

E RIDENDO L'UCCISE: LA DISARMONIA RINASCIMENTALE LETTA DA VANCINI

ANITA VIRGA

(University of the Witwatersrand, Johannesburg)

Abstract

Florestano Vancini's last film, E ridendo l'uccise (2005), concerns an episode of Renaissance Ferrara, namely, the family feud within the Este court at the beginning of the sixteenth century, recounted from the point of view of the humble. A comparison with Vancini's earlier historical works indicates a deepening pessimism on the part of the director. Previously, Vancini displayed the subaltern as defeated in his or her opposition to power, along with a character who assumed the role of 'organic intellectual'; in E ridendo l'uccise the organic intellectual is locked away in an ivory tower, and in the subaltern Vancini no longer sees an oppositional force: in their relationship to power these characters have become what Agamben calls homo sacer.

Nella lunga e variegata carriera del regista ferrarese Florestano Vancini (1926-2008), che spaziò dai documentari ai film western e dalla produzione televisiva ai lungometraggi in stile realista¹, rimangono preziose per il cinema italiano le opere a carattere storico poiché propongono al pubblico un preciso e spesso non convenzionale modo di guardare ad alcuni degli eventi fondamentali per la penisola italiana. Il rapporto con la storia è perciò fondamentale per il lavoro cinematografico di Vancini, che così lo chiarisce:

Della Storia mi ha sempre interessato il non detto, il non narrato; sono sempre stato attratto dalle vicende dei dimenticati, da quelle dei vinti o più semplicemente delle

¹ Per una panoramica sull'opera vanciniana si rimanda a Gambetti (2000) e Achilli e Casadio (2002).

persone normali che sono state condannate a subire la storia [...] Con i miei film voglio raccontare come la «Grande Storia» passa spesso sopra l'umanità, schiacciandola completamente. Voglio scoprire e far scoprire come vivevano gli essere umani più comuni nelle varie epoche, chi era e chi è l'uomo. (In: Letizia, 2004:121)

In questo ambito si distingue il trittico formato da *Bronte, cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972a)², *Il delitto Matteotti* (1973)³ e l'ultima pellicola del regista, *E ridendo l'uccise* (2005), tre opere accomunate dall'indagine in stile realista su tre tappe fondamentali – e per certi aspetti controverse – per la costruzione dell'identità nazionale: il Risorgimento, l'epoca fascista e il Rinascimento. A esse si possono affiancare *La lunga notte del '43* (1960)⁴, primo lungometraggio del regista, e *La violenza: quinto potere* (1972b), rispettivamente sull'esperienza fascista, colta nella sua fase ormai declinante, e sul tema della mafia. In tutti questi film Vancini esplora l'evento storico con quello che potremmo definire il rigore di un'analisi poliziesca, di cui l'accuratezza filologica e l'attenzione al dettaglio storico fanno parte, e che nelle diverse esperienze esamina temi comuni: il potere e la violenza (di cui il titolo del film sulla mafia è anche una tesi), il discorso ufficiale e il contro-discorso delle classi subalterne. Uno sguardo di tipo gramsciano è quello che informa le opere e ne detta l'interpretazione: *Bronte*, ad esempio, il film più importante all'interno della filmografia di Vancini, oltre ad analizzare i rapporti di classe, abbraccia la tesi

² Per il film, si rimanda a Iaccio (2002).

³ Questo film, anche se come annunciato nel titolo si concentra sulla figura di un illustre – seppur sconfitto – personaggio storico, non vuole essere il racconto della vita del politico italiano ucciso dal fascismo, ma secondo le parole dello stesso regista “[...] è, piuttosto, un’analisi della crisi politica che si produce in Italia dopo il discorso di Matteotti del 30 maggio 1924 e dopo il suo rapimento e assassinio. [...] Più che un film su Matteotti, è un film dedicato a sei mesi di storia italiana” (Battistrada e Vancini, 1973:127). Per una disamina attenta dell’opera si rimanda alla relativa monografia che comprende anche la sceneggiatura (Battistrada e Vancini, 1973).

⁴ Sul film si veda Vancini (1994).

gramsciana del Risorgimento come rivoluzione agraria ‘mancata’ o ‘tradita’⁵. Tuttavia a esso si affianca un tono pessimista che, mentre denuncia i modi attraverso cui il potere – e la violenza suo braccio – stabilisce il discorso egemone sulle classi subalterne, non indica la possibilità di un riscatto delle plebi coinvolte o la possibilità di un’alternativa, ma si chiude dentro un’amara constatazione. L’analisi vanciniana rimane così avulsa dalla parte costruttiva di quella gramsciana, avvalendosi di quest’ultima come quadro teorico e metodo di analisi e non anche come momento politico e sociale propositivo. Non solo la violenza, nelle esplorazioni di Vancini, è alla base dei rapporti di classe ed è costitutiva del potere, ma attraverso essa si modellano i fatti storici e il discorso ufficiale che di quelli verrà tramandato, a scapito delle culture e dei punti di vista subalterni o di opposizione: con la soppressione delle rivendicazioni contadine nate da secoli di abusi si fonda il nuovo stato italiano descritto in *Bronte*; tramite la violenza, la manipolazione delle informazioni e la complicità del silenzio si affermano sia, prima, il fascismo (*Il delitto Matteotti*) sia, in seguito, la Repubblica sorta dalle ceneri della Seconda Guerra Mondiale (*La lunga notte del '43*)⁶, nella quale gli

