

 **CINETECA
BOLOGNA**
DISTRIBUZIONE

**Il Cinema
Ritrovato** 
Classici restaurati in prima visione

Unipol
GRUPPO



dal 9 febbraio
nelle sale italiane

Francesco Rosi

Salvatore Giuliano

(Italia/1961, 123')

edizione restaurata dalla Cineteca di Bologna
al laboratorio L'Immagine Ritrovata
in associazione con The Film Foundation
e il contributo di Hollywood Foreign Press
Association e The Film Foundation

Le mani sulla città

(Italia/1963, 105')

edizione restaurata da CSC – Cineteca
Nazionale con la collaborazione di Société
Cinématographique Lyre e Galatea

*Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione*

Ufficio stampa Cineteca di Bologna

Andrea Ravagnan
(+39) 0512194833
(+39) 3358300839

cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it

*I suoi film, stretti come pugni, tesi come molle,
gettano di colpo in faccia allo spettatore il segreto che racchiudono.*

Michel Ciment

➤ *Dalla realtà alla finzione cinematografica*

Per *Salvatore Giuliano* mi si attribuisce un lato documentaristico. Ma se ho tentato di **esprimere le cose nel modo più vero**, più semplice, più diretto possibile, **ciò a mio avviso non ha nulla in comune con il documentario**. In tutti i miei film si può riconoscere la volontà di esprimersi in un modo talmente diretto che può sembrare documentaristico, ma che è solo la ricerca di uno stile con un intento funzionale: la forma non deve intromettersi in modo pesante, massiccio, tra l'interesse mio e una verità che esiste esternamente... Comunque, non vi è dubbio che in tutto ciò è riscontrabile una costruzione, una ricerca formale.

Detesto il cinéma-vérité perché... non esiste. Che cos'è la verità? C'è una realtà, che è una realtà oggettiva, esterna rispetto a noi. È fonte d'ispirazione per il regista. Il quale s'ispira alla realtà, ma deve dare, partendo da tale realtà, la *propria* verità. **Non esiste una fonte d'ispirazione più ricca della realtà, ma io la tradisco se vi sovrappongo una forma che non sia dettata da quella realtà.** Cerco di far nascere i miei film dalla realtà che osservo e analizzo. Non applicherò alla realtà una storia prefabbricata. Faccio in modo che l'ambiente che analizzo, e la verità umana che studio, mi *dettino* loro una storia. **È ciò che ho fatto per *Le mani sulla città* e *Salvatore Giuliano*.**

Per *Salvatore Giuliano*, ad esempio, ho iniziato a lavorare, a raccogliere foto, articoli di giornale, sul banditismo e il separatismo in Sicilia. Un dettaglio, un volto, ti permettono di immaginare un'intera scena. Ma a un certo punto mi sono fermato e **sono andato a Palermo** e nei paesi vicini per prendere contatto con la gente, per parlare con loro, perché temevo un altro shock, avevo paura di costruire una cosa che poi sarebbe stata completamente distrutta al contatto con la realtà.



Si doveva lavorare in equilibrio tra la riflessione sui documenti e l'interpretazione che riuscivo a darne io stesso, verificandoli sul terreno. Ci sono esempi probanti a questo proposito. Anzitutto la sequenza di **Portella della Ginestra**. Si era detto che Giuliano e i suoi avevano sparato sulla folla. Ora, è difficile intervistare una folla di contadini nei paesini siciliani, un tizio su un campo, o quello stesso mentre torna a casa, o magari sua moglie, per poi scoprire che ambedue hanno un'ottica diversa; o quando si sente che **un dettaglio è stato modificato dalla mitologia popolare e ha acquisito una dimensione e un'importanza che superano la realtà stessa**.

