

Tradició i modernitat d'un cineasta

transgressor

Com Ingmar Bergman, Orson Welles o Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini pertany a la categoria dels cineastes que utilitzen aquest mitjà com a complement d'una activitat artística molt més àmplia i pluridisciplinar. Un dels grans cineastes del segle XX, els films del qual contribueixen a il·lustrar un terreny intel·lectual que ultrapassa els límits de la pantalla.

Quan Pasolini roda el seu primer film, *Accattone* (1961), ja havia publicat la novel·la *Nois de la vida* (*Ragazzi di vita*) i era un poeta notable. De fet, l'intel·lectual bolonyès arriba al cinema a través del llenguatge i serà des d'aquest punt de partida, filtrat pels corrents de l'estructuralisme i de la semiòtica, com defensa un "cinema de poesia" que s'oposa al "cinema de prosa" que reivindica la transparència de la realitat. Pasolini, en canvi, propugna fer explícita la naturalesa del cinema com a llenguatge a través d'uns recursos expressius successivament exposats als escrits "Observacions sobre el pla seqüència" (1967) o "La llengua escrita de l'acció" (1969).

La superació del neorealisme. Al bell mig dels anys seixanta, Pasolini esdevé la pedra angular que, en el cinema italià, articula l'herència del neorealisme amb la modernitat cinematogràfica que irromp als anys cinquanta. Paradoxalment, el país que ha vist néixer el moviment fundacional de tots els "nous cinemes", manca d'una etiqueta pròpia que es pugui equiparar a la *nouvelle vague* francesa, al *free cinema* britànic

o al *nuevo cine espanyol*. L'equivalent italià, a títol individual, són cineastes com Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci i, molt especialment, Pier Paolo Pasolini.

Mentre els realitzadors canònics del neorealisme, encapçalats per Rosse-



Una característica imatge de Pasolini, un cineasta difícil i molt personal, les pel·lícules del qual mantenen l'interès.

llini, De Sica, Visconti o Fellini, s'allunyen ràpidament dels seus orígens aparentment comuns amb base als interessos particulars, l'aparició de Pasolini a principi dels seixanta implica la seva reivindicació i, a la vegada, la seva superació. *Accattone*, la *Mamma Roma* protagonitzada per la immensa Anna Magnani, el film-enquesta *Comizi d'amore* i, fins i tot, l'auster acostament estètic a *L'Evangeli*



L'Evangeli segons Mateu és una de les obres més conegudes del director italià. En aquest film reivindica el mite bíblic, però ho fa en termes laics. Un fet ben significatiu: el paper de la Verge l'interpreta la mare de Pasolini.

segons Mateu són films que hereten l'atmosfera del suburbi, de la *borgata* o del proletariat en uns termes que permeten superposar la tradició amb la modernitat.

A l'igual com el deixeble Bertolucci, transmutat en un dels personatges de *Prima della rivoluzione*, el mestre Pasolini també creu que "non si può vivere senza Rossellini" ("no es pot viure sense Rossellini"), però, a la vegada, proposa alternatives per superar el discurs neorealista sense renunciar a la seva herència. Tres anys abans del maig del 68, *Uccellacci e uccellini* és un film paradigmàtic que conjuga la parella formada per Totò i Ninetto Davoli –el còmic popular i l'actor no professional, el petit burgès napolità i el proletari romà– amb la presència d'un corb d'inspiració marxista que acabarà estoicament devorat pels protagonistes. Lúcid, premonitori i, en conseqüència, també pessimista, el cineasta assumeix prematurament el fracàs de la idea gramsciana que l'incitava a fer grans obres populars i nacionals per llan-

çar-se a un cinema molt més difícil que, segons les seves paraules, "estigués en contra de la capacitat de consum de la massa".

