

La presencia pasoliniana en Marco Tullio Giordana

Laura Rosa Aguilera [*]

Resumen. Pasolini ha sido ampliamente estudiado en el mundo cinematográfico y, dada su relevancia, no cabe duda de que el suyo es un cine comprometido, social y poético. A pesar de un estilo inimitable, los intelectuales contemporáneos lo ven como una fuente inagotable de donde tomar ideas, actitudes y mensajes. En los últimos años, dentro del panorama del *impegno* civil de la cultura del cine italiano encontramos la figura de Marco Tullio Giordana, en cierto modo catalogado como «pasoliniano» y conocido por su gran admiración hacia Pier Paolo. Nos parece interesante, por tanto, adentrarnos en los mundos de ambos cineastas y comprobar si realmente existe un legado palpable de aquel en las obras de Giordana. Al mismo tiempo esto nos ayudará a delimitar su verdadero compromiso y a analizar su autoridad como agitador de conciencias en la «Nuova Preistoria» [1].

Palabras clave: cine italiano, cine social, cine comprometido, Pier Paolo Pasolini, Marco Tullio Giordana

Abstract. Pasolini has been thoroughly studied in the world of cinematography and his relevance doesn't leave any doubt on the fact that his cinema is committed, social and poetic. Despite his inimitable style, contemporary intellectuals see him as an endless source of ideas, attitudes and messages. In the last years, in the scenario of the socially committed Italian cinema we can find the figure of Marco Tullio Giordana, categorized as «pasolinian» in some ways, and known for his great admiration for Pier Paolo. Therefore we consider it interesting to go in depth into the worlds of both filmmakers and confirm if an undeniable legacy really exists in the Giordana's works. At the same time this will help us to define his real engagement and to analyze his authority as a stirrer of audience's conscience in the «Nuova Preistoria».

Keywords: Italian Cinema, Social Cinema, Engaged Cinema, Pier Paolo Pasolini, Marco Tullio Giordana

Pier Paolo Pasolini no sólo es un icono cardinal de la cultura italiana del siglo xx sino también mundial, pues la extensa obra artística y el mito han influido y continúan haciéndolo con fuerza en el panorama cultural del momento. Cuando el lector inexperto entra en contacto con alguna de sus obras, de las escritas sobre todo, choca con una lucidez tal que, si se está dispuesto a escuchar verdades, se convierte en un tipo de adicción. Adicción a la Realidad. Sus obras cinematográficas son el producto y el culmen de su amor por lo real y de una teoría del cine muy personal.

Poeta de acción, transgresor y escandaloso que busca remover las conciencias y no dejar tranquilos a los lectores, Pasolini fue un poeta civil en todos los sentidos, desde lo privado hasta lo público. El estilo cinematográfico tan particular e inimitable deja ver el compromiso con la sociedad italiana que le tocó vivir, expresado en cada una de sus obras:

La chiarezza intellettuale, in Pasolini era intelligenza acuminata, capacità di scrutinio del reale; e il nodo nevrotico si scioglieva in positivo: spandeva energia e luce sulle ombre da cui era avvolta la vita civile italiana, metteva in scacco il sistema di censure, etiche e politiche, che la governavano (Siciliano, 2015, pág. 258).

Para Hope, un cine comprometido política y socialmente en Italia existe sólo desde finales de los años 40 hasta los años 80, hecho por directores de ideología izquierdista (O'Leary, 2009, pág. 214). Marco Tullio Giordana es una figura del nuevo cine *impegnato* italiano, que ya había estado intensamente ligado a la política antes de su debut en el séptimo arte. Podemos decir que su estilo se adhiere al cuidado realismo de la historia pero siempre con un ojo captador de la poesía de las historias personales y la intimidad de sus perso-

najes, que roza a menudo el melodrama y el sentimentalismo. Con su cine pretende levantar el velo del olvido que se ha depositado tantas veces sobre figuras o momentos importantes de la historia de Italia.

El compromiso cinematográfico, por tanto, es el elemento de unión entre los dos italianos. La fascinación de Marco Tullio Giordana por Pasolini sale al encuentro del espectador en sus filmes de manera incluso muy notable a veces. De igual modo, el milanés tiene mucho que ofrecer con un cine de calidad, muy poco conocido en España, y únicamente por dos de sus filmes.

Entra en contacto con el cine en los años setenta, con la colaboración en la dirección de *Forza Italia!* (1978) de Roberto Faenza, y dos años más tarde debuta con el filme *Maledetti, vi amerò*, con el que obtiene el Premio d'oro. En el 1981 dirige *La caduta degli angeli ribelli*, donde prevalecen las figuras de terroristas como en su obra anterior. También colabora en el guion de *Car Crash* de Antonio Margheriti. En el 1988 estrena *Apuntamento a Liverpool*, una película sobre la tragedia de Heysel. En la década de los 90 realiza trabajos para la televisión y participa en dos filmes colectivos con otros directores de renombre, *La domenica specialmente* (1991) y *Oltre infanzia - Cinque registi per l'UNICEF* (1996). En 1994 se incorpora a la película colectiva de conciencia social *L'unico paese al mondo*, que cuenta con nueve cortometrajes, cada uno de un director italiano diferente. En el 1995 vuelve al festival de Venecia, donde ya había presentado sus otros largometrajes, con *Pasolini, un delitto italiano*, y en el 2000 lo hará con la película sobre la historia de Peppino Impastato, por tanto denunciando a la mafia, *I cento passi*, que consigue el premio al mejor guion. Este mismo año colabora en el guion del *giallo*

Almost Blue de Alex Infascelli, con el que gana el David de Donatello en su categoría.

En el 2003 realiza para la televisión la película *La meglio gioventù*, un cuadro social que retrata la historia de Italia desde el 1966 hasta el 2003. Su calidad impresiona y da el salto a la gran pantalla, ganando en la sección *Un certain regard* del Festival de Cannes. Dos años más tarde se presenta de nuevo al festival con la película sobre la inmigración *Quando sei nato non puoi più nasconderti*. En el 2008 vuelve a trabajar para la televisión con *Sanguepazzo*, que se distribuye después en sala. En el 2012 estrena *Romanzo di una strage*, película sobre la tragedia de 1969 de Piazza Fontana. Ha trabajado también como guionista de obras de teatro.

Marco Tullio Giordana nunca deja de expresar sus críticas y reivindicaciones públicamente, mostrando su fuerte inconformismo y su idea del compromiso en el cine, atacando de manera directa a Berlusconi, a los dirigentes italianos o a la televisión del país. Como para Pasolini, el receptor más importante de sus mensajes debe ser la juventud, ¿pero está realmente preparada para escuchar las verdades sobre la Italia de sus padres? Ella es la próxima generación que sufrirá los errores cometidos, y que, al mismo tiempo, los cometerá de nuevo, y esto es lo que Pasolini advertía y Giordana quiere mostrar. Siente la urgencia —«di un riscatto sociale» como dice Enzo Siciliano (2015) — de contar las cosas como pasaron, de investigar (porque su cine, en películas como *Pasolini, un delitto italiano* o *Romanzo di una strage*, es una investigación pormenorizada de los hechos reales) y de hacer públicos y comprensibles los resultados a través de un cine más popular. «La verità non può aspettare molto, bisogna dirla subito, chi la sa» (Giordana, Giordana: «Il cinema dove la magistratura ha fallito»,

2012) de ahí su preocupación por no dejar en el olvido los sucesos, las personas y las verdades. Él la sabe, suponemos que es un hecho, y cuenta con los mejores medios para decirla, pero ¿lo hace realmente?

