

“Volia contagiar als joves dos o tres idees del 68”

Arriba a la gran pantalla
'The Dreamers',
i el seu director,
Bernardo Bertolucci
(Parma, Emília-Romanya,
1941), es confessa.
El film parla de les
polèmiques al voltant
del maig del 68,
de son pare, el gran
poeta Attilio Bertolucci,
de Pier Paolo Pasolini
i de Marco Bellocchio,
ahora que acarona
una idea: encomanar
al món l'esperit
d'aquells temps.

Roma, Trastevere. Interior, de dia. Dues taules en una habitació buida. Només un ordinador: un Apple d'última generació. I una ampolla d'aigua. Bernardo Bertolucci seu al costat de la finestra, el seu *The Dreamers* és, des del passat 10 d'octubre, als cinemes (per a més informació, vegeu la columna de cinema, pàgina 120). Ara ha decidit explicar-se amb calma, gairebé tractant de fer un balanç, després de les projeccions de la pel·lícula a la Mostra de Venècia, fora de concurs. Parla com el seu pare, amb les mateixes pauses. El seu pare era Attilio, un dels poetes més grans del nou-cents i crític cinematogràfic durant la seva joventut, a Parma. Bertolucci parla d'ell a través d'escenes que es muntaran després, com si fos una pel·lícula. I explica aquest film atípic, estrany, obert, llegit a voltes de manera errònia. Una pel·lícula sobre el 68, se n'ha dit. I, a més, el retorn de *L'últim tango a París*, trenta-un anys després. El sexe, l'erotisme, la protesta, el cinema, el París dels anys seixanta, l'ambigüitat, el *ménage à trois*, la morbosa relació entre dos bessons, la ingenuïtat, la passió. Però, sobretot, el somni, o millor: els somiadors, que no són utòpics que voldrien un món millor, sinó “aquells que somien”. Somien una vida que pugui ser una còpia remota de les vides que es poden veure al cinema.

—Bertolucci, comencem per aquest somni?

—No, comencem per un malentès. Hem intentat dir de totes les formes possibles, mentre rodàvem *The Dreamers*,

que no és una pel·lícula sobre les assemblees, no és una pel·lícula sobre els eslògans, no és una pel·lícula sobre les barricades. Però és freqüent que la lectura d'una pel·lícula prengui camins propis.

—Si no és una pel·lícula sobre les barricades i sobre el 68, llavors deu ser un nou *L'últim tango a París*, una altra comparació que s'està fent.

—Tampoc no és això. La comparen amb *L'últim tango a París* perquè hi ha un fort erotisme, hi ha París i s'ha rodat principalment dins una casa. En un interior.

—Hi haurà algun punt en comú, no?

—Hi ha el meu vici, la meva temptació claustrofòbica. Tot es viu en un interior. Però la claustrofòbia de *L'últim tango* és opressiva i angioxant.

—*Asediada* (*L'assedio*), pel·lícula que va rodar l'any 1998, també és claustrofòbica.

—Sí, però en *Asediada* la claustrofòbia és de signe contrari. Lleugera, fins i tot musical, a la seva manera.

—I aquesta *The Dreamers*?

—*The Dreamers* és una pel·lícula sobre el cinema, sobre la passió pel cinema. I ho diu des del principi. Comença amb la Cinémathèque Française. Perquè per als vells cinèfils com jo, la vida imitava el cinema, i no era el cinema el que imitava la vida.

—De fet, en aquesta pel·lícula, els tres joves viuen en un somni cinematogràfic. Tota la seva existència és plena de citacions de pel·lícules, com ara *Scarface*, de Howard Hawks, o fins i tot *Mouchet-*

“Als setze anys pensava que el meu camí era la poesia. Escrivia poesies i les feia llegir a Pier Paolo Pasolini, que havia vingut a viure a sota de casa nostra”

te, de Robert Bresson, i també de Chaplin, Godard, Keaton... I en alguns aspectes, és com si vostè hagués tractat de recuperar els seus orígens, quan feia un cinema molt difícil.

