Intervista alla regista Cecilia Mangini

di Gianluca Sciannameo

(pubblicata in *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006)

***Quali sono stati i lavori precedenti all'incontro con De Martino e quale è stato il rapporto con lui? Quanto ha influenzato la tua opera, nella scelta delle tematiche o nel l'approccio alle diverse situazioni documentate? Che tipo di rapporto si è creato con l'etnologo? Che tipo di preparazione, di riflessione stava alla base del tuo interesse nei confronti del Sud d'Italia?***

La premessa prima è che in questa intervista mi capiterà di usare il noi, per parlare di me e di Lino Del Fra. La premessa seconda è che abbiamo condiviso vita e film, esistenza e documentari, a volte firmandoli in comune, a volte no. La premessa terza è che parlerò di Lino, e non per Lino.

*Stendalì* (1960) è stato il terzo documentario che ho firmato, dopo Ignoti alla città (1958) e Firenze di Pratolini (1959). Per il loro appartenere alla fine degli anni Cinquanta, che è il decennio dell'agonia, della morte e del seppellimento del neorealismo senza fiori né opere di bene, penso che debbano essere letti come il momento iniziale di un grande no" (per dirla con Ernst Toller) al fondamentalismo democristiano dilagante dopo il 18 aprile 1948. Perché i cosacchi non abbeverassero i loro cavalli nelle fontane di San Pietro, occorrevano paladini pronti a tutto - fuorché a lasciare il potere- come giovane Giulío Andreotti. il per lungo tempo sottosegretario alla Presidenza del Consi glio e come tale plenipotenziario per cinema, teatro, varietà e balere, non esistendo, allora come ora, un Ministero ad hoc. Non pensate all'Andreotti attuale, riciclato come spiritoso e accomodante battutista: negli anni Cinquanta era un grintoso capoclan. Insomma, guardatevi dalla leggenda della Democrazia Cristiana campionessa buonista di democrazia: quelli erano i tempi in cui il talibano Oscar Luigi Scalfaro schiaffeggiava pubblicamente una signora a suo giudizio troppo scollata; in cui il talibano vescovo di Prato scomunicava due giovani che si erano sposati in comune e non in chiesa, provocando la chiusura di ogni fido da parte delle banche a lui, un piccolo industriale laniero, di conseguenza rovinato economicamente e perciò stroncato a stretto giro da un infarto; in cui il talibano Scelba, ministro degli Interni, coniava il neologismo "culturame" per riferirsi in blocco agli intellettuali. E per venire al cinema, quello era un fronte rovente: con Totò e per ve Carolina di Mario Monicelli, massacrato in censura da 85 tagli; De Sica deprecato dal talibano Giulio Andreotti perché “non lavava in famiglia i panni sporchi"; Pier Paolo Pasolini denunciato dal talibano Ferdinando Tambroni alla Procura della Repubblica per la pubblicazione oscena" di Ragazzi di vita; Renzo Renzi per avere scritto L'armata s'agapò - un innocuo soggetto sugli amori dei nostri soldati in Grecia durante la seconda guerra mondiale - e il critico Guido Aristarco per averlo pubblicato su "Cinema Nuovo gettati nel carcere militare di Peschiera, e perfino un niente come il mio documentario *Ignoti alla città* vietato per tutti dalla censura.

Sempre per storicizzare, dimenticatevi che oggi, nel nostro paese il documentario è stato degradato a miserevole sottoprodotto cinematografico: a quel tempo godeva di un prestigio indiscusso, il cinema stesso essendo nato come documentario con un treno che entrava trionfalmente in una stazione, e il documentario avendo come padri Dziga Vertov, Jvens, Ruttmann, Murnau, Flaherty, Buñuel, Vigo, Grierson, Rotha. Geneticamente era - e resta, ci mancherebbe altro! - il regno delle tre libertà: di espressione, di ricerca, di sperimentazione.

Avevamo dunque tre libertà, ma da indirizzare dove, se non per tentare la difficile strada del realismo, e dunque evitare a tutti i costi la retrocessione al populismo, confezionato e pronto per lacrimare su qualsiasi problema, al fine di dimostrarlo fatale e ineludibile?