Pasolini es un maestro para él. La urgencia por gritar la verdad y la necesidad de la consciencia histórica lo unen directamente al maestro. Pero el cine de éste no puede crear escuela. Ambos trabajan para el público amplio, y esto en la actualidad significa hacer un cine no muy intelectual o incomprendible; por otra parte, la enorme libertad cinematográfica de que gozó Pasolini a pesar de los procesos que sufrió hoy ya no existe, paradójicamente. En el caso de Giordana encontramos que ha trabajado en varios proyectos televisivos, pero con él nos equivocaríamos al asimilar televisión a pésima calidad. Es ahí donde destaca y comienza a despertar un verdadero interés. Se sirve de lo que está a su alcance, es decir, de los medios del sistema neocapitalista para mostrar las historias y las verdades que quiere enseñar. Debemos preguntarnos si lo ataca, si lo desgrana o si nos muestra la ideología política (entendiendo política ampliamente, como todo conjunto de relaciones que mueven la sociedad) que se esconde detrás. Pasolini analizaba el interior del sistema y apostaba por su destrucción, pero se negaba a usar el medio de masas más mediocre y censorador y a seguir las pautas del cine convencional. Este convencionalismo hace que en Giordana sea difícil encontrar un estilo original, propio y cercano al maestro.

Para Pasolini, el cine se convierte, con palabras de Siciliano, en un «rito místico cognoscitivo» (2015, pág. 457) de la realidad y de la vida. Su estilo pretende ser absoluta coincidencia con la vida, coincidencia religiosa, más allá de cualquier tipo de mediación. Por el contrario, Giordana dibuja, con

maestría, técnica minimalista, sencillez, mimo y belleza, la realidad en la ficción, sin captar el desnudo agresivo del momento, del personaje y del paisaje. No nos hace partícipes de un misticismo angustioso por atrapar cada *midolla* del ser humano a través del eros, del mito, de la metáfora, del viaje o de la religión, sino que nos coloca frente a personajes que son como nosotros, dentro de sus mundos cotidianos y sus pequeñas vidas. Esta diferencia esencial entre ambos hace que la influencia estética o de contenido no se dé; por tanto buscamos los elementos que puedan establecer una relación entre el maestro y el *allievo* más allá de la devoción.

Las películas que usaremos para analizar el *impegno* de su director son: *Pasolini, un delitto italiano* (1995), *I cento passi* (2000), *La meglio gioventù* (2003), *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) y *Romanzo di una strage* (2012).

¿Cómo definiríamos el compromiso de Giordana? La insistencia en la memoria y la preservación de su papel como formador de una consciencia político-social. Giordana representa la memoria a través de la Historia y la narrativa. Como dijimos, pretende quitar la capa polvorienta depositada sobre figuras y momentos importantes de la historia contemporánea italiana. Esta idea lo conecta directamente con Pasolini, y la idea gramsciana de «dare unità alla coscienza attraverso la storia» (Siciliano, 2015, pág. 300) se hace común a ambos cineastas. El conocimiento histórico se vuelve un punto de resistencia.

Ambos quieren así denunciar y concienciar, pero no podemos olvidar que Pasolini vivía en el constante presente, y no esperaba para gritar la realidad del momento. El polémico director revela a los jóvenes la distancia entre crónica e historia y la crisis de valores en una realidad, la de ellos, de pura producción

industrial y de consumo y, por tanto, de falsa felicidad, en la que toda cultura precedente ha sido destruida. La crónica es el momento que ellos viven, siendo por tanto historia real (pero desconocida, pues no está bien definida porque la distancia temporal es la que da un significado claro; por tanto no se acepta y no se habla de ella) y más avanzada que la historia «de conveniencia», «perché la realtà è nella cronaca 'fuori dal Palazzo' e non nelle sue interpretazioni parziali o peggio ancora nelle sue rimozioni» (Pasolini, 2013, pág. 111).

Giordana en cambio mira al pasado (y cuando mira al presente su análisis y su arte cinematográfico caen estrepitosamente) con la esperanza de la reconciliación y la comprensión. Pero el milanés parece no conseguir atrapar al público con su estilo. No pretende hacer de la técnica el fin en sí del arte cinematográfico. Lo que pretende es enseñar a los jóvenes con ese afán pedagógico del intelectual que encontramos igualmente en el maestro, de la mano del comprometido legado pasoliniano y a través de él en cierto modo, pues además de estar muy presente en sus palabras, realiza un largometraje sobre su muerte a la par que una denuncia de la sociedad de su país y una exaltación de la figura del genio italiano (hablar de Pasolini es hablar de una época y todo su contexto).

El problema que ambos encuentran con los jóvenes en esta recuperación de la consciencia histórica es un diálogo cada día más difícil, «negandosi a ogni dialettica col passato [...]». La rottura della continuità storica e culturale generava mostri. Generava nihilismo: il rifiuto del passato, un rifiuto furente e cieco dentro cui la classe media italiana pareva bruciare se stessa» (Siciliano, 2015, pág. 398).

En cierta ocasión Pasolini escribió que él no quería mejorar el mundo, pues es imposible (Pasolini, 2014, pág. 169). En las palabras

de Giordana encontramos una *aparente* diferencia radical: «Uno si appassiona e alza la voce perché è veramente innamorato, perché le cose cambino e siano migliori» (Giordana, 2013). Ambos prueban «per il mondo, / un troppo grande amore» (Pasolini, 2004, pág. 118), pero Pasolini ha superado su narcisismo e ilusión ingenua de cambio y ha entendido que la idea de que el mundo mejore es simple consuelo de las «conciencias infelices y obtusas», y alimento de la «esperanza» comunista. Las palabras de Giordana podrían ponerse en boca del Pasolini del período friulano, convencido de la fuerza de cambio de la figura del escritor intelectual. No se trata por tanto de una diferencia radical en sus discursos, sino más bien de un nivel distinto de maduración intelectual. Querer hacer cine comprometido para el gran público es siempre querer provocar un cambio, sobreentendiendo el objetivo de la mejora. En su ilusión un poco infantil, Giordana desearía que este cambio llevase a una mejora, pero a su contestación le falta fuerza.

Su cine muestra los problemas sociales actuales a través de la historia social y política concreta. Las historias personales señalan lo que decía Pasolini en el artículo «I Giovani infelici» (2009, págs. 16-24): los hijos pagan la culpa de los padres, de lo que el neocapitalismo ha hecho en Italia, las crisis económicas y las crisis de valores, la regresión, la edulcorada represión y las competiciones de ignorancia para ser más «democráticos». Sin embargo, aunque Giordana parezca darse cuenta de todo esto como intelectual, el mensaje que lanza como cineasta obvia la incidencia de los problemas de hecho; permanecen en un plano principal que envuelve a todos los personajes pero no los afecta trágicamente, pues se busca forzosamente un equilibrio verosímil con una actitud de feliz conformismo y esperanza

(pensemos en *La meglio gioventù* donde la vastedad de los temas sociales es asombrosa y sin embargo la crítica se disuelve en los aspectos familiares y en las casualidades con final feliz).

En cuanto a los argumentos, Giordana no sale del ámbito nacional, no trabaja con material o temas internacionales, como Pasolini cuando hace las películas sobre África o India

L'Oriente per Pasolini equivale all'alterità in senso totale e non soltanto rispetto alla barbarie del capitalismo occidentale [...]. Lo «spaesamento» pasoliniano trova quindi forti motivazioni nello studio di una cultura altra, come altro, d'altronde, l'artista si è sempre rispetto alla cultura nel proprio paese (Lucamante, 2008, págs. 192-3).

Sin embargo, sí busca *l'alterità*, como el maestro, para acentuar las diferencias entre Italia y lo que no es Italia. La mirada que posa sobre lo diverso es la mirada de los personajes de la ficción, la alteridad se revela en la ficción (pensemos en *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, en Noruega a través de los ojos de Nicola o en los extranjeros que leen a Ginsberg a los que conocemos a través de Peppino Impastato) no como sujeto, sino como objeto; en Pasolini es al contrario, con el objetivo de mostrar alternativas y de encontrar lo que Italia ha perdido: «Africa! Unica mia / alternativa» (poema «Frammento alla morte» [3]).

