



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ

Η ζωγραφική στο κινηματογραφικό έργο του Pier Paolo Pasolini.

Μαστοράκη Εμμ. Όλγα



Επιβλέπων καθηγητής: Παναγιώτης Ιωάννου

Ρέθυμνο, 2018

Εισαγωγή

Βιογραφικά στοιχεία του Πιερ Πάολο Παζολίνι.	7
Η κινηματογραφική παραγωγή στην Ιταλία, 1922-1960.	10

ΜΕΡΟΣ Α

«Cinema di poesia». Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο.	18
Ταινίες με παρουσία εικαστικών τεχνών.	26
Η εικαστική παράδοση στον ιταλικό κινηματογράφο: από τον Roberto Longhi στον Πιερ Πάολο Παζολίνι.	31

ΜΕΡΟΣ Β

Accattone (1961)

Η γέννηση του κινηματογράφου.	36
Masaccio (1401-1428).	36
Ο νεορεαλισμός είναι νεκρός.	38
Ταινία για ανθρώπινα σκουπίδια.	40

Mamma Roma (1962)

Ιερό και βέβηλο.	43
Η μανία με τον Καραβάτσο.	44
Ο θάνατος ως πηγή έμπνευσης.	45
Οι κριτικοί δεν έχουν μάτια;	46

La Ricotta (1963)

Η ιστορία των Παθών.	51
Tableaux vivants.	51
Ηθική πτώση του σύγχρονου ανθρώπου.	54

Il Vangelo secondo Matteo (1964)

Επαναστατικό Ευαγγέλιο.	58
Η πολιτική διάσταση της ταινίας.	59
Εικαστικές αναφορές.	61

<i>Che cosa sono le nuvole</i> (1967)	
Diego Velázquez (1559-1660).	70
Είναι και φαίνεσθαι.	72
Ζωή και θάνατος.	73
 <i>Teorema</i> (1968)	
Francis Bacon (1909-1992).	77
Το σώμα.	78
Η κραυγή.	79
Pietro.	80
 <i>Porcile</i> (1969)	
George Grosz.	84
 <i>Decameron</i> (1971)	
Trilogia della vita.	88
Giotto spazioso.	89
Tableaux vivant.	91
 <i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i> (1975)	
Πολλαπλές αναγνώσεις.	94
Εικαστικές αναφορές.	95
Οι τέχνες στο φασιστικό καθεστώς.	96
Εκφυλισμένη τέχνη	97
 <i>Βιβλιογραφία</i>	
	101

Πρόλογος

Αφορμή για την επιλογή του θέματος της παρούσας εργασίας στάθηκε η συμμετοχή σε ένα σεμινάριο στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος ιστορίας της τέχνης του Πανεπιστημίου Κρήτης με θέμα «Τα πρόσωπα του Καραβάτζο, 1610-2010». Η εργασία που ανέλαβα τότε αφορούσε την πρόσληψη του έργου και της προσωπικότητας του ζωγράφου στην ταινία *Caravaggio* (1986) του Derek Jarman. Η συνομιλία δύο μέσων, του κινηματογράφου και της ζωγραφικής, όπως επίσης ο ρόλος και η σημασία που παίζει η τελευταία στα κινηματογραφικά έργα με γοήτευσε και έτσι οδηγήθηκα στην επιλογή του παρόντος θέματος.

Ο Πιερ Πάολο Παζολίνι συνομιλεί με τα δύο προαναφερθέντα μέσα -άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, σχεδόν σε όλες του τις κινηματογραφικές ταινίες. Ας τονιστεί ότι στην παρούσα εργασία, η επιλογή των ταινιών έχει γίνει βάσει των αναφορών στη ζωγραφική που υπάρχουν μέσα σε αυτές. Αυτές οι αναφορές είτε υπάρχουν στο σενάριο της εκάστοτε ταινίας, είτε απλώνονται μπροστά μας κατά τη διάρκεια προβολής τους· είναι δηλαδή εμφανείς, με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο.

