



Pere Alberó

Pier Paolo Pasolini, *il sogno di una cosa*

A mb aquest títol va publicar Pasolini la novel·la que recollia, amb una forma narrativa, la seva experiència entre els anys 1943 i 1949, passats a la terra de la seva mare: el Friül. Títol extret d'una carta de Karl Marx que introduïa, per una banda, la confiança en què una lluita guiada per la raó i la consciència pogués fer real el somni d'una societat en harmonia, desaparegudes les classes socials. Però en el moment que va ser publicada, l'any 1962, posava ja de manifest que aquell *sogno di una cosa* era també l'afabulació d'un record d'aquell món camperol que començava a desaparèixer d'Itàlia. Aquesta ambivalència entre el racionalisme marxista, això sí, tamisat per l'humanisme gramscian; i el lirisme romàntic que convertirà en mite aquella civilització agrícola, conviuran al llarg de la vida de Pasolini, generant contínues contradiccions, sobre les quals s'aixecarà el seu pensament i la seva vida, convertint-se en el motor de totes les seves polèmiques i la columna vertebral sobre la qual és construirà la seva obra mestra: la seva pròpia biografia, de la qual en tindrem diverses manifestacions a través del cinema, la poesia, el teatre, el periodisme, la novel·la...

La construcció d'aquells *sogni* tenen un temps i un paisatge: el Friül, la fèrtil plana, amb fons de muntanyes, entre Venècia i Trieste; l'Adriàtic i els Alps. Al seu centre, Casarsa della Delizia, és un poblet d'on prové la família materna. Una terra dolça i de suaus horitzons, on sempre apareixen dibuixats entre els arbres, els pobles veïns o el so de les seves campanes. Pasolini passava a Casarsa els estius i en el moment més crític de la guerra, l'any 1943, es trasllada a viure amb la seva mare i el seu germà. Aquell període, en principi provisional, s'allargarà fins començat l'any 1950, en què una matinada d'hivern fugiu amb la seva mare camí de Roma, refugiant-se de persecucions i els escarnis provocats per unes acusacions d'actes obscens en públic.

Pasolini no tornarà gairebé mai a Casarsa, però aquell període que va des de l'adolescència al començament de l'edat adulta, l'anirà reformulant i revisitant, eliminant-ne els aspectes més negatius, fins a convertir-lo en un temps

i un espai mític; en un paradís perdut que projectarà durant tota la vida una llum que mediatitzarà la seva forma d'actuar. En aquell món mític, l'harmonia entre els homes i el seu entorn és dura, però perfecta; els homes poden ser violents però són nobles; la vida és simple i austera, però també alegre i es veu recompensada per les petites satisfaccions quotidianes; un món impregnat per un eros adolescent i despreocupat, en què el temps, encara cíclic, transporta plàcidament el so de les campanes: "Sempre la mateixa ets,/ campana, i embedelit/ ritorno a la teva veu:/ "El temps no és mou,/ guarda el somriure dels pares,/ igual que en els rams la pluja,/ en els ulls dels noiets". Sobre aquest món immutuable, convertit per Pasolini en mite arcàdic; pugnant la voluntat de canvi i alliberament marxista amb el desig de mantenir-ho com etern paradís, s'establirà el trenat de la creativitat pasoliniana fins a la seva mort.

Perdut el món camperol amb l'arribada a Roma, ben aviat trobarà uns substituïts que passaran a ocupar el seu lloc. Als anys 50 la perifèria de la ciutat és veu envaïda per un gran nombre d'emigrants arribats, principalment, del sud d'Itàlia i Sicília. Aquesta gent, camperols arrancats del món rural, construiran extensos barris de barraques on les formes de vida, sense perdre-les, s'hauran d'adequar al nou mitjà urbà. I si, per una banda, la ciutat li oferirà a Pasolini un ambient més mundà i la possibilitat d'accedir a certs cercles culturals i literaris i amb una moralitat més oberta que al Friül, per altra banda, buscarà la immersió en aquell món del sots-proletariat de les *borgate* que li descobreix una ciutat ben diferent a l'oficial: "Roma és qualsevol cosa menys una

*Aquest univers
d'expulsats del món
camperol i marginats del
món urbà, serà l'univers,
amb una variada
tipologia de personatges,
a partir del qual es
desenvoluparan les
creacions literàries, els
guions i les primeres
pel·lícules de Pasolini*



ciutat catòlica, és una ciutat pre-catòlica, de mentalitat epicúria i estoica". En aquests marges geogràfics, però també històrics de la ciutat, on no paren d'arribar nous immigrants des de les terres del sud, barrejant-se amb les anteriors onades i amb les capes més marginals dels mateixos romans, reeditarà Pasolini aquell món físic i vital que havia mitificat al Friül: "Els observo, aquests homes, educats/ en una altra vida diferent a la meua: producte/ d'una història tan diversa; i retrobats,/ gairebé germans, aquí, a l'última forma/ històrica de Roma".