Apro una parentesi: la mia famiglia paterna è meridionale. Nell'accumulo visivo che si è sedimentato durante la mia infanzia, c'è la Puglia povera e dimenticata, i bambini scalzi, il tracoma, le schiene dei braccianti piegate in due dallo zappone, le donne addolorate in nero lutto, il dialetto come baluardo di identità e di fratellanza. Ha significato qualcosa? O tutto questo è stato recuperato e ha avuto un senso dopo avere letto Antonio Gramsci, il meridionale Antonio Gramsci? Quanto ha contato la scoperta dell'egemonia del Nord sul Mezzogiorno (il Nord come piovra che si arricchisce a spese del Sud, il Mezzogiorno ridotto a mercato di vendita semicoloniale, il risparmio delle sue classi parassitarie drenato verso il Nord)?

Spero che mi si capisca quando dico che è stato Gramsci a vietarci il documentario folklorico sulla miseria meridionale con i suoi stracci ad alto rendimento spettacolare, o sui contadini idoleggiati come figurine dei presepi napoletani. Per scendere al Sud è stato necessario incontrare Ernesto De Martino. L'incontro è avvenuto con *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, il libro che è all'origine di *Stendalì*; poi sarebbero venuti gli appuntamenti di *Sud e magia* e di *La terra del rimorso*. Tuttavia, la lezione demartiniana è andata ben al di là della scoperta delle coordinate etnologiche del nostro Meridione, delle quali, come sapete, ci siamo innamorati in tanti, noi documentaristi: per noi ha rappresentato una griglia conoscitiva che obbligava all'indagine sulla stratificazione culturale, im poneva il postulato del fenomeno complesso, ci coinvolgeva nella necessità dell'analisi interdisciplinare. Anche se siamo stati affascinati dal concetto demartiniano che il fenomeno magico si forma nella richiesta di protezione psicologica di fronte alla straordinaria potenza del negativo nella vita quotidiana", ancora di più ha contato il fatto che, con esplicito riferimento a Lévi-Strauss, per De Martino dedicarsi all'etnologia (cito Lévi-Strauss, citato da De Martino stesso) “*è la conseguenza di una scelta più radicale, che implica la messa in causa del sistema nel quale si è nati e cresciuti*". Questa messa in causa del sistema è l'asse portante di Stendalì (che porta la mia firma), di *La passione del grano* e di *L'inceppata* di Lino Del Fra; ma è stata anche la motivazione prioritaria che ci ha spinto a fare cinema, a lavorare dietro la macchina da presa.

In ogni caso, avere girato Stendali, La passione e L'inceppata non è stato senza conseguenze per il nostro lavoro successivo. Quella griglia conoscitiva di cui parlavo prima non ci ha mai del tutto abbandonato, e, tanto per fare un esempio, mi viene in mente che Fata Morgana e Come favolosi fuochi di artificio - girati da Lino nel 1962 e nel 1967 - e i miei La canta delle marane (1962), Tommaso (1965) e Felice Natale (1964) si sono sostanzialmente nutriti di quell'esperienza. Insomma, anche se non abbiamo più realizzato documentari etnologici, siamo sempre rimasti demartiniani. Riflettendo infine sul carattere di episodicità eviden ziato dalla professoressa Gallini nella produzione di cortometraggi etnografici, ebbene, l'episodicità riguarda tutto il documentario italiano, come settore in mano ai produttori che investivano denaro per incassare premi di qualità. Essi si sono ben guardati dal perseguire una organicità qualsiasi, vuoi per deficienze culturali, vuoi per il timore di mettere a rischio i loro investimenti per le im prevedibili e temute reazioni delle commissioni dei premi di qualità. Per contro, è proprio nell'ambito del documentario etnografico che ha operato organicamente Luigi Di Gianni – vedi il complesso di tutti i suoi lavori - ed è questo un merito che gli va riconosciuto.

