

Domitilla Campanile

*Medioevo scostumato**

Abstract

In questo articolo si discute un recentissimo libro dedicato al regesto e all'analisi di una serie di pellicole comico-grottesche di argomento medievale prodotte tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. Si tratta, questa, della prima ricerca che indaga un genere cinematografico sinora trascurato e l'autore del volume utilizza qui strumenti adeguati alla comprensione del pubblico di questi film recuperando criteri propri delle discipline storico-sociologiche. Attraverso una serrata indagine di tutta la documentazione l'autore riesce a proporre una nuova ampiezza cronologica contestualizzare un significativo fenomeno culturale, sociale e storico.

This article discusses a recently published book that delves into a collection of comic-grotesque films with a medieval theme produced between the 1960s and 1970s. It represents the first research effort to explore a previously overlooked film genre. The author of the book employs appropriate tools to comprehend the audience's reception of these films, recovering criteria inherent to historical-sociological disciplines; through meticulous examination of all available documentation, the author successfully introduces a new chronological perspective, contextualizing a significant cultural, social, and historical phenomenon.

Metti lo diavolo tuo ne lo mio inferno (Bitto Albertini, 1972) con l'immancabile ... *E continuavano a mettere lo diavolo ne lo inferno* (Bitto Albertini, 1973), *Le calde notti del Decameron* (Gian Paolo Callegari 1972), *La Calandria* (Pasquale Festa Campanile 1972), *E si salvò solo l'Aretino Pietro con una mano avanti e l'altra dietro* (Silvio Amadio 1972), *Decameroticus. Le più divertenti novelle del Boccaccio* (Pier Giorgio Ferretti 1972), *La bella Antonia, prima monica e poi dimonia* (Mariano Laurenti 1972), *Fra' Tazio da Velletri* (Romano Gastaldi 1973), *I racconti di Viterbury - Le più allegre storie del '300* (Mario Caiano 1973), *Quel gran pezzo della Ubalda tutta nuda e tutta calda* (Mariano Laurenti 1972).

È bene interrompere l'enumerazione evitando di farsi prendere dal fascino malioso delle liste, ma l'elenco arriva ad almeno centotrenta titoli e racchiude un *corpus* solidale di film accomunati dall'essere tutti pellicole comico-grottesche di argomento medievale. Il picco di queste produzioni si registra nel biennio 1972-1973, periodo nel quale apparve oltre la metà di questi film, ma uno studioso cercherebbe invano questi titoli nello splendido volume di Amy de la Bretèque sul Medioevo nel cinema o in altre ricerche

* A proposito di BARDINI (2023).

analogamente meritorie¹. Sino a ora, poi, unire in una stessa frase «uno studioso» a questi titoli sarebbe sembrato ossimorico e forse piuttosto azzardato; quanti si sono cimentati con questo argomento hanno prodotto articoli interessanti, ma più cronachistici o appassionati che scientifici².

Per i pochissimi critici che si erano degnati di prenderli in considerazione, invece, la loro natura sembrava pacifica: si trattava di figli degeneri e scostumati del *Decameron* di Pier Paolo Pasolini, concepiti dall'avidità di produttori senza scrupoli desiderosi di capitalizzare il grandissimo successo di pubblico ottenuto dal *Decameron* (1971)³. Il trionfo del film di Pasolini avrebbe, inoltre, confermato sia la maggiore tolleranza dei censori che ne avevano consentito la visione a persone di età superiore a 18 anni⁴, sia la disponibilità del pubblico verso film privi di attori con nomi di richiamo⁵.

Questi risultati sono solo in parte veri e, come spesso accade, la genesi dell'opera che qui si discute è da rintracciare in una certa insofferenza dell'Autore (da ora in poi A.) di fronte allo stato attuale della ricerca, contro «certi inveterati luoghi comuni che da decenni si tramandano su queste pellicole» (8) e i ridicoli anatemi che si continuano a scagliare contro queste produzioni. Forte della recente esperienza di indagine intorno ai riusi boccacciani nel mondo contemporaneo⁶, l'A. dispone della strumentazione teorica e scientifica adatta per affrontare un tema che sembrava destinato a suscitare nella critica atteggiamenti prevalentemente irrisori, una volta liquidatane l'origine nella direzione appena rilevata. La volontà di comprendere meglio questa «galassia di pellicole» porta in primo luogo l'A. a proporre una denominazione per questo insieme di film più funzionale dell'etichetta commerciale e banalizzante di «decamerotico».