⁵ Sulla tesi gramsciana si rinvia al volume dell’Einaudi (Gramsci, 1955) che raccoglie i testi dei quaderni manoscritti pertinenti al Risorgimento. Proprio Gramsci, sull’eccidio di Bronte aveva commentato: “È da studiare la condotta politica dei garibaldini in Sicilia nel 1860, condotta politica che era dettata da Crispi: i movimenti di insurrezione dei contadini contro i baroni furono spietatamente schiacciati e fu creata la Guardia nazionale anticontadina; è tipica la spedizione repressiva di Nino Bixio nella regione catanese, dove le insurrezioni furono più violente. [...] In alcune novelle di G. Verga ci sono elementi pittoreschi di queste sommosse contadine, che la Guardia Nazionale soffocò col terrore e con la fucilazione in massa. Questo aspetto della spedizione dei Mille non è mai stato studiato e analizzato” (Gramsci, 1955:103). Il film vanciniano nel 1972 veniva proprio a colmare questa lacuna, sia in quanto opera che narra e analizzava tali fatti storici, sia perché dalla sua realizzazione sorsero l’interesse e un acceso dibattito in merito (cfr. Iaccio, 2002).

⁶ Il film, infatti, sebbene racconti l’eccidio di alcuni antifascisti ferraresi nel novembre del 1943, non si conclude, come il racconto *Una notte del '43* di Bassani dal quale è tratto, all’epoca dei fatti. Vancini aggiunse un epilogo in cui il protagonista Franco ritorna a Ferrara nel dopoguerra e si ostina, ancora, nel non voler sapere, sminuendo inoltre il ruolo del capo della banda fascista di cui dice: “[...] un poveraccio, non credo abbia fatto mai niente di male”. Secondo Villa, il film è un commento sull’immobilità italiana e la storia nella sua trasposizione dalla carta al grande schermo “[...] diventa una metafora [...] dell’inerzia sociale e collettiva mantenuta la notte del 15 dicembre 1943 come momento della lunga notte che si distende dal 1940 al 1959” (Villa, 2009:285; traduzione mia) – sia Bassani sia Vancini pospongono la data dei fatti di un mese, dal novembre al dicembre 1943.

interessi economici e, ancora una volta, la violenza determinano le sorti delle vicende sociali e giudiziarie (*La violenza: quinto potere*). In questo discorso, condotto con coerenza da Vancini lungo tutta la propria carriera sin dal film d'esordio, si inserisce anche l'ultima opera, *E ridendo l'uccise*: in essa l'ambientazione storica è trasportata in un periodo di molto precedente la costituzione dello stato italiano, vale a dire la corte ferrarese dell'inizio del Cinquecento, andando a rintracciare nel Rinascimento le stesse problematiche che, nel quadro delineato dai precedenti film, caratterizzano la società italiana. Con quest'opera, tuttavia, si acuisce il pessimismo che aveva caratterizzato gli altri lungometraggi attraverso, da un lato, l'annullamento della presenza di un personaggio chiave all'interno del racconto che di solito esercitava il ruolo dell'intellettuale organico e, dall'altro, la rappresentazione del subalterno non come forza di opposizione seppur destinata alla sconfitta (il richiamo qui è soprattutto a *Bronte*) ma come quello che Agamben (2005) ha definito nell'omonimo volume *homo sacer*. L'analisi di questi due motivi essenziali all'interno del film metterà dunque in luce come il Rinascimento sia rivisto da Vancini mediante una prospettiva di derivazione contemporanea per offrire un commento sulla società italiana non solo cinquecentesca ma anche attuale: gli avvenimenti storici sono ora presentati come il prodotto oltre che di specifiche cause storiche anche di fattori meta-storici ed esistenziali che accomunano tutte le epoche e rendono dunque il pessimismo di quest'ultima opera più amaro e disilluso.

