

«Cedi lo passo» Sulla lingua dell'Armata Brancaleone

di Annalisa Nesi

*Dedicato a Sergio Raffaelli
Qualità umana e scientifica in lui sono state tutt'uno*

La scelta del film può apparire scontata, ma è pur vero che *L'Armata Brancaleone*¹ ha rappresentato un momento di rottura e di novità nel panorama filmico fino a diventare punto di riferimento per un certo tipo di produzione – di qualità assai diversificata – ambientata nel Medioevo. Qui l'intenzione è quella di rimarcare la ricaduta in termini di conoscenza di un Medioevo altro rispetto a quello veicolato fino a quel momento e, per quel che ci preme, è l'aspetto linguistico al quale si vuole dare uno spazio meno frammentato rispetto a quanto scritto ad oggi, seppure in maniera netta e sapiente. Sullo sfondo, naturalmente, gli studi sulla lingua del cinema.

1. Nel titolo non c'è un errore di citazione. Così, ancora verso gli anni Settanta, la frase risuonava nei corridoi del liceo quando due studenti – che avevano 'assimilato' la lingua del *Brancaleone* – si contrastavano il passaggio e adeguavano il testo dell'incontro fra Brancaleone da Norcia e Teofilatto secondo la normale concordanza nel sistema allocutivo: allocutivo 'naturale' *tu*, verbo alla seconda persona singolare.

Fra l'altro nell'episodio del film², di cui qui si tratta (scena 7), il dialogo prosegue con i due cavalieri che passano subito dal *voi* al *tu*. Ed è proprio la discordanza a rendere efficace lo scambio di battute:

Teofilatto - *Cedete lo passo*
Brancaleone - *Cedete lo passo, tu!*

E sul quel *tu* c'è tutta l'enfasi di chi non vuol essere da meno, non vuol cedere seppur cavaliere cencioso alla testa di un manipolo di cinque (anzi quattro)

seguaci accozzati alla meno peggio e che, come sostiene Manigoldo, si sentono al suo livello (scena 6):

Brancaleone - *L'omo a lo mio servizio non teme né piova né sole né foco né vento...*
Manigoldo - *Lo quale servizio? Semo tutti a lo paro.*

Brancaleone, nell'esortarli a formare un'armata, li aveva anche contati male (scena 6):

Brancaleone - [...] *Escite dalla fanga che io farò di voi cinque un'armata veloce...*
Abacuc - *Duce, semo quattro...*

Nel riconoscere l'efficacia della discordanza pronominale citata – che fa certamente pensare al facile passaggio dal *lei* al *tu* (in questo caso dal *voi* al *tu*) nei banali litigi fra sconosciuti diffusi nella commedia all'italiana, ma anche nella realtà – si nega in certo modo un'analisi linguistica del testo che tenga in disparte lo scarto fra la ricostruzione-invenzione di una possibile lingua del Medioevo, regolare strutturata e credibile, e l'efficacia comica di una costante deroga spesso da riscontrare in inserti linguistici stereotipi dell'oggi. Si pensi all'improbabile commento di Teofilatto quando il monaco Zenone cade dal «cavalcone» nel burrone: «*Mondi semo. Il monaco lo disse. Isso è sparuto. Chi ha dato ha dato, chi ha avuto ha avuto...*» (scena 12); oppure quel «[...] *senno' qui stiamo a prenderci per le natiche*» (scena 13) di Brancaleone quando i «*suoi pugnaci*» non lo seguono; o ancora quel «*tiremo di longo*» di Teofilatto (scena 17). Brancaleone a Taccone: «*A tuo ammaestramento. Sai tu qual sia, in questa nera valle, la risultanza e premio di ogni sforzo e sacrificio umano? Calci, nel deretano!*» (scena 21), dove *deretano* al pari dell'esclama-

zione *verga!* (più avanti nel testo, scena 22) e delle citate *natiche*, servono a mantenere il registro alto del cavaliere. «[...] *Andiamo sopra. C'è una stanza con un comodo sofà che io conosco*»: improbabile quel *sofà* proposto maliziosamente da una donna a Brancaleone quando Matelda si ritira con lo sposo Guccione (scena 17). Echeggia *sofà* di goliardica memoria. Per chiudere con gli esempi: «*Vai Aquilante! La bona pace a tutti, ognun per sé*» congedo 'tattico' di Brancaleone per non rivelare la meta a tutti (scena 12). Qui, l'effetto è proprio nel lasciare immaginare il seguito: *e Dio per tutti*.