Aquest univers d'expulsats del món camperol i marginats del món urbà, serà l'univers, amb una variada tipologia de personatges, a partir del qual es desenvoluparan les creacions literàries, els guions i les primeres pel·lícules de Pasolini. Una barreja de cercavides, *pícaros*, lladres, prostitutes i alcavots; d'una vitalitat desbordant tot i l'apologia que molts d'ells fan de la ganduleria; que viuen o



T E M P S M O D E R N S

*Edipo re.*

sobreviuen al dia, sense cap perspectiva de futur; despreocupats com les bèsties del camp i entre els quals emergiran, com a estranyes excepcions, els esperits més purs de la consciència social i la nova esperança comunista. L'exemple més evident el tenim amb el Tommaso, protagonista d'*Una vita violenta* (*Una vida violenta*, 1959) la segona novel·la publicada. Tot i això, l'elaboració més perfecta i paradigmàtica d'aquests personatges del marges de la ciutat, la podem trobar en el protagonista de la primera pel·lícula: *Accattone* (*Accattone*, 1961). Un gandul explotador de noies, que tot i la seva misèria, té l'envergadura i la majestuositat d'un personatge tràgic i com molts herois és destrossat pel destí, ja que comet la principal falta tràgica: la *hubris*, ja que, en contra de les lleis del seu propi món, ha traspassat els seus marges, introduint-hi un element aliè: enamorar-se.

Si Roma era, en paraules de Pasolini, pre-cristiana, *Accattone* i les habi-

tants de les *borgate* són unes figures preburgeses, absolutament desproveïdes de la moral que es conforma a la ciutat i, en l'imaginari de Pasolini, encara més arcaics que els camperols que havia conegut al Friül.

Tot i això, en el miserable esplendor d'aquesta vida de *borgata* comença a manifestar-se ja el virus de la seva trans-

Durant la primera meitat dels seixanta, la vitalitat d'aquest món dels marges continuarà dominant la producció de Pasolini, però, alhora que comencen a sorgir els indicis de la seva destrucció, es va obrint una altra via que, en els propers anys, arribarà a substituir-la: els països del Tercer Món

formació i posterior destrucció, i això ho veurem a la següent pel·lícula: *Mamma Roma* (*Mamma Roma*, 1962) en què la protagonista, una prostituta del món de les barraques, aspira a guanyar-se la respectabilitat d'un nou estatus, i canvia el carrer per una petita parada al mercat, deixant les *borgate* per accedir als nous blocs d'habitatges que es comencen a construir pels nous barris, als extrems de la ciutat. El seu somni serà assolir el rang que queda per sobre d'aquell sots-proletariat i transmetre al seu fill una nova moral petit burgesa que es comença a imposar amb les noves construccions.

Durant la primera meitat dels seixanta, la vitalitat d'aquest món dels marges continuarà dominant la producció de Pasolini, però, alhora que comencen a sorgir els indicis de la seva destrucció, es va obrint una altra via que, en els propers anys, arribarà a substituir-la: els països del Tercer Món. Com si d'un fos encadenat es tractés, mentre la ciutat de Roma va creixent i engolint geogràficament i mentalment les *borgate* i els seus habitants, Pasolini va descobrint en els països africans i a l'Índia un nou territori que heretarà aquell espai mític, hereu dels suburbis romans i els camps del Friül. I quan l'any 1966 *Uccellacci e ucellini* (*Pajaritos y pajarracos*, 1966) posi en imatges un món en construcció que ja no té res a veure amb tots els mons anteriors, es podrà visualitzar una idea que recorre els poemes i texts periodístics d'aquells anys: la imatge d'una nova pre-història que està a punt per infantar una nova història.

Però abans que es produeixi aquest part, Pasolini haurà descobert ja un nou refugi que, poc a poc, agafarà presència en la seva vida i deixarà constància a diverses obres fragmentàries o projectes i apunts mai del tot desenvolupats. Els llibres *L'odore dell'Índia*, el conte/guio *Il padre selvaggio* a l'Àfrica negra que començava el procés d'independència. I els interessantíssims apunts cinematogràfics per dos llargmetratges que mai va realitzar: *Appunti per un fil sull'Índia* (1968); i *Appunti per un'Orestide africano* (1970) i quan això arribi a concretar-se en les noves produccions cinematogràfiques, el resultat serà, per una banda, el que bastants anys després la cultura oficial denominarà mestissatge i que, a Pasolini, li agradava de dir contaminació. Això és visible a les pel·lícules



