancaleone e i suoi si imbattono nel personaggio di Quarantino, che si esprime con uno spiccato accento campano: «Sveltezza, iamme». Alla sua domanda «Vedi nisciuna cosa?» una vedetta risponde, stavolta in ottemperanza al vocalismo dell'area meridionale estrema: «Una vila nira!».

Infine, un discorso a parte meriterebbero le musiche del film firmate di Carlo Rustichelli. Marcette, canti e canzoni costituiscono una presenza costante nel film, momenti fondamentali nella costruzione del ritmo e del senso: si pensi alla celebre marcetta «Branca, Branca, Branca/ Leon Leon Leon/ *fšchio/ colpo di tamburo*». Il canto di Zenone e dei suoi pellegrini «Longo lo cammino, ma grande è la meta. Contro lo saracino, seguiamo il profeta. Vade retro Satàn! Vade retro Satàn!» è talvolta prolungato da una sorta di salmodia, che è anche una riuscita parodia della poesia goliardica medievale:

Sanza armatura  
Sanza paura  
Sanza calzari  
Sanza dinari  
Soli con Deo!  
Sanza pagnotta  
Sanza canotta...

Ancora una volta, il *pastiche* linguistico esibito nel film mescola l'alto (il latinismo *Deo*) e il basso (*pagnotta*), l'antico (*dinari*) e il moderno (*canotta*). Il risultato è sempre irresistibile.

## Conclusioni

In questo *excursus* nella lingua di *L'armata Brancaleone*, si è tentato di dimostrare come le invenzioni degli autori, pur animate da uno spirito

goliardico e all'insegna del *pastiche*, costituiscano un esempio ammirevole di sperimentalismo linguistico per il grande pubblico della commedia. Il film si inserisce infatti, ma con le specificità del cinema di Monicelli e di Age e Scarpelli, come l'attenzione al mondo degli umili e a una "riscrittura" antiretorica della storia d'Italia, nel macro-genere della commedia. Dopo aver ricostruito brevemente la genesi del film e in particolare il passaggio dalla sceneggiatura alle riprese e alla postproduzione, fasi in cui non si ferma, ma anzi talvolta si arricchisce, il lavoro sulla lingua nella dialettica tra comprensibilità ed espressività, si è passati all'analisi del parlato. Oltre a un'essenziale elencazione dei fenomeni linguistici che si ritrovano più o meno indifferentemente in tutti i personaggi del film e che contribuiscono a creare un'impressione di arcaicità, un breve esame del parlato dei singoli personaggi ha messo in evidenza gli aspetti più interessanti dell'operazione di Age-Scarpelli-Monicelli: ciascun personaggio parla una lingua propria e l'aspetto più specifico del film risiede proprio in un vivacissimo e corale plurilinguismo. Mescolando elementi linguistici diacronicamente lontani e vicini, suggestioni letterarie opportunamente travestite e rielaborate, ciò che informa la lingua di Brancaleone, come indicato da PIROTTI (1989: 21), non è solo uno «sbrigliato "istinto del gioco"», ma anche e soprattutto «un'operazione culturale ricca e stimolante», che nell'ambito dell'arte popolare per eccellenza del secolo scorso, il cinema comico, propone un modello non banale, creativo e al contempo perfettamente rispondente a un'idea di storia e di umanità.



## BIBLIOGRAFIA

ACCARDO Alessio, *Age & Scarpelli. La storia si fa commedia*, ANCCI, Roma 2001.

AGE [INCROCCI Agenore], SCARPELLI Furio & MONICELLI Mario, *Il romanzo di Brancaleone*, Longanesi, Milano 1984.

AGE [INCROCCI Agenore], SCARPELLI Furio & MONICELLI Mario, *Brancaleone alle crociate. Sceneggiatura originale dell'omonimo film di Mario Monicelli*, Circolo del Cinema di Mantova, Mantova 1989.

BACHTIN Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa della tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1995.

BATTISTI Carlo, «La lingua e il cinema: impressioni», *Lingua nostra*, 2 (1952), 29–34. Il linguaggio del cinema, *Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*, XX (1955), 253–80.

BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta*, Editori Riuniti, Roma 1982.

