

Pasolini i l'art

ENNIO BÌSPURI

L'univers poètic de Pasolini, per la complexitat de les referències que presenta no tan sols respecte al pensament i al compromís civil, sinó sobretot en referència a la literatura i a l'art figuratiu, constitueix un dels moments més alts i més rics de la història del cinema italià.

Abans de la seva «conversió» a la direcció cinematogràfica, esdevinguda el 1960, Pasolini va recórrer amb una passió comprometedora i especial els moments d'una formació intel·lectual precoç, reforçada per una sòlida base clàssica (primer el batxillerat i, després, la llicenciatura en lletres i l'ensenyament del llatí), sobre la qual gradualment van anar encaixant els múltiples móns de l'escriptura: la poesia, la narrativa, el guió cinematogràfic.

Ja en la primera joventut, Pasolini es va deixar seduir per les lliçons de Roberto Longhi, amb el qual li hauria agradat llicenciar-se i als ensenyaments del qual va ser fidel tota la vida, fins al punt de dedicar al gran mestre, l'any 1962, la seva segona pel·lícula, *Mamma Roma*.

La trobada amb Longhi el va portar a tornar-se plenament conscient de la centralitat que a Longhi li agradava anomenar, amb un cert èmfasi arcaïtzant, «fulguració figurativa», i a ser fidel a aquesta centralitat fins a la mort.

Bàsicament, és cert que en els cromosomes intel·lectuals del primer Pasolini es trobava ben arrelada la convicció de la centralitat que tenia per ell l'art figuratiu, la instal·lació icònica de qualsevol sector de l'expressió humana, com també és cert que aquesta convicció ja es va anar orientant des dels primers anys precisament cap al cinema.

De fet, la vocació de Pasolini pel cinema va ser molt precoç i sentida com una vocació envers l'art figuratiu. Ja amb vuit anys freqüentava assíduament el cinema parroquial de Sacile, prop de Pordenone, que continuava projectant només pel·lícules de cine mut, i ja aleshores, com ell mateix explica, sentia profundes emocions davant d'aquelles *imatges en moviment*.

Quan va ser estudiant a la universitat, al GUF de Bolonya va descobrir Eisenstein i l'escola russa, Dreyer, Mitzoguchi, els expressionistes alemanys, Renoir i René Clair, i es va sentir atret per aquells grans mestres, sobretot perquè en les seves obres va aconseguir satisfer les seves pròpies exigències figuratives. Semblava que el cinema, precisament per la instal·lació més aviat estètica i visual que narrativa i pel predomini del valor icònic per damunt de tota la resta, li pertanyia d'una manera tan completa que fins i tot el sentia com la seva pròpia sort artística.

Aquells mateixos anys, just al començament de l'esclat de la Segona Guerra Mundial, somia traslladar-se a Roma per apuntar-se als cursos de direcció del Centre Experimental de Cinematografia, encara que aquesta aspiració, en qualsevol cas, s'hauria d'emmarcar dins del context més ampli de la concepció que Pasolini tenia del cinema, al qual considerava l'art de la imatge en moviment. Però el camí artístic de Pasolini cap al cinema es va anar articulant en diferents fases successives, caracteritzades al principi per la pintura, la poesia i la literatura.

La trobada amb el pintor friülès Giuseppe Zigaina, amb el qual establi-

ria una profunda unió, el va portar a desenvolupar una intensa activitat pictòrica i a dedicar-se amb gran intensitat a l'estudi del dibuix i de la història de l'art. Amb només vint anys ja va dibuixar la portada del primer número de la revista *Il Setaccio* i va continuar professant una autèntica veneració per Longhi.

Tanmateix, aquest patrimoni artístic del Pasolini pintor és poc conegut pel gran públic. Per això és molt lloable la iniciativa que el mes de gener passat va prendre el Gabinetto Viessieux, d'exposar al Museu Marini de Florència un centenar d'obres, predominantment retrats i autoretrats d'inspiració cubista i expressionista, de les 322 que juntament amb l'arxiu pasoliní va donar el 1998 Graziella Chiercosi al Gabinetto Viessieux.

