

«Infamie e splendori: questo è il tempo in cui abbiamo avuto la ventura di vivere».

## Il Rinascimento di Florestano Vancini in *E ridendo l'uccise* (2005)\*

**ABSTRACT:** *The main inspiration that led Florestano Vancini's film career was Italian history. Although his attention was mostly drawn to major events from the 20th century – as in the highly praised *La lunga notte del '43* (1960) –, the Ferrarese director showed a considerable interest for the Renaissance era. The aim of this essay is to investigate the relationship that Vancini had with the “Umanesimo” in Ferrara. The first part of the present contribution analyses a short film from 1949, *Amanti senza fortuna*, staging the tragic events that involved Parisina Malatesta and her step-son Ugo d'Este. After that, other Vancini's works are taken into consideration, such as the now lost *La città di Messer Ludovico* (1951), focusing on the great Renaissance poet Ludovico Ariosto; Ferrara (1995), a short TV movie showing the beautiful architecture of the town; and *Lucrezia Borgia. Una intervista impossibile di Maria Bellonci* (2002), a medium-length film dedicated to the tormented wife of Alfonso I d'Este. The final part of the essay analyses *E ridendo l'uccise* (2005), the last feature film directed by Vancini. Set at the time of the feud among the four Este brothers, the movie sheds light on a bloody page of the history of Ferrara viewed from the perspective of a jester, a character with a complex role in the social context of the Estense court.*

### 1. IN PRINCIPIO ERANO UGO E PARISINA, OVVERO *AMANTI SENZA FORTUNA* (1949)

Una panoramica da sinistra verso destra abbraccia l'antica cinta muraria ferrarese, mentre una voce fuoricampo intona solenne: «A metà strada tra Bologna e Venezia, a pochi chilometri

---

\* Il saggio qui pubblicato sviluppa alcuni temi già affrontati dall'autrice in occasione della sua partecipazione, in qualità di relatrice, al convegno *Florestano Vancini. Luoghi, temi, passioni di un uomo di cinema* (Università degli Studi di Ferrara e Università di Roma Tor Vergata, con Cineteca di Bologna e Comune di Ferrara, Bologna-Ferrara, 29-30 novembre 2018).

dal Po, sorgono i bastioni e le mura di una fervida e silenziosa città: Ferrara. Fu tra queste mura, all'inizio del Quattrocento, che si svolse drammatica e travolgente la storia di Ugo e Parisina»<sup>1</sup>. È l'inizio di *Amanti senza fortuna*, cortometraggio d'esordio di Florestano Vancini.

Diretto nel 1949, questo breve documentario pare suggellare un triplice incontro: l'incontro dell'autore con il mezzo cinematografico, giacché di un'opera prima appunto si tratta, l'incontro "mediatico" con la natia Ferrara, che con *La lunga notte del '43* (1960) diverrà teatro novecentesco di una delle pagine più impegnate del suo cinema successivo, ma anche l'incontro con un'epoca, il Rinascimento, che affiorerà più di una volta in questo stesso cinema, fino ad acquistare nel 2005, con *E ridendo l'uccise*, assoluta centralità. Proprio un discorso su quest'ultimo affresco storico, al cui intenso lavoro di documentazione non ha ahimè corrisposto una fortunata vicenda distributiva<sup>2</sup>, invita ad ampliare la prospettiva, considerando anche quegli episodi antecedenti della produzione vanciniana in cui la grande età della "rinascita dell'uomo" si impone protagonista. Questo non tanto perché lo sguardo di Vancini al Rinascimento sveli, nel corso degli anni, spiccati elementi di continuità – i prodotti in questione nascono in contesti troppo diversi e lontani tra loro per presentare costanti sul piano tematico, formale e della ricerca –, ma piuttosto perché tale sguardo dimostra quanto la mai sopita vocazione storica della sua cinematografia abbia saputo coniugarsi con la capacità di sintesi, la fantasia e la felice intuizione poetica<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Citazione dal commento in *voce over* del film.

<sup>2</sup> In merito a questa "sfortunata vicenda distributiva" rimandiamo all'intervento di Pasquale Iaccio incluso nel libro-intervista di Valeria Napolitano dedicato al regista ferrarese: *E ridendo l'uccise*, «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. Né la critica ha avuto modo di prestargli troppa attenzione, anche se non sono mancate recensioni favorevoli sui maggiori organi di stampa» (Iaccio cit in NAPOLITANO 2008, 116-117). Altrettanto deludente il bilancio anche rispetto all'eventuale selezione della pellicola nei principali festival italiani, come la Mostra del Cinema di Venezia o la Festa del Cinema di Roma. Diverso e paradossale, invece, il caso della distribuzione fuori dai confini nazionali, dove *E ridendo l'uccise* è stato positivamente accolto tanto dal pubblico quanto dalla critica. A tal proposito, Iaccio ricorda la serata inaugurale dell'Italienska Filmfestivalen di Stoccolma dedicata proprio alla pellicola di Vancini e poi ancora le presentazioni tenutesi durante i festival di Belgrado e Zagabria. Inoltre, nel novembre del 2006, il film è risultato vincitore del Festival du nouveau cinéma italien di Parigi (cf. *ivi*, 118-119).

<sup>3</sup> A proposito di tale vocazione storica, Alberto Boschi scrive: «Da bambino probabilmente Florestano Vancini sognava di diventare un grande storico, ma poi le circostanze della vita devono averlo dirottato verso la carriera di regista. Infatti, se c'è un filo conduttore evidente che attraversa quasi l'intera opera cinematografica del cineasta ferrarese e sembra essere il motivo ispiratore di tutto il suo lavoro, [...] questo filo conduttore è senza dubbio l'interesse per il dato storico» (BOSCHI 2011, 71). A catturare l'attenzione di Vancini sarebbe una storia «esclusivamente italiana e quasi sempre recente» (*ibid.*). Con l'eccezione di *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972), che ripercorre un vergognoso

Senza avanzare alcuna pretesa di esaustività, le prossime pagine mirano dunque a una ricognizione del rapporto intrattenuto dal regista con la stagione del Rinascimento ferrarese, a cominciare dalla fase aurorale della carriera fino ad abbracciare quel crepuscolo che nel bi-strattato *E ridendo l'uccise* ha la sua ultima vampa. Come vedremo, la già citata eterogeneità delle opere di ispirazione rinascimentale si dimostra sostanzialmente consonante con la prismatica identità di questo stesso periodo. «La parola “Rinascimento”» – ci ricorda infatti la storica Ottavia Niccoli (1991) – «non è univoca». Se il suo più scontato utilizzo la vuole definizione periodizzante di un momento animato da un fulgore civile e culturale senza precedenti, non si possono neppure ignorare le mitologie progressivamente sorte intorno ad essa. Dapprima mito contemporaneo, capace di accrescere l'indomito spirito d'iniziativa dei tempi, il Rinascimento è in seguito diventato un mito dell'Ottocento da piegare a precise finalità storiografiche e ideologiche. In ultimo, occorre anche considerare la natura ambivalente, contraddittoria, di tale epoca. «Nel Rinascimento», prosegue Niccoli, «vi è [...] una ulteriore ambiguità, un volto oscuro accanto a quello luminoso, un aspetto dionisiaco e saturnino accanto a quello apollineo» (ivi, vi).

Anticipiamo che proprio questa perturbante oscillazione fra un'era fatta di prodigiose novità e una sua versione diametralmente opposta, segnata da ingiustizie e sfacelo, avrà un ruolo non secondario nel plasmare la visione vanciniana. Al contempo, preme ulteriormente ribadire come l'attenzione posta dal regista all'Umanesimo della sua città natale abbia attraversato generi e situazioni spesso assai distanti fra di loro. In tal senso, l'argomento qui affrontato non può prescindere del tutto da più ampie considerazioni connesse agli sviluppi e alle forme della stessa cinematografia italiana. Nel caso di *Amanti senza fortuna*, che è sia il primo film di Vancini sul Rinascimento sia il suo primo film in assoluto, l'adozione della formula documentaristica va evidentemente riportata al contesto della produzione postbellica. È noto infatti come l'apprendistato di alcuni dei più significativi autori emersi nel secondo dopoguerra sia avvenuto proprio nell'alveo del documentario. Una circostanza, questa, certo favorita dal legame di continuità che il genere vanta con la straordinaria pagina del Neorealismo. E poiché ci muoviamo in un contesto ferrarese, il primo nome immediatamente a imporsi in questo senso è quello di Michelangelo Antonioni.

Dopo *Gente del Po* (1943), piccolo capolavoro che con frammentario lirismo racconta

---

episodio dell'epopea risorgimentale risalente al 1860, la quasi totalità delle altre pellicole vanciniane di argomento storico – *La lunga notte del '43*, *La banda Casaroli* (1962), *Le stagioni del nostro amore* (1966), *Il delitto Matteotti* (1973), *Amore amaro* (1974) e *La neve nel bicchiere* (1984) – ruota infatti attorno alla storia novecentesca del Paese, in particolar modo al «periodo compreso fra gli anni immediatamente precedenti all'ascesa del fascismo e la fine della seconda guerra mondiale» (*ibid.*). Ma Boschi formula tali osservazioni nel 2001, quando *E ridendo l'uccise* non ha ancora visto la luce. Inoltre, il suo sguardo si sofferma dichiaratamente sui lungometraggi di maggior rilievo della produzione vanciniana, escludendo il caso di corto o mediometraggi realizzati in contesti più occasionali e in apparenza con minor impegno.

l'affannarsi quotidiano attorno alla grande arteria fluviale, il futuro maestro dell'incomunicabilità realizza altri brevi documentari consacrati ai più disparati argomenti<sup>4</sup>. «Per Antonioni», osserva Marco Bertozzi, «l'elemento paesaggistico è determinante. Sin da questi primi film il rapporto ambiente-personaggio è scandito da appartenenze precarie, da fragilità emozionali che rendono conturbante il rapporto fra visione e narrazione» (Bertozzi 2008, 118-119). Beninteso, il minor spazio concesso al racconto rispetto alla forza poetica delle immagini non esclude la possibilità di una riflessione priva di qualsiasi folcloristica retorica e aperta all'indagine psicologica così come alla critica sociale. È senza dubbio a un simile tipo di cinema, in particolare allo sfolgorante esordio di *Gente del Po*, che il giovane Florestano Vancini vuole rifarsi quando, alla fine degli anni Quaranta, inizia a progettare il proprio debutto registico.

