

FRANCESCO ROSI
regista e sceneggiatore

Trent'anni fa a Venezia veniva presentato (e vinceva il Leone d'Oro) «Le mani sulla città»: la prima violenta denuncia del nesso politica-affari-illegalità



La carica della polizia nei «bassi» e (in basso) il crollo del palazzo: due notissime inquadrature da «Le mani sulla città». Qui sotto Francesco Rosi e Rod Steiger sul set del film



Le mani su Tangentopoli

BRUNO GRAVAGNUOLO

Francesco Rosi, 71 anni, cineasta della storia civile degli italiani, con «aggressioni» iberiche, latinoamericane, ed est-europee. Già, perché ora ha già pronta la presceneggiatura de *La tregua*, ricavata dal romanzo di Primo Levi, ed elaborata assieme a Tonino Guerra e Furio Scarpelli. E presto dovrebbe raggiungere l'Europa orientale, per i sopraluoghi del suo nuovo film. Più che all'Italia moderna, raccontata fin da *Salvatore Giuliano* (dopo il quale nacque la commissione antimafia), guarda adesso alla storia civile del mondo, all'odio etnico, al razzismo e ai massacri che schiacciano in questo secolo le fragili tregue della solidarietà umana. Oggi però parliamo con lui di un suo celebre film italiano, di un'opera che fece scalare nel settembre di 30 anni fa a Venezia, dove vinse il Leone d'oro all'unanimità: *Le mani sulla città*. Una storia di malaffare, di vittime innocenti, e di lotta politica, girata a Napoli fuori e dentro il consiglio comunale. Col centrosinistra il blocco laurino si sfaldava, e all'orizzonte si profilava la mutazione trasformista gariboniana. Napoli, attraverso Rosi, spiava l'Italia che stava per nascere. E molto prima di Tangentopoli.

Rosi, «Le mani sulla città» fu un incisivo apologo civile sulle nostre tare nazionali. Un film-inchiesta anticipatore, dedicato alla gente di una classe dirigente e alle sue collusioni col crimine. Ma ancora oggi viene proiettato molto di rado. Perché?

Si il film è in certo senso una rarità, non viene passato. Ho saputo che è stato proiettato di notte, qualche mese fa a «Fuori orario». Eppure mi sembra ancora un film molto adatto a chiarire «didascalicamente» certi meccanismi sociopolitici. Oggi sarebbe utilissimo ad intendere che le attuali vicende di corruzione non ci sono piovute addosso da nulla, ma scaturiscono da una lunga incubazione. Lo stesso discorso vale per i misteri d'Italia raccontati in *Salvatore Giuliano*, in *Cadaveri eccellenti* oppure in *Il caso Mattei*, film che non a caso si vedono poco in circola-

zione. Evidentemente danno ancora fastidio. Sono tutte opere concepite per un pubblico vasto, e la carica di attualità che racchiudono può venir sprigionata solo a contatto con gli spettatori. Proprietari di note è come svuotarli. Ho l'impressione, tra l'altro, che i giovani non conoscano affatto il cinema italiano di quegli anni, così come la storia civile di quel periodo.

Concordi con Ettore Scola, che ha parlato di un cinema assente dai problemi del paese perché disancorato dalla lezione neorealista?

Questo lo dico da anni. Sostengo che il cinema italiano, dal dopoguerra ad oggi, ha avuto il grande merito di aver raccontato bene la storia d'Italia. Attraverso il registro drammatico e comico. Una presenza cinematografica incisiva, fatta di ottimi prodotti industriali, che nel suo insieme ha analizzato la realtà in chiave critica. Personalmente, all'epoca de *Le mani sulla città*, ho tentato di farlo alla mia maniera, anche grazie ad un produttore coraggioso e convinto, Lionello Santi. Vi fu, da sinistra, apprezzo nel mio lavoro il realismo, la mancanza del solito intreccio sentimentale. E chi viceversa ne rifiutò il messaggio di denuncia, negando al film ogni qualità estetica, disapprovando anzi la rappresentazione del nesso politica-affari-criminalità. Gian Luigi Rondi, ad esempio, lo accusò di propagandismo ideologico, disse che si trattava di un «comizio». Il critico del *Giornale d'Italia*, Visentini, fu invece lacerante per aver lodato l'opera. Un coraggio ammirevole, del quale gli fui sempre grato. In seguito la pellicola è diventata un «cult-movie», non solo in Italia, ma un po' dovunque in Europa e nel mondo. In Spagna, come in precedenza altri miei film, fu ufficialmente proibito.