La vicenda storica che costituisce il tessuto narrativo di *E ridendo l'uccise* è la faida familiare nata all'interno della famiglia estense all'inizio del Cinquecento in seguito alla morte di Ercole I; essa vede contrapposti i quattro figli: da una parte Alfonso (duca) e Ippolito (cardinale, al cui servizio lavorava l'Ariosto), dall'altra Giulio, figlio illegittimo di Ercole, e Ferrante. I fatti, però, sono visti dalla prospettiva del buffone di corte, Moschino, alle dipendenze di Giulio. È lui il protagonista ed è la sua vita, all'ombra delle tresche, dei tentativi di omicidio, degli antagonismi e delle violenze, che il regista – e lo spettatore con lui – segue. Lo spostamento della prospettiva dall'alta corte al popolo ha come conseguenza il passaggio dell'attenzione dagli eventi storici ufficiali alla vita quotidiana del popolo e dal momento celebrativo – di solito associato al

Rinascimento come periodo luminoso per la storia italiana – al momento di analisi e decostruzione del discorso egemone⁷.

Il film narra dunque lo scontro tra i quattro fratelli Este che trova la miccia nella rivalità che si instaura tra Giulio e Ippolito per via di una donna, la dama di compagnia di Lucrezia Borgia, moglie del duca Alfonso. Ella, tra Giulio e Ippolito, predilige il primo, rinomato per la sua prestanta fisica, ma compie l'avventatezza di deridere pubblicamente il secondo sminuendo di fronte a tutta la corte il suo valore. La vendetta di Ippolito non si fa attendere: incontrato Giulio solo fuori città lo fa attaccare dai suoi scagnozzi, con l'ordine di ucciderlo e cavargli gli occhi, giudicati dalla donna più valevoli da soli di tutta la persona del cardinale. Il fratellastro, però, non muore; ferito e sfregiato, organizza insieme a Ferrante una congiura contro il duca Alfonso, la quale tuttavia fallisce più volte per vari motivi. Giulio e Ferrante verranno infine accusati e condannati alla detenzione a vita. L'intrigo di corte è però rappresentato da Vancini non come il fulcro della trama, ma come il motivo occasionale per narrare invece la vita di Moschino, il quale si trova suo malgrado coinvolto in queste vicende.

La costruzione filmica classica fa sì che il messaggio del testo dia l'impressione di scaturire direttamente dai fatti narrati di per sé, dalla loro realtà intrinseca, piuttosto che da una tesi ideologica sovrainposta alla narrazione; il realismo vanciniano tende all'oggettività e la cinepresa funziona come una neorealistica finestra aperta sul mondo. L'unico elemento che porta a sentire la decisa presenza di una costruzione risiede nella teatralità della recitazione che, in particolar modo a inizio film, colpisce lo spettatore. Tuttavia, questa impostazione teatrale si smorza lungo lo sviluppo della storia e viene quasi ad annullarsi quando essa si sposta lontano dalla corte, tra il popolo che si esprime usando un linguaggio meno ricercato,

⁷ Lo stesso regista, poco prima dell'inizio delle riprese del film, in un'intervista rilasciata nel giugno del 2003 descriveva in questi termini l'argomento principale della narrazione: "La storia è ambientata nel 1500, nel periodo di massimo splendore dell'arte e della cultura italiana. Ho scelto di mostrare il risvolto della medaglia, decidendo così di indagare su quali erano le condizioni di vita della gente comune, cosa nascondono i capolavori del passato? C'erano i Borgia, il Papa, i Medici, gli Sforza, le guerre e tanti cambiamenti radicali... Ma gli uomini, quelli che non fanno la Storia ma che la subiscono, come vivevano?" (In Letizia, 2004:144-45).

profondamente segnato dal dialetto e accompagnato da una gestualità più naturale e meno teatrale. La differente recitazione che accompagna i personaggi appartenenti da una parte alla corte e dall'altra al popolo ha lo scopo di evidenziare la contrapposizione di classe che, a livello tematico, informa l'opera.

A livello narrativo, infatti, proprio il confronto tra le classi è il sottotesto più importante del film. Mentre la vicenda principale è la faida familiare all'interno della famiglia estense, il punto di vista del protagonista, essendo egli appartenente a una diversa classe sociale, fa scivolare in realtà la narrazione verso il mondo degli umili. In questo modo gli intrighi di corte da evento principale, pur rimanendo in primo piano, diventano spesso, come abbiamo già notato, il contesto storico entro cui si svolge un altro tipo di lotta: quello degli umili per la sopravvivenza. Ne nasce, a più livelli, un contrasto fra le classi, per cui il film è stato anche definito come un “[...] saggio – per niente pedante – sui prodromi di una lotta di classe che troverà i suoi strumenti e le sue espressioni molti secoli più tardi” (D’Agostini, 2005). Secondo Piromalli, “[...] la condizione della sussistenza degli Estensi si fondava su presupposti politici ed economici rigorosi di classe” (1975:162-3). D'altra parte, il mantenimento dello sfarzo di corte nonché le guerre di potere intraprese dagli Estensi potevano essere sostenute solo grazie allo sfruttamento – prima di tutto economico – del popolo, il quale a ogni campagna armata veniva vessato da nuove tasse. La parvenza di elevazione umana e culturale era alimentata, come si sa, dal ben noto mecenatismo, che però lungi da essere puro amore per l'arte e l'attività intellettuale era subordinato a considerazioni di carattere politico. Un'analisi di tipo gramsciano, su cui si basa lo studio di Piromalli sul mecenatismo estense, è alla base anche del film di Vancini, che in questo modo si pone sulla scia delle precedenti opere del regista.

