

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

«*Il Decameron* (1971) de Pasolini com a exploració natural del sexe a través d'un clàssic medieval»

0. Apropiació d'un clàssic medieval: la sexualitat sense complexos

L'obra de Pier Paolo Pasolini, un dels creadors més suggeridors i polièdrics del propassat segle XX, mostra deçà i dellà una fervent preocupació per la plasmació en pantalla de la sexualitat entesa com a element essencial de la vida humana. No concep, doncs, Pasolini, l'acte sexual —i per *acte* comprenc una visió global que va més enllà del coit per a abraçar la besada, la mirada, la carícia, la sonoritat, etc— tal com sembla concebre'l bona part de la societat burgesa occidental que li fou contemporània, ço és, com a activitat bruta, reclosa a l'àmbit de la privacitat, mancada de valor espiritual, gairebé immoral si no és emprada per a la procreació... comptat i debatut, com una activitat que s'ha de fer d'amagat i que s'ha de blasmar o, si més no, de silenciar o de maquillar en la vida pública. Per al director italià, en canvi, el sexe és, en línies generals, una saborosa fruita que hauria de determinar la vida quotidiana, un regal insubornable que hauria de traslluir en cada objecte que toquem, en cada camí que prenem, en cada acció que exercim. Es tracta, doncs, d'entendre el sexe en virtut de la seua naturalitat, de la seua consubstancialitat amb la psique humana: el sexe, doncs, s'ha de celebrar i s'ha d'assumir sense prejudicis perquè, en bona mesura, ens atorga els trets més preats del que conforma la nostra humanitat.

En aquest sentit, l'adaptació d'*El Decameró* de GIOVANNI BOCCACCIO (2008) duta a terme el 1971 es revela com una de les mostres més brillants del talent de Pasolini per a reflectir tota aqueixa obsessió per recuperar un sexe desprovist d'interpretacions espúries al recer d'una falsa doble moral burgesa característica de l'Europa del segle XX. Així, doncs, l'italià, tan obsedit de sempre per defugir l'artificiositat a favor de la senzillesa, hi recrea un sexe punyent abraçat sense complexos¹. Recorrent a un text

¹ Manca de complexos magníficament reflectida en aquesta frase del conte de Tignoccio i Meuccio, el qual tanca la pel·lícula abans de l'epíleg: «Pecado más, pecado menos... ¿hagámoslo otra vez!».

medieval², un període que Pasolini sembla entendre en virtut d'una gran naturalitat a l'hora de donar fe dels actes humans —i no es pot negar que, als nostres ulls actuals de lectors comeditos plens de prejudicis morals, en ocasions les obres medievals ens sobten per l'aparent cruesa, que no era tal en el seu context original—, el geni de Bolonya triomfa amb una relectura que potser no és fidel al cent per cent a l'*opus* boccaccià ja que en fa una breu selecció i en destaca el que li interessa sobremanera, però que, tanmateix, sí que resulta fidel quan es tracta de reproduir el *joie de vivre* que se'n desprén (BERNABÉ PONS 1986)³, una celeritat per gaudir que tal vegada hàgem de relacionar amb la curtedat de la vida. Amb aquesta adaptació, fet i fet, Pasolini reaprofit⁴ la manca d'artificiositat que ell sembla veure en els textos medievals quan s'ha de comunicar quelcom cru o, si se'm permet l'anacronisme, quan s'ha de comunicar quelcom políticament incorrecte, per a fer un inspirat tall de mànigues a la hipocresia de la petita burgesia occidental, que renega públicament del fet sexual, però que el practica quan ningú no mira, sovint amb una bona dosi de perversió i de sentiment de culpa ulterior. El sexe, pareix dir Pasolini, no és res de què avergonyir-se sinó que és un do que hauria d'ésser comprés com el més excel·lent dels atributs humans.

1. Pier Paolo Pasolini: destrat encesa

La vida de Pier Paolo Pasolini (Bolonya, 5 de març de 1922 – Ostia, 2 de novembre de 1975) és ella mateixa matèria per a una pel·lícula sucosa en tant que s'hi veurien reflectits nombrosos elements crucials al segle XX tals que el seguiment del marxisme per la intel·lectualitat occidental, els intents d'obertura, encara infructuosa en l'àmbit legal, de l'homosexualitat, etc. No obstant això, no és el meu propòsit de fer un repàs a les vicissituds biogràfiques de qui fou, i no necessàriament en aquest orde, assagista, poeta i director de cinema. Per a aquesta tasca, segurament és millor que el lector encuriòsit s'acoste a alguns dels ítems bibliogràfics que se n'ocupen tal com el molt recomanable *Pier Paolo Pasolini* de SILVESTRA MARINIELLO (1999).

² L'espai de la comunicació no em permet ara d'entrar en disquisicions diverses sobre la naturalesa del traspàs d'una obra literària a la pantalla. No obstant això, per a qui vulga aprofundir-hi, recomane la lectura de GIMFERRER (2005a i 2005b).

³ L'article de BERNABÉ PONS (1986) se centra, en puritat, en el film *Il fiore delle Mille e una notte* però, ja que tal obra pertany al mateix cicle que *Il Decameron*, el concepte de *joie de vivre* és igualment pertinent.

⁴ Com ja s'anirà fent patent en el decurs de la comunicació, el meu interès se centra, sobretot, en el film com a producte autònom del text literari —d'ací que no haja pretés de fer una comparança fil per randa de cada obra.