La sua definizione di «medievaloide» adottata per questo genere o sottogenere o filone cinematografico specifico mi sembra particolarmente adeguata: il suffisso -oide vuole indicare per il termine cui viene aggiunto la presenza di somiglianza – mai perfetta – di forma, di aspetto, di natura o documenta una relazione o un'analogia, che non raggiunga l'identità. Una tale scelta definitoria, frutto di un'attenzione spassionata e non frettolosa al giudizio, rimarca la distanza dai film storici, con i quali la vicinanza non arriva a cancellare le differenze profonde; al contrario dell'uso di appellativi fuorvianti o beffardi

¹ AMY DE LA BRETÈQUE (2004), né vi è menzione di questi titoli in KIENING (2006), né in *Le Moyen Âge* (2007), né in Screening (2009).

² Vd. per es., GIORDANO – ARAMU (2000), 3-52 e le schede che compongono il dossier *Decameroticus* (2007).

³ Vd., per esempio, i recenti MANZOLI (2013), 181; CASADIO (2010), 330-331 e MINUZ – VACIRCA (2014).

⁴ Visto nr. 58591 del 10.7.1972: «La 1^ sezione della Commissione di revisione cinematografica revisionato il film il 09/07/1971, e sentito il regista Pasolini, ad unanimità rileva che il film si muove indubbiamente su un piano artistico. Ne è prova il riconoscimento al Festival di Berlino con l'attribuzione dell'orsa di argento. La tematica e le sequenze audaci, ma non conturbanti, nella riproduzione del messaggio boccaccesco, inducono peraltro a vietare la visione del film ai minori degli anni 18.» Per i dati è possibile consultare la fondamentale «Banca dati della revisione cinematografica della Direzione Generale per il Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali»: <https://www.italiataglia.it/home>.

⁵ Vd. D'AMICO (2008), 211-214.

⁶ M. BARDINI (2021).

il termine «medievaloide» è appropriato per un dibattito scientifico sereno la cui premessa indispensabile ed estremamente impegnativa è la visione completa di tutti i film pertinenti. Questo lavoro preliminare ha condotto a risultati di grande valore, tra i più significativi dei quali va senz'altro notato l'ampliamento cronologico del periodo di produzione dei film medievaloidi, periodo che l'A. è in grado di collocare non più in un biennio (1972-1973) ma negli anni 1965-1976. Si tratta di una conquista significativa, perché smantella la teoria che alla base di questi film vi fosse il successo commerciale del *Decameron*. Il film di Pasolini non è più da considerare padre unico e involontario di questi figli snaturati, anche se continua a occupare un luogo privilegiato in questa ricerca – come vedremo – ed è merito dell'A. rilevare la proliferazione di prodotti di ogni sorta a spese del *Decameron* e la conseguente irritazione di Pasolini per queste «truffe, sofisticazioni» (81).

Una volta identificata la nuova ampiezza temporale l'A. non intende affatto misurarsi in un recupero ingenuo di presunti valori estetici misconosciuti dai critici, ma insiste nell'applicare gli strumenti appropriati di analisi per cogliere le cause che in quegli anni 1965-1976 hanno indotto produttori e registi a investire capitali e forze in film a soggetto medievale e per comprendere gli aspetti sociali del successo di questi film. Si tratta, questo, di un passaggio a mio vedere fondamentale: si rende necessario – come appunto l'A. si dispone a fare – l'impiego di strumenti calibrati sul pubblico del cinema popolare e recuperare criteri propri delle discipline storico-sociologiche, abbandonando canoni che non sono applicabili alle convenzioni di questi film⁷. Attraverso ventotto capitoli e numerosi apparati eruditi⁸, l'A. percorre secondo l'ordine cronologico le vicende dei film medievaloidi curandone con attenzione gli aspetti fenomenici e genetici. La loro ispirazione – emerge subito – è da ricondurre in primo luogo alla novellistica e alla narrativa che ha per protagonista il popolo «basso». Da qui risulta comprensibile il tono comico burlesco arricchito di forti tratti licenziosi che pervade i film. L'esperienza di registi addestrati alla commedia di genere contribuì a dare spazio a una visione del mondo beffarda e gaudente, anarchica e anticlericale, così che, in una delle sue innumerevoli metamorfosi e rinascite, la commedia all'italiana trovò accoglienza per un decennio nelle piazze medievali mettendo in scena in tutte le possibili variazioni e contaminazioni testi letterari noti e meno noti.