Paradossalmente in questo primo e delicato capitolo della carriera, il più maturo e navigato Antonioni vestirà tanto i panni del modello ispiratore quanto quelli, forse ingrati, del maestro subito pronto a ridimensionare le ambizioni dell'allievo. Stando infatti alle dichiarazioni successive dello stesso Vancini, lui e l'amico co-regista Adolfo Baruffi avrebbero desiderato debuttare con un soggetto di forte impegno civile, incentrato sulle penose condizioni di vita nel Delta Padano. Ma proprio uno scambio epistolare con Michelangelo Antonioni – all'epoca già attivo a Roma e noto ai due esordienti ferraresi più per fama che non per i comuni natali – gli avrebbe invece suggerito di «farsi le ossa con un lavoro iniziale di maggiore modestia» come «un documentario paesaggistico-turistico su Ferrara»<sup>5</sup>. Così spronata ad attingere al serbatoio della storia locale e a tener desto l'interesse di eventuali visitatori, la coppia Vancini-Baruffi deve aver immediatamente pensato al tragico love affair tra Parisina Malatesta e il

<sup>4</sup> Dalla descrizione di una tipica giornata degli spazzini romani in *N.U. - Nettezza urbana* (1948), Antonioni passa con *L'amorosa menzogna* (1949) a un'analisi sul discutibile fenomeno del culto tributato agli idoli dei fotoromanzi, mentre con *Superstizione* (1949) e *La villa dei mostri* (1949) si indirizza verso tematiche apparentemente meno attuali come la sopravvivenza di certe pratiche magiche nel Centro Italia e le bizzarrie artistiche del Parco dei mostri di Bomarzo. Diretto sempre nel '49, *Sette canne, un vestito* torna a occuparsi del mondo del lavoro, descrivendo le diverse fasi di lavorazione del rayon in una fabbrica friulana. Infine, *La funivia del Faloria* (1950) cerca di riprodurre le impressioni di un passeggero durante il viaggio a bordo della celebre funivia dolomitica.

<sup>5</sup> Vancini cit. in FALDINI – FOFI (1979, 214). Pur trattandosi di un progetto apparentemente di modesta ambizione, *Amanti senza fortuna* eserciterà una significativa influenza sul tessuto cinematografico locale: «Per poterlo realizzare Vancini fondò la "Este Film" a cui [...] Mario Ferrari diede grande impulso. Per la realizzazione di documentari nacquero in seguito a Ferrara una decina di case di produzione» (MICALIZZI 2004, 219). Vale inoltre la pena segnalare che Baruffi tornerà di lì a qualche anno alla storia di Ugo e Parisina con il melodrammatico *Tragedia d'amore* (1954) (cf. *ivi*, 220). Infine, per quanto riguarda le originarie intenzioni di Vancini, ricordiamo che già nel 1951 l'autore avrà modo di dirigere, in piena autonomia, *Delta Padano*, documentario sull'esistenza atrocemente dura condotta da una famiglia della bassa ferrarese. Sul rapporto di derivazione che lega questo e altri cortometraggi vanciniani – come *Alluvione* (1950), *Uomini della palude* (1953), *Tre canne un soldo* (1954), *Dove il Po scende* (1955) – al precedente *Gente del Po* si veda ancora BERTOZZI (2008, 119-120).

figliastro Ugo d'Este. Difatti, all'indomani dell'uscita del cortometraggio, un'entusiastica recensione su «Gazzetta Padana» definirà *Amanti senza fortuna* non solo una «riuscita opera cinematografica», ma «anche una felice realizzazione di propaganda turistica dei monumenti e dello spirito di Ferrara, che le immagini fissate dall'operatore [Antonio] Sturla sono riuscite a ben interpretare»<sup>6</sup>.

Si noti, però, come in questa elegante manciata di minuti in bianco e nero a emergere sia soprattutto il potere ammaliatore del mito sui posteri rispetto a quell'indomita indagine storiografica con cui la produzione vanciniana a venire sarà prevalentemente identificata. Del resto, parlando di Parisina in uno studio del 2010, la studiosa Maria Serena Mazzi ricorda quanto l'infelice marchesa, cesenate di nascita ma ferrarese di adozione, appaia ancora oggi una figura «sospesa tra realtà e finzione», tra «il vuoto desolante delle notizie archivistiche» e le «lussureggianti messe in scena» degli eventi da cui forse la nobildonna fu travolta. «Ogni elemento della sua vita», scrive Mazzi, si offre «all'elaborazione di una tragedia da romanzo. Una nascita segnata dall'infelicità, [...], un matrimonio con un signore potente [Niccolò III d'Este] di cui era nota la vita libertina [e la] prole numerosa, la solitudine e l'improvviso incontro d'amore con il giovane figlio del marito [Ugo], la scoperta della relazione [e infine] la punizione feroce dei due amanti» (Mazzi 2010, 10). Il risultato finale è «un quadro di grande notorietà [...], divulgato a livelli diversi, giunto fino a noi persino in una trasmissione orale che perpetua i caratteri più suggestivi della storia divenuta leggenda» (ivi, 11). E mantenersi nel solco della leggenda, del racconto dalle venature romantiche che eccede l'oggettività della cronaca, è proprio quello che Vancini fa con *Amanti senza fortuna*. Così, se il commento in *voice over* riporta contegnoso i fatti immortalati dalla tradizione, alla «pura e semplice suggestione dei luoghi»<sup>7</sup> – per riprendere l'espressione usata da Mario Roffi in un articolo del 1950 – spetta, invece, il compito di evocare una passione amorosa forse non storicamente sicura, ma dall'indubbia statura mitica.

Dopo la panoramica di apertura, sfilano davanti ai nostri occhi alcuni degli edifici più identificativi del passato ferrarese, dal Castello Estense a Palazzo Strozzi, passando per la Cattedrale e Schifanoia, solo per citarne alcuni. Da questa alternanza fra inquadrature che restituiscono la magnificenza delle architetture nel loro complesso e inquadrature in cui la macchina da presa si appunta su dettagli minuti, la suggestione poetica consegnata è che Ugo e Parisina siano due corpi fiabeschi tratti fuori con la forza dalla perfezione del tessuto cittadino. È il vuoto, l'assenza lasciata da questi corpi, ad aumentare il fascino già notevole dei luoghi. E quando il racconto volge alla sua sanguinosa conclusione, la regia pare assecondare un movimento che va dall'esterno all'interno, dalla superficie levigata degli spazi verso i loro recessi

---

<sup>6</sup> L'articolo, datato 11 novembre 1949, è riprodotto in MICALIZZI (2011b, 20).

<sup>7</sup> Il giudizio di Roffi, apparso su «Emilia» nel marzo del 1950, è citato ivi, a p. 19.

misteriosi. Dalle mura del Castello Estense passiamo, insomma, all'intrico asfittico dei corridoi che portano alle prigioni negli interrati delle torri. E dal buio di queste segrete, che come osserva enfatico il narratore «non conoscono raggio di sole», siamo idealmente condotti a un altro baratro, quello del pozzo nel cortile interno dove, secondo una variante particolarmente cruenta della leggenda, Ugo e Parisina sarebbero stati gettati.

Un marchese che spia le infedeltà della consorte forse dal riflesso di uno specchio o forse da un foro praticato nel soffitto, un figlio bellissimo fatto attestare mentre gioca alla palla in piazza, due amanti poco più che adolescenti decapitati o peggio ancora lacerati dalle lame di uno strumento di tortura dell'epoca. Dedicato a una delle più violente ma anche affascinanti vicende di casa d'Este, il cortometraggio d'esordio di Vancini vede il mito inghiottire decisamente il piano della Storia e l'esiguità delle sue fonti. E come poteva essere diversamente? Già nell'Ottocento, il letterato Angelo Solerti scriveva: «I casi di Ugo e Parisina appartengono a quella categoria di drammi che il popolo ama; tutti li sanno, ma dove li sanno, dove li abbiano letti o imparati ignorano...»<sup>8</sup>.

## 2. IL PERDUTO *LA CITTÀ DI MESSER LUDOVICO* (1951) E IL TELEVISIVO *FERRARA* (1995): UN IMPOSSIBILE CONFRONTO

In un'intervista rilasciata molti anni dopo, nel 1995, al settimanale «Ferrara. Voci di una città», Florestano Vancini accennerà sinteticamente ad *Amanti senza fortuna* come a un passaggio «obbligato»<sup>9</sup>. Di ineludibile in questa tappa non deve essere stato soltanto il confronto con la propria città natale, con l'attrattività turistica esercitata dal suo patrimonio, ma anche con quel passato rinascimentale, fatto di luci e di ombre, di realtà e di mito, per cui Ferrara resta celebre ancora oggi.