Figura 1. Pasolini interpretant l'alumne de Giotto

Bandejada la faena de repassar la biografia del bolonyés, vull reservar aquest apartat per a donar notícia tan sols d'aquells aspectes que poden tenir, en major o menor mesura, una certa vinculació amb el tema de la reivindicació de la sexualitat en virtut de la seua naturalitat. Així, per exemple, com ja veurem en pàgines posteriors d'aquest treball, la renúncia a l'artificiositat, del que està reglat fins al paroxisme, durà Pasolini a interessar-se pels dialectes —cap de les tres pel·lícules que conformen la *Trilogia della vita*, de la qual forma part *Il Decameron*, està filmada en el model estàndard italià. En aquesta línia, crec entendre, i ja alguna cosa he apuntat en la introducció, que el cineasta bolonyés no dibuixa el seu concepte de la sexualitat només a partir de les activitats fisiològiques que, convencionalment, s'hi associen, sinó que eixampla la transcendència del fet sexual de manera que, per a ell, es manifesta en multitud d'elements de la vida diària. D'aquesta manera, intuïsc que, si Pasolini reclama un sexe natural, una manera efectiva de construir tal concepció és a través de l'ús dels dialectes, allunyats de l'exquisidesa i de la perfecció que, tòpicament, l'elit reserva per a l'estàndard, però provistos, amb escreix, de la sensualitat inherent a la imperfecció del que no està normativitzat —mostra, doncs, d'aquesta preocupació és un assaig com ara *Canzoniere italiano, poesia popolare italiana* (1960). En un orde de coses semblant, crec necessari fer un petit esment a la seua obra literària⁵ ja que aquesta incideix en la defensa de les cultures no occidentals, especialment aquelles que conformen el que

⁵ Els principals textos poètics de Pasolini estan editats en els següents volums (dades extretes a partir de MARINIELLO 1999: 409-420): *La meglio gioventù* (1954), *Le ceneri de Gramsci* (1957), *La religione del mio tempo* (1961) i *Poesia in forma di rosa* (1961-1964). Complementàriament, hi caldria afegir, per transcendència artística, les novel·les *Ragazzi di vita* (1955), i *Una vita violenta* (1959), i els drames *Orgia* (1969) i *Calderon* (1973).

denominem *el tercer món*, que interessa Pasolini en tant que el llig en clau de major ingenuïtat. Davant d'això, la societat occidental, vista des del prisma de la burgesia il·lustrada, que obsessiona el cineasta perquè ell mateix hi pertany, li sembla abraçada a l'artificiositat, allunyada de la natura en pro d'un futur fred i tecnificat sense trellat, i obsedida per unificar tot el planeta d'acord amb el seu model de vida. En certa manera, en aquest acostament a les societats que, lliures de cap connotació pejorativa, qualificaríem com a *primitives*, potser s'hi pot intuir per part de Pasolini el tòpic del *bon salvatge*, ço és, la idea que l'home, abans de *malcivilitzar-se*, era intrínsecament bo⁶.

Com a director⁷, el que més m'interessa d'acord amb l'objecte que ací m'he proposat d'estudiar, és la seua aportació a l'hora de crear una mena de segon Neorealisme en tant que aquest corrent mirava d'explorar els múltiples aspectes de la vida quotidiana a través dels personatges marginals de la societat italiana de postguerra.

Finalment, no em resta més que recordar que la mort de Pasolini probablement tingué a veure amb tota aquesta preocupació del bolonyés pels espais aliens a l'*oficialitat*: el cineasta sempre es mostrà contrari a la petita burgesia de què procedia i no s'estigué de condemnar-ne les contradiccions clamoroses tant en termes de política pública com en aspectes relacionats amb la vida personal de cadascú. Així, doncs, tot i que l'executor apuntat per les autoritats fou, precisament, un jove marginal, que l'investí amb el seu propi cotxe, de sempre ha estat *vox populi* que l'assassinat de Pasolini estigué manat i dirigit des de les més altes esferes de l'estat italià, que no podia acceptar els sotrats a què es veia sotmesa la societat benpensant, aquella que defineix *el*

⁶ No és del tot cert, però, perquè alguns dels personatges pasolinians de la *Trilogia della vita* no demostren ésser gaire exemplars tot i que, cal remarcar-ho, tampoc no són declaradament dolents ja que Pasolini, fidel a una concepció plenament lliure del fet humà, tendeix a no jutjar i a no condicionar els espectadors envers la moralitat de qui actua en pantalla.

⁷ Donec ací, en nota a peu de plana per tal de no destorbar el contingut central de la comunicació, una ressenya exhaustiva de la cinematografia passoliniana (dades extretes a partir de MARINIELLO 1999: 307-408): *Accattone* (1961); *Mamma Roma* (1962); fragment *La Ricotta* en *Ro.Go.Pa.G.* (1963); *La rabbia* (1963); *Le mura di Sana'a* (1964); *Il Vangelo secondo Matteo* (1964); el curtmetratge *Il padre selvaggio* (1965); el documental *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* (1965); *Comizi d'amore* (1965); *Uccellacci e uccellini* (1966); el fragment *La Terra vista dalla Luna* en *Le streghe* (1967); *Edipo re* (1967); *Teorema* (1967); el fragment *Che cosa sono le nuvole?* en *Capriccio all'italiana* (1968); el documental *Appunti per un film sull'India* (1969); el fragment *La sequenza del fiore di carta* en *Amore e rabbia* (1969); *Porcile* (1969); *Medea* (1969); *Appunti per un romanzo dell'immondezza* (1970); el documental *Appunti per un'Orestide africana* (1970); *Il Decameron* (1971); *I racconti di Canterbury* (1971-1972); *Dodici dicembre* (1972); el documental *Pasolini e... la forma della città* (1974); *Il fiore delle Mille e una notte* (1973-1974); i *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

bon gust, cada vegada que Pasolini decidia córrer com un elefant salvatge per sobre de les petites misèries morals d'Occident.

