

eScholarship

California Italian Studies

Title

Lamento, ordine e subalternità in *Salvatore Giuliano*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/853250m5>

Journal

California Italian Studies, 1(1)

Author

Facchini, Monica

Publication Date

2010

DOI

10.5070/C311008874

Copyright Information

Copyright 2010 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Lamento, ordine e subalternità in Salvatore Giuliano *

Monica Facchini

Il discorso sul potere include in sé il senso della morte.

Francesco Rosi

Lungi dall'essere un film biografico sul bandito siciliano ucciso in circostanze oscure nella notte fra il 4 e il 5 luglio del 1950, *Salvatore Giuliano* è l'interpretazione che Rosi dà della Sicilia attraverso la morte di Giuliano.¹ Uscito nelle sale nel 1962, *Salvatore Giuliano* riceve in Italia e all'estero un grande successo di critica e di pubblico. Per la prima volta con *Salvatore Giuliano*, nota Sandro Zambetti, il cinema è stato in grado di parlare delle strutture politiche attraverso gli scontri tra le forze sociali del paese.² Con *Salvatore Giuliano*, secondo Zambetti, Rosi ha saputo collegare la storia all'attualità, il passato al presente, per raccontare la "Sicilia al presente storico."³

Nel 1963, in un commento al film, Leonardo Sciascia scriveva:

Per noi [siciliani] *Giuliano* andava bene: bellissimo, intenso film; mai la Sicilia era stata rappresentata con così preciso realismo, con così minuziosa attenzione. E ciò discendeva da un giusto giudizio – morale, ideologico, storico – sul caso Giuliano.⁴

Proprio il "preciso realismo" con cui Rosi narra e rappresenta gli eventi precedenti e successivi alla morte di Giuliano restituisce allo spettatore quella che nelle parole di Sciascia è

* Sebbene io sia l'unica responsabile di quanto scritto in questo articolo, ringrazio Massimo Riva, Evelyn Lincoln e Stefano Selenu per i loro consigli. Ringrazio anche Lucia Re e Claudio Fogu per i loro commenti e per il loro attento e paziente lavoro di editing e di correzione del testo e, insieme a Regina Longo, per la loro disponibilità.

¹ Salvatore Giuliano è una figura controversa della storia del banditismo siciliano. Nato in una famiglia di umili condizioni economico-sociali in un piccolo paese nella provincia di Palermo, Montelepre, Giuliano nel 1943 venne accusato dell'uccisione di un carabiniere e da quel momento ebbe inizio la sua latitanza. Dopo aver collaborato con il Movimento Indipendista Siciliano (M.I.S) ed essere stato colonello dell'Esercito Volontario per l'Indipendenza Siciliana (E.V.I.S.), Giuliano insieme alla sua banda venne dichiarato responsabile del massacro di Portella della Ginestra del 1° maggio 1947. In seguito a questa vicenda Giuliano perse l'appoggio di chi lo aveva precedentemente sostenuto. Il 5 luglio 1950 il suo corpo senza vita venne ritrovato nel cortile De Maria a Castelvetro, da dove pare che il bandito si sarebbe dovuto imbarcare per gli Stati Uniti. Le circostanze della morte di Salvatore Giuliano non sono mai state chiarite. Per una biografia di Giuliano si vedano Francesco Renda, *Salvatore Giuliano: una biografia storica* (Palermo: Sellerio, 2002); Billy Jaynes Chandler, *King of the Mountain: the Life and Death of Giuliano the Bandit* (DeKalb, Ill.: Northern Illinois University Press, 1988). Sul banditismo in Sicilia e i suoi legami con la mafia si veda Giovanni Tessitore, *Il nome e la cosa. Quando la mafia non si chiamava mafia* (Milano: Franco Angeli, 1997); Salvatore Francesco Romano, *Sguardo storico sul brigantaggio e la mafia in Sicilia* (Milano: Le Edizioni Sociali, 1950).

² Sandro Zambetti, *Francesco Rosi* (Firenze: La Nuova Italia, 1977), 33-51.

³ *Ibid.*, 33.

⁴ Leonardo Sciascia, "La Sicilia nel cinema," in *Film 1963*, ora in *Leonardo Sciascia. Opere*, a cura di Claude Ambroise (Milano: RCS Libri, 2000), 1220.

“l’opera più *vera* che il cinema abbia mai dato relativamente alla Sicilia.”⁵ Con il suo “giusto giudizio” morale, ideologico e storico Rosi filtra e concettualizza la realtà, procedendo ad un’analisi degli eventi attraverso la quale il regista non si chiede e non rappresenta più il modo in cui gli eventi si sono succeduti, ma piuttosto si interroga sulle ragioni sociali e politiche che li hanno determinati.

Una lunga ricerca di documenti e una scrupolosa analisi dei materiali raccolti portano Rosi all’elaborazione di una *mise en forme* degli eventi che rispecchi non la realtà ma “una certa realtà,”⁶ filtrata e interpretata secondo una prospettiva etica, ideologica e storica. La scelta di Rosi di incentrare i suoi film politici su figure di personaggi storici ben conosciuti allo spettatore (si pensi non solo a *Salvatore Giuliano*, ma anche a *Il caso Mattei* e a *Lucky Luciano*) riflette la sua volontà di non raccontare o inventare delle storie, ma piuttosto di partire da vicende note al pubblico per indagare gli aspetti politici e sociali che hanno determinato tali vicende, senza offrire soluzioni, ma piuttosto rilevando la logica che connette i fatti e le azioni umane alle conseguenze di tali azioni.

If you choose to narrate something about a real person – Salvatore Giuliano, Mattei or Lucky Luciano – you cannot *invent*, in my opinion, but you can *interpret*. There is a big difference. Why fabricate something just because it makes for more spectacular cinema and an easy way to grab the audience? No, I have all the room I need in my films to interpret the reality and this is the important thing for me. A fact, one fact, about a man means nothing. What I’m attempting to do is to connect the facts with the man, to follow *the logical line from his actions to the consequences of those actions*.⁷

Salvatore Giuliano non è dunque un film sul bandito di Montelepre, ma piuttosto un film in cui il personaggio di Giuliano e la rappresentazione della sua morte sono il tramite attraverso cui Rosi decide di condurre il suo discorso sul potere. Rosi ritiene, infatti, che:

Chi come me, con i suoi film, fa un discorso sul potere non può non essere toccato dall’idea della morte: il discorso sul potere include in sé il *senso della morte*. E questi due elementi, soprattutto in Sicilia, sono strettamente connessi.⁸

Con queste parole Rosi riassume da una parte la logica che sottende il suo discorso cinematografico e dall’altra spiega la stretta connessione fra il cadavere del bandito siciliano e le logiche di potere che hanno determinato la sua morte. Particolarmente significativo in questa affermazione del regista appare l’uso dell’espressione “*senso della morte*,” se si considera il

⁵ Ibid., 1221. Corsivo mio.

⁶ Come Rosi afferma in un’intervista: “Partendo da fatti storici, di personaggi che sono realmente vissuti, cerco di presentare *una certa realtà*, ma non in termini di documentario. [. . .] Io interpreto la realtà per tentare di raggiungere *un certo tipo di verità, una verità che costruisco a partire dalla mia ottica e attraverso la mia interpretazione della realtà*.” Francesco Rosi, *Ecran 73*, 20 (Dicembre 1973) in Jean Gili, *Francesco Rosi: Cinema et pouvoir* (Paris, Editions du Cerf, 1976), 37-38. Tutte le traduzioni dal francese nel testo sono mie. Corsivi miei.

⁷ Francesco Rosi in Gary Crowdus and Dan Georgakas, “Francesco Rosi: The audience should not be just passive spectators,” in *Art, Politics, Cinema: The Cineaste Interviews*, eds. Dan Georgakas and Lenny Rubenstein (London: Pluto Press, 1985), 129. Corsivi miei.

⁸ Francesco Rosi, “Rosi, il siciliano. Intervista di Sebastiano Gesù,” in *Francesco Rosi*, a cura di Sebastiano Gesù (Acicatena: Incontri con il Cinema, 1991), 102. Corsivo mio.

doppio significato che la parola *sensò* suggerisce di “sensazione, sentimento” che la morte suscita e di “significato, logicità,” a cui si può arrivare attraverso l’analisi della morte di un uomo. In *Salvatore Giuliano* la rappresentazione del corpo morto del bandito costituisce, infatti, il momento emotivo attraverso il quale lo spettatore può comprendere ciò che è accaduto, prima dell’analisi razionale degli eventi nel processo. Attraverso il cadavere di Giuliano, Rosi dipana le complicate maglie delle relazioni di potere, elaborando una doppia struttura filmica, come spiega il regista stesso:

La struttura del film è venuta da sè su due assi, il processo di Viterbo e il cadavere di Giuliano. Dai fatti avevo due possibilità: la prima era quella di far *comprendere* allo spettatore ciò che era accaduto e di cui si trattava *attraverso un’emozione, il cadavere*; la seconda, di collegare tutti i fatti nel corso del processo, per far rivivere tutte le contraddizioni viste prima.⁹

Nel presente articolo mi propongo di mostrare come il doppio livello su cui Rosi struttura il film rispecchi il doppio approccio al “vissuto” della morte in una prospettiva psico-antropologica da una parte, attraverso la rappresentazione del pianto della madre di Giuliano, e critico-giuridica dall’altra nella forma del processo. In particolare intendo indagare la prima prospettiva, attraverso l’analisi di due scene del film che testimoniano l’aspetto emotivo e antropologico della morte e alcune forme di potere che si nascondono sotto i cerimoniali e i codici del lutto.