Però en aquesta fase encara experimental, en la qual l'empenta creativa, alimentada per la forta presència de l'art figuratiu, encara no aconseguia canalitzar-se en un àmbit precís, Pasolini va sentir amb certesa que amb la literatura, entesa tant en sentit narratiu com en líric, no en tenia prou.

La «fulguració figurativa» de Longhi, que Pasolini va cercar en les obres dels altres i que amb penes i treballs es va anar obrint camí fins dominar tot el seu món expressiu, es converteix en l'epicentre dels passos següents, i desemboca definitivament en la seva «conversió» convençuda al cinema.

Sempre pels volts dels anys quaranta, escriu un guió per a Cine-Guf i l'any 1945, quan es llicencia a Bolonya amb una tesi sobre Giovanni Pascoli, tot just acabada la guerra,

escriu dos guions cinematogràfics, *Lied i I Calzoni*, i organitza amb el seu amic Zigaina una exposició dels seus dibuixos a una galeria d'Udine.

La seva incorporació definitiva al cinema només es produirà uns anys més endavant quan, després de traslladar-se a Roma el 1950, per mediació del seu amic Giorgio Bassani, coneix Mario Soldati, amb el qual participarà en la redacció del guió de *La donna del fiume*, que es rodaria posteriorment el 1954.

Successivament, li serà fàcil reconèixer els principals intel·lectuals i cineastes italians, com Fellini, Malerba (que en aquella època també era guionista), Trenker, Puccini, Bolognini, Vancini, Emmer i Lizzani, amb els quals col·laborarà en la redacció de nombrosos guions i com a actor en alguna de les seves pel·lícules, la més famosa de les quals és *Il gobbo* (1959) de Carlo Lizzani.

Quan més tard, amb *Accattone* (1960), quan tenia gairebé quaranta anys, passa a la direcció, la seva personalitat ja està formada i s'ha tornat més profunda la seva antiga convicció, d'altra banda expressada clarament en nombroses intervencions i en diversos articles i escrits teòrics, que les exigències formals d'un director de cinema s'han d'entendre com una autèntica «mètrica» poètica. No és casualitat que Pasolini reservi a la pel·lícula entesa com a art la seva afirmació més clara en aquest sentit.

Reconeixent-se en el filó teòric que va de Rudolph Arnheim (Film als Kunst) a Marcel L'Hérbier, a Pasinetti, a Chiarini, a Bazin i a Viktor Sklovskij, Pasolini estableix una línia de demarcació molt clara entre el *cinema de prosa*, en el qual l'espectador, sense «sentir» el director, segueix passivament la trama, i el *cinema de poesia*, en el qual són fonamentals i estan ben visibles l'estil i les eleccions poètiques de l'autor.

Aquest pressupòsit ja és quelcom evident des dels primers assajos de Pasolini (*Accattone*, del 1960, i *Mamma Roma*, de 1962), en els quals els aspectes figuratius es fusionen, en una unitat expressiva privilegiada i

coherent, amb les exigències narratives de la trama.

La manera de retratar els ravals i els suburbis romans, com ja va passar amb el Fellini de *La Strada*, porta Pasolini molt lluny del neorealisme, del qual no coneix ni la connotació ideològica ni la tensió civil.

Potser, paradoxalment, precisament per l'aportació en sentit estètic que Pasolini introdueix en les seves primeres obres, es podria parlar, amb un oxímoron audaç, de neorealisme líric. Així com, comptat i debatut, en la poètica del neorealisme es tendeix gairebé a privilegiar una observació «documental» de la realitat (vegeu el seguiment de Zavattini), amb seqüències una mica elaborades i predominantment unitàries en conjunt, en les intencions estilístiques de Pasolini és evident la preferència d'enfocaments partits, amb un ús abundant del camp i el contracamp, utilitzats en sentit poètic i subjectiu.