2. El cinema contra el *Palau*: l'atac a la burgesia des de dins

En diversos moments d'aquest treball, hi he assenyalat que l'interés de Pasolini per un sexe lliure de complexos xoca frontalment amb la visió que la burgesia occidental en dóna. Tal com assenyala GERARD, «Séduit par le climat de spontanéité, d'allégresse, de vitalité insouciante explosant dans ces ouvrages, Pasolini entend restituer leur nature libre et exempte de toute notion du péché» (1981: 84). En altres paraules, sovint el cinema del bolonyés, i de manera particular la *Trilogia della vita*, aposta per la recuperació del sexe en tant que element natural mancat de prejudicis i de sentiments de culpa; d'ací, al meu parer, que Pasolini vaja a la cerca d'una obra medieval ja que, en aquests textos pretèrits, hi veu una sexualitat sincera desprovista d'aparatge, tot i que, cal apuntar-ho, tal tret es vincula sobretot amb els personatges de classes marginals.

Tot seguint el fil del paràgraf previ, una adaptació fílmica com la que ací analitze es revela, entre d'altres coses, com una resposta agosarada a l'artificiositat desubstanciada amb què Pasolini identifica l'amor burgés. I en un sentit més ampli, cal llegir-hi una manifestació més de l'ús que fa el cineasta de la seua obra com a instrument llançadís contra la burgesia occidental, contra l'anomenat *Palau*. A manera de dades informatives, em pense que fóra bo d'aportar algunes petites mostres de la reacció sobreactuada que provocà —i provoca encara— el film.

Així, per exemple, observem com NAOMI GREEN (1990) no és capaç de copsar la puresa del concepte de sexe que Pasolini exposa a la pantalla. Ans al contrari, el crític, begut d'elitisme i de falsa intel·lectualitat, es revela esclau de la definició burgesa de l'amor i s'escandalitza del que té al davant:

Els amants d'*El Decameró* són, en la seua major part, éssers corpulents, rudes i poc atractius, cegament conduïts per instints desenfrenats. Criatures estereotipades i *episòdiques*, segons una frase de Jean Sémolué, aquests personatges es mouen espasmòdicament, com si foren titelles que, en lloc d'ésser accionades per cordes, actuaren a causa d'un intens impuls sexual⁸.

⁸ Traducció de l'anglès per mi mateix.

En una línia semblant, les paraules de L. MICCICHÈ (1978), demostren fins a quin punt Pasolini descol·loca la intel·lectualitat benpensant ja que, tan abduïda està per les tesis oficialistes, que identifica el sexe que plasma Pasolini amb quelcom desagradable i immoral quan precisament el que això comporta és la renúncia a la veritable essència de la sexualitat, que és gaudir sense prejudicis del que és una font inexhaurible de plaer. Els crítics de l'elit, tanmateix, condicionats per anys i panys de doctrines que condemnen els aspectes més lúbrics de la humanitat, no poden més que dur-se les mans al cap perquè ja ni coneixen el que és fruit en llibertat. El sexe per a la burgesia no és sinó la negació del que li és essencial car, de tant sublimar-lo, l'han desfigurat i malinterpretat:

Quasi totes les mencions temàtiques i narratives [...] al text literari es reprenen en el film invertint-ne el sentit i carregant constantment les tintes, la qual cosa confereix a vissituds i a personatges una pudor de gruixuda carnalitat. De manera que aqueix sum plaer que és per a BOCCACCIO l'amor, amb les delícies mundanes i la dolçor que el caracteritzen, es transforma en el film en una furtiva i de vegades sarcàstica successió de breus espasmes febrils, de furors orgiàstics furtats al món, d'autèntiques guerres sexuals que s'aplaquen en l'instant del coit, d'efímer record, per a reprendre després el frenètic ritme d'ofertes insolents, de ganyotes lúbriques i de gestos canallescos, enmig de la desesperada solitud de cadascun dels personatges i de tots en general. [...] Les imatges, malgrat ésser en color, estan dominades per una tristor nocturna; fins i tot el mateix gemec dels cossos nus no comunica quasi mai l'alegria d'una fisicitat instintualment gaudida, sinó més aïna una profunda i bestial barreja de sang i d'esperma, de femta i de suor⁹.

Com a últim botó de mostra, paga la pena de referir-nos a la crítica de P. RUMBLE (1996), text en què el crític deixa anar tota la bilis que li produeix l'acostament suposadament irreverent al llegat que la societat burgesa immobiliària considera intocable. En aquest sentit, el desencertat crític entén, encara que no ho diga explícitament, que l'obra de BOCCACCIO, igual que la d'altres clàssics universals, ha esdevingut una peça museística inviolable sense adonar-se, però, que, d'aquesta manera, li lleva tot el que tenia de vitalitat i la dirigeix pel camí recte cap a la inutilitat:

⁹ Traducció de l'italià per mi mateix.

Allunyar *El Decameró* de la burgesia, que ja no pot reflectir-se a si mateixa en la carnavalesca vitalitat de l'obra, i insistir en les còmiques, desacralitzades, innocents i juganeres figures trobades en el text com a imatges especulars del subproletariat modern: aquesta és l'herètica *traïció* de Pasolini respecte a l'original¹⁰.