En la teoría cinematográfica de Pasolini el poder del cine, dijimos, reside en la arbitrariedad, irracionalidad y barbarie de las imágenes, que hablan por sí solas. No podemos decir que Giordana siga esta línea, pues en sus filmes el diálogo cobra especial importancia para contar lo que él quiere. Como dice Tom Clamcy, «la diferencia entre realidad y ficción es que la ficción tiene mayor

sentido» (León, 2012). El cine de Giordana no es la poesía cinematográfica del friulano, sino la reivindicación de un sentido a través de la internacionalidad narrativa, de la historia italiana y del poder de la memoria, sin recurrir al juego onírico y a menudo demasiado intelectual, de imágenes, música, paisajes y silencios. En este sentido ambos realizan un ejercicio de concreción, frente a la abstracción del lenguaje escrito. El «concreto» pasoliniano permanece abierto, con fuerza, con mucha expresividad, a los significados y a la continua actualización de los mensajes y de los sentidos; el «concreto» de Giordana, por el contrario, permanece cerrado en él mismo y en el lenguaje, ofreciendo al espectador los límites de la ficción, de la narración, del lenguaje y hasta los sentimientos que debe abrigar.

Y para esto, la televisión es su mayor aliada. Aunque es un medio que disgusta a cualquiera con un mínimo de conciencia crítica, él confía en las nuevas generaciones (mientras que Pasolini las condena por estar vacías y aun así alardear de tal vacío) y en la fuerza del cine y, por tanto, realiza trabajos que sobrepasan la baja calidad del medio (es aquí donde su contestación pierde fuerza, pues por mucho que se empeñe, trabajar para la televisión conlleva guardar silencio o esconder la verdad, no nos engañemos). Su obra resulta un comentario sobre la realidad a partir de pequeñas historias, transcurrida hace más de treinta años, con un mensaje hecho con la mirada del presente (el tiempo del cine siempre es el presente). Para ello hace falta recurrir a la memoria y a los datos del pasado, tarea que realiza con una minuciosidad y un talento ejemplar.

En ese pasado que él ha vivido encuentra la voz del maestro, que está dentro de nuestros referentes contemporáneos pero cuyo arte se hace difícil de asimilar; ya no

sólo cuenta con el sentido originario, sino que descontextualizándose ha ganado otros significados de la realidad presente, reciente y no tan reciente (*El evangelio según Mateo, Edipo Rey, Medea* o *Saló*). Mientras que aquél nos hace reflexionar así sobre las categorías de la realidad (el materialismo del friulano, base de la filosofía estética que le permite representar la realidad en sí misma, directamente, sin intermediarios; diremos que la cirugía pasoliniana al penetrar en el cuerpo de lo real eleva su cine a *mise en abyme* de la realidad; Pasolini no hace cine para hacer películas, sino para desvelar y conocer los mecanismos del ser humano y del mundo), Giordana se adapta a una sociedad diversa: ahora estamos siendo bombardeados por tanta información que ya no es posible distinguir la verdad de la mentira, ni la buena información de la desinformación; además, el olvido de la Historia provoca el vacío y el desinterés por la misma del que hemos hablado. En este contexto, el deber moral y pedagógico del maniqueísmo de Giordana parece ser dar respuestas más que hacernos reflexionar, y su compromiso no alcanza el compromiso antropológico y filosófico de Pasolini con su continua reflexión escandalosa. Ejerce el papel fácil del intelectual que enseña a cuestionar los hechos históricos solo en última instancia. El espectador no se ve a priori sacudido en su asiento ni sacudido por lo que percibe. Sólo recibe, pasivamente, una información más o menos objetiva de la realidad en el mejor de los casos, y melodramas en el peor. Este es el talón de Aquiles de su cine. No le interesa tanto llegar al fondo (perdiéndose en historias íntimas no se podría llegar al fondo de un análisis histórico).

¿Qué es la acción para Giordana entonces? Para Pasolini, la acción se transforma en

poesía. La poesía está siempre en continua andadura con la Historia:

La poesía es definida por Pasolini como «una acción situada en un sistema de símbolos» que «se convierte de nuevo en acción en el destinatario». Lo que cuenta es el proceso, es la producción continua de cambios, la cadena de interpretaciones o de acciones que vienen a continuación. El cine, lengua escrita de la acción, participa de esa naturaleza dinámica (Mariniello, 1999, págs. 31-2).

La poesía en Pasolini, por tanto, es una constante dinámica que está siempre dentro de la Historia, un conjunto de voces perpetuamente vivas que se actualizan con la realidad, al mismo tiempo que conservan la acción pasada. Esto hace de la poesía escrita un arma menos directa y poderosa que el cine (de ahí la desesperación y el abandono de la literatura en sus últimos años de vida). En Giordana el componente poético no lo encontramos como producción propia, pero sin embargo se ve cómo la poesía para él (y la literatura en general) es una parte importante en sus filmes, actualizada no con la realidad pero sí con la acción de sus personajes y, sobre todo, de acuerdo con la pedagogía pasoliniana, mecanismo de toma de conciencia del propio yo, de los mecanismos del lenguaje y de expresión.

Mientras que la poética cinematográfica de Pasolini es subversiva, agresiva, radicalmente crítica y perfecta reproducción de las contradicciones, enormemente metafórica, ambigua, internacional, siempre actual, polémica y no conciliadora, la poética de Giordana es el lenguaje de la burguesía, entendido el término «lenguaje» como conjunto de signo y reglas que permiten la comunicación. Mejor dicho, que permiten la transigencia: con las obras maestras *I cento passi*, *Pasolini, un delitto italiano* y *Romanzo*

di una strage tenemos un tipo de cine donde la realidad es el objetivo y cuyas historias se mantienen fuera del interés de la burguesía: *reproducen la realidad* ya pasada que pierde la fuerza por ser una realidad aceptada. Dicen una realidad judicial, que no es, necesariamente, la realidad verdadera. Sin embargo, cuando Giordana da rienda suelta a la creación pretende que el espectador se vea en su película, entienda los últimos años de la historia de su país y se vaya más o menos indignado a su casa. En esa indignación se pierde la lucha. Sería como contar una verdad a medias.

Así Giordana se adapta a su época: el cine civil de la generación anterior ya no es posible; el cine de Pasolini ya no es posible. Y corre el riesgo de que tal «adaptación» se convierta en defensa involuntaria de los valores pequeñoburgueses tanto criticados por el maestro. Aunque reprueba la televisión, cuenta con ella como garantía del valor de una película: «La grossa parte del valore di un film è dato da quanto lo valuta la televisione per la mesa in onda» (Giordana, 2006). Su compromiso está en trabajar para la masa sin ser un súbdito de la vulgaridad del poder, pero siendo súbdito «a medias» de los nuevos gustos, como en su *mezza realtà*, de la masa, y eso conlleva por fuerza no ser radical en su contestación. El sistemático rechazo del maestro —«para ser efectivo debe ser absoluto y absurdo» (Ferrara, 2014) a lo institucional: «la institución reprime las potencialidades revolucionarias del cine» (Mariniello, 1999, pág. 34) — lo lleva a la continua experimentación y a resistir dentro del mercado aun escandalizando y removiendo las vísceras de muchos ciudadanos.

Al dar voz a los efectos del ultraje que el poder neocapitalista lleva a cabo en la sociedad, el tema de sus tragedias se convierte en la sacralidad de la existencia, manifiesta en

el núcleo familiar y en la vida social. Efectos trágicos que vio antes que nadie. Giordana se sirve de la actualísima influencia de su maestro para tales juicios, pero no se atreve a ponerle rostro y voz a las tragedias actuales; pensemos en *Quando sei nato non puoi più nasconderti* y en la muestra de amor hacia sus personajes burgueses, en cómo cubre — como ellos suelen hacer— el juego de la sociedad del bienestar con las buenas acciones de limpieza de conciencia. Donde podría salir una bomba incandescente que atrapase al público en su propia mentira, Giordana no hace más que mostrarnos el acercamiento de la inocencia pura a la dura realidad y la «consecuente y lógica» fuerza del niño para cambiar el mundo (!); o, por el contrario, se atreve a ponerle voz y rostro cuando el tiempo ha pasado y él está a salvo (no obstante, en estas ocasiones logra un documento de la realidad —a través de la ficción— eficaz y el compromiso civil es potente —*Pasolini, un delitto italiano* y en *Romanzo di una Strage* están llenas de fuerza reveladora y por tanto de mérito—).