Il 1954 è l'anno di uscita di *Donne e soldati* di Luigi Malerba e Antonio Marchi⁹; senza – naturalmente – annettere il decennio 1954-1964 al fenomeno dei film medievaloidi,

⁷ Vd. ancora PERKINS (1972); fondamentale qui BRUNETTA (2001), 540 «Non il metro estetico o qualitativo è pertanto l'unità di misura più adatta, mentre vanno resi operativi quei procedimenti e categorie che privilegiano i modelli culturali e ideologici, che verificano fenomeni di persistenza e variazione all'interno del cinema popolare» e 542 «I film popolari annullano la nozione di autore e spingono tutta la loro azione in direzione del pubblico.»

⁸ Tavola sinottica dei film (247-255); Bibliografia (256-262); Indice dei personaggi (263-270); Indice dei film (271-275); Indice dei nomi (276-289); Indice delle opere letterarie (290-291).

⁹ Qui <https://www.youtube.com/watch?v=LBrzx5wVHvI> è possibile la visione del film restaurato nel 2020 dalla Fondazione Cineteca Bologna.

inclusione che sarebbe immotivata, l'A. si sofferma su questa opera e ne coglie gli aspetti pionieristici e anticipatori rispetto all'ondata degli anni Sessanta. I tratti beffardi e pacifisti, l'accento sugli aspetti materiali e famelici della vita, il vitalismo dissacratorio che trapela gioiosamente da *Donne e soldati* sostengono l'analisi dell'A., che ha il merito di riportare l'attenzione su un film che a suo tempo non ha goduto dei favori del pubblico ma che è da considerare «la scaturigine *ante litteram* di un genere cinematografico destinato a un successo epocale.» (64). Nel 1965 la serie dei film medievaloidi può annoverare come apripista due film che contengono già temi e sostanza narrativa che abbonderanno nel filone: *La mandragola* di Alberto Lattuada e *Una vergine per il principe* di Pasquale Festa Campanile. Una commedia di Machiavelli per l'uno e una sicura base documentaria per l'altro costituiscono l'origine della sceneggiature di due film che, in fondo, definiscono possibili coordinate narrative per le future produzioni¹⁰, e non bisogna trascurare quanto la presenza di attori come Totò e Vittorio Gassman avesse contribuito ad attirare al cinema gli spettatori. L'A. torna più volte sui lavori di Pasquale Festa Campanile e ha ragione nell'evidenziarne il ruolo essenziale in questi anni. Con *Una vergine per il principe*, *La cintura di castità* (1967), *Jus primae noctis* (1972), *La Calandria* (1972) e *Il soldato di ventura* (1976), film con il quale si conclude la stagione dei medievaloidi, questo regista ha contribuito più di ogni altro a dare forma e personaggi alle storie, a osare la rappresentazione di ciò che era allora considerato osceno o pornografico e a soffondere il tutto di toni farseschi¹¹.

Il 1966 è un anno cruciale per il genere: è l'anno di *L'arcidiavolo* di Ettore Scola, di *Le piacevoli notti* di Armando Crispino, ma soprattutto è l'anno di *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli; è quasi inutile scrivere de *L'armata Brancaleone*, film che gode di apprezzamento indiscusso anche da parte di chi nel 1966 non era ancora nato, in ogni caso le pagine che l'A. dedica a questa opera sono da leggere con cura per l'intelligenza di analisi e la completezza di informazione. E a questo titolo che va ricondotta la messe di film successivi: produttori spinti dall'enorme successo di pubblico cominciarono a investire nel genere medioevaloide, oltre che in quello degli spaghetti western, genere che sarà presto soppiantato dal nuovo filone¹². Il ruolo essenziale de *L'armata Brancaleone*, già affermato dallo stesso regista Monicelli, è sostenuto dall'A. «Una tale impostazione [*scil.* le affermazioni di Monicelli] è affatto condivisibile, nella misura in cui si riconosce (si deve riconoscere) a *L'armata Brancaleone* il ruolo essenziale di esito perfetto, da subito quasi un archetipo di riferimento, del cinema medioevaloide, anche dopo la violenta fiammata rappresentata dal successo del *Decameròn* di Pasolini. A patto di compenetrarvi e sapervi integrare la suggestione dei prodromi filmici dell'anno precedente.» (45-46).

