

Mattia Cinquegrani
Tra arcaismo e modernità.
Il cinema documentario di Cecilia Mangini

Tempo presente e tempo passato
Sono entrambi forse presenti nel tempo futuro,
E il tempo futuro contenuto nel tempo passato.
Se tutto il tempo è eternamente presente
Tutto il tempo è irredimibile.

T.S. Eliot

Nel cinema di Cecilia Mangini si disgrega ogni univocità del tempo: il permanere del passato s'innesta in un presente che già evoca paesaggi futuri. Da un lato, le forme di un universo ancora arcaico affiorano fra le tracce di un'industrializzazione irrevocabile e forse necessaria. Dall'altro, il manifestarsi di una religiosità attraversata da tensioni paganeggianti si salda a istanze e tecniche dichiaratamente contemporanee. Il reale – irrimediabilmente estraneo a qualsiasi schematizzazione narrativa – si mostra quale stratificazione di temporalità non coincidenti e fra loro sempre in violento contrasto. Carattere deducibile non solo dalla comparazione di più lavori ma elemento che anima ogni singola opera di Mangini, il compenetrarsi dell'ora con l'estinzione di quel che fu e il loro comune proiettarsi in ciò che deve ancora essere costituisce uno degli aspetti più densamente significativi fra quelli che definiscono lo sguardo di questa regista.

D'altro canto, tra gli anni Cinquanta e i Settanta del Novecento, una simile *poetica dell'anacronismo* si manifesta quale attitudine ricorrente e largamente condivisa. In essa a rivelarsi è il desiderio, comune a molti intellettuali e artisti italiani, di indagare senza reticenze una realtà nazionale ben più articolata e contraddittoria di quanto la ripresa post-bellica facesse comunemente intendere¹. E mentre Pier Paolo Pasolini rivolge il proprio sguardo

¹ Basti pensare alle critiche mosse negli anni Cinquanta al film di Vittorio De Sica *Umberto D.* (1952) da Giulio Andreotti, allora sottosegretario alla presidenza del Consiglio del governo De Gasperi, con delega allo Spettacolo. «Se è vero – scrive il politico sulle pagine di *Libertas* – che il male si può combattere anche mettendone duramente

alle periferie sottoproletarie, ricercando le ultime tracce di una sacralità tutta arcaica dell'esistere, altri guardano al Meridione come a una dimensione differente della storia e ancora cristallizzata in un passato antichissimo.

Le stagioni – scrive Carlo Levi a proposito della Lucania – scorrono sulla fatica contadina, oggi come tremila anni prima di Cristo: nessun messaggio umano o divino si è rivolto a questa povertà refrattaria. Parliamo un diverso linguaggio: la nostra lingua è qui incomprensibile. I grandi viaggiatori non sono andati al di là dai confini del proprio mondo; e hanno percorso i sentieri della propria anima e quelli del bene e del male, della moralità e della redenzione. Cristo è sceso nell'inferno sotterraneo del moralismo ebraico per romperne le porte nel tempo e sigillarle nell'eternità. Ma in questa terra oscura, senza peccato e senza redenzione, dove il male non è morale, ma è un dolore terrestre, che sta per sempre nelle cose, Cristo non è disceso².

Il sud, assieme ai sobborghi più umili delle grandi città, diventa così il luogo per mettere in discussione, innanzitutto, l'idea di una sincronizzazione culturale nell'Italia contemporanea.

