

Stendali, Pasolini, il Salento: intervista a Cecilia Mangini

Mirko Grasso

Abstract

The contribution proposes a reflection on the relationship between Pasolini and Salento through the story of his collaboration with the director Cecilia Mangini, in particular for the making of the documentary on Salento's mourning. An interview of the author with the director, partly unpublished, is published.

Keywords: Salento, mourning, cinema, documentaries, sacred.

Il legame tra Pier Paolo Pasolini e il Mezzogiorno è stato molto profondo e trova genesi nella visione epica del Sud che egli coltiva, seppur in forme diverse e spesso contraddittorie, per tutta la sua produzione artistica. È un tragitto che parte da molto lontano, dalla fine degli anni '40, e si snoda per il trentennio seguente sino ad una settimana prima della tragica e brutale morte. In Puglia, in particolare, si contano svariate conferenze tenute da Pasolini a Bari, Foggia, Lecce; sono innumerevoli i passi della sua opera che rievocano la regione come una terra mitica. C'è anche stata l'amicizia con scrittori pugliesi come Vittorio Bodini, al quale nel 1968 chiede un sostegno per *Teorema*, candidato al premio Strega, e Tommaso Fiore che lo inviterà in Puglia per alcuni incontri culturali.

Anche gli intrecci cinematografici sono molto forti. Nel 1960 per la regista molese Cecilia Mangini (1927-2021) scriverà un commento alle riprese di un lamento funebre contadino girato nel Salento. Nel 1964 per *Il vangelo secondo Matteo* si avvale di numerosi luoghi pugliesi per ricostruire l'arcaicità dei paesaggi di Cristo, e nelle seguenti *Poesia in forma di rosa* sempre la Puglia, e il territorio barese in particolare, diventano metafora della mitica civiltà contadina. Ancora il Salento, e siamo entrati ormai negli anni Settanta, compare indirettamente nella realizzazione cinematografica de *Il fiore delle mille e una notte* in quanto Pasolini sceglierà proprio doppiatori leccesi per rievocare con la parola le affascinanti atmosfere orientali.

Ho avuto modo di ben conoscere Cecilia Mangini agli inizi del 2000, quando conducevo la mia ricerca su Pasolini e il Sud Italia. Cecilia, prima della riscoperta della sua arte avvenuta in questi ultimi anni, allora subiva un quasi ventennale silenzio perché vittima - tra le tante - del degrado culturale e politico italiano, un emblematico tassello tra i tanti della crisi della cosiddetta prima repubblica che non ha avuto ancora sbocco. La cercai

telefonicamente, ci incontrammo e da lì nacque una sincera amicizia e un'intensa collaborazione che in pochi anni ci portò a rimettere in circolazione alcuni suoi documentari accompagnate da mie ricerche. Cecilia era molto generosa: mi forniva materiali e documenti sui suoi lavori e mentre scrivevo i miei libri (che lei ha seguito in ogni fase) riprendeva fiducia verso ciò che aveva fatto. Riattivava contatti, recuperava relazioni, tornava a percorrere strade che avrebbero favorito la sua riscoperta degli ultimi: ciò le ha garantito un meritato ritorno sulla scena pubblica e, quel che ha contato più per lei, nel campo cinematografico. Si era allontanata dal cinema quando ancora si montava la pellicola, avrebbe poi ripreso l'attività con giovani registi approcciando le nuove tecniche.

Nata a Mola di Bari, poi cresciuta a Firenze, inizia l'apprendistato cinematografico nel dopoguerra frequentando i circoli del cinema e vivendo da protagonista le attività giornalistiche e culturali ad essi collegate. I suoi primi documentari forniscono significative chiavi interpretative per comprendere tutta la sua ampia produzione perché con profonda partecipazione Cecilia sceglie come proprio campo di analisi il mondo arcaico e dimenticato del sottoproletariato urbano o il residuale mondo contadino meridionale: *Ignoti alla città* (1958), *La canta delle marane e Stendalì* (1960), con immagini che si avvalgono dei testi di Pasolini, *La Firenze di Pratolini* (1959). Questi suoi lavori, allora con convinzione pubblicati dalle nascenti Edizioni Kurumuny, sono stati al centro della nostra collaborazione; mi sia quindi permesso di richiamarli per ricordarla e riprendere il suo rapporto con Pasolini.