E negli Usa che sorte ebbe?

Nei circuiti commerciali nordamericani non è mai uscito. Ma è stato molto proiettato nelle cineteche e nelle università. Non credo sia stato bocciato per motivi politici, a differenza di *Il caso Mattei*, il

quale era stato acquistato, per non proiettarlo, dalla Paramount, dietro cui c'era la Gulf & Western, una delle sette sorelle.

Come vivevi l'atmosfera di quei primi anni sessanta, e come scattò in te l'impulso di riversare quel clima in un film?

Erano gli anni del centrosinistra nascente, le cui promesse riformatrici mi parevano interessanti. A Napoli, nel 1962, c'era stato il congresso democristiano che aveva varato la nuova formula politica, e al quale avevo assistito. Un clima di novità dunque, che mi spinse a voler fare un altro film sulla città, dopo *La sfida* e dopo *Magliari*, dedicato all'emigrazione. Quel che mi colpiva in quegli anni era la trasformazione culturale napoletana legata al sacco edilizio. Una realtà antropologica, diffusa, che oltrepassava il puro dato affaristico e criminale. Tutto questo costituiva una cellula sociologica e di costume che rivelava degenerazioni politiche destinate a riprodursi su vasta scala. Con Raffaele La Capria, con cui scrissi la sceneggiatura, siamo partiti da questa precisa percezione, più che dal canovaccio di una storia, e abbiamo rivoltato l'obiettivo sul cuore amministrativo del tessuto cittadino, sul consiglio comunale. Una radiografia pulsante di malaffare, quotidianità e vita collettiva: ecco quel che cercavo. Di qui anche la scelta di utilizzare attori non professionisti, chiamati per lo più ad interpretare la loro condizione reale, a rivivere le proprie collocazioni professionali e ideologiche. Come nel caso di Carlo Fermariello, allora consigliere comunale del Pci e segretario della Camera del Lavoro. Pochi gli attori professionisti: Rod Steiger e Salvo Randone. E quasi tutto fu girato in presa diretta.

Ami citare una frase di Verdi per connotare il tuo cinema: «Io invento dal vero». Ma in Italia, nell'epoca della comunicazione spinta e iper-reale, ormai è il «vero» che «inventava». E allora, è ancora valida quella frase?

Oggi l'immediatezza della cronaca viene raccontata dalla te-

levisione. Quando ho girato *Salvatore Giuliano* non c'era la tempestività massiccia dell'informazione che noi conosciamo e che ha mutato la destinazione dei film. In quel cinema poteva anticipare i temi che venivano denunciati dalla stampa, amplificare la cronaca, rischiare le ombre dietro le quinte. A maggior ragione il cinema deve poter prendere le distanze dagli eventi, per approfondirli analiticamente.

Una sorta di moviola intelligente della storia, di flash back autoriflessivo?

Sì, più o meno la possibilità di ritraversare poeticamente le cose, un cemento di armonia e invenzione, attento ai conflitti emblematici, ai difetti del tempo. E ai valori. In un momento come quello attuale, comunque, guardo alla storia civile del mondo, più che a quella italiana. Ad una dimensione etica universale. E c'è un'idea di Primo Levi, che riassume bene i miei pensieri al riguardo: senza valori di fraternità, umani, solidali, la vita si riduce ad «una tregua tra un massacro e l'altro». Quanto alla nostra realtà nazionale per il momento non saprei proprio da dove ricominciare, visto che l'ho scandagliata in lungo e in largo, dai poteri alti e sondabili fino al consociativismo. Fa impressione sentire oggi dal ministro Mancino, cose che sembrano... rubate dalle sceneggiature di *Cadaveri eccellenti*, altro film quasi dimenticato.