Eppure l'effetto generale, fortemente impressivo, di una lingua che si colloca a un generico livello di volgare (vedremo poi che è comunque avvertita la necessità di colorire in diatopia, sempre relativa, e talora in diamesia), variamente retrodatata rispetto all'oggi quanto ai fenomeni accolti, è certamente da ricercare in una costante presenza di caratteri che vanno a costituire il compatto sfondo sul quale innestare gli scarti: le invenzioni (*cavalcone*, *fila longobarda*), i tormentoni (*Sarai mondo se monderai lo mondo!*; *Longo lo cammino ma grande la meta*; *Mordivoi scifonai, nun v'avessi visto mai!*), i travestimenti (*Tenevamo uno serpe in pectore*).

In fondo proprio queste costruzioni, frasi fatte, sono la fortuna 'linguistica' del film: colpiscono lo spettatore che le fa proprie estrapolandole dal contesto e le riusa – perlopiù per breve periodo – in contesti appropriati, a scopo ludico, conferendo loro un senso paremiologico. In quegli anni dovevano ancora decollare gli studi sul linguaggio giovanile che, fra l'altro, sappiamo nutrirsi ampiamente di tormentoni desunti da film di particolare successo (è d'obbligo il riferimento ad *Amici miei*, dello stesso Monicelli, 1975) o da trasmissioni, di solito comiche, radiofoniche (a partire da *Alto gradimento* di Gianni Boncompagni e Renzo Arbore, 1970) e televisive (fra le prime *Drive in* di Gian Carlo Nicotra, 1983) o dalla pubblicità. Ma è certo che l'impasto linguistico costruito da Age e Scarpelli (Agenore Incrocci e Furio Scarpelli) ebbe forte presa sui giovani e sugli studenti che vi ritrovarono lo spirito parodistico a cui erano usi sottoporre il latino e la lingua delle origini, che praticavano più seriamente sui banchi di scuola.

La «goliardica fantasia», per usare le parole di Sergio Raffaelli³ – al quale si deve l'impostazione degli studi sulla lingua del cinema oltre a testi e saggi di fondamentale importanza per chi affronti questo tema – esce, a mio avviso, dal ristretto ambito della comunità universitaria e si offre ad un largo pubblico estrinsecandosi in un testo edulcorato (rispetto alle composizioni goliardiche, fra le più note *l'Ifigenia* e il *Processo di Sculacciabuchi*) non privo di una certa

eleganza 'sapida' nel dominare temi boccacceschi. Colpisce il momento storico: la goliardia di lì a due anni, col Sessantotto, sarà costume residuale e, quasi sempre, di segno politico reazionario.

Alla transitorietà nell'uso di espressioni del film, legate all'immediato successo e all'altrettanto ottima accoglienza del seguito, *Brancaleone alle Crociate* (1970), in modo più stabile si accoglie il titolo. *Armata Brancaleone* è in uso – e si tratta dunque di un uso di lunga durata – col significato di 'insieme eterogeneo di persone mal organizzate e senza mezzi'. In certo modo come accadde alle «Carovane del Tigray» rese note dalla canzone di Giuseppe Mendes ed Eldo Di Lazzaro che nella fantasia popolare divennero sinonimo di gruppo – non di schiavi che vanno verso un'ipotetica libertà!? – ma di persone male in arnese e cariche di suppellettili varie. Ma questa è un'altra storia, simile solo per il meccanismo linguistico di accoglimento. Del resto è noto il ruolo della canzone, oltre che del cinema, nella diffusione di lingua e di stilemi.

A dimostrazione della fortuna dell'espressione cito un esempio recentissimo, a seguito del terremoto dell'Aquila:

I militari sembrava che facessero l'ira di Dio... fan peggio di noi che siamo l'armata Brancaleone⁴.