La cura de la imatge, dels moviments de càmera, l'ús de tota la sintaxi filmica, incloent-hi la sobreexposició de la pel·lícula en sentit expressiu, indiquen que considera la pel·lícula com una autèntica obra pictòrica en moviment. Ja en la seva primera pel·lícula són presents totes les exigències estètiques que alimentaran el registre poètic de Pasolini: les imatges sobreexposades a la llum en *Accattone* i el predomini d'un blanc enlluernador transmeten la intensitat i la violència d'un món incendiat, que tendeix a absorbir i a dissoldre els protagonistes del drama. Pasolini utilitza la música de Bach, tan solemne i tràgica, sobreposada a la geografia primordial dels suburbis romans, per subratllar amb gran claredat que, en el fons, *Accattone* és una representació sagrada de tipus medieval. El 1977 Joel Magny, precisament parlant d'*Accattone*, escrivia: «La imatge tendeix cap al dibuix acabat i a l'abstracció, sobretot quan assoleix el màxim d'intensitat dramàtica i, per tant, de significació [...]. Pasolini recorre de bon grat a efectes de contrallum que accentuen el desdoblament del personatge i de l'escenari i l'envolten d'una

llum que, referint-se al codi pictòric i cultural, li atorguen una dimensió sagrada».¹ El mateix passarà amb Vivaldi per a *Mamma Roma*, fins i tot amb Bach, amb Mozart, amb Prokofieff, amb els cants revolucionaris russos i els espirituals negres per a *Il Vangelo secondo Matteo*, o amb Mozart per a *Teorema*, per exemple.

Dins de l'àmbit global de la poètica i el procés creatiu de Pasolini, amb referència a les relacions entre l'art i el cinema, caldria esmentar de manera especial l'ús de la música, com recentment i d'una manera documentada, exhaustiva i convincent ha fet Roberto Calabretto que, en un volum de gairebé 600 pàgines,² ha sondejat el sentit que ha tingut la música de Pasolini i com aquest la considerava un element central, encara que sempre subordinada a l'organització general de les imatges.

Per Pasolini, la música troba el sentit en el moment que serveix per fer ressaltar la imatge, i li proporciona una «plusvàlua» de valor poètic, una mena de potenciació expressiva de les imatges, que en tot cas també podrien subsistir sense la música, mentre que aquesta, sense les imatges, recuperaria el seu significat autònom absolut.

El cinema com a art figuratiu

És del tot evident que no hi ha ni un fotograma en la filmografia pasoliniana que no hagi estat pensat en el sentit d'un *cinema de poesia* basat en l'elaboració de les imatges.

I el mateix Pasolini declara de manera més explícita la seva poètica, fortament centrada sobre la pertinença del cinema a l'art figuratiu: «Jo cerco la plasticitat, sobretot la plasticitat de la imatge, seguint els passos mai no oblidats de Masaccio; el seu clarobscur orgullós, el seu blanc i negre —o, si es vol, seguint l'itinerari dels arcaïcs, en un acoblament estrany de subtileza i espessor. No puc ser impressionista. Estimo el fons, no el paisatge. No es pot concebre una pedra d'altar amb les figures en movi-

ment. Detesto el fet que les figures es moguin».³

Dit d'altra manera, el sistema de Pasolini s'estructura i es basa en una tensió estètica que sent i interpreta el llenguatge cinematogràfic com a tensió figurativa, una construcció formal potenciada pel moviment, per la música i pel text literari. Només així adquireixen sentit per Pasolini la trama o la història que la pel·lícula explica.

Més exactament, i tenint ben present aquest tema fonamental en referir-nos en el sentit més específic al lloc que ocupa Pasolini en la història del cinema italià, apareix amb tota claredat la seva ubicació dins d'una poètica fortament dominada per la concepció del cinema entès com a art figuratiu. De fet, les pel·lícules de Pasolini provoquen en l'espectador una forta suggestió poètica, perquè en conjunt es perceben com a obres figuratives.