Che la complessità di una simile materia non potesse risolversi in un primo e isolato incontro è cosa ovvia. E difatti già nel 1951, con *La città di Messer Ludovico*, Vancini torna a occuparsi del Rinascimento ferrarese, assumendo, stavolta, come fuoco della narrazione Ludovico Ariosto, figura assai più definita dal punto di vista storico rispetto a quelle evanescenti di Ugo e Parisina. Va da sé che di questo documentario andato purtroppo smarrito sia molto difficile parlare. Se una recensione di Guido Fink dedicata al successivo *Al filò* (1953) ne ricorda in maniera indiretta il valore<sup>10</sup>, le annotazioni superstiti della sceneggiatura lasciano immaginare un racconto costruito, similmente ad *Amanti senza fortuna*, sulla forza fascinosa

<sup>8</sup> Solerti cit. in BIANCHINI BRAGLIA – IOTTI (2007, s.i.p.).

<sup>9</sup> Vancini cit. in EMILIANI (1995).

<sup>10</sup> La recensione di Fink, apparsa su «La Nuova Scintilla» nel luglio del '53, è riprodotta in MICALIZZI (2011b, 46).

dell'architettura estense e sull'assenza fantasmatica del protagonista. Stando a tali annotazioni, *La città di Messer Ludovico* doveva trovare la propria conclusione e la propria acme in alcune riprese in interni di casa Ariosto, dove la cinepresa si soffermava sugli oggetti privati – poltrona, calamaio, manoscritti... –, passando infine al monumento eretto al centro della piazza cittadina dedicata al poeta<sup>11</sup>.

Nella vasta produzione che il Vancini documentarista dedica al paesaggio italiano, echi rinascimentali tornano anche in altri soggetti immediatamente successivi, non sempre riferibili al contesto ferrarese. Per esempio, *Tra Metauro e Marecchia* (1956), pellicola incentrata sui territori marchigiani racchiusi dai due fiumi, celebra il Palazzo Ducale di Urbino come testimonianza «del più splendido periodo del Rinascimento italiano». Voluta da Federico da Montefeltro, questa reggia quattrocentesca non è «più il castello medioevale forte e turrato [...], ma la casa signorile [...] dagli alti portali, dalle ampie finestre, dai grandi cortili» che asseconda i dettami di «una composizione di suprema grazia ed armonia»<sup>12</sup>. *Sabbioneta* (1958) racconta invece della fondazione del comune lombardo, intorno alla metà del Cinquecento, a opera di Vespasiano Gonzaga. Infine, in *Via Romea* (1958), l'itinerario imposto dalla lunga arteria stradale non può non accennare alla cosiddetta Delizia della Mesola, residenza edificata dagli Este nell'omonimo borgo a ridosso del Po di Goro al fine di celebrare gli effetti della loro grande opera di bonifica.

Per quanto riguarda, però, la specificità dell'Umanesimo ferrarese bisogna attendere oltre quarant'anni prima che il regista torni a occuparsene in modo esclusivo. È infatti solo nel 1995 che Vancini, nel tentativo di ovviare al vuoto lasciato da *La città di Messer Ludovico*, si cimenta con *Ferrara* in un'operazione che potremmo quasi definire di *remake*. Prodotto da Rai Tre e destinato alla trasmissione in seconda serata, questo breve film denuncia il suo rapporto di derivazione con il documentario smarrito a partire innanzitutto dalla dedica a Vittorio Passerini, intellettuale e politico ferrarese, amico del regista, che già aveva prestato la propria voce al commento del corto del '51. Terminata la lavorazione, lo stesso Vancini esprimerà il rammarico di non poter mettere a confronto le due pellicole, consentendo così alle giovani generazioni di conoscere il volto passato della loro città e a quelle più anziane di valutare i cambiamenti, non sempre positivi, intervenuti nell'arco di un quarantennio<sup>13</sup>.

Altro rammarico dell'autore ha a che fare con i tempi ridotti imposti dal piccolo schermo. Nei suoi ventisette minuti di durata, sprofondati nella fotografia brumosa di Giovanni Mammolotti, *Ferrara* regala una visita virtuale che, pur nella sua generosità, non può

---

<sup>11</sup> La sceneggiatura del film – più una “scaletta”, per la verità – è riportata ivi, a p. 38.

<sup>12</sup> Ivi, 60. Si tratta di una citazione dal commento al film. Tale commento è interamente riprodotto sempre nel prezioso testo di Paolo Micalizzi *Inquadrature. Quaderni di cinema*.

<sup>13</sup> Cf. ivi, 12.

certo dire o mostrare tutto<sup>14</sup>. Nondimeno va notato come in questa selezione di temi e di spazi gli avvolgenti piani sequenza che disegnano il documentario siano tesi soprattutto a esaltare le tracce lasciate dal Rinascimento estense sulla struttura architettonica e urbanistica del capoluogo padano. In tal senso, parafrasando un po' i termini usati dal commento in *voice over*, il cortometraggio del '95 si configura come un inno a Ferrara, alla sua lenta ma avventurosa trasformazione da terra di acquitrini in prima città moderna, autentico spettacolo di ordine, bellezza e potere dinnanzi a cui «tutti, sudditi e forestieri, dovevano restare incantati e intimoriti»<sup>15</sup>.

3. *LUCREZIA BORGIA. UNA INTERVISTA IMPOSSIBILE DI MARIA BELLONCI (2002), OVVERO IL ROMANZO DELLA DUCHESSA DI FERRARA*

Pur con le sue concessioni al mito, già *Amanti senza fortuna* tentava di riscattare Parisina Malatesta, figura che almeno una parte della vulgata ha identificato con la sola dimensione della trasgressione e della colpa. L'esaltazione da parte del narratore di un'indole «seria e operosa» trovava il proprio corrispondente visivo nell'indugiare assorto della macchina da presa fra le pareti di uno studiolo – idealmente quello appartenuto a Parisina – arredato con grande sobrietà. L'insistenza posta sull'oggetto della clessidra evocava una serie di significati tutti connessi alla vulnerabilità del soggetto femminile dinnanzi allo scorrere implacabile del tempo e al brutale esercizio del potere maschile. Da un lato, dunque, la brevità dell'esistenza della marchesa, uccisa poco più che ventenne, per una relazione adulterina intrecciata dopo anni di umiliazioni coniugali, dall'altro lato, più in generale, l'esclusione di qualsiasi donna del tempo, inclusa quella di nobili natali, dall'arena della Storia.

L'ambizione di Vancini di lacerare la coltre di congetture malevole, accumulate nel corso dei secoli, e di restituire diritto di parola a una controversa eroina del Rinascimento affiora, timida, qui forse per la prima volta. Ma soltanto nel 2002, con *Lucrezia Borgia. Una intervista impossibile di Maria Bellonci*, tale ambizione avrà modo di concretizzarsi in un progetto preciso. Mediometraggio dall'impostazione fortemente teatrale, *Lucrezia Borgia* nasce, su proposta di *Ferrara Arte*, come trasposizione del dialogo che Bellonci, rinomata biografa borgiana, aveva scritto per il programma di Radio Rai *Le interviste impossibili* nel 1975. In quella celebre trasmissione radiofonica, lo ricordiamo, alcuni fra i maggiori intellettuali del

<sup>14</sup> I rammarichi di Vancini sono riportati in P. Micalizzi, *Florestano Vancini ci fa scoprire con Ferrara angoli suggestivi*, «Il Resto del Carlino», 21 aprile 1995 e in G. Buozi, *Ferrara in TV con Vancini*, «l'Unità», 22 aprile 1995. Troviamo entrambi gli articoli riprodotti in MICALIZZI (2011b, 88-89).

<sup>15</sup> Citazione dal commento in *voice over* del film.

periodo si incaricavano di inscenare colloqui fittizi con lo spirito di eminenti personalità appartenenti alle epoche più disparate<sup>16</sup>. Come scrive Ernesto Ferrero, «l'“intervista impossibile” con Lucrezia», una delle interviste più apprezzate dell'intera serie, offrirà all'autrice «la possibilità di un confronto conclusivo, tutt'altro che pacificato, con il suo personaggio, che rivendica fino all'ultimo il diritto al segreto e anzi all'ambiguità» (Ferrero 1994, XVI-XVII).

Al principio degli anni Duemila, l'adattamento vanciniano dell'irreale incontro avrà come destinazione uno spazio all'interno della mostra di Palazzo Bonacossi allestita in occasione del quinto centenario dell'arrivo a Ferrara di Lucrezia per le nozze con Alfonso I d'Este<sup>17</sup>. Impossibile apprezzare fino in fondo le continue schermaglie che il regista inscena fra l'altera duchessa e l'insinuante voce fuoricampo dell'intervistatrice se non alla luce di una sua profonda comprensione di quello spirito “solidale” – rubiamo questo calzante aggettivo a Michele Bordin<sup>18</sup> – che già modellava la famosa biografia bellonciana del 1939. Al centro di questo capolavoro letterario, scrive Bordin, troviamo una donna «ritratta come vittima consenziente di una famiglia – quella particolarissima famiglia – e delle sue sfrenate ambizioni, all'interno di una società integralmente maschilista, nella quale anche le donne di alto rango [sono] sottoposte a una gestione politica del corpo, finalizzata a rinsaldare delle alleanze o a stabilirne di nuove»<sup>19</sup>.