L'attenzione al mondo degli umili con uno sguardo di tipo gramsciano è, d'altronde, aspetto presente sin dai suoi esordi cinematografici, quando agli inizi degli anni '50 il regista ferrarese si mise dietro la cinepresa dedicandosi al documentario di tipo sociale caratterizzato dalla tendenza verso la costruzione narrativa. In *Delta padano* (1951), per esempio, documentario in cui appaiono chiare le

influenze del Visconti di *La terra trema* (1948)⁸, Vancini aveva raffigurato le misere e precarie condizioni di vita del sottoproletariato del Nordest, stretto tra la povertà, la disoccupazione, la fame e le malattie quali la tubercolosi e il tifo. Il popolo era descritto nella sua quotidianità, seguito dalla cinepresa dentro le case o in fila in attesa di un lavoro, ma l'unica persona/personaggio che esprimeva un parere, che riceveva dunque la possibilità di verbalizzare i propri pensieri, era il medico del paese, che parlava per gli umili e se ne faceva portavoce e intermediario rispetto al pubblico. Egli svolgeva nel filmato il ruolo dell'intellettuale organico alla Gramsci⁹, ruolo che ritornerà spesso nei lungometraggi vanciniani di ambientazione storica. La rappresentazione degli umili, infatti, è sempre veicolata da un personaggio che abbraccia la loro causa e se ne fa interprete presso gli strati medio-alti della società nonché presso il pubblico del film – un pubblico tendenzialmente non popolare, ma di una borghesia colta e già sensibile a certe tematiche.

In *Bronte*, film, per molti aspetti simile a *E ridendo l'uccise*¹⁰, l'avvocato Lombardo si fa carico della parte dell'intellettuale

⁸ Si pensi, ad esempio, all'uso della macchina da presa fissa che inquadra gli interni in profondità di campo, mentre i personaggi si muovono di fronte a essa attendendo alle faccende quotidiane ed entrando e uscendo dal campo visivo. Vancini riconobbe più volte l'importanza di Visconti per la propria opera; a sedici anni fu spettatore delle riprese di *Ossessione* (1943) (cfr. Micalizzi, 2002:9-10), mentre in un'intervista ammise l'ascendente di Visconti su *Delta padano*: "[...] in occasione di una proiezione del mio cortometraggio del '51, qualcuno mi ha detto che si sente l'influenza de *La terra trema*. È esatto. Ho amato moltissimo l'opera di Visconti" (in Napolitano, 2008:13). Ma in proposito si veda anche Achilli e Casadio (2002:19).

⁹ Gli intellettuali "organici" secondo Gramsci si distinguono da quelli "tradizionali" perché mentre i secondi "[...] pongono se stessi come autonomi e indipendenti dal gruppo sociale dominante" (Gramsci, 2007:1515), i primi svolgono funzioni "organizzative e connettive" (Gramsci, 2007:1519) per il gruppo dominante allo scopo di mantenere l'egemonia culturale di questo. Ogni gruppo sociale che aspira a diventare dominante ha perciò necessità di avere dei propri intellettuali organici. Nei film citati di Vancini compare sempre un personaggio che svolge il ruolo di intellettuale organico del popolo, parlando per e schierandosi dalla parte dei personaggi subalterni.

¹⁰ Sono molti gli elementi che accomunano i due lungometraggi, sia a livello tecnico sia a livello narratologico. Entrambi i film sono a carattere storico e propongono la rilettura di una pagina della storia italiana dal punto di vista degli umili. Alla narrazione realista si affianca un uso convenzionale della cinepresa e una attenta cura filologica, basata anche su testi letterari (la novelle *Libertà* di Verga per *Bronte*, una novella di Bandello e un sonetto

organico: egli è, infatti, un civile che abbraccia la causa dei contadini, si fa loro portavoce e cerca, senza successo, di guidarne la giusta protesta e incanalarla verso esiti positivi; in *La violenza: quinto potere* è l'avvocato dell'accusa a esprimere la voce degli umili, accogliendone la sofferenza. Tuttavia, il personaggio deputato a questo ruolo risulta, infine, sconfitto; un pessimismo storico corre lungo tutta l'opera del regista ferrarese, per cui se da una parte egli individua sempre un personaggio 'giusto', che si schiera dalla parte degli umili interpretandone le richieste nel tentativo di indirizzarle in maniera non violenta o rivoluzionaria all'interno dei canali della società affinché essa venga loro incontro, dall'altra però vi è sempre la constatazione della sconfitta finale tanto degli umili quanto del personaggio intermediario di fronte alla forza del potere.