Nel corso degli anni Sessanta, mentre la società dei consumi afferma nuove traiettorie identitarie e sociali (attraverso la prospettiva di uno sviluppo interminabile), i territori più sensibilmente 'arretrati' sono attraversati da una ritualità ancora riconducibile a forme paganeggianti del credo religioso. Una ritualità intrisa di superstizione e saperi che precedono di molto l'imporsi delle norme scientifiche e, persino, di quelle cattoliche. Resistono, nel sud dell'Italia, pratiche atte ad affermare una temporalità ciclica, votata a risolvere la minaccia del *caos* nel ricorsivo celebrarsi del raccolto e della semina, della fine e dell'inizio, della nascita e della morte³.

a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che se nel mondo si sarà indotti – erroneamente – a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del secolo ventesimo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria. [...] Noi ci auguriamo sinceramente che egli non si fermi a raccogliere soltanto le male arti delle donne traviate, i furfantelli della cronaca nera, l'isolamento sterile dell'una o dell'altra sottoclasse». G. ANDREOTTI, *Piaghe sociali e necessità di redenzione*, in «Libertas», 28 febbraio 1952.

² C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Mondadori, Milano 1996, p. 8.

³ «Nel tempo ciclico – scrive Ernesto de Martino – [...] si imita il tempo ritornante della crisi, ma per redimerlo in tempo del trascendimento valorizzante e della presentificazione: e la redenzione ha luogo offrendo un orizzonte istituzionale nel quale ciò che rischia di tornare [...] è cercato e fatto tornare per essere ripreso nel processo di valorizzazione e per essere così reintegrato nel tempo storico e culturale della decisione. Ma il tempo ciclico dei miti di origine e fondazione [...] è anche un tempo protettivo della storicità

Si conservano, per esempio, in queste regioni le lamentazioni funebri, tracce ormai residuali di una pratica antichissima, che Ernesto de Martino indaga a fondo e riporta alla luce con i suoi studi⁴ (percorrendo una traiettoria, a ben vedere, omologa a quella pasoliniana e di Carlo Levi). Studi che, innestandosi pienamente entro una riflessione già elaborata da Cecilia Mangini⁵, diventano non solo coordinata del suo cinema, ma vera e propria fonte di ispirazione. A dimostrarlo è *Stendali (Suonano ancora)*, breve documentario del 1960, nel quale alcune lamentatrici di Martano eseguono un pianto rituale in lingua grika⁶. Fatta eccezione per un breve prologo, con l'eco delle campane a morto che si spande per il paese, e un più rapido prefinale nel quale le spoglie sono portate in processione, l'intero arco narrativo del film è definito dal compimento del rito. Si osserva, così, il canto delle prefiche, in principio solitario, farsi in breve tempo rapido, mentre i movimenti diventano frenetici, violenti e disperati, prima di sciogliersi in un pianto che muore sommerso.

Mangini presenta questa pratica funeraria nella sua interezza, ponendone chiaramente in evidenza la progressiva evoluzione emotiva e narrativa, come pure il graduale intensificarsi dei gesti compiuti e del loro ritmo di esecuzione: *Stendali (Suonano ancora)* si manifesta quale studio puntuale di un rito con più di «tremila anni di vita, sopravvissuto alla mutazione antropologica che stava cambiando il volto del paese»⁷. Eppure, ricondurre tale opera entro i confini della semplice azione documentale non può che apparire largamente riduttivo, rispetto alle intenzioni e ai caratteri effettivi del lavoro. Come dichiara la stessa regista, l'obiettivo sostanziale cui aspira il film è attivare quel processo di «messa in causa del sistema»⁸ che

del divenire, in quanto risolve i momenti critici dell'esistenza in soluzioni esemplari già avvenute *in illo tempore*». E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2002, pp. 221-222.

⁴ Cfr. ID., *Morte e pianto rituale nel mondo arcaico. Da lamento antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

⁵ Tanto la produzione fotografica di Cecilia Mangini, avviata nel 1952, quanto le sue prime due opere filmiche documentarie (*Ignoti alla città* – 1958, *Firenze di Pratolini* – 1959) testimoniano la marcata sensibilità della regista nei confronti di quei caratteri culturali oramai destinati a una rapida dissoluzione.

⁶ Cfr. M. GRASSO, *Il cinema e il mondo. Conversazione con Cecilia Mangini*, in *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*, Id., Kurumuny, Calimera 2005, p. 49; G. SCIANNAMEO, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, dal Sud, Bari 2011, p. 57.