Nel caso della bionda erede di papa Borgia, al cinico trattamento riservato al corpo si aggiungerà, immeritata, non solo la fama di sciagurata libertina, ma anche di complice delle trame delittuose ordite dal padre e del fratello. Calunniata sia dai contemporanei sia dai posteri, Lucrezia incarnerebbe insomma una sorte tipicamente femminile, come dirà la stessa Bellonci spiegando la particolare predilezione per un'eroina tanto vilipesa<sup>20</sup>. Scopo ultimo della sua maestosa indagine biografica non è dunque quello di «rifare il secolare processo ai Borgia» e tanto meno a Lucrezia, «di tutta la famiglia la più maltrattata, e dagli accusatori e dai paladini»<sup>21</sup>, ma semmai di porsi accanto a quest'ultima e, con l'imprescindibile ausilio delle fonti, restituircela «come donna, nei suoi gesti intimi e familiari, nei suoi moti d'animo, e quasi nel suo muover di ciglio»<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Sulla genesi, la lavorazione e la presentazione al pubblico di questo mediometraggio rimandiamo sempre a MICALIZZI (2011b, 91-92).

<sup>17</sup> Sulla peculiarità di questa installazione scrive Micalizzi: «L'opera è concepita [...] come parte integrante della mostra stessa, ovvero come naturale completamento di un percorso espositivo che, dopo aver proposto gli oggetti, i dipinti, i documenti e le diverse testimonianze legate al personaggio storico, fa sì che il visitatore si ritrovi a tu per tu con Lucrezia» (MICALIZZI 2018, 7).

<sup>18</sup> Si veda il denso intervento di BORDIN (2006, 345-399).

<sup>19</sup> Ivi, 370.

<sup>20</sup> Cf. BELLONCI (1994c, 661). Il rimando proviene da *Nota generale al Quaderno di Lucrezia Borgia*.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Ivi, 663.

La specularità che Bellonci istituisce fra l'eccezionale figura della duchessa ferrarese e certe prepotenze da sempre inferte al sesso femminile<sup>23</sup> emerge anche nel mediometraggio del 2002, quasi tradita dal ritmo nervoso della regia vanciniana. Tramite un'incalzante serie di piani sequenza e un uso intenso del primo piano, Lucrezia viene mostrata come un fantasma che si aggira braccato dentro Casa Romei, pronto a gridare dopo secoli la sua personale versione dei fatti. Nel finale, all'ennesima provocazione su una sua possibile acquiescenza rispetto ai crimini dei Borgia e degli Este, la duchessa si giustificherà disarmata «io volevo soltanto essere amata: soltanto questo»<sup>24</sup>, mentre la macchina da presa stringe sul suo viso che ha i lineamenti severi di Caterina Vertova. Quest'ammissione di un bisogno d'amore insopprimibile, mai davvero soddisfatto, potrebbe essere epitaffio della tragedia di molte donne, vissute prima e dopo Lucrezia. Nel primo piano che lo accompagna avvertiamo, da un lato, il dichiarato anelito di Vancini a un rapporto di prossimità con il soggetto umano raccontato dal suo cinema, dall'altro lato, quella capacità sensoriale, quasi tattile, già esaltata da Mario Praz, con cui la scrittrice romana sa umanizzare figure tanto lontane nel tempo. Secondo Praz, infatti, Maria Bellonci, lungi dal limitarsi a un'asettica ricostruzione dei suoi personaggi, «li palpa, ne sente il calore e l'indefinibile aura umana, quasi che, prima di parlarne, li avesse modellati in cera»<sup>25</sup>.

Beninteso, Lucrezia Borgia non può essere ridotta soltanto a generico simbolo di sofferenza muliebre, capace di trascendere le coordinate della Storia. La sua imperterrita fedeltà ai vincoli di sangue – come nota Bordin (2006, 375), “sangue” è il termine chiave della biografia – testimonia anche una forma mentis comprensibile unicamente alla luce di una stagione da cui senza dubbio deriviamo, ma che non per questo smette di dimostrarsi lontanissima da noi per costumi, mentalità, rituali, istituzioni... fino ad arrivare alle dinamiche sessuali e di genere. «Il nostro passato, anche quello solo di cinquecento anni fa» – ci ammonisce di nuovo Ottavia Niccoli (1991, X) – è inesorabilmente «un passato remoto. [...] [N]on è mai vero che “sia sempre stato così” o che “si sia sempre fatto così”. [...] Il passato è il luogo della diversità e del cambiamento (non solo dei fatti, ma anche delle strutture)»<sup>26</sup>. Forse, proprio da questo divario dipende quel già citato clima di incomprendimento e irrisolutezza che permea l'immaginario colloquio fra la biografa Maria e l'innafferrabile Lucrezia. Lo testimonia in particolar modo il loro ultimo ed enigmatico scambio:

<sup>23</sup> Sulla possibile analogia fra il destino di Lucrezia, almeno per come è narrato da Bellonci, e le angherie patite dal mondo femminile nel corso dei secoli rimandiamo sempre a BORDIN (2006, 375-399).

<sup>24</sup> BELLONCI (1994b, 779). La citazione è tratta da *Lucrezia Borgia. Una «Intervista impossibile»*.

<sup>25</sup> Praz cit. in FERRERO (1994, xxx).

<sup>26</sup> Anche Bordin si appella a queste considerazioni di Niccoli e ad altre, di analoga natura, espresse dalla francese Zoé Oldenbourg, per sottolineare come ormai «il presupposto classicistico della sostanziale immutabilità del comportamento degli esseri umani non sia più accettabile *in toto*, dopo le contestazioni al concetto di natura mosse già dalla scuola storicista del XIX secolo» (BORDIN 2006, 373).

MARIA – Lucrezia?...

LUCREZIA, *come venendo da lontano* – Ci sono altre domande nelle tue carte?

MARIA – C'è una domanda: mia. Ti sei specchiata nelle pagine del mio libro?

LUCREZIA – Quello che hai detto è vero; o poteva essere vero.

MARIA – Ancora una parola: mi stai tacendo qualche cosa?

LUCREZIA – Certo. (*Breve pausa*). E tu?

MARIA – Anch'io<sup>27</sup>.

Nella produzione di Vancini, una simile concezione del Rinascimento come passato “re-moto”, rispetto al quale si levano quesiti destinati a restare insoluti, troverà piena espressione in *E ridendo l'uccise*, il lungometraggio del 2005 che chiude la carriera dell'autore. In una breve recensione dedicata a quest'opera conclusiva, Callisto Cosulich (2005, 1) si riallaccia esplicitamente a considerazioni esposte da Pietro Pintus nel volume *Storia e film*. Secondo questo studio del 1980, il cinema italiano di interesse storiografico tenderebbe a conformarsi a due letture del passato del tutto antitetiche fra loro:

C'è chi dice che non si può fare un film storico, se non si è preoccupati dei problemi del presente. E al lato opposto chi afferma: ‘Il passato è un paese straniero’ (la battuta è di Pinter, l'ha scritta per *Messaggero d'amore* [*The Go-Between*, 1971] di Joseph Losey), un passato, quindi, che va trattato con distacco, evitando d'istituire improbabili paralleli col presente. Ma, aggiunge Pintus, queste sono le due posizioni estreme, entro le quali può sussistere un ventaglio di varianti.

Stando a una simile distinzione, una pellicola di pochi anni antecedente a *E ridendo l'uccise* come *Il mestire delle armi* (2001) di Ermanno Olmi propende decisamente per il primo polo. Collocato quasi nel medesimo contesto temporale scelto da Vancini, il film del regista lombardo guarda infatti con evidente compassione al suo protagonista, il condottiero Ludovico di Giovanni de' Medici, detto “Giovanni dalle Bande Nere”, che fu «una delle prime vittime illustri del passaggio dall'arma bianca all'arma da fuoco» (*ibid*). La straziante agonia finale di Giovanni tradisce un'umanità tale da annullare quell'impressione di lontananza o estraneità che la figura di un soldato rinascimentale potrebbe procurare. Di contro, Vancini aderisce senza ombra di dubbio all'implacabile severità della seconda tendenza, che poi in fondo combacia con la posizione già esposta da Ottavia Niccoli.

«In *E ridendo l'uccise*», chiarisce Cosulich, «non è sottolineata la coeva svolta storica che interessava Olmi. Tutto ciò che vi accade, lascia intendere [l'autore], sempre vi accadrà,

---

<sup>27</sup> BELLONCI (1994b, 781). La citazione proviene da *Lucrezia Borgia. Una «Intervista impossibile»*. L'adattamento vanciniano del dialogo riproduce fedelmente quest'ultima tesa successione di domande e repliche fra Bellonci e Lucrezia.

finché saranno in pochi a fare la storia e in molti quelli che la subiscono» (*Ibid.*). E tuttavia la riproposizione di questa ricorrente tesi della cinematografia vanciana non esclude affatto l'inserimento di un personaggio come il buffone di corte che, pur perfettamente credibile in termini di verosimiglianza storica, riesce anche a colmare quell'abisso che ci separa dal passato, stabilendo così una comunicazione empatica tra noi e la crudeltà del Cinquecento ferrarese.