La canta delle marane e Ignoti ritraggono la vita di tutti i giorni dei ragazzi di borgata. In queste immagini appare tutto il mondo del proletariato e del sotto proletariato romano in cui si mescolano meridionali e vite fuggite dalle grandi città del nord. Documentari che evidenziano una profonda scelta di campo che la regista attua nella conformista Italia degli anni Cinquanta. *Stendalì*, invece, è un documentario che nasce sulla scia delle opere di Ernesto de Martino e riprende un antico rito dell'Italia meridionale: il canto e il lamento funebre praticato ancora in quegli anni nel Salento. Il testo di Pasolini è altamente poetico e rivela con le struggenti e bellissime scene la ricchezza della civiltà contadina: il film è un ultimo canto funebre di quel mondo. Questa intervista mi è stata concessa nel luglio del 2004 per la prima proiezione di *Stendalì* a Castrignano dei Greci; il testo è in parte confluito nel mio volume *Stendalì. Canti e immagini della morte nella grecia salentina*, (premessa di G. Fofi, Kurumuny 2005), ma qui si legge in una versione più ampia e con parti inedite.

Come nasce l'idea di realizzare un documentario su un lamento funebre contadino?

Come nasce un'idea? Mai in modo semplice e lineare, parte da presupposti spesso sottotraccia, spunta da un magma di intenzioni e aspettative, spesso deflagra in virtù di un catalizzatore. Inizio dal catalizzatore, da Ernesto de Martino e dal suo libro *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, che neanche avevamo finito di leggerlo e Lino e io eravamo già in viaggio per il Salento. Siamo stati letteralmente affascinati dal concetto demartiniano che il fenomeno magico si forma nella richiesta di protezione contra la potenza del negativo nella vita quotidiana; il pianto rituale ci intrigava per la sua sopravvivenza trimillenaria come difesa estrema di se stessi; la scoperta delle coordinate etnologiche del nostro Mezzogiorno è stato un *coup de foudre*, che poi si è tramutato in amore a lungo termine.

Noi avevamo fame di raccontare l'Italia sommersa, le sue culture altre, la sua arretratezza, le sue genti emarginate, e de Martino ci ha consegnato quella griglia conoscitiva di cui avevamo urgenza. Ti confesso che non ci è venuto in mente di consultarlo, che ne so, di domandargli una specie di benedizione culturale -allora molto in voga e oggi anche di più-, tanto meno gli abbiamo chiesto di scrivere un commento, addirittura il suo nome non compare nei titoli di testa. Non chiedermene i motivi, non me li ricordo, sarà per via del tanto tempo che è passato, magari c'entrano le trappole della rimozione...del resto, a ben pensarci, *Morte e pianto rituale* era esaustivo di per sé. La spiegazione ultima, del qui e ora mentre stiamo parlando, è che non volevamo realizzare un documentario etnografico, ma qualcosa d'altro.

Qualcosa d'altro in che senso?

Nel senso di quell'esplicito riferimento a Lèvi-Strauss che de Martino cita tra virgolette quando afferma che dedicarsi all'etnologia... -aspetta un attimo, è una frase che mi sono segnata e te la leggo testualmente...ecco, dedicarsi all'etnologia «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 *Stendali*, ed è stata la motivazione prioritaria che ci ha spinto a realizzarlo, più in generale che ci ha spinto a fare cinema, a lavorare dietro la macchina da presa.

Perché proprio a Martano?

Durante i sopralluoghi abbiamo setacciato tutti i paesi di lingua greca del Salento: a Calimera c'era una donna che conosceva il rituale, a Sternatia un'altra o forse due, soltanto a Martano il pianto funebre sussisteva come

memoria del gruppo delle donne che nel documentario hanno impersonato loro stesse. Filomena e Nunziata, le più anziane, erano tanto consapevoli da dirmi: «Moriano noi e il pianto se ne muore».