Portella della Ginestra è una montagna con sotto una vallata dove, il Primo Maggio, sono soliti ritrovarsi gli abitanti di tre piccoli villaggi di cultura albanese e greca, presso una roccia che si chiama la pietra di Barbato (dal nome di un vecchio socialista del posto). È una festa popolare con bandiere rosse, ci si ritrova lì per trascorrere una giornata di festa. I contadini ballano e mangiano. Era difficile ricostruire esattamente ciò che era successo quel giorno, perché i ricordi erano vaghi. Mi sono detto che non potevo girare soltanto immaginandomi quello che era successo, affidandomi alla gente a otto anni di distanza. Così **ho atteso il Primo Maggio** e, come se dovessi girare, **sono andato a vedere con i miei collaboratori i contadini e le loro bandiere...** Fu allora che mi è venuta l'idea di far sentire dei colpi di fucile sparati dalla montagna. La montagna era la minaccia, e bastava spersonalizzare l'assassino, far sentire solo i colpi di fucile. Sarebbe stato tradizionalmente molto cinematografico mostrare un bandito che spara. Ma io riuscivo a ottenere un'emozione più vera, più autentica, dai contadini che stavano trascorrendo una giornata di festa, dai sindacalisti che parlavano delle proprie speranze, improvvisamente interrotti da quelle raffiche provenienti dalla montagna, e senza che si sapesse chi ha sparato.

Girare la scena il giorno successivo è stato un gioco da ragazzi. L'ho ricostruita in base alle emozioni che avevo provato e, mentre giravo, dei contadini sono venuti a dirmi che era andata esattamente così, mentre io non mi ero documentato in modo particolare.

Non mi piace documentarmi troppo meticolosamente, come se dovessi copiare... Ci sono cose difficili da credere, eppure... **La posizione del cadavere di Giuliano nel cortile, con tutte le donne attorno, per mesi avevo visto quelle foto. Ma quando sono andato a girare in Sicilia non le ho più guardate.** Ho voluto girare negli stessi posti in cui si era svolta la storia di Giuliano, proprio perché ero convinto che quei posti avrebbero fatto rinascere le stesse condizioni: e così è stato.



La rivolta delle donne di Montelepre non era prevista, non era stata scritta nella sceneggiatura. Ho parlato alla gente che aveva paura. Una donna ha parlato, poi un'altra, e una parola messa in rapporto con un'altra, con un'immagine o un ritaglio di giornale, via via compongono assieme un quadro. Così è nata la rivolta delle donne di Montelepre, che non avevano coraggio di parlare e che poi si sono fatte baldanzose: da lì è nata la scena che ho girato.



➤ *Esigenze narrative e montaggio in Salvatore Giuliano*

Pianifico sempre la sceneggiatura prima di girare un film. Non voglio dire che al montaggio non mi vengano delle idee che magari possono modificare la mia concezione originaria, però la modificano di poco e le danno soltanto un ritmo più preciso. **Il modo di montare Salvatore Giuliano corrispondeva a un'esigenza narrativa: raccontare i fatti dando al pubblico un'impressione di confusione,** di mancanza di chiarezza, così come i fatti si erano realmente svolti. La cosa importante però era rimettere in ordine la suddetta confusione, di modo che il pubblico fosse in grado di giudicarla dall'esterno, senza cadervi dentro.

Nella storia di Giuliano vi sono degli eventi che non sono mai stati chiariti e che il film non ha voluto chiarire. Io non intendevo realizzare un'inchiesta poliziesca sulla morte di Giuliano. M'interessava invece che quella vicenda potesse emanare un calore umano universale. Dovevo inoltre rendere il rapporto tra due avvenimenti svoltisi a distanza di parecchi anni, dieci, quindici anni. Le epoche erano due, una al presente e una al passato, ma tra le due vi era un rapporto intimo estremamente importante, che ho voluto sottolineare. Naturalmente, tutte queste esigenze di racconto condizionano lo stile, perché lo stile, a mio avviso, deve avere uno scopo funzionale, narrativo. Non può esistere di per sé, al di fuori di un'opera. Viene sempre dopo, mai prima. Si dice: "Voglio raccontare così". Ma che cosa vuoi raccontare così? Vediamo se quello che vuoi raccontare farà nascere un certo modo di esprimersi, cioè lo stile.