La prima scena di cui mi occuperò è quella in cui si rappresenta il lamento funebre della madre di Giuliano sul corpo del figlio morto, mentre la seconda riguarda la rivolta delle donne di Montelepre contro i militari venuti ad arrestare gli uomini ritenuti complici di Giuliano.¹⁰ Come tenterò di dimostrare, in queste due scene il lamento svolge due diverse funzioni. Nella prima, ha la funzione di restituire sacralità al corpo morto di Giuliano, mentre nella seconda il lamento diventa l’espressione di rivolta delle donne contro l’abuso di potere da parte dei militari.

Dividerò l’articolo in due parti in cui, analizzando le diverse funzioni assunte dal lamento nelle due scene, indagherò i materiali culturali che Rosi riprende dall’universo dell’arte, della letteratura e della cultura popolare per rappresentare il rituale del lamento. Attraverso tale analisi mi propongo di rileggere i rituali “folclorici” rappresentati nel film come frammenti di un’antica cultura mediterranea sopravvissuti in maniera disgregata nei gruppi sociali subalterni di alcune società del Sud Italia. L’intertestualità letteraria, artistica e culturale attraverso cui Rosi raffigura il lamento delle donne in *Salvatore Giuliano* realizza sul piano estetico la sua intenzione “morale, ideologica e storica” di svelare sotto il presunto aspetto “pittoresco” di quella che egli definisce la “sotto-cultura del mondo sottosviluppato” la funzione sociale e politica di tali manifestazioni folcloriche, e il dramma dei personaggi.¹¹ Ciò che intendo dimostrare è che in *Salvatore Giuliano* la valenza liberatoria del pianto e della lamentazione rituale tipica della celebrazione funebre rappresentata nella scena del pianto di donna Maria sul corpo del figlio morto viene tradotta nella scena della rivolta delle donne in un’azione pubblica di protesta e di difesa contro l’abuso di potere delle forze armate sulla comunità di Montelepre.

⁹ “Francesco Rosi,” in *L’Avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, vol. II, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi (Milano: Feltrinelli, 1981), 33.

¹⁰ Il regista stesso in un’intervista a Sebastiano Gesù riconosce in queste due scene i momenti più coinvolgenti e più emozionanti del film. Tullio Kezich e Sebastiano Gesù, *Salvatore Giuliano* (Acicatena: Incontri con il cinema, 1991), 89-90.

¹¹ “Dialogue avec Francesco Rosi,” in Jean Gili, *Francesco Rosi: Cinéma et pouvoir* (Paris: Editions du Cerf, 1976), 154. Tutte le traduzioni dal francese nel testo sono mie.

Mi propongo, infine, di mostrare come l'elaborata espressione di tale "sotto-cultura" rappresentata in *Salvatore Giuliano* attraverso il lamento da parte delle donne sia la manifestazione del concetto di folclore come "concezione del mondo e della vita" elaborato da Gramsci nei *Quaderni del carcere*. Secondo Gramsci,

[si] può dire che finora il folclore sia stato studiato prevalentemente come elemento «pittorresco» [. . .] Occorrerebbe studiarlo invece come «concezione del mondo e della vita», implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo «ufficiali» (o in senso più largo delle parti colte della società storicamente determinate) che si sono successe nello sviluppo storico.¹²

Gramsci ritiene che tale concezione del mondo e della vita "di determinati strati della società," ovvero delle classi subalterne, sia l'insieme frammentato e disgregato di tutte le concezioni del mondo succedutesi nella storia, "della maggior parte delle quali, anzi, solo nel folclore si trovano i *superstiti documenti mutilati e contaminati*."¹³ In questo senso la presenza di elementi artistici e culturali mediterranei nella rappresentazione delle espressioni di dolore e rabbia delle donne di Montelepre in *Salvatore Giuliano* testimonia proprio quella stratificazione culturale frammentata della concezione del mondo e della vita del popolo in contrapposizione con le concezioni *sistematiche* del mondo ufficiale.

Il pianto di (donna) Maria

Il folklore non dev'essere concepito come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittorresco, ma come una cosa che è molto seria e da prendere sul serio.

Antonio Gramsci

Ciò che spinse Francesco Rosi a girare un film sul bandito di Montelepre fu la volontà di rivelare attraverso la figura di Giuliano e soprattutto attraverso la sua morte la realtà sociale e politica della Sicilia del secondo dopoguerra.

In *Salvatore Giuliano* volevo mostrare che un uomo era stato inseguito e ucciso, che la sua morte era stata presentata in un modo e che la verità era tutt'altra. Conducendo un'inchiesta su questa verità nascosta si scoprivano delle complicità tra le forze dell'ordine e la Mafia. Ma dovevo anche spiegare che cosa era la Sicilia all'epoca, perché questo ragazzo era diventato un bandito e *questo si trasmetteva al pubblico attraverso l'emozione, da cui l'idea del cadavere, mostrato in un momento emotivo prima della lettura razionale del processo*.¹⁴

¹² Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana (Torino: Einaudi, 1975), vol.3, 2311.

¹³ Ibid., 2312. Corsivo mio.

¹⁴ Francesco Rosi (Roma, Luglio 1974) citato in Michel Ciment, *Le Dossier Rosi* (Paris: Stock, 1976), 160. Corsivo miei.



Così apparve il corpo Salvatore Giuliano nelle principali testate giornalistiche italiane del 1950.

La morte e il cadavere di Giuliano diventano gli elementi centrali per il discorso di Rosi sul potere. Attraverso il forte impatto visivo della rappresentazione del cadavere del bandito con cui si apre il film, Rosi intende colpire emotivamente il suo spettatore e condurlo successivamente ad una elaborazione razionale degli eventi per svelare le cause che determinarono quella morte. In *Salvatore Giuliano* il cadavere appare in due scene che Rosi realizza in maniera contrappuntistica. La prima scena è quella che apre il film e in cui avviene il rinvenimento del cadavere da parte dei funzionari statali. Il corpo di

Giuliano è rappresentato in questa scena in modo del tutto fedele a quanto mostrato dai giornali del periodo: disteso sul torace, la canottiera intrisa di sangue e circondato da ufficiali di polizia.

La seconda scena in cui Rosi torna sul cadavere del bandito è quella del riconoscimento del corpo da parte della madre. Questa scena a differenza della prima è carica di emozioni suscitate dalla particolare prospettiva con cui la macchina da presa riprende il cadavere nell'obitorio e dal pianto della madre di Giuliano. Le due scene si differenziano tecnicamente per la diversa angolazione della camera e per i diversi registri linguistici utilizzati per dare senso al corpo morto di Giuliano.

La prima scena si apre con un'inquadratura dall'alto sul corpo senza vita del bandito rinvenuto nel cortile Di Maria a Castelvetro. Intorno al corpo sono raccolti in cerchio carabinieri e rappresentanti dell'autorità giudiziaria mentre redigono il verbale sull'accaduto. Il registro linguistico usato è quello descrittivo e incolore di un funzionario dell'amministrazione, che detta:

L'anno 1950 il giorno 5 del mese di luglio, in Castelvetro in Via Fra Serafino Mannone, Cortile De Maria, esiste un cadavere di sesso maschile, dall'apparente età di anni trenta, che giace in posizione prona con la gamba sinistra distesa e la destra leggermente piegata in modo da formare quasi un angolo retto. Il braccio destro è disteso con un pugno chiuso, mentre il sinistro è piegato sotto il torace. Il viso poggia a terra con la guancia sinistra.¹⁵



Ripresa del corpo di Giuliano nella scena del rinvenimento del cadavere. F. Rosi, *Salvatore Giuliano*, 1962.

Per mezzo di vari primi piani sul cadavere, la macchina da presa illustra le parole del funzionario di stato che cataloga gli effetti personali del morto utili alla sua identificazione. La lunga e dettagliata descrizione del corpo di Giuliano è interrotta da una superflua e apparentemente tangenziale precisazione di stile del procuratore, che corregge: "Direi *sulla* guancia sinistra." Attraverso questa superflua precisazione linguistica, che sposta la funzione del linguaggio da atto descrittivo a mera forma stilistico-grammaticale, il procuratore ribadisce la propria autorità rivelando la formalità e il formalismo del verbale stesso.

¹⁵ Il testo è riportato dalla sceneggiatura del film in Kezich e Gesù, *Salvatore Giuliano*, 95.

Il cadavere di Giuliano è rappresentato all'interno di uno *spazio chiuso* inaccessibile alla comunità, con la sola eccezione degli abitanti delle case circostanti il cortile che dai balconi assistono alla scena immobili e silenziosi. L'assenza della comunità nel cortile attorno al morto è particolarmente significativa in questa scena come in quella del riconoscimento del corpo di Giuliano da parte della madre, in quanto, come cercherò di mostrare, essa garantisce il mantenimento dell'ordine pubblico e l'autorità delle istituzioni di stato.

Per comprendere il significato dell'assenza della comunità nel cortile in questa scena può essere utile ricordare quanto l'antropologo Ernesto de Martino scrive in *L'opera a cui lavoro* riguardo a un disegno di Belardinelli che ritrae un rituale tradizionale della lamentazione in piazza. Secondo de Martino questo disegno raffigura l'esperienza della "sospensione dell'ordine."¹⁶

Nel disegno, che raffigura "la morta in piazza", il momento della *sospensione dell'ordine* è stato reso con semplice efficacia: *tutto è aperto, ogni limite crolla*. La scena è appunto la piazza di un paese, fuori dall'ordine precario delle case che si allineano nello sfondo. *L'immagine della piazza trova il suo coerente compimento nella nudità dei loro corpi, rompendo clamorosamente l'ordine del pudore, la disciplina civile del vestito. La morta giace intenzionalmente scomposta sul selciato, e il gruppo delle lamentatrici è disegnato come lotta di linee contro il caos dell'indistinto.*¹⁷

In questo disegno la piazza è lo *spazio aperto e senza limiti* della sospensione dell'ordine che si riflette nei corpi in lotta delle lamentatrici e in quello scomposto della morta. De Martino identifica nella reazione delle donne alla morte la loro lotta contro la minaccia del caos dell'indistinto che la morte porta nella comunità.¹⁸ Come l'antropologo chiarisce in *Morte e pianto rituale*, attraverso la lamentazione avviene il passaggio dal caos della morte – e quindi dalla crisi della presenza che esso comporta – al "discorso protetto" del pianto rituale in grado di dominare la crisi.¹⁹ Attraverso moduli letterari, gestuali e sonori codificati dal rito la lamentatrice può riguadagnare se stessa e il proprio rapporto col mondo.