¹⁰ Sull'adattamento cinematografico della *Mandragola* vd. BIZZARRO (2007); RITROVATO (2012). Per le vicende del Gonzaga protagonista di *Una vergine per il principe* vd. FINUCCI (2015).

¹¹ Su Pasquale Festa Campanile vd. MONETI (1997); BRUNETTA (2003), cap. 7; PERGOLARI (2002) e PERGOLARI (2008).

¹² In Italia *L'armata Brancaleone* fu il terzo incasso della stagione 1965-1966, dopo *Per qualche dollaro in più* di Sergio Leone, 1965 e *Agente 007 - Thunderball* di Terence Young, 1965. Sul film vd. anche DELLA CASA (2005) e MILANI (2010).

Tra il 1967 e il 1971, sull'onda del capolavoro monicelliano, apparvero vari film, tra cui l'inevitabile ripresa di Franco e Ciccio: con *I due crociati* di Giuseppe Orlandini (1968) il duo comico si inserì comodamente nel nuovo filone, filone cui si aggiunsero subito *La cintura di castità* di Pasquale Festa Campanile (1967), *Puro siccome un angelo, papà mi fece monaco... di Monza* di Gianni Grimaldi (1969), *Zenabel* di Ruggero Deodato (1969), *Il cavaliere inesistente* di Pino Zac (1969), adattamento dell'omonimo romanzo di Italo Calvino (1959)¹³, *Brancaleone alla crociate* di Mario Monicelli (1970), immancabile seguito de *L'armata Brancaleone*, e *La Betia ovvero in amore, per ogni gaudenza, ci vuole sofferenza* di Gianfranco De Bosio (1971) dalla commedia *La Betia* (1521 o 1524) del Ruzante.

«Ma nel 1971 le sorti del medioevaloide vengono totalmente scompagnate: tra l'agosto e il settembre (dopo l'anteprima al XXI Festival di Berlino, dov'è premiato con un Orso d'argento), il *Decameròn* di Pier Paolo Pasolini esce ufficialmente nelle sale italiane.» (70). Le pagine dedicate al film di Pasolini sono tra le più lucide ed efficaci del volume: qui l'A. riesce a sollevare nuove questioni e suggerire nuove chiavi di lettura, specialmente nell'analisi della scelta linguistica del napoletano in luogo dell'italiano standard o del fiorentino, scelta della quale non manca di individuare i precursori cinematografici. Senza pregiudizi per «la sua coraggiosa originalità e la sua ispirata sensibilità, che non possono essere messe in dubbio» (80), l'A. rileva quanto la componente comico-sessuale abbia contribuito a premiare il film con incassi straordinari, incassi che si ripeterono per *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Dopo l'uscita del *Decameròn* i film medievaloidi, rispolverando testi della tradizione novellistica medievale e rinascimentale, dilagarono sugli schermi italiani per generare un indotto straordinario e portare alla fama attori e attrici sino ad allora quasi sconosciuti. Come si è accennato, un effetto collaterale ma significativo del trionfo del *Decameròn* si sostanziò nella mitigazione della censura verso questi film, i divieti ai minori di 14 o 18 anni sostituirono quella che solo pochi anni prima sarebbe stata una totale interdizione alla visione¹⁴. La nuova disposizione si era manifestata agli inizi degli anni Sessanta, quando, nonostante le proteste del Vaticano, della Democrazia Cristiana e di una parte del fronte cattolico, *La dolce vita* (Federico Fellini 1960) fu ammessa alla visione con il divieto ai minori di sedici anni¹⁵.