Su cine (no digo él), *grosso modo*, al final se justifica con una especie de resignación dolorosa pero ni siquiera mártir, que muestra Historia y la recuerda, sin dar ninguna clave para cambiar su curso. Si no se entiende *realmente* por qué existe la inmigración ilegal de miles de personas que vienen en pateras y que mueren en el camino, no importa; lo que importa es sensibilizarse con ellos, indignarse para limpiar la conciencia y, heroicamente, intentar conseguir la custodia de alguien —así será un burgués más y la historia seguirá siendo únicamente la historia de los burgueses—. Los padres, en *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, no toman la iniciativa porque comprendan la situación trágica de desamparo y miseria que viven los migrantes, sino porque el hijo se lo pide y ellos se protegen la conciencia

con su buena voluntad burguesa. Confía en la formación de una conciencia histórica que logre abrir los ojos y mirar el mundo desde otra perspectiva, pero ésta permanece escondida: sus filmes pretenden revelar el miedo del poder político al destape de la verdad (objetivo efectivamente más que conseguido en *Pasolini, un delitto italiano*, *I cento passi* y *Romanzo di una Strage* porque son ejemplos reales de tal miedo), y sólo así es como impulsa a conocer la verdad y a gritarla: «quello che colpisce è la paura del potere della verità» (Giordana, 2006). Entonces, ¿por qué no llega a destapar la *verità* ahora, a dar miedo ahora?

La oposición a la «nivelación» que se estaba (y se está) produciendo en Italia y en el mundo, y el tratamiento de la diversidad en todos sus aspectos, llevándola como símbolo y bandera de la verdad, moldeaban la técnica pasoliniana. Giordana aborda esa diversidad desde el punto de vista del conciliador racional y la técnica armoniosa y simple junto a la belleza del color [4]. La situación actual ya no es la situación que vivió Pasolini: ahora, con la «libertad ganada» y la falsa tolerancia que todos necesitamos para abrir nuestras mentes y aceptar el consumo y lo diverso (mientras que no nos haga partícipes de su diversidad) y la falsa igualdad que se nos impone, la solución no está, para Giordana, en desvelar o descifrar esta realidad que ya no se entiende debido al todo vale, a la igualación del sistema y de la ignorancia y a la reducción de la actualidad a un ataque sistemático de información manipulada y manipuladora.

Ya no se siente capacitado para interpretar la realidad actual correctamente, por eso cree que ese ha de ser el trabajo de las nuevas generaciones, y por lo que hay que enseñarles el camino del cine y dejar que interpreten

ellas, que son las que viven estos cambios (Giordana, 2013); porque el cine para él, como dice Peppino, «reinventa la realtà», «Il cinema è la falsificazione per eccellenza» (Giordana, 2006).

Per me il cinema è strettamente legato a questa funzione che assimila conoscenza e racconto perché si fa con la realtà, il cinema crea questo grande *equivoco*, perché quando tu lo vedi ti sembra di averlo già vissuto [porque él no aporta mensajes que no conozcamos ya]. Per me questo è esattamente il cinema: una specie di *mezza realtà* la quale ti permette di diventare un conoscitore di culture, di storie diverse. Il secolo precedente non ha avuto questo, perché c'erano i libri, c'era una conoscenza di tipo molto diversa, c'era la pittura [...]. Il cinema ha messo nell'immaginario degli uomini del Novecento un'esperienza in più rispetto all'uomo dell'Ottocento: ha messo proprio la sostituzione di pezzi di vita e questo, se ci pensate, è una novità enorme della formazione culturale, e anche una responsabilità, perché non puoi permetterti idee sbagliate o patologiche. Chi maneggia sto strumento così potente deve porre sempre il problema di che cosa stia raccontando» (Giordana, 2013).

Qué cosa se cuente y cómo se cuente, algo que a veces parece no tener tanto en cuenta.

Junto con sus filmes, intenta decirnos que aunque solo se obtengan desilusiones, no se puede ser pesimista, es necesario seguir pidiendo justicia. Pero qué justicia vamos a pedir cuando la justicia no es más que otro eslabón a cargo de los sistemas de poder, que permanecen velados a los espectadores. La razón por la que hay que hacer películas comprometidas para Giordana y sus guionistas está en la esencia misma del cine, capaz de crear una conciencia en el ciudadano y situarlo frente a la evidencia (evidencia, y no realidad) de comportamientos inadmisibles del Estado y haciéndolo consciente de la

urgencia de «non comportarsi da sudditi che accettano qualsiasi cosa. C'è un momento in cui bisogna dire basta, in qui non si può accettare. In questo senso l'opinione pubblica è fondamentale, il giornalismo di inchiesta è fondamentale» (Giordana, Entrevista con Marco Tullio Giordana, 2012). Como vemos, el *movente*, su ideología, sí que va de la mano de Pasolini. El problema claro es que en su cine no se ve proyectada esa «evidencia» y su rechazo al convertirnos en conformistas no es total.

Hacer este tipo de cine se convierte en «una experiencia práctica civil» (Giordana, 2006), porque forman parte de una generación que se ha medido con los grandes cineastas de la generación anterior del cine civil. Cómo esta generación podía afrontar todavía un cine que pudiera tener un impacto sobre la realidad, o para qué sirve una película así, son preguntas que se tenían que hacer. La generación precedente encontró una respuesta: había un país que no sabía muchas cosas, había una información que no decía verdades; el cine tenía por lo tanto una «función social altísima, difusísima, amplísima», y entonces debía ayudar de algún modo al público a saber lo que no se le decía. Rulli cree que hoy el problema es distinto: ese tipo de cine tal y como se hacía ya no es practicable, no tiene el mismo sentido porque la sociedad ha cambiado; en el fondo el problema de hoy es el opuesto: el no haber llegado a una verdad definitiva sobre la muerte de Pasolini o el terrorismo parece significar que no había realmente ninguna verdad detrás, ningún complot cultural que condujese a la muerte de aquél. De ahí la utilidad de hacer ese tipo de películas en las que se consigue reconstruir (y añadimos, sin suficiente mirada crítica en general) un *filo di senso*. Les parece fundamental ayudar al público a encontrar un sentido a esta Historia. «Io penso che oggi il cinema possa avere

ancora questo senso nell'aiutare il pubblico, non tanto a trovare delle verità ma a trovare un nuovo sguardo sulla realtà» (Giordana, 2006). Es decir, una mirada, como mucho, desconfiada. Reconstruir un sentido y no encontrar verdades sigue, en definitiva, el lado opuesto de Pasolini.

Presencia directa de Pasolini en los filmes de Giordana

Partiendo de estas premisas, es interesante relevar los puntos pasolinianos en los largometrajes del milanés. La obra escrita de Pasolini ayuda a Giordana en su cinematografía. O más bien lo inspira (*La meglio gioventù*, *Pasolini, un delitto italiano* e *I cento passi* son filmes que están relacionados directamente con Pasolini). Sin embargo, no será fácil distinguir el realismo histórico de temas que aparecen a lo largo de las historias de lo que aparece en honor al genio.

La autoridad de Giordana como agitador de las conciencias se establece con *Pasolini, un delitto italiano* e *I cento Passi*. Claramente por la elección de los argumentos. Lo que encontramos en *La meglio gioventù* [5] es una mirada nostálgica hacia los turbios años de la reciente historia italiana, con mucho sentimentalismo e incluso sensiblería, y poca sensibilización social. *Quando sei nato non puoi più nasconderti* desacredita la autoridad ganada. *Romanzo di una strage* sigue la línea de investigación de *film-inchiesta* de la película sobre la muerte de Pier Paolo y le devuelve esa autoridad inicial.