Ha evocato il tema dei valori. Più volte ti sei autodefinito «riformista», di inclinazione illuministica, e naturalmente... napoletano. Che cosa significa tutto questo oggi nel tuo vissuto intellettuale?

Napoli, nonostante le apparenze, è una città intimamente razionalista, solare e sobria, piantata su uno sfondo emotivo fortemente pessimista. In questo senso è moderna e antica, saggia e pragmatica. Storicamente, a parte i grandi intellettuali cosmopoliti della sua tradizione, la città è segnata dalla plebe dalla cui condizione romana per forza un ricorrente vittimismo, la subaltermità di fronte al potere. È

stata questa l'intuizione centrale del laurismo, quella che ha consentito al vecchio potere di dominare così a lungo. Oggi però «riformismo», «illuminismo», significano interlocazione della responsabilità civile, consapevolezza individuale della libertà. Prima ancora dell'intervento dello stato, dalla cui assenza e dalle cui colpe, peraltro, sono derivate

le tare dell'Italia post-unitaria. A Napoli si sono disintegrati gli insediamenti industriali: la camera è anche una gigantesca occasione produttiva in assenza di altre opportunità. Perciò non è facile spiantarla. Far prevalere finalmente la statualità democratica: questa «riforma» sarebbe la vera rivoluzione. Illuminismo infine, per un cineasta, è trattare il pubblico da

adulto, con verità, sollecitando l'intelligenza, oltre ai sentimenti. Perché fuori dalle sale cinematografiche continui a cercare da solo le risposte. Quelle ad esempio che chi ci ha governato, dopo tanti anni, non ha ancora fornito. Le risposte ai misteri insoliti della nostra storia recente. E alle drammatiche questioni aperte della nostra convivenza civile.



E Amendola disse: «Fai quel film!»

CARLO FERMARIELLO

«Tu devi fare De Vita. Sto per fare un film sulla speculazione edilizia e tu devi interpretare il ruolo del capo della "sinistra" nel consiglio comunale di Napoli». Rimasi sorpreso della proposta che mi faceva Francesco Rosi durante uno dei tanti dibattiti infuocati che si svolgevano nel Maschio Angioino, ai tempi dell'amministrazione monarchica di Achille Lauro. Rosi frequentava allora la sala dei Baroni proprio per studiare l'ambiente e i personaggi e per seguire le polemiche tra maggioranza e opposizione. «Ne possiamo riparlare», gli risposi. Ci incontrammo all'Excelsior e discutemmo della trama. Rimasi colpito. Rosi aveva trovato la chiave di un problema oscuro. Aveva individuato il laccio che legava la politica agli affari che il mio partito ed io - allora segretario della Camera del Lavoro di Napoli e consigliere comunale del Pci - cercavamo di tagliare. Eravamo nel 1962. Dopo la sconfitta del decennio '50, il movimento operaio era in forte ripresa. Erano cominciati i grandi scioperi per la conquista di nuovi diritti. Il centrosinistra vacillava. Il governo Segni, ormai in crisi, stava per concludere un'epoca. E anche l'avventura laurina era alla fine. Una nuova stagione politica si affacciava e Rosi considerava positivo il passaggio alla nuova fase che fu quella del cosiddetto centro-sinistra. «Allora ti sei convinto» mi fece, compiaciuto del fatto che la lettura della sceneggiatura mi avesse eccitato. Dovetti deluderlo. Rifiutai infatti la parte perché «non potevo trasformarmi da dirigente sindacale in guru» e perché nella sinistra e anche nel partito, vi era chi avrebbe giudicato la mia partecipazione al film come un sostegno fornito a chi voleva dividere il movimento operaio.

