

Fecha de recepció: 11 enero 2021
Fecha de aceptació: 1 junio 2021
Fecha de publicació: 8 febrero 2022
URL: <https://oceanide.es/index.php/o12020/article/view/93>
Océanide número 15, ISSN 1989-6328
DOI: <https://doi.org/10.37668/oceanide.v15i.93>

M. Magdalena Brotons Capó

Universitat de les Illes Balears, España

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8660-1277>

Sebastià Alzamora Martín

Escriptor i poeta

Blai Bonet i Pier Paolo Pasolini: imatges del transcendent

Resum

La importància de Pier Paolo Pasolini com a cineasta i com a poeta del segle XX va més enllà de les seves obres, com ho demostra el fet que la seva petjada és perceptible en altres autors que se sentiren profundament influïts per la tasca d'aquest artista italià. És el cas del poeta mallorquí Blai Bonet, el qual, de vegades de manera evident, sovint indirectament, mostra l'admiració vers les pel·lícules i escrits de Pasolini a moltes de les seves obres. En aquest article desgranarem les petjades de Pasolini a l'obra de Bonet, partint d'autors que anteriorment ja havien tractat aspectes de l'obra de Blai Bonet i aprofundint en el tema a partir d'una anàlisi més acurada de la filmografia del director.

Paraules clau:

cinema; literatura; modernitat cinematogràfica; relacions entre les arts

Abstract

The importance of Pier Paolo Pasolini as a twentieth-century filmmaker and poet goes beyond his works. His mark can be found on other authors deeply influenced by this Italian artist. This is the case of Blai Bonet. The Majorcan poet shows admiration for Pasolini's films and writings in many of his works, sometimes noticeably but mostly in an indirect, subtle way. In this article we will analyse Pasolini's legacy in Bonet's work by focusing first on other authors who previously dealt with aspects of Blai Bonet's work and then offering a deeper look into the topic through a careful analysis of the director's filmography.

Keywords:

cinema; literature; modern cinema; relationships between the arts

aquí hi ha, avui, veieu-lo, en Pere Pau Pasolini, que és del partit comunista italià, que es creu ateu, que es declara homosexual i que crea
Il Vangelo secondo Matteo. (Bonet 1992, 34)

Pasolini versus Bonet

És palesa per a molts lectors de Blai Bonet l'admiració que l'escriptor sentia pel poeta i cineasta italià Pier Paolo Pasolini, tant pel que fa a la seva producció artística com per la seva persona. La presència de Pasolini en l'obra de Bonet no és un tema inèdit, ja que ha estat tractat per diversos autors que anirem citant al llarg d'aquest text. En aquest article pretenem aprofundir en la influència que l'obra de l'italià ha pogut tenir en el santanyiner, incidint en alguns aspectes de les obres que anirem destacant, i posant de rellevància qüestions poc tractades fins avui en dia. Per dur-ho a terme analitzarem tant els escrits com el cinema de Pasolini en relació a la producció de Blai Bonet.¹

Pel que fa a les relacions entre la poesia i la narrativa de Blai Bonet i el cinema, no hi ha cap motiu per pensar que Blai Bonet fos allò que se'n diu un cinèfil. No sabem si va veure molt o poc cinema, ni amb quina disposició o interès ho va fer.² Però encara que no va manifestar haver estat influït per tal cineasta o tal altre, a la seva obra hi ha referències freqüents a un director, Pier Paolo Pasolini. Segons Xavier Pla, la profunda i apassionada admiració que Bonet sentia per Pasolini era tan sols comparable a la que sentia per Albert Camus (2007, 83). Tot i que al llarg d'aquest text assenyalem pel·lícules d'altres directors a les quals hem pogut veure un lligam amb l'obra de Blai Bonet, tanmateix el cinema, la poesia i, sobretot, la persona de l'italià, sobresurten per damunt els altres.

Les referències a Pasolini estan presents, d'una banda, als títols dels quatre volums dels seus dietaris, que es poden entendre com a al·lusions més o menys directes al setè art i a aquest director italià: *Els ulls (Diari primer)* (1973), *La mirada* (1975), *La motivació i el film* (1990b) i *Pere Pau* (1992). De l'altra banda, trobem referències més concretes i directes al mateix Pasolini i al rodatge d'un dels seus films, *Medea* (1969b), concentrades en diversos poemes del seu darrer poemari publicat, *Nova York* (1991b) en què assistim a una recreació que Blai Bonet fa de les converses entre el director italià i la protagonista de la pel·lícula, la soprano Maria Callas. Són poemes que duen títols com ara "L'illa de Skorpis", "Mentre filmava *Medea*", "Explicació abans de filmar la seqüència", "Els personatges en l'escena" o "Tremolar en dialecte", en referència al gust compartit amb Pasolini per l'ús de formes dialectals als seus textos poètics. "El 'tremolar' és en dialecte..." diu un dels versos d'aquest poema, alhora que parla de l'illa de Skorpis i de Ninetto Davoli, un dels actors fetitxe de Pasolini, que també apareix al poema "Explicació abans de filmar la seqüència". Pasolini és també present als articles que Blai Bonet escrigué setmanalment durant gairebé els dos darrers anys de la seva vida al *Diari de Balears* (Bonet 1997b, 27; 1997d, 23; 1997e, 21).

Lídia Carol Geronés assenyalava dos àmbits en la presència de l'obra del director italià a Bonet: d'una banda, la coincidència en els temes tractats pels dos autors i d'altra, mentre creix la popularitat del director, Pasolini esdevé un personatge a l'obra del santanyiner "in coerenza con la originale personalizzazione delle diverse soggettività che, prendendo voce, si raccontano nelle sue opere, siano esse in prosa o in versi" [en coherència amb la personalització original de les diverses subjectivitats que, prenent

veu, són explicades a les seves obres, siguin aquestes en prosa o en vers] (Carol Geronés 2016, 150).³

Blai Bonet (Santanyí, Mallorca, 1926–1997) i Pier Paolo Pasolini (Quartiere di Santo Stefano, Bologna, 1922–Roma, 1975) varen pertànyer a la mateixa generació, però tingueren biografies molt diferents. Blai Bonet, en Blai de Cas Garriguer, era fill del garriguer del Rafal des Porcs. Pier Paolo Pasolini era fill d'una mestra de primària i d'un tinent d'infanteria, amb avantpassats nobles, dels quals n'heretà, però, tan sols l'orgull, i no la fortuna. Bonet passà una primera infància a fora vila, abans d'entrar, als dotze anys, al Seminari Conciliar de Sant Pere, fins als vint anys. Pasolini, tot i que va rebre una educació religiosa com marcava l'època, estigué molt influït per la mare, catòlica no practicant, que rebutjava la hipocresia religiosa. L'etapa escolar de l'italià fou marcada per canvis de residència, seguint les destinacions del seu pare, i després assistí a la Universitat de Bolonya. L'any 1947, mentre Blai ingressava al sanatori de Caubet a Mallorca, Pasolini començava a treballar a l'escola de Valvasone, al nord d'Itàlia, com a professor de literatura, tasca que abandonaria l'any següent quan el varen expulsar arran d'una denúncia per corrupció de menors i actes obscens en públic.