Mite i psicoanàlisi. Aquesta renúncia a la naturalesa popular de la seva obra, vampiritzada i manipulada per un sistema insaciable, es tornarà a produir amb la posterior abjuració de la *Trilogia de la vida* i el rodatge de *Saló o els 120 dies de Sodoma*. De moment, a mitjan anys seixanta, es tradueix amb la realització d'*Èdip*

**Es llança
a un cinema
més difícil
i "en contra de
la capacitat
de consum"**

rei (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969) i *Medea* (1969).

Pasolini associa el mite a les societats arcaiques on els homes l'utilitzen per donar un sentit a les seves existències. Si *L'Evangeli segons Mateu* ja reivindicava el mite bíblic en termes laics, la seva *Medea* basada en l'obra d'Eurípides i l'*Èdip rei* adaptat de Sòfocles conjuguen la reivindicació de la naturalesa inconscient i anònima del mite associat a unes determinades arrels culturals amb una reinterpretació personal en termes psicoanalítics. Darrere la lectura que el cineasta fa d'aquests textos també hi ha, en conseqüència, una exploració del seu rebuig de la figura paterna, un autoritari militar feixista, i d'un desafortat amor per la mare que es tradueix no únicament en la reivindicació de la seva llengua, el friülès, sinó en detalls tan explícits com fer-li interpretar el paper de la Verge a *L'Evangeli segons Mateu*.

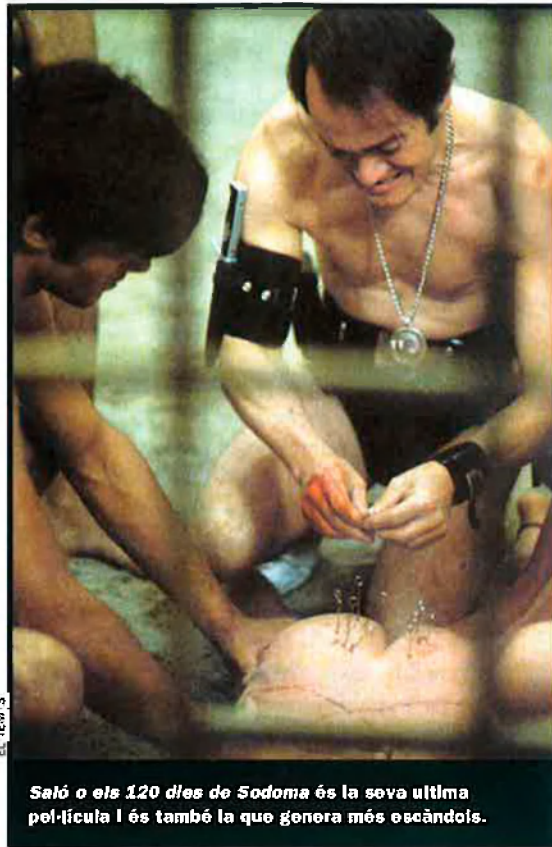
Èdip rei i *Medea* associen, simultàniament, passat i present, mite i psicoanàlisi, amb una projecció encara

més radical que s'estén a la reivindicació de l'incest perpetrada a *Teorema* i *Porcile*. Si Claude Lévi-Strauss definia la prohibició de l'incest com l'origen de la civilització, Pasolini recorre precisament a la pràctica que en fan els personatges ancestrals dels seus films a fi d'impedir el desenvolupament d'una societat civilitzada que, en primera instància, es dedica a anihilar aquests mateixos personatges rebels. Un dels dos protagonistes de *Porcile*, ubicat en l'Alemanya de postguerra, mor devorat pels porcs dels quals deia que estava enamorat. L'altre, històricament vinculat al segle XV italià, serà lliurat als llops després d'haver reconegut, amb indissimulada satisfacció, la seva doble transgressió edípica i antropofàgica: "He matat el meu pare, he menjat carn humana, sóc feliç."