Rosi non si dette per vinto. Si era incaponito nel suo convincimento che io fossi la persona adatta a rappresentare De Vita. Ne parlò con Fayella che, capitando a Napoli, mi disse che ero un «perbenista» e che non facessi storie e andassi a fare il film: che serviva anche a sostenere la battaglia in corso per la riforma urbanistica. La cosa, nonostante i dubbi, nella mia testa andava prendendo corpo. Ne parlai allora con i compagni del sindacato e mi accorsi che più mi allontanavo dai vertici e mi avvicinavo ai dirigenti delle categorie, più trovavo consenso alla mia partecipazione al lavoro di Rosi. «Dagli addosso», mi dicevano. «Ai democristiani e ai laurini, dagli addosso», il colpo di grazia fu poi dato da Amendola. Alla Casina del Fusaro, dove andammo a mangiare, Giorgione, con voce perentoria e sbrigativa, forse perché non voleva rovinarsi il pranzo, mi disse che «la politica non si fa con l'opportunismo» e che se si ritiene che una cosa sia giusta non vi sono santi che possono distoglierli dal farla. Tanto più che, ciò cui si andava incontro «non sarebbe certo stato peggiore del periodo di Scelba».

E così decidemmo che l'indomani avrei cominciato a «trattare» ignorando quel che mi aspettava. Ignoravo, in quel momento, le complicazioni cui andavo incontro dovendo fronteggiare, insieme, gli impegni del «set» e quelli politico-sindacali. Arrivammo tuttavia, tra non poche vicissitudini, all'estate del '63 e a Venezia il film, tra gli applausi dei progressisti e i fischi dei reazionari, conquistò il Leone d'Oro.

Per quella Napoli devastata ora è il tempo del riscatto

ALDO MASULLO

Ai giornalisti che, alla mostra cinematografica di Venezia del 1963, gli chiesero perché nel suo film *Le mani sulla città*, egli si fosse occupato di Napoli, quando la speculazione edilizia è scandalo comune a molte città italiane e in Sicilia arriva addirittura a servirsi della lupa e del tritolo, Francesco Rosi, oltre che con l'ovvio e secondario motivo di conoscere meglio Napoli per esserci nato, spiegò primariamente la sua scelta con una considerazione «illuministica». «Ho voluto prendere pretesto dalla speculazione edilizia per aprire un dibattito di idee, di mentalità, di morale; e la lupa e il tritolo non aprono certo la strada al dibattito, ma danno la morte e non hanno per risposta se non la morte. A Napoli c'è ancora possibilità di discutere. Questa risposta fa pensare.

Innanzitutto sembra enfatizzare la giustificazione etico-politica, pratica, di un'operazione formalmente estetica, di fantasia. In secondo luogo, sembra sminuire la rilevanza tematica dello scandalo edilizio napoletano a mera esemplarità dello scandalo edilizio nazionale. Scamba infine assegnare al discorso stesso sulla speculazione edilizia la funzione di pretesto per un forte richiamo alla tensione culturale di una politica, non ridotta ai trucchi scontri di pretese ideologiche e mistificate bensì vissuta come serrato confronto dei diversi valori nelle loro rispettive e criticamente verificate corrispondenze tra ideali annunci ed effettive pratiche di potere.

Così, del suo lavoro Rosi stesso suggeriva un ventaglio di possibili letture. Dal lato della critica «estetica» venne il rilievo che nel film «si ritrovano i

pregi di una violenza, un'immediatezza, una «verità» esemplari», «accanto al limite del linguaggio scarno del documentario: insomma *Le mani sulla città*, dove Rosi come sempre «non lavora di fantasia ma sulle cose viste», è «molto bello» per «la rappresentazione incandescente che sa dare della realtà», anche se, in quanto «opera di grande mestiere», «non si può considerare un film d'arte».

Dal lato della critica «politica», qualcuno riteneva di cogliere nel film i segni di «un cedimento al centro-sinistra». Così l'opera, mentre otteneva il Leone d'oro, trionfando su lavori come *Fuoco latente di Malve* e *Tom Jones* di Richardson, proprio per la difficile decidibilità tra i diversi piani possibili di adeguata comprensione spiacciava la critica, contribuendo a provocare le insoddisfazioni dell'anticontentismo «estetico» e le polemiche

del contenutismo «politico». In realtà, nel ventaglio delle letture suggerite dallo stesso Rosi la decisione a favore di una di esse è impossibile, per la semplice ragione che nessuna è alternativa alle altre, ma tutte risultano intrinsecamente complementari, giocate nell'intreccio di un doppio e sincrono movimento di condensazione tematica e di rarefazione stilistica.