Pasolini, un delitto italiano

«La realtà che questo film mostra è fondamentale, proprio nell'uso dei personaggi, nel come hai diretto i personaggi, come hai tagliato la sceneggiatura, come hai capito i processi» (palabras de Giorgio Arlorio hacia Marco Tullio Giordana en la entrevista de ANAC).

Efectivamente, la realidad de esta película va más allá del resto de las obras de Giordana. Aquí demuestra con maestría que es capaz de un cine civil de calidad, libre de toda convención televisiva, con el único objetivo de serle fiel a la situación y su maestro, y cuidando hasta el último detalle el materialismo y la lingüística del filme. En la entrevista de ANAC de 2006 (cuyos extractos más interesantes están transcritos en el Anexo), el director nos habla de una «sua maniacalità» por la reconstrucción de detalles del escenario fílmico. Esta idea hace que Giordana busque en su película exactamente lo mismo que buscaba Pasolini: la presencia de los elementos materiales, plásticos, y lo que podían decir por sí solos al público y lo que podían interactuar con el resto de elementos de la película. Giordana desvela en esa entrevista su empeño porque los muebles y la máquina de escribir fueran los propios de Pasolini (prestados por Ninetto y Graziela). Es como la consideración del materialismo sacro de Pasolini.

La decisión de hacer una película así viene del convencimiento del director de que una sola persona no podía reducir a Pasolini de aquella forma. Las imágenes que vio durante la investigación, la realidad desconocida, ésa fue la *spinta* definitiva. El afán del milanés, en el 1994, antes de rodarla, estaba totalmente impregnado de cuanto había leído y aprendido de Pasolini, y eso se nota en la obra. Al igual que Pier Paolo es un «decifra-

tore della realtà politica» (Giordana, 2006), Giordana lo es de la realidad del personaje de Pasolini y de lo que su muerte significó política y socialmente. Es una película creada con un cuidado y una exhaustividad realmente admirables. El hecho de no tener un personaje que represente a Pasolini, y de insertar continuamente material real, le da un toque especial, un tono de documento, de realismo, de mezcla de tiempos, de no conciliación, que no olvida en ningún momento el objetivo comprometido.

I cento passi

En la figura de Peppino (que ama a Pasolini), en el amor por su madre, por su pueblo, en su continua lucha y feroz compromiso, y en el escándalo que provocaba, vemos los reflejos de un joven Pasolini. No es casualidad que los dos largometrajes biográficos que realiza el milanés sean de dos personas con características similares, dos comunistas, ejemplos de víctimas de las atrocidades históricas italianas, y de luchadores y críticos tenaces de la sociedad que los condena.

El amor de Peppino hacia su madre tiene mucho del amor pasoliniano, y se ve claramente en dos ocasiones: cuando le recita «Supplica a mia madre» [6] y cuando el padre de Peppino sugiere la idea del matrimonio edípico de la madre con el hijo.

Podemos ver o escuchar las ideas del maestro en la presencia de la literatura en los filmes de Giordana. En la historia de Peppino Impastato tenemos más de una manifestación literaria: el poema «L'Infinito» de Leopardi, «Supplica a mia madre» de Pasolini o el comienzo de la *Divina Commedia*.

Pero, ¿por qué precisamente Leopardi? «Essere critici verso il proprio paese vuol dire

essere dei veri patrioti» (Giordana, 2013). Esta frase explicaría por qué el poema de Leopardi se hace protagonista justo al inicio del filme y por qué precisamente es Peppino el que lo recita de memoria: el escritor español Juan Valera reitera que la obra de autores como Leopardi, que lejos de adular a su país, lo criticaban ferozmente, serviría después como estímulo para la regeneración de Italia. En *España y Portugal* habla de la necesidad que ha existido siempre en Italia de formar una nación única, idea defendida por intelectuales como Leopardi. La ferviente crítica es consecuencia del verdadero amor por la propia patria (perfecta imagen de Pasolini). Poesía actualizada con la acción del real.

Cuando Peppino entra en contacto con el retratista comunista, éste dice: «una faccia è come un paesaggio». ¿Podríamos imaginar a Pasolini, con su cámara en mano, diciendo las mismas palabras? Perfectamente. Los encuadres de Pasolini no podían comenzar nunca con un paisaje vacío, sino que el personaje tenía que aparecer siempre, como en un retrato, de frente, una cara, un detalle. Es el rostro, el retrato, el que da contenido al paisaje. Esto es precisamente la poesía de las imágenes.

La poesía del lenguaje es bella, y mejor si es real. Pero Giordana, en su exhaustiva documentación, ha ido demasiado lejos. No pueden pasar desapercibidas las palabras que coloca en boca de Peppino Impastato en la escena en la que él y su amigo Vitale, en la sierra, miran la pista del aeropuerto y él habla de la «bellezza», precisamente, porque tergiversan el sentido propio de la ideología de Peppino. El mismo Vitale (2014) dice:

Va puntualizzato che, quella del film non è una «esortazione alla bellezza» e non è, una poesia. Ma non è nemmeno una frase di Peppino

Impastato o a lui attribuibile. Posso tranquillamente dichiarare di non avere mai avuto con Peppino alcun discorso di questo tipo. Si tratta di considerazioni che gli autori della sceneggiatura del film [...] mettono in bocca a Peppino e a Salvo nel contesto di un discorso che, nel film, ritorna anche nella scena famosa dei cento passi [...]. In questo passaggio Peppino, anzi, chi parla per lui, pone un problema di fondo, ovvero quello del primato della bellezza sulla politica e sulla lotta di classe. Era questo il suo pensiero? Non credo. Per dei marxisti ortodossi come lo eravamo, lo strumento fondamentale che muove la storia è l'economia con le sue spietate leggi, la struttura, rispetto alla quale le altre cose, a cominciare dalla bellezza, dalla morale, dalle leggi, dalla religione, dalla cultura, sono sovrastrutture, cioè conseguenze, spesso inevitabili, della struttura di fondo. Il conseguimento di una dimensione compiuta dell'uomo è la inevitabile conseguenza di un momento di rottura degli equilibri del sistema, la lotta di classe, la mitica rivoluzione. Dopo, all'interno di una palingenesi dell'umanità, di una nuova fase senza disuguaglianze, all'interno di una società «in comune», cioè comunista, si potranno leggere sullo sfondo dimensioni di bellezza e di serenità. *Anticipare la fruizione della bellezza all'interno di un sistema brutale, come quello capitalistico, significa avallare strategie e strumenti che tendono a giustificarlo, a legittimarlo, a salvarlo.*

Son las palabras en cursiva las que sacan a la luz el lapso de Giordana.

La meglio gioventù

La meglio gioventù es «il titolo col quale Pasolini racchiuse poi la porzione più felice della sua produzione lirica friulana, epos reale, alla distanza, della propria giovinezza» (Siciliano, 2015, pág. 141). «Sono versi cantati, dettati in respiro con l'ansia esclamativa della giovinezza» (ib., pág. 481). Así Giordana

na ofrece al espectador un bello y mimado homenaje al maestro. Y al mismo tiempo, un homenaje a la juventud y a la reconciliación de ésta con el pasado y la historia.

Los hermanos protagonistas, Nicola y Matteo, pueden considerarse como uno *sdoppia-mento* del personaje de Pasolini. Matteo, con su constante actitud contradictoria y contestataria, incapaz de salir de una vida que se repite y de la angustia existencial por atrapar esa vida, de dejar el sexo con prostitutas y empujado a la búsqueda de la «disciplina», de un punto de referencia que le haga olvidar la vida que lo rodea, que no soporta de la burguesía «priva di coscienza e di parole» (Pasolini, 2014, pág. 30). Nicola, al contrario, con su amor por la vida, «todo lo que hay es bello», su dedicación a los demás y su liberación de prejuicios.