De Martino ha visionato il documentario? Cosa disse?

De Martino ha visto il documentario già ultimato e gli è piaciuto molto. Per quanto non fosse stato menzionato nei titoli di testa, il suo quoziente di paternità era indiscutibile. Del resto al suo ritorno da una ricerca sul campo a San Giorgio a Lucano, volle segnalarci il rito della falce per un documentario che è stato poi girato nell'estate del 1960 e si chiama *La passione del grano*. Viceversa su *Stendali* si era rovesciata la scomunica degli etnologi che lavoravano nell'ambito del Museo delle Arti e delle Tradizioni Popolari di Roma: a loro dire, un vero documentario etnografico doveva essere girato a macchina fissa, cioè con una sola sempiterna inquadratura, e questo per l'imperativo dell'obiettività scientifica. Quando io ho obiettato che la sola scelta dell'angolazione della macchina da presa, unica che fosse, implicava la negazione della così detta obiettività scientifica, non si sono spostati di un millimetro dalla loro formula, credo basata sulla falsariga dei documentari etnografici filmati dagli americani. Ma un documentario filmico non è un documentario, e soprattutto de Martino non era un *travet* dell'etnologia.

All'epoca quanto conosceva del Salento Pasolini?

Di certo conosceva i canti funebri in lingua greca del Salento. Quando è venuto in moviola a vedere *Stendali* appena finito di montare, si è detto subito d'accordo con noi che avevamo pensato...no, non a una traduzione...ecco, a un "intervento", a una ri-creazione tutta sua di quei canti che sono tra le forme più alte della poesia popolare. Li conosceva quei canti, li aveva letti, tradotti non mi ricordo da chi, probabilmente da Pitrè. Di certo conosceva la Puglia: nella sua prefazione *alla Poesia dialettale del Novecento*, che è del 1952, scrive - cito a memoria - che è «una terra bella come l'Itaca d'Ulisse», un'immagine definitiva che subito mi richiama alla mente non il Tavoliere, non le Murge del barese, ma il Salento di mezzo secolo fa, il mio Salento fine anni Cinquanta di *Stendali*.

Quando ho visto *Stendali* ho pensato che il testo di Pasolini sia una poesia che gli appartiene totalmente...

Sì che gli appartiene. Il "suo" pianto funebre ha una tensione interna che sale a freccia fino alla fine, a quei singhiozzi lenti di chi non vorrebbe né rassegnarsi né accettare ma sa che contro il dolore non c'è scampo. Si è dato

il caso che nel rivolgermi a lui per *Ignori alla città*, *La canta delle marane* e *Stendali*, non ho fatto altro che proporgli i suoi unici oggetti d'amore, i "ragazzi di vita", con la loro offerta di una vitalità autentica e violenta, e sua madre, straziata dalla perdita di un figlio ucciso durante la guerra partigiana. Sarà soltanto una mia fantasia, ma insieme alle donne del Salento Pier Paolo Pasolini ha pianto il dolore di sua madre.

Bionota: Mirko Grasso (1979) è docente, storico e membro della Fondazione Rossi-Salvemini e dell'ANIMI. Nel 2004 ha pubblicato la monografia *Pasolini e il Sud. Poesia, cinema, società* (Edizioni dal Sud) e l'anno seguente *Stendali. Canti e immagini della morte nella grecia salentina* (Kurumuny Edizioni). Tra i suoi ultimi lavori in volume: *Costruire la democrazia. Umberto Zanotti-Bianco tra meridionalismo ed europeismo* (Donzelli 2015), la riedizione di *Mussolini diplomatico* (Donzelli 2017) e del *Diario del 1947* di Salvemini (Clueb 2023), l'edizione degli scritti di Matteotti nel volume *Il fascismo tra demagogia e consenso. Scritti 1922-1924* (Donzelli 2020, segnalazione speciale al Premio Matteotti 2021) e la monografia *L'oppositore. Matteotti contro il fascismo* (Carocci 2024).