Tuttavia "ove sia considerata dal punto di vista di un prefetto o di un questore [la sospensione dell'ordine] viene interpretata semplicemente e doverosamente come turbamento dell'ordine pubblico, e quindi come un semplice affare di polizia."²⁰ Come nota de Martino, dunque, le istituzioni di stato, rappresentanti della cultura ufficiale, non possono permettere una pur temporanea sospensione o soppressione dell'ordine da parte dei gruppi subalterni della

¹⁶ Ernesto de Martino, *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania* (Lecce: Argo, 1996), 20. Corsivi miei. Purtroppo non mi è stato possibile ad ora reperire l'immagine a cui de Martino si riferisce, ma mi pare che la descrizione qui riportata sia particolarmente suggestiva e pertinente all'argomento che intendo svolgere in questo articolo.

¹⁷ Ibid. Corsivi miei.

¹⁸ De Martino riporta come ulteriore esempio letterario di "sospensione dell'ordine" un passo di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, in cui lo scrittore descrive il lamento funebre delle donne della regione del Pantano. Il passo è riportato e discusso nel presente articolo (18-19) in rapporto al lamento funebre della madre di Giuliano sul corpo del figlio.

¹⁹ Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (Torino: Bollati Boringhieri, 2000), 80.

²⁰ De Martino, *L'opera a cui lavoro*, 21.

società senza percepire in esse una potenziale minaccia all'ordine pubblico e alla stabilità della società civile su cui il loro potere si regge.

La prima scena del film è particolarmente eloquente in questo senso, in quanto crea visivamente, in un gioco di assenza/presenza, una contrapposizione tra le manifestazioni rituali del lutto dei gruppi subalterni e il mantenimento dell'ordine "istituzionale" teso a racchiudere e controllare tali manifestazioni. Lo spazio aperto della piazza "fuori dall'ordine precario delle case" è, infatti, sostituito dallo spazio chiuso contornato da abitazioni del cortile Di Maria, che "trova il suo coerente compimento" non più nei corpi nudi e scomposti delle lamentatrici ma in quelli composti dei funzionari in giacca e cravatta. Anche il cadavere di Giuliano anziché essere "intenzionalmente scompost[o]" sembra piuttosto essere stato quasi *ricomposto* come in un ultimo atto di fuga. In altre parole in questa scena ogni minaccia di una "sospensione dell'ordine" sembra essere impedita dalla mancata partecipazione della comunità al lutto e dalla sostituzione del rituale funebre comunitario con quello della redazione di un verbale.

La scelta di Rosi di mostrare il cadavere in questa scena attenendosi fedelmente alle foto apparse sui giornali dell'epoca ha una doppia finalità. In primo luogo l'immagine giornalistica del cadavere di Giuliano riprodotta nella prima scena del film crea un senso di familiarità nel pubblico, che riconosce in quell'immagine un passato recente ancora avvolto da mistero. Inoltre, nel mettere in scena il *rituale mediatico* con cui la morte del bandito era stata raccontata sui giornali, Rosi rende più evidente la sua presa di distanza da questo attraverso la scelta di (ri)elaborare drasticamente la rappresentazione degli eventi nel film in evidente contrasto con la linearità della narrazione giornalistica. La narrazione filmica di *Salvatore Giuliano*, infatti, costruita su una discontinuità temporale e una (ri)composizione dei fatti, intende ovviare a quell'"assenza di chiarezza con la quale questi fatti sono avvenuti nella realtà" ricostruendo le vicende non più seguendo un ordine cronologico ma secondo rapporti di causa e conseguenza.²¹

Rispetto alla pseudo-obiettività della cronaca o del reportage giornalistico-documentaristico, Rosi introduce inoltre, nella sua trattazione e analisi dei fatti, un'ulteriore dimensione, emotivo-antropologica della morte. Si tratta della rappresentazione del rituale della lamentazione di donna Maria sul corpo del figlio. La scena si apre con un'"immagine sonora" del lamento della donna. Riprendo il concetto di "immagine sonora" da un'intervista di Gillo Pontecorvo rilasciata a Edward Said.²² Pontecorvo usa il termine di "immagine sonora" per spiegare il rapporto simbiotico tra immagine e suono, in cui non sempre l'"immagine visiva" è più importante di quella sonora. Nella scena in questione chiamo il lamento della donna "immagine sonora" poiché esso crea nello spettatore una forte aspettativa di ciò che sta per vedere, anticipando le immagini della donna e le sue azioni. La voce fuori campo della donna crea nello spettatore un immediato stato di smarrimento e confusione, rendendolo estremamente sensibile. In questo caso ritengo che l'immagine sonora costituisca uno strumento particolarmente efficace attraverso il quale lo spettatore può *sentire* il dolore prima di poterlo *vedere*.

Accompagnata dalla figlia Mariannina, da alcuni agenti di polizia e da un nugolo di giornalisti, l'anziana donna entra nel cimitero di Castelvetro e viene fatta accomodare su una

²¹ Michel Ciment, Goffredo Fofi e Piero Gobetti, "Entretien avec Rosi," *Positif* 69, (Maggio 1965) : 8.

²² "Secondo me il contrappunto immagine sonora e immagine visiva, su cui si basa il film, in questo contrappunto non sempre l'immagine visiva è più importante. Ci sono delle volte in cui è più importante l'immagine sonora. E chiamo proprio immagine sonora per dare l'idea di come siano vicine in questo matrimonio le due componenti." Gillo Pontecorvo, "Gillo Pontecorvo: The Dictatorship of Truth," in Gillo Pontecorvo, *La bataille d'Alger*, DVD 2. Irvington, NY: Criterion Collection, 2004. Trascrizione mia. Si veda anche Edward W. Said, "The Dictatorship of Truth," *Cineaste* 25 (Spring 2000): 24. Nella versione inglese i termini di "immagine sonora" e "immagine visiva" sono tradotti con "sound" e "image" perdendo il gioco linguistico e concettuale elaborato da Pontecorvo.

sedia dove si abbandona ad un pianto convulso. Quasi in *trance*, donna Maria continua a ripetere il nome del figlio tra lacrime e sospiri. La sua voce stridula e assordante riesce a far ammutolire temporaneamente anche i pochi giornalisti che sono riusciti a seguirla. Il silenzioso rispetto formatosi intorno a lei viene interrotto solo dall'arrivo di altri giornalisti, contro i quali Mariannina, quasi incitata dalle parole strazianti della madre, inveisce chiamandoli "Assassini!"

Si può ancora udire il lamento di donna Maria quando al cimitero arriva il procuratore, che ordina di procedere al riconoscimento del corpo di Giuliano. I giornalisti cercano di avvicinare la donna e farle domande sulla morte del figlio. Donna Maria si ribella con la sua voce acuta, mentre con le mani si fa spazio fra la folla. I funzionari pubblici proteggono le due donne dalla foga dei giornalisti e le accompagnano verso la sala mortuaria, dove alcuni uomini stanno rimuovendo dei blocchi di ghiaccio dal corpo di Giuliano.



La ripresa del cadavere di Giuliano nell'obitorio. F. Rosi, *Salvatore Giuliano*, 1962.

Quando le porte dell'obitorio si aprono lo spettatore attraverso lo sguardo della madre si trova di fronte a un'immagine dalla forte carica emotiva. Il corpo senza vita di Giuliano è disteso su un tavolo ovale di marmo, ai lati del quale due uomini appoggiati al muro assistono immobili all'entrata delle donne e dei funzionari. La prospettiva dell'inquadratura sul morto è di particolare effetto: il corpo di Giuliano è inquadrato dalle estremità inferiori e la sua posizione ricorda l'immagine del Cristo nel *Lamento sul corpo di Cristo morto* di Mantegna.²³

Come nel dipinto di Mantegna, anche qui la prospettiva accorcia la figura e ne drammatizza la realtà corporea.²⁴

La scelta di Rosi di rappresentare Salvatore Giuliano attraverso la prospettiva mantegnesca è particolarmente significativa, se si considera il fatto che lo sguardo attraverso il quale lo spettatore vede il corpo di Giuliano è quello della madre. Come spiega il regista in un'intervista del 1972:

La mia inquadratura, pure, obbedisce a regole, diciamo, estetiche, ma nello stesso tempo è in funzione della scena. So bene che un piano, inquadrato in un certo modo, dà un'emozione completamente diversa da quella di un'altra



Andrea Mantegna, *Lamento sul corpo di Cristo morto*, 1480-1490 ca, Milano, Pinacoteca di Brera.

²³ Un riferimento al dipinto del Mantegna è stato spesso visto anche in *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini uscito nelle sale nello stesso anno di *Salvatore Giuliano*. Si tratta della scena in cui Ettore, figlio di Mamma Roma, viene ripreso morente sul letto di contenzione con un'inquadratura dal basso, con i piedi in primo piano. Pasolini ha tuttavia sempre negato il riferimento al Mantegna, rivendicando piuttosto un'allusione a pittori come Masaccio e Caravaggio. Si veda Pier Paolo Pasolini, *Le belle bandiere* (Roma: Editori Riuniti, 1977), 230-231.

