

Pasolini, quinze anys després

L'evangeli segons Pasolini

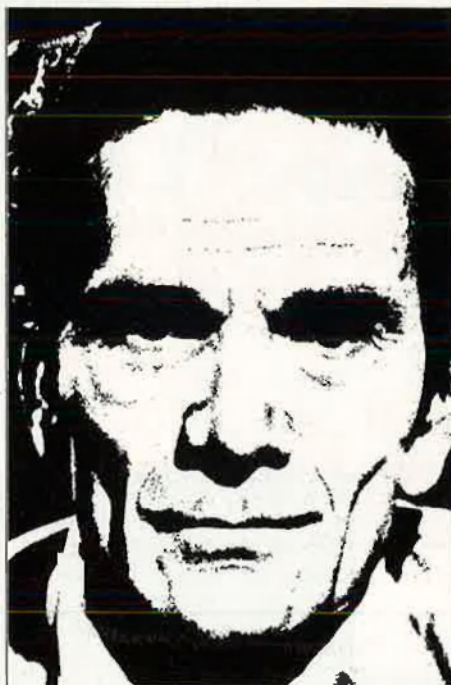
Als quinze anys de la mort del gran artista italià, una entrevista concedida pocs mesos abans de ser assassinat ens retorna la veu de qui va encarnar millor que ningú la consciència de la Itàlia contemporània.

Pocs mesos abans de ser assassinat, Pasolini havia concedit una entrevista a una periodista de la revista americana *Anthaeus*, dirigida per Paul Bowles. *Anthaeus* és una revista literària novaïorquesa que compta en el comitè editorial amb personalitats de la talla de William Burroughs i Gore Vidal. L'entrevistadora, Eugenia Wolfwicz, n'és una de les col·laboradores d'origen argentino-polonès que alterna el treball de periodista amb l'es-cultura.

Pasolini va acollir Wolfowicz de grat als estudis de Cinecittà, on enllestia el muntatge de *Salò*. "Parlàrem al llarg de dues hores. Ell era suau, mai bruscat, parlava un italià quasi escrit, amb la sintaxi d'una persona extremadament conscient. Em va sorprendre l'expressivitat del seu rostre i l'atenció que li mereixien els aspectes ideològics dels problemes", comenta avui Wolfowicz.

—*Fa una dotzena d'anys, va abandonar la literatura pel cinema. En diverses ocasions ha explicat que aquell canvi era una protesta contra la situació de la societat italiana. No obstant això, descobrim que ha escrit sis composicions en vers. I no pareix que haja canviat el judici sobre la societat. ¿Com explica aquest retorn?*

—En realitat no he abandonat mai la literatura. Tan sols he deixat d'escriure novel·les. Durant els dotze o tretze anys en què he fet pel·lícules he continuat escrivint poemes i, sobretot, assajos i crítica, a més de les sis tragèdies en vers de què he parlat. L'any passat vaig reescriure per complet el meu primer recull de poemes, publicat el 1942 en dialecte friülès. Utilitzant-hi les mateixes paraules, la mateixa mesura, les mateixes rimes i els mateixos títols he donat un sentit completament diferent a l'obra. Pense que és el millor que he fet en poesia. No, no he renunciat a la literatura. Tan sols he



ARXIU

abandonat completament la novel·la. Senzillament no podia escriure ni molt menys pensar en una pàgina de narració. Sembla evident que el fet de contar històries per al cinema m'impedia escriure-les.

—*Fa un temps va proclamar que el teatre havia mort. Tot seguit es va posar a estudiar semiologia i ha trobat un estret lligam entre teatre i cinema. ¿Aquest descobriment explica el fet que haja escrit sis obres?*

—En un dels meus assajos sobre el cinema, en què utilitzava la semiologia un poc com un dilatant, pel fet que no en sóc un expert, establia un paral·lelisme entre el teatre i el cinema. S'assemblen en el sentit que els dos representen la realitat per mitjà de la realitat. Les tècniques són molt diferents, però l'estructura essencial d'ambdós és la mateixa. Es a dir, ambdós presenten la realitat per mitjà de signes vius i representatius, no

simbòlics o convencionals. A pesar d'això, el teatre contra el qual m'he revoltat és el *teatre de la paraula* que em permet escriure poesia, fer literatura en estat pur. Pràcticament no he acceptat mai que les meves composicions foren recitades. Les rares vegades que se m'ha demanat això, sempre m'hi he negat. No crec en el teatre italià. Si els meus treballs es traduïren bé en anglès o en francès, podria ser que m'agradara veure'ls representats, però en italià, no.