#### 4. *E RIDENDO L'UCCISE* (2005), OVVERO LA CRUDELTÀ DEGLI ESTE E IL CALVARIO DI UN BUFFONE

Dopo il truce episodio di Ugo e Parisina e dopo la dolente confessione di Lucrezia, il regista porta avanti, con *E ridendo l'uccise*, la sua indagine sull'Umanesimo locale attraverso una vicenda – la faida dei quattro figli di Ercole I d'Este (1506) – emblematica proprio degli aspetti più disturbanti del periodo. Quale prospettiva informi quest'ultimo ritratto storico già trasparente con chiarezza nella prefazione a *Baruffino Buffone*, il dramma teatrale che Vancini e lo scrittore Massimo Felisatti pubblicano nel 1991, prendendo ispirazione da *Il giullare*, una mai realizzata sceneggiatura risalente agli anni Ottanta che farà da spunto anche alla stessa pellicola del 2005: «Un fratello (cardinale) che cava gli occhi al fratello, congiure e lussurie, veleni e carestie endemiche, brutali angherie e squartamenti di corpi [...], torture e spettacoli: eppure in questa Ferrara rinascimentale nasce la pedagogia, nasce la musica e il teatro...»<sup>28</sup>. Nella successiva intervista a Valeria Napolitano, lo stesso regista ribadisce la sua particolare lettura dell'epoca, aggiungendovi però una maggiore enfasi sulla tragica condizione di minorità sociale sofferta dai popolani:

*E ridendo l'uccise* rappresenta il rovescio della medaglia dell'Umanesimo ferrarese. Ho detto più volte di non voler assolutamente sminuire l'importanza del Rinascimento. Si tratta di quasi un secolo, tra fine Quattrocento ed inizio Cinquecento, che ci lascia un patrimonio unico al mondo. [...] Tuttavia non bisogna dimenticare che quello stesso periodo è contraddistinto da una condizione sociale spaventosa, inimmaginabile per noi, oggi. Il divario tra il potente e il suddito era enorme: due mondi completamente separati, dove il suddito valeva meno di un animale<sup>29</sup>.

Come già notava anni fa Marco Felloni, in un convegno dedicato al mito di Lucrezia Borgia, la prefazione a *Baruffino Buffone* – ma il discorso potrebbe applicarsi anche alla dichiarazione appena citata – dimostra quanto la percezione vanciniana del Rinascimento, lungi dall'essere

<sup>28</sup> VANCINI – FELISSATI (1991, 7). Specifichiamo che il soggetto e la sceneggiatura di *E ridendo l'uccise* sono opera di Vancini e Felisatti.

<sup>29</sup> NAPOLITANO (2008, 92).

soltanto anticelebrativa, sia piuttosto ambivalente. Agli inizi del XVI secolo, la città estense è tanto la sede di un potere brutale quanto uno straordinario cantiere di cultura, arte e bellezza (Felloni 2003, 56). E sebbene il soggetto tragga ispirazione da opere selezionate con filologico rigore – da *La congiura di Don Giulio d'Este* (1931) di Riccardo Bacchelli alle *Satire* (1517-1525) di Ludovico Ariosto, passando per i *Sonetti* e le *Rime* di Antonio Cammelli (opere, quest'ultime, presumibilmente scritte verso la fine del Quattrocento), fino ad arrivare alle raccolte *Il Trecentonovelle* (1392-1397) di Franco Sacchetti e le *Novelle* (1554-1573) di Matteo Bandello<sup>30</sup> è ancora Felloni a osservare come quest'idea del “Rinascimento a due facce” trovi perfetta sintesi in una famosa battuta di Orson Welles. Nel vecchio noir *Il terzo uomo* (*The Third Man*, 1949, Carol Reed), Harry Lime, il mefistofelico personaggio interpretato da Welles, prende il Rinascimento ad esempio di quanto una convenzionale rettitudine non produca necessariamente i risultati più alti. Pur tra molti crimini commessi, il Cinquecento italiano, osserva sardonico Lime, ha partorito geni della levatura di Michelangelo e Leonardo, mentre secoli di amore fraterno in Svizzera non hanno dato altro che orologi a cucù<sup>31</sup>.

Naturalmente, mette in guardia lo studioso, una simile trasfigurazione dell'Umanesimo in età dove violenza e splendore appaiono inscindibili non nasce con un gran successo cinematografico degli anni Quaranta. Harry Lime riproduce semmai un luogo comune storiografico generato, a sua volta, dalla duratura influenza di *La civiltà del Rinascimento in Italia* (*Die Cultur der Renaissance in Italien*) di Jacob Burckhardt. Si ricorderà come questo fortunatissimo studio del 1860 annoverasse tra i caratteri più identificativi del periodo proprio un inedito “risveglio della personalità”, un bisogno di affermazione da parte del potente che si traduce in un titanismo non necessariamente frenato da parametri etici, nel godimento di uno stile di vita sfarzoso, quello della corte, e nel piacere procurato dagli uomini di arte e di ingegno posti sotto il suo protettorato<sup>32</sup>.

Valerio Sammarco nota in una recensione come gli interpreti di *E ridendo l'uccise*, pur con qualche eccezione, appaiano «ancorati a pose e ritmi propriamente teatrali» (Sammarco 2005, 29). Se rivolta agli attori nei panni dei fratelli d'Este, la critica ha la sua ragion d'essere, ma forse un certo istrionismo potrebbe essere intenzionale, scelto come riflesso di quell'«individualismo soverchiamente sviluppato» (Burckhardt 1984, 145) che Burckhardt indicava, appunto, quale tratto peculiare della nobiltà rinascimentale. I quattro figli di Ercole – Alfonso

<sup>30</sup> Ai fini di un esaustivo approfondimento sulle fonti consultate per la stesura del soggetto si veda NAPOLITANO (2008, 102-105).

<sup>31</sup> Cf. FELLONI (2003, 56). Nel dialogo originale del film, Harry Lime si esprime testualmente così: «In Italy, for thirty years under the Borgias, they had warfare, terror, murder, and bloodshed – they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci, and the Renaissance. In Switzerland, they had brotherly love and five hundred years of democracy, and what did they produce? The cuckoo clock!».

<sup>32</sup> Cf. *ibid.* Il concetto burckhardtiano a cui Felloni si rifà è – come si deduce anche dal nostro testo poco dopo – quello di «svolgimento dell'individualità» (cf. BURCKHARDT 1984, 125-160).

(Ruben Rigillo), il duca, Ferrante (Carlo Caprioli), il sobillatore, Giulio (Giorgio Lupano), l'illegittimo, Ippolito (Vincenzo Bocciarelli), il cardinale – hanno corpi e volti “eccessivi”, dominati ora da una brama ora da un livore incontenibili. Non è un caso che la sceneggiatura, assecondando un aneddoto riportato da Francesco Guicciardini in *Storia dell'Italia* (1537-1541), confonda deliberatamente il piano della rivalità dinastica con quello della rivalità amorosa. Tutt'altro che una semplice concessione al romanticismo, questa calibrata confusione tra eros e politica è indicativa del coacervo di ambizioni e appetiti che preparò il terreno al dramma di Casa d'Este.

Di fronte alle vanterie di Giulio sulla tresca con la bella Angiola Borgia (Victoria Larchencko), Ippolito dà ordine di accecarlo, mentre il suo viso si serra in un'espressione di odio belluino che non perderà neppure durante la cerimonia di riconciliazione quando, nella fiammante veste cardinalizia, sarà costretto a chiedere il perdono del fratello. A sua volta, Giulio, ancora orribilmente ferito, freme nel suo letto più per la rabbia dell'affronto che non per il dolore. Soltanto la formidabile freddezza di Ferrante saprà incanalare un simile astio nel piano di una congiura atta a rovesciare prima il fratello duca e poi quello cardinale. Alfonso, infine, si dimostra abbastanza accorto da seguire i prudenti consigli della moglie Lucrezia (Marianna De Micheli) – figura che qui ritorna senza essere però molto sviluppata –, ma le sue scorribande notturne in cerca di piaceri lo espongono, in maniera fin grottesca, al rischio di imboscate. Senza contare il finale, che più avanti analizzeremo, in cui il duca darà prova di quella crudeltà beffarda mescolata a sconsideratezza che in parte motiva il titolo di *E ridendo l'uccise*.

Se primi piani, campi controcampi e campi ravvicinati sono le figure privilegiate per personalità così ardite, Tullio Masoni rileva come il film contrapponga a tali espedienti un uso ancor più insistito di campi lunghi e medio-lunghi. «Tanto che alla fine», scrive il critico, «(prescindendo solo per un istante dai preziosissimi apporti [...] dello scenografo Giantito Burchiellaro, della costumista Lia Morandini e del direttore della fotografia Maurizio Calvesi), si avverte il senso di stacco che viene dalla contemplazione di un dipinto antico», quasi il regista volesse lasciare l'incandescente vicenda storica «fissata alla superficie e al peso dei secoli»<sup>33</sup>. Scelta, questa, che appare tanto più apprezzabile moralmente per le sequenze di condanna a morte, dove l'autore, non nuovo al tema, si mantiene coerente con la sua abituale resistenza a qualsiasi rappresentazione di compiaciuta brutalità:

---

<sup>33</sup> MASONI (2005, 56). Preme ricordare che la Ferrara di *E ridendo l'uccise* è stata interamente ricreata negli studi cinematografici di Belgrado. Soltanto alcune riprese in esterni sono state realizzate nella campagna che si snoda attorno alla capitale serba. Rispetto all'imponente opera di ricostruzione storica pretesa dal film, Vancini dichiara che il contributo dello scenografo Burchiellaro è stato più decisivo di quello del direttore della fotografia Calvesi (cf. NAPOLITANO 2008, 94). Infine, fra gli altri “preziosissimi apporti” non si può non menzionare quello dato da Ennio Morricone per la colonna sonora e a cui si accennerà più da vicino nel prosieguo del saggio.

Nella mia carriera ho girato tre scene di esecuzioni. Ne *La lunga notte del '43* dieci persone vengono trucidate dai fascisti di notte, a Ferrara. In *Bronte*, cinque persone, dopo il processo sommario ordinato dal garibaldino Nino Bixio, sono giustiziate dal plotone di esecuzione. In *E ridendo l'uccise*, infine, l'esecuzione è legata ai dettami del despota illuminato della società rinascimentale. Tre esecuzioni legate a tre momenti storici completamente diversi, e tuttavia contraddistinte da un elemento comune, ossia il mio netto rifiuto nei confronti della violenza<sup>34</sup>.