Les seves vides varen transcórrer per camins molt diferents. La de Blai Bonet va estar marcada per la malaltia i la precarietat econòmica, tot i el reconeixement de les seves obres. Valorat com un dels escriptors en llengua catalana més destacats del segle XX, per a Josep Albertí l'obra de Bonet és completament singular en el panorama literari de mitjans dels cinquanta i en destaca "la capacitat subversiva del llenguatge des de l'interior d'uns codis literaris i de vida quotidiana com els que l'autor va viure als migrants i ròncos reductes artístics mallorquins" (1981, 48). Per la seva banda, Pier Paolo Pasolini es convertí en un escriptor i cineasta d'èxit internacional, amb una biografia i obra sempre acompanyades per la polèmica. Compartien, però, la condició d'homosexuals, un fet del qual l'italià no se n'amagava. Al contrari, Pasolini feia un ús públic de la seva homosexualitat per atacar la societat conservadora, la burgesia, que sempre fou objecte de les seves crítiques, tant en les seves obres com en declaracions públiques. D'ideologia comunista, certes declaracions de Pasolini el dugueren a tenir enemics entre els qui en principi compartien el seu posicionament polític. Algunes de les seves manifestacions sobre la sexualitat, entre les quals la seva predilecció pels joves innocents de barriada (Casi 1990), podrien ser moralment reprovables avui dia. Bonet, per la seva banda, tampoc seria vist amb ulls benivolents avui en dia, si rellegíssim opinions com l'expressada al *Diari de Balears* (Bonet 1997c) a propòsit de l'escàndol de la xarxa de pederàstia que va sortir a la llum el 1997, amb joves del Casal Infantil del barri del Raval de Barcelona. A l'article l'autor es qüestiona sobre la corrupció d'aquells joves i sobre la majoria d'edat per a la iniciació en les relacions sexuals, tancant el text amb aquesta frase: "Si qualcú major ens hagués tocat quan teníem denou, vint anys, hauria resultat ser un corruptor de menors [...]. I jo als dotze anys ja podia ser pare" (1997c, 27). És important assenyalar també la diferent manera de viure la sexualitat dels dos autors. De Pasolini coneixem les seves experiències sexuals a partir de l'escàndol abans esmentat, que també li va suposar l'expulsió de la secció d'Udine del Partit Comunista (Naldini 1992, 124–5). L'italià tampoc amagà les seves relacions al llarg dels anys. De Blai Bonet, en canvi, podem dir, fins allà on sabem, que sublimà la seva sexualitat a través de la literatura i que tan sols als darrers anys de la seva vida en parlà, i encara d'una manera no del tot explícita. A un dels articles escrits al *Diari de Balears* abans esmentats,

~ Bonet conta que un any va decidir “bastant passivament, deixant-me endur per la química de la llibertat, no anar a passar les festes de Nadal amb la família” (1996, 27). Conta com la nit de Nadal va anar al bar Núria, ben vestit, i va sopar coca de verdura amb arengada. En sortir va entrar dins

un corral de cine. Hi havia una dotzena de joves i tres homes granats. Algú vengué a asseure's al meu costat, 'està mort això, avui', 'si, és Nadal', 'tens on anar a dormir?', 'a casa meva, com cada dia', 'per què ets aquí, doncs?', 'hi he vengut', 'jo em dic Antonio', no vaig dir res, 'i tu?', 'jo no', i tot d'una vaig pensar que aquell era el fruit de la llibertat. (27)

Una altra de les qüestions sobre les quals és interessant incidir és l'estreta relació que els dos autors tenien amb les seves mares. La mare de Pasolini va ser sempre el seu principal suport i el va acompanyar al llarg de la seva vida, d'una manera molt present. El director va voler que interpretés la mare de Déu a *Il Vangelo secondo Matteo* [L'Evangeli segons Mateu] (1964a) als moments més difícils de la vida de Jesús, quan la mare ha de viure la passió i mort del seu fill. Podríem parlar, segurament, d'un complex d'Èdip, que l'italià fa explícit al poema “Supplica a mia madre” [Súplica a la mare], on diu: “Sei insostituibile. Per questo è dannata / alla solitudine la vita che mi hai data” [Ets insubstituïble. Per això està maleïda / a la soletat la vida que m'has donat] (Pasolini 1964b, 29).

La relació de Pasolini amb la seva mare és present a molts dels estudis sobre l'autor, però ha estat especialment analitzada a *Lantiburattinaio: Pasolini e le raggioni del dissenso* [L'anti titellaire: Pasolini i els motius de la dissidència] (Gargiulo 2008) on Maria Laura Gargiulo assenyala com el pare de Pasolini, un oficial feixista, maltractava la mare. Aquest fet el marcà profundament i és, segons l'autora, l'origen del rebuig al poder que l'italià va manifestar al llarg de la seva vida. Pel que fa a Blai Bonet, també mantingué una especial relació amb sa mare, palesa, per exemple, al poema “Dotze hores després de tornar orfe”, del poemari *Nova York*, que comença amb els versos: “Lendemà de la mort de la mare, va veure, / que el que havia perdut i se n'havia anat / s'era fet invisible i salvatge per sempre” (1991b, 11). Èdip és present a la ficció pasoliniana al text que Bonet va escriure (1990a) per al llibre de fotografies *La meva Mediterrània*, de Toni Catany. Bonet parla de la infantesa d'Èdip com a metàfora de la de Pasolini i al mateix temps de la seva pròpia, evocant la roba, els cabells, el tacte i el menjar de la seva mare: “Vivíem així: en un estil del segle XIII a la part forana de Mallorca, on jo era un allot de l'alta edat mitjana, i on la menjua i la mare n'eren l'escriptura” (Bonet 1990a, 44).

Blai Bonet partí de Mallorca per anar a Barcelona, on passà quinze anys i on entrà en contacte amb l'avantguarda literària i artística de la ciutat. Però no podem comparar la situació que es vivia a l'Espanya dels anys cinquanta i seixanta amb la Itàlia d'aquells moments. A Espanya hi havia una dictadura, que tot i voler donar una imatge d'obertura cap a l'exterior des de meitat de la dècada dels cinquanta, mantenia la pena de mort i empresonava els dissidents polítics. Itàlia havia eliminat el seu dictador i havia apostat, després de la Segona Guerra Mundial, per una república. Era una república governada per la democràcia cristiana durant la majoria dels anys que aquí tractarem, però on l'esquerra era una força política amb presència, sobretot a les regions del nord del país. Això fa que necessàriament, quan parlem de qüestions

com l'homosexualitat o la religió, hàgim de situar-nos no tan sols a l'època en què varen viure els protagonistes d'aquest escrit, sinó també al lloc on varen créixer, on es varen educar i on varen crear les seves obres. Però malgrat les diferències importants en les trajectòries vitals de Pier Paolo Pasolini i de Blai Bonet, també és cert que hi ha concomitàncies o punts de confluència evidents: una educació catòlica en el context d'una postguerra i una dictadura amb una forta influència i presència de l'Església catòlica com a poder fàctic, la mediterraneïtat com a origen i font d'alimentació del seu imaginari, la fascinació per la joventut, l'interès pels oprimits, els pobres i els marginats i, per descomptat, la vivència de l'homosexualitat, fan que Bonet pogués trobar en Pasolini un referent molt pròxim, un germà de l'ànima.