Στόχο της παρούσας εργασίας αποτελεί η αποσαφήνιση του ρόλου που έχει η ζωγραφική σε κάθε ταινία που μελετάται. Όπως θα δούμε παρακάτω, δεν επιτελεί τον ίδιο ρόλο και σκοπό σε όλες τις ταινίες, ούτε εμφανίζεται με την ίδια μορφή. Γίνεται λοιπόν προσπάθεια εύρεσης και εξήγησης των λόγων που οδήγησαν τον Παζολίνι στην επιλογή έργων συγκεκριμένων καλλιτεχνών· τι είδε στο έργο ή ακόμα και στην προσωπικότητα κάθε ζωγράφου και τα επέλεξε για να τα εισάγει στις ταινίες του;

Όντας πολυγραφότατος, με μυθιστορήματα, δοκίμια, ποιητικές συλλογές, θεατρικά έργα, άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά, στάθηκε αδύνατη η μελέτη όλου του συγγραφικού του έργου· από το σύνολο των παραπάνω μελετήθηκε η θεωρία του για τον κινηματογράφο, απαραίτητη για την κατανόηση της σημασίας της ζωγραφικής στις ταινίες του.

Η παρούσα εργασία αποτελείται από την εισαγωγή, ενώ στη συνέχεια διαρθρώνεται σε δύο μέρη, εκ των οποίων το πρώτο αποτελείται από τρεις ενότητες και το δεύτερο από εννέα. Στην εισαγωγή αναφέρονται ορισμένα βιογραφικά στοιχεία για τον Πιερ Πάολο Παζολίνι καθώς επίσης και στοιχεία για την κινηματογραφική παραγωγή στην

Ιταλία από τη γέννηση του σκηνοθέτη -η οποία συμπίπτει με την άνοδο του Μουσολίνι στην εξουσία- μέχρι το 1961, έτος σκηνοθεσίας της πρώτης του ταινίας.

Στο πρώτο μέρος γίνεται προσπάθεια ανάλυσης της θεωρίας του κινηματογράφου του Παζολίνι, αναφέρονται ορισμένες -προγενέστερες του Παζολίνι- ταινίες στις οποίες υπάρχουν εικαστικές αναφορές, και τέλος επιχειρείται η σύνδεση του σκηνοθέτη με τον Roberto Longhi, όσον αφορά τις απόψεις τους για τον κινηματογράφο.

Στο δεύτερο μέρος αναλύονται -όσον αφορά τη σχέση τους με τη ζωγραφική- εννέα ταινίες του Παζολίνι, οι εξής: *Accattone* (*Ακατόνε*, 1961), *Mamma Roma* (*Μάμα Ρόμα*, 1962), *La Ricotta* (*Η Ρικότα*, 1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (*Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*, 1964), *Che cosa sono le nuvole* (*Τι είναι τα σύννεφα*; 1967), *Teorema* (*Θεώρημα*, 1968), *Porcile* (*Χοιροστάσιο*, 1969), *Decameron* (*Δεκαήμερο*, 1971), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Σαλό ή 120 μέρες στα Σόδομα*, 1975).

Το πρώτο βήμα για την εύρεση των εικαστικών αναφορών μέσα στις ταινίες αποτέλεσε η προσεκτική παρακολούθησή τους, ενώ έπειτα ακολούθησε η ανάγνωση των σεναρίων τους. Το αμέσως επόμενο βήμα ήταν η αναζήτηση σχολίων του ίδιου του Παζολίνι για τους ζωγράφους ή τα έργα ζωγραφικής που τοποθετήθηκαν μέσα στις ταινίες, μέσω άρθρων ή συνεντεύξεών του και τέλος ακολούθησε η αναφορά σε μεταγενέστερες μελέτες για τις ταινίες.

Η έρευνα για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας διεξήχθη στη βιβλιοθήκη Palatina της Πάρμας, στο Fondazione Longhi της Φλωρεντίας και στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης. Σημαντικά συγγράματα αποτέλεσαν οι μονογραφίες των Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, και Naomi Greene, *Cinema as Heresy*, όπως επίσης η συνέντευξη του Παζολίνι στον Oswald Stack. Ας σημειωθεί ότι σε καμία από τις παραπάνω μονογραφίες δεν επιχειρείται αναλυτική επεξήγηση των λόγων που ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε εικονογραφικά πρότυπα από συγκεκριμένους ζωγράφους στις ταινίες του· από την έρευνά μου διαπίστωσα ότι ενώ γίνονται αρκετές αναφορές σε ζωγράφους και ζωγραφικά έργα, η ανάλυση των λόγων που αυτά επιλέγονται, είτε επιχειρείται μεμονωμένα είτε απουσιάζει εντελώς. Αυτή η *αδυναμία*, αποτέλεσε ανασταλτικό παράγοντα στην ανάλυση ορισμένων ταινιών στην παρούσα εργασία· οι απλές αναφορές στον Rubens¹ για το *Accattone* (*Ακατόνε*, 1961), στον El Greco² για το *Il*

¹ Stephen Snyder, *Pier Paolo Pasolini*, Βοστώνη, Twayne, 1980, σελ. 40.