Davant d'això, RUMBLE hauria d'haver intuït que Pasolini no està negant la visió arqueològica i primigènia del recull de contes, cosa que, en puritat, és tasca dels filòlegs medievalistes i no dels artistes que *ara* creen, sinó que abraça una segona via d'acostament als clàssics que consisteix a reaprofitar el que s'adiu al món personal del creador en actiu per a parir un producte actualitzat. Negar el dret al reaprofitament que du a terme Pasolini és el mateix que hauria estat negar l'ús nou que el mateix BOCCACCIO i d'altres escriptors medievals feien a partir de textos més antics com ara els de la literatura grecolatina. Però encara és pitjor: si bé les paraules de RUMBLE són aplicables parcialment als personatges elevats del text boccaccià¹¹, perd de vista que Pasolini fa actuar desinhibidament essencialment personatges anònims i que, en el cas que s'acoste a alguns de més entitat social, com ara l'escena amb Caterina de Valbona i el seu amat¹², el tractament esdevé més contingut i seré. Igualment, RUMBLE i els altres crítics perden de vista que, malgrat el dosatge doctrinal de condemna espiritual que caracteritza l'edat mitjana, per sota d'això hi ha una alegria de viure, sovint vinculada a la sexualitat, que molts hòmens del segle XX —i del segle XXI— s'hi neguen a veure perquè estan condicionats a una falsa idea de la medievalitat en tant que període gris mancat de la reivindicació del plaer.

2.1. Sobre la *Trilogia della vita*

La *Trilogia della vita* és, al meu juí, l'exponent màxim de la preocupació de Pasolini per oferir en pantalla la concepció d'un sexe desbordat de naturalitat i deixat d'absurds complexos determinats per una mentalitat burgesa que, en realitat, té por a gaudir en llibertat. *Il Decameron*, juntament amb *I racconti di Canterbury* (1971-1972)

¹⁰ Traducció de l'anglès per mi mateix.

¹¹ Tal com assenyala PETRONIO, els déu jòvens narradors del text boccaccià, si bé no traspassen els límits del que consideren decent, estan, així mateix, lliures «de qualquier forma de estrecha mojigatería.» (1990: 146).

¹² El diàleg entre els dos amants és una prova fefaent de la innocència, no exempta de tensió sexual, que caracteritza l'escena citada: «Dame un beso, que nunca lo he probado», diu ella; «Luego, luego, ahora tiéndete», li respon ell, que conclou amb un joiós «Hagámoslo otra vez».

i *Il fiore delle Mille e una notte* (1973-1974), compon la dita *Trilogia*, que, tot partint sempre de textos aliens a la mentalitat burgesa contemporània, esdevé un cicle filmic dedicat a consagrar i celebrar la sensualitat, l'erotisme i el sexe en un to tragicòmic i visceral.

No és el moment ni el lloc per a fer un desplegament detallat dels altres dos films que componen el cicle, però em pense que, pel que té d'element integrador, més enllà d'una evident connexió mitjançant la reivindicació sexual, fóra bo de ressenyar un petit fragment del film derivat de l'obra de Geoffrey de Chaucer. Així, en *I racconti di Canterbury*, més concretament després que concloga el conte del cuiner de Perkin, interpretat per Ninetto Davoli, actor present al llarg de tota la *Trilogia*, hi veiem el propi Chaucer llegint l'obra de BOCCACCIO amb gran plaer fins que la muller l'escriu tot provocant que torne a l'escriptura; per a acabar-ho d'adobar, val a dir que Chaucer, en el que quasi es presenta com un exercici admirable de metacine *avant la lettre*, cobra vida en la pell de Pasolini mateix.

2.2. A propòsit d'*Il Decameron* (1971)

Guanyadora de l'Ós de Plata en el XXIé Festival de Berlín, *Il Decameron*, estrenada el 1971, compta amb argument i guió de Pasolini mateix, escenografia de Dante Ferretti i música elegida per Pasolini amb ajuda del mític Ennio Morricone (MARINIELLO 1999: 400-401). Respecte a aquest últim aspecte, entre d'altres peces com ara el «Canto delle lavandaie del Vomero», anònim del segle XIII, hi cal destacar la tria de cants populars napolitans antics i moderns que subratllen, juntament amb la tria de models dialectals aliens a l'estàndard italià, el recurs a l'espontaneïtat per a enfortir la visió natural de la sexualitat.

L'acció és traslladada de la Florència de BOCCACCIO (2008: 25) a Nàpols —tot i que els exteriors estan gravats en diversitat de localitzacions com ara la Campània i el Trentino, Iemen i la vall del Loira a França—, factor que, com ja pot presuposar el lector avesat té a veure amb la recerca de la naturalitat: si es pretén bastir el sexe amb components vivaços, espontanis i lliures de l'artificiositat més sovintejada, quin millor lloc que l'agrest sud de la península? Un espai, segons com, encara ancorat en un passat pretecnològic, en contrast amb l'excessivament amanerat nord, lluïdor per fora però buit per dins tal com un maniquí d'un aparador de luxe.