Dato, poi, che la registrazione di neologismi nella lessicografia di lingua è legata al riscontro con l'uso e in certo modo lo sancisce, è significativo che nei dizionari più recenti compaiano: *Brancaleone*, come nome proprio del protagonista del film⁵, e *armata brancaleone*, della quale si sottolinea il valore dispregiativo⁶. Il *Disc*, qualche anno prima, registra addirittura *brancaleonesco* sinonimo di 'sbracato, picaresco', come derivato dal nome del protagonista, e definito «che ha insieme i caratteri del temerario, dell'eroico e del ridicolo, del buffonesco»⁷. La neoformazione parrebbe nascere in ambiente colto, forse mediatico. Fatto è che come uso a lunga gittata (oltre un quarantennio) sono sufficienti, pur per un film di grande successo, titolo e aggettivo.

2. Nelle recensioni⁸ all'indomani della prima del film il tema della lingua è costante e non era certo possibile accantonarlo tanto era singolare e sperimentale quello che veniva offerto. Lo stesso Monicelli – dunque dall'interno – in una intervista apparsa in «Spettacolo ADN Kronos», del 20 gennaio 1966, dichiara:

Da risolvere vi era anche il problema del linguaggio. Come avrebbero parlato i personaggi de *L'armata Brancaleone*? Non certamente in romanesco né tan-

to meno in linguaggio aulico. Abbiamo scelto la fresca e ricca parlata di Jacopone da Todi, frammista qua e là ad un lessico latino maccheronico assai efficace e involgarito da cadenze di pretta origine contadina.

Ma i critici percepiscono diversamente, in tutto o in parte, questa lingua inventata per un Medioevo rivisitato in chiave del tutto diversa rispetto alla filmografia che precede *L'armata Brancaleone* e già preannunciata quattro anni prima da Monicelli in una intervista a Maurizio Liverani su «Paese sera» del 3 febbraio 1962:

Il Medioevo italiano è stato per lo più visto sullo schermo attraverso filtri romantici. Nel film il quadro dell'epoca sarà tutt'altro che eroico e favoloso.

Che sia un «bizzarro amalgama linguistico», come lo definisce Giovanni Grazzini sul «Corriere della sera» (del 10 aprile 1966) o un «un buffo, arbitrario ma coerente impasto», Giulio Cattivelli su «Libertà» (aprile 1966), o «un geniale impasto», Tullio Kezich ancora sul «Corriere», non ci sono dubbi. Sono gli ingredienti dell'impasto a cambiare o, come accade per le ricette, si enfatizza quello che dà più gusto alla preparazione e, naturalmente, secondo il palato.

I critici sono tutti concordi nel riconoscere la ricerca riuscita di arcaicità accanto alle venature di gergo (Pietro Bianchi, «Il Giorno», 10 aprile 1966) o al gergo vero e proprio (Gian Maria Guglielmino, «Gazzetta del popolo», 15 aprile 1966) – che qui vale parlata che si discosta dall'uso, allusiva, ma comprensibile e non criptica e/o settoriale, come scientificamente s'intende. Si accordano anche, e in netta contrapposizione con quanto dichiarato da Monicelli, nel riconoscere una miscuglio di dialetti e non il todino di Jacopone (per quanto a ben guardare non manchino le coincidenze come *-nn-* per *-nd-*, i frequenti ricorsi a participi in *-uto*, o le chiusure delle vocali pretoniche). Per citare ancora Guglielmino:

[...] gergo impastato di dialetti diversi, che nell'incon-sueta fonetica e nell'invenzione spesso amena dei vocaboli, poteva prestarsi a ben diverso sfruttamento.

Ciò vale per tutti i personaggi, si sa, e non certo per Brancaleone il cui dettato aulico, che pare costruito su misura per Gassman, si erge tanto più in alto e si tinge di retorica quanto più è manifesta la sua miseranda condizione di cavaliere incapace, cialtrone, ingenuo. Il tono sostenuto e declamatorio, da recitazione teatrale, il ricorso costante ad una pronuncia senza inflessioni e una lingua, qui davvero costruita sull'esempio della lingua dei testi delle origini, raggiunge il massimo dell'effetto comico quando si gemella con situazioni che richiederebbero un mi-

nor controllo di lingua e di tono: si pensi alle diverse scene nelle quali Brancaleone si rivolge al suo «*malo cavallo*» – pavidò, riottoso, disobbediente – che di altisonante ha solo il nome *Aquilante*, di memoria quattro-cinquecentesca (l'*Orlando*).