² Guido Santato, «Pittura e poesia nel cinema di Pier Paolo Pasolini», *Letteratura italiana e arti figurative*, τχ. 3, 1988, σελ. 1281-1293.

Vangelo secondo Matteo (Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, 1964), στους De Chirico³ και Giotto⁴ για το *Uccellacci e Uccellini* (Μικρά και Μεγάλα Πουλιά, 1966), στους Vermeer και Brueghel⁵ για το *Decamerone* (Δεκαήμερο, 1971) και στον Bosch⁶ για το *I racconti di Canterbury* (Οι Μύθοι του Καντέρμπουρι, 1972), θεωρήθηκαν ανεπαρκείς για να αναλυθούν.

³ Maurizio Viano, *A certain realism. Making use of Pasolini's film theory and practise*, Καλιφόρνια, University of California Press, 1993, σελ. 147.

⁴ Santato, όπ. π., 1988, σελ. 1281-1293.

⁵ Patrick Rumble, *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, University of Toronto Press, Τορόντο, 1996, σελ. 54.

⁶ Όπ. π.

Είναι μεγάλη αλήθεια, ότι τα περισσότερα αξιομνημόνευτα αποσπάσματα των έγχρωμων ταινιών μέχρι σήμερα, είναι εκείνα τα οποία ο σκηνοθέτης έχει αντλήσει πιο εντατικά από την προϋπάρχουσα ζωγραφική παράδοση.

Roberto Longhi (*Paragone Arte*, τεύχος 3, Μάρτιος 1950)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Βιογραφικά στοιχεία του Πιερ Πάολο Παζολίνι.

Ο Πιερ Πάολο Παζολίνι, γεννημένος το 1922 στη Μπολόνια, δεν ήταν μόνο σκηνοθέτης, αλλά ακόμα σεναριογράφος, ζωγράφος, ηθοποιός, συγγραφέας, ποιητής και καθηγητής φιλολογίας. Πατέρας του ήταν ο Carlo Alberto Pasolini, υπαξιωματικός του πεζικού και μητέρα του η Susanna Colusi, δασκάλα, απ' την Καζάρσα του Φριούλι. Το 1939 εισήχθη στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Μπολόνια, όπου ο Roberto Longhi (1890-1970) έδινε διαλέξεις πάνω στην ιστορία της μεσαιωνικής και της μοντέρνας τέχνης ήδη από το 1934· οι διαλέξεις του το 1939, είχαν ως θέμα «Τα φαινόμενα Μαζολίνο και Μαζάτσο»⁷. Ο Παζολίνι ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και σε πρακτικό επίπεδο· έμαθε την τεχνική από ένα νεαρό ζωγράφο, τον Federico (Rico) De Rocco, μαθητή της βενετσιάνικης σχολής του Saeti⁸. Τη χρονιά 1941-1942 κάποιοι από τους πίνακές του επιλέχθηκαν για μια ομαδική φοιτητική έκθεση, στην επιτροπή της οποίας ήταν επικεφαλής ο Giorgio Morandi⁹.

Η πρώτη ποιητική συλλογή του Παζολίνι, *Poesie a Casarsa (Ποιήματα στην Καζάρσα, 1942)*¹⁰, γραμμένη στη διάλεκτο του Φριούλι, εκδόθηκε το 1942 με δικά του έξοδα, ενώ βρίσκονταν με τη μητέρα και τον αδερφό του στην Καζάρσα. Με το τέλος του πολέμου, ο Παζολίνι πήρε πτυχίο φιλολογίας απ' το Πανεπιστήμιο της Μπολόνια, με θέμα πτυχιακής εργασίας πάνω στον ποιητή Giovanni Pascoli¹¹. Απ' το 1945 ως το 1949 δίδασκε στο γυμνάσιο του Βαλβασόνε, ενός μικρού χωριού κοντά στην Καζάρσα. Στις 18 Φεβρουαρίου 1945, ίδρυσε με νεαρούς φοιτητές την *Academiuta de lenga Furlana*, έναν

⁷ Roberto Longhi «Fatti di Masolino e Masaccio», *La critica d' Arte*, xxv-xxvi, 1940, 145-191.