Invero, nel caso di *E ridendo l'uccise*, la rappresentazione del pubblico supplizio inflitto a congiurati non risulta scevra da una notevole carica di ferocia. La macchina da presa si mantiene senz'altro distante dai momenti più cruenti dell'esecuzione, come lo squartamento dei corpi già colpiti dalla mannaia del boia, oppure lascia cadere nel buio del fuoricampo altri dettagli particolarmente raccapriccianti. Questo non toglie però che il suo occhio registri con viscerale coinvolgimento le diverse reazioni dei condannati. Personaggi che sostennero da una posizione secondaria il complotto ai danni di Alfonso I, il conte Boschetti (Mariano Rigillo) e il capitano De Robertis (Fabio Sartor) affrontano il patibolo con un atteggiamento agli antipodi: se il primo, forte forse del proprio titolo nobiliare, rifiuta impavido la benda sugli occhi, il secondo, quasi incredulo dinnanzi alla spaventosa verità del momento, non rinuncia a un ultimo segno di devozione religiosa e si lascia passivamente schermare il volto. Non meno dissimili fra loro appaiono i due fratelli d'Este di fronte all'annuncio che la loro condanna a morte è stata trasformata in carcere a vita. Al capo abbassato dello sconfitto Ferrante si contrappone infatti la rabbia ancora schiumante di Giulio e l'agitarsi imperterrito dei suoi pugni contro l'odiato Ippolito.

Del resto, come prova l'indubbio impatto emotivo di tali frangenti, stabilire un diaframma tra contemporaneità e passato non è il solo obiettivo di Vancini. Analogamente a quanto accade in tanta parte del suo cinema precedente, alla storia "ufficiale" si contrappone, grazie a continui cambiamenti di luogo e di prospettiva, un altro piano della storia, quella "non ufficiale" degli umili e delle vittime. Si tratta, cioè, dei miserabili avventori delle locande cittadine, dei contadini impiccati per aver rubato qualche fagiano o pavone, dei briganti ridotti a uno stato così ferino da sbranare un cavallo per nutrirsi, e ancora delle giovani popolane avviate all'esercizio della prostituzione... Nell'ottica dell'autore, infatti, una vera indagine storica, come *E ridendo l'uccise* ambisce evidentemente ad essere, non può limitarsi a scivolare deferente sulle vicissitudini dei potenti, ma deve soprattutto esplorare le condizioni di coloro che a lungo sono stati ignorati. Ma attenzione: la grande massa degli esclusi dall'arroganza del potere esibisce caratteri per nulla omogenei, dimostrando anzi come il povero possa, al pari del ricco, avere le proprie peculiarità e ancor più la disponibilità o meno a sottomettersi a un

---

<sup>34</sup>Ivi, 110.

destino apparentemente prefissato. Ne sono prova emblematica le figure secondarie del rozzo Menato (Marko Petrovic) e della sua bella consorte Martina (Sabrina Colle). Contadino scampato in extremis alla forca per aver divorato della cacciagione del duca, Menato si conferma, in tutte le sue poche apparizioni, un personaggio agito dalla più bestiale animalità, quasi il tormento quotidiano della fame l'avesse completamente svuotato di altri impulsi o aspirazioni. Neppure dinnanzi al provvidenziale aiuto offerto dal giullare protagonista o ai saggi rimbrotti della moglie, Menato riesce a opporre qualcosa che non sia il cieco egoismo di una pancia perennemente vuota. Non a caso, una volta arrivato dal contado di Burana a Ferrara, la sua spasmodica ricerca di cibo finirà per accompagnarsi alla violenza, alle gozzoviglie alcoliche nelle osterie e infine all'arruolamento come soldato di ventura.

Ben altra cosa Martina a cui il film, complici la sua avvenenza e istintiva intelligenza, regala un autentico percorso di ascesa sociale che dalla condizione di scarmigliata donna del volgo arriva a quello di «cortigiana onorata», passando per un inevitabile periodo di permanenza presso un frequentatissimo bordello. Pur confemando il triste assunto che in una società tanto ingiusta l'elevazione femminile può darsi solo a prezzo dello sfruttamento sessuale, la parabola di Martina ha il sapore di una malinconica vittoria. In una delle ultime scene, la giovane potrà affermare, con una serenità spoglia di compiacimento, che un precettore ora «le insegna le buone maniere e a parlar pulito». In fondo, tale innalzamento culturale sembra importarle ben più di quei «vestiti de seda, ori, pietre...» che presto le spetteranno in qualità di mantenuta di un facoltoso cavaliere.

È sempre Masoni (2005, 55-56) a suggerire l'efficace espressione di "neorealismo cinquecentesco" per la modalità ideologico-espressiva con cui il film non solo inscena la vita degli ultimi, ma cerca anche di avvicinarla a noi con una sincerità tale da mitigare l'eventuale freddezza della precisa ricostruzione scenografica realizzata negli studi belgradesi o il puntiglio con cui si è provato a riprodurre il linguaggio del tempo, incluse le sue varianti dialettali. Infatti, per ammissione dello stesso Vancini, *E ridendo l'uccise* è un'opera che, pur nel suo impegno, non si sottrae al compromesso, ma si rivolge a due tipi di pubblico: «Quello della persona colta, capace di cogliere le sfumature, come una battuta dell'Ariosto, e quello dello spettatore che non disponendo di una preparazione artistica, o storica, deve essere conquistato dalla vicenda e dall'umanità dei personaggi»<sup>35</sup>. In questo senso, uno dei problemi più ardui che la pellicola ha comportato riguarda proprio la scrittura dei dialoghi. Una difficoltà, questa, evidentemente implicata con la pluralità linguistica propria del Cinquecento. Come spiega infatti Vancini, «nel Rinascimento c'è una grande differenza tra il volgare "alto", quello di Machiavelli per intenderci, e quello parlato abitualmente, del quale sappiamo poco»<sup>36</sup>. A proposito del lessico colto, il regista afferma di aver principalmente attinto alle commedie di Ariosto

---

<sup>35</sup> NAPOLITANO (2008, 96).

<sup>36</sup> *Ibid.*

e di aver redatto lui stesso un glossario dei termini allora maggiormente in uso. Ancora più difficoltosa è stata la ricostruzione del dialetto popolare, «anche perché difficilmente se ne trovano tracce scritte. [...] L'attuale provincia di Rovigo fece parte per decenni del ducato di Ferrara. [...] In passato, dunque, il dialetto ferrarese risentiva molto di quello veneto, e il veneto “basso” risentiva del ferrarese»<sup>37</sup>. Senza entrare nel merito di puntigliosi dettagli, è possibile asserire che il lavoro sul linguaggio si sia dato il seguente obiettivo: ricreare una lingua “dal sapore antico” senza mai rinunciare alla possibilità di comprensione da parte del grande pubblico.

In linea con la carica istrionica presente a livello attoriale, aggiungiamo che uno degli effetti più interessanti è proprio lo stridente contrasto che spesso si verifica fra l'imperturbabile eleganza del registro sfoggiato dai personaggi di aristocratica estrazione e le continue, diversificate, variazioni del loro tono o timbro di voce. Valga come esempio il personaggio di Don Giulio, il più approfondito psicologicamente fra i quattro fratelli della casata estense. Pur senza mai perdere una certa raffinatezza linguistica, la voce di Giulio assume molteplici sfaccettature: aspra nei confronti di chiunque gli sia inferiore per rango, irridente quando provoca Ippolito sui favori erotici dispensati dalla contesa Angiola, intrisa di autocommiserazione per l'accecamento subito e infine, come si diceva, pervasa da un'ira non meno debordante della fama atavica di Menato. Oltre a mantenere vigile l'attenzione dell'audience, questa rapida e perfino esasperante successione di mutamenti del tono vocale tradisce l'impressione che il linguaggio aulico altro non sia che la fragile mascherata sotto cui ribollono gli infuocati umori delle classi altolocate.

Per molti aspetti, le scelte compiute sui dialoghi non sono dissimili da quelle prese per la colonna sonora. Anche in questo caso è la vocazione al compromesso a rivelarsi determinante. La collaborazione con il grande Ennio Morricone, rievocata dal regista, appare infatti guidata dal fermo proposito di non adottare mai soluzioni eccessivamente ambiziose o ricercate:

Dinnanzi a noi si prefiguravano due strade, una consistente nell'opportunità di realizzare una musica rigorosamente cinquecentesca, l'altra invece, rivelatasi poi vincente, legata ad una musica che avesse l'aura del tempo. La prima ipotesi non era affatto irrealizzabile, in quanto disponiamo di documenti di fine Cinquecento, molti dei quali si riferiscono alla cappella musicale dei Duchi d'Este, a Ferrara. [...] Riprodurla [però] nella sua versione pura, rigorosamente cinquecentesca, avrebbe comportato seri problemi di fruizione da parte dello spettatore<sup>38</sup>.

Alla fine, Vancini e Morricone opereranno per la composizione di brani inediti, capaci sì di evocare un'atmosfera rinascimentale, ma senza per questo risultare troppo ostici. Di nuovo,

---

<sup>37</sup> Ivi, 97.

<sup>38</sup> Ivi, 95.

l'auspicata aderenza storica non si esime dal coniugarsi con i più tipici dettami dell'intrattenimento cinematografico. Se il tessuto musicale appare soprattutto attraversato da increspature malinconiche e dolenti, che ben si adattano alla visione essenzialmente pessimistica del film, non mancano però occasioni in cui la colonna sonora acquista un'insopprimibile valenza ansiogena. Così, pur senza scadere in quel bieco sensazionalismo che sappiamo invisibile al regista, i momenti occupati dalla pianificazione della congiura e ancor più quelli del pubblico supplizio riservato ai colpevoli accettano, in una certa misura, l'accattivante incantesimo della suspense.