Pasolini, simplement escriptor

“Semplicemente scrittore” [Simplement escriptor], respongué Pasolini en una de les seves darreres entrevistes, quan li demanaven com preferia que el consideressin (Etchegoyhen 2015). Tot i que més conegut popularment com a director de cinema, l'obra poètica de Pasolini és indissoluble de la seva producció cinematogràfica. No obstant això, per a l'italià aquestes distincions no tenien sentit, ja que considerava que passar de la literatura al cinema era un canvi de tècnica, una diferent manera de reproduir la realitat (Pasolini 1972b, 127). Aquesta recreació de la realitat és el que Pasolini recull dels neorealistes, és la mirada “a través del forat a la paret”, citant Cesare Zavattini (Zavattini 1976, 76), de la qual parteix, i que posteriorment evolucionarà, conformant la iconografia pasoliniana, amb elements presos de la religió i la cultura italianes.

És evident que Bonet degué sentir una comunió amb Pasolini per la condició de poeta de l'italià, per la seva homosexualitat i per la defensa de la tradició cultural catòlica, tot i no definir-se clarament com a creient. Pasolini, que començà a escriure de molt jove, deia que per a ell l'escriptura era una necessitat existencial, lligada al fet de viure, igual que necessitava dormir o menjar. Com hem remarcat, utilitzava el llenguatge dialectal als seus poemes i ho feia, no amb una intenció documentalista, sinó amb una finalitat expressiva i alhora didàctica, una forma de manifestació que connecta amb les aspiracions dels neorealistes de postguerra. El poeta no creu en l'existència d'una llengua nacional italiana, sinó que distingeix, la llengua literària i les diferències locals, dialectals, populars, de les quals reivindica la validesa expressiva i comunicativa (Ponzi 2006, 152). El friülà, llengua romànica pròpia del nord d'Itàlia d'on era originària la seva mare, va ser intensament perseguit pel feixisme i Pasolini en va reivindicar l'ús, juntament amb el d'altres llengües minoritàries, així com la necessitat d'una independència política que les deixés sobreviure. El 1942, en ple règim feixista, publicà *Poesie a Casarsa* [Poemes a Casarsa], poemes escrits en friülà, que foren un autèntic escàndol. Tres anys després va fundar l'Academiuta di Lengua Furlana, que també edità una revista. Pasolini considerava les seves poesies friülanes com les més belles de la seva producció, i així ho expressa en diversos fragments de l'extens poema “*Poeta delle ceneri*” [Poeta de les Cendres] (1966–1967), publicat per primera vegada el 1980 a la revista *Nuovi Argomenti* (Pasolini 1993). Evidentment, no fa falta assenyalar la consideració que Blai donava a l'idioma català. A *La mirada* assenyala que el català, com l'home, té dret a ser lliure, però que la llibertat “s'ha de cercar, s'ha de trobar, s'ha de fer progressar i, després de totes aquestes accions, la llibertat s'ha de merèixer” (Bonet 1975, 212).

El català, que com el friülà, era perseguit políticament, va interessar a Pasolini. El filòleg i crític literari Gianfranco Conti presentà a Pasolini el poeta i traductor exiliat a Suïssa Carles Cardó i aquest li envià un recull de poemes catalans traduïts a l'italià que, sota el títol "Fiore di poeti catalani" [Flors dels poetes catalans], Pasolini publicà a la revista de l'Academiuta el 1947. D'altra banda, Carol Geronés relata l'encontre entre Pasolini i l'escriptor Josep Maria Castellet a un congrés de la Comunitat Europea d'Escriptors a Taormina el 1965, on l'italià manifestà la seva admiració pels moviments de defensa de les llengües oprimides pel franquisme (Carol Geronés 2016, 144-5).

L'interès pel català el va dur a visitar Catalunya en diverses ocasions, a mitjans de la dècada dels seixanta. La primera fou per conèixer la família d'Enrique Irazoqui, jove a qui va oferir el paper de Jesús al seu film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964a).⁴ José Agustín Goytisolo, que havia traduït els guions de les primeres pel·lícules de Pasolini *Accattone* (1961) i *Mamma Roma* (1962), l'acollí a casa seva, i de la mà de Goytisolo conegué a Miquel Porter i Moix, Roman Gubern i Ricard Salvat, entre d'altres. A l'article "Un hombre triste", de 1984, Goytisolo conta: "Pasolini preguntaba sobre todo lo que llamaba su atención: los distintos precios que las putas y putos pedían a sus clientes, de qué región de España o del mundo habían llegado allí, qué quería decir una *palomita* o un *carajillo*, por qué circulaban tantas parejas de *grises* por las calles, con cuánto dinero se podía vivir..." [Pasolini preguntava sobre tot allò que li cridava l'atenció: els diferents preus que les putes i putos demanaven als seus clients, de quina regió d'Espanya o del món havien arribat, què volia dir una *palomita* o un *carajillo*, per què circulaven tantes parelles de *grisos* pels carrers, amb quans diners es podia viure...] (AntonioJetaQuesada 2015).

En la seva segona visita, Pasolini va impartir la conferència "La contaminació estilística", sobre la seva producció literària i cinematogràfica i sobre la seva ideologia marxista, a l'Hospital Clínic, ja que ni la Facultat de Dret ni la de Filosofia varen voler acollir l'acte per por a represàlies polítiques. Segons Xavier Pla, Bonet assistí a la conferència "assegut a primera fila" (Pla 2007, 83), i tot i que no es conegueren mai, el concepte teòric de contaminació estilística plantejat per Pasolini en aquella conferència causà gran impacte en el santanyiner (Pons 1993, 56).



Il·lustració 1. Blai Bonet.

Fotografia propietat de Toni Catany, 1967. © FTC.

Al pròleg d'*Els ulls / La mirada* (2014a), volum que recull els dos dietaris, Margalida Pons reproduceix la conversa que Bonet va mantenir amb el periodista Lluís Bonada a propòsit de Pasolini, destacant la impressió que el director italià produí en Bonet quan el va escoltar a Barcelona i les semblances que va veure entre la seva persona i el poeta i cineasta italià. Blai Bonet descobrí amb sorpresa que eren gairebé coetanis i constatà les coincidents experiències personals paral·leles: "La idea més forta de Pasolini i meua és la de convertir la cultura en una religió i la religió en una cultura" (Pons 2014a, 35). Pons insisteix en la relació entre Bonet i Pasolini al pròleg "Amb les paraules, fer tremolor" (2014b), del volum *Blau Bonet. Poesia completa*, destacant el poema "El fogó del temple" del llibre *Nova York* (1991b), en el qual Bonet reproduceix una conversa entre el crític i fundador de la transavantguarda Achille Bonito Oliva i el pintor Giuseppe Zigaina, manllevant expressions escrites per Bonito Oliva a l'assaig "Pinturas de Desenhos de Pier Paolo Pasolini" [Pinturas de Dibujos de Pier Paolo Pasolini] (Pons 2014b, 44-5), que citem en portuguès, ja que en aquest idioma es troba l'exemplar que Bonet degué consultar i que es conserva a la seva casa-museu de Santanyí. Zigaina reapareix a "Tremolar en dialecte", del mateix poemari.