Nell'ultimo film si acuisce questo senso di pessimistica impotenza. L'unico personaggio cui può essere deputato questo ruolo di intermediario è l'Ariosto, ma la sua figura appare molto più defilata e meno incisiva nel ruolo di intellettuale organico rispetto ai suoi corrispettivi. Il poeta, d'altra parte, pur essendo umanamente consapevole della reale situazione della società, non può che limitarsi ad appoggiare discretamente Moschino, esprimendogli solidarietà e comprensione, al più avvertendolo che sta per essere arrestato dalle guardie del duca. Ariosto, infatti, in quanto al servizio di Ippolito non è libero di agire e, al contrario ad esempio dell'avvocato Lombardo che va incontro alla morte insieme agli altri quattro popolani condannati, non compromette la propria posizione privilegiata per schierarsi apertamente con i subalterni. La sua funzione come intellettuale organico è quindi assai più limitata e si direbbe che ora Vancini in questa sua ultima opera non vede nemmeno più quella possibilità esplorata invece in precedenza, anche se con esiti sempre fallimentari, dell'avvicinamento delle classi e dell'appoggio degli intellettuali alle classi subordinate al fine di creare una nuova società. Con l'Ariosto di *E ridendo l'uccise* si giunge, dunque, all'epilogo dell'intellettuale organico: il passo successivo è il ritorno dell'intellettuale nella sua torre d'avorio, lontano dall'impegno civile.

di Antonio da Pistoia per *E ridendo l'uccise*). Inoltre, in entrambi i casi le riprese si svolsero fuori dall'Italia, nel territorio dell'ex Jugoslavia.

Tale conclusione non è da leggersi come risultato delle condizioni sociali del Rinascimento, quanto piuttosto come riflessione sulla società di fine Novecento in cui il film viene concepito; è dunque prima ancora un commento all'epoca berlusconiana che a quella estense. Centro del commento sulla società non è, infatti, tanto l'Ariosto rinascimentale relegato in una posizione di impossibilità d'azione, quanto piuttosto l'intellettuale contemporaneo che, seppur critico nei confronti del potere, vi rimane legato per ragioni di sussistenza – perché è l'unico modo, per lui, di esistere in quanto intellettuale. Il controllo del potere sulla produzione culturale – ad esempio attraverso il controllo dei canali di distribuzione della cultura, quali le case editrici e cinematografiche – è, in effetti, fenomeno tipico della società italiana contemporanea. Il percorso pessimistico di Vancini raggiunge così la sua tappa finale e trova un'amara conferma proprio nel fatto che quest'ultimo film, prodotto per altro con i finanziamenti pubblici, rimane quasi completamente sconosciuto in Italia, non avendo ricevuto un adeguato supporto in fase distributiva¹¹.

Se quello di *Bronte* è stato definito come “realismo utopico”, dove “[...] più che cinema come documentazione del mondo”, posizione tipica del Neorealismo cui pure il regista è inizialmente debitore, si ha “[...] un cinema di partecipazione al mondo, in cui il rispecchiamento funziona grazie alla capacità di restituire il reale non solo nelle sue apparenze ma nella sua generalità e, soprattutto, nella sua esemplarità” (Orsitto, 2004:77), in *E ridendo l'uccise* sopravvive l'idea di partecipazione ed esemplarità, ma l'utopismo viene completamente fagocitato da un pessimismo che non lascia scampo. La morte nel finale di Moschino risuona come un'amara ironia cui non vi è rimedio e la banalità di questo tragico destino aumenta l'impressione di una impossibile opposizione al potere: proprio perché questa morte non ha significato né giustificazione, non c'è

¹¹ Pasquale Iaccio riportava che “[...] il film di Vancini, a oltre due anni dalla sua uscita, è praticamente sconosciuto nel nostro paese. L'Istituto LUCE, che doveva curarne la distribuzione, lo ha presentato solo per pochi giorni alla vigilia dell'estate dello scorso anno in alcune città dell'Emilia Romagna, dove è ambientata la storia. Dopo di allora, non è stato visto da nessuno. [...] è come se Vancini non lo avesse mai girato” (in Napolitano, 2008:117).