És veritat que algunes crítiques marxistes quan va sortir la seva segona pel·lícula, *Mamma Roma*, van titllar Pasolini de «pictoricisme amanerat» i de tenir una estructura ideològica pobre. Aquestes acusacions, però, que avui dia ens semblen tosques i superficials, eren justes des d'aquest punt de vista, perquè posaven en evidència precisament el motiu central d'inspiració de la poètica pasoliniana, sense el qual les mateixes històries que Pasolini explicava a les pel·lícules no haurien tingut sentit. La llarga seqüència final d'Hèctor moribund al llit de contenció, filmada amb els peus en primer pla, va ser efectivament una referència explícita al Crist jacent de Mantegna. Però Pasolini, en contra de la mateixa evidència d'aquella imatge i agreujant l'acusació que se li imputava, va defensar el desenllaç de la pel·lícula d'aquestes suposades crítiques, precisament invocant el seu mestre Roberto Longhi, al qual, a més, va dedicar la pel·lícula: «*Que potser no tenen ulls aquests crítics? No veuen que el blanc i el negre tan essencials i fortament matisats de clarsobscurs de la cel·la gris on Hèctor (amb samarreta blanca i cara fosca) està estirat al llit de contenció i torna*

a evocar pintors que van viure i van fer les seves obres moltes dècades abans que Mantegna? O, si en tot cas, es podria parlar d'una absurda i exquisida barreja de Masaccio i Caravaggio?».⁴

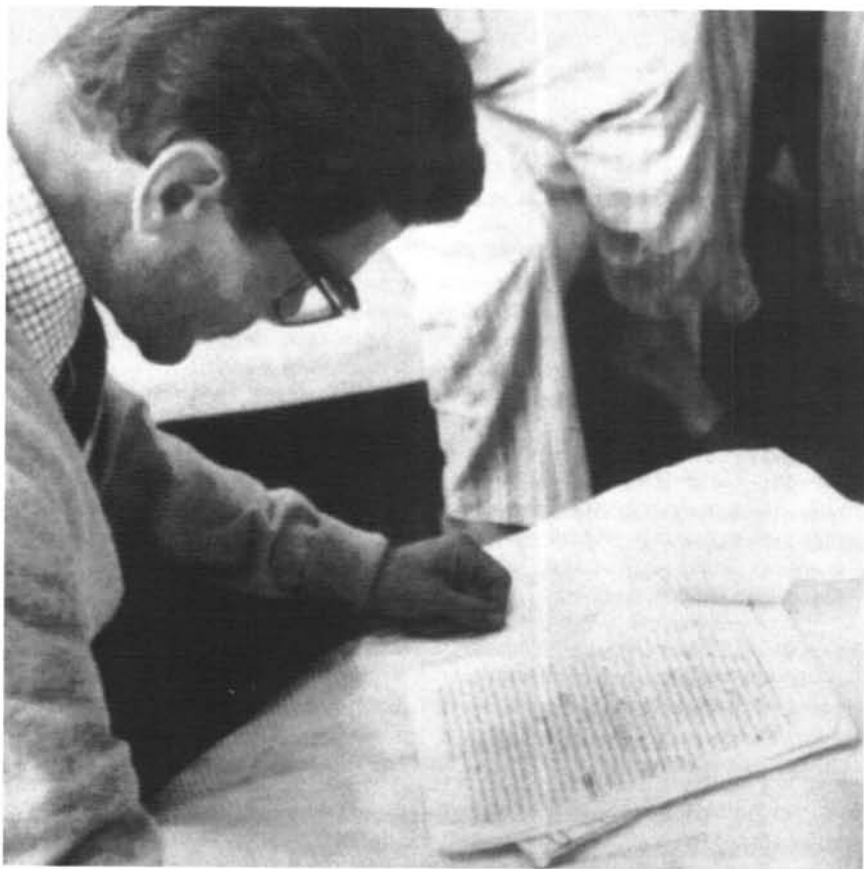
En realitat, la cita que la seqüència d'Hèctor moribund contenia feia una referència exacta a Mantegna, però la defensa de Pasolini, tan profunda i tècnicament construïda, dóna fe clarament, invocant un altre cop la «fulguració figurativa» de Longhi, de l'essència mateixa de la seva concepció del cinema.