El film adapta nou contes del recull original, dels quals dos —el de Ciappelletto, home llibertí i immoral que en l'article de la mort passa per sant, i el de

l'alumne de Giotto, que somia l'infern i el paradís en forma de pintures i que és interpretat per Pasolini¹³— fan de guia als altres set. L'obra no és una il·lustració al peu de la lletra del text literari sinó que es presenta com una lectura crítica a la manera de diàleg amb el text medieval. Després de diversos canvis respecte a la idea inicial, entre els quals cal destacar la llargària del guió original —l'obra durava 3 hores i adaptava 15 contes tot conformant un fresc d'un món a cavall entre l'edat mitjana i l'època burgesa—, el film queda distribuït de la manera següent:

a) Primer temps¹⁴:

Conte-marc: Ser Ciappelletto.

Contes: 1) Andreuccio da Perugia; 2) Masetto; 3) Peronella; 4) Ser Ciappelletto.

b) Segon temps:

Conte-marc: alumne de Giotto.

Contes: 1) Alumne de Giotto¹⁵; 2) Caterina di Valbona; 3) Lisabetta da Messina; 4) Gemmata; 5) Tignoccio i Meuccio.

c) Epíleg: conclusió i contemplació de l'obra de l'alumne de Giotto.

Des d'un punt de vista estructural, em pense, a més, que és important de ressenyar el motiu del somni com a fil conductor preeminent del llargmetratge. En aquest sentit, destaca sobremanera el somni de l'alumne de Giotto, que consisteix en una composició en honor de la verge Maria amb cors d'àngels i querubins però també, per sota, amb el purgatori i l'infern entre la contricció i l'atricció d'aquells que es lamenten; així mateix, en un dels episodis més imbuïts de lirisme, el personatge de Llorenç indica a la seua amada Lisabetta on van soterrar el seu cos els assassins, que, a sobre, són els germans de la jove, de manera que, quan aquesta descobreix el cos, n'arplega el cap i el fa servir com a cànter i abonament per a una esplèndida mata d'alfàbrega salernitana.

Per a concloure aquest subapartat, paga la pena de ressenyar un fet anecdòtic en aparença però que, alhora, entronca inequívocament amb la tria d'espais *primitius*

¹³ El llistat d'actors i de personatges es pot consultar en MARINIELLO (1999: 400-401).

¹⁴ La idea inicial constava de tres temps determinats per sengles contes-marc (MARINIELLO 1999: 351-356).

¹⁵ D'acord amb MARINIELLO (1999: 351-356), en el guió original es tractava de Giotto mateix.

com a lloc idoni per a la plasmació del sexe preburgés. Així, cal esmentar la gravació per Pasolini d'un breu documental titulat *Le mura di Sana'a* a partir d'una mica del film sobrant del rodatge de l'episodi d'Alibech, un dels contes rebutjats respecte la idea original d'*Il Decameron* (MARINIELLO 1999: 355): es tracta d'un projecte que, tot mostrant diverses postals colpidores de Sana'a, ciutat iemenita assotada pel pas del temps, pretenia de fer un crit d'atenció a la societat occidental per tal que la població rebera ajuda i fóra salvada, cosa que, en certa mesura, s'aconseguí quan, anys després, la UNESCO en reivindicà la reconstrucció.

3. La sexualitat com a acte alliberador: el materialisme de les imatges i dels sons

La sexualitat, element central de la *Trilogia*, forma part de la idea de materialisme que Pasolini adapta des del marxisme menys ortodox. Aquesta idea consisteix a denunciar la falta d'essència humana, la traïció al plaer que la burgesia —en termes més mercantilistes, la societat de consum de la segona meitat del segle XX— ha consumat a partir de la negació dels elements més naturals que conformen la sexualitat. Així, per a aquesta classe alta que determina, de forma piramidal, la interpretació del conjunt de la societat, cal extirpar tot allò que remeta a la llibertat de l'individu i no hi ha, per a Pasolini, cap aspiració libertària més alta que el gaudi del sexe sense prevencions moralistes desfasades. En certa manera, Pasolini adverteix que aquesta depuració del sexe és tan extrema que el que en queda és tan sols un os buit ja que es tracta, en realitat, d'un mecanisme de control absolut sobre les classes marginals. Per a la classe dominant, almenys a ulls públics, el sexe natural és descrit com una activitat sòrdida que atempta contra els valors de fina espiritualitat a què, suposadament, ha d'aspirar l'humanitat més excelsa. Enfront d'això, el bolonyés fa veure que aquesta concepció menystenidora de la tensió sexual a flor de pell és una d'empobridora: renegant del sexe com a acte primitiu que ens allibera, l'únic que s'aconsegueix és castrar la vitalitat més pregona dels éssers humans. És així que Pasolini cerca en cada aspecte de la quotidianitat la pulsio sensual que s'ha d'abraçar desprovist de complexos moralitzants. I és en aquest sentit que, tot seguit, em propose d'explorar la idea de materialisme que el cineasta sublima en el sexe a través de diversos components naturals i joiosos no explícitament sensuais però sí vinculats, ni que siga tangencialment.

3.1. La fisicitat

L'element que primerament ve a la ment si es vol desentranyar els mecanismes pels quals Pasolini remet a una sexualitat joiosa es troba en la fisicitat. Teòricament, això es manifesta, al meu parer, de dues maneres: per una banda, en l'eliminació de la tensió psicològica dels personatges; per una altra banda, en els cossos nus que es passen sovint pels fotogrames. El primer factor, el que té a veure amb la profunditat en la descripció psicològica dels personatges, ja és donat per la font de BOCCACCIO car és ben cert que tot text medieval no presenta graus d'introspecció comparables a la literatura del segle XX ja que es mou, d'acord amb la seua lògica extracció cronològica, en una concepció dels personatges de caire més simbòlic que d'unicitat. Quant al segon dels aspectes, ço és, la nuesa explícita, Pasolini pren distància respecte al text literari tot reforçant el que, de tota manera, hi és implícit però que no és tan clarament mostrat, ja siga per pudor, ja siga perquè el cinema és una art visual i permet una major explicitació del que la literatura sols pot insinuar.