²⁴ Pier Marco De Santis in *Cinema e pittura* nota come il riferimento al *Cristo morto* del Mantegna sia stato un motivo frequente nella storia del cinema internazionale oltre che italiano con l'intento per lo più di "sublimare e riscattare al martirio l'umanità degli umili." Pier Marco De Sanctis, *Cinema e pittura* (Giunti: Firenze, 1987), 53. Per un'analisi dell'opera di Mantegna si vedano Renata Cipriani (a cura di), *Tutta la pittura del Mantegna* (Milano: Rizzoli, 1956); Maria Bellonci, Niny Garavaglia (a cura di), *L'opera completa del Mantegna* (Milano: Rizzoli, 1967); Ronald Lightbown, *Mantegna: with a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings, and Prints* (Berkeley: University of California Press, 1986)

inquadratura e non voglio rinunciare a ciò, perché in questo caso non dovrei fare un film, ma mettermi davanti alla realtà, e non davanti alla realtà ricostruita da me.²⁵

Se nella prima scena Rosi mostra il cadavere del *bandito* Giuliano ripreso dall'alto attraverso lo sguardo dell'autorità e dall'obiettivo dei giornalisti, in questa scena il regista rivela la natura umana e mortale del *figlio* attraverso l'uso di una prospettiva che pone lo spettatore dal punto di vista della madre in un immediato confronto *emotivo* con il corpo del morto. Il risultato è un improvviso "congelamento" di chi guarda, che sembra reso visivamente anche dalla presenza dei blocchi di ghiaccio dietro al corpo di Giuliano. Il lamento della madre si interrompe improvvisamente quasi a sottolineare la "sacralità" afasica e portentosa della morte, resa visivamente dal riferimento al corpo del *figlio* per antonomasia.

Il riferimento al dipinto del Cristo morto del Mantegna è in questo senso molto suggestivo. Renata Cipriani nel 1956, sei anni prima dell'uscita nelle sale di *Salvatore Giuliano*, nel commentare l'opera del Mantegna ne attribuiva il pregio non tanto all'originalità dello scorcio, quanto all'enfasi posta sul "concetto di contrapporre, sullo stesso piano di visibilità e d'intensità espressiva, la presenza del morto e il dolore dei compiangenti."²⁶ Infatti, in questa "atmosfera sacra,"²⁷ come lo stesso Rosi nel 1995 descriverà il set della scena, trova espressione il dolore della madre di Giuliano, che si manifesterà in un crescendo di emozioni, dapprima attraverso movimenti lenti e carichi di tensione e infine nella forma di violenti rituali funebri.



La madre di Giuliano bacia il volto del figlio. F. Rosi, *Salvatore Giuliano*, 1962.

Donna Maria, "congelata" alla vista del corpo senza vita del figlio, gli va incontro lentamente, depone dei fiori ai suoi piedi e, con un movimento che sembra evocare antichi rituali, dai piedi risale alla testa, sospirando parole senza suono, in una sorta di benedizione laica silenziosa. Prende la testa del figlio tra le mani e gli bacia gli occhi e il volto. Ancora una volta l'espressione di dolore di donna Maria ripresa da Rosi rievoca l'iconografia cristiana del compianto su Cristo morto, in cui la Vergine è rappresentata nell'atto di baciare il volto del Figlio in un'atmosfera carica di umana pietà e dolore materno.²⁸

Particolarmente significativo appare il gesto di donna Maria, se si considera che questa è l'unica scena in cui Rosi permette allo spettatore di vedere il volto di Salvatore Giuliano. Nel resto del film, infatti, Giuliano sarà il bandito senza volto di Montelepre, nascosto tra le montagne, e invisibile alle istituzioni, ai montelepresi e al pubblico del film. La scelta di Rosi di non inquadrare il volto di Giuliano risponde alla sua esigenza di non voler fare un film biografico sul bandito, ma un film sulla Sicilia.



Giotto di Bondone, *Compianto su Cristo morto* (dettaglio), 1304-1306 ca, Cappella degli Scrovegni, Padova.

²⁵ Zambetti, *Francesco Rosi*, 8. Corsivo mio.

²⁶ Cipriani, *Tutta la pittura del Mantegna*, 42.

²⁷ Francesco Rosi, "Ma' façon de faire du cinéma: regard sur mes films," in *Francesco Rosi*, a cura di Jean Gili (Paris: Lettres modernes Minard, 2001), 29.

²⁸ Si veda Moshe Barasch, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art* (New York: New York University Press, 1976), 57-86.



Rosi mostra all'interprete del ruolo della madre di Giuliano come dovrà prendere e baciare il volto del figlio. (T. Kezich, S. Gesù, *Salvatore Giuliano*, 1991)

In questa 'invisibilità' di Giuliano, Sciascia vide "una possibilità di equivoco, di ambiguità." Come Sciascia stesso suggerì, per Rosi "l'invisibilità era una specie di dato immaginifico del giudizio: non Giuliano contava, ma le forze, gli interessi, le persone che lo muovevano." D'altra parte, per il pubblico dei contadini siciliani, che insieme allo scrittore avevano assistito alla proiezione del film, "l'invisibilità diventava invece un dato mistico: Giuliano come idea della rivolta contro lo Stato, della vendetta sociale, della redenzione del povero."²⁹ Diversamente, nella scena in questione, Rosi decide di rivelare il volto di Giuliano, non più inteso come il volto del bandito ritrovato morto nel cortile Di Maria, ma piuttosto come il volto del *figlio*, che allo spettatore è concesso di vedere attraverso lo sguardo e il dolore della madre.

La scena prosegue con il rituale funebre di donna Maria sul corpo del figlio. Le tecniche di ripresa e le azioni della donna suggeriscono in questa scena dei riferimenti contrappuntistici alla prima scena del film del ritrovamento del cadavere. Come la macchina da presa nella prima scena aveva scrutato il corpo di Giuliano riprendendo i dettagli e gli effetti personali del bandito, così il corpo dell'uomo viene ora ripercorso nuovamente dall'anziana madre che in una sorta di rituale accarezza e bacia le spalle, il torace e le mani del figlio senza vita. A differenza della prima scena lo sguardo della macchina da presa non è più quello delle autorità in cerca di elementi di identificazione del cadavere né quello cronachistico o indagatore dei giornalisti, ma è piuttosto lo sguardo dolente di una madre in lutto, che cerca l'ultimo contatto con il figlio morto, prima di esserne allontanata da un funzionario di polizia, che le chiede di riconoscere il cadavere. È in questo momento che vengono direttamente a contrasto il rituale giuridico, formalistico e istituzionale, e il rituale emotivo legato all'elaborazione del lutto materno.

Alla richiesta del funzionario di stato la donna risponde con tono ordinato e pacato, mentre la gestualità delle mani unite in segno di disperazione preannunciano l'esecuzione di un nuovo rituale, che si manifesterà in acutissime invocazioni al figlio morto nelle espressioni tipiche del codice del cordoglio:

Figghiu miu madri, Turiddu. Figghiu miu, Turiddu. - Tradituri. - Figghiu miu beddu ti tradiro e t'ammazzaro. Sangue du mo cori, Turiddu. Gioia mia, madri...Turiddu... Turiddu, sangue miu.

[Figlio mio, madre, Salvatore. Figlio, Salvatore. – Traditori. – Figlio mio bello, ti hanno tradito e ti hanno ammazzato. Sangue del mio cuore. Salvatore. Gioia mia, madre... Salvatore... Salvatore, sangue mio.]

Le parole di disperazione della donna richiamano un antico codice letterario, risalente alla lauda "Donna de Paradiso" di Iacopone da Todì, in cui la Vergine lamenta la morte del figlio.³⁰

Nunzio (forse Giovanni):
"Madonna, ello è traduto,
Iuda sì ll'è venduto;

²⁹ Ibid.

³⁰ Franco Mancini, *Laude di Iacopone* (Bari: Laterza, 1990).

trenta denar' n' à auto,
fatto n' à gran mercato”
(12-15)

[. . .]

Madonna

“O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio!
Figlio, chi dà consiglio
al cor me' angustiato?
(40-43)

[. . .]

Et eo comenzo el corrotto;³¹
figlio, lo meo deporto,
figlio, chi me tt' à morto,
figlio meo dilicato.”
(76-79)

In questa lauda drammatica, quello che viene esaltato è l'umana sofferenza della Vergine. L'iterazione del vocativo “figlio” in tutta la lauda è l'elemento che meglio esprime il legame tra Maria e Cristo. La lauda si concentra, infatti, sul rapporto tutto terreno tra madre e figlio, piuttosto che su elementi teologici trascendenti. Nel pianto della madre di Giuliano, le parole della donna con la ripetizione della parola “figlio” e l'apostrofe ai traditori, appaiono dei frammenti “mutilati e contaminati”³² della lauda di Iacopone, di cui conservano il senso di umanità e la profonda passione.

L'intera scena della lamentazione di donna Maria sul cadavere del figlio costituisce il “momento emotivo”³³ della ricostruzione filmica di Rosi della vicenda di Giuliano. La rappresentazione del corpo senza vita di Salvatore Giuliano e il rituale del lamento della madre permettono al regista di trasmettere allo spettatore quella carica emotiva attraverso la quale traspare l'umanità del bandito. La prospettiva mantegnesca sul corpo di Giuliano e le parole di donna Maria che riprendono gli antichi versi della lauda di Iacopone conferiscono alla morte di Giuliano il pathos e la tragicità della morte di un uomo e di un figlio. L'immagine sonora della voce acuta e penetrante della donna, inoltre, conferisce alla scena una forte intensità emotiva, creando un'atmosfera di rispettoso silenzio tra gli astanti e agendo emotivamente sullo spettatore coinvolto nel rituale.