—Sí, és veritat, érem uns *miures*.

—Com diu?

—Li ho explicaré. Érem al principi dels anys seixanta. Glauber Rocha i jo vam decidir d'anomenar les nostres pel·lícules *miures*. Els *miures* són una raça de bous amb la pell duríssima. No solament l'espasa del torero no aconseguia entrar pel bescoll, sinó que, segons asseguraven, ni un mosquit podia entrar-li pel forat del cul. A les sales on passaven les nostres pel·lícules ningú no hi entrava. Ningú no anava a veure els nostres *miures*.

—I després?

—Després vaig tenir una sensació d'ofec i em vaig dir: “Vull sentir el públic. Vull que la gent entri a veure les meves pel·lícules.” I el 1970 em vaig trobar fent *Strategia del ragno*. I després *Il conformista*, sentint-me un poc com un traïdor dels principis que fins llavors m'havien format. Era el pas de la pura expressió a la comunicació.

—El seu pare, Attilio, un dia em va dir que *Strategia del ragno* era la pel·lícula

que més li agradava de totes les que havia fet.

—Sí, és veritat. Això era també una qüestió de llocs. Ell estimava moltíssim la Baixa Padània. Però *Strategia del ragno* era una pel·lícula de pas.

—Fem un pas enrere. Intentem entendre per què *The Dreamers* pot ser considerada una síntesi de tot el seu treball. La seva primera pel·lícula important va ser *Antes de la revolución* (*Prima della rivoluzione*). Any 1964. Avançava el 68.

—*Antes de la revolución* es troba molt a prop de la meua última pel·lícula. Totes dues parlen d'una experiència meua ja viscuda.

—Però era el 1964, i el 1968 encara estava per venir. *The Dreamers* s'ha rodada trenta-cinc anys després.

—Exacte, però jo el 1964 ja vaig avançar-ho tot. Aquella va ser una pel·lícula plena de crítiques al partit comunista, d'esquerra, al qual llavors jo acusava de revisionisme, un pecat molt greu en aquell moment. Encara que el personatge d'*Antes de la revolución* acaba adherint-se a la societat burgesa de la qual prové. Quan va esclatar el 68 de debò, no podia quedar-me com els meus amics, Godard i Bellocchio, encantat pel *Llibre Roig* de Mao. Era una esperança que havia superat feia anys. Les nostres polèmiques i les nostres divergències eren tan fortes que l'any 1969 vaig decidir afiliar-me al partit comunista.

—Tampoc en *The Dreamers* vostè renuncia a les referències autobiogràfiques.

—Sí, això es cert. Jo també me'n vaig anar a París als divuit anys, a estudiar cinema.

—I també vostè, com els dos germans de la pel·lícula, ha tingut un pare que va ser i és un poeta molt important.

—Exacte, i no solament això. Als setze anys pensava que el meu camí era el de la poesia. Escrivia poesies i les feia llegir a Pier Paolo Pasolini, que havia vingut a viure a sota de casa nostra.

—I, en canvi, va ser Pasolini qui el va iniciar en el cinema. Va ser el seu ajudant en *Accattone*.

—Per a Pasolini, hi va haver un entusiasme complet per part meua. Em

parlava sempre del seu germà Guido, partisà mort pels partisans de Tito. Me'n parlava en una poesia, “A un ragazzo”, que em va dedicar. Fins que Pasolini em va preguntar un dia: “Tu vols fer cinema?”. I sí, volia fer cinema.

—El seu pare també estimava el cinema, va ser uns dels primers crítics cinematogràfics italians.

—En això també hi ha una unió forta amb ell. Recordo que, cap a l'any 1949 o 1950, anava a veure aquelles pel·lícules americanes de guerra. Després tornava a casa i feia una cosa increïble. Telefonava al periòdic, feia que li passaren el taquígraf i li dictava tota la seva ressenya per telèfon, sense vacil·lacions. Sense tenir-la escrita d'abans. Després la feia rellegir i, com a màxim, canviava dues paraules.