Pel que fa al primer dels factors citats suara, és ben obvi que les figures que apareixen i desapareixen al llarg del minutatge són éssers poc desenvolupats psicològicament donat que Pasolini no pot recórrer cap altre camí si el que pretén, precisament, és despullar el sexe d'amaneraments provocats per una *excessiva* vida interior. En altres paraules: el cineasta reclama que abandonem tant d'estèril retoricisme al voltant del sexe, ja que, en realitat, el que en deriva és tan sols una magra corfa. D'aquesta manera, sembla que vulga renunciar al preciosisme vacu amb què, sovint, anem a parar quan ens referim a la pulsó sensual, a favor d'un amateurisme que, malgrat la tosquedat, bull i es desborda.

L'altra cara de la moneda, ço és, la nuesa a la pantalla, remet a un gaudiment mancat de connotacions pejoratives. Així, doncs, quan, per exemple, veiem el jove Masetto, que es fa passar per mut per tal d'entrar en un monestir ple de monges excitables, amb el penis a l'aire tot just abans de fornir, l'espectador no sent cap mena de morbositat envers la imatge ja que el fet és exposat al més senzillament i naturalment possible, gairebé com quan observem una mare amb els pits per fora donant de mamar. La brutesa està en els ulls de qui mira, se'n podria dir. Així mateix, no només la nuesa sinó la plasmació de l'acte sexual es passeja per la pantalla sense que qui ho veu, si és que no ve ben carregat de prejudicis des de casa, senta cap mena de rebuig moral ja que, en el context del film, fer l'amor és tan quotidià com beure, menjar o dormir: n'és un exemple, entre d'altres l'escena de sexe oral amb què s'obre el conte de Peronella.



Figura 2. Caterina de Valbona i el seu jove promés després que els pares d'aquella accedisquen al matrimoni per interessos crematístics.

Paga la pena d'assenyalar, però, que Pasolini no s'oblida de certes convencions socials i així, per exemple, quan la quasi beatífica Caterina de Valbona és descoberta pel seus pares nua juntament amb el seu amant, tots dos es tapen respectant la presència de l'autoritat paterna. No és fins que els pares beneeixen la unió, tot i que siga perquè el prenent és un bon partit, que l'alegria del moment, com es pot comprovar en la figura 2, derrota les convencions i la nuesa torna a aparèixer punyent.

Més enllà de la nuesa i de l'acte sexual explícit, el component de la fisicitat també es manifesta en la tria dels actors, que, llevat de casos aïllats com ara els de Silvana Mangano o Ninetto Davoli, entre d'altres, no són professionals. D'aquesta manera, per la pantalla se succeeixen personatges de tota mena, gens estereotipats, que, ja siguen bells com ara el malaguanyat Llorenç, decapitat pels germans de Lisabetta, ja siguen extremadament lletjos com el marit de Peronella, es mostren tal com serien en la vida quotidiana, ço és, sense artificis, extremadament rics en gestualitat quan riuen, canten, sofreixen o gaudeixen.

Tangencialment, la fisicitat és evocada a través dels escenaris, cosa que incideix en la caracterització del cinema com a art de l'espai (AUMONT 1996: 105). De la mateixa manera que els actors no representen cap ideal de bellesa prototípica —he comentat suara que n'hi ha, d'actors bells, però d'una bellesa gens *artitzada*—, les localitzacions remetent a poblacions caòtiques, amb carrers plens de brossa, mercats

desordenats i insalubres, edificis enderrocats... però, ahora, magnètics, *espitosos*, vius en definitiva. Ja ha estat dit, per algú tan respectat i tan respectable com ara TRUFFAUT que el cinema és, sobretot, «mise en escène» (1958: 115).

3.2. L'aspecte coral

D'acord amb la negació de la psicologia a favor de la nuesa, del món interior a favor de la vitalitat física, la coralitat del film, servida també per l'estructura palindròmica del clàssic medieval, serveix per a atacar la idea burgesa d'individualitat en pro de la idea de poble. Així, doncs, són habituals les escenes de multituds conformades per personatges que tan sols es distingeixen lleument per l'ofici, per petits detalls exteriors i per la seua inscripció en diversos fons arquitectònics. L'omnipresència aclaparadora de sons, que sovint no deixa distingir una conversa d'una altra quan assistim a una escena superpoblada, o el muntatge vivaç que salta d'un rostre a l'altre en qüestió de segons hi coadjuven.

Exemples concrets evidents del que acabe d'exposar suara foren l'arribada de Giotto a la congregació on ha de dur a terme la seua obra: la gent l'envolta espectacularment, tant pel que fa a individus anònims del carrer com pel que fa als religiosos que l'han d'acollir, tot creant una certa sensació de desorde, ço és, de renúncia simbòlica a les regles. Un altre botó de mostra foren les escenes rodades en mercats, moments en què el rebombori i el caos campen pertot arreu.