Queste immagini, sonore e visive, evocano inoltre una scena del romanzo di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*³⁴ – romanzo che fra l'altro Rosi adattò in versione cinematografica nel 1979 – in cui de Martino individua un ulteriore esempio di sospensione dell'ordine. Si tratta del passo in cui Carlo Levi descrive i rituali funebri delle donne intorno al corpo morto di un contadino:

³¹ Il “corrotto,” lamento funebre (dal latino “*cor ruptus*” o “*animus corruptus*”) era un rito pubblico largamente praticato.

³² Gramsci, *Quaderni del carcere*, 2312.

³³ Ciment, *Le Dossier Rosi*, 160.

³⁴ de Martino, *L'opera a cui lavoro*, 20.

Non aveva ancora finito di morire che già le donne gli abbassavano le palpebre sugli occhi sbarrati, e cominciavano il lamento. Quelle due farfalle bianche e nere, chiuse e gentili, si mutarono d'improvviso in due *furie*. Si strapparono i veli e i nastri, si scomposero le vesti, si graffiarono a sangue il viso con le unghie, e cominciarono a danzare a gran passi per la stanza battendo il capo nei muri e cantando, *su una sola nota altissima*, il racconto della morte. Ogni tanto si affacciavano alla finestra, gridando in quell'unico tono, come ad annunciare la morte alla campagna e al mondo; poi tornavano nella stanza e riprendevano il ballo e *l'ululato*, che sarebbe continuato senza riposo per quarantott'ore, fino all'interramento. *Era una nota lunga, identica, monotona, straziante. Era impossibile ascoltarla senza essere invasi da un groppo alla gola, pareva entrasse nelle viscere*. Per non scoppiare a piangere mi congedai in fretta ed uscii, con Barone, alla luce del primo mattino.³⁵



Donna Maria durante il lamento sul corpo del figlio. F. Rosi, *Salvatore Giuliano*, 1962.

In questo passo Levi descrive l'improvviso caos del lamento funebre. La violenza con cui le donne si strappano i vestiti e si graffiano il volto contrasta con l'immagine "ordinata" delle stesse due donne che, "con grandi occhi neri e visi nobili, bellissime nel costume del loro paese,"³⁶ lo avevano accolto la sera prima nella casa del moribondo. Il canto straziante in quell'unica nota altissima delle due "furie" annuncia la morte dell'uomo al mondo, entra nelle viscere e provoca un fortissimo sentimento di commozione in chi lo ascolta. Come nel quadro di Belardinelli, anche qui la violenza del rituale

della morte rompe ogni regola dell'ordine sociale, del pudore civile del vestito e dell'aspetto sommessi delle due donne che da "farfalle [. . .] chiuse e gentili" diventano "furie" inarrestabili.

Allo stesso modo nella scena del lamento della madre di Giuliano l'iniziale atteggiamento composto e ordinato della madre si trasforma all'improvviso in un acuto grido di dolore e in un'irruenta gestualità che minaccia l'ordine sociale, ma che sarà infine bloccata proprio da un funzionario dei carabinieri. Il lamento e la complessa gestualità del lamento di donna Maria evocano antichi moduli dei rituali funebri tipici delle civiltà mediterranee. In particolare, i movimenti delle mani che si alzano verso l'alto per poi ricadere insieme a tutto il corpo sul defunto, ricordano i gesti di Maddalena davanti al corpo del Cristo morto rappresentati in vari dipinti religiosi, o ancora i rituali funebri del bacino del Mediterraneo rappresentati su vasi e terracotte dell'antica Grecia e dell'Egitto.

Il rapporto tra il lamento funebre delle culture tradizionali del sud e quello delle antiche civiltà mediterranee viene



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Deposizione*, 1602-1604, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

³⁵ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (Torino: Einaudi, 1946), 204. Corsivi miei.

³⁶ *Ibid.*, 202.

analizzato da de Martino in *Morte e pianto rituale*. De Martino, infatti, nella sua indagine etnografica in Lucania, identifica nei rituali funebri che vi si svolgono “i relitti folklorici”³⁷ di antichi rituali delle aree mediterranee. Proprio l’analisi di tali “relitti” permetterà all’antropologo di condurre un’indagine storica sul lamento funebre antico che nelle civiltà mediterranee rivestiva un’importanza culturale di primo piano.

Nella rappresentazione del rituale funebre della madre di Giuliano, Rosi porta sullo schermo un folclore che sotto la sua apparenza “pittorica” si rivela essere quello che Gramsci definiva un’“agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia, della maggior parte delle quali, anzi, solo nel folclore si trovano i superstiti mutilati e contaminati.”³⁸

Nell’analisi di questa scena elaborata dalla studiosa Paola Gambarota in “Donne e Sud nel cinema di Francesco Rosi,” si ritiene che attraverso la messa in scena del primitivo rituale del lamento eseguito dalla madre di Giuliano Rosi abbia svelato una sua personale lettura del ruolo dei sessi nelle società del Sud, che risulterebbero così divise in due. Da un lato esisterebbe un centro “incandescente,” dominato dagli uomini e dal loro “potere barbarico,” e, dall’altro, “i margini elegiaci” in cui le donne si trovano ad essere relegate come simbolo delle culture in estinzione.³⁹ Gambarota sostiene che quello di Rosi



Ceramica a figure nere attica, VI sec. In Emily Vermeule, *Aspects of death in early Greek art and poetry*, 1979.

è uno stile che rivela una risoluta volontà di razionalizzare al fine di esporre la spietata logica del profitto celata dietro l’apparente absurdità di quel potere [mafioso]. Su questo sfondo esplose la presenza femminile nello stile espressionista della scena della madre, nella quale Rosi adoperava un obiettivo, che avvicina estremamente il personaggio e fissa, quasi come mutilandole, le mani ruvide della fatica o il volto nella deformazione causata dal dolore. [. . .] In questa sequenza il volto e le mani della madre scompaiono del tutto sotto lo scialle nero; la donna diviene una macchia nera che si agita sul marmo bianco dell’obitorio, *una presenza quasi animalesca, ridotta all’urlo stridente.*⁴⁰

Sebbene la scena rappresenti, come Gambarota rileva, l’“esplosione” di dolore della donna in tutta la sua furia “animalesca” ed “espressionista,” ritengo tuttavia utile un’analisi più approfondita dei vari elementi che costituiscono tale rituale e che vanno ricercati sotto il velo del “pittorico” di tali manifestazioni folkloriche nelle più antiche tradizioni culturali mediterranee. Come ho cercato di mostrare finora, Rosi svela sotto le parole di dolore di donna Maria e nella sua complessa gestualità vari codici letterari e artistici delle antiche società mediterranee. L’utilizzo di codici della cultura cristiana e pre-cristiana mediterranea per la rappresentazione che Rosi fa del pianto di donna Maria appare la testimonianza di quella che Gramsci vede come

³⁷ de Martino, *Morte e pianto rituale*, 13.

³⁸ Gramsci, *Quaderni*, 2312.

³⁹ Paola Gambarota, “Donne e Sud nel cinema di Francesco Rosi,” in *Women in Italian Cinema. La Donna nel Cinema Italiano*, a cura di Tonia Caterina Riviello (Roma: Libreria Croce, 2001), 169.

⁴⁰ Ibid. Corsivo mio.



Tomba di Ramose. Scena di lamentazione collettiva. Tebe. In Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale* (2000)

la stratificazione culturale delle varie concezioni del mondo acquisite dai gruppi subalterni nel loro succedersi storico. Proprio attraverso questa rappresentazione di elementi folclorici della comunità monteleprese, in *Salvatore Giuliano* Rosi porta avanti “un discorso sul potere.” Questo discorso tuttavia non riguarda solo la logica del potere mafioso, ma anche quello razionalizzante e ordinatore dei funzionari statali e quello indisciplinato e disgregato delle donne che attraverso antichi rituali del lutto minacciano di sospendere l’ordine ufficiale.

La scelta di Rosi di rappresentare il lamento di donna Maria nella sala mortuaria alla presenza di funzionari dell’ordine pubblico è particolarmente significativa. Essa rivela come il potere istituzionale in una società in fase di modernizzazione cerchi di limitare e contenere la carica politica delle espressioni folcloriche dei gruppi subalterni. Infatti, come nella prima scena nel cortile Di Maria, così anche nella scena del pianto dell’anziana donna lo spazio chiuso e delimitato della sala mortuaria garantisce il mantenimento dell’ordine da parte dei funzionari pubblici. Come nella prima scena, anche in questo caso solo il procuratore e le forze dell’ordine sono ammessi ad assistere al pianto della donna, mentre l’accesso viene impedito non solo ai giornalisti, ma anche ai membri della piccola comunità di Castelvetro. In questa scena Rosi non indica il conflitto tra la logica del potere mafioso e quello che Gambarota indica come “mero folclore”⁴¹ degli strati subalterni della società rappresentati dalle donne, ma piuttosto rivela il modo in cui il potere dello Stato agisce sulla società negando la dimensione sociale e comunitaria della morte in piazza e impendendo quella “sospensione dell’ordine” determinata dal rituale funebre.

Come dimostrano diversi studi antropologici su antiche e moderne civiltà mediterranee, la relazione tra potere istituzionale e potere del lamento delle donne è stato da sempre motivo di conflittualità. Sostiene Gail Holst-Warhaft in *Dangerous Voices* che la violenza con cui il lamento si esprime e la partecipazione emotiva che esso suscita in alcune comunità del Mediterraneo ha il potere di mettere in crisi l’ordine dello stato. Per questo motivo nella Grecia classica dal VI sec. a.C. fu introdotta una legislazione per limitare le manifestazioni pubbliche del lamento, che vennero sostituite dall’orazione funebre (maschile) e dalla tragedia.⁴² Lo studio della società Mani di Nadia Seremetakis, d’altra parte, mostra come il cerimoniale del lutto delle donne (*kláma*) detenesse un potere informale giuridico e politico nella comunità affianco all’istituzione giuridica ufficiale (*yerondikí*) formalmente costituita da soli uomini. L’avvento della modernità e il conseguente fenomeno dell’urbanizzazione hanno infine minato la valenza politica del cerimoniale femminile deligittimandolo.⁴³

⁴¹ Gambarota, “Donne e Sud nel cinema di Francesco Rosi,” 175.