Emma Miguel (2013) explica que cap al 1967 Pasolini va tornar a Barcelona i, amb Irazoqui, Goytisolo i Salvador Clotas, va visitar el cementiri de Montjuïc, on va quedar fascinat davant les tombes de Durruti, Acaso, Ferrer i Guàrdia i Lluís Companys. Les barriades de la perifèria de Barcelona atreïen el director, que havia situat a les *borgate* de Roma les seves dues primeres pel·lícules, *Accattone* (1961) i *Mamma Roma* (1962). A ambdues la Roma que veiem no és la del Colisseu, el Vaticà o la plaça Navona sinó l'extrarradi d'una ciutat que es recupera de la guerra i viu el miracle econòmic dels anys cinquanta i primers seixanta. En aquestes barriades en construcció habiten personatges com el proxeneta Accattone o el jove Ettore, d'infantesa solitària, que acaba com el Crist de Mantegna, lluny de la seva mare. Els personatges d'aquestes pel·lícules viuen a la perifèria de Roma, passen el temps a descampats, envoltats de restes romanes o d'edificis de protecció oficial. Igual que Pasolini, els anys que Blai Bonet passà a Barcelona se sentí atret per la perifèria de la ciutat, recorrent el Somorrostro i les barraques, el barri xinès i els suburbis que retratà a *Mister Evasió* (Bonet 1969).



Il·lustració 2. Pier Paolo Pasolini, José Agustín Goytisolo i Salvador Clotas al cementiri de Montjuïc, sobre les barraques de Can Tunis, 1968. Fotografia propietat de Col·lecció Júlia Goytisolo i UAB.

En paraules de Margalida Pons, les pàgines d'aquest llibre podrien ser ben bé signades pel Pasolini de *Ragazzi di vita* (1955) (Pons 1993, 60). Bonet descriu els ambients degradats i marginals, però sense voler-ne fer una crítica moral. Aquests ambients reapareixeran constantment a l'obra de Bonet: al poema "Somorrostro" de *L'Evangelí segons un de tants* (1991a [1967]) i a la novel·la *Judes i la primavera* (1959), quan Salvador, alter ego de Bonet, fa el recorregut que anys abans havia fet el santanyiner, de la seva Mallorca natal, passant pel seminari abans d'arribar a Barcelona, on se sent atret per l'ambient sordid de la vida nocturna de la ciutat.

L'espiritualitat i sensualitat de la joventut

Tots dos en les seves pròpies paraules es mostren fonamentalment d'acord en una mateixa idea del sagrat i del transcendent. Dins el llibre *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini* [Converses amb Pier Paolo Pasolini], de Jean Duflot, el cineasta afirma: "Jo defenso el sagrat perquè és la part de l'home que menys resisteix la profanació del poder" (1971, 105). Poder versus sagrat, poder versus bellesa, *El poder i la verdor* (1981) de Bonet: el sagrat, la bellesa i la verdor que es troben dins els humils, entre els desposseïts, tal com s'expressa Pasolini al film *Il Vangelo secondo Matteo*. Per la seva banda, Blai Bonet, al pròleg al seu llibre *Cant de l'arc*, assenyala que la transcendència dona sentit a la vida: "La vida i la transcendència són el mateix fenomen" (1979, 9). El que és sagrat, el que és transcendent, doncs, resideix i habita el cos dels homes i les dones: la carn és sagrada, la vida sensual és transcendent, d'aquí la vinculació directa que tots dos artistes estableixen sempre entre espiritualitat i sensualitat, que es desborden en la joventut o en les figures dels amants. "El jove mai no espera", diu Bonet al poema "El Carrer" del poemari *El jove* (1987). A *Il Decameron* [El Decameró] (1971), de Pasolini, una parella d'adolescents tenen pressa. Es despullen i fan l'amor amb naturalitat a una terrassa, protegits per suaus teles que onegen al vent. Dos joves senten desig per veure els seus cossos nus a *I racconti di Canterbury* [Els contes de Canterbury] (1972a) i la jove esclava Sumurrut, d'*Il fiore delle mille e una notte* [Les mil i una nits] (1974), decideix que el seu comprador no serà qui pugui pagar més per ella, sinó el noi de galtes suaus i bellesa torbadora.

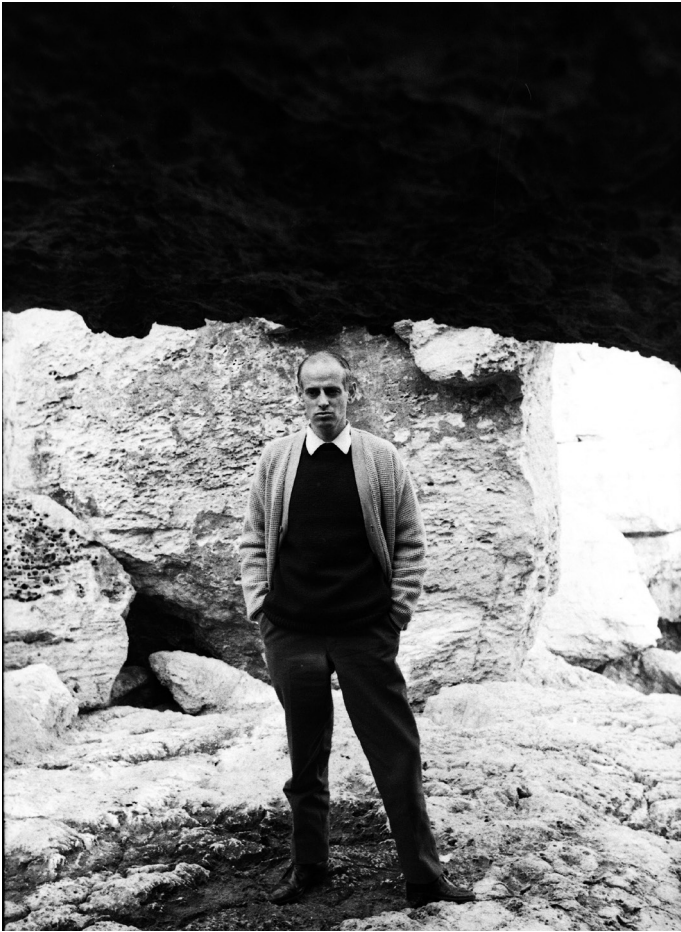
A *Medea* els ulls de la sacerdotessa recorren el cos nu del jove Jason després de la nit d'amor. Ella el contempla satisfeta i obre la tenda perquè entri la llum del nou dia i tornar als braços del seu amant. Pasolini trià Giuseppe Gentile, un atleta italià, per interpretar l'heroi Jason. El director cercava un jove bell i també alt per actuar al costat de Maria Callas, que feia 1,74 metres d'alçada. Seguint la tradició neorealista, era habitual en ell escollir actors no professionals per protagonitzar els seus films, cercant l'espontaneïtat del qui no té ofici però sí experiència de vida. Els seus primers films són interpretats per joves, alguns dels quals després continuaran treballant al cinema amb Pasolini, com és el cas de Ninetto Davoli o Franco Citti. Pel que fa a Gentile, no va tornar a fer cinema. Més que per les seves aptituds interpretatives, Pasolini el trià per la bellesa del seu cos, que es transforma en la del seductor heroi que enamora a la maga Medea. A la pel·lícula apareix maldestre i totalment anul·lat davant la imponent presència de Maria Callas.

Els casos de Davoli i Citti són completament diferents. Aquests dos actors seran presents a gairebé tota la filmografia de Pasolini.