⁷ F. ROSSIN, *Incontro con Cecilia Mangini*, in *NodoDoc 3. Catalogo*, Aa.Vv., Artgroup, Trieste 2009, p. 83.

⁸ GRASSO, *Il cinema e il mondo. Conversazione con Cecilia Mangini*, cit., p. 50.

per Lévi-Strauss ed Ernesto de Martino caratterizza l'agire dell'etnologo. È per raggiungere un simile scopo, è per riuscire a riflettere sul presente che nel film si manifesta la rinuncia agli stilemi del documento etnografico, primo fra tutti, la fissità della macchina da presa che, nell'opinione del tempo, avrebbe dovuto assicurare l'obiettività scientifica del girato⁹. Qui, di contro, montaggio e regia rendono la loro azione esplicitamente evidente, come a imporre lo sguardo personale dell'autrice su quanto messo in scena. Le inquadrature si rivelano spesso inusuali, con la macchina da presa che ora osserva il gruppo di donne dall'alto, ora si abbassa sino al pavimento a inquadrare i piccoli passi e i salti compiuti dalle lamentatrici, ora si sostituisce agli occhi del giovane defunto disposto nella bara. Già la critica del tempo individua in questo processo esplicito di costruzione dell'opera, nel ritmo e nel gioco delle angolazioni – la cui derivazione dal cinema sovietico appare evidente¹⁰ – gli elementi che consentono a Mangini di reagire «alla staticità e alla monotonia del contenuto»¹¹ e di porsi «contro tutti i conformismi e contro tutto lo sciocco e anonimo folclore [per comporre] una piccola opera di poesia realistica»¹². Senza cedere in alcun modo alla rievocazione semplicemente formalista di ciò che sta per scomparire dall'orizzonte dell'oggi, *Stendali (Suonano ancora)* si muove in direzione di un creare poetico e, pertanto, di una produzione di senso che può soltanto riversarsi nel presente. Nel film di Mangini il passato non è che il momento originario di una riflessione che si proietta interamente nella contemporaneità.

D'altro canto, la mera documentazione del pianto funebre non avrebbe saputo trasmettere, nella sua interezza, la portata culturale che la sopravvivenza della lamentazione esprimeva ormai nella seconda metà del Novecento. Come già pone in evidenza Ernesto de Martino, questi riti così profondamente legati al mondo arcaico – per quanto invariabilmente ripetuti durante il succedersi dei millenni – sono pervenuti sino alla

⁹ Cfr., *Ivi*, p. 51. D'altro canto, sembra opportuno considerare come la natura etnografica del cinema di Cecilia Mangini sia da individuare in primo luogo nel tipo di relazione che la regista instaura con quanto rappresenta nelle sue opere. Cfr., SCIANNAMEO, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, cit., p. 23.

¹⁰ «Dal punto di vista formale – afferma la stessa Mangini – il mio debito con il cinema sovietico è grande e certamente per il taglio delle immagini e per il ritmo di *Stendali* a esso mi sono ispirata». ROSSIN, *Incontro con Cecilia Mangini*, cit., p. 83.

¹¹ S. FROSALI, *Prevalenza (finora) del documentario italiano*, in «La Nazione», 16 dicembre 1960.

¹² A. PINTUS, *Un documentario d'avanguardia: i riti del Sud*, in «Telesera», 26-27 maggio 1960.

contemporaneità nella forma di semplici relitti folklorici. Essi non sono più che la trasmissione di una forma rituale ancora fedele alle formule originarie, ma esercitata in un contesto irrimediabilmente distante da quel complesso universo mitico entro il quale ne era stata definita la struttura e sancita l'origine. Un universo ora «annientato o sconvolto o sincretisticamente alterato da quasi due millenni di Cristianesimo [...], sì che oggi quel che ne avanza è per lo più frammento o rottame»¹³.