azione alcuna che possa essere pensata come reazione. Vi si può inoltre leggere, soprattutto se lo si pensa in chiave contemporanea, anche un velato riferimento alla censura, che cade come una scure sulla satira o che, anzi, addirittura può giovare della sola minaccia per 'uccidere'. In fondo, la forza del potere si manifesta in diversi modi e non sempre per colpire ha bisogno di mostrarsi con l'esplicitazione della violenza. È pur chiara la sproporzione tra lo scherzo giocato da Moschino – che per curare il suo signore dal singhiozzo lo butta a sorpresa in una fontana piena d'acqua – e quello del duca, il quale in risposta a tale scherzo appronta la ghigliottina pubblica per fingere un'esecuzione; quando, però, al posto della lama tagliente, sul mal capitato giunge una secchiata d'acqua, egli è già morto di paura. Il potere, dunque, ride e irride, forte della propria arroganza. A esso, suggerisce Vancini, non c'è rimedio.

La morte del buffone di corte, tuttavia, non solo dimostra la forza del potere ma pone anche l'interrogativo del rapporto tra esso e il subalterno e del valore politico e sociale del subalterno. In questa opera, infatti, contrariamente agli altri film storici citati, Vancini non rappresenta il subalterno in posizione di opposizione alle classi egemoni. Moschino non si contrappone a nessun membro della famiglia estense. I suoi interventi per far fallire i piani di omicidio di Giulio nei confronti del duca Alfonso non sono atti di opposizione o resistenza; egli è portatore di un vago sentimento di fratellanza e pace tra gli uomini che, però, non si risolve in nessun gesto positivo e concreto, ma agisce solo in modo negativo nei tentativi di evitare atti di violenza (è da leggersi in questo senso anche il salvataggio della popolana Martina). Non viene dunque a mancare solamente il ruolo dell'intellettuale organico, ma anche quello del subalterno come forza di resistenza: Martina diventa una cortigiana, mentre Moschino rimane legato alla corte estense per motivi di sopravvivenza, cambiando protettore dopo l'arresto di Giulio.

L'episodio finale che porta alla morte del buffone, devalorizza ulteriormente il ruolo del subalterno e scopre come la sua vita sia completamente assoggettata al potere, il quale può disporre come vuole. Moschino è quello che Agamben definisce *homo sacer*: colui che, secondo il diritto dell'antica Roma, “[...] il popolo ha giudicato per un delitto; e non è lecito sacrificarlo, ma chi lo uccide non sarà

condannato per omicidio” (Agamben, 2005:79). L'*homo sacer* vive nella doppia condizione di un uomo che non può essere sacrificato agli Dei perché ha commesso una colpa contro di essi, ma può essere impunemente ucciso da chiunque; questa è la condizione della “vita nuda”, cioè dell'uomo spogliato di qualsiasi diritto civile e religioso e considerato solo nella sua esistenza materiale, il che indica anche la soggezione della vita a un potere di morte. In questa condizione, egli cade sotto il dominio assoluto del potere sovrano ed è esposto alla violenza dell’“[...] uccisione insanzionabile che chiunque può commettere nei suoi confronti” (Agamben, 2005:91): Agamben dà la definizione secondo cui “[...] sovrano è colui rispetto al quale tutti gli uomini sono potenzialmente *homines sacri* e *homo sacer* è colui rispetto al quale tutti gli uomini agiscono come sovrani” (Agamben, 2005:93-4). Solo un'autorità sovrana ha il potere di collocare la vita in una sfera di eccezione com'è appunto quella dell'*homo sacer*, e il potere stesso ricade sotto la sfera dell'eccezione, poiché è garante del sistema ma si muove al di sopra di esso. Questo stato di eccezionalità, secondo il filosofo, si normalizza nella modernità, producendo, ad esempio, i campi di concentramento – luoghi in cui la vita è uccidibile senza commettere omicidio. Ma le democrazie stesse, in epoca contemporanea, hanno assunto questo carattere di normalizzazione dell'eccezionale, decretando al proprio interno e all'esterno coloro che ricadono nella condizione di *homo sacer*¹².

È questa, in *E ridendo l'uccise*, la relazione evidenziata tra il sovrano e il subalterno: Moschino è l'*homo sacer*, colui su cui il potere ha diritto di morte e la cui uccisione non è omicidio. Nella costruzione filmica della scena finale dell'esecuzione, Vancini attraverso la diversa disposizione spaziale dei due poli rende visivamente esplicita questa relazione di potere tra il subalterno ridotto a vita nuda e il centro del comando rappresentato dal duca e la sua famiglia. La corte è, infatti, collocata in alto e osserva dalla balconata del palazzo la piazza teatro dell'esecuzione; il patibolo è così disposto in posizione spazialmente inferiore rispetto al duca. Le inquadrature, inoltre, sono angolate dal basso quando è ripresa la

¹² Un esempio in questo senso sono gli immigrati senza regolari documenti, i quali, giunti nei paesi europei, sono considerati come vita nuda e non hanno diritti civili.

balconata e, viceversa, dall'alto per il patibolo: nel primo caso la cinepresa enfatizza il potere del sovrano, nel secondo trasmette il senso di impotenza e inferiorità del subalterno, intensificata da un'inquadratura in campo medio-lungo della piazza in cui le figure umane del popolo riprese dall'alto risultano oppresse dallo sguardo superiore della corte.