—*¿Per què no en italià?*

—Perquè els meus treballs es basen tots en la paraula. Són totalment parlats. La seua estructura és la mateixa del teatre grec. Cap esdeveniment, cap acció, ni tan sols gestos no apareixen en l'escena. Els personatges s'acotentent a parlar. L'acció té lloc sempre entre els actes, exactament igual que en les tragèdies gregues. I des del moment que tot, en els meus treballs, depèn de les paraules, aquestes paraules han de ser pronunciat de manera perfecta. Ara bé, l'italià parlat no existeix. No existeix perquè hi ha tantes varietats d'italià com italians hi ha en circulació. A Itàlia no existeix la llengua nacional com existeix a França, a Anglaterra o a Espanya. L'italià estàndard només el parlen els locutors de la televisió i alguns vells actors de teatre: en total, quaranta o cinquanta persones.

—*Quan va començar a dirigir es va veure sorprès per l'absència de metàfores en el vocabulari cinematogràfic. Per això va estar d'acord amb la definició de Jakobson i de Barthes sobre el cinema com a art metonímica. Tanmateix, fa poc, ha aparegut un article sobre Salò o els 120 dies de Sodoma en què Luisa Spagnoli la caracteritzava com "una metàfora de la crueltat del poder". ¿Què em pot dir sobre aquestes aparents contradiccions?*

—Quan pensava amb Jakobson que el cinema era més metonímic que metafòric denunciava una regla general i parlava de



Aldo Moro i Pier Paolo Pasolini el 1967.

ARXIU

matàfora en el sentit convencional, quasi retòric de la paraula. Ara bé, hi ha una espècie de matàfora, l'al·legoria, que s'adapta magníficament al cinema. Efectivament, he fet dues pel·lícules, *Teorema* i *Uccellacci e uccellini*, que són, cadascuna, una gran matàfora en el sentit d'al·legoria. O una paràbola, si vol.

—Parlant de la seua Trilogia de la vida, *El Decameró*, *Els contes de Canterbury* i *Les mil i una nits*, ha dit que hi volia fer "cinema cinema" i "ontologia de la narració", pel·lícules sense ideo-

logia evident o sense tesi. Però quan llegim que el títol de la seua última pel·lícula ve de *Salò, la seu del govern sota tutela nazi que Mussolini havia establert al nord d'Itàlia quasi a la fi de la guerra*, u no pot estar-se de preguntar si no ha fet, una altra vegada, una pel·lícula ideològica.

—Quan vaig rodar la trilogia s'havia abatut sobre Itàlia un gran desastre. En sis o set anys el nostre país ha recorregut un camí que altres nacions europees han cobert en un segle i mig. Ha arribat la so-

cietat de consum i ha arruïnat Itàlia. La meua primera reacció a aquesta tragèdia fou la d'evocar amb nostàlgia la vella Itàlia camperola i proletària. Per això he fet la trilogia de la vida. Ara he entès que el temps de la nostàlgia i dels records ha passat, m'he adaptat a la nova realitat amb tot el seu horror. Aquesta és la raó que, mentre la trilogia podia ser viva, humana i joiosa fins i tot en un període de repressió, *Salò*, al contrari, fa d'espill de la nostra època, que es caracteritza per la total comercialització del cos. El sadisme



Pier Paolo Pasolini dirigint Paola Tedesco, a la dreta, en *L'Evangelí segons Sant Mateu*.

ARXIU

descriu en aquesta pel·lícula només és una metàfora de la comercialització del cos humà, de la reducció del cos humà a objecte.