Vale la pena aggiungere che negli anni in cui i film medievaloidi ricevevano un trattamento tutto sommato piuttosto mite, erano altri i film che preoccupavano la

¹³ *Il cavaliere inesistente* costituisce il terzo romanzo della trilogia di Italo Calvino dopo *Il visconte dimezzato* (1952) e *Il barone rampante* (1957). Le tre opere furono pubblicate insieme nel 1960 con il titolo comune *I nostri antenati*.

¹⁴ Da vedere ARGENTIERI – MUSCIO (2003). All'epoca la norma legislativa era rappresentata dalla legge nr. 161 del 21 aprile 1962, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del 28 aprile 1962, che sarà sostituita nel 1995 dalla legge nr. 205 del 30 maggio, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale dello stesso giorno (conversione del decreto-legge nr. 97 del 29 marzo 1995).

¹⁵ Visto nr. 31070 del 21 gennaio 1960; nel 1976 il divieto fu abbassato ai minori di 14 anni: visto nr. 65915 del 21 gennaio 1976.

commissione di revisione¹⁶; film come *La classe operaia va in paradiso* (Elio Petri 1971), o *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica* (Damiano Damiani 1971) o *All'onorevole piacciono le donne* (Luigi Fulci 1972, titolo alternativo *Nonostante le apparenze... e purché la nazione non lo sappia... All'onorevole piacciono le donne*). Si trattava di opere che mettevano in crisi i poteri costituiti proponendone una visione grottesca e famelica¹⁷, senza contare che le commissioni dovevano visionare una serie di film incredibilmente violenti ed espliciti, ancora oggi difficili da proporre, come *Reazione a catena* (Mario Bava, 1971) e *L'ultimo treno della notte* (Aldo Lado, 1975), film di cui inizialmente era stata proibita la proiezione¹⁸.

È possibile qui, invece, solo accennare al mutamento epocale che stava avvenendo nel comune sentire in merito alla morale, alla morale sessuale, alla figura della donna e alla sua emancipazione negli anni in cui venivano proiettati i film medievaloidi. In attesa della riforma del diritto di famiglia, che sarà approvata a larghissima maggioranza nel 1975 (legge nr. 151 del 19 maggio 1975), nel 1970 (legge nr. 898, 1 dicembre 1970) fu approvata la legge che disciplinava «i casi di scioglimento del matrimonio», in questo modo veniva approvato in Italia il divorzio¹⁹.

Sarebbe incauto, però, postulare corrispondenza diretta tra quanto stava avvenendo nella società italiana e ciò che veniva rappresentato al cinema²⁰; la libertà sessuale che veniva esibita nei medievaloidi, inoltre, non si allontanava troppo dalle rappresentazioni misogine con cui per secoli venivano rappresentate le donne, perennemente vogliose e insoddisfatte dei mariti, ma sottomesse alla virilità di maschi famelici e disponibili, tra deliri di castrazioni e strani vagheggiamenti. Più che di riscatto eroico si deve discutere di archetipi polari della visione della figura femminile, divisa tra santità e deboscia (226-228). Ai mariti, per contro, spesso toccava il ruolo di cornuti contenti, ma tutto ciò, come nota l'A., non deve stupire: al desiderio di compiacere un pubblico prevalentemente

¹⁶ Per informazioni sulla composizione, le competenze e i poteri delle commissioni vd. https://www.italiataglia.it/la_revisione.

¹⁷ La 3^a Sezione di revisione cinematografica aveva espresso parere contrario alla proiezione in pubblico di *All'onorevole piacciono le donne* (28 gennaio 1972); la commissione di appello dopo una revisione del film (29 febbraio 1972) aveva deciso a maggioranza (1 marzo 1972) di vietare il film ai minori di diciotto anni, ma due componenti avevano sostenuto la decisione della commissione di I grado. L'intero *iter* è visibile qui <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2023/04/All-onorevole-piacciono-le-donne-1%5E-edizione.pdf>.

¹⁸ Il 15 marzo 1975 la sezione della Commissione di revisione cinematografica, esaminato *L'ultimo treno della notte*, aveva espresso parere contrario alla proiezione in pubblico; il 17 marzo la commissione di appello aveva confermato il parere negativo. Il 27 marzo l'8^a sezione della Commissione di revisione cinematografica, dopo aver constatato che il produttore aveva effettuato i tagli richiesti, aveva espresso a maggioranza parere favorevole per la proiezione in pubblico con il divieto di visione per i minori degli anni 18.