Voglio dire, per un verso, che l'intenzionalità tematica di provocare con la forza dell'emozione spettacolare «un dibattito d'idee, di mentalità, di morale», non poteva acquistarsi efficacia, se non condensandosi in una questione centrale come la speculazione edilizia, e ancor più concretamente nella esemplarità di una città facile preda del sacco urbanistico per la stessa deformità strutturale della sua economia, dominata fin dal secolo scorso dalla rendita fondiaria e dall'industria edilizia.

Voglio, per l'altro verso, dire che la silente inerte di una ordinaria illegalità non si sarebbe trasformata nella scandalosa eloquenza di una ragionata coscienza, se non rarefacendosi per crescenti livelli di analisi, ricomposizioni figurative, strutturali simboliche. Il che consente il progressivo stilizzarsi dell'informe materia nel rigoroso schema di una geometria drammatica quadrangolare. Tre sono gli angoli delle forze «negative»: l'innocuità morale del costruttore d'assalto, il cinismo affaristico del politico di «destra», il cortile machiavellismo del politico di «centro» resi dal quasi espressionistico istruimento di attori come Steiger, Alberti e Randone. Il quarto angolo è l'isolata forza «positiva»: l'impari lotta e l'irriducibile testimonianza del politico di «sinistra», che Rosi significativamente volle incarnare non da un attore professionista, ma

munista attraverso l'impetuoso avvertimento che le «cose stanno cambiando».

La devastazione urbanistica è la più catastrofica perché dura non solo lo spazio, ma pure il tempo. Essa è irreversibile: la sua produzione di vittime e di danno non è momentanea, ma indefinitamente durevole. Una città, distrutta dalla guerra o da una calamità naturale, viene ricostruita. Ma chi oserà abbattere una città, per quanto degradata e invivibile l'edificazione selvaggia l'abbia ridotta?

Oggi il lungo malgoverno di Napoli è disfatto, così come disfatto è il lungo malgoverno della nazione. Una delle più gravi difficoltà dei cittadini onesti e di buona volontà, se mai costoro riusciranno a ritrovarsi associati nell'azione di rinnovamento, sarà l'impossibilità di demolire deformità strutturali irreversibili, come quelle urbanistiche. Si dovrà, con pazienza e razionale lavoro, ridurre il peso proporzionale, sempre più sviluppando forme compatte organizzate istituzionali e materiali di un'ordinata società.

L'illuministica virtù, per cui «a Napoli è ancora possibilità di discutere», deve fiorire dovunque in Italia ma, a cominciare da Napoli, senza ridursi al compiaciuto ottimismo, inconsapevolmente compensatorio del cambiamento biocentato

erano illusi.

La devastazione urbanistica è la più catastrofica perché dura non solo lo spazio, ma pure il tempo. Essa è irreversibile: la sua produzione di vittime e di danno non è momentanea, ma indefinitamente durevole. Una città, distrutta dalla guerra o da una calamità naturale, viene ricostruita. Ma chi oserà abbattere una città, per quanto degradata e invivibile l'edificazione selvaggia l'abbia ridotta?

Oggi il lungo malgoverno di Napoli è disfatto, così come disfatto è il lungo malgoverno della nazione. Una delle più gravi difficoltà dei cittadini onesti e di buona volontà, se mai costoro riusciranno a ritrovarsi associati nell'azione di rinnovamento, sarà l'impossibilità di demolire deformità strutturali irreversibili, come quelle urbanistiche. Si dovrà, con pazienza e razionale lavoro, ridurre il peso proporzionale, sempre più sviluppando forme compatte organizzate istituzionali e materiali di un'ordinata società.

L'illuministica virtù, per cui «a Napoli è ancora possibilità di discutere», deve fiorire dovunque in Italia ma, a cominciare da Napoli, senza ridursi al compiaciuto ottimismo, inconsapevolmente compensatorio del cambiamento biocentato