Tornando al procedimento della costruzione, forse non è proprio quello che Kezich attribuisce agli sceneggiatori Age e Scarpelli: l'essere riusciti a dare «una patina antica» al «geniale impasto di vari dialetti». Ad un ascolto attento la varietà è scarsa, ma certo la mescolanza straniante. Un personaggio come Manigoldo – definito «*strogoto*» da Brancaleone – offre elementi linguistici di difficile coabitazione: un'intonazione veneta, per quanto non marcatissima, tratti morfologici riconoscibili come settentrionali *trovemo*, *andemo*, *speremo* (a fronte del mantenimento delle uscite in *-amo* per la prima coniugazione e *-emo* per le altre del toscano antico non fiorentino e dell'area mediana, ma non sconosciuto ad esempio alla periferia laziale o in Campania); senza dubbio settentrionale la proclisi dell'avverbio *ghe* nel verbo avere «*credi che gaveremo dei servi*» o il pronome soggetto sostituito dall'obliquo tonico, ma non nella forma *mi* tipica del veneziano, *me ve dico*, *me ci vado*; sonorizzazione settentrionale *coverto*; palatalizzazione *ciappemo* accanto a «*andemo co' lui a acchiappà tera e tutte robbe...*» dove coesistono, fra l'altro, lo scempiamento della *-r-* (*tera*) che accomuna il Nord almeno col Lazio e certo col romanesco. Ancora si mescolano esiti settentrionali, *indrio*, a germanismi con *b* intervocalica raddoppiata, *robba*, possibili solo a partire dalla Toscana verso Sud (*robba* e *robbo* pronuncia anche Taccone, *robba* Pecoro). Ma poi, e per ciò che riguarda il lessico «*Bravo pirlò*», «*Aurocastro scampa mica*» dove a *scampar* 'scappare', certo almeno per uno spettatore colto di goldoniana memoria, si accosta *pirla* a tutti noto come lombardismo, segnatamente milanese. A questo punto una notazione generale sollecitata dall'adeguamento di *pirla* all'uscita più 'normale' del maschile singolare in *-o*: ecco questo fenomeno, raccostabile al processo di regolarizzazione delle uscite in *-e* di aggettivi e sostantivi, è variamente diffuso in tutto il testo filmico, ma quel che preme è fatto antico e qui bastino Dante o Guittone (*vermo*, *collo*, *nomo*): «*sposa mia dolcia*» (Guccione), *cavaliere* e *cavaliere* (Abacuc), *Maledetto imbecillo* (Matelda). Ecco dunque che un fenomeno ad oggi ancora attivo, comune ai dialetti e all'italiano popolare, dunque varietà diastratica bassa, contribuisce insieme alla patina caratterizzante sia verso l'italiano antico che verso il parlato popolare.

La lingua di Taccone è un po' meno mescidata, «*Nun se po' guatà*», e riporta all'Italia mediana. In «*tenemo cose a vennere*» si riscontrano un fenomeno di

lessico, *tenere per avere* (anche da Abacuc «*tenemo ricca offerta*», e da Matelda «*Non tengo sonno*»), solo meridionale, e uno di fonetica, *-nd-* che passa a *-nn-* ancora dall'Umbria al Sud. Tuttavia Taccone esclama anche: «*Vattinne, va*». Così anche quella di Pecoro che, fra tutti, è più incline al romanesco anche nella curva prosodica.

