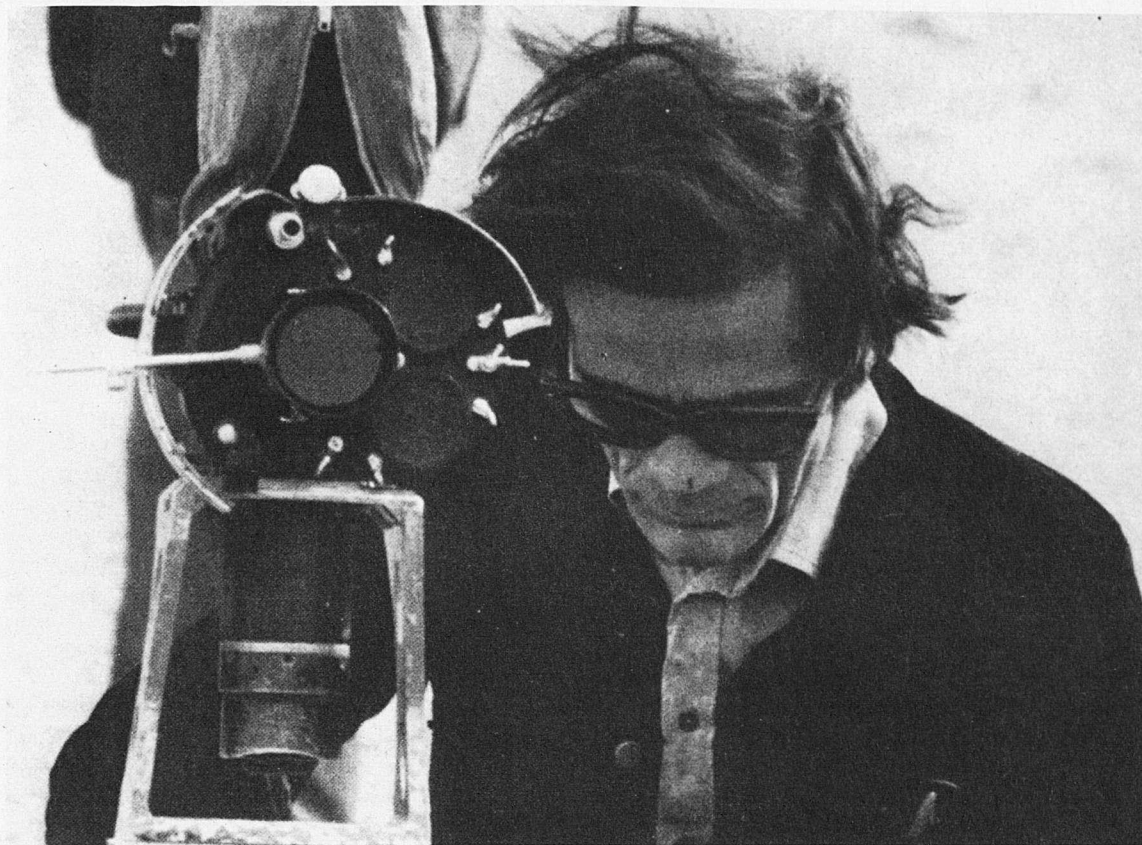


Pier Paolo Pasolini: una vida cremada

José Enrique Monterde



Seria injust i insuficient presentar Pier Paolo Pasolini només com un important cineasta. Quan, el 1961, Pasolini va agafar la càmera per rodar *Accatone*, tenia al darrere un notable bagatge com a poeta, novel·lista, assagista, autor teatral, articulista, editor, guionista i pintor; aquesta caràcter polifacètic de la seva personalitat no el va abandonar fins al lamentable moment de la mort violenta en un descampat vora la platja d'Ostia, el 2 de novembre del 1975.

Aquest escenari d'una mort que seria una de les primeres convulsions d'aquella Itàlia dels "anys de plom" del terrorisme esquerrà i feixista o de la corrupció democratacristiana, és el que visita el Nani Moretti de *Caro Diario*, en un homenatge que ens permet albirar la significació de Pasolini en el panorama cultural i polític italià, tant en els anys de la seva incòmoda presència com en els de l'enyorada absència.