È precisamente tale dimensione residuale del rito, tale permanere del passato nel presente, a rappresentare un elemento narrativamente portante di un secondo lavoro realizzato da Cecilia Mangini, ancora nel 1960. In *Divino Amore* a essere documentati sono i pellegrinaggi compiuti da numerosi gruppi di fedeli verso l'omonimo santuario romano, posto lungo la via Ardeatina, a circa quindici chilometri dalla città. Il territorio entro il quale ci si muove è, in questo caso, dichiaratamente riconducibile a una contemporaneità culturale. L'immagine che apre il film è quella di una moderna processione, ove dietro a una grande croce di legno lampeggiano le deboli fiammelle dei ceri, schermati da paralumi in carta sui quali è impressa l'immagine della Madonna. Più di ogni altra cosa, proprio questa icona della Vergine in trono – punto focale dell'intera pratica devozionale – permette di ricondurre, con indiscutibile certezza, il rito nell'orizzonte del cattolicesimo e al di fuori di qualsiasi manifestazione dell'universo arcaico.

Eppure, osservando un poco più a lungo le numerose fasi di questo evento religioso, appare evidente come molte tra le formule e i gesti compiuti dai pellegrini appartengano a una dimensione ben più primitiva della fede. Ora gli uomini si percuotono il petto mentre le donne, col volto sfigurato dalla tensione, agitano in alto le braccia tese. Solo qualche istante più tardi delle mani si avvinghiano convulse a un'inferriata della chiesa, le bocche urlano furiose e i capelli vengono tirati in un'euforia collettiva e incontrollabile. È il momento di maggiore intensità della preghiera, quello in cui la presenza del divino si fa più percepibile. I movimenti e le azioni dei pellegrini adesso ricalcano con precisione quelli compiuti dalle lamentatrici di *Stendali* (*Suonano ancora*), sino a diventare indistinguibili i primi dai secondi¹⁴. Le forme di un passato ancora paganeggiante affiorano

¹³ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo arcaico. Da lamento antico al pianto di Maria*, cit., p. 57.

¹⁴ A tale proposito, risulta fondamentale ricordare come una funzione primaria della figura di Maria – nella definizione delle pratiche del cristianesimo cattolico – è stata precisamente quella di proporre un modello di cordoglio sostanzialmente opposto a quello rappresentato attraverso la figura della prefica. «Proprio per assolvere la sua funzione pedagogica di *Mater Dolorosa* e di modello del nuovo *ethos* cristiano di fronte alla morte,

con violenza entro l'orizzonte della contemporaneità ma, a ben vedere, entrambi sono oramai proiettati verso il progresso di un futuro già prossimo. A renderlo evidente è una breve sequenza il cui rilievo narrativo è dimostrato tanto dalla sua collocazione, nella parte precisamente centrale del film, quanto dalla leggerezza che contraddistingue il tono di questo momento del racconto, in netto contrasto con gli episodi precedenti e i successivi.

È durante l'ora del pasto che il gruppo dei pellegrini si concede alcuni momenti di svago e di quiete: le famiglie si stendono sui prati per mangiare, i bambini giocano tra loro e alcuni giovani riposano al sole. Soprattutto, però, molti fedeli approfittano di questo tempo a loro disposizione per farsi ritrarre dal fotografo. Alle loro spalle, tuttavia, non si staglia la facciata bassa e chiara del santuario, né la torre con l'arco di accesso o la collina su cui il sacro edificio si eleva. Dietro di loro si rivela l'immagine di una fitta pineta sovrastata dalla figura, circondata di bianco, di una Madonna con in braccio il bambino (anche se non *Maria Santissima del Divino Amore*, come la scritta al suo fianco e il contesto farebbero immaginare). Un'immagine indissolubilmente legata a questo luogo, nella percezione e nel ricordo dei pellegrini, eppure priva di qualunque legame reale con esso. Si tratta, infatti, di un grande manifesto stampato su tela che, nella sua composizione grafica, richiama con fedeltà gli elementi precipui della comunicazione turistica e pubblicitaria in voga negli anni Sessanta. I nuovi riti del consumo si affacciano, così, entro la dimensione di una pratica religiosa già densamente stratificata e contraddittoria.