➤ *Un dialogo tra Sciascia e Rosi*

Sciascia ha ragione, Giuliano risulta ancora più mitizzato da quel tipo di rappresentazione; ma il mio scopo non era quello di dedicarmi al personaggio di Giuliano: era di interessarmi alla Sicilia, ai valori umani, alla tragedia umana scaturita dai rapporti tra Giuliano e gli altri siciliani, tra Giuliano e i carabinieri, tra Giuliano e la vita politica italiana di quell'epoca. Mitizzare Giuliano era inevitabile, in quanto non approfondire il personaggio voleva dire per forza mitizzarlo. È logico: dopotutto Giuliano era un mito e io ho mirato a non distruggere il mito. Poiché personalmente non mi interessava lui, e non mi interessava neanche distruggere il suo mito. Mi interessava invece raccontare la Sicilia. Infatti, ciò che mi ha fatto più piacere è che i siciliani abbiano riconosciuto – come ha fatto lo stesso Sciascia che stimo moltissimo – che *Salvatore Giuliano* era il primo film vero sulla Sicilia [Francesco Rosi si riferisce all'articolo pubblicato da Leonardo Sciascia in "Il contemporaneo", n. 46-47, 1962].

Due assi: il processo di Viterbo e il cadavere di Giuliano

I fatti mi davano due possibilità, anzitutto quella di far capire allo spettatore quanto era accaduto tramite l'emozione: ecco il cadavere. Poi quella di collegare tutti i fatti nello svolgimento di un processo – scritto interamente basandosi sui resoconti stenografici dell'epoca – in cui si rivivevano tutte le contraddizioni viste in precedenza. Si rivivevano però tramite il **Presidente del tribunale**.

A causa della sua formazione culturale e della sua moralità, lui era il primo a rimanere sorpreso, sconvolto, dalle domande che era costretto a porre, a se stesso e agli altri, di fronte a tutta quella merda che gli sfilava sotto agli occhi. **Quel personaggio è morto con il cuore spezzato poiché non era riuscito a sopportare di vedere fino a che punto carabinieri, polizia, ministeri, giudici al massimo livello avessero complottato, fossero stati complici nel non arrestare Giuliano.**

Sapevano benissimo dove lui si nascondeva. Un alto funzionario statale era andato ad abbracciarlo in montagna, portandogli dello champagne, proprio mentre la polizia gli stava dando la caccia. Non si poteva prenderlo vivo perché avrebbe parlato, e faceva paura alle diverse correnti di un partito politico. Il Presidente era un personaggio dalla moralità antica messo di fronte a scandali incredibili, con implicazioni ai massimi livelli e persino su scala internazionale – l'America e la Cia –, e che venivano in luce per la prima volta.

➤ *Da Salvatore Giuliano a Le mani sulla città*

Con *Le mani sulla città* volevo continuare il discorso sul potere iniziato con *Salvatore Giuliano*.

Mettere in evidenza quelle che erano le **collusioni tra i vari poteri**, tra potere economico e potere politico, rendere chiaro come una città fosse regolata da questo rapporto, da questo intrico di interessi che mescolavano in maniera molto oscura, e anche molto chiara, la politica con l'economia.

Eravamo negli anni della nascita del Centro-Sinistra, in un momento politico altamente significativo, per cui anche lì c'era l'indicazione, il desiderio di attuare una politica di collaborazione, ma allo stesso tempo l'indicazione dei limiti di questa politica. **Volevo fare un film su Napoli dopo aver fatto un film sulla Sicilia e lo dissi a La Capria, mio amico da sempre**, ma non avevamo nessuna idea su come farlo.

Poi ci fu a Napoli il **congresso democristiano** con un lunghissimo discorso di Moro che mi sentii tutto, mescolandomi all'ambiente dei giornalisti, e fu allora che avvicinai Enzo Forcella chiedendogli una collaborazione per il film.