A les seves primeres pel·lícules representen la doble cara de la moneda de la joventut. Mentre que Davoli interpreta sempre el jove eixelebrat i divertit, la mirada de Citti és sempre incitant i pèrfida. De la mateixa manera, a l'obra de Bonet hi ha l'adolescent "al mateix temps bell i tenebrós, trist i tendre, dionisiac i cruel" (Pla 2007, 83). Aquesta contraposició és present a la seva poesia, com per exemple al jove Gabriel amb banyador de xarxa de "Terrasseta de Sòcrates", que apareix al recull de poemes *El jove* (1987), o als dos protagonistes masculins de la novel·la *El mar* (1958), on Manuel Tur i Andreu Ramallo representen la joventut innocent, el primer, i l'astúcia d'una vida encara curta però experimentada, el segon. *El mar* va ser una novel·la polèmica, i va donar molta popularitat a Blai Bonet, segurament més de la que s'esperava ateses les dificultats que va tenir per a la seva publicació: "Estic patint una popularitat vermella. No m'agrada. Sé que molts capellans el llegeixen d'amagat. Sé que els agrada. Punyeteros!" (García Palacios 2015, 350).

La relació entre *El mar* i l'obra de Pasolini ha estat tractada per Meritxell Lafuente García a la seva tesi doctoral (2019). L'autora assenyala el lligam entre la pulsio de la mort i la del plaer, entre Eros i Thanatos, a diferents moments de la novel·la i al cinema de Pasolini, com per exemple quan Ramallo s'autoinfligeix dolor abans de masturbar-se, o quan Jaume Galindo i els seus amics maten un gat i, en el seu últim alé, es masturben. L'autora destaca sobretot aquesta dualitat amb l'assassinat d'Andreu Ramallo. De Pasolini destaca la presència de la dualitat de l'eros i la mort als films *Teorema* [Teorema] (1968), *Porcile* [Cort de porcs] (1969c) i *Salò o le 120 giornate di Sodoma* [Salò o els 120 dies de Sodoma] (1975) (Lafuente García 2019, 283).

Blai Bonet comparteix l'amor per la bellesa de la joventut amb un altre director italià, Michelangelo Antonioni, de qui recull la cita "jo tinc vint anys i molts dies" al començament de la novel·la *Mister Evasió* (1969, 7). A films com *L'eclisse* [L'eclipsi] (1962), *Blow Up* [Ampliació] (1966) o *Zabriskie Point* [Punt Zabriskie] (1970) i, fins i tot, als seus darrers films, com *Al di là delle nuvole* [Més enllà dels nüguls] (1995) o *Eros* (2004), la càmera d'Antonioni recorre els cossos nus dels joves actors, delectant-se en la seva bellesa. Pel que fa al poeta santanyiner, trobem diversos exemples on expressa la seva atracció per la joventut. Al poema "Blai contemplat", que pertany al llibre *El jove* abans esmentat, Bonet fa parlar el jove que segueix habitant el cos de la persona madura, o vella ("vint anys i molts dies") (1969, 7). La Vida en majúscula, la vida com a fet transcendent o sagrat per antonomàsia, l'home que al capdavall no deixa de ser mai el noi que va ser i que es manté "a l'aguait" de la tendror o la verdor de la Vida, que s'oposa al poder i a les seves formes de manifestar-se i d'imposar-se. Per a Bonet la joventut no és tan sols un fet cronològic sinó espiritual. Joves són els joves d'esperit, jove és la intel·ligència. A una carta escrita a Xavier Benguerel, Blai li diu al seu amic que a casa seva rep molts de joves, "joves que se senten vells i busquen joventut a ca l'escriptor" (García Palacios 2015, 363). Recorda Bonet com ell mateix havia anat a cercar aquesta joventut a la casa de Benguerel i ara, a Mallorca, als seus 45 anys, la va a cercar a casa del novel·lista anglès Robert Graves, que en té 80 "i crec que és el doble de jove que jo. L'home jove és l'home intel·ligent, com més intel·ligent més jove" (García Palacios 2015, 363).



Il·lustració 3. Blai Bonet. Fotografia propietat de Toni Catany, 1967. © FTC.

~ Mentre que la figura de l'adolescent és constant a l'obra de Blai Bonet de forma velada, Pasolini mostra obertament la seva preferència pels adolescents de les barriades de l'extraradi. Aquesta inclinació cap als joves encara no contaminats per la moral burgesa, segons el director, es podria justificar des d'un punt de vista ideològic, però la impossibilitat per part de Pasolini de tenir relacions amb un jove després d'haver-lo iniciat en el sexe o, com deia ell, després d'haver-lo "embrutat" per l'acte sexual (Casi 1990, 166), sorgeix exclusivament del desig. Fins a quin punt la reflexió intel·lectual sobre el desig que desperten els cossos joves és simplement la justificació d'un desig? O com assenyala Margalida Pons en referència a l'obra de Bonet, "fins on la juvenesa i la perfecció dels cossos són la disfressa d'una categoria moral i fins on són preferències personals?" (1993, 207).

L'Evangelí de Mateu

"La làmpada del cos és l'ull" (Mateu 6:22). Aquesta cita de l'Evangelí de Mateu de ressons cinematogràfics pot explicar perquè Pasolini trià aquest i no un altre Evangelí per a la seva adaptació de la vida de Crist. És un lloc comú assenyalar que Pasolini escollí Mateu perquè és, dels quatre evangelistes, el que mostra la figura de Crist en la seva dimensió més humana. Però en una entrevista el director explicà que va triar Mateu senzillament perquè el Nou Testament comença amb aquest Evangelí. "Poi ho riletto gli altri Vangeli, ma il trauma, l'idea del film è nata in Matteo, e sono restato fedele a questa ispirazione" [Després vaig llegir els altres Evangelis, però el trauma, la idea del film, va néixer a Mateu, i he restat fidel a aquesta inspiració] (RaiTeche 2015 [1964]).

Sant Mateu, com un home que és testimoni de la vida de Jesucrist, que passa a ser simplement Mateu, és segurament el millor exemple del "sacre dessacralitzat". Fidel als postulats neorealistes, perseguint la realitat en el seu estat més pur, Pasolini va posar en boca dels actors les paraules escrites per l'evangelista sense gairebé modificacions, posant en escena el text sense artificis. Actors no professionals, escenaris naturals, un muntatge que privilegia els primers plans expressius i els plans generals de conjunt, amb referències al renaixement italià al vestuari, fan de *Il Vangelo secondo Matteo* una de les pel·lícules de temàtica religiosa més aclamades per l'Església catòlica, realitzada després que volguessin excomunicar el director italià per "La Ricotta", l'episodi del film col·lectiu *Ro.Go.Pa.G.* (1963).

Pasolini apella a la tradició, a la recuperació de la cultura, del mite, del classicisme, del cristianisme, i a través de les seves obres torna a donar-los vida, actualitzant-los, amb la intenció d'arribar a tota classe de públic. El director reivindica la recuperació dels valors culturals, que identifica com a "propis del 'poble' [un concepte amb importants connotacions idealistes] i proposà 'l'educació' dels estrats populars, a fi que poguessin gaudir de la gran tradició cultural clàssica" (Ponzi 2006, 144). L'interès per la figura de Crist i la voluntat de dur la seva vida a la pantalla rau en la profunda humanitat que desprèn. Pasolini no creu que sigui fill de Déu "...porque no soy creyente, al menos conscientemente" [...perquè no soc creient, si més no conscientment] (Naldini 1992, 244). El director diu que precisament perquè és poc catòlic ha pogut estimar l'Evangelí i fer-ne una pel·lícula: "He podido hacer *El Evangelio* tal como lo he hecho porque me siento libre, y no temo escandalizar a nadie; y, por último, porque siento que la palabra de amor [...] de la que ha sido un paladín Juan XXIII, debe ser considerada como un compromiso de nuestra lucha" [He pogut fer *L'Evangelí* tal com l'he fet perquè me sent lliure, i no tem escandalitzar ningú; i finalment, perquè sent que la paraula d'amor [...] de la qual ha estat un paladí Juan XXIII, ha de ser considerada com un compromís de la nostra lluita] (Naldini 1992, 246-7). També l'escriptor mallorquí admirava el papa del Concili Vaticà II i en destacava unes paraules que suposadament li va sentir dir a Roma: "Estimar és una cosa molt important. Però hi ha una cosa que és profundament més important que estimar, i aquesta cosa és 'deixar-se estimar'" (Bonet 1989, 261).