È precisamente in questo embricarsi di tradizioni, di pratiche moderne o millenarie, di riti arcaici e contemporanei, di modelli proposti o imposti dalla società dei consumi, è in questa commistione fittissima di dati tra loro temporalmente inconciliabili a trovarsi l'essenza più intima della contraddizione identitaria che attraversa la realtà nazionale, in modo particolare durante i decenni centrali del Novecento. Una contraddizione, questa, che in forme diverse attraversa integralmente lo scheletro della penisola italiana, dalle montagne del settentrione alle grandi coltivazioni arse dal sole del sud, ma che si presenta con un'evidenza e una forza maggiori in alcuni territori più che in altri. Fra i luoghi emblematici di questa non risolta stratificazione culturale e identitaria vi è la Sardegna, che nel 1966 viene ritratta e indagata da Cecilia Mangini, in un documentario realizzato per la rubrica *L'Italia allo specchio*, prodotta dall'*Istituto Nazionale Luce*.

la figura di Maria si adattò persino ad accogliere gli aspetti più arcaici del cordoglio antico, come il cadere inanimata ed il percuotersi il petto e il graffiarsi le guance e il lamentarsi». *Ivi*, p. 305.

Sardegna è commissionato dal Ministero dei Lavori Pubblici, per promuovere la costruzione della variante alla strada statale Carlo Felice all'altezza di Sassari, e rappresenta per la regista un'importante occasione per esplorare una realtà geografica che trova nel processo della contaminazione uno dei propri caratteri fondativi.

Proprio la contrapposizione, quasi ossimorica, di elementi fra loro dissimili rappresenta la modalità attraverso la quale Mangini costruisce interamente la narrazione visiva e testuale di questo breve racconto. Presto il quadro dell'immagine è interamente occupato dalla visione dei lunghi moli nei quali si articola il porto di Cagliari che — in attesa della realizzazione di un progetto espansivo — vede alternare strutture costruite ad altre ancora circondate da ponteggi, gru per lo scarico delle merci a quelle per la costruzione edile. Solo pochi secondi dopo, tuttavia, il racconto pare tornare indietro nel tempo di molti decenni o di alcuni secoli. Ai profili grigi dei grandi traghetti commerciali si sostituiscono le figure arcaiche di pescatori che usano strumenti e tecniche riconducibili a epoche culturali e storiche infinitamente distanti. All'immagine di una minuscola imbarcazione a remi, che a stento sembra riuscire a contenere il denso intrico di reti poggiato al suo interno, si accosta la sagoma misera e scura di un uomo che lentamente raccoglie, dal fondo sabbioso, manciate di telline con un piccolo rastrello.

Quella distanza, in apparenza incolmabile, che solo pochi anni prima separava con nettezza il sud e il nord dell'Italia sembra oramai cominciare a disperdersi, con l'attuazione di nuove politiche economiche e industriali per il Meridione. Tradizione e innovazione, arretratezza e modernità, agricoltura e sviluppo industriale sono diventati i parametri di una crisi identitaria che, per Mangini, negli anni Sessanta sembra oramai derivare dalla coesistenza di tali elementi in un medesimo territorio, più che dalla possibilità di ricondurli ad aree differenti del Paese¹⁵.

