



Apunts a
contrallum

J.C. Romaguera

Quan a la seva magnífica pel·lícula *Caro diario*, el cineasta italià Nanni Moretti, després d'un llarg i laberíntic passeig en Vespa, decideix arribar fins als indrets on la fatídica matinalada del 2 de novembre de 1975 va ser assassinat Pier Paolo Pasolini, en un episodi poc clarit, a mans d'un adolescent, Giuseppe Pelosi, reconeix que mai no se li havia ocorregut arribar fins a la platja d'Ostia per retre homenatge a tan significatiu com oblidat cineasta. L'acció emotiva i sincera per part del director de *La habitación del hijo* esdevé també una mena d'entonació de *mea culpa* que caldria estendre a la resta del cinema italià, que sembla romandre a la deriva, sense un rumb estètic definit, absolutament orfe des que desaparegueren Fellini, Visconti, amb Antonioni en estat vegetatiu i amb Bertolucci completament desorientat i amb l'única presència destacada de l'esmentat Moretti, Amelio i poca cosa més. Segurament, el transcurs de la cinematografia italiana hauria estat molt distint si s'hagués recordat i hagués pres com exemple no tant el cinema sinó més bé l'actitud de Pasolini. Però no tan sols el desolador panorama del cinema italià segurament seria diferent, sinó que gran part del cinema que es realitza en l'actualitat no seria el producte d'una actitud que no aspira a res que no sigui el negoci, que no ambiciona res que no sigui el banal i fugaç entreteniment, que no es planteja res més que oferir els tòpics de sempre i ficar mà als recursos més habituals i convencionals.

Un cineasta com Pier Paolo Pasolini anava en contra de tot això i, fins i tot, més enllà, quant a esbrinar quina part de la seva tasca com a artista no es desvinculava de la seva postura compromesa políticament i socialment parlant. Per aquest motiu, segurament, la seva figura no era tan sols considerada polèmica, controvertida i provocadora, sinó que molesta dins els àmbits polítics i culturals del seu país, la qual cosa va provocar que, des dels inicis de la seva trajectòria com a cineasta, quedés reclòs dins la marginalitat més injusta. Uns començaments que com tot el conjunt del cinema italià modern no poden deslligar-se del moviment neorealista encapçalat per Rossellini, De Sica, Zavatti-

Recordant Pier Paolo Pasolini

ni, etc., però del qual ja es desmarcaria des del principi, en tractar-se obres com *Accattone* i *Mamma Roma* de reflexions de caràcter al·legòric més lligades a una visió existencial que no pas a denúncies de tipus sociològic o històric.

En aquelles obres primerenques, Pasolini ja apuntava un dels pilars fonamentals del seu cinema, que no era altre que la reivindicació d'allò "popular". Mentre el cineasta considerava que la burgesia, el gran objectiu dels seus discurs crític, era un verí que a través de les seves estructures econòmiques i socials, basades en el capitalisme i uns preceptes morals contraris a la naturalesa humana, contagiava tot el que l'envoltava, no deixava de sentir una fascinació "intel·lectual" pels suburbis. Si els tentacles de la burgesia eren capaços d'alienar tot allò "diferent", tal i com demostren obres tan contundents com *Teorema* i *Saló*, aquesta una brutal i esfereïdora paràbola sobre com els abusos de poder ens porten al genocidi físic i cultural, Pasolini trobava una punt de fugida en la innocència, la llibertat i l'anticonformisme que habitava en el món del subproletariat, en les zones més marginals, però menys corrompudes pel que feia al mite del "poble". El sentiment popular, fortament vinculat a unes pulsions eròtiques tal i com o demostren *Los cuentos de Canterbury*, *El Decameron* i *Las mil i una noches*, pertanyents a la seva *Trilogia de la vida*, també es traslladava a altres plan-

teaments temàtics, com per exemple la religió, abordada a *El evangelio según San Mateo*, lectura en clau comunista de la figura d'un Jesucrist més vinculat a la visió austera i quotidiana del Sant Francesc de Rossellini que no pas a la grandiloqüència i la megalomania de cartó pedra de les reconstruccions històriques de Hollywood.

Cineasta heterodoxa, que no rebutjava ser el centre de la polèmica, tal i com ho demostra el debat que va protagonitzar amb Eric Rohmer durant els anys 60 quan aquest defensava els conceptes del "cinema de prosa" mentre ell era partidari de l'estètica proposada pel "cinema de poesia", Pasolini esdevé un cineasta incòmode per la radicalitat de les seves propostes, algunes d'elles rebutjades per la seva aparent *demodé*, i que, en canvi, resulten tres dècades després molt més innovadores i suggerents que les que ens descobreixen les ràncies imatges del present. Evidentment, el cinema del cineasta italià, fet d'una forma absolutament sincera i passional, sense cap tipus de perjudici, presenta més de dues ensopegades, però tal i com succeeix amb aquells cineastes que s'arrisquen sense atendre a concessions ni prendre precaucions, com Godard, Oliveira, etc., aquestes no minven la sensació que aquest cineasta ens oferia la seva mirada—tot un luxe que pocs es permeten— a través d'imatges que filmava com si fossin la primera i l'última. ■



Salò.