Contemporàniament a *Il Vangelo secondo Matteo*, Blai Bonet va publicar *L'Evangelí segons un de tants*, que recull diversos poemes que ens donen una visió del que per a ell és la religió i que reflexionen sobre els conceptes amb els quals l'Església catòlica li va transmetre l'ensenyament de la religió. Bonet, igual que Pasolini, rebutja la religió com a poder, com a instrument de repressió, i la defensa com a vehicle d'espiritualitat, perquè "abans que qualsevol altra cosa, la fe és alliberació. Alliberació davant tot el que és humà, fins i tot el que és eclesiàstic, el que és religió institucionalitzat" (Bonet 1992, 33). Als articles que va escriure al *Diari de Balears* al llarg dels anys 1996-1997, Bonet sovint atacava la jerarquia eclesiàstica i segons quines imposicions de l'església com el celibat dels sacerdots (1997a, 29).

Com hem assenyalat abans i també a les converses ja esmentades amb Dufлот, Pasolini es declarava ateu, per bé que de vegades sembla que faci servir "ateisme" i "laïcitat" com a equivalents, quan no ho són. Blai Bonet era creient, però no practicant o devot. Es revoltava contra la religió entesa com a poder amb declaracions com aquestes: "Jo no crec en la culpa, tota la meua obra és escrita contra la culpa, és una persecució i un desmentiment de la ~

noció de culpa. L'home no és culpable. Culpables ho són els papes i els legisladors” (Alzamora 1998, 48). La culpa és germana del pecat, que el poeta rebutja. Blai parla de “por”, una por que hauria de ser la primera cosa a perdre per l'home, com llegim a “Crist de Port-Royal”, del llibre *L'Evangelí segons un de tants*: “I el primer manament és: no tinguis por. La por és dels animals. / Que el teu cos de cada dia menys s'assembli al d'un animal” (Bonet 1991a [1967], 45).

Tot i que Pasolini es declara anticlerical, reconeix i valora els dos mil anys de cristianisme que conviu amb ell, que formen part de la seva història. Reivindica el patrimoni artístic dels seus avantpassats, que és el seu. “Estaría loco si negara esa poderosa fuerza que está en mi, si dejara a los curas el monopolio del Bien” [Estaria boig si negàs aquesta poderosa força que està en mi, si deixàs als capellans el monopoli del Be] (Naldini 1992, 241). A les seves pel·lícules sovint apareixen referències a un dels períodes més esplendorosos de la història de l'art italià, com fou el segle XV, el *Quattrocento*, amb figures com Mantegna, del que apareix el *Crist mort* en un *tableau vivant* al final de *Mamma Roma* citat anteriorment; Paolo Ucello, que inspirà el vestuari de *Il Vangelo secondo Matteo*; *El davallament de la creu* de Pontormo a la polèmica “La Ricotta”, i identificant-se amb Giotto a *Il Decameron* en plena elaboració dels frescos de la capella dels Scrovegni a Pàdua.

El rebuig de les convencions socials va dur Pasolini a interessar-se per les figures de personatges desubicats, rebels o marginals, que van a contracorrent i que sovint són presos per bojos (en la seva visió del món, la santetat també és sovint una forma de follia). Trobem bojos a moltes obres del director, vistos gairebé sempre des d'una òptica amable i tendra, amb excepció de la seva darrera pel·lícula *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, lliure adaptació de l'obra del marquès de Sade, on el grup de pertorbats que dirigiren l'estat feixista de Salò a Itàlia el 1943 simbolitzen la perversió de la societat burgesa que denuncia Pasolini.

Medea-Callas

Tornant a Medea i Maria Callas, apareix a la història un altre cineasta que connecta amb l'escriptor mallorquí, Carl Theodor Dreyer. El director danès ja havia proposat interpretar Medea a Callas, però el projecte no tirà endavant.⁵ Quan li arribà la proposta de Pasolini, la cantant tenia molts dubtes. No se sentia segura amb un director considerat polèmic, i a més Visconti, que havia dirigit Callas als muntatges de les òperes *La Traviata* (1955), *La sonnambula* (1955), *Iphigénie en Tauride* (1957) i *Anna Bolena* (1957), a la Scala de Milà, li recomanava no participar en aquell projecte. A un article de Pasolini sobre la pel·lícula *La caduta degli dei* (1969), de Visconti, li recriminà aquest fet amb ironia: “La mia simpatia per te è inalterabile. Non te ne ho voluto (se non, veramente, per lo spazio di due o tre minuti) anche quando mi hanno detto che alla televisione francese hai sconsigliato la Callas a fare un film [Medea] con me” [La meua simpatia per tu és inalterable. No te n'he volgut fer retret (si no, vertaderament, durant dos o tres minuts) fins i tot quan m'han dit que a la televisió francesa has desaconsellat a la Callas fer un film [Medea] amb mi] (Pasolini 1969a). Callas finalment acceptà i les seves reticències varen desaparèixer quan començà a treballar amb el director.

Per a Pasolini Medea era la Callas. Deia que creà el guió en funció de la Callas: “en suma, los diez años pasados en Corinto [per Medea] serían un poco la vida de la Callas. Ella proviene de un mundo campesino, griego, agrario, y después se ha educado para

una civilización burguesa. Así pues, en cierto sentido he tratado de concentrar en su personaje lo que ella es, en su compleja totalidad” [en definitiva, els deu anys passats a Corint [per Medea] serien un poc la vida de la Callas. Ella prové d'un mon camperol, grec, agrari, i després s'ha educat per a una civilització burgesa. Així doncs, he tractat de concentrar en el seu personatge el que ella és, en la seva complexa totalitat] (Naldini 1992, 309).

Al poema “L'illa d'Skorpis” Blai Bonet imagina la parella en intimitat enmig del rebombori de càmeres, tècnics, actors, attrezzo... que suposa la filmació d'una pel·lícula:

Maria Callas mirava Pasolini,
tot veient i sentint el rostre
enamorat i fúnebre d'en Pere Pau
que la seva mirada aguantava
era la forma d'una conversa
en la qual ambdós es feien confessions
que no eren voluntàries: patien
el dany de no poder ser ni íntimes
perquè eren i es tenien a la vista
com qui té un noi damunt els genolls.
(Bonet 1991b, 15–6)

Medea és una adaptació de la tragèdia d'Eurípides, però en realitat l'obra grega tan sols ocupa la segona part del film, ja que la part inicial mostra fets previs al nucli dramàtic. Pasolini no tenia interès en una adaptació fidel de l'obra clàssica, sinó en mostrar la tràgica confrontació entre dues cultures incompatibles, el vell món, el món màgic i irracional de la maga Medea, que simbolitza la humanitat en el sentit pasolinianà, i el món racional i “petit burgès”, en paraules del director, de Jason (Dufлот 1971, 203). *Medea* serveix a Pasolini com a símbol d'enfrontament entre l'Europa capitalista (Jason) i l'Orient del tercer món (Medea). A la dècada dels seixanta Pasolini va cercar el pensament antic, mític i oriental a les seves pel·lícules filmades a Orient, especialment a *Edipo re* [Èdip rei] (1967) i a *Medea* (1969b) (Marinello 1999, 278).