PAPERS DE CINEMA

les de la trilogia de la vida, però sobre tot a *Edipo re* (*Edipo rey*, 1967) on conviuen temps i espais diferents i on la imatge d'una Grècia arcaica és assolida a través de la barreja de nombrosos elements provinents de diverses cultures, fusio-nant músiques, vestits, arquitectures i paisatges. L'altra forma d'incorporar aquests territoris, més enllà de les ciutats europees, serà molt més violent i implicarà un trencament i una confrontació entre aquells dos móns. A *Porcile* (*Pocilga*, 1969) la pel·lícula s'esquinçarà en dos, per una banda el món del neocapitalisme sorgit del pacte entre el vell capitalisme d'arrels totalitàries i el nou capitalisme il·lustrat que tindrà lloc a la racional i barroca escenografia del palau alemany i, per altra banda, l'espai bàrbar i fora de la llei del devorador de carn humana. A *Medea* (*Medea*, 1970)

En aquests finals del seixanta, en què el món tradicional ha desaparegut definitivament de la moderna Itàlia, les posicions de Pasolini es faran cada cop més radicals, iniciant una veritable guerra contra tot allò que representi la nova societat neocapitalista, els seus comportaments, les seves representacions a través dels mitjans de comunicació i el seu sistema de valors

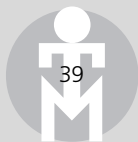
aquesta confrontació es farà dins la mateixa trama argumental, oposant la bàrbara Còlquide de Medea amb la racional Corint/Pisa de Jasó. En aquests finals del seixanta, en què el món tradicional ha desaparegut definitivament de la moderna Itàlia, les posicions de Pasolini es faran cada cop més radicals, iniciant una veritable guerra contra tot allò que representi la nova societat neocapitalista, els seus comportaments, les seves representacions a través dels mitjans de comunicació i el seu sistema de valors. Això el portarà a posar-se de part dels policies en— front els estudiants en els disturbis del 68, per ser els primers immigrants arribats del sud, i els estudiants uns trullosos fills de papà del modern nord. Ell, que tants cops havia estat perseguit per l'església catòlica i condemnat per "vilipendi a la religió de l'estat",

s'afirmarà més i més en la seva visió religiosa del món, això sí, al marge de qual-sevol església; i declararà que no hi ha paraula que li captivi més que allò bàrbar. La seva visió cada cop més mítica s'encobrirà en uns llibres de poesia (*Poesia in forma di rosa* (1964) i *Transhumar e organitzar* (1971) i tota la seva producció teatral, summament conceptualitzada i de gran densitat racional. El marxisme continuarà sent l'eina per mirar i organitzar la societat, però transgredint la dialèctica hegeliana que és a la base del materialisme històric, escriurà: "La tesi i l'antítesi coexisteixen amb la síntesi, vet aquí/ la veritable trinitat de l'home ni prelògic ni lògic/ sinó real. Sigues, doncs, savi amb la teva síntesi/ que et permet avançar (i progressar) en el temps (que no existeix),/ però sigues igualment mític, cara a cara, democràticament/ en el mateix tabernacle, amb síntesi, tesi i antítesi". Visualment, això ho podem veure a la part final de *Medea*, en què el mític centaure que va educar el petit Jasó, conviu amb el més prudent i racional, per tant més civilitzat, de la seva maduresa. El nou i el vell centaure són un al costat de l'altre, no hi hagut síntesi, la fusió no s'ha produït.

Però probablement on es veu de forma més contundent i clara el que ha significat el final d'aquella pre-història que Pasolini intuïa a mitjans dels seixanta, i per tant, el començament d'una nova història, és en el teatre. En un passatge de *Calderón* (1973) que agafa com a punt de referència *La vida es sueño* i que situa a l'Espanya franquista del "desarrollismo", escriu Pasolini: "El poder que siempre se había recreado igual a sí mismo, esta vez se ha recreado diferente a sí mismo. Y quien debía sustituirlo con un Poder nacido de otra parte, es decir de la conciencia del pueblo, ha seguido el destino de sus objetivos: la disolución. De ahora en adelante ya no habrá otros lugares donde despertarse. (...) En la actualidad no hay otra parte, Ahora todos estamos aquí". Europa s'ha convertit en un immens *lager* d'invisibles carcellers, en què la repressió jo no es fa necessària perquè el nou poder hedonista que empeny al gaudi dels nous béns de consum, garanteix la implacable roda que gira de la voluntat de posseir al consum, sobre la qual es fonamentarà la nova història.

Mamma Roma.