La piazza, inoltre, assume nel film un valore particolare. In essa – luogo simbolo e fondamentale per la città rinascimentale – avviene sia l'esecuzione di Moschino sia quella del popolo del villaggio a opera delle truppe ducali: in entrambi i casi la piazza invece di assicurare al centro di vita è rappresentata come teatro di morte. Essa assume allora il ruolo che secondo Agamben hanno i “campi” (ad esempio di concentramento, di prigionia, di detenzione) nell'epoca moderna: luoghi in cui si concretizza la condizione di *homo sacer*.

Se da una parte il subalterno è ridotto a “vita nuda”, dall'altra l'intellettuale organico si ritira nella propria sfera di erudizione negando al Rinascimento l'utopia di una società armonica e di pace. Nella scena conclusiva, l'Ariosto contempla ammutolito tra il pubblico ilare la fine di Moschino, verso il quale si era detto debitore per il nome del suo cavallo, Ippogrifo, che intendeva utilizzare nel poema cui stava lavorando: “E così Ippogrifo volerà davvero, nella tua poesia?”, chiede Moschino; “No, sono io che volo con lui. Chiuso fra i muri della mia casa, mi innalzo e volo là dove nessuno, nemmeno il mio signore, può impedirmi di andare”, risponde Ariosto. Il cavallo alato ariostesco, nella lettura vanciniana, rappresenta così la fuga dalla realtà cui ricorre l'intellettuale di fronte alle sue nefandezze: “[...] infamie e splendori: questo è il tempo in cui abbiamo avuto la ventura di vivere”, dice ancora un pacato Ariosto.

Il poeta, quello che doveva svolgere la funzione dell'intellettuale organico, si ritira dunque nel regno della fantasia, dal quale continua a commentare e denunciare la società tra le righe della celebrazione al potere, ma si astiene dall'intervento diretto. Un certo didascalismo presente nei film precedenti qui tende a scomparire proprio perché non c'è più un personaggio che possa spiegare e possa guidare lo spettatore nell'interpretazione dei fatti. In *Bronte* l'avvocato Lombardo, ridotto in carcere in attesa del sommario processo che lo avrebbe condannato, spiega alla sentinella perché il popolo si era

rivoltato in maniera così violenta e illustra il significato della parola ‘libertà’ come viene intesa dal contadino siciliano¹³. In *E ridendo l’uccise* non ci sono momenti didascalici simili, nessuno guida lo spettatore che rimane solo di fronte alla schiettezza dei fatti.

Su di essi, appunto, si fonda l’opera. Vancini non rinuncia a una narrazione ‘forte’ delle realtà marginali, pur se sotto una diversa prospettiva: il regista ferrarese, infatti, le rappresenta senza rifiutare una costruzione tradizionale e lineare della narrativa e un’idea di storia centralizzata che, si potrebbe dire, risulta ineluttabile, non dando spazio a linee narrative parallele o secondarie. Da ciò emerge un pessimismo ancora più acuto, poiché non lascia spazio a possibilità diverse e il subalterno è qui rappresentato per essere osservato nella sua morte: la sua resistenza è praticamente nulla, egli sin dall’inizio è già “vita nuda” e in sostanza corpo morto in balia della violenza. C’è un senso claustrofobico dettato dalle stanze chiuse della corte, dai limiti della piazza – di Ferrara come del villaggio – dove si consumano le condanne a morte e dagli spazi aperti che però mai si distendono panoramicamente sul paesaggio; l’inquadratura si chiude, al contrario, sui personaggi ed esclude dal campo visivo una vista più ampia. Se ne ricava il senso di una società chiusa nella paura e nella violenza, rovesciata su se stessa. Vancini privilegia i campi medi o le figure intere, evitando o limitando invece l’uso dei campi lunghi. Attraverso questa distanza media che stabilisce con l’oggetto della propria osservazione, il regista veicola dunque l’oggettività della narrazione e comunica, allo stesso tempo, l’ineluttabilità degli eventi. Ricorre altresì in più occasioni al primo piano del personaggio o al dettaglio del viso per sottolineare l’aggressività e la violenza che essi esprimono¹⁴ ed è su una di queste inquadrature che si conclude il film,

¹³ L’avvocato Lombardo in cella spiega al suo carceriere: “Noi siciliani e voialtri abbiamo sempre detto la stessa cosa, ma intendendo due cose diverse. [...] Il popolo siciliano pensava a un’altra libertà”. E all’obiezione del proprio interlocutore che gli fa notare come “la libertà è sempre la stessa”, risponde: “No, no! Quando i siciliani gridano libertà vogliono dire ‘pane’. Voi dite ‘portiamo la libertà’ e il contadino siciliano crede che gli portate la terra, la terra dove nasce il pane. Dite ‘libertà’ e i contadini pensano che sia arrivato il momento di farsi giustizia”. In questa scena, l’avvocato si fa portavoce dei contadini siciliani e intermediario tra loro e il potere egemone e tra loro e il pubblico.