La meglio gioventù vendría a constituir, partiendo de la esperanza del milanés, la *palin-genesi* efectiva buscada por Pasolini, pero no tiene suficiente fuerza ni suficiente profundidad. La sucesión de las generaciones de la familia hace avanzar la historia al ritmo de los hechos reales. Una vez muerto Matteo —una muerte perfectamente asimilable a la muerte de Accatone, «travolto e ucciso da un bisogno di morte, da un qualcosa che inesplicabilmente ne sgretolava ogni resistenza, rendendolo protagonista e insieme vittima del proprio esistere» (Siciliano, 2015, pág. 289) —, la tensión trágica y existencial se viene abajo y se crea un vacío de contenido político, donde amor y reconciliación (de Sara con su madre —por tanto, con el pasado—) se convierten en protagonistas y obligan a la nueva generación de jóvenes a repetir los mismos pasos de los padres. La reconciliación con el pasado se ha logrado, parece querer decirnos Giordana, pero, ¿se ha comprendido algo? Lo único que Sara comprende cuando va a casarse es que ella

fue «fruto del amor» al ver la foto en el periódico de aquel año 66.

La primera parte de la película (es necesario distinguir, pues la segunda parte se reduce a tres horas de trocitos de vida que no aportan casi ningún contenido comprometido) tiene el olor de la lucha y de la acción pasoliniana: sus condenas, sus críticas, su Italia, una Italia perdida en su propia demagogia, en ideas «dinosáuricas», anquilosadas en mentes biempensantes alimentadas por el consumismo y la industria. «Dinosáuricas» porque, como dice el profesor que examina a Nicola, «hay que acabar con los dinosaurios» como él: «Italia es un país que hay que destruir, un lugar hermoso e inútil destinado a morir», para reconstruirlo. Y es esa reconstrucción la que no se ha llevado a cabo, ni en la realidad, ni en el cine de Giordana.

De nuevo en esta película la poesía cobra una importancia capital. Matteo no se separará jamás de sus libros; cuando muere, Adriana Asti en el papel de su madre se aferra por llevarse todos los libros de su hijo. Y es de Matteo de donde emana la presencia de Pasolini: en su primer trabajo, cuidando a Giorgia, intenta comunicarse con ella a través de la lectura de un poema de la *Antología de Spoon River*; la madre de Matteo ayuda a su amigo Luigi a recuperar la movilidad de las manos escribiendo poesía y lo anima a crear sus propios poemas. Pasolini decía: «Puoi leggere, leggere, che è la cosa più bella che si possa fare in gioventù: e piano piano ti sentirai arricchire dentro, sentirai formarsi dentro di te quell'esperienza speciale che è la cultura» [7]. Encontramos también la idea de la sacralidad del cuerpo de la mano de una lectura del poeta Ginsberg, a quien Pasolini adoraba.

El movimiento estudiantil y la presencia de la extrema izquierda con Giulia como com-

ponente de las Brigadas Rojas es otro filón importante de la película, que toma exactamente la posición de Pasolini. Luigi, el amigo que queda parapléjico, sí que sabía lo que era la pobreza, dice Matteo a Giulia (nombre nada casual, pues hay que recordar el encuentro entre estudiantes y policía en Valle Giulia en el 1968). Y se convierte así en la voz de Pasolini en «Il PCI ai giovani!» [8]. Giulia toca el piano (dato que la convierte en una «niña de papá» burguesa). Se demuestra así en el filme que el 68 estudiantil fue sólo una máscara donde la revolución no tuvo nada que ver con el subproletariado.

Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
coi poliziotti,
io simpatizzavo coi poliziotti.
Perché i poliziotti sono figli di poveri.

Por otra parte, que la inundación de Florencia de 1966 aparezca en la película puede ser simplemente un elemento del atrezzo histórico. Sin embargo, como sabemos, nada en el cine es pura casualidad. La escena se centra en el desastre de los libros de la Biblioteca Nazionale Centrale, perfecta metáfora de la decadencia de la cultura humanista tan citada y lamentada por Pasolini: «el fin de la cultura humanística, las empresas sustituyen a las universidades en la difusión de la cultura y comienza una sociedad nueva» (Mariniello, 1999, pág. 60).

Romanzo di una strage

En esta película el homenaje a Pasolini se hace patente en el título, que extrae de su artículo «Il romanzo delle stragi» (Pasolini, 2015, pág. 88). Además, es interesante hablar de ella brevemente porque el propio Giordana declara que se trata de un filme que *richiama* el filme sobre la muerte del maestro en la manera de realizarlo. Es otro docu-

mento que desarma la historia para sacar a la luz la realidad con el único objetivo del *impegno civile*. Giordana, en sus dos películas de investigación, como Pasolini, «getta il suo corpo nella lotta» (Siciliano, 2015, pág. 354) [9] para abrir los ojos, para mostrar la verdad, acudiendo a esa realidad, y con su cine, compensar «dove la magistratura ha fallito» (Giordana, Giordana: «Il cinema dove la magistratura ha fallito», 2012). «Quando si riesce a dire, poi si può ripartire» (2012), frase que resume el fundamento de tal *impegno*.

Conclusión

A modo de conclusión encontramos que, a pesar de no seguir el estilo de Pasolini, Giordana realiza un cine de masas comprometido social y políticamente, siguiendo, al igual que el resto de intelectuales comprometidos, el objetivo de la mejora y la toma de conciencia de la sociedad frente a las situaciones problemáticas de la actualidad. Su cine histórico, sin embargo, no es capaz de desvelarnos las relaciones hegemónicas de poder que llevan a que se den las situaciones y argumentos propios de cada película; quizá se salvan en este aspecto político *Romanzo di una Strage* y *Pasolini, un delitto italiano* (además de ser dos documentos de gran calidad artística y social). Sus obras entonces no nos desvelan la verdad de la política, pues todo es política, como decía Pasolini en la película de Abel Ferrara. La estética cinematográfica del hacernos sentir y del no hacernos pensar, contra la que aquél habría luchado, se hace presente en sus filmes e impide quizás un compromiso más lúcido y potente.

Giordana no persigue tanto una conciencia actual como histórica, pues quiere recuperar esa realidad olvidada y darle con su cine un sentido. Así pues, vota por formar a los jóvenes para que sean capaces de analizar y

hurgar con eficacia en la realidad para ser ellos los intérpretes y críticos del presente. Pero difícilmente su cine puede ayudar de forma eficaz a la tarea, ya que el torbellino de la «entropía burguesa» (Mariniello, 1999, pág. 16) lo ha arrastrado también a él.

En definitiva, definir a Marco Tullio Giordana como un director con tintes pasolinianos es ir demasiado lejos, por todo lo ya dicho y porque tales tintes, mínimos como hemos comprobado, se ocultan en el edulcoramiento del melodrama, la narración y la ficción, líneas contrarias al cine del genio. Querer dar un sentido conciliador y no ofrecer verdades lo separa aún más. Pero no por ello la actitud de Giordana no merece el aplauso del público y de la crítica, porque nunca son suficientes los intelectuales y artistas comprometidos, sobre todo en esta nueva sociedad donde el «internacionalismo creado, con violencia, por la necesidad de producir y consumir» (Pasolini, 2014, pág. 167) y el «fin de la cultura humanística» (Mariniello, 1999, pág. 60) proyectan sus ideales en las mercancías culturales y hacen de la mayoría lo mismo que con la humanidad, vaciarlos de todo, convertirlos en portadores de ambigüedades, y llenarlos de apariencias y de simple pienso consumible y destructor. La nueva sociedad trae el fin de los valores absolutos, que dejan paso a la vulgaridad. Los intelectuales brillan por su ausencia, como dice el mismo Pasolini (2014, pág. 173) y «han desaparecido los seres humanos» (Ferrara, 2014); esa es la mayor tragedia de la Nueva Italia, que ha pasado directamente «dall'età dell'innocenza all'età della corruzione» (Siciliano, 2015, pág. 414).