—El seu inici literari ha influït molt en les seves pel·lícules, i també en aquesta última. Sembla quasi que rodés les escenes com si escrigués els versos.

—M'agrada això, no hi havia pensat mai. El meu pare deia que veia les seqüències de les meves pel·lícules com si fossin epifanies. En cada seqüència hi ha com una suspensió epifànica. Rodar en versos crec que vol dir que sento nostàlgia de la paraula. Exactament, nostàlgia. Una paraula que no es pot usar a Itàlia. Si no hi ha nostàlgia, no hi ha memòria, no hi ha literatura, no hi ha *L'Odissea*, no hi ha *Requerques* de Proust. Però ara és una paraula que es menysprea, com la paraula “ideologia”, com la paraula “passat”.

—Aquest retorn de la nostàlgia es veu ressaltat en el seu film. També se n'ha parlat molt a la pel·lícula de Bellocchio. Què tenen en comú les seves pel·lícules?

—Potser en comú hi ha el desig, meu i de Marco, de comunicar als joves que no coneixen les emocions d'aquells anys. Ell volia donar al públic i a ell mateix una emoció catàrtica, que ens alliberés a tots del remordiment de la mort d'Aldo Moro.

—I en *The Dreamers*?

—Per a mi no és la mateixa cosa. Jo no parlo d'un homicidi comès per l'i-

maginari col·lectiu de la meua generació. Jo tenia el desig de contagiar els joves d'avui amb dues o tres idees del 68, encara actuals avui dia. Si era just rebel·lar-se llavors, avui ho és encara més, i també el desig frustrat d'acabar *Novecento*.

—La famosa tercera part que no ha fet mai?

—Hi pensava a l'inici dels anys noranta. Quan, il·lús i ingenu com sóc de vegades, vaig pensar que amb el procés "Mans netes" Itàlia tindria l'ocasió de reflexionar-hi i de fer un gran examen de consciència. No em vaig adonar que exactament l'atmosfera dels anys seixanta, Berlinguer i Moro, el compromís històric, els obrers catòlics que fan vaga del braç amb els obrers comunistes, era irrepetible, fascinant, i acabat per sempre. I que no podia fer aquell tercer *Novecento*.

—Tanmateix, *The Dreamers* no és una pel·lícula sobre la nostàlgia.

—No, és una pel·lícula sobre el present. Són tres joves d'ara que s'enfronten amb allò que eren els mites d'aleshores. Perquè, en cinema, el temps de quan rodes és sempre el present. No hi ha el pretèrit imperfet, com no hi ha pretèrit indefinit.

—No obstant això, *Novecento* va ser una vertadera icona històrica.

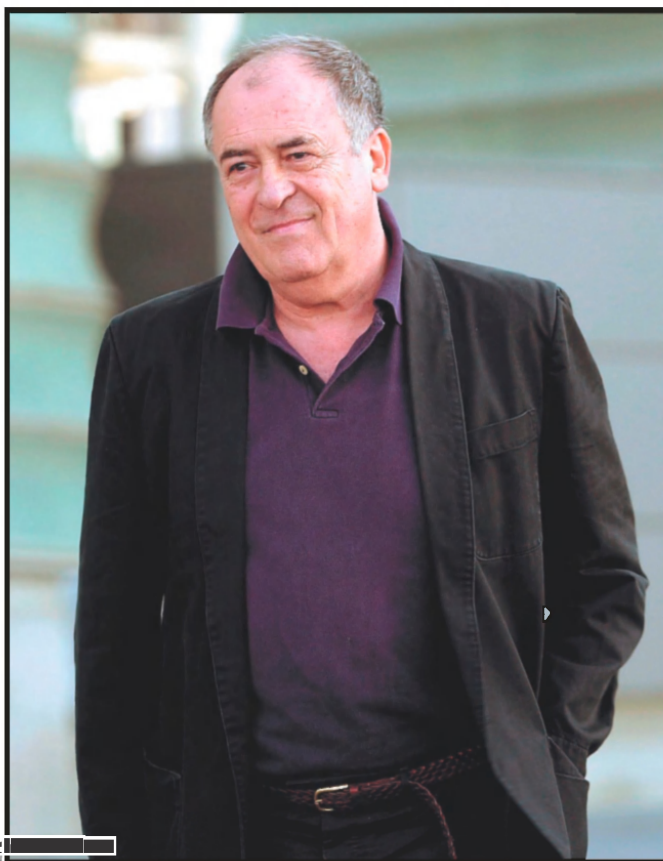
—Però, al mateix temps, *Novecento* reflectia de manera indirecta el present que es respirava. És un *Novecento* que sols podia fer en aquell 1976.