Parimenti, lo stesso sistema dei personaggi è organizzato in modo tale da assicurare sia il coinvolgimento emotivo sia il fondamentale meccanismo dell'identificazione spettatoriale. Benché la pellicola miri infatti a scandagliare la spaventosa distanza tra nobiltà e volgo, va detto che in realtà questi due mondi non risultano disgiunti, ma trovano un fragile contatto nella preminenza assegnata al buffone. Personaggio esteriormente legato al gaudente mondo della corte, ma di fatto costretto dal padrone Giulio a rischiose missioni per Ferrara e per il contado, Taddeo Brugnola, in arte "Moschino", è l'unico in grado di abitare entrambi gli universi, dando prova di quella fluidità sociale e performativa caratteristica del suo ruolo. Impossibile ripercorre ora, con la dovuta accuratezza filologica, quanto questo giullare cinematografico, interpretato dal bravo Manlio Dovì, sia debitore al mito di Pietro Gonnella, figura della corte estense in bilico tra incerti contorni storici e un'indiscutibile fortuna letteraria. Una fortuna che vede per secoli il misterioso buffone elevarsi a simbolo tanto dell'arguzia quanto della fragilità sociale della sua categoria, in una serie di rielaborazioni che vanno dalle novelle del Banello fino a giungere alle variazioni sul tema compiute da Charles Baudelaire e da Carlo Emilio Gadda, senza dimenticare ovviamente gli stessi casi di *Baruffino Buffone* e di *E ridendo l'ucisce*<sup>39</sup>.

Ci sembra semmai più avvicinabile una riflessione su come il film si serva della sfuggente figura del giullare, da un lato, per stabilire quel già citato legame emotivo con la storia dei vinti – categoria a cui di fatto il personaggio appartiene – sia per inserire una sorta di voce critica rispetto alla ferocia del potere. In una conferenza del 1970, Michel Foucault, parlando del rapporto tra follia e società, si sofferma proprio sul caso del buffone. Solitamente celibe e privo di un vero lavoro, il buffone era sì un soggetto marginale, ma era anche un soggetto a cui veniva concesso un diritto di parola precluso ad altri sudditi. Infatti, secondo il filosofo francese,

[il buffone] aveva il dovere di dire ciò che gli altri non potevano affermare. [...] In un certo senso, il buffone era la verità allo stato libero, ma una verità sufficientemente disarmata, che poteva essere recepita abbastanza ironicamente, in modo da non ferire nessuno e da non avere lo stesso effetto che avrebbe avuto se [...] pronunciata da una persona normale.

<sup>39</sup> Per un esaustivo approfondimento sul mito del Gonnella risulta imprescindibile SCHIZZEROTTO (2000).

Il buffone era l'istituzionalizzazione della parola folle. Era folle o imitava la follia [...], in modo da poter mettere in circolazione una sorta di parola marginale: una parola che era sufficientemente importante da essere ascoltata, ma che era anche sufficientemente svalutata e disarmata da non avere nessuno degli effetti abituali della parola ordinaria<sup>40</sup>.

Questo non esclude che il discorso del buffone fosse foriero di una verità: nel caso del teatro medioevale e rinascimentale – continua Foucault – spesso il folle «occupa una posizione di grande privilegio: sulla scena anticipa la verità, la vede più chiaramente di chi non è folle, è dotato di una seconda vista»<sup>41</sup>. Ora, risulta difficile affermare che le burle di Moschino a corte ricalchino una simile oscillazione fra verità e follia. Fingersi nano per divertire gli “infanti”, raccontare ai più smaliziati adulti la novella boccacesca di Peronella, scherzare su un'invasione di zecche e pulci... sono queste le esibizioni che l'esile intrattenitore rifila a un mondo dorato dove la risata, istintiva, verace, quasi sciocca, sembra tacitare le ansie della vita cortese. Del resto, fin dalla prima sequenza, in cui lo vediamo spinto a terra dal subdolo Gian Cantore (Vladimir Iori), Moschino appare già come un personaggio costretto dentro imperscrutabili meccanismi di potere che, seppur su scala ridotta, riproducono quelli tra i fratelli d'Este. Se Giulio invidia Ippolito perché non ha origini illegittime come le sue, così il pingue cantore invidia il giullare per l'immediatezza del divertimento che procura. Travolto suo malgrado dalle trame della congiura, Moschino ricorrerà alla burla, quasi sempre inventata sul momento, per cavarsi d'impaccio, in una dinamica in cui saper far ridere il potente diventa una vera e propria arma di sopravvivenza.

Al contrario, è al di fuori del perimetro della corte che la sua figura manifesta una natura indiscutibilmente eversiva. Parallelamente a quell'aura di diversità che lo status di buffone gli conferisce, Moschino incarna innanzitutto una mascolinità distante anni luce da quella di tutti gli altri uomini del racconto, sudditi o nobili che siano. L'atto di accusa che il film muove al potere non scorda infatti la disumanità della condizione femminile. Anzi, proprio il gogo imposto alla donna del Rinascimento sembra in cima alle preoccupazioni di un autore evidentemente sensibile alla questione, come prova il precedente lavoro su Lucrezia Borgia. Nella prima parte del film, la congiura in apparenza si scatena a causa della comune passione di Giulio e Ippolito per Angiola. Ma di fatto la volubile cugina della duchessa non è altro che un pretesto per dissimulare velleità di potere ben più complesse. In ultima istanza, Angiola non vale più di uno splendido trofeo, un oggetto che come tale può essere preso, esibito, e infine allontanato da Ferrara quando ormai l'odio virile è divampato. Neppure la più influente Lucrezia sembra davvero incidere sulle scelte intraprese dal consorte. Saggia e clemente, ella può

---

<sup>40</sup> FOUCAULT (1998, 74). La conferenza in questione si tenne a Tokyo nel 1970 e venne pubblicata otto anni dopo.

<sup>41</sup> *Ibid.*

al massimo indurlo ad adottare provvedimenti meno feroci verso i due fratelli traditori. Ma di fatto il pruriginoso episodio a casa di Gian Cantore, in cui Alfonso si intrattiene con tre cortigiane abbigliate come divinità greche, evoca la tipica situazione del marito dedito a vizi notturni, in giro per la città, mentre la moglie resta relegata al solo ambito domestico. Più lontano, nelle desolate campagne, le contadine sono di continuo esposte al rischio di venire struprate dai soldati. Inoltre, il loro stesso nucleo familiare appare dominato dalla violenza: Menato considera Martina alternativamente una bocca in più da sfamare e di cui liberarsi alla prima occorrenza, così come un proprio bene personale, a cui nessun altro deve osare accostarsi, pena altrimenti l'uccisione dell'adultera.

Ebbene, Moschino non soltanto rifugge da questi comportamenti insensibili e crudeli, ma dimostra a più riprese di considerare la donna essenzialmente una compagna di sventura, un'amica di pari dignità, nella sopportazione dei torti inflitti dal potere. Invero, la relazione con Martina è sintomatica di una dinamica completamente nuova fra i due sessi. Dopo averle salvato il marito dall'impiccagione grazie a un raggio, il buffone accetta unicamente per pietà di condurre la giovane a Ferrara e ospitarla in casa propria. Ma dinnanzi agli impacciati tentativi di quest'ultima di offrirsi sessualmente a lui per sdebitarsi, Moschino replica con un fermo rifiuto. Una delle immagini più toccanti del film mostra i volti in primo piano dei due personaggi, quasi sprofondata nel buio della notte, con l'uomo che paterno accarezza la guancia della giovane rammentandole che almeno la genuinità dei loro sentimenti – siano essi di amore, gratitudine o desiderio – non potrà mai essergli tolta.

Se dunque nel casto affetto per Martina il giullare rivede qualcosa della propria umanità offesa, è invece nelle umili taverne che i suoi sonetti e le sue ballatelle acquistano quella valenza critica, destabilizzante, di cui parla Foucault. Si veda la divertente sequenza, tutta ambientata nell'atmosfera ridanciana di una locanda, in cui Moschino intrattiene gli avventori con la tragicomica vicenda di Bertello, un piccolo tessitore di Vicolo del Pero ricattato e sfruttato da un truce esattore delle tasse. Sono proprio simili dimostrazioni di audacia verbale ad avvicinare il buffone alla capacità critica e intellettuale del poeta e a fargli significativamente guadagnare la stima di un ammirato Ludovico Ariosto (Fausto Russo Alevi). Non è un caso che il dialogo più rivelatore del punto di vista di Vancini sul Rinascimento sia affidato proprio ai due uomini. Sventata la congiura, Moschino, che come "famiglio" di Giulio non è stato risparmiato dalla tortura, esprime il desiderio di abbandonare la sciagurata corte ferrarese. «Infamie e splendori: questo è il tempo in cui abbiamo avuto la ventura di vivere», replica Messer Ariosto con saggia mestizia per aggiungere subito dopo: «Anche dalle infamie possono nascere splendori. A Roma, ho visto una scultura di quel giovane di cui tutti parlano, Michelangelo Buonarroti. La chiamano la "Pietà". Rappresenta il dolore, la morte di Gesù crocifisso, un'infamia [...] che induce a dolore e pietà».