¹⁹ Importante MAINA (2018), 7-16.

²⁰ Su ciò ancora fondamentale SKLAR (1994).

maschile si aggiungeva, infatti, la matrice novellistica delle storie, avvezza a fornire queste immagini delle donne²¹.

Se il *Decameròn* pasoliniano non è stato il padre del sottogenere, ha ragione l'A. nel conferirgli (126) un rilievo assiologico che porta a distinguere tra film medievaloidi pre-pasoliniani e post-pasoliniani; più di quaranta titoli compongono il gruppo degli epigoni del *Decameròn* pasoliniano, caratterizzati, tra l'altro, da una scarsa corrispondenza tra il titolo, sempre allusivo all'opera pasoliniana, e la trama effettiva. Il gradimento del pubblico per le strutture filmiche a episodi favorisce queste produzioni, spesso molto esili²², mentre *Il Decameron 2. Le altre novelle del Boccaccio* di Mino Guerrini (1972) conserva un proprio valore (117-120). Il gran numero di titoli conduce al tentativo di mettere ordine con lo stabilire nei film post-pasoliniani una distinzione tra farsa decamerotica tematica e farsa decamerotica generalista. La prima accoglie film che si riallacciano a opere di scrittori o a un genere letterario, mentre la seconda non ha alcun referente di questo tipo (135). Dal 1973, come è naturale, si avvicina la saturazione del mercato e neppure il ricorso a temi sempre più licenziosi aiuta alla fine ad attirare un pubblico desideroso di novità. Viene aggiunto, tra gli altri, al filone mediovaldoide quello legato ai *tonaca movies* o *nunsexploitation* dove si rappresentano le cupe vicende di giovani monacate a forza e tormentate da torve badesse o sadici inquisitori; il sottogenere aveva ricevuto un forte impulso dal successo dell'audace *I diavoli* (*The devils*, Ken Russell 1971) che aveva ricevuto il Premio Pasinetti per miglior film straniero alla XXXII Mostra del cinema di Venezia (Venezia 1971)²³. La serie dei film medievaloidi si chiude con *Il soldato di ventura* di Pasquale Festa Campanile (1976), rilettura in chiave «patriotticomica» (206) e sporcadozzinesca della Disfida di Barletta, sgangherata e patriottica, prodotto anche per lucrare sulla fortuna dell'attore Bud Spencer.

L'A. ricostruisce infine la vicenda dell'abiura di Pasolini e si impegna in modo convincente a comprendere temi e ragioni di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) utilizzando le strategie impiegate per analizzare i film medievaloidi (235-245)²⁴; il volume si conclude (235-240) con una proposta esegetica ardita e originale di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, opera riletta come un esito possibile dei film medievaloidi di cui costituirebbe un finale lugubre e organico. Vengono illustrate le fasi della genesi del film, ne vengono rilevati i punti di debolezza e di non risoluzione e si mostrano con precisione tutti i momenti e i temi dei film medievaloidi che si possono legittimamente considerare anticipatori e preparatori delle violenze e delle crudeltà di *Salò*.

²¹ Sul pubblico dei film mediovaldoide fondamentale BRUNETTA, 622.

²² Per questa tipologia strutturale vd. D'AMICO (2003); ROSSITI (2005).

²³ Tra i film riconducibili a questo doppio filone si può ricordare anche *Flavia la monaca musulmana* di Gianfranco Mingozzi, 1974.

²⁴ Già in qualche modo anticipata dal suo articolo nel *Corriere della sera* del 4 febbraio 1973, l'*Abiura della «Trilogia della vita»* compare all'inizio dell'edizione della sceneggiatura dei tre film; questo ne è l'*incipit*: «Io abiuro dalla “Trilogia della vita”, benché non mi penta di averla fatta.» Si può leggere in <https://www.cittapasolini.com/post/abiura-della-trilogia-della-vita-pier-paolo-pasolini-15-giugno-1975>.