Helio Finestauri, insistint en els valors polítics i figuratius de *Mamma Roma*, afegia a les observacions relatives a la seqüència final que també la seqüència inicial de la pel·lícula, la del casament de Carmine, evocava clarament «*un banquet nupcial plantejat iconogràficament sobre els "sopars" dels nostres mestres de principis del segle XV: una taula amb forma de ferradura, en un ambient sense ornaments i ressonant*».⁵

Però precisament aquest «límit», que la crítica militant ja havia posat en evidència en les primeres dues pel·lícules, en lloc de ser corregit es convertiria cada vegada amb més força en un referent explícit, en una connotació formal, és a dir, en l'estil de Pasolini. En *La ricotta* (1963), l'esplèndid i misteriós episodi de Rogopag, aquesta connotació es fa explícita, fins que esclata amb ironia.

L'afegit del tecnicolor, amb les seves evocacions reiterades, explícites i complexes, a la pel·lícula en blanc i negre, que reconstrueix amb precisió filològica l'amanerada *Coronació* de Pontorno i fa pensar en Rosso Fiorentino, tot i jugar amb una presa de pèl irreverent de la representació barroca retòrica i buida respecte a l'autèntica crucifixió de Stracci, omple de connotació i sentit tot l'episodi.

El mateix Pasolini és qui revela explícitament la seva manera d'elaborar les imatges i l'ús dels objectius, que per ell són el mateix que els pinzells pel pintor: «*Amb La ricotta vaig afegir*



Pasolini repassa el guió de *Mamma Roma* (Foto: Angelo Pennoni).

a aquella selectivitat tècnica rigorosa-ment simple un 50 i un 75 [tipus d'objectius] a les panoràmiques elementals, als vacil·lants passos de carro, el "pancinor", no tant pels seus moviments de "zoom" (encara molt esporàdics), sinó per l'angular de l'objectiu, de 100 en amunt, que aconsegueix efectes més agradables als meus ulls de nen de taller de Masaccio, que encara aixafa més les imatges i les fa més càlides i greus».⁶

Antonio Bertini, en l'estudi dedicat als aspectes formals del cinema de Pasolini, subratlla que en alguns moments es torna explícita la tendència del director a accentuar la bidimensionalitat de la imatge per assimilar-la tant com fos possible a la pintura: «Gairebé sembla que existeixi la voluntat –per part del director– de prendre a la imatge fílmica la impressió de tridimensionalitat, de profunditat de camp (que es deu sobretot a la imatge en moviment dins de l'enfocament) per tornar a portar-la a un àmbit figuratiu. La inspiració de Masaccio (que sovint es repeteix en les declaracions de la seva tècnica) no és casual. L'objectiu es compara amb un pinzell a les mans d'un pintor».⁷

Fet i fet, l'evolució del cinema de Pasolini es pot inscriure en l'àmbit d'una rígida investigació formal i de la riquesa de les imatges que, dins de la narració fílmica, adquiriran cada vegada més sentit i importància. Les imatges, l'escenografia, els costums, en resum, aquesta «fulguració figurativa» de Longhi que constituirà l'estructura total i característica de cada pel·lícula i el mateix motiu que la justifica, es convertiran en els autèntics motius inspiradors del cinema de Pasolini.

En el *Vangelo secondo Matteo* l'estructura figurativa és determinant per entendre el mateix sentit de la pel·lícula. Evidentment, Pasolini aconsegueix un procés de complexa metabolització de tota la tradició figurativa relativa a les narracions evangèliques, que pràcticament ha caracteritzat tota la història de l'art d'Occident, i escull, amb una indicació al·lusiva evident, el teixit iconogràfic dels segles XIV i XV.