Eppure nell'episodio dell'orsa (scena 23) non mancano caratteri linguistici decisamente meridionali, come *iammo* 'andiamo':

Taccone - *No' è orso, da la capa e dale recchie me pare orsa!*

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 ghian-de e marroni, un giorno radicchi o puramente ranocchi...Inzomma, se campa.*

Pecoro - *No, spettate. Venghe pure io, ma facemo piano. Se issa se accorge ce se magna. È come un animale. Iammo.*

Nel parlato di Abacuc reperiamo tratti che si ancorano di nuovo all'Italia mediana («*Cristianucci miei, ma a st' Aurocastro non ci annamo più?*», «*mo' che fai?*»), ma che echeggiano il napoletano; non nella forma – come il caso di *vattinne* o il precedente *iammo* di Pecoro –, ma nella formula di riferimento. Sotto «*Stete accorti*», ad esempio, è impossibile non ritrovare 'Statte accuorto'. Laziale meridionale *dongo*, o campano *dònghà*, trova spazio per questioni di rima: «*lo prevengo, poco tengo, poco dongo*», e poco importa se esiste davvero.

Una certa coloritura prevalente di dialettalità mediana, letta dallo spettatore come romanesca, è in certo modo da collocare, come effetto di trascinamento o di consuetudine, nell'alveo che si crea negli anni Cinquanta di una Roma popolare e marginale alla quale, come ambientazione e lingua, aderiscono autori – sceneggiatori, soggetti, registi – non necessariamente romani (da Zavattini a Fellini a Pasolini e lo stesso Monicelli). È questo il tempo nel quale si ha quel fenomeno di «pidginizzazione del romanesco», come sottolinea Brunetta⁹, nel quale le differenze diastratiche e micro-diatopiche della complessa situazione linguistica della capitale contribuiscono alla formazione di una «lingua franca, di scambio e di base del cinema italiano, trasmettendosi anche come modelli nella lingua d'uso»¹⁰. Dunque il pubblico è pronto, se non assuefatto, ad un trasferimento di certe caratteristiche linguistiche, insieme prosodiche, fonetiche, idiomatiche, espressive – segnatamente legate a figure ascrivibili al livello plebeo e corrispondenti ai borgatari della contemporaneità (si veda, nel nostro caso, il personaggio di Pecoro) – che richiamino ad

un romanesco tipico del cinema e perciò stesso non realisticamente collocabile nella dimensione diatopica urbana ed extra-urbana della capitale. Tuttavia gli inserti di napoletano che troviamo variamente distribuiti riconducono ad filone consolidato del cinema al quale il pubblico è già disposto in senso positivo per l'espressività e la vivacità del napoletano.

Infine, e a mio avviso, il tessuto linguistico pluridialettale, ma orientato – come abbiamo visto – si sgrana in tipi dialettali nettamente riconoscibili nel *Brancaleone alle Crociate* dove si moltiplicano i personaggi e più variati sono i contesti situazionali. Proprio Raffaelli, l'unico che si è occupato della lingua definendola «una sorta di *pastiche* gaddiano per le grandi platee», mette insieme i due film portando esempi soprattutto da *Brancaleone alle Crociate*¹¹. La prima stesura dell'*Armata Brancaleone* fu sottoposta a cambiamenti, come scrive ancora Raffaelli:

Segnalo che nella preparazione del primo film gli sceneggiatori attenuarono la patina esotica fra una prima e una seconda redazione della sceneggiatura (come ho constatato in una collazione da me compiuta per cortese concessione di Age e Scarpelli), naturalmente per timore, poi rivelatosi infondato, di un rifiuto del pubblico¹².

Non è escluso, aggiungo, che il successo, anche linguistico, del primo film abbia aperto la strada alla maggiore varietà del secondo, pur senza nessun cambiamento nei tratti mistilingui già consolidati.

3. Ho scritto, poco sopra, «compatto sfondo» ripromettendomi di affrontare questo punto. Dunque vediamo i caratteri e *in primis* il ricorso a forme chiaramente collocabili nel volgare. L'uso antico dell'articolo determinativo, per il maschile singolare plurale, colpisce certamente chi per la prima volta si confronta con un testo in volgare e semplicemente per il confronto con l'italiano moderno che seleziona *il* e *lo* (raro ma presente *lu: lu cacio*, Pecoro) in base all'inizio del sostantivo che segue (*lo* con iniziale *s* impura, nasale palatale, sibilante palatale, zeta, gruppi consonantici allogenici). Ora Age e Scarpelli non scomodano certo la legge Gröber che regola la selezione di *il/el* e *lo* su base contestuale, ma ricorrono con altissima frequenza a *lo* in modo totalmente indipendente dal tipo antico e dal tipo moderno per caratterizzazione del testo filmico: «*Lo mio nome è Matelda*», «...*Lo mio tutore*» (Matelda). E poi: *lo cammino, lo monaco santo, lo voto, lo loco, lo vero, lo mio consiglio, lo primo, lo bel momento, lo fabbro ferraro, lo bere e lo manducare*. Ricorrono a *li* per il plurale (*li dolori ali*