¹⁵ Non a caso, per Mangini, la questione primaria dell'emigrazione italiana, dalle aree arretrate verso il Settentrione, è in buona parte da ricondurre alla coesistenza di modelli sociali e culturali profondamente dissimili che gli immigrati si trovano a dover fronteggiare. «Torniamo a quella 'chanson de geste' da tre soldi di paga giornaliera, per cui i contadini del Sud abbandonavano la loro terra e i riti che per secoli li avevano protetti dalla precarietà dell'esistenza: contro l'insostenibilità del dolore della morte il pianto funebre in grico salentino che ho ripreso in *Stendali*; contro l'assedio della fame l'uccisione del capro espiatorio che Lino [Del Frà] ha raccontato in *La passione del grano*. La diaspora ha rischciato al nord tre generazioni di meridionali, famiglie intere, nonni, genitori, ragazzini: non è stata una transizione. È stato uno strappo violento, una mutilazione che ha contribuito, e non di poco, alla scomparsa del mondo contadino e all'abrasione della sua

Trasformazioni sociali, rapporti che cambiano, tempi che si dilatano, spazi urbani territori, campagne che mutano volto. [...] Anche lo spazio fisico in cui agiscono uomini e donne subisce una metamorfosi dagli effetti spesso non controllati e controllabili. Il cinema di Cecilia Mangini è cinema dei luoghi e della compresenza di antico e moderno, sviluppo e arretratezza, paesaggi i cui abitanti rivivono ogni giorno il proprio passato e sperimentano la modernità e i suoi effetti¹⁶.

Una compresenza intensissima, che nelle immagini di *Sardegna* si rende manifesta dall'accostamento iconografico dei rulli meccanici della nuova cartiera di Arbatax (le cui tecnologie produttive negli anni Sessanta appaiono tra le più avanzate d'Europa) e della spola che ancora attraversa i filamenti di un vecchio telaio a pedali (simbolo efficace di un territorio la cui economia ancora si basa, in maniera sostanziale, su agricoltura e pastorizia).

Non vi è qui alcuna traccia di rifiuto preconconcetto nei confronti di un progresso che appare spesso necessario, e talvolta ineludibile. D'altronde, il mondo «'prenazionale e preindustriale' — come ricorda Cecilia Mangini — era [...] un regno di ingiustizie e prevaricazioni, del dover subire, sopportare, soffrire e rassegnarsi. Della fatica del vivere, della pena del vivere»¹⁷. Tuttavia, quando un simile universo è oramai prossimi a scomparire, a prendere il suo posto è la promessa di un'evoluzione imminente, che proietta davanti a sé l'immagine vivida di un avvenire non domato e, forse, indomabile. «Il vecchio pescatore o il disoccupato — afferma la voce di commento alle immagini di *Sardegna* — attendono che il progresso industriale li proietti in una più accettabile dimensione del presente, anche se con nuovi problemi, contraddizioni e nuove lotte». Ad apparire drammatica allora non è la graduale trasformazione delle cose, come si diceva, ma la mancanza di una pacificazione capace di rivelarsi reale tra i tanti modelli culturali e sociali che, in un tempo eccessivamente ridotto, hanno ridisegnato interamente il profilo identitario di tutta una nazione.

Se nel compenetrarsi di passato, presente e futuro risiede uno fra i nodi centrali dell'opera documentaria di Cecilia Mangini, è perché entro questo crocevia temporale, entro il realizzarsi di un simile anacronismo, attorno alla metà del Novecento, viene a definirsi la questione italiana di

civiltà imbevuta di magia». Cecilia Mangini, *Operai del nord e immigrati: la storia orale. Fata Morgana di Lino del Frà*, in Mirko Grasso, *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Calimera, Kurumuny, 2007, p. 118.

¹⁶ SCIANNAMEO, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, cit., p. 81.

¹⁷ GRASSO, *Il cinema e il mondo. Conversazione con Cecilia Mangini*, cit., p. 48.

una nuova realtà culturale, sociale politica ed economica. Una realtà rimasta eternamente incompiuta, per aver lasciato in sospenso e senza risposta quella domanda insistente che sembra chiedere quale identità possa esistere laddove, proiettandosi interamente nel futuro, si rinunci a risolvere e ad accogliere quello che è stato il proprio passato.