T E M P S M O D E R N S



En aquest marc, i amb la lúcida i implacable lluita que Pasolini protagonitza des dels seus articles periodístics, sobretot els recollits a *Scritti corsari* (1975), la seva filmografia fa un gir que, personalment, em sembla la decisió menys comprensible de la seva biografia: les tres pel·lícules que formen la trilogia de la vida (*Il Decamerone* (*El Decamerón*, 1971); *I racconti di Canterbury* (*Los cuentos de Canterbury*, 1972); i *Il fiore delle mille e una notte* (*Las mil y una noche*, 1974)). Òbviament, al fil del discurs que hem establert en aquest text, podríem justificar aquestes tres pel·lícules a partir d'aquella idea que ja apuntàvem de la contaminació cultural. A més, podríem afegir que un cop el mite de la civilització camperola, amb les seves reelaboracions posteriors ha desaparegut, només queda la possibilitat de recrear-la a partir de la imaginació, establint una connexió subterrània entre l'últim reducte d'aquell món mític, en el Tercer Món i unes obres literàries que són portadores d'unes formes de vida popular, de gran proximitat física, sensual, amb una desbordant vitalitat i que són a la base cultural i mítica de la cultura europea i del món àrab.

El resultat van ser les pel·lícules més comercials i que van donar més notorietat a Pasolini. Però resulta força incomprensible que aquest parèntesi de felicitat i harmonia que en la filmografia de Pasolini ocupa quatre anys de la seva vida, convisqui amb el to apocalíptic i furibund de les altres formes expressives que faservir aquells anys. La resolució d'aquesta contradicció vindrà, en part, donada per dues vies que elevaran encara més el to violent i rabiós que acompanyarà Pasolini els últims anys de la seva vida.

La primera resposta arribarà en forma de text amb un títol força explícit: "Abjuració de la trilogia de la vida". Un text descarnat, d'una despullada sinceritat que manifesta un sentit autocrític, difícil de trobar en qualsevol creador. Hi podem llegir: "Si la meua sinceritat o necessitat han estat envilides o manipulades, penso que s'ha de tenir el valor per renegar de les tres pel·lícules". Però, en realitat, el que descobrim al llarg del text no és una manipulació aliena a Pasolini mateix, sinó més aviat un error o una excessiva ingenuïtat per part seva. La necessitat creativa a la qual feia esment estava motivada pel protagonisme que li

donava en els tres films al cos; "L'últim baluard de la realitat semblava ser els cossos innocents amb la seva violència obscura, arcaica i vital dels seus òrgans sexuals", seguint el fil d'aquest text, els cossos, en la seva fisicitat, serien l'última anella d'aquell paradís que havia perdut Pasolini quan va abandonar el món camperol i que al llarg de la seva vida havia mirat de recuperar en altres paradisos fets a la seva semblança. Però la resolució és contundent i es configura com a pròleg de la segona resposta que donarà Pasolini: "El present, tan degenerat, es veia compensat, sigui per l'objectiva supervivència del passat, sigui per la possibilitat d'evocar-lo. Però avui, la degeneració dels cossos i dels sexes ha tingut un efecte retroactiu. Si els que llavors eren d'una altra manera, s'han pogut convertir, ara, en això, vol dir que aquells cossos ja eren en potència degenerats".

La resposta a aquesta degeneració dels cossos la donarà Pasolini a l'última pel·lícula: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò o los 120 días de Sodoma*, 1975), en què desplegarà una violència sense parió a la història del cinema. En què, tot i situar l'acció als anys finals de la Segona Guerra Mundial i posar-la en relació amb el feixisme històric, el que ens posa en escena és la seva visió d'aquella història que va venir després d'aquella pre-història que va finalitzar a mitjan dels seixanta. El totalitarisme que reflecteix serà encara més anihilador que aquell feixisme històric, ja que en aquesta nova història —com llegíem a *Calderón*— són destruïts, no ja les ments, la capacitat per reflexionar i actuar al marge d'aquella opinió pública difosa pels mitjans de comunicació, sinó que son exterminats els cossos mateixos, allò que ell anomenava "el més arcaic", o sigui la total integritat de la persona i a més, aquesta destrucció la porta Pasolini, amb efectes retroactius, fins aquell paradís que va conèixer en aquell nord d'Itàlia de la segona meitat dels anys quaranta, que són l'espai i el temps en què es desenvolupa *Salò*.

Acabada la pel·lícula no li queda a Pasolini res contra el que no s'hagi batut, l'extermini s'ha acomplert. En trobar-lo la mort, es feia difícil imaginar què podria haver fet en aquest paisatge de terra cremada amb què conclou *Salò* i els últims texts de *Scritti corsari*.