Forcella scriveva i fondi per “Il Giorno”, e da questo andare in giro per la città e da questi clima politico, cominciò a nascere l’idea che l’esame della nuova faccia della città, la sua trasformazione, fosse la strada da battere.

Il film non è nato da una storia, è nato da un desiderio razionale di raccontare un conflitto drammatico tra forze politiche diverse, che cercavano la strada per collaborare e per contrastarsi, è nato da un’indignazione tutta razionale e tutta civile contro la distruzione delle coscienze oltre che del volto di una città.

La nascita del soggetto è stata estremamente interessante. Partecipai alle sedute del consiglio comunale di Napoli e fu lì che fui colpito da Fermariello e dai suoi interventi. Tornavo continuamente a Roma con questo materiale, che rielaboravo con La Capria, poi veniva La Capria a Napoli... Insomma il film è nato così... Ci sono state anche delle conversazioni con Luigi Cosenza che all’epoca era l’architetto napoletano, comunista, che maggiormente combatteva la speculazione. Quindi piano piano abbiamo messo insieme, con molta pazienza, un primo abbozzo di possibile storia.

Contemporaneamente frequentavo il vicolo dove poi ho fatto avvenire il crollo, un vicolo semideserto dove la gente era stata già per metà sfrattata, e dove avevo sentito che c’era sotto qualcosa che non quadrava.

Ho cominciato a fare un’inchiesta proprio da giornalista, ma senza penna né registratore, chiedendo cose. Abbiamo articolato tutti questo elementi attorno alle sedute del consiglio comunale, ricostruendo la storia recente di Napoli, il partito laurino, il passaggio di alcuni laurini alla DC, eccetera. Da tutte queste cose è venuta fuori una possibile storia che ha avuto una conferma clamorosa quando, nelle ricerche fatte negli archivi dei giornali napoletani, ho scoperto, corredate da fotografie delle manifestazioni che c’erano state, che quello che noi avevamo raggiunto come risultato di una struttura faticosamente messa insieme, era già avvenuto nella realtà.



➤ **Le mani sulla città: la nascita di un'idea**

Volevo costruire un film su un tema ben preciso: i compromessi del potere economico e politico in una città che cambia fisicamente. Un tale cambiamento fisico corrisponde al mutamento umano. **Nella speculazione edilizia non sono negativi unicamente la distruzione di una città e l'aspetto caotico che ne deriva, ma anche la distruzione di una cultura a vantaggio di un'altra ove l'uomo non ha più posto.** Si cambia l'uomo, sì.

Il centro storico di Napoli, come quello di tutte le città italiane d'origine medievale, comprende quasi l'intera città. E la sua struttura ha resistito nel corso dei secoli. Se si distrugge per ricostruire, negli stessi luoghi, nelle stesse viuzze, degli edifici grandi il doppio o il quadruplo rispetto a quelli precedenti, non si fa altro che aggravare la situazione. I bambini, che fino a vent'anni fa vivevano ancora in condizioni penose, oggi fanno parte di una popolazione quattro volte più numerosa, ma senza che siano stati creati i servizi pubblici indispensabili. Le conseguenze di ciò si fanno sentire sul mercato del lavoro, sulla criminalità. **Così si spiega come mai il sottoproletariato di Napoli sia talmente aumentato in quel medesimo spazio.**

➤ **La scelta degli attori: Rod Steiger**

Pur essendo convinto che la struttura del film dovesse essere molto solida, lucida, razionale, un vero e proprio teorema geometrico – e il film inizia con la dimostrazione chiarissima dei metodi della speculazione –, affinché lo spettatore riuscisse a capire gli interessi in gioco, volevo anche una grande libertà: nella ricerca degli attori per esempio. Quella libertà e quell'autenticità potevo trovarle grazie alle persone che avevano vissuto quei problemi.