—*Ha dit que la trilogia era l'evocació de la Itàlia camperola i proletària, però els Contes de Canterbury tenen lloc a Anglaterra i Les mil i una nits a l'Orient Mitjà. ¿Com ha utilitzat aquestes localitzacions no italianes per assolir els seus fins?*

—Pense que els personatges que hi he volgut pintar són iguals en totes les societats camperoles pre-industrials. A dir la veritat, he reeixit millor en el *Decameró* o en *Les mil i una nits* perquè aquestes històries es desenvolupen en el món pre-industrial que conec tan bé, el de la Itàlia del sud, el de les regions en vies de desenvolupament. Pense que el defecte dels *Contes de Canterbury* consisteix a tractar de descriure el poble anglès, que desconec. Malgrat això, la pel·lícula tenia un valor des del punt de vista cinematogràfic, però no pel seu contingut o el seu significat. Ha estat una decepció.

—*Quan vaig llegir El Decameró de Boccaccio em va deixar, a pesar de la*

cruesa de certs episodis, el record d'una gent joiosa i amant de la vida. Els personatges del seu Decameró fan la impressió d'una humanitat despietada i horrorosa. ¿La seua transposició és conscient i deliberada com en L'Evangelí

“En qualsevol mitjà expressiu hi ha un abisme qualitatiu entre una idea i la seua expressió.

Aquesta és una de les diferències essencials entre la literatura i el cinema”.

segons Mateu, en el qual es podria dir que ha reconstruït la vida de Jesucrist després de vint segles de mistificació?

—Sí, perquè no he volgut fer simplement una pel·lícula del llibre. Volia fer una obra original en la qual mantenir l'estructura dels contes de Boccaccio que

m'agradaven molt, mantenir les intrigues en tota la seua bellesa i vitalitat. Però, quant als personatges de Boccaccio, ells formaven part de la burgesia emergent que proclamava nous valors en oposició als valors clericals de l'Edat Mitjana. Estaven plens de joia i de vida precisament perquè eren revolucionaris. Avui, la burgesia a Itàlia és horrible, envilida, decadent. Llavors he trasposat l'acció al proletariat dels baixos fons napolitans. Heus ací per què no va trobar els personatges de Boccaccio, perquè els havia reduït a un esquema que he omplert amb la realitat napolitana, la realitat d'un món subproletari i no la d'un món burgès.

—*Ha parlat d'amor per la realitat i ha dit que realitzar pel·lícules era com una explosió d'aquest amor per la realitat. Tanmateix, ¿el procés de realització d'una pel·lícula no implica inevitablement una violació, una alteració de la realitat?*

—Sí, en certa mesura és cert. En qualsevol mitjà expressiu hi ha un abisme qualitatiu entre una idea i la seua expressió. Aquesta és una de les diferències essencials entre la literatura i el cinema. Les idees, per a ser expressades a través

Anna Magnani en *Mamma Roma*.

ARXIU

de la literatura, deuen ser representades amb símbols convencionals, és a dir, mitjançant lletres i paraules. En una pel·lícula s'utilitza una tècnica ben diferent: la realitat és representada per signes vius i significatius de la mateixa realitat. Si en una pel·lícula vull mostrar aquest arbre d'ací, he d'agafar la màquina i venir ací a filmar-lo.

—*¿Com ha decidit transposar l'acció del llibre de Sade Els 120 dies de Sodom a la República de Salò?*

—Al començament vaig preparar un escrit sobre el llibre de Sade per a un altre director, Sergio Citti, a qui no va agradar massa. Després, de colp, em va venir la idea de transposar el llibre a la República de Salò. Em vaig donar un temps per pensar-hi, i com més hi pensava més m'agradava la idea. En molt poc de temps em vaig enamorar del projecte i vaig decidir realitzar-lo jo mateix. La pel·lícula mostra el que la gent que és al poder fa als seus conciutadans allò que els explotadors fan als explotats. En trauen el màxim, els manipulen completament i cínicament, no tenen pietat i són inhumans. Però el que volia evidenciar era que el poder és completament anàr-

quic. Sí, l'anarquia del poder. Les persones que ens governen sembla que representen l'ordre, la legalitat, la llei i el codi, mentre, al contrari, manen de manera arbitrària i, com ha dit, Marx, exerceixen l'explotació de l'home sobre l'home. En-

“El poder és totalment anàrquic. Sí, l'anarquia del poder. Les persones que ens governen sembla que representen l'ordre, la legalitat, la llei, i el codi, mentre, al contrari, el que fa és manar de manera arbitrària”.

cara avui el poder no ha estat mai tan anàrquic, injust i violent com en el període de la República de Salò. Per això hi he ambientat l'acció de la pel·lícula.