Marxista heterodox, homosexual no vergonyant, poeta sensible, recuperador de les formes populars de la cultura —italiana primer, internacional després—, Pier Paolo Pasolini havia nascut a Bolonya el 1922, però sempre es va sentir fill del Friül, el dialecte del qual va aprendre per reutilitzar-lo en els poemes. Durant els anys cinquanta, va destacar per les recopilacions de poesia popular, així com pels conjunts poètics, *La meglio gioventù* (1954), *Le*

cenere di Gramsci (1957), i novel·les, algunes de les quals es varen dur al cinema, com és el cas de *La Notte brava, La giornata balorda*, o *Una vita violenta*, sense oblidar la contribució als guions d'altres films destacats, com *La donna del fiume*, *Le notti di Cabiria*, *Morte di un amico*, *Il bell'Antonio*, *Racconti romani*, *La lunga notte del'43* i *La commare secca*.

En aquests anys Pasolini es va convertir en un dels grans hereus i continuadors del moviment literari i cinematogràfic neorealista, encara que mai no es va quedar en el mer mimetisme dels temes i les formes que identificaven bona part de la cultura italiana de la postguerra mundial. En certa mesura, Pasolini va ser una de les vies més lúcides de superació del neorealisme, sense traïr-lo mai. I en aquesta dinàmica s'hi ha de situar la primera part de la carrera cinematogràfica, que es pot inscriure en l'atípic moviment de renovació experimentat pel cinema italià dels primers anys setanta, al costat dels Rosi, Taviani, Olmi, Bertolucci, etc. Varen ser els anys d'*Accatone* i *Mamma Roma* (1962), en què reapareixia el protagonisme dels *ragazzi di vita*, aquests joves del lumpenproletariat, testimonis marginals del miracle econòmic italià que havien protagonitzat les primeres novel·les, alhora que començava el permanent homenatge a la figura materna, en aquest cas encarnada pel mite neorealista que era Anna Magnani.

L'èxit de crítica i la ressonància d'aquests dos films va orientar de manera definitiva Pasolini pel camí del cinema. Al llarg de poc més d'una dècada i sense abandonar mai la resta de facetes de l'activitat creativa i assagística, Pasolini va dissenyar diverses línies de força a través dels films, sense oblidar les agudes reflexions teòriques i semiològiques sobre la naturelesa del cinema, en textos com *El cine de poesía*. Per un costat, va multiplicar l'interès pels grans mites constituents de civilitzacions mediterrànies, a partir, per a alguns irreverent i escandalós, d'*El Evangelio según Mateo* (1964), al qual la censura espanyola hi va afegir el sant per a l'evangelista, entès per altres com la correspondència fílmica del Concili Vaticà II. En realitat, s'equivocaven tots aquells que ho interpretaven una "conversió" religiosa de Pasolini, el qual tan sols s'interessava per la transcendència del cristianisme com a rerefons mític i cultural de la civilització occidental.

Aquesta preocupació el va dur a indagar sobre mites més antics com *Edipo rey* (1967), *Medea* (1969) i *Appunti per un'Orestiaide africana* (1970), alhora que desenvolupava una altra línia de treball a l'entorn d'una reflexió politicoideològica sobre la societat dels convulsos anys seixanta, *Pajarracos y pajarrillos* (1996), significava la revisió de la pròpia tradició marxista en el context italià, en una venjança tan ple d'humor i ironia —com els genials

diàlegs entre Totò, Ninetto, Davoli i un corb que exerceix de consciència marxista— com el que freqüentava els polèmics articles de premsa; *Teorema* (1968) abordava la dissecció de la cèl·lula familiar; i *Porcile* (1969) va significar una aproximació d'urgència al clima sorgit de maig del 1968.

Sense abandonar l'interès pels mites originaris de la cultura popular, Pasolini es va dedicar a l'anomenada "trilogia de la vida" en què va adaptar amb grandesa tres grans clàssics de la literatura mundial, *El decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) i *Los cuentos de las mil y una noches* (1974). Cant exaltat a les virtuts i alegries del sexe i de la vida, la trilogia s'entreveia com una utòpica aposta pasoliniana en favor del freudià instint de la vida. Però la intel·ligència i l'escepticisme d'un Pasolini perfectament assumit el paper d'"intel·lectual" crític per excel·lència de la decadent societat italiana de mitjan dels setanta li va fer agafar consciència dels límits de la seva alegria i va desembocar en un radical contrast en el que hauria de ser el darrer i premonitori film, *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), presentat entre enormes polèmiques l'any mateix de l'assassinat de Pasolini i en què agermanava els temes sadianes amb els horrors del final del feixisme italià. Així, un monument a la lucidesa tancava la trajectòria del més discutit i influent intel·lectual italià, europeu i mediterrani durant dues dècades. ■

*Saló o los
120 días de
Sodoma*