Per il costruttore ci voleva un attore professionista. Ero stato molto colpito dalla recitazione diretta di **Rod Steiger in *Fronte del porto***, in particolare nella scena del taxi, quando parla con Marion Brando, oltre che in *Il grande coltello*; così gli ho scritto per spiegargli quello che volevo fare. All'epoca stava interpretando *Moby Dick* a teatro. **Ha accettato senza leggere la sceneggiatura**, una cosa rara per un attore americano.



➤ *Potere e corruzione*

Il legame tra il potere e coloro che lo subiscono è un problema fondamentale dell'Italia meridionale. Non bisogna infatti dimenticare l'influenza della religione cattolica, dell'insegnamento religioso, di un individualismo fortissimo, di una cultura paternalistica, di una classe dirigente che, anziché fornire lavoro, viveva nell'ozio grazie alle rendite latifondiarie, al di fuori dei grandi movimenti che attraversavano il resto del Paese. A Napoli, all'epoca di *Le mani sulla città*, dominava ancora il laurismo, un movimento di estrema destra legato all'idea di monarchia. Persino la politica dei partiti di sinistra – socialisti e comunisti – doveva tener conto di quella realtà politica e di un *Lumpenproletariat* numerosissimo. I loro slogan non evitavano la demagogia in quanto non emergeva una spinta alla presa di coscienza accanto alla loro azione specifica. Nell'Italia settentrionale la cultura operaia è diversa. Anche la classe dirigente è diversa, fornisce lavoro e vive in rapporto con il resto d'Europa. Non intendo dare un giudizio politico, voglio solo chiarire le divisioni geografiche dell'Italia che, secondo me, non sono due, Nord e Sud, bensì quattro: la Sicilia infatti è tutt'altro, e forse pure Roma e il Vaticano, che rappresentano il cinismo dell'immobilismo burocratico, il cinismo della Chiesa che ha mantenuto l'uomo in una cultura tagliata fuori dall'evoluzione sociale.

Gli interventi di Francesco Rosi sono tratti da *Le dossier Rosi* di Michel Ciment, Edition Stock 1987 (tr. it. *Dossier Rosi*, Museo Nazionale del Cinema e Il Castoro 2008)

➤ *Antologia critica*

Rosi è un compagno di viaggio ideale, fedele, coerente, un cineasta condottiero che riverbera il nostro mestiere di una dignità particolare, da crociato, vivendo il film come un'eroica impresa dove si richiedono volontà, ardimento, onestà, spirito di sacrificio. Quando so che sta per cominciare un nuovo film, è una notizia che mi fa piacere, ridona fiducia in un cinema non ancora interamente confinato nella sciattezza del pretesto e della approssimazione. Nei suoi film Franco si esprime con talento, vigore, suggestione. È un uomo di cinema che pure raccontando storie del tempo in cui vive non ha rinnegato la grande lezione artigianale del buon cinema americano. E questo per quelli della mia generazione mi sembra gran merito.

(Federico Fellini)

Per me Francesco Rosi è uno dei grandi maestri del cinema contemporaneo. È riuscito a delineare un'intera cultura con grande sensibilità artistica, coniugata al suo occhio vigile di etnografo. I suoi film non sono né melodrammi, né thriller, fanno parte di un genere a sé, basato sulle realtà politiche. Sono film di un realismo illuminato: prima di tutto ti coinvolgono e poi esigono l'obiettività. Rosi ha spesso il rigore di Dreyer o di Bresson. Il suo cinema è gremito di momenti memorabili. Potrei parlare per ore intere solo di *Salvatore Giuliano*.

(Martin Scorsese)

Ho avuto la fortuna di vedere *Salvatore Giuliano* in visione privata, e sono rimasto sbalordito. Secondo me, nessun regista, mai, è riuscito a ricreare una realtà con tanta esattezza, con tanta potenza. Alla fine della proiezione, sappiamo, naturalmente, di aver assistito a uno spettacolo, a un'opera d'arte e di artificio: lo sappiamo, ma l'impressione nostra più profonda ed inconscia è un'altra: quella di un documentario. Un modo assolutamente nuovo di fare il cinema. Un cinema storico e critico. E anche lirico, per la forza stessa delle immagini. Una vetta, che difficilmente sarà superata.