Ritengo che questo volume, che rappresenta il primo testo dedicato a esplorare un genere cinematografico sinora trascurato, costituisca una ricerca davvero rilevante che consente di guardare con occhi nuovi un significativo fenomeno culturale, sociale e storico; resta solo da augurarsi che il libro sia letto e apprezzato come merita.

Riferimenti bibliografici:

ARGENTIERI – MUSCIO (2003)

M. Argentieri – G. Muscio, *Censura*, in *Enciclopedia del Cinema*, I.

AMY DE LA BRETÈQUE

F. AMY DE LA BRETÈQUE, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris 2004.

BARDINI (2021)

M. Bardini, *Boccaccio Pop. Usi, riusi e abusi del Decameron nella contemporaneità*, Pisa 2021.

BARDINI (2023)

M. Bardini, *Il cinema medievaloide: 1965-1976*, Pisa 2023.

BIZZARRO (2007)

S. Bizzarro, *Debauchery, Mayhem, and Sex in Machiavelli's Mandragola*, in P. Vilches – G. Seaman (eds.), *Seeking Real Truths: Multidisciplinary Perspectives on Machiavelli*, Leiden, 199-2017.

BRUNETTA (1991)

G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari.

BRUNETTA (2001)

G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. 4: Dal miracolo economico agli anni Novanta*, Roma.

BRUNETTA (2003)

G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*.

CASADIO (2010)

G. Casadio, *Gli ultimi avventurieri. Il film storico nel cinema italiano (1931-2001) dal Medioevo al Risorgimento*, Ravenna 2010.

D'AMICO (2003)

M. D'Amico, *Il film a episodi in Italia*, in *Enciclopedia del Cinema*, II.

D'AMICO (2008)

M. D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano.

DELLA CASA (2005)

S. Della Casa (a cura di), *L'Armata Brancaleone : un film di Mario Monicelli. Quando la commedia riscrive la storia*, Torino.

Decameroticus (2007)

Decameroticus. Guida al cinema boccaccesco italiano, allegato al nr. 56 di «Nocturno», Dossier, nr. 56, marzo 2007.

FINUCCI (2015)

V. FINUCCI, *The Prince's Body: Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine*, Cambridge, MA 2015.

GIORDANO – D. ARAMU (2000)

M. Giordano – D. Aramu, *Il Decamerotico*, in *La commedia erotica italiana. Vent'anni di cinema sexy made in Italy*, Roma.

KIENING 2006

C. KIENING, *Filmographie*, in C. Kiening, H. Adolf (Hg.), *Mittelalter im Film*, Berlin 2006, 373-445.

Le Moyen Âge 2007

Le Moyen Âge mis en scène : perspectives contemporaines, sous la direction de S.

Gorgievski, X. Leroux, «Babel. Littératures plurielles» 15

<https://journals.openedition.org/babel/113>

MAINA (2018)

G. Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, Pisa.

MANZOLI (2013)

G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione 1958-1976*, Roma 2013.

MILANI (2010)

M. Milani, *Salmerie onomastiche nel film "L'armata Brancaleone"*, «Italianistica» 39.3, 49-66.

MINUZ – VACIRCA (2014)

A. Minuz – S. Vacirca, *69 année érotique. La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta*, «Cinergie - Il Cinema e Le Altre Arti» 3.5, 108-118.

G. MONETI (1997)

G. Moneti, *Pasquale Festa Campanile*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 47.

PERGOLARI (2002)

A. Pergolari, *Verso la commedia. Momenti del cinema di Steno, Salce, Festa Campanile*, Firenze.

PERGOLARI (2008)

A. Pergolari, *Pasquale Festa Campanile ovvero, La sindrome di Matusalemme*, Roma.

PERKINS (1972)

V.F. Perkins, *Film as Film. Understanding and judging Movies*, Harmondsworth.

RITROVATO (2012)

S. Ritrovato, *La Mandragola da Machiavelli a Lattuada: percorsi della commedia all'italiana*, «Il lettore di provincia» 139.2, 97-109.

ROSSITI (2005)

M. Rossiti, *Il film a episodi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta*, Bologna.

Screening 2009

«screening the past» 26 Special Issue: Early Europe

<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/current/issue-26.html>

SKLAR (1994)

R. Sklar, *Movie-made America. A Cultural History of American Movies*, New York, II ed. riv.e integrata.