3.3. El dialecte

Ja hem parlat de l'interés de Pasolini pels dialectes italians, i la connexió que això comporta amb la recerca de la naturalitat i amb el defugiment de l'artifici burgés. No és gens estrany, doncs, que el film que ací tracte estiga rodat en napolità¹⁶ tot allunyant-se del model toscà del text literari original, que ha estat determinant, juntament amb d'altres exemples, per a l'estàndard italià actual. Hi ha, doncs, una oposició ferma a la uniformitat de la llengua dels *mass-media* ja que açò remet, indefectiblement per a Pasolini, a una regulació que extermina l'espontaneïtat, la vivesa de la parla. Més: el napolità entronca amb la gestualitat múltiple dels personatges, i implica diversitat lèxica, de to, de plantejament, d'accent i d'actitud davant la vida. En

¹⁶ Així mateix, els altres títols de la *Trilogia* també eviten l'estàndard: *Il fiore delle Mille e una notte* està filmada en una mena de koiné meridional i *I racconti di Canterbury*, en una koiné septentrional

aquest sentit, val a dir que Nàpols esdevé, si fa no fa, més que una ciutat, una qualitat existencial en contrast amb les ciutats modernes, desnaturalitzades. No cal gratar gaire per a adonar-se que la tria d'un dialecte per oposició a la llengua estàndard és un espill que reflecteix la dicotomia sexe natural / sexe burgés.

3.4. Els sons

La sonoritat, és clar, ja és present en la tria del napolità, qüestió de què parlava adés, però em referisc ara més particularment a la música i al so, diguem-ne, d'ambient¹⁷. Així, doncs, es troben exemples nombrosos reflectits en els cants populars napolitans, en els xiscles dels venedors i dels compradors als mercats¹⁸, els eructes que *presideixen* els dinars, les ventositats, etc. Tot plegat contribueix a una sensació de caos i de desorde que connecta, des del meu punt de vista, amb l'aposta per la naturalitat desprovista de convencionalismes. En aquesta línia, em pense que és donat de fer un paral·lelisme amb la recerca d'un sexe sense maquillar, primari... sorollós, en suma. No és ben bé que la sonoritat sense refinar del film remeta directament a la sensualitat punyent sinó que la sensualitat punyent troba sovint una porta d'entrada a través de la gatzara —i del silenci, és clar, quan les forces s'han desgastat: per exemple, el descans plaenter en la nit de Caterina de Valbona amb el penis de l'amant a la mà com un ocell que ha caigut al parany¹⁹.

3.5. El joc i el somriure

Certament, els actors d'*Il Decameron* semblen estar jugant contínuament car el gaudi és real: quasi diríem que Pasolini ha aconseguit el seu màxim objectiu en tant que els actor ja no *actuen* sinó que han esdevingut éssers reals que frueixen d'experiències veres²⁰. Així, per exemple, hi ha mostres de plaer sincer en escenes com la de les monges del conte de Masetto, que el reben a dins seu amb una alegria de viure infinita

¹⁷ Recordem, amb BARTHES (1977: 68), que «a film is not simply to be seen and heard but to be scrutinized and listened to attentively.»

¹⁸ Les dites escenes dels mercats, al meu parer, són d'especial importància en tant que entronquen amb la idea que la imatge fílmica és «capaz de reconstruir ante los ojos del espectador el desenvolvimiento del mundo.» (CARMONA 1996: 33).

¹⁹ Imatge picaresca, per cert, evocada ja en l'original de BOCCACCIO (2008: 408-409).

²⁰ PASSOLINI, com a teòric, identificava explícitament el seu cine amb la realitat (1971: 68) encara que no està de més recordar que la crítica, sense que necessàriament s'explicitara l'obra del de Bolonya, n'ha assenyalat els límits de tal propòsit: «Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces creer, el marco de la imagen sino una *mirilla* que sólo deja al descubierto una parte de la realidad.» (BAZIN 2004: 213).

marcada a foc en els seus rostres; o la rialla burlesca, i de la qual l'espectador és partícip, de Peronella respecte el seu marit: «Rasca, rasca y ríe, marido, que has hecho un buen negocio», crida la dona mentre fa l'amor amb el seu amant aprofitant que el marit no els veu perquè és dins una tina que vol vendre precisament a aquell que l'enganya²¹. En aquest sentit, pot ben dir-se que la rialla i el somriure dels personatges desfan qualsevol tensió dramàtica i desarmen qualsevol moralista que vulga veure en el film un atemptat contra les normes establides i contra la sacrosanta intocabilitat del text clàssic medieval, el qual, per acabar d'adobar-ho, ja comptava de bestreta amb un fort component lúdic en tant que els contes naixen del desig dels jóvens florentins fugits de la pesta per entretenir-se i ésser feliços, encara que siga en circumstàncies fosques.

Una faceta peculiar del joc, que podríem relacionar amb la preferència de Pasolini per una parla vivaç, rau en els jocs de paraules. En són exemples les burles amb què el religiós del penúltim conte enganya tant Pietro com Gemmatta, marit i muller, per tal de tenir relacions sexuals amb aquesta: «Roguemos a Dios que la cola consiga pegarse bien», assenyala el religiós tot referint-se a introduir el seu penis, cosa a la qual respon Pietro desesperat perquè rebutja l'acció²².



Figura 3. El fals mut Masetto i les monges de qui gaudeix sexualment

Finalment, cal assenyalar un factor que també he comentat, si bé breument, en l'apartat de la fisicitat: es tracta de la diversitat gestual, aïna summament eficaç per als

²¹ Tal escena, és un reflex bastant fidedigne de l'escena corresponent en el text de BOCCACCIO (2008: 511).