Ed è proprio con un'immagine di dolore e pietà – quella della fine di Moschino per cre-

pacuore – che la pellicola di Vancini si chiude, un'immagine che al contempo illumina e rilancia il significato ultimo da assegnare al titolo apparentemente enigmatico del film. “E ridendo l'uccise” ricalca infatti le parole conclusive di un componimento del Cammelli dedicato a un buffone capace di far ridere perfino la Morte. Riportati in sovraimpressione nell'epilogo, gli ultimi versi di *In morte di un buffone* recitano così: «Scherzò con lui la morte/nel transito con lui un pezzo rise/di poi scherzando e ridendo l'uccise». La fine beffardamente tragica a cui il protagonista è consegnato suggerisce, tuttavia, un'altra interpretazione da assegnare al racconto, dove il trionfo non è tanto della forza primordiale del riso quanto semmai dell'assoluta inconciliabilità fra vis comica e potere.

Accantonato il proposito di lasciare Ferrara, Moschino è imprevedibilmente preso a servizio da Alfonso I. Alcuni anni dopo, nel tentativo di guarire il nuovo padrone da un attacco di singhiozzo, il giullare oserà spingerlo dentro una fontana. Benché sanato, il duca non sembra disposto ad accettare un gesto così meravigliosamente lesivo del proprio rango e finisce per escogitare una sadica burla ai danni dell'irriverente servitore: fingere di condannarlo a morte. Ancor prima di essere condotto sulla piazza per il supplizio, il buffone è per un istante congelato in un freeze-frame. La fissità dell'immagine non solo anticipa la fissità cadaverica che colpirà Moschino sul patibolo – quando la mannaia del boia sarà sostituita in extremis da una secchiata d'acqua – ma serve anche a consegnarlo in eterno al ruolo di vittima. La vittima di un potere che fa spavento anche quando tenta di scherzare.

In conclusione, Florestano Vancini sembra tornare con *E ridendo l'uccise* a quell'interesse per l'Umanesimo ferrarese che già aveva fornito materia d'ispirazione alla sua opera prima e che, seppur in maniera intermittente, non smetterà di stimolare anche altri progetti successivi, disseminati nel corso degli anni. Pur abitando generi e circostanze di carattere eterogeneo, il Rinascimento estense non si dimostra affatto un interesse occasionale, ma emerge progressivamente quale veicolo ideale per sviluppare uno dei temi portanti dell'opera dell'autore: le violenze perpetrate verso chi, nel grande flusso della Storia, non ha avuto in sorte il ruolo da protagonista.

Diletta Pavesi  
Università degli Studi di Ferrara  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Via Paradiso, 12  
I – 44121 Ferrara  
diletta.pavesi@unife.it

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## ACHILLI – CASADIO 2002

A. Achilli – G. Casadio (a cura di), *Le stagioni di una vita. Il cinema di Florestano Vancini*, Ravenna.

BACCHELLI 1966<sup>2</sup>

R. Bacchelli, *La congiura di Don Giulio d'Este e altri scritti ariosteschi* (1931), Milano.

## BAUDELAIRE 2015

C. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*, trad. it. F. Rella, Milano (Paris 1869).

## BELLONCI 1994a

M. Bellonci, *Lucrezia Borgia*, In Id., *Opere*, vol. I, a cura di E. Ferrero, Milano, 7-657.

## BELLONCI 1994b

M. Bellonci, *Lucrezia Borgia. Una «Intervista impossibile»*, In Id., *Opere*, vol. I, a cura di E. Ferrero, Milano, 769-781.

## BELLONCI 1994c

M. Bellonci, *Nota generale al Quaderno di Lucrezia Borgia*, in Id., *Opere*, vol. I, a cura di E. Ferrero, Milano 1994, 661-663.

## BERTOZZI 2008

M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia.

## BIANCHINI BRAGLIA – IOTTI 2007

E. Bianchini Braglia – R. Iotti, *Madama Parisina. La protagonista del peccaminoso scandalo estense nella storia e nella letteratura*, Modena.

## BORDIN 2006

M. Bordin, *Per una storia solidale. Lucrezia Borgia di Maria Bellonci e altre psicobiografie al femminile*, in M. Bordin – P. Trovato (a cura di), *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, Firenze, 345-399.

BOSCHI 2001

A. Boschi, *La lunga notte del '43 e altre storie italiane. Modelli di rappresentazione del passato nei film storici di Florestano Vancini*, in A. Achilli – G. Casadio (a cura di), *Le stagioni di una vita: il cinema di Florestano Vancini*, Atti del convegno (Ravenna, 9-10 novembre 2001), Ravenna, 71-77.

BUOZZI 1995

G. BuoZZi, *Ferrara in TV con Vancini*, «l'Unità», 22 aprile.

BURCKHARDT 1984

J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it, introduzione di E. Garin, Sansoni, Firenze (Basel 1860).

CAPPELLI 1865

A. Cappelli (a cura di), *Sonetti giocosi di Antonio da Pistoia e sonetti satirici senza nome d'autore tratti per la prima volta da vari codici*, Bologna.

CAPPELLI – FERRARI 1884

A. Cappelli – S. Ferrari (a cura di), *Rime edite e inedite di Antonio Cammelli*, Livorno.

CAUSO 2005

M. Causo, *E ridendo l'uccise*, «Il Ragazzo Selvaggio» XXI/53, 12.

COSULICH 2005

C. Cosulich, *E ridendo l'uccise*, Rassegna stampa cinematografica, Bergamo, 1-2.

CROUZET-PAVAN – MAIRE VIGEUR 2019

É. Crouzet-Pavan – J.-Cl. Maire Vigueur, *Decapitate. Tre donne nell'Italia del Rinascimento*, Torino.

DE CAPRARIIS 2006

V. de Caprariis (a cura di), *Francesco Guicciardini. Opere*, Milano.

DELMIGLIO 2005

C. Delmiglio, *E ridendo l'uccise*, «Segnocinema», XXV/135, 33.

## EMILIANI 1995

V. Emiliani, *L'ho amata e l'amo*, «Ferrara. Voci di una città» 3, <https://rivista.fondazioneestense.it/it/1995/item/438-lho-amata-e-lamo>, (ultima consultazione: 13/04/2021).

## FALDINI – FOFI 1979

F. Faldini – G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milano.

## FELLONI 2003

M. Felloni, *Lucrezia tra mito e storia*, in Comune di Voghiera: Assessorato alla cultura (a cura), *Il mito di Lucrezia Borgia nell'età contemporanea*, Atti del convegno (Ferrara, 25 maggio 2002) Ferrara, 55-63.

## FERRERO 1994

E. Ferrero, *Introduzione*, in M. Bellonci, *Opere*, Vol. I, a cura di E. Ferrero, Milano, IX-XXXVI.

## FERRERO 1974

G.G. Ferrero (a cura di), *Novelle di Matteo Bandello*, Torino.

## FINK 1953

G. Fink, *Al Filò di Vancini, abile cine-intervista*, «La Nuova Scintilla», 9 luglio.

## FOUCAULT 1998

M. Foucault, *La follia e la società*, In Id., *Interventi, colloqui, interviste, 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, trad. it. S. Loriga, Milano, 64-84.

## GADDA 1985

C.E. Gadda, *Gonnella buffone*, Milano.

## GAMBETTI 2000

G. Gambetti, *Florestano Vancini*, Roma.

## GARIN 1980

E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, Bologna (Milano, 1941).

GINZBURG 1996

C. Ginzburg, *Jean Fouquet. Ritratto del buffone Gonella*, Modena.

LAVARONE 2016

G. Lavarone, *Cinema, media e turismo. Esperienze e prospettive teoriche del film-induced tourism*, Padova.

MASONI 2005

T. Masoni, *E ridendo l'uccise*, «Cineforum» XLV/4 54-56.

MAZZI 2010

M.S. Mazzi, *I labirinti del potere. Este e Malatesta, Parisina e altre storie dall'Italia del primo Quattrocento*, Ferrara.

MICALIZZI 1995

P. Micalizzi, *Florestano Vancini ci fa scoprire con Ferrara angoli suggestivi*, «Il Resto del Carlino», 21 aprile.

MICALIZZI 2002

P. Micalizzi, *Florestano Vancini fra cinema e televisione*, Ravenna.

MICALIZZI 2004

P. Micalizzi, *Al di là e al di qua delle nuvole. Ferrara nel cinema*, Firenze.

MICALIZZI 2011a

P. Micalizzi (a cura di), *Florestano Vancini documentarista alla ricerca della realtà italiana*, Ferrara.

MICALIZZI 2011b

P. Micalizzi, *Inquadrature. Quaderni di cinema*, Ferrara.

MICALIZZI 2018

P. Micalizzi, *La Ferrara di Florestano Vancini*, Ferrara.

NAPOLITANO 2008

V. Napolitano, *Florestano Vancini. Intervista a un maestro del cinema*, Napoli.

NICCOLI 1991

O. Niccoli, *Introduzione*, in Id., (a cura di), *Rinascimento al femminile*, Roma-Bari 1991, V-XXVII.

PINTUS 1980

P. Pinutus, *Storia e film: trent'anni di cinema italiano, 1945-1975*, Roma.

PUCCINI 2008

D. Puccini (a cura di), *Il Trecentonovelle di Franco Sacchetti*, Torino.

RUSO 2019

E. Russo (a cura di), *Satire di Ludovico Ariosto*, Roma 2019.

SAMMARCO 2005

V. Sammarco, *E ridendo l'uccise*, «Film. Tutti i film della stagione», XIII/76 28-29.

SCHIZZEROTTO 2000

G. Schizzerotto, *Gonnella. Il mito del buffone*, Pisa.

TASSONE 2002

A. Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, III ed. riv. e aggiornata, Roma.

VANCINI – FELISATTI 1991

F. Vancini – M. Felisatti, *Baruffino Buffone. Dramma eroicomico in 7 quadri*, Ferrara.

YOUNG 2005

D. Young, *And Laughingly Killed Him*, «Variety» CCCXCVIII/10 55.