***Che tipo di rapporto si è creato con i protagonisti del film, sia durante la lavorazione sia successivamente? Qual era l'atteggiamento di questi nei confronti di studiosi e curiosi? Sono state organizzate in seguito delle proiezioni nei paesi? Se si, che tipo di reazioni hanno suscitato? Non si e mai pensato, sull'esempio di Flaherty, ad una maggiore collaborazione con le persone riprese? Perché non si è dato maggiore peso alla personalità dei protagonisti, al loro vissuto, alla loro quotidianità? Si trattò solo di un impedimento produttivo?***

Dopo qualche esitazione, perché non voglio farne una questione nominale, mi faccio coraggio e dico che i "protagonisti" esistono e spadroneggiano nel film: nella migliore delle ipotesi sono i punti di forza dell'intreccio. Nel la peggiore, sono strutturati su modelli preconfezionati che garantiscono il successo - il cowboy, il perseguitato, il poliziotto, la "culona" e via così. Lo star-system, ultima versione alla Scorsese-Spielberg, ha ridotto ulteriormente il margine di gioco creativo: la star infatti è l'icona di riferimento su cui, in quasi tutti i film hollywoodiani, il protagonista viene modulato con scarsissime varianti.

Per contro, il documentario è centrato sull'evento, è affidato a personaggi testimoni di se stessi in un contesto che il documentarista ha scelto per raccontarlo come idea, scoperta, o protesta, per innamoramento, per inte resse e per necessità. Ha bisogno di quella persona, di quella donna, di quel ragazzo, nella loro emblematicità. Che rapporto si ha con tutti loro? Difficile spiegarlo: c'è amore a prima vista, intimità, tensione. C'è anche strumentalizzazione, come no, ma non solo da parte del regista: e, sempre, la certezza condivisa che finite le riprese il rapporto finirà. Resta la consapevolezza da tutte e due le parti che si tratta di un rapporto inconsueto, con data di scadenza incorporata.

Andare a fondo del problema non è facile. Per capire le cose come stanno, forziamo la domanda: il documentarista sfrutta a fini personali i personaggi che racconta? Moralisticamente, può anche darsi. Oggettivamente, no. Perché sul set il documentarista insegue un suo progetto, messo a punto durante i sopralluoghi, costruito intorno a fatti e personaggi, sviluppato in trattamento; e da tutto questo il documentarista è "agito", al pari delle persone "agite" davanti alla sua macchina da presa.

Che io sappia non sono mai state organizzate proiezioni di Stendali a Martano, o di La passione a San Giorgio Lucano. Non per nostra cattiva volontà, ma per i tempi morti e mortuari della burocrazia. Accadeva infatti che il documentario realizzato venisse presentato al Ministero per concorrere ai premi di qualità, e lì restava fermo, in ibernazione. Tra la presentazione, il visto di censura e il giudizio della commissione, passavano anche due anni, due anni e mezzo. Nel frattempo avevamo terminato al tri lavori, altri li stavamo girando, altri erano in preparazione. Il premio di qualità - o l'esclusione da esso - riguardava sempre lavori che appartenevano a un passato ormai remoto. E poi, anche se avessimo voluto, né a Martano né a San Giorgio esisteva un cinema. A questo punto sono io che pongo una domanda: avete presente a quanto poco tempo fa risale il VHS?

Flaherty, beato lui, ha avuto quindici mesi di tempo – quindici mesi, 65 settimane!!! - per girare Nanook. Quindici mesi in condizioni estreme, lottando contro la natura ostile, dividendo tutto con gli inhuit, banchisa infida, temperature polari, cibo alieno. Sfido io che è nata un'amicizia. Per poi scoprire di avere realizzato una svolta epocale con il primo film della storia del cinema basato su esterni veri; ma non basta: di avere fondato un genere; e non basta ancora: di essere diventato con quel film un regista famoso in tutto il mondo; beh, almeno un sentimento di nostalgia per quella gente doveva pur provarlo.

Infine, dare maggior peso alla personalità dei personaggi, al loro vissuto, alla loro quotidianità significherebbe girare un altro documentario, nei confronti del quale ci si potrebbe legittimamente domandare: perché si è dato tanto peso alla personalità dei personaggi, al loro vissuto, alla loro quotidianità?