²² Tota l'escena es correspon gairebé de manera exacta amb l'original de BOCCACCIO (2008: 710-713).

propòsits de Pasolini quant a dibuixar la vivacitat en els fotogrames. En *Il Decameron* trobem, doncs, un ric ventall de gestos que va des de les mirades innocents i captives d'amor com les del desafortunat Llorenç i la seua amada fins a la cara lasciva de Peronella, passant pel rostre de rudes intel·lectual que caracteritza el marit desdentat d'aquesta o les mirades insinuants de dos dels membres de la congregació que acull el deixeble del Giotto²³.

4. Per què dur a terme una obra quan és molt més bell somiar-la tan sols?

Sóc del parer que l'elecció d'un text medieval, com ara *El Decameró* de BOCCACCIO, no és una opció gens casual per part de Pasolini si el que es proposava era bastir un concepte de la sexualitat entesa com a regal de la naturalesa, com a cademat fonamental que uneix l'ésser humà amb la seua essència. Si bé és cert que la literatura medieval està sovint imbuïda d'un fort caràcter condemnatori determinat per l'omnipresència de la religió, així mateix no és menys cert que s'hi sol copsar una aposta per gaudir plenament dels petits plaers quotidians, entre els quals es troba de manera preminent el sexe: no parle d'una altra cosa que del tòpic del *carpe diem* aconsellat pels antics, indispensable en una societat amb una esperança de vida tan reduïda i amb tants desplaers alimentaris i econòmics, sobretot pel que fa a les classes marginals. I és aquest darrer punt un que cal no oblidar perquè, precisament, Pasolini tria habitualment personatges dels estrats més baixos a la recerca de mentalitats, potser rudes i poc refinades, però alhora lliures de tota una depuració del sexe que, a força d'embellir-lo, l'ha exhaurit. No pense, doncs, que el bolonyés s'allunye gaire de la visió inicial de BOCCACCIO: òbviament, tal com hem assenyalat prèviament, no en fa una adaptació literal sinó que hi dialoga, la qual cosa comporta necessàriament canvis²⁴ però, per damunt de molts petits detalls que ací no he analitzat car vull preservar la idea del film com a producte cultural de valor autònom²⁵, paradoxalment, tot bandeant certs components de base, *Il Decameron* de Pasolini reïx vigorosament a l'hora de plasmar aquella *joie de vivre* de què he parlat des de bon començament i que és característica de

²³ L'homosexualitat és, certament, latent en diversos passatges.

²⁴ Tal com assenyalava PEÑA-ARDID, «El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen.» (1992: 23).

²⁵ Especialment notable és aquesta idea de l'autonomia si es té en compte que elements com ara els sons o els rostres, que he jutjat essencials per al reflex de la sexualitat segons Pasolini, són instruments eminentment cinematogràfics en tant que la literatura els pot evocar però no reproduir directament.

molts passatges de l'obra original. Fet i fet, es pot ben dir que la sexualitat del film de Pasolini comporta inequívocament tota una reivindicació de la realitat entesa com a materialitat amb el sexe com a punta de llança: la conseqüència lògica de tot plegat és, no cal dir-ho, que la pel·lícula esdevé immune al judici moral i a la mirada de la petita burgesia.

5. Referències bibliogràfiques

AUMONT, JACQUES (1996), «De la escena al lienzo, o el espacio de la representación», dins AUMONT, JACQUES, *El ojo interminable*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, pp. 103-125.

BARTHES, ROLAND (1977), «The Third Meaning. Research notes on some Eisenstein stills», dins BARTHES, ROLAND, *Image, music, text*, Hammersmith (Londres), Fontana Press, pp. 52-68.

BAZIN, ANDRÉ (2004), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp.

BERNABÉ PONS, LUIS F. (1986), «La narración y el cine como vida: Pier Paolo Pasolini y *Las mil y una noches*», dins RÍOS CARRATALÀ, JUAN A. / SANDERSON, JOHN D. (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alacant, Secretariat de Cultura de la Universitat d'Alacant, pp. 81-90.

BOCCACCIO, GIOVANNI (2008), *El Decameró*, Barcelona, Edicions 62. Traducció de Francesc Vallverdú.

CARMONA, RAMÓN (1996), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

GERARD, FABIAN S. (1981), *Pasolini ou le Mythe de la Barbarie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

GIMFERRER, PERE (2005a), «De la novela al cine», dins GIMFERRER, PERE, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, pp. 51-87.

GIMFERRER, PERE (2005b), «Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico», dins GIMFERRER, PERE, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, pp. 11-50.

GREEN, NAOMI (1990), *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, Nova Jersey, Princeton University Press.

MARINIELLO, SILVESTRA (1999), *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra.

MICCICHÈ, LINO (1978), «Pasolini, la morte e la storia», dins *Cinema Sessanta* 121. [http://www.bibliotecadelcinema.it/archivio/scheda_f.html], 13/08/2009]

PASOLINI, PIER PAOLO (1971), «Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad», dins AADD, *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 61-76.

PEÑA-ARDID, CARMEN (1992), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.

PETRONIO, GIUSEPPE (1990), «El *Decameron*: estructura», dins PETRONIO, GIUSEPPE, *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Cátedra, pp. 144-147.

RUMBLE, P. (1996), *Allegories of contamination: Pier Paolo Pasolini's «Trilogy of life»*, Toronto, University of Toronto Press.

TRUFFAUT, FRANÇOIS (1958), «L'adaptation littéraire au cinéma», dins *Cinéma et roman, éléments d'appréciation*, vol. V, núm. 36-38, pp. 115-118.