Darrere les successives relacions que, a *Teorema*, un desconegut manté amb els membres d'una família burgesa també, palpita la idea del càstig i de l'esterilització. Un a un, pares i fills són víctimes d'aquesta transgressió que els condueix a la prostitució, el misticisme, la bogeria o la fugida cap al desert... En una nova recerca dels orígens arcaics de la civilització occidental.

Eros i tànatos. L'associació que *Teorema* estableix entre el sexe i l'alliberament del proletariat, a través del personatge de la criada que torna als seus orígens camperols per després traslladar-se als suburbis de la gran ciutat, tindrà la seva continuïtat en l'anomenada *Trilogia de la vida*. Rodats durant la primera meitat dels setanta, el *Decameró*, *Els contes de Canterbury* i *Les mil i una nits* constitueixen una apologia del sexe com a raó de viure plenament identificada amb el pensament pasoliní.

Tres cultures tan aparentment diverses com la Itàlia de Boccaccio, l'Anglaterra de Chaucer o l'Àrabia intemporal representada en *Les mil i una nits* són



Salò o els 120 dies de Sodoma és la seva última pel·lícula i és també la que genera més escàndols.

assumides per Pasolini amb base a transformacions significatives. Mentre la sofisticada Florència del primer d'aquests llibres passa a ser la bulliciosa Nàpols que es veu a la pantalla i els burgesos del segon esdevenen simples cortesans, Pasolini retroba escenaris desèrtics similars als de *L'Evangeli segons Mateu*, *Èdip rei* o *Medea* per ubicar-hi els relats centrals que reivindiquen una estructura dramàtica alternativa a la narració clàssica.

Malgrat la voluntat rupturista que palpita darrere d'aquesta *Trilogia de la vida*, Pasolini va caure fàcilment en la mateixa trampa que ell mateix havia teixit. Desposseït del context, cultural i ideològic, en el qual havien estat forjats, els tres films van ser assimilats per un sistema que trivialitzà el seu potencial transgressor i els equiparà als seus succedanis més oportunistes.

Com el protagonista de *Porcile*, Pasolini també va ser devorat pels porcs als qual havia cregut estimar. *Eros* és

substituit per *tànatos* i, precisament per aquest motiu, el cineasta abjurà de la *Trilogia de la vida* amb unes paraules que neutralitzaven qualsevol ambigüitat: "L'única tolerància tolerable és aquella que té una manca de límits: si s'imposa qualsevol límit a la tolerància, aquesta no és, fatalment, més que una forma emmascarada de repressió, és a dir, una repressió substancialment major."

Més inequívoca va ser, encara, la reacció cinematogràfica que el mateix realitzador va plantejar amb *Salò o els 120 dies de Sodoma*. El feixisme, la representació psicoanalítica del pare autoritari i el sexe tornen a ser els protagonistes d'aquest film presidit, tanmateix, per un tarannà voluntàriament provocatiu davant qualsevol temptació *voyeurística* (escopofílica). La *Trilogia de la vida* dona pas a una "Trilogia de la mort" presidida per una transgressió que ja no té res d'alliberador, sinó de castrador. L'estructura narrativa torna a ser la del conte però el model que aquí s'invoça són els relats del marquès de Sade o un infern dantesc presidit pels cercles de la sang o de la coprofàgia. El plaer lúdic de la narració és substituït per la reiteració obsessiva i la pràctica del sexe ja no condueix al plaer, sinó a la mort.

Salò o els 120 dies de Sodoma és un viatge sense retorn, la constatació —com deia Pasolini— que "els artistes han de produir obres extremistes deliberadament inacceptables, fins i tot des dels punts de vista més amplis del nou poder". L'últim film de Pasolini compleix amb escriu aquests objectius i, vint-i-cinc anys després de la seva realització, encara es resisteix a ser assimilat per un sistema que va fer pagar la gosadia del cineasta com qualsevol dels fills rebels que ell mateix havia fet immolar a les seves pel·lícules.

Esteve Riambau