***Si tratta sempre di avvenimenti messi in scena per la ripresa cinematografica? Quanto di quegli avvenimenti era ancora in uso? Quali sono gli elementi che hai voluto privilegiare nella trascrizione filmica del rito?***

Si, per Stendali, La passione del grano e L'inceppata si tratta di avvenimenti messi in scena, o meglio, ricostruiti dopo averli studiati e assimilati, privilegiando la stilizzazione che è la cifra di tutti i rituali.

Se al tempo delle riprese erano ancora in uso? Fra i paesi di lingua greca del Salento, il pianto funebre sussisteva soltanto a Martano come memoria del ne gruppo delle donne che nel documentario hanno impersonato loro stesse, tanto consapevoli da dirmi: *"moriamo noi, e il pianto se ne muore"*. Se si praticava ancora? Non lo so, ma posso immaginarmi che sia stato l'addio delle altre donne Nunziata e per Filomena, le più anziane.

Lo stesso vale per La passione e L'inceppata. L'opinione di un etnologo sarebbe di certo dirimente. L'idea che io mi sono fatta è che la generazione degli anziani si fosse difesa dalla potenza del negativo nella vita quotidiana" con il pianto, il rito della falce, il ceppo di fidanzamento. Che probabilmente i loro figli abbiano visto, memorizzato, e magari sporadicamente partecipato ai rituali a mano a mano che scivolavano verso l'estinzione. Che i nipoti ne avessero un'idea vaga, ectoplasmatica. Che i bisnipoti non ne sappiano assolutamente niente. Difficile comunque stabilire la data di morte del rituale magico. Invece i suoi killer sono noti: è stato ucciso da televisione, stato sociale e consumismo.

***Che tipo di problemi avete avuto con la censura?***

Esistevano due tipi di censura per ridurre al silenzio i documentaristi: il visto di censura vero e proprio, e, a se conda della legge in vigore, l'esclusione dalla programmazione obbligatoria o dal premio di qualità. L'esclusione va letta come una punizione economica esemplare per dissuadere una volta per tutte il produttore dal realizzare documentari tematicamente invisi.

Per quanto mi riguarda, li ho provati tutti e due, con *Ignoti alla città* (in un primo momento vietato dalla censura per tutti), con *Divino Amore* (medaglia d'oro al Festival dei Popoli, ma escluso dai premi) e con *Essere donne*, un caso a suo tempo clamoroso, perché al Festival Internazionale di Lipsia una giuria di cui facevano parte Joris Jvens. John Grierson e Jerzy Toepliz gli aveva assegnato il Premio Speciale della Giuria, mentre per i giudici italiani della commissione non si meritava nulla.

Si, la voglia di affondare il bisturi dentro la piaga è molto forte, ma non si può abusare della pazienza di chi leggerà questa intervista. Per sommi capi: in Italia il documentario è stato un genere protetto, vale a dire indifeso totalmente dagli ukase dello stato protettore che lo sovvenziona, e, ciò che è peggio, senza il sostegno degli aficionados, anzi, osteggiato dagli spettatori. Bisogna risalire all'immediato dopoguerra, quando la programmazione obbligatoria, che assegnava al documentario una percentuale sugli incassi, era gestita dalle commissioni ministeriali: a loro competeva abbinare i documentari ai film. Va da sé che i documentari degli “amici" della DC erano accorpati ai film di successo, e quelli dei “nemici" ai film poveri di incassi. Che pacchia prosperare abbinati a Gilda, che migragna languire insieme a Un condannato a morte è fuggito, uno dei capolavori di Bresson! Per la legge del minimo sforzo, i documentari degli "amici" vertevano sulle fontane di Roma, sui pini di Roma, sui tramonti di Roma, sui sette colli di Roma, sui ponti di Roma, sulle piazze di Roma, sugli argini del Tevere di Roma e così via. Sfido io che gli spettatori fossero colti da rigetto contro quel condensato di noia senza rimedio. Ma il guasto sarebbe stato irrimediabile.

Abolito il perverso meccanismo dell'abbinamento, la legge ha sussidiato il documentario con i premi di qualità, erogati da una commissione a volte anche severa. Pini e fontane, archi e colonne non sono scomparsi del tutto, questo no. Il nuovo meccanismo, tuttavia, ha consentito a una nuova leva di documentaristi di esordire.