Maria Callas s'enamorà de Pasolini, però no de la manera platònica en què ho feu el director. Per a Callas, la sensibilitat del director, l'atenció amb què la tractava i la manera de dirigir-la, la feien sentir important, admirada i estimada, en un moment fràgil de la seva vida. Pasolini deia d'ella que era una dona passional, de sentiments molts forts. Apreciava la seva riquesa afectiva, el fet que visqués les emocions sense fre: “Tu as toujours des sentiments très forts. Quand tu es heureux tu es vraiment et complètement heureux, quand tu es malheureux tu es vraiment, totalement malheureux” [Tens sempre sentiments molt forts. Quan estàs contenta estàs vertaderament, completament contenta, quan ets desgraciada, ets vertaderament, totalment desgraciada] (Volf 2017). Aquesta era la intensitat que cercava Pasolini per a la seva Medea, una dona capaç de destruir-ho tot si no pot tenir l'amor del seu estimat.

Al poema “Explicació abans de filmar la seqüència” (Bonet 1991b, 79–80), Blai parla de Callas, que escolta atenta les observacions del director. Pasolini, però, pensa amb Ninetto Davoli, un dels pocs amants del director amb qui va tenir una relació sentimental. Pasolini no compartia el mateix tipus d'amor romàntic i, tot i que el final del rodatge va tornar a deixar Callas en un estat depressiu, el film va suposar un gran èxit per a la cantant.

Dia 2 de novembre de 1975 Pasolini aparegué brutalment assassinat a un descampat d'Ostia; curiosament, un tipus d'escenari que havia poetitzat a la seva obra. El cadàver mostrava la terrible tortura que havia patit el cineasta abans de la mort i, tot i que es condemnà a Giuseppe "Pino" Pelosi com a autor del crim, encara actualment hi ha la sospita que el seu assassinat fou per causes polítiques. En una entrevista a Àlex Susanna el 1988, Blai Bonet deia del cineasta: "Pasolini sempre m'ha interessat molt: com a director de cinema, com a poeta, com a cristià, com a assagista, com a comunista... [...]. De fet, un dels episodis sobre el que més he meditat ha estat el de la seva mort: bé puc dir que he inventat la mort de Pasolini" (Pons 1993, 182).

Com hem vist al llarg del text, la connexió entre Blai Bonet i Pier Paolo Pasolini no es produeix, certament, per coincidències o similituds en les biografies, ni tan sols per similituds de temperament, ja que eren individus molt allunyats l'un de l'altre en aquest sentit. Podem afirmar, però, que són dos autors que participen d'unes mateixes "idees universals", en el sentit que en va parlar Unamuno, això és: unes idees que són transversals a diverses realitats culturals en una mateixa època i a les quals són sensibles aquests dos autors.

Actualment, a gairebé cinquanta anys de la mort de Pasolini, quan encara s'especula sobre els motius del seu assassinat, segueixen sent dignes de tenir en compte les reflexions de Blai quan, a l'entrevista esmentada amb Àlex Susanna i després a *Pere Pau*, afirmà que el cineasta cercava la mort, que sabia que el jove al qual, després de convidar-lo a sopar, duria a unes barraques prop d'Ostia, seria el seu botxí (Bonet 1992, 86).

Cercada o no, la mort de Pasolini va acabar amb la trajectòria del director en un dels moments més arriscats i interessants de la seva creació, just acabada l'escandalosa *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Blai Bonet va seguir tenint ben present l'italià, reflexionant sobre la seva mort, citant les seves manifestacions polítiques i religioses o celebrant la similitud dels seus orígens, així als Llombards com a Casarsa.

Obres citades

ALBERTÍ, Josep. 1981. "Blai Bonet, un poeta digerit." *Reduccions: revista de Poesia* 14: 43–66.

ALZAMORA, Sebastià. 1998. "Blai Bonet, delicada agressió." *Serra d'Or* 457: 48–53.

ANTONIOJETAQUESADA. 2015. "Pier Paolo Pasolini: Un hombre triste." En antoniojetaquesada.blogspot.com, 18 d'abril (Darrer accés: 18 d'abril de 2021).

ANTONIONI, Michelangelo. 1962. *L'eclisse*. Cineriz, Interopa Film, Paris Film.

----. 1966. *Blow Up*. Bridge Films.

----. 1970. *Zabriskie Point*. Metro-Goldwyn-Mayer.

----. 1995. *Al di là delle nuvole*. Sunshine, Ciné B, France 2 Cinéma, Cecchi Gori Group, Road Movies Filmproduktion.

----. 2004. *Eros*. Block 2 Pictures, Roissy Films, Solaris, Cité Films, Fandango, Delux Productions, Jet Tone Productions.

BONET, Blai. 1958. *El mar*. Barcelona: Aymà.

----. 1959. *Judes i la primavera*. Barcelona: Club Editor.

----. 1969. *Mister Evasió*. Barcelona: Llibres de Sinera.

----. 1973. *Els ulls (Diari primer)*. Barcelona: Pòrtic.

----. 1975. *La mirada*. Barcelona: Pòrtic.

----. 1979. *Cant de l'arc*. Barcelona: Proa.

----. 1981. *El poder i la verdor*. Campos: Guaret.

----. 1987. *El jove*. Barcelona: Empuries.

----. 1989. "Semana Santa 80 i el Memorial." A *Blai Bonet a l'ombra de l'esperit. Antologia*, ed. Basilio Baltasar, 259–63. Palma: Conselleria d'Educació i Cultura, Govern de les Illes Balears.

----. 1990a. "Als Llombards com a Casarsa: Imatges per a la Mediterrània de Toni Catany." A *La meua Mediterrània*, ed. Toni Catany, 43–4. Barcelona: Lunweg.

----. 1990b. *La motivació i el film*. Barcelona: Empuries.

----. 1991a (1967). *L'Evangeli segons un de tants*. Palma: Moll.

----. 1991b. *Nova York*. Barcelona: Columna.

----. 1992. *Pere Pau*. Barcelona: Columna.

----. 1996. "Un any de místic en estat salvatge." *Diari de Balears*, 27, 22 de desembre.

----. 1997a. "Les mentides d'una església." *Diari de Balears*, 29, 27 d'abril.

----. 1997b. "Quatre vitalitats, quatre junys." *Diari de Balears*, 27, 8 de juny.

----. 1997c. "Menors." *Diari de Balears*, 27, 3 d'agost.

----. 1997d. "Els cent vint dies de Sodoma', sentits per Pasolini." *Diari de Balears*, 23, 31 d'agost.

----. 1997e. "El títol de la 47^a Biennial de Venècia." *Diari de Balears*, 21, 21 de setembre.

CAROL GERONÈS, Lúdia. 2016. "Pier Paolo Pasolini e la letteratura catalana Blai Bonet, tracce di un incontro." A *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, ed. Angela Felice, Arturo Larcari i Antoni Tricomi, 143–60. Venezia: Quaderni del Centro di Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa Delizia, Marsilio Ricerche.