—*Tanmateix quan pensem en el règim de Mussolini pensem en regles rígides, mètodes brutals i obediència cega. La*

paraula anarquia sembla, doncs, un poc estranya per caracteritzar la República de Salò...

—Només al començament. Pense en Hitler, per exemple. La seua disciplina era pura follia, ¿no? Hitler és l'encarnació de la follia i també de l'anarquia.

—*Sí, de l'anarquia mental*

—Però també de l'anarquia ideològica.

—*Molt ben organitzada tanmateix en els aspectes operatius.*

—Això no vol dir res. A vegades les persones funcionen eficaçment perquè estan ben organitzades, planificades, estudiades, ¿no?

—*D'acord des d'aquest punt de vista. Vostè també té problemes amb la justícia italiana, ¿no?*

—Sí, vaig estar buscat l'any 1963 per haver realitzat *La ricotta* i vaig ser condemnat a quatre mesos de reclusió amb la condicional. I pitjor encara, la pel·lícula va ser segrestada i destruïda per un magistrat. Era aquest mateix De Gennaro que ha estat expulsat recentment, a Roma. És un horrible feixista clerical.

—*Però ara, ¿els jutges que formaven part del sistema feixista encara estan al*

“Itàlia ha canviat completament. La revolució burgesa de dreta, representada pels avanços de la civilització de consum, ha envaït tot el món. Però enlloc no ha estat tan completa, profunda i violenta com a Itàlia. I això, perquè quan va arribar, Itàlia no era realment un país burgès”.



Ostia, de Pasolini.

ARXIU

seu lloc, com a Alemanya?

—Exactament. No hi ha hagut purgues entre els jutges. El codi feixista ha romàs tal com estava, igual que els homes que servien el règim feixista. Avui la majoria són morts, però la seua mentalitat ha romàs dins del sistema judicial. Alguns s'anomenen jutges democràtics, s'han distanciat, però són una minoria.

—*¿Vol dir que les seues pel·lícules reflecteixen la societat de consum igual que —al seu parer— el neorealisme reflectia el moviment de resistència contra Mussolini?*

—Es difícil contestar-hi perquè avui no existeix el concepte equivalent a la resistència dels anys de Mussolini. No puc dir que realment hi haja un paral·lisme. Com tractava de dir-li abans, Itàlia ha canviat completament. La revolució burgesa de dreta, representada pels avanços de la civilització de consum, ha envaït tot el món. Però en cap lloc no ha estat tan completa, profunda i violenta com a Itàlia. I això perquè quan ha arribat, Itàlia no era realment un país

burgès. A Anglaterra i a França on hi havia una vella burgesia, fins i tot la gent pobra ja havia adoptat els valors tradicionals de la burgesia, per la qual cosa París, Londres i algunes grans ciutats del nord d'Itàlia estaven prou preparades per a aquesta revolució de dreta, mentre el centre i el sud de país no ho estaven en absolut. El model burgès no havia penetrat el cor de la perifèria romana ni en la llunyana Puglia, a Sicília. La gent haguera continuat vivint de la mateixa manera

—*¿Vol dir que la societat de consum ha envaït també Sicília?*

—No solament ha envaït Sicília, sinó que l'ha destruïda en pocs anys. Si hi haguera estat fa deu anys i hi tornara ara no la reconeixeria. Tots els joves han emigrat. Podria viatjar hores i hores d'un poble a l'altra sense trobar-hi ni un sol jove. ¿On han anat els joves? Se n'han anat a Alemanya, a França o a la Itàlia del nord, on viuen una vida completament alienant que destrueix el seu sistema de valors i els canvia per uns al-

tres que per a ells són folls i absurds. Aquests nous valors els són imposats des d'horrors com la televisió, la ràdio i els altres mitjans de comunicació, des de la infraestructura, la moda, etc. Fa anys que conviuen amb aquests horrors. Al començament, com deia abans, vaig reaccionar reafirmant els vells valors que eren destruïts i canviats. Ara que la situació ja no té remei, si no em mate o me'n vaig d'Itàlia, m'he d'adaptar a la situació. Així, com es pot veure, les meues pel·lícules reflecteixen la nova i horrible realitat italiana.