—Vostè pensa que els crítics i el públic de Venècia van entendre tot això?

—Jo no espero mai que les meves pel·lícules s'entenguin al complet. Els crítics, als festivals, no tenen temps per reflexionar-hi. El que m'ha sorprès és que, a propòsit de la meua pel·lícula, sense cap trama darrere, s'ha creat una mena de *lobby*. De gent anti-68 que ha volgut desacreditar el 68. Naturalment són tots exseixantins.

—A qui es refereix?

—A Ernesto Galli delia Loggia [intel·lectual liberal], quan parla de vetlles llangoroses. I també a Giuliano Ferrara [periodista pròxim a Silvio Berlusconi], que diu que llavors no hi havia utopies, que l'única utopia va ser la de les Brigades Roges, i era una



"En el 68, nosaltres anàvem a dormir sabent que el dia següent no era l'endemà, sinó el futur. Si hi ha un futur vol dir que el món es pot canviar i que tu formes part d'aquest canvi."

utopia sanguinària, que volia el partit armat.

—I vostè no hi està d'acord?

—Pobre Giuliano! Fonamenta tot el seu discurs en un argument: "No he vist la pel·lícula, però tinc dret a parlar-ne", diu. No recorda Ferrara que aquesta és una de les paradoxes que aleshores ens estimàvem més. Potser hi ha en ell un petit dimoni seixantí que cerca espai? De qualsevol manera, és un lapsus bonic.

—Era el "no l'he llegit, però no m'agrada" d'aquells temps.

—Exacte. Però en la base de tot això hi ha una deshonestedat intel·lectual. Negar que el 68 hagi tingut el pes que va tenir. Tots els comportaments d'avui es van dibuixar en les fantasies del 68. Abans del 68, a Itàlia pul·lulaven petites autoritats absurdes i inacceptables. Però el descrèdit envers el 68 és un manera de protegir-se.

—De què?

—Penso en els joves antiglobalització que van als fòrums socials. De moment són una minoria. Tanmateix, em pregunto si els que participen en

aquest moviment antiglobalització poden sentir el nexa amb l'any 68. Aquells eren anys de passions i de filosofies. Recordo que, en aquell temps, sortir de casa sense un llibre a la butxaca era quasi vergonyós.

—En *The Dreamers*, vostè somia una utopia, però sobretot somia un món, una realitat que és literària i cinematogràfica. En el fons, el seu 68 no és tant el somni d'una generació com una pel·lícula dins la pel·lícula. En aquest gust estètic, en aquesta netedat formal, no existeix el risc que el públic no s'hi pugui reconèixer?

—Jo espero tot el contrari. Espero que aquesta pel·lícula pugui ser contagiosa. Que pugui contagiar els més joves amb el desig de futur. En el 68, nosaltres anàvem a dormir sabent que el dia següent no era l'endemà, sinó el futur. Si hi ha un futur vol dir que el món es pot canviar i que tu formes part d'aquest canvi.

Roberto Cotroneo

© L'Espresso—EL TEMPS

Traducció: Yolanda Guirao