BUCCHERI Vincenzo, «Il pernacchio e la storia», L. De Franceschi cur, *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, Venezia 2001, 162–175.

CODELLI Lorenzo, «Entretien avec Age et Scarpelli», *Positif*, 193 (1977), 2–9.

D'AGOSTINI Paolo, *Romanzo popolare*, Edizioni Italiane, Napoli 1991.

DE FRANCESCHI Leonardo cur, *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, Venezia 2001.

DELLA CASA Stefano cur, *L'armata Brancaleone. Quando la commedia riscrive la storia*, Lindau, Torino 2005. «Il passaggio dalla sceneggiatura al film», *Ibidem*, 91–97.

DELLA CASA Stefano & LIBERTINI Maddalena cur, «A tu per tu con Mario Monicelli», S. Della Casa cur, *L'armata Brancaleone. Quando la commedia riscrive la storia*, Lindau, Torino 2005, 101–105.

DE MAURO Tullio, «La lingua e i dialetti nella commedia», R. Napolitano cur, *Commedia all'italiana. Angolazioni e controcampi*, Gangemi, Roma 1986, 161–177.

FALDINI Franca & FOFI Goffredo curr., *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960–69*, Feltrinelli, Milano 1979.

FAVA Claudio G., «Nel medioevo in fila longobarda. L'arcaico latino goliardico di Age & Scarpelli», S. Della Casa cur, *L'armata Brancaleone. Quando la commedia riscrive la storia*, Lindau, Torino 2005, 75–80.

FRANCESCHINI Fabrizio, «Zeffirino Abacuc: il *giudío* e il giudeo-romanesco ne “L'armata Brancaleone”», *Italianistica*, 3 (2012), 55–68. *Monicelli e il genio delle lingue*, Felici, Pisa 2014.

MICCICHÈ Lino, «Mario Monicelli: la commedia e oltre», L. De Franceschi cur, *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, Venezia 2001, IX–XXI.

MONICELLI Mario, *L'arte della commedia*, Lorenzo Codelli cur, Dedalo, Bari 1986.

MENARINI Alberto, *Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema. Saggi di filologia linguistica*, Bocca, Milano–Roma 1955.

MILANI Matteo, «Salmerie onomastiche nel film “L'Armata Brancaleone”», *Italianistica*, 3 (2010), 49–66.

MILANO Attilio, *Il ghetto di Roma. Illustrazioni storiche*, Straderini, Roma 1964.

MONDADORI Sebastiano, «*La commedia umana*». *Conversazioni con Mario Monicelli*, il Saggiatore, Milano 2005.

PEDRONI Federico cur, «I dialoghi del film», S. Della Casa cur, *L'armata Brancaleone. Quando la commedia riscrive la storia*, Lindau, Torino 2005, 139–185.

PIROTTI Giuliano, «La lingua del “Brancaleone”: il gioco e la finzione», Age [A. Incrocci], F. Scarpelli & M. Monicelli, *Brancaleone alle crocia-*

te. *Sceneggiatura originale dell'omonimo film di Mario Monicelli*, Circolo del Cinema di Mantova, Mantova 1989, 19–24.

RAFFAELLI Sergio, *La lingua filmata*, Le Lettere, Firenze 1992. «Il parlato cinematografico e televisivo», L. Serianni & P. Trifone cur, *Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino 1999, Vol. II, 271–290.

ROSSI Fabio, *Il linguaggio cinematografico*, Aracne editrice, Roma 2006.

SABATINI Francesco (1985), «*L'italiano dell'uso medio*»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane», G. Holtus & E. Radtke cur, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen 1985, 154–184.

SCARPELLI Furio, *L'armata Brancaleone*. Mario Monicelli, disegni di Emanuele Luzzati, Gallucci, Roma 2005.

SOCCI Stefano, «Eroi e maschere. Piccolo dizionario tipologico dei personaggi», L. De Franceschi cur, *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, Venezia 2001, 117–132.

TRIONFERA Claudio, *Age e Scarpelli in commedia*, Di Giacomo Editore, Pesaro 1990.

VIGANÒ Aldo, «Il regista che non volle farsi autore», L. De Franceschi cur, *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, Venezia 2001, 75–87.