CASI, Stefan. 1990. *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno intellettuale*. Torí: Sonda.

COLANDREA, Sabrina. 2016. "Intervista a Enrique Irazoqui,

- volto di Cristo nel Vangelo secondo Matteo.” YouTube Video, 10 de novembre. <https://www.youtube.com/watch?v=zBTZNyIkiQo> (Darrer accés: 16 de gener de 2021).
- DUFLOT, Jean. 1971. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Anagrama.
- ETCHEGOYHEN, Mateo. 2015. “La última entrevista – Pasolini en ESPAÑOL.” YouTube Video, 22 de juliol. https://www.youtube.com/watch?v=M_6ZM54VCU4 (Darrer accés: 16 de gener de 2021).
- GARCÍA PALACIOS, Ramón. 2015. “Correspondència de Blai Bonet amb Xavier Benguerel i Llobet (1958–1974).” A *I Jornades d’Estudis Locals de Santanyí*, ed. Institut d’Estudis Balearics, 345–70. Santanyí: Ajuntament de Santanyí.
- GARGIULO, Maria Laura. 2008. *L’antiburattinaio: Pasolini e le ragioni del dissenso*. Roma: Edilazio Letteraria.
- LAFUENTE GARCÍA, Meritxell. 2019. “Blai Bonet en prosa. Veu, cos i memoria en la novel·la *El mar*.” Tesi doctoral. Universitat de Girona.
- MARINELLO, Silvestra. 1999. *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra.
- MIGUEL, Emma. 2013. “Pasolini, el català i Barcelona.” VeusCCCB. El Blog del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. 8 de juliol. <http://blogs.cccb.org/veus/sin-categoria/pasolini-el-catala-i-barcelona> (Darrer accés: 16 de gener de 2021).
- NALDINI, Nico. 1992. *Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Circe.
- OUT OF SYNC. 2017. “Enterviste a Maria Callas e Pier Paolo Passolini su “Medea” (da ‘Fuori Orario’ 26-02-2010).” YouTube Video, 22 de gener. <https://www.youtube.com/watch?v=8OT8Y-mM5WQ> (Darrer accés: 16 de gener de 2021).
- PASOLINI, Pier Paolo. 1942. *Poesie a Casarsa*. Bologna: Libreria Antiquaria.
- . 1947. “Fiore di poeti catalani.” *Quaderno romanzo* 3. Casarsa: Pubblicazioni dell’Accademiuta.
- . 1961. *Accattone*. Arco Film, Cino del Duca.
- . 1962. *Mamma Roma*. Milestone.
- . 1963. *Ro.Go.Pa.G.* Arco Film, Cineriz, Société Cinématographique Lyre.
- . 1964a. *Il Vangelo secondo Matteo*. Arco Film, Lux Compagnie Cinématographique de France.
- . 1964b. *Poesie in forma di rosa*. Milà: Garzanti.
- . 1967. *Edipo re*. Arco Film, Somafis.
- . 1968. *Teorema*. Aetos Produzioni Cinematografiche, B.R.C. Produzione.
- . 1969a. “Lettera aperta di Pier Paolo Pasolini a Luchino Visconti. Quel faro di motocicletta.” *Tempo* 47, 22 de novembre.
- . 1969b. *Medea*. San Marco, Les Films Number One, Janus Film und Fernsehen.
- . 1969c. *Porcile*. I Film Dell’Orso, Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Film, IDI Cinematografica, C.A.P.A.C.
- . 1971. *Il Decameron*. Produzioni Europee Associate (PEA), Les Productions Artistes Associés, Artemis Film.
- . 1972a. *I racconti di Canterbury*. Produzioni Europee Associate (PEA), Les Productions Artistes Associés.
- . 1972b. *Empirismo eretico*. Milà: Garzanti.
- . 1974. *Il fiore delle mille e una notte*. Produzioni Europee Associate (PEA), Les Productions Artistes Associés.
- . 1975. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Produzioni Europee Associate (PEA), Les Productions Artistes Associés.
- . 1980. “Poeta delle ceneri.” *Nuovi Argomenti* 67–68.
- . 1993. *Bestemmia. Tutte le poesie*. vol. I. Milà: Garzanti.
- PLA, Xavier. 2007. “Blai Bonet, Pasolini e il romanzo lirico.” A *Dalla pagina allo schermo: Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea*, ed. Lúdia Carol Geronés, 81–9. Verona: Cierre.
- PONS, Margalida. 1993. *Blai Bonet: maneres del color*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Monserrat.
- . 2014a. “El misteri és el visible: una poètica del fragment.” A *Els ulls / La mirada*, de Blai Bonet, 9–41. Pollença: El Gall.
- . 2014b. “Amb les paraules, fer tremolor.” A *Blai Bonet. Poesia completa*, ed. Nicolau Dols i Gabriel S. T. Sampol, 7–51. Barcelona: Edicions de 1984.
- PONZI, Mauro. 2006. “La fuerza del pasado. Iconografía de la tradición y rechazo de la homologación del lenguaje en Pasolini.” A *Visiones de Pasolini*, ed. Mariano Maresca, 139–64. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- RAITECHE. 2015 (1964). “Pasolini e Alfonso Gatto intervistati sul set del *Il Vangelo secondo Matteo*.” YouTube Video, 18 de juny. <https://www.youtube.com/watch?v=oirqZTt3Z-4> (Darrer accés: 18 de juny de 2021).
- TERRASA, Jacques. 2007. “La Guerra Civil en Mallorca, ¿una amnesia nacional? Reflexiones en torno al incipit de la película *El Mar* (1999) de Agustí Villaronga.” A *Cine, nación y nacionalidades en España*, ed. Nancy Berthier i Jean-Claude Seguin, 279–91. Madrid: Casa de Velázquez.
- VOLE, Tom. 2017. *Maria by Callas: In Her Own Words*. Documental. París: Elephant Doc, Petit Dragon, Unbeldi Productions, France 3 Cinéma, Ciné+, France Télévisions.
- ZAVATTINI, Cesare. 1976. “Alcuni idee sui cinema.” A *Letteratura e Cinema*, ed. Gian Piero Brunetta, 76. Bolonia: Zanichelli.

¹ Volem agrair l'ajuda rebuda per part de Monserrat Alcaraz i de Margalida Pons, que ens han aportat valuosos suggeriments per abordar l'anàlisi de Blai Bonet.

² Posam en dubte l'afirmació de Jacques Terrasa al seu article sobre l'adaptació de la novel·la *El Mar* per Agustí Villaronga: "Bonet era también un gran cinéfilo, admirador de Pasolini y Antonioni" [Bonet era també un gran cinèfil, admirador de Pasolini i Antonioni] (Terrasa 2007, 280).

³ Totes les traduccions de l'italià i del castellà al català son dels autors d'aquest article.

⁴ En una entrevista online en motiu de l'homenatge que li feren a la localitat de Matera on es va filmar part del film, Irazoqui explica com va conèixer Pasolini i com fou el rodatge de la pel·lícula (Colandrea 2016).

⁵ Així ho explica ella mateixa en una entrevista sobre el seu paper a *Medea* (Out of Sync 2017).

Title:

Blai Bonet and Pier Paolo Pasolini: Images of the Transcendent

Contact:

magdalena.brotons@uib.eu