—*¿El moviment de protesta del 68 no ha tingut efectes sobre el desenvolupament de la societat italiana i sobre el seu treball?*

—En 1968 vam assistir a un canvi de tots els comportaments, de les tradicions acadèmiques de la universitat i la manera d'estudiar. Ignore si l'efecte ha estat positiu o negatiu. El 1968 van passar coses extraordinàries, però han tingut uns resultats catastròfics. Per exemple la desimboltura, la burla que el joves han fet,



Pasolini dirigint.

ARXIU

en aquell moment, de l'autoritat, estava justificada. Sí,estic d'acord, jo també he tingut sempre aquesta actitud. Però una vegada assolit un cert punt, aquesta actitud ha perdut la seua originalitat, ha esdevingut mecànica, automàtica, ha proveït un model per a una nova criminalitat. Mentre un jove intel·lectual actua en el seu nom, es burla d'ell mateix, dels seus pares, els desmitifica, els desemmascara, es troba en la via correcta, però quan aquesta actitud esdevé la de milers, la de desenes de milers, la de milions de joves, esdevé automàtica, es deshumanitza.

—*¿Vol dir que solament grups reduïts de persones poden dur a bon terme qualsevol projecte?*

—No, no volia dir això. Dic que qualsevol persona pot realitzar qualsevol cosa, però solament en una societat que respecte encara l'individu. En una societat governada per una cultura de massa, l'individu esdevé immediatament un alienat, és segat per la màquina cultural. Si jo proteste tot sol o amb vostè, el meu gest és autèntic, no ho és si ho faig per televisió.

—*Encara no m'ha explicat com han influït els esdeveniments del 68 en la seua obra.*

—Bé, estudiava semiologia des del 1965. Ara, en el 68, quan pareixia evident que la revolució podia explotar d'un dia a l'altre, ja no era possible estudiar seriosament. No es pot llegir tranquil·lament un assaig sobre les barricades.

—*¿Quins projectes té després de Salò?*

—Faré una pel·lícula sobre la idea de la ideologia. Serà una pel·lícula còmica, un poc com *Uccellacci e uccellini*, amb Eduardo De Filippo i Ninetto Davoli que segueixen un cometa, perquè Eduardo De Filippo és un dels tres Reis Mags, però trasposat al món actual. En un cert moment, un dels tres reis moderns veu un cometa que anuncia el naixement d'un messià a Nàpols. Llavors comença seguint el cometa un llarg viatge. Aquest cometa és pura follia, una abstracció ideològica, i mentre segueix el cometa De Filippo viu l'experiència de la realitat.

—*¿Llavors perd les il·lusions?*

—*¿Les perd? No, no, continua seguint*

“Qualsevol persona pot realitzar qualsevol cosa, però només en una societat que respecte encara l'individu; en una societat governada per una cultura de massa, l'individu esdevé immediatament un alienat, és segat per la màquina cultural. Si jo proteste tot sol o amb vostè, el meu gest és autèntic. No ho és, però, si ho faig per televisió”.

el cometa fins la seua mort. La pel·lícula, com pot veure, tracta de la dissociació entre el cometa i l'experiència que aporta a l'home. Ell pensa que el cometa el porta a un messià, diguem a Crist nascut a Betlem, però no és allí que el porta el cometa, sinó que li ensenya a conèixer la realitat tal com és. Resumint, la pel·lícula mostra la relació entre ideologia i realitat. Sembla molt complicat, però en realitat m'agradaria que fóra una comèdia alegre i joiosa.

—*I per a la seua obra literària, ¿té nous projectes?*

—Sí. En aquest moment de la meua vida estic per abandonar el cinema en favor de la literatura. Fa tres o quatre anys vaig tenir la idea d'una nova novel·la, en la qual he començat a treballar. Però primer he d'acabar la pel·lícula de què li he parlat, després em consagraré exclusivament a aquesta novel·la. Encara que no la publiqui, vull provar d'escriure-la.

© Eugenia Wolfowicz

Trad.: Vicent Hernández Esteve