piedi, li saracini) cui si aggiunge l'articolo indeterminativo maschile: *uno per uno serpe, uno malvagio*.

L'assenza del dittongo *uo* è altro tratto che marca il testo e, seppure non manchino i casi di presenza, l'anticatura del testo se ne giova riccamente: *loco* -sistemico-, *foco, bono, omo, omini, vole e pole, vòto*.

I latinismi sono ben presenti: lo stesso *loco*, ma anche *secreto, matre, lo meo caballo, signo, abundantia, prudentia* (con *ti* nel testo scritto). Il ricorso agli infiniti latini *facere* e *dicere*, ma anche l'alta variabilità nella coniugazione del verbo *fare* che spesso si presenta come *face* alla III persona presente: *la face sua, qui si face notte*. Le forme tipiche della poesia delle origini: *cittade, guatare, lassare, aitare* (soprattutto *aita*), *anco, sanza, ristare, veggo* che più si riscontrano in Brancaleone.

Echi di liturgia dalla scena 9:

Zenone - *Tutti al santo, al santo, al santissimo sepolcro. Deus vult, Dio lo vuole.*

Brancaleone - *Seguimo, movemo, fratelli, in alto i cori, alle Terre. Vienci anco tu, Aquilante.*

Si ricorda che l'italiano prende il posto nella liturgia cattolica il 7 marzo 1965.

Una particolare insistenza si ha poi sulla pronuncia di fenomeni meramenti grafici, considerata l'altezza cronologica cui si pone la storia: *et* e addirittura *ot*, sono particolarmente evidenti nel ritmo recitativo di Gassman.

Due scene tengono conto della differenza dialettale: la lettura del lascito da parte di Abacuc (scene 3 e 4) e la lettura del bando per il torneo da parte dell'araldo (scena 5). La lingua è più vicina a quella di Brancaleone proprio perché dichiaratamente scritta: si intona allo stile notarile e burocratico enfatizzato dall'effetto lettura alla quale, soprattutto l'araldo, conferisce sfumature prosodiche ombre o comunque mediane. Il testo, nel quale spiccano *turneu* per torneo e *Lu primo scontro*, si chiude con la richiesta «*Presentarsi con elmo e scudo da combattimento*», così come oggi si richiede di: «Presentarsi con un documento di riconoscimento». Anche la lettura della pergamena da parte di Abacuc è lievemente diversa nella scena 3 rispetto alla scena 4: la solennità in

quest'ultima (Abacuc legge a Brancaleone, cavaliere senza palanche da coinvolgere nella presa di possesso di Auricastro) e dunque la fedeltà al testo porta alla lettura *et eliminare*, ad esempio, ma astutamente si inserisce *eccetera eccetera* per celare il pericolo saraceno, ma con formula tipica di chiusura dei documenti laddove ci si attendono appunto le parti formali.

4. Per concludere, la riscontrata frammentarietà narrativa pregiudizievole per alcuni, più tardi riconosciuta come merito, è comunque 'tenuta' anche, o forse soprattutto, da questa lingua. Si tratta di una operazione colta, le cui fonti sono varie e di diversa tipologia

da Cervantes ai reali di Francia, dal teatro dei pupi a Calvino, dalle parodie goliardiche alle filastrocche di Sergio Tofano per il Corriere dei piccoli¹³

e che si colloca in prossimità delle sperimentazioni teatrali di Testori¹⁴ e Fo¹⁵, accennate anche da Raffaelli¹⁶, inaugura un filone detto decameroniano che spesso offre prodotti infimi, ma fa scuola nel trionfo di quel mistilinguismo giocato diversamente a seconda dell'ambientazione che Raffaelli identifica come componente specifica di una filmografia riconoscibile come di lunga durata.