Anexo [10]

[...] *La morte di Pasolini, e proprio la sparizione della sua intelligenza, della sua guida, è qual-*

cosa che diede a me, ragazzo a 25 anni allora, la sensazione che ci sarebbe stato un prima e poi un dopo, e che la mia vita non sarebbe più stata uguale dal momento che mancava quel riferimento. È un riferimento conflittuale quello della figura di Pasolini perché un maestro severo, un maestro non compiacente, non accomodante, quindi un buon maestro, in un'epoca invece di cattivi maestri, in cui i maestri sono compiacenti, accomodanti, terrorizzati di sembrare fuori moda e quindi cavalcano anche le sciocchezze giovanili per la paura di sembrare antiquati, di non essere moderni. Pasolini è un maestro che non aveva nessuna preoccupazione di essere moderno, anzi antico, «più moderno di ogni moderno», dice di se stesso. Quindi, potrei dire che l'idea di fare un film è nata in quel momento lì, anche se in quel momento lì io non sapevo ancora se sarei diventato un cineasta.

Per me è stato chiaro subito che non sarebbe stato così, che questa figura sarebbe rimasta la chiave per capire tutto quello che stava avvenendo in un momento molto cruciale della vita del nostro paese. Ma non parlo soltanto di cruciale per quello che riguarda la storia, di quei cambiamenti molto convulsi, la nascita del terrorismo, che in quel momento sembrava la cosa prevalente dell'Italia, cioè Italia sembrava una guerra fra bande dallo Stato incapace di difendersi del terrorismo, capace di qualsiasi cosa, un po' come oggi, il grande spauracchio non si sa quanto reale e quanto invece agitato, così per potere terrorizzare tutti e tagliare la lingua di chi deve esprimere una protesta civile. Non si può nemmeno protestare civilmente quando c'è il terrorismo che sintetizza la ribellione, che diventa l'unico tipo di ribellione di cui si parla. Ma parlo soprattutto dal punto di vista culturale, e cioè che cosa ha insegnato soprattutto una figura come quella di Pier Paolo Pasolini. Sarebbe lungo dirlo, ma per dirla con poche parole, penso che ci capiamo: la rinuncia alle appar-

tenenze per partito preso, la rinuncia all'ideologia, sentire che l'intelligenza è quindi la ricerca centrale nel lavoro dell'intellettuale più che non l'appartenere a questo schiarimento a quell'altro. Che sembra normale dirlo e sono passati trent'anni e ancora l'Italia si scarna su «siamo di destra», «siamo di sinistra», «siamo di centro... e qualcosa». L'ideologia sarebbe morta da cinquanta anni e noi continuiamo a scarnarci sull'ideologia, anche lì come puro fantasma, come puro spauracchio. Non c'è molta differenza, e questo lo diceva già Pier Paolo Pasolini, se non altro punto di vista estetico da com'è un ragazzo di destra, un'altro di sinistra... Insomma una grande lezione di libertà prima di tutto, di coerenza con lo scandalo del contraddire.

Dopo venti anni la vitalità di Pasolini è ritornata, è uscita dall'oblio.

L'Italia avrà un senso nel mondo perché c'è stato Pasolini, sennò non certo perché ha avuto gli uomini politici che ha avuto. L'Italia verrà ricordata per i suoi artisti, sennò non esisterebbe questo paese minuscolo, insulso, bellissimo, e completamente inutile, dal punto di vista del contributo al pensiero, però gli artisti, tutti grandissimi, tutti abbastanza consistentemente potenti e influenti. Allora chi opera in questo settore deve sentire non il peso ma la responsabilità di questa tradizione. Per me Pasolini è stata questa figura. Pasolini era «inquietante, una maschera tragica».

El proyecto se configura al inicio como un filme sobre la vida de Pasolini, y además como una película quizás para la televisión.

Pensiamo un po' ingenuamente che la televisione italiana potrebbe raccontare la storia di un intellettuale che nasce negli anni del fascismo, con la formazione di un intellettuale italiano atipico, la guerra, il fratello, l'omosessualità, cioè tutti i temi, gli anni 50, lui ar-

riva a Roma, che cosa era la Roma degli anni 50, la scoperta del cinema... Insomma tanti temi che ci sembravano interessanti ed unici. L'idea di farlo per la televisione decade immediatamente dopo aver fatto due chiacchiere col primo dirigente di turno che si terrorizza solo al pronunciare il nome.

Para concentrar la vida de Pasolini en una hora y media o dos horas falta encontrar una clave, «perché la vita di Pasolini è ricca di spunti». En cuanto al montaje, Pasolini decía que sería necesario poder hacer uno con todos los puntos de vista. El sentido de la vida de un hombre viene dado por su muerte, es así como se puede leer toda su vida en filigrana perfectamente.

Su muerte fue un hecho que conmovió no solo a quien lo amaba sino también a quien se había habituado a verlo como antagonista. Un antagonista inteligente. Es mejor tener una oposición inteligente, porque así se nos obliga a mejorar. Cuando hai antagonisti peggiori, peggiori anche tu, infatti si è visto dopo. C'era il bellissimo libro di Enzo Siciliano, Vita di Pasolini, libro che merita una piccola considerazione. Lo pubblica tre anni dopo la morte. Non ebbe successo perché gli si rimproverava che fosse troppo presto. A che bisogna aspettare per indagare? In realtà sembra che in Italia qualsiasi gesto suoni come una desdeta a chi non ne fa, e quindi è odioso, qualsiasi gesto creativo in questo Paese sembra qualcosa che suona come un rimprovero a chi non ne fa, e questo dimostra che il Paese è stremamente poco vitale, perché in un paese vitale ogni gesto dovrebbe suscitare l'emulazione, la competizione, la sfida, e invece qui...

«Il film fu complicato da realizzare» (la mancanza di soldi e di prevendita televisiva).

va). Por eso publicó los resultados de su investigación antes de hacer la película. Se transformaron en investigadores y en abogados, descubriendo muchas pequeñas cosas que si hubieran tenido la autoridad que tienen los investigadores, habrían conseguido acercarse a conocer el culpable. La preparación de la película se convierte en una investigación, y por lo tanto en un libro (publicado por Mondadori).

Rulli:

«C'è una serie di snodi nella vita di Pasolini per cui parlare di Pasolini significava parlare dell'identità di questo paese».

Il problema: come fai a rappresentare Pasolini, la sua faccia?

Quello che ci colpiva quando arrivavamo a raccontare la morte di Pasolini, chi aveva ucciso Pasolini, ognuno di loro era molto convinto di sapere la verità. La verità però era totalmente diversa dall'uno all'altro, cioè ognuno ci raccontava una cosa [...]. Però era come se ognuno parlando della morte di Pasolini, parlasse di se stesso. Allora in qualche modo quella è diventata come una chiave parallela del film, cioè da un lato c'è una ricerca delle possibili verità da trovare sul perché della morte, ma dall'altro anche sullo sguardo degli altri, sullo sguardo dell'Italia che attraverso Pasolini guarda se stessa. E quindi Marco Tullio assume questo stile un pop' d'oratorio. I punti di vista non servono a raccontare l'indagine, servono a raccontare lo sguardo dell'Italia che viene scossa dalla morte di Pasolini, cioè la morte di Pasolini fa emergere un sentimento del paese che ha varie sfaccettature, e quindi attraverso questo film abbiamo cercato di ricostruire, per quanto siamo riusciti, gli

*elementi di verità, cercando di unirli fin dovè-
ra lecito e giusto farlo. Prove definitive non ce
ne sono, però come si dice nel film, quello che
colpisce è la paura del potere della verità, non
tanto che c'era una verità che noi volevamo
dimostrare ma la paura di arrivare a togliere
quell'elemento dell'omicidio. Il film quindi si
muoveva su questi due registri.*

Hay otro elemento muy interesante, el an-
tropológico: los actores. Es que es un filme
con un elemento colectivo muy fuerte. Fue-
ron a buscar a los actores a la *borgata*, y les
hicieron hablar la lengua *della borgata di
vent'anni prima, perché qui i ragazzi del 1995
erano già diversi dai ragazzi del 1975.*

Questo film è un documento.