⁴² Gail Holst-Warhaft, *Dangerous Voices. Women’s Laments and Greek literature* (London, New York: Routledge, 1992). Sull’analisi delle relazioni fra il lamento e le forme istituzionali in Grecia si vedano anche Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition* (New York, Oxford: Rowman & Littlefield, 2002); Nicole Loraux, *Les mères en deuil* (Paris: Edition de Seuil, 1990) e dello stesso autore, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque* (Paris: Gallimard, 1999).

⁴³ Nadia Seremetakis, *The Last word. Women, Death, and Divination in Inner Mani* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1991), 126-129. Anche in India il lamento delle donne rivestiva un forte ruolo critico politico nelle questioni inerenti i rapporti di parentela, eredità e giustizia pubblica. Nel XIX sec. la restrizione dei rituali indiani del lutto da parte dei colonizzatori inglesi ebbe lo scopo di controllare tali forme arcaiche di giustizia

L'irruenza e più spesso la violenza con cui gli antichi rituali del lamento funebre si manifestavano e la carica emotiva attraverso la quale essi agivano sulla comunità che vi assisteva minacciando l'ordine sociale, determinò nelle civiltà antiche la loro restrizione. Un ruolo fondamentale giocò la posizione della Chiesa nei confronti di tali rituali. In *Morte e pianto rituale*, de Martino indica proprio nell'avvento del Cristianesimo la crisi decisiva dell'istituto culturale del lamento nel Mediterraneo.⁴⁴ L'operazione pedagogica della Chiesa si svolse soprattutto attraverso la rappresentazione del pianto della Vergine nella scena della Passione. Silenziosa spettatrice della morte del figlio e dimessa immagine dolorosa, la Madonna divenne il modello del cordoglio della cultura ufficiale, illuminato da cristiana rassegnazione e ordinato dolore.⁴⁵ La lotta fra Cristianesimo e l'eredità del mondo antico ebbe come risultato la sopravvivenza del lamento antico solo in quei "relitti folklorici" presenti in maniera disgregata fra i gruppi marginali delle società rurali.

La decisione di Rosi di rappresentare le espressioni di dolore e rabbia della "sotto-cultura del mondo sottosviluppato" mostrandone da una parte l'elemento "pittorresco" e dall'altra le radici storico-culturali che in esso si conservano in maniera frammentata e disorganica, ha nel suo cinema una duplice funzione, come il regista suggerisce in un'intervista:

Io sento di appartenere profondamente alla sotto-cultura del mondo sottosviluppato; naturalmente questo mondo si presenta in modo più *pittorresco* e per questo tocca immediatamente. L'importante – credo che questo sia stato il mio primo desiderio – è di vedere il dramma e la tragedia sotto questo aspetto *pittorresco*, è di vederlo e di mostrarlo agli altri, al pubblico.⁴⁶

Se da una parte Rosi attraverso la rappresentazione del "pittorresco" intende provocare nel pubblico un'emozione "immediata" capace di trasmettere quel "calore umano" che la storia contiene,⁴⁷ d'altra parte il regista vuole svelare ciò che si nasconde sotto la facciata "pittorresca" delle manifestazioni della "sotto-cultura." Il rituale funebre condotto da donna Maria svela sotto la sua apparente espressione "animalesca" il dramma del dolore di una madre e la tragedia della morte di un figlio. Ma non solo: esso come gli antichi rituali funebri mediterranei contiene una latente carica perturbante in grado di mettere in discussione l'ordine ufficiale. Nella scena

della comunità indiana per garantire la stabilità della struttura di potere dello stato coloniale. Parita Mukta, "The 'Civilizing Mission': The Regulation and Control of Mourning in Colonial India," *Feminist Review* 63 (Autumn 1999): 25-47.

⁴⁴ de Martino, *Morte e pianto rituale*, 260-307. Sul ruolo del Cattolicesimo in Italia si veda Michael P. Carroll, *Veiled Threats. The Logic of Popular Catholicism in Italy* (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1996). Sulla restrizione dei rituali funebri in Italia si veda anche Carol Lansing, *Passion and Order. Restraint of Grief in the Medieval Italian Communes* (Ithaca, London: Cornell University Press, 2008).

⁴⁵ De Martino ricorda fra gli altri un passo di un'omelia del Crisostomo in cui egli denuncia l'eccesso di cordoglio manifestato dalle donne davanti al sepolcro: "(Le donne) nelle lamentazioni e nei pianti si abbandonano ad esibizioni, denudano le braccia, si strappano i capelli, si graffiano le gote, alcune per dolore altre per ostentazione, altre per impudicizia [. . .] Che cosa fai, o donna? Ti denudi turpemente, [. . .] strappi le chiome, stracci le vesti, dai in ululati, vai ballando a imitazione delle menadi non ritieni di recar offesa a Dio? [. . .] «Ma come, dirai, da uomo qual sono non mi è concesso piangere?» Non vieto questo, ma il percuotersi, la sregolatezza nel piangere. «Gesù versò lacrime per Lazzaro»: e anche tu fallo; lacrima, ma sommessamente, con riservatezza e con pudore, con timore di Dio." de Martino, *Morte e pianto rituale*, 294.

⁴⁶ Gili, *Francesco Rosi*, 152.

⁴⁷ In un'intervista con Michel Ciment, Rosi dichiara: "Il mio scopo non era di fare un'inchiesta poliziesca sulla morte di Giuliano; quello che mi interessava è quello che questa storia poteva contenere di calore umano." Ciment, *Le Dossier Rosi*, 89.

elaborata da Rosi questo potenziale perturbante del lamento viene controllato dagli spazi chiusi e privati in cui tali manifestazioni si svolgono nonché dalla presenza di funzionari statali che accompagnano donna Maria e la figlia Mariannina fuori dall'obitorio subito dopo il riconoscimento del corpo di Giuliano, impedendo il normale svolgersi del rituale. Tuttavia, la carica emotiva e destabilizzante del lamento di donna Maria sembra essere ripresa da un inquietante rullo di tamburi da guerra con cui si chiude la scena. Mentre, infatti, le due donne vengono accompagnate fuori dalla sala mortuaria, la macchina da presa indugia ancora sul corpo morto di Giuliano, e all'attenuarsi dei lamenti dell'anziana donna un crescendo di tamburi invade la stanza.⁴⁸ Le due immagini sonore del grido di dolore di donna Maria e del rullo di tamburi da guerra, con cui rispettivamente Rosi decide di aprire e chiudere la scena del riconoscimento del cadavere di Giuliano, sono gli elementi sonori che ricollegano a livello logico ed estetico questa scena e quella delle donne in rivolta contro i funzionari statali.

La lamentazione e la rivolta

Il mondo popolare esce dal silenzio, dall'immobilità, dalla passività per rivelarsi il prodotto disaggregato di una lotta che ha visto impegnate da una parte la cultura dominante e dall'altra forme culturali che rimandano ad altre scelte, certamente perdenti, ma che con la loro presenza stanno a testimoniare un conflitto non risolto, rinviando a modelli e valori antitetici a quelli mediati dalla cultura dominante.

Ernesto de Martino

Nella scena precedente al riconoscimento del corpo di Giuliano da parte della madre, Rosi rappresenta l'episodio della rivolta delle donne di Montelepre contro i militari venuti da Palermo ad arrestare gli uomini ritenuti complici di Giuliano. La scelta di Rosi di montare questa scena in stretta sequenza con quella del pianto della madre nel film non è casuale. Sebbene gli eventi narrati avvengano a una distanza temporale di quattro anni, il regista associa queste due scene in base a una precisa struttura con cui costruisce tutto il film. Come già indicato in precedenza, Rosi racconta gli eventi attraverso un ordine non di tipo cronologico, ma dettato dalla relazione ideologica che lega gli eventi tra loro.⁴⁹ La ricostruzione filmica delle vicende che Rosi narra risponde all'esigenza di riordinare la "confusione" con cui i fatti erano avvenuti nella realtà attraverso la concatenazione logica degli eventi.⁵⁰ Solo in questo modo lo spettatore non sarebbe più stato passivo, ma attivo e critico.

La scelta del regista di montare la scena del riconoscimento del corpo di Giuliano da parte della madre in successione a quella della rivolta delle donne sembra determinata, dunque, da un rapporto logico-emotivo tra gli eventi piuttosto che da una successione meramente cronologica.

⁴⁸ È interessante notare come questa tecnica di alternare il grido delle donne e il rullo di battaglia sarà un elemento fondamentale nella rivolta della popolazione algerina rappresentata nella *Battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo.

⁴⁹ La logica che regola le associazioni delle scene nel film è stata oggetto di studio di numerosi studiosi di cinema. Si veda Jean Gili, "Salvatore Giuliano (1961)," in *Francesco Rosi*, 37-48; Adam Sitney, "Salvatore Giuliano", in *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics* (Austin: University of Texas Press, 1995), 199-206; Ben Lawton "Salvatore Giuliano: Francesco Rosi's Revolutionary Postmodernism," in *Poet of civic courage: the films of Francesco Rosi*, a cura di Carlo Testa (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996), 8-42.

⁵⁰ Ciment, Fofi e Gobetti, "Entretien avec Rosi," 8.