Chiudo con il giudizio complessivo di Raffaelli:

Questi due film appaiono nonostante la qualità non eccelsa dell'invenzione linguistica, punti di riferimento notevoli per lo studio della storia del parlato (e più in particolare del dialetto) filmico. Si deve per esempio a essi con il concorso dei pasoliniani *Il Decameron* (1971) e *I racconti di Canterbury* (1972) lo sviluppo di un filone popolaresco assai robusto (1971-73), pseudo-trecentesco (anche nella lingua) e triviale; e ad essi si deve la sollecitazione a trovate linguistiche fantasiose come per esempio l'adozione di una sorta d'italiano pregrammaticale in *Quando le donne avevano la coda* (1980) di Pasquale Festa Campanile e in più modesti epigoni. E più in generale essi s'impongono come segnali vistosi di atteggiamenti meno impacciati e pavidati nel mondo del cinema, verso innovazioni linguistiche¹⁷.

Note

- ¹ La pellicola è stata restaurata nel 2005 dall'Associazione «Philip Morris Progetto Cinema», su suggerimento di Giuseppe Tornatore, e nell'occasione è stata pubblicata la raccolta a cura di S. Della Casa, *L'armata Brancaleone un film di Mario Monicelli. Quando la commedia riscrive la storia*, Torino 2005.
- ² Da ora in poi gli esempi sono tratti dalla sceneggiatura così come di recente pubblicata: F. Pedroni (a cura di), *I dialoghi del film*, in Della Casa (a cura di), *L'armata Brancaleone*, cit., pp. 141-85, e riscontrate – com'è di norma – sulla realizzazione filmica. Per i fenomeni linguistici riportati a testo non si rinvia alle pagine della sceneggiatura; per le citazioni si segnala fra parentesi il numero della scena.
- ³ Cfr. S. Raffaelli, *La lingua filmata*, Firenze 1992, p. 136, già in S. Raffaelli, *Il dialetto del cinema in Italia*, RID VII, 1983, pp. 13-96.
- ⁴ Dalla telefonata, intercettata, di Manuela Manenti, responsabile unico del procedimento dei Map e dei Musp all'Aquila a Angelo Balducci, ex presidente del Comitato superiore dei lavori pubblici, a proposito del terremoto in Abruzzo del dicembre 2009 e resa nota nei primi mesi del 2010: <http://ricerca.gelocal.it/ilcentro/archivio/ilcentro/2010/03/24>.
- ⁵ GRADIT: T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino 1999, s.v.
- ⁶ GRADIT, s.v.: «gruppo, squadra, organizzazione raccogliatrice, sgangherata e inefficiente».
- ⁷ Disc: F. Sabatini - V. Coletti, *Dizionario italiano Sabatini Coletti*, Firenze 1997, s.v.
- ⁸ Ampie citazioni da dichiarazioni degli autori e da recensioni sono presenti anche in Della Casa (a cura di), *L'armata Brancaleone*, cit., nei brevi capitoli di L. Pallanch, *L'armata brancaleone e la stampa*, pp. 193-7 e *Voci raccolte*, a cura dello stesso Della Casa, pp. 199-203.
- ⁹ Cfr. G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai nostri giorni*, Bari 2009, p. 56.
- ¹⁰ Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 56.
- ¹¹ Raffaelli, *La lingua filmata*, cit., pp. 136-7 (la filastrocca dei contadini alla strega, il ringraziamento della strega, il siciliano di Boemondo).
- ¹² Raffaelli, *La lingua filmata*, cit., p. 137, nota 117.
- ¹³ Cfr. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 319.
- ¹⁴ *L'Ariada* di Giovanni Testori è del 1960 e rappresentata nel 1961 con la regia di Visconti.
- ¹⁵ *Mistero buffo* di Dario Fo fu rappresentato per la prima volta nel 1969.
- ¹⁶ Cfr. Raffaelli, *La lingua filmata*, cit., p. 158.
- ¹⁷ Raffaelli, *La lingua filmata*, cit., pp. 137-8.