[...] [11]

Bibliografía

- Bonsaver, G. (2004). The best of youth. *Sight & Sound*, 45-46.
- D'Avino, L. (2011). L'influence de Gramsci. En D'Avino, *Spectateur et paria: pluralité et individualité dans les écrits politiques de Pier Paolo Pasolini* (págs. 27-37). Rennes: HAL (archives-ouvertes.fr).
- Duverniet-Coppola, L., & Régy, S. (2015). El hombre que «no mató» a Pasolini. *Sofilm*, 70-75.
- Forgacs, D. (2004). Our Friends from Turin. *Sight & Sound*, 28-30.
- Lucamante, S. (2008). Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo (review). *MLN. Comparative Literature Issue*. Vol. 123, 192-196.
- Mandolini, C. (2004). Nos meilleurs années: raconter l'Italie. *Séquences: la revue de cinéma*. Num. 234, 47.
- Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra.
- Navarro, A. J. (2005). Pier Paolo Pasolini: cine, tragedia y rabia (1). *Dirigido Por*, 44-58.
- Navarro, A. J. (2005). Pier Paolo Pasolini, Cine Tragedia y Rabia (2). *Dirigido Por*, 60-71.
- O'Leary, A. (2009). Marco Tullio Giordana, or The Persistence of Impegno. *Italian Modernities, Volume 4: Postmodern impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, 213-332.
- Pasolini, P. P. (1961). *Ragazzi di Vita*. Milano: Garzanti.
- (1978). *Il sogno di una cosa*. Milano: Garzanti.
- (1991). Battute sul cinema. En P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* (págs. 227-236). Garzanti.
- (2004). *L'Ugnolo della Chiesa Cattolica*. Milano: Garzanti.
- (2013). *Lettere Luterane*. Milano: Garzanti.
- (2014). *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*. Madrid: Errata naturae.
- (2014). *Teorema*. Milano: Garzanti.
- (2015). *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P. P., & Rohmer, E. (1970). *Cine de poesia contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Pinel, V. (2001). *Le Montage: l'espace et le temps du film*. Saint-Germain-du-Puy: Cahiers du Cinéma. Les petits Cahiers.
- Scarpetta, G. (febrero de 2006). Pasolini, un réfractaire exemplaire. *Le Monde Diplomatique*, pág. 28.
- Siciliano, E. (2015). *Vita di Pasolini*. Milano: Mondadori Libri.
- Turrión, P. I. (2014). *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y Política*. Madrid: Akal.
- Vitale, S. (23 de febrero de 2014). La bellezza e Peppino Impastato. *Antimafia Duemila* [http://www.antimafiaduemila.com/2014022348010/politica/la-bellezza-e-peppino-impastato.html].
- Wehrli, D. (2010). *L'Expérience hérétique de Pier Paolo Pasolini: Accatone comme clé de voûte d'une théorie esthétique*. Lausana: Université de Lausanne.

Entrevistas visionadas en la Web

Giordana, M. T. (12 de abril de 2012). Giordana: «Che bella notizia! Spero premino gli attori». (Ugolini, C., Entrevistador).

(15 de mayo de 2005). Giordana: «Il mio Sandro, un nipotino dei Carati». Poi l'attacco al premier. (Ugolini, C., Entrevistador).

(17 de abril de 2013). Italian Film Director Marco Tullio Giordana at IIC. (Istituto Italiano di Cultura di Toronto, Entrevistador).

(18 de febrero de 2010). «Una sorpresa stupenda». (A. F. TV, Entrevistador).

(22 de Noviembre de 2006). Giordana. ANAC autori. (Arlorio, G., Entrevistador).

(25 de junio de 2008). Governo, la protesta del cinema. (Niccolò Carratelli, R. C., Entrevistador).

(26 de marzo de 2012). Giordana: «Il cinema dove la magistratura ha fallito». (C. U. Trovacinema, Entrevistador).

(27 de marzo de 2012). Romanzo di una strage - Il nuovo «film verità» di Marco Tullio Giordana. (Televisionet, Entrevistador).

(29 de marzo de 2012). Intervista con Marco Tullio Giordana. (L. C. Radio, Entrevistador).

Filmografía visionada o citada

Bertolucci, G. (Dirección). (2006). *Pasolini, prossimo nostro* [Película].

Faenza, R. (Dirección). (1977). *Forza Italia!* [Película].

Ferrara, A. (Dirección). (2014). *Pasolini* [Película].

Giordana, M. T. (Dirección). (1995). *Pasolini, un delitto italiano* [Película].

(2000). *I cento passi* [Película].

(Dirección). (2003). *La meglio gioventù* [Película].

(Dirección). (2005). *Quando sei nato non puoi più nasconderti* [Película].

(Dirección). (2012). *Romanzo di una strage* [Película].

León, P. (Dirección). (2012). *Carmina o revienta* [Película].

Pasolini, P. P. (Dirección). (1961). *Accattone* [Película].

(1962). *Mamma Roma* [Película].

(1963). *La Rabbia* [Película].

(1963). *La Ricotta* [Película].

(1964). *Comizi d'amore* [Película].

(1964). *Il Vangelo secondo Matteo* [Película].

(1966). *Uccellacci e uccellini* [Película].

(1967). *Edipo Re* [Película].

(1968). *Appunti per un film sull'India* [Película].

(1968). *Teorema* [Película].

(1969). *La sequenza del fiore di carta* [Película].

(1969). *Porcile* [Película].

(1970). *Appunti per un'Orestiade africana* [Película].

(1970). *Medea* [Película].

(1971). *Il Decameron* [Película].

(1972). *I racconti di Canterbury* [Película].

(1974). *Il fiore delle mille e una notte* [Película].

(1975). *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* [Película].

Vellavisión, Maestros del cine italiano. (Dirección). (2006). *Una vita spezzata* [Documental inédito].

Notas

[*] Universidad de Granada

Contacto con la autora: laurarusua@correo.ugr.es

[1] Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, 1964: «[...] Non sapete? Proprio / insieme al Barocco del Neo-Capitalismo / incomincia la Nuova Preistoria».

[2] Ver todas las fuentes audiovisuales de la Web.

[3] Pier Paolo Pasolini, *La Religione del mio tempo*, 1961.

[4] Como inciso, y sin referirnos ya a la cuestión de la diversidad, la explosión de colores que encontramos en *La meglio gioventù*, *I cento passi* o *Quando sei nato non puoi più nasconderti* no aparece en absoluto en *Pasolini, un delitto italiano* ni en *Romanzo di una strage*. Aquí el tono es serio, oscuro, en perfecta sintonía con la verdad que se destapa al espectador y con la actitud comprometida, y el montaje participa al mismo tiempo del juego de suposiciones, sugerencias, dudas y contradicciones.

[5] Como se dice en el artículo de Bonsaver (2004): "Quizá Giordana no participase en la escritura de *La Meglio Gioventù*, tarea de dos profesionales experimentados, Sandro Petraglia y Stefano Rulli", y por tanto no podemos caer en la falacia del término de autoría, y sobre todo en este caso concreto, donde nos interesa más el guion. Sandro Petraglia y Stefano Rulli ponían de ejemplo y de película inspiradora Rocco e i suoi fratelli, y es interesante el juicio de Umberto Eco, para quien no es un film de denuncia, sino un film de consumo y de pacificación psicológica. Si el filme de Visconti es comprometido, es a causa de la adherencia a una forma melodramática y de anacronismo. La opinión de Eco es la misma que la que fue, en última instancia, la de Gramsci sobre el gusto italiano por el melodrama, el cuál condenaba pero tuvo que reconocer como la forma popular de la cultura nacional (O'Leary, 2009, pág. 224).

[6] Ver nota [1].

[7] En la revista *Vie Nuove*.

[8] En el archivo dedicado a Pasolini *Pagine Corsare*, creado por Angela Molteni en 1977.

[9] Poesía inédita de Pasolini, 1966.

[10] Todo lo que aparece en cursiva es la transcripción literal; lo que no es cursiva sería, o bien la traducción, o bien el resumen de algunas ideas recogidas en la entrevista.

[11] Entrevista de 2006.