Així doncs, tots els episodis, àmpliament coneguts i vistos per l'espectador, sembla que aquí prenen vida, revivint i referint-se, de vegades fins i tot amb cites autèntiques i amb l'exhibició reiterada dels cascos i els barrets «cardenals», a la pintura de Masaccio, de Masolino, de Pisanello, de Paolo Uccello, i sobretot a la potència figurativa i al misteri inquietant de Piero della Francesca.

Pasolini, a causa d'una precisa elecció creativa, que és funcional amb el seu punt de vista estètic i ideològic, rebutja l'altisonància monumental de la pintura renaixentista i barroca i prefereix la figurativa medieval, sòbria, gairebé nua, escabrosa i essencial. Gràcies a aquestes referències iconogràfiques determinants, la pel·lícula adquireix l'envergadura ètica que Pasolini li pretén atribuir.

Sempre en les *Confessions tècniques* abans esmentades, Pasolini explica que en el *Vangelo* pretenia aconseguir dos efectes alhora: «el d'aixafar i, per tant, que les figures es tornin encara més pictòriques».⁸

La instal·lació figurativa, la meticulosa i acurada selecció de l'enfocament, l'elaboració de la imatge, incloent-hi els afegits gairebé referencials del *Vangelo*, constitueixen el motiu central de *Uccellacci e uccellini* i Mino Argentieri arribarà a afirmar que la pel·lícula és un «abandonament a l'alegria i a la màgia de l'espectacle, una refinada composició figurativa, mimesi d'un primitivisme estilístic que traspuja cultura».⁹

En el segon episodi, interpretat també per Totò, *La terra vista dalla luna*, que és també la seva primera pel·lícula rodada completament en color, sembla que Pasolini s'abandoni totalment al gust de la imatge, fins confessar que havia pensat la pel·lícula com una pel·lícula muda o en la qual les paraules es reduïssin al llenguatge de les vinyetes d'un còmic.

Referint-se a aquest divertit i melangiós curtmetratge, amb un Totò clarament convertit en clown, O. Stack afirma que una «comprovació d'una visualitat que emana de la narració pasoliniana és el fet d'adonar-se que

aquesta obra havia estat somiada, vista i concebuda en imatges. En efecte, al moment de redactar el guió, Pasolini experimenta la manca d'adequació de la paraula i, recorrent als recursos del seu sentit pictòric, escriu el guió en vinyetes».¹⁰ Goffredo Fofi, al seu torn, subratlla que al breu però intens apòleg interpretat per Totò l'omplen d'alegria «els colors de l'amanerament més sonor i rar».¹¹

Pintures en moviment

Però és sobretot amb *Edipo re* (1967) i, de manera gens normal, amb *Medea* (1969) que la instal·lació iconològica i les referències a la història de l'art, sostingudes per una profunda exigència escenogràfica, ètica i antropològica, adquireixen una potència expressiva i una significació extraordinària, fins convertir-se en els autèntics protagonistes de les dues històries narrades.

Pasolini construeix els enfocaments de les preses com si fossin pintures intrínsecament autosuficients, amb l'únic afegit del moviment. La paraula es relega als marges de la narració, que es desenvolupa a través de la successió d'autèntics quadres, en els quals s'ubica amb tota la seva força expressiva i evocadora, igual que en la pintura renaixentista, la reconstrucció documental i detallada del fet que es representa. És el mateix Pasolini que, a banda de l'evidència de les dues pel·lícules, afirma: «He tractat els enfocaments de les preses de manera molt més cinematogràfica que no és habitual (no sé si han quedat maques o lletges, però s'intentava fer-los bonics, fer "enfocaments bonics")».¹²

Jean-Louis Bory, referint-se a l'estructura iconològica d'*Edipo re*, afirma que «gràcies a la complicitat apassionada que uneix Pasolini amb tot allò que mostra, i que incita a mirar Edipo amb els mateixos ulls amb què Caravaggio mirava el seu Bacus, travessem sense treva l'encís brutal d'aquests vestits i ens submergim sota d'aquells rostres».¹³