Tale rapporto è suggerito dalle scelte tecniche che caratterizzano le due scene e in particolare dalle immagini sonore e visive comuni. Nella scena del rituale funebre di donna Maria il rullo di tamburi che chiude drammaticamente la sequenza del pianto della madre sul corpo di Giuliano sembra avere la funzione di collegamento sonoro tra questa scena e quella precedente della rivolta delle donne. Allo stesso modo il lamento e la voce stridente della madre che piange la morte di Giuliano appare come una ripresa sonora dell'urlo delle donne sui balconi e nella piazza di Montelepre contro i militari che portano via i loro uomini. Anche la gestualità delle donne in protesta e quella del lamento rituale di donna Maria hanno caratteristiche comuni, e collegano le due scene e gli episodi in esse narrati. Protagoniste di entrambe le scene sono delle donne e in entrambi i casi viene rappresentata la loro reazione a un "momento critico dell'esistenza,"⁵¹ l'arresto degli uomini di Montelepre e la morte di un figlio.

Nella scena della rivolta delle donne, dunque, Rosi sembra "tradurre"⁵² i gesti e le forme del lamento funebre per rappresentare la rivolta delle donne nelle strade, in un momento in cui la loro esistenza e quella della loro comunità è messa in crisi non più dalla morte di un suo membro ma dall'improvvisa irruzione delle forze militari. In questa particolare situazione Rosi attraverso una reinterpretazione del codice artistico e sonoro del rituale del lutto mette in scena tutta la carica emotiva di ribellione e di lotta delle donne del paese.

La scena si apre con l'arrivo dei militari a Montelepre. L'impatto delle forze armate sulla piccola comunità è subito evidente nella reazione delle donne che annunciano il loro arrivo alla popolazione. È il 1946 e militari e carabinieri sono alla ricerca dell'imprendibile "re di Montelepre," come Salvatore Giuliano ama farsi chiamare. Un reparto di soldati su camion militari entra a Montelepre. Le donne corrono nelle strade e avvisano il paese dell'arrivo delle camionette militari; il paese è in stato di emergenza e sentendosi insicuri nelle strade tutti corrono a rifugiarsi nelle proprie case. Di notte i carabinieri irrompono nella casa di Giuliano, ma non trovandolo decidono di arrestare tutti gli uomini del paese sospettati di complicità con il bandito. È in questo momento critico per la comunità che non gli uomini ma le donne di Montelepre insorgono contro le forze armate con veemenza e con le loro voci acute cariche di dolore e rabbia.

I militari cercano invano di respingere le donne all'interno delle loro abitazioni, turbati dalla confusione dei loro corpi e delle loro voci. Le donne invocano il nome dei loro mariti e figli con un grido monotono e continuo che ricorda quello del lamento funebre, mentre altre dai balconi inveiscono contro i militari apostrofandoli come "assassini."⁵³ Come il lamento di donna Maria aveva generato un rispettoso silenzio nei giornalisti fino all'arrivo del procuratore, così anche in questa scena i militari sembrano irretiti dalle invocazioni disperate delle donne e nel caos generale non vietano alcuni scambi di vestiario e cibo tra queste e i loro mariti.

La voce e i gesti di queste donne sembrano appartenere allo stesso codice usato da donna Maria nel piangere il figlio morto. Come nella scena del riconoscimento del corpo di Giuliano, in questo primo scontro fra le donne di Montelepre e le forze dell'ordine si riconoscono elementi e aspetti tipici dell'antico rituale funebre mediterraneo. Le donne invocano con voce acuta "in una

⁵¹ de Martino, *L'opera a cui lavoro*, 21.

⁵² Uso qui il verbo "tradurre" nella sua accezione etimologica di "trasportare da un luogo ad un altro," e, nella sua estensione, di "interpretare." Nella mia lettura di queste due scene di *Salvatore Giuliano* Rosi traspone la gestualità e la sonorità della lamentazione funebre vera e propria nell'azione di ribellione delle donne di Montelepre, interpretando in tal modo tale espressione *rituale* come azione sociale e politica dei gruppi subalterni.

⁵³ Si noti come la parola "assassini" che ritornerà anche in seguito nella rivolta vera e propria, venga usata dalle donne contro chiunque metta in crisi il loro mondo. Si ricordi ad esempio il caso già menzionato della sorella di Giuliano, Mariannina, che inveisce contro i giornalisti proprio con l'epiteto "assassini".

sola nota altissima” il nome del proprio marito o figlio come donna Maria invocava il nome del figlio “Turiddu”.⁵⁴ Inoltre, come nella scena del lamento, le mani delle donne si alzano in segno di dolore e disperazione.

La scena si svolge all’interno delle case e nelle strade di Montelepre, ma alle donne viene impedito di uscire dalle case e di affacciarsi al balcone. Ancora una volta l’ordine delle istituzioni civili viene garantito dai funzionari dello stato relegando il grido e il pianto delle donne ad uno spazio chiuso, che ora è quello privato e domestico delle abitazioni. Come nella scena che apre il film, anche in questa occasione Rosi riprende dall’alto l’ordine stabilito dai carabinieri. Nella stretta strada delimitata dalle case del paese vengono fatti passare gli uomini in stato d’arresto e viene disposta una colonna di militari allo scopo di impedire qualsiasi atto di rivolta. L’ordine viene garantito, dunque, dalle strade vuote e dai balconi deserti.



Donne di Montelepre in rivolta. F. Rosi, *Salvatore Giuliano*, 1962.

Mentre nella piazza di Montelepre gli uomini ammanettati vengono ordinatamente fatti salire su un camion militare che li condurrà a Palermo, la macchina da presa torna ancora una volta nelle strade ormai deserte del paese. Da lontano si scorge una donna, che grida: “Assassini! Li vogliono ammazzare! A Palermo li portano!” Le altre donne escono dapprima sui balconi e in segno di disgrazia alzano e battono le mani, per poi scendere in strada e formare un lungo corteo che si dirige verso la piazza dove stanno per portar via i loro uomini. I soldati rimasti nelle strade del paese a garantire l’ordine non riescono a fermarle. In piazza vengono

organizzate due squadre per bloccare la travolgente fiumana di donne che urlano e agitano minacciosamente le loro mani.⁵⁵

L’impeto e l’effetto intimidatorio della rivolta che si sta per scatenare sono resi da un’inquadratura frontale delle donne che avanzano minacciose verso la piazza. Il veloce arretramento della macchina da presa fa sì che l’inquadratura si allarghi fino a contenere l’intera fiumana di donne che dagli argini delle strette strade di paese sfocia, infine, nello spazio aperto della piazza.

Sorpresi e intimoriti davanti a questa indisciplinata “ondata urlante,”⁵⁶ carabinieri e soldati si difendono con una disciplinata strategia militare. Ordinatamente schierati nella piazza, i militari riescono, infatti, a bloccare la folla di donne in rivolta tendendo orizzontalmente i loro fucili e formando una solida barriera. La ribellione delle donne si attenua solo per un attimo in seguito ai colpi di mitragliatrice sparati in aria da un soldato. In quel momento vengono fatte partire le camionette con gli uomini, mentre la macchina da presa continua a inquadrare dall’alto la lotta fra donne e soldati.⁵⁷

⁵⁴ Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, 204.

⁵⁵ Anche in questo caso l’“immagine sonora” del grido stridulo delle donne di Montelepre e quella “visiva” dei loro gesti nella rivolta contro le forze dell’ordine saranno riprese da Gillo Pontecorvo nella *Battaglia di Algeri* (1966) per mettere in scena la rivolta delle donne algerine contro le forze armate francesi.

⁵⁶ Sceneggiatura di *Salvatore Giuliano*, in Kezich e Gesù, *Salvatore Giuliano*, 104.

⁵⁷ In un’intervista Rosi ricorda questa scena “dello scatenamento delle donne” come un momento complicato delle riprese del film. In un primo momento le donne di Montelepre si erano, infatti, rifiutate di girare la scena, così Rosi si era rivolto alle donne dello Spasimo, quartiere malfamato di Palermo. Indignate dal fatto di essere rappresentate da donne di dubbi costumi, le montelepresi si erano infine decise a prender parte alla scena. Rosi racconta che l’effetto fu esplosivo. “Al momento di girare [. . .] è accaduto che non esisteva più né Montelepre né Palermo,

Attraverso la rappresentazione della rivolta delle donne Rosi ancora una volta solleva il velo del “pittresco” per svelare l’esistenza di un conflitto non risolto tra i gruppi subalterni della società e il potere ufficiale dello Stato. Il “tumulto impressionante”⁵⁸ della ribellione sconvolge e turba l’ordine istituzionale. Il dolore e la rabbia delle donne esplodono contro quella che esse avvertono come un’ingiustizia e contro cui si ribellano riconquistando lo spazio aperto della piazza. Come ne *La morta in piazza* di Belardinelli descritto da de Martino, nella piazza di Montelepre finalmente “tutto è aperto, ogni limite crolla” e le donne lottano “contro il caos dell’indistinto” con i loro corpi e la loro voce.⁵⁹



Francesco Rosi mostra alle donne di Montelepre come mettere in scena la rivolta. T. Kezich, S. Gesù, *Salvatore Giuliano*, 1991.

Paola Gambarota ha interpretato la scena del pianto di donna Maria e quella della rivolta delle donne come la rappresentazione delle “tipiche esplosioni della rabbia e del dolore” delle donne del Sud. Secondo Gambarota tali manifestazioni non sono che “l’espressione, talora la somatizzazione, delle emozioni di una comunità segnata dall’esercizio del potere mafioso” a cui Rosi “non offre alcuna mediazione razionale.”⁶⁰

Le riserve di Rosi tradiscono la retorica contemporanea della sinistra intellettuale italiana, con la sua subordinazione dell’emancipazione femminile – pertinente al ‘privato’ della casa – alla lotta ‘pubblica’ di classe. Tuttavia la riluttanza del regista, così come l’assenza di vere e proprie protagoniste nella maggioranza dei suoi film, potrebbero anche essere lette come il segno dell’inaccessibilità del registro femminile in un Sud in cui la ‘lingua ufficiale’ è quella della violenza e del sopruso.⁶¹

Gambarota interpreta, dunque, la rappresentazione delle donne nel cinema di Rosi come la messa in scena dell’“inaccessibilità” delle culture marginali che si manifestano in “esplosioni” improvvise e irrazionali, rimanendo subordinate alla “lingua ufficiale” della violenza del potere mafioso. Tuttavia ritengo che proprio attraverso la rappresentazione del linguaggio inaccessibile e apparentemente “pittresco” del mondo della “sotto-cultura” Rosi porti avanti il suo discorso che oppone al potere istituzionale la forza dirompente e destabilizzante dei gruppi sociali subalterni.