***Che tipo di distribuzione avevano allora i film? E successivamente quale tipo di pubblico hanno incontrato? Era lo stesso per il quale avevate pensato il vostro lavoro?***

Abbiate pazienza, mi sto dilungando sulle leggi del cinema, ma senza farne cenno la storia del documentario italiano diventa un puzzle indecifrabile. Tutte le leggi, dal dopoguerra in poi (esclusa l'ultima del 1998 che condanna il documentario alla non esistenza), hanno sancito che lo spettacolo cinematografico dovesse essere composto obbligatoriamente da un lungometraggio e da un corto metraggio. Il de profundis si celebra quando all'esordio degli anni Sessanta il documentario viene visto come il fumo negli occhi anche dall'esercente, che lo considera tempo rubato alla pubblicità, un furto vero e proprio di un bel mucchio di quattrini. E dunque, via il documentario, via i suoi dieci dodici minuti, da riempire tutti con una decina di messaggi pubblicitari. Gli spettatori, che con qualche ragione hanno detto no allo pseudo-documentario del tempo degli abbinamenti, subiscono senza rea. gire. Poiché è la stessa inerzia di oggi di fronte alla televisione e alla sua dose massiccia di un centinaio di spot al giorno, c'è da chiedersi: subivano sul serio, o cominciava la loro dipendenza dalle promesse consolatorie della persuasione occulta?

Allora, comunque, ne abbiamo preso atto: nei cinema il documentario non veniva proiettato. Mai. A metà degli anni Sessanta ci fu un giro di vite. Lo Stato reagì: poffare!, questo documentario s'ha da proiettare, la legge che lo impone. Qualche verifica della Guardia è di Finanza, qualche esercente condannato a pagare la penale. Evviva! L'esultanza però durò poco: chi poteva prevedere l'astuzia sopraffina degli esercenti che, forbici alla mano, riducevano il documentario a un blitz, titoli di testa, due/tre inquadrature e titolo fine?

Non è stato facile mettersi l'anima in pace. Costretti a fare di necessità virtù, giravamo i nostri documentari per l'ipotetico pubblico che ognuno di noi sognava di trovare. Rare volte ci capitava di incontrarlo, questo pubblico, ai festival, ai convegni, ed era un incontro su cui campare di rendita. In Germania, nel corso di un'intervista ho dichiarato che l'attività dei documentaristi italiani era sommersa e clandestina come quella dei pusher. Mi hanno guardato come una vaniloquente. Perché in Germania, in Francia, in Inghilterra il documentario ha un pubblico fedele e appassionato.

***Che tipo di produzione avevano i documentari?***

Il basso costo del documentario garanzia di libertà. Su di esso non gravano ipoteche produttive. È esente dal peso del sopra la linea (il costo degli attori, N.d.A.). Non ha bisogno di teatri di posa, costumi, trucchi scenografie. Il numero dei componenti della troupe da prefisso telefonico. I produttori non ti rompono l'anima per imporre le loro ricette di successo; chiedono un prodotto di buon livello basta; non per bontà loro, ma perché il loro guadagno dipende dal premio di qualità, non dal numero degli spettatori. Esercitano anche la censura, priori, rifiu tando l'argomento troppo spinto che gli proponi: spinto socialmente sperimentalmente, non perché luci rosse. Eccetto cavalletto Cartoni, mezzi tecnici possono entrare tutti nel bagagliaio di una tre porte, compresi i survoltori parco lampade correlato ai kilowatt disposizione. Una volta Lino ha ottenuto un dolly. Una volta ho avuto addirittura l'elicottero, ovviamente messo disposizione non dal produttore ma dall'ANAS. Pellicola con il contagocce (vale dire con un rapporto di 1 a 3, a 4 - per Nanouk è stato di 10). Giorni di ripresa, da 2 a 4.