(Mario Soldati, "Il Giorno", 2 gennaio 1962)

Se dovessi definire con un solo aggettivo il bellissimo film di Rosi *Salvatore Giuliano*, direi che questa è un'opera giusta. È giusta sia sul piano poetico, ed è giusta sia sul piano della realtà e della sua interpretazione.

(**Carlo Levi**, “L’ora della domenica”, 18 novembre 1961)

Per noi Giuliano andava bene: bellissimo, intenso film; mai la Sicilia era stata rappresentata nel cinema con così preciso realismo, con così minuziosa attenzione. E ciò discendeva da un giusto giudizio – morale, ideologico, storico – sul caso Giuliano. E tuttavia i contadini siciliani vedevano un film diverso, con un diverso giudizio, con diversa morale, da quello che Rosi aveva effettivamente fatto e non, stavolta, perché sprovvoluti dell’alfabeto delle immagini in movimento, non per il “ritardo” della loro mente. Una possibilità di equivoco, di ambiguità, doveva dunque trovarsi in parte nel film, e a noi parve di scoprirla nella “invisibilità” di Giuliano. Per Rosi, crediamo, l’invisibilità era una specie di dato immaginifico del giudizio: non Giuliano contava, ma le forze, gli interessi, le persone che lo muovevano. Per il nostro spettatore l’invisibilità diventava invece un dato mistico: Giuliano come idea della rivolta contro lo Stato, della vendetta sociale, della redenzione del povero. Relegandolo nell’invisibilità, Rosi ha reso più dura l’accusa verso la classe dirigente che lo muoveva; ma al tempo stesso, per il pubblico siciliano, non faceva che confermare un mito. Volubilità estrema dell’immagine che, una volta creata, può dar origine a significati del tutto diversi quando non opposti rispetto a quelli voluti dal suo creatore.

(**Leonardo Sciascia**, *La Sicilia e il cinema*, in “Film 63”)

Sorretto da una sceneggiatura magnificamente articolata (gli autori: Suso Cecchi D’Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas) *Salvatore Giuliano* non ha un solo vizio da porgere alla mia cattiveria di patrono del diavolo. Ha la bellezza calma e insostenibile delle statue greche: un raro, difficilissimo punto di equilibrio fra la concitazione e la sobrietà. Cito ad esempio le frammentate visioni di Giuliano morto e dell’ambascia di sua madre: il corpo nel sole del cortiletto, vestito, ancora apparentemente ai fatti; e poi nudo sotto i blocchi di ghiaccio nell’obitorio, quando lo mostrano alla donna per il riconoscimento e lei si china a baciarlo tutto (una ricognizione di baci), arrendendosi a un pianto che è squittio di uccelli impazziti, scricchiolio rugginoso d’uscio sbattuto, urlo di vento nel bosco, lamento di zampogna, insomma pianto di mammella tradita se mai ve ne furono. E le fucilate di Portella della Ginestra? I lavoratori in marcia a bandiere spiegate nella radura, poi tutto a un tratto gli spari, i tonfi, le precipitose fughe e gli uccisi che fanno macchia sull’erba, anomali fiori del giardinetto di Caino. E le agghiaccianti sequenze del processo, i banditi che nel gabbione protestano, o dilanano chi sgarra, o soggiacciono ad attacchi epilettici, o accusano invano altissimi e innominati individui, mentre sotto il nitido “La Legge è uguale per tutti”, affisso alle pareti, balugina un accorato “Ma tutti non sono uguali per la Legge?”. Concludo: un memorabile film, che indipendentemente dalle torbide acque che smuove, è un poema cinematografico.

(**Giuseppe Marotta**, “L’Europeo”, 21 gennaio 1962)

Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione

dal 9 febbraio
Salvatore Giuliano
Le mani sulla città
di Francesco Rosi
edizione restaurata

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it