Nell’intervista già citata del 1985, Rosi afferma:

In real life, the power tries to keep everything in its place because order is the best way to keep things stable. But when you look at all different pieces of a puzzle and move them around and you can’t fit them all together, this is the beginning of a disorder that the power doesn’t want. So, this confusion, this

esisteva solo una *presenza femminile che è esplosa con una violenza incredibile*, rendendomi molto faticoso riuscire a tenerle buone.” Rosi in *L’avventurosa storia del cinema italiano*, 35.

⁵⁸ Kezich e Gesù, *Salvatore Giuliano*, 104.

⁵⁹ de Martino, *L’opera a cui lavoro*, 20.

⁶⁰ Gambarota, “Donne e Sud” 173-174.

⁶¹ *Ibid.*, 171.

impossibility of fitting together all the different pieces of the puzzle, *those things which disrupt the stable and quiet situation, for me this means the beginning of a disorder that makes the power uneasy.*⁶²

Sebbene in questo passo Rosi si riferisca alla sua maniera *disordinata* di montare *Salvatore Giuliano*, trovo che il concetto in esso espresso si riveli utile per l'analisi della rappresentazione della rivolta delle donne nel film, qualora intesa come un "disordine" che "sconvolge la situazione stabile e tranquilla," mettendo a disagio il potere istituzionale. Se la stabilità degli spazi chiusi appare in queste scene lo strumento delle forze istituzionali a garanzia del normale ordine delle cose, l'occupazione degli spazi aperti da parte dei gruppi subalterni diventa l'unico mezzo per rimettere tutto in gioco, elaborando-interpretando la realtà e destabilizzando il potere. La scena della rivolta delle donne di Montelepre esprime visivamente questo rapporto conflittuale tra potere e subalternità, tra chiuso e aperto, ordine e disordine. Le forze dell'ordine temono le voci acute, il linguaggio inaccessibile e i gesti scomposti delle donne, davanti alle quali appaiono temporaneamente "sospese" e paralizzate. Inoltre, Rosi non rappresenta le donne solo nel *privato* delle loro case, come Gambarota sembra supporre, ma piuttosto rappresenta la loro riappropriazione della sfera *pubblica*, in una rivolta contro un ordine imposto dai militari e in difesa della propria comunità.

Il linguaggio della loro rivolta, come si è visto, non è che la manifestazione di quel folclore che Gramsci aveva definito come una concezione del mondo e della vita implicita di determinati strati della società in contrapposizione con le concezioni del mondo ufficiali.⁶³ Attraverso le due scene qui analizzate in cui i gruppi subalterni rappresentati dalle donne di Montelepre esprimono il loro dolore e il loro dissenso, Rosi mette in scena "con preciso realismo" e "minuziosa attenzione"⁶⁴ quella parte di Sicilia che attraverso il pittoresco svela "un certo tipo di verità."⁶⁵ Il regista napoletano mostra in queste scene quel "senso tragico della vita e della morte," tipico dei gruppi subalterni, "che risulta contemporaneamente nell'accettazione della schiavitù e nella ricerca di una struttura di opposizione."⁶⁶ Tale "ricerca di una struttura di opposizione" avviene nella rivolta delle donne proprio attraverso il codice di un antico rituale funebre e di quella che Gramsci definiva la "morale del popolo"⁶⁷ asistemica e disgregata rispetto alla morale ufficiale imposta dalle classi dirigenti. In *Salvatore Giuliano*, Rosi rappresenta attraverso le figure femminili di donna Maria e delle donne di Montelepre il prodotto disaggregato della cultura popolare. Seppur perdenti nella loro lotta contro le forme del potere ufficiale (il pianto di donna Maria sarà interrotto da un funzionario dello Stato e la rivolta delle donne sarà sedata dai militari in piazza), le donne di *Salvatore Giuliano* si fanno portatrici di un'attiva concezione del mondo e della vita con la quale i gruppi subalterni mettono in discussione l'ordine imposto dalla cultura ufficiale.

⁶² Crowds and Georgakas, "Francesco Rosi: The audience," 120. Corsivi miei.

⁶³ Gramsci, *Quaderni del carcere*, 2311.

⁶⁴ Sciascia, "La Sicilia nel cinema," 1220.

⁶⁵ Gili, *Francesco Rosi*, 38.

⁶⁶ Ciment, *Le dossier Rosi*, 65.

⁶⁷ Gramsci, *Quaderni del carcere*, 2312.

Bibliografia

- Alexiou, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. New York, Oxford: Rowman & Littlefield, 2002
- Barasch, Moshe. *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*. New York: New York University Press, 1976.
- Bellonci, Maria e Niny Garavaglia (a cura di), *L'opera completa del Mantegna*. Milano: Rizzoli, 1967.
- Carroll, Michael P. *Veiled Threats. The Logic of Popular Catholicism in Italy*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Chandler, Billy Jaynes. *King of the mountain: the life and death of Giuliano the Bandit*. DeKalb, Ill.: Northern Illinois University Press, 1988.
- Ciment, Michel. *Le Dossier Rosi*. Paris: Stock, 1976.
- Ciment, Michel, Goffredo Fofi e Piero Gobetti. "Entretien avec Rosi." *Positif* 69 (Maggio 1965): 4-17.
- Cipriani, Renata (a cura di). *Tutta la pittura del Mantegna*. Milano: Rizzoli, 1956.
- Crowdus, Gary and Dan Georgakas. "Francesco Rosi: The audience should not be just passive spectators." In *Art, Politics, Cinema: The Cineaste Interviews*, edited by Dan Georgakas and Lenny Rubenstein, 119-129. London: Pluto Press, 1985.
- De Martino, Ernesto. *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*. Lecce: Argo, 1996.
- _____. *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.
- De Sanctis, Pier Marco. *Cinema e pittura*. Giunti: Firenze, 1987.
- Faldini, Franca e Goffredo Fofi. *L'Avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, vol. II. Milano: Feltrinelli, 1981.
- Gesù, Sebastiano (a cura di). *Francesco Rosi*. Acicatena: Incontri con il Cinema, 1991.
- Gambarota, Paola. "Donne e Sud nel cinema di Francesco Rosi." In *Women in Italian Cinema. La Donna nel Cinema Italiano*, a cura di Tonia Caterina Riviello, 167-188. Roma: Libreria Croce, 2001.
- Gili, Jean. *Francesco Rosi: Cinema et pouvoir*. Paris, Editions du Cerf, 1976.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1975.
- Holst-Warhaft, Gail. *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek literature*. London, New York: Routledge, 1992.
- Kezich, Tullio e Sebastiano Gesù. *Salvatore Giuliano*. Acicatena: Incontri con il cinema, 1991.
- Lansing, Carol. *Passion and Order. Restraint of Grief in the Medieval Italian Communes*. Ithaca, London: Cornell Univeristy Press, 2008.
- Lawton, Ben. "Salvatore Giuliano: Francesco Rosi's Revolutionary Postmodernism." In *Poet of civic courage: the films of Francesco Rosi*, edited by Carlo Testa, 8-42. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- Levi, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1946.
- Lightbown, Ronald. *Mantegna: with a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings, and Prints*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Loroux, Nicole. *Les mères en deuil*. Paris: Edition de Seuil, 1990.
- _____. *La voix endeüllé. Essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, 1999.
- Mancini, Franco. *Laude di Iacopone*. Bari: Laterza, 1990.

- Mancino, Anton Giulio e Sandro Zambetti. *Francesco Rosi*. Milano: Il Castoro, 1998.
- Micciché, Lino. *Il cinema italiano degli anni '60*. Venezia: Marsilio Editori, 1975.
- Mukta, Parita. "The 'Civilizing Mission': The Regulation and Control of Mourning in Colonial India." *Feminist Review* 63 (Autumn 1999): 25-47.
- Pasolini, Pier Paolo. *Le belle bandiere*. Roma: Editori Riuniti, 1977.
- Pontecorvo, Gillo. *La bataille d'Alger*, DVD 2. Irvington, NY: Criterion Collection, 2004.
- Romano, Salvatore Francesco. *Sguardo storico sul brigantaggio e la mafia in Sicilia*. Milano: Le Edizioni Sociali, 1950.
- Rosi, Francesco. "'Ma' façon de faire du cinéma : regard sur mes films." In *Francesco Rosi*, a cura di Jean Gili, 7-45. Paris: Lettres modernes Minard, 2001.
- Said, Edward W. "The Dictatorship of Truth." *Cineaste* 25 (Spring 2000): 24.
- Sciascia, Leonardo. "La Sicilia nel cinema." In *Leonardo Sciascia. Opere*, a cura di Claude Ambroise, 1201-1222. Milano: RCS Libri, 2000.
- Seremetakis, Nadia. *The Last Word. Women, Death, and Divination in Inner Mani*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1991
- Sitney, Adam. *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Tessitore, Giovanni. *Il nome e la cosa. Quando la mafia non si chiamava mafia*. Milano: Franco Angeli, 1997
- Vermeule, Emily. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkley: University of California Press, 1979.
- Zambetti, Sandro. *Francesco Rosi*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.