Attenzione, tutti questi sono dati esterni che non rendono l'idea del making del documentario. "*Se otto ore vi sembran poche..*.": noi lavoravamo spontaneamente 12, 13, volte anche 15 ore giorno, negrieri di noi stessi per risultato. Il climax era connotato da una specie di fervore no, non parola giusta, era un *quid* oscillante tra l'esaltazione la nevrosi, per nuvole che coprivano il sole, per survoltori che scattavano per sovraccarico. Punto di forza era l'interscambio tra mansioni: il regista era anche il responsabile della produzione, il macchinista dava una mano all'organizzatore, l'organizzatore diventava forza pubblica quando bloccare una strada o una piazza diventava necessario, l'aiuto operatore si prestava a fare la comparsa... Insomma, ognuno di noi contava, a dir poco, per due.

***Parliamo della questione del commento sonoro e del suo rapporto con le immagini. Quanta importanza davate al parlato? Mi riferisco in particolare all'uso della traduzione dal dialetto in Stendali.***

Non esiste né regola né legge: il rapporto suono-immagine è un traguardo, a volte liscio come l'olio, a volte faticoso, raggiunto dall'intesa tra regista e musicista. Ogni documentario è un caso a sé: in *La briglia sul collo* la musica è solo sui titoli di testa e fine. In altri casi, copre tutto il fotografico.

Se leggete con attenzione i nostri titoli di testa, vi accorgerete che molti nomi sono spesso ricorrenti. La frequenza massima la spunta Egisto Macchi, un musicista che sapeva intendere musicalmente l'immagine. L'imperfetto sta a significare che ci ha lasciato di punto in bianco, era l'estate del 1992, io ero in Puglia, lui è morto a Montpellier in Francia, la distanza ha dilatato il senso di vuoto e di sperdimento. Insieme abbiamo realizzato la colonna di Stendali, che non è in presa diretta. A montaggio terminato, Egisto e io siamo scesi giù a Martano con il fonico, abbiamo affittato un cinema parrocchiale (a Maglie, se ricordo bene), radunato le donne del pianto, proiettato il documentario suscitando una grandissima emozione. Dirette da Macchi, le donne di Stendali hanno doppiato loro stesse, credo di poterlo dire, meglio delle professioniste.

Degli altri due documentari etno, La passione del grano e L'inceppata, autore della musica è Domenico Guaccero. Musica preziosa la sua, con quei richiami ancestrali di timbro stravinskiano, che sottolineano l'arcaicità del rito.

Anche per il commento parlato non esiste né regola né legge, salvo l'esigenza prioritaria di ridurlo all'essenziale. Il dialetto è un caso a sé: è espressione di chi lo parla, un segno di identità. E se il dialetto, come in Stendali, è una lingua altra, incomprensibile? La nostra soluzione è stata affidarsi a Pier Paolo Pasolini, perché il canto funebre è poesia, con radici antichissime che affondano nel l'ethos popolare. Certo, si poteva scegliere una traduzione letterale, o i sottotitoli in cui il tempo di lettura si mangia il tempo e il ritmo dell'immagine, o di non intervenire in alcun modo, lasciando al canto in lingua greca del Salento il suo mistero. Come si fa a decidere qual è la soluzione giusta? E allora, il problema si risolve chiedendosi: Pasolini è stato o no un valore aggiunto al documentario? La mia risposta alla domanda è: sì.

***Che tipo di scelte avete privilegiato in riferimento al montaggio? E rispetto all'uso del piano-sequenza per resti tuire una dimensione temporale dell'avvenimento? Penso in particolare al rapporto fra tempo-rituale e tempo-cinematografico.***

Mettiamola così: con la macchina da presa e la pellicola, non si fa cinema. Con la macchina da presa, la pellicola e il montaggio, sì. Ma che cos'è il montaggio? Per attaccare le inquadrature tra di loro la pressa basta e avanza. La funzione del montaggio è un'altra: è afferrare il linguaggio segreto delle immagini che si chiamano tra loro, giudicare impietosamente il loro tempo di vitalità, assemblarle nel ritmo cinematografico che le immagini a volte suggeriscono, a volte esigono. Oppure sono così polivalenti che devi scegliere per loro.