¹⁴ Si vedano a mo’ di esempio le inquadrature del cardinale Ippolito, a inizio film, corrucciato dalla rabbia dopo la derisione pubblica in seguito ai commenti della dama di compagnia di

puntando la cinepresa sul volto di Moschino morto e sul suo viso distorto in un ironico sorriso che da ultimo spezza infine i modi realistici in un'impennata espressionistica¹⁵.

Il cinema di Vancini è, dunque, una finestra sul reale, che denuncia e risolve la sua rivoluzione nella denuncia e nell'amara constatazione della realtà. Quest'ultima pellicola, mettendo a nudo la violenza e l'arbitrarietà del Rinascimento, non solo ancora una volta legge in maniera diversa una pagina della storia italiana, ma allo stesso tempo chiosa pessimisticamente sulla società contemporanea, che, indica il regista, come quella rinascimentale edonisticamente si compiace dei propri successi, ma nelle sue viscere nasconde una violenza e un'arroganza del potere inaudite.

Opere citate

Achilli, A. e Casadio, G.	2002	<i>Le stagioni di una vita: il cinema di Florestano Vancini.</i> Ravenna: Edizioni del Girasole.
Agamben, G.	2005	<i>Homo sacer. Il potere sovrano e la vita nuda.</i> Torino: Einaudi.
Bassani, G.	2012	“Una notte del '43.” In: <i>Cinque storie ferraresi.</i> Milano: Feltrinelli.
Battistrada, L. E Vancini, F.	1973	<i>Il delitto Matteotti.</i> Bologna: Cappelli.

Lucrezia Borgia e prima di dar l'ordine ai suoi scagnozzi di attaccare Giulio; o ancora il volto di Giulio sfregiato dopo l'attacco.

¹⁵ Nell'inquadratura fissa, inoltre, cambia l'intensità della luce, fino ad arrivare a un'immagine sovraesposta che fa risaltare la scritta che compare sopra il volto di Moschino e che reca gli ultimi versi del sonetto di Antonio da Pistoia *In morte di un buffone*: “Scherzò con lui la morte / e nel transito con lui un pezzo rise, / di poi scherzando e ridendo l'uccise”.

- D'Agostini, P. "Vancini disegna i confini del Bel Paese museo." In: *La Repubblica*: 15 aprile 2005.
- Gambetti, G. 2000 *Florestano Vancini*. Roma: Gremese Editore.
- Gramsci, A. 1955 *Il Risorgimento*. Torino: Einaudi.
- Iaccio, P. 2002 *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*. Napoli: Liguori.
- 2007 *Quaderni dal carcere*. Torino: Einaudi.
- Letizia, L. 2004 *Lezioni di regia. Conversazioni con Cavani, Lizzani, Guédiguian, Pontecorvo, Vancini*. Torino: Lindau.
- Micalizzi, P. 2002 *Florestano Vancini: fra cinema e televisione*. Ravenna: Longo.
- Napolitano, V. 2008 *Florestano Vancini. Intervista a un maestro del cinema*. Napoli: Liguori.
- Orsitto, F. 2004 "Il realismo utopico di Florestano Vancini." In: *Romance Review* 14:71-89. Fall.
- Piromalli, A. 1975 *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*. Roma: Bulzoni.
- Vancini, F. 1951 *Delta padano*. Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.
- 1972a *Bronte, cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*. Rai e Histria Film.
- 1972b *La violenza: quinto potere*. De Laurentiis.

- 1994 *La lunga notte del '43, La sceneggiatura originale.* Ferrara: Liberty House.
- 2006 *La lunga notte del '43.* Medusa Video.
[1960]
- 2006 *E ridendo l'uccise.* DNA.
[2005]
- 2014 *Il delitto Matteotti.* Dynit Minerva.
[1973]
- Villa, F. 2009 “A Writer Cannot Believe Two Stories at Once: Modes of Adaptation in *La lunga notte del '43* (Florestano Vancini) 1960.” In: De Pau D., e Torello G. (a cura di), *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing:279-292.
- Visconti, L. 2009 *Ossessione.* Ripley's Home Video.
[1943]
- 2011 *La terra trema.* Ripley's Home Video.
[1948]