Il piano-sequenza dai nostri documentari è praticamente escluso, non ci ha attratto, patiti come eravamo del montaggio. Oggi, con il senno di poi, mi arrischio a fare il punto della situazione: il piano-sequenza è una multi-inquadratura che bypassa l'intervento del montaggio, la scansione delle immagini, il loro ritmo, il loro avvicendamento avvengono durante la ripresa, non in moviola; esattamente come la sequenza montata, anche il piano sequenza è permeato dal tempo cinematografico, lo ha fagocitato, lo ha incluso in sé, e io sfido chiunque a realizzarne uno senza studiarlo secondo per secondo; in definitiva, il piano sequenza è un'autodichiarazione di bravura, una performance che esige pellicola e in cambio garantisce ammirazione.

***Con quale spirito andavate/ritornavate al Sud? Quali opere avete realizzato tu e Lino successivamente a Stendali?***

Siamo andati al Sud, Lino e io, non solo per girare documentari etnografici.

Siamo andati al Sud per Essere donne (Cecilia Mangini, 1965) e abbiamo raccontato le braccianti, le tabacchine, le emigranti che vedevano nella fabbrica un salto di qualità di vita.

Con Fata Morgana (Lino Del Fra, 1962) alla stazione di Milano abbiamo accolto con la macchina da presa i me nidionali che negli anni del miracolo economico scendevano dai treni con i pacchi di presspan e le valigie legate con lo spago; e li abbiamo seguiti nel loro faticoso inserimento, segregati in quelle che venivano definite le "coree" e sottopagati.

In Brindisi 1966 (Cecilia Mangini, 1966) abbiamo documentato l'impatto del grande petrolchimico Monteshell - vera e propria cattedrale nel deserto - sulla città di Brindisi, e la nascita di una classe operaia selezionata non per merito ma per segnalazione di sua eccellenza e di sua eminenza.

Con Tommaso (Cecilia Mangini, 1965) abbiamo accompagnato un adolescente nelle sue fughe in motorino e nel suo sogno di diventare un operaio assunto alla Monteshell brindisina.

Per Comizi d'amore '80 (Lino Del Fra, 1984, tre puntate per la RAI) siamo andati ad ascoltare gli operai dell'Italsider di Taranto, stupiti loro stessi che la fabbrica avesse dato una svolta ai loro rapporti con l'altro sesso, e a parlare con le donne del leccese alle prese con la legge sull'aborto.

In Domani vincerò (Cecilia Mangini, 1969, due puntate per la RAI) siamo partiti alla ricerca dei ragazzi sar di e dei figli degli immigrati meridionali al Centro e al Nord, che per uscire dall'emarginazione e dalla povertà inseguivano il mito della boxe come miraggio di promozione sociale ed economica, e da pugili dilettanti ci hanno raccontato il loro "sogno di gloria e di riscatto".

Per il Sud potevamo anche fare di più. Però l'inflazione annua al 15, al 18% ha cominciato a depredare il valore del denaro, e i premi di qualità restavano ostinatamente sempre quelli, il Ministero non li ha indicizzati mai. È cominciato il valzer triste delle economie: prime a saltare sono state le trasferte. Addio documentari al Sud, al Nord e ovunque, fuorché a Roma, al massimo arrivando poco oltre il grande raccordo anulare. Raddoppiato il costo della pellicola, abbiamo ripiegato sul negativo 16 mm che veniva gonfiato a 35 mm al momento della stampa.

Alla fine ci hanno tagliato i tempi di ripresa. Restava solo da dire un altro "grande no": addio documentari!

Dalla metà degli anni Settanta a oggi, quanti ministri dello Spettacolo si sono avvicendati a via della Ferratella, quanti ministri dei Beni Culturali a via del Collegio Romano? Nessuno di loro ha mosso un dito per salvare il documentario italiano.

Lasciatemi perciò ricordare almeno uno dei suoi quarti di nobiltà. Dalla A alla Z hanno esordito nel cinema come documentaristi: Michelangelo Antonioni, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Alessandro Blasetti, Luigi Comencini, Lino Del Fra, Carlo Di Carlo, Luciano Emmer, Giuseppe Ferrara, Andrea Frezza, Ugo Gregoretti, Alberto Lattuada, Marco Leto, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Gianfranco Mingozzi, Elio Petri, Dino Risi, Nelo Risi, Roberto Rossellini, Paolo e Vittorio Taviani, Florestano Vancini, Carlo Verdone, Valerio Zurlini.