⁸ Nico Naldini (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini. Lettere 1955-1975*, Torino, Einaudi, 1988, σελ. 12-19.

⁹ Όπ. π.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Μπολόνια, Libreria Antiquaria, 1942.

Ο πρώτος μελετητής που ασχολήθηκε με τη συγκεκριμένη ποιητική συλλογή ήταν ο κριτικός λογοτεχνίας Gianfranco Contini (1912-1990), με την κριτική του να δημοσιεύεται στις 24 Απριλίου στην εφημερίδα *Corriere del Ticino*, στην Ελβετία. Ο Παζολίνι επρόκειτο να του ζητήσει την άδεια, τρία χρόνια αργότερα, για να την αναδημοσιεύσει στο περιοδικό του Φριούλι *Il Stroligut*, που διεύθυνε εκείνη την εποχή (Απρίλιος 1946). Ο Contini χρησιμοποίησε τη λέξη «σκάνδαλο» για τα ποιήματα. Συγκρίνοντας τα *Ποιήματα στην Καζάρσα* με άλλα έργα γραμμένα σε διάλεκτο, υπογράμισε την απουσία κάθε «νοσταλγικής - μπρεσιονιστικής» χροιάς, μέσα σε μία ποίηση «ναρκισσιστική», σε μια τοποθέτηση «έντονα υποκειμενική». Απέδωσε επίσης στον Παζολίνι κάποιους πνευματικούς πατέρες, όπως τον Pascoli και τους Παρνασσιστές· Βλ. Gianfranco Contini, «Al limite della poesia dialettale», *Corriere del Ticino*, Σάββατο 24 Απριλίου 1943, σελ. 1-2.

¹¹ Αποφοίτησε στις 26 Νοεμβρίου 1945 με άριστα, υποστηρίζοντας την εργασία «Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti». Βλ. Siciliano, όπ. π., 1982, σελ. 95.

κύκλο μελέτης για τη γλώσσα και την κουλτούρα του Φρίουλι¹². Το 1948, εκτός από τους πνευματικούς - λογοτεχνικούς κύκλους στους οποίους δραστηριοποιήθηκε ο Παζολίνι, εκτελούσε χρέη γραμματέα του τοπικού παραρτήματος του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος¹³.

Τον Οκτώβριο του 1949 ξέσπασε ένα σκάνδαλο με αποτέλεσμα τη δημόσια αναγνώριση της ομοφυλοφιλίας του. Ως αποτέλεσμα, έχασε τη θέση του ως δάσκαλος και τρεις μήνες μετά, στις 28 Ιανουαρίου του 1950, συνοδευόμενος από τη μητέρα του μετακόμισε στη Ρώμη. Στις 10 Φεβρουαρίου 1950 έγραψε στη φίλη του, Silvana Mauri: «Η μελλοντική μου ζωή δεν θα είναι βεβαίως η ζωή ενός πανεπιστημιακού καθηγητή, γιατί τώρα υπάρχει πάνω μου η σφραγίδα του Rimbaud ή του Campana, ακόμα και του Wilde, είτε το θέλω είτε όχι. Είναι κάτι ενοχλητικό, εξοργιστικό, απαράδεκτο, αλλά έτσι είναι, κι εγώ, όπως και εσύ, δεν το παίρνω απόφαση»¹⁴. Ντρεπόταν για τη σεξουαλικότητά του, γράφοντας: «ποτέ δεν δέχτηκα την αμαρτία μου, ποτέ δεν έκανα εκχειρία με τη φύση μου και δεν είμαι συνηθισμένος σε αυτό. Γεννήθηκα για να είμαι ήρεμος, ισορροπημένος και φυσικός: η ομοφυλοφιλία μου ήταν κάτι επιπλέον, ήταν απ' έξω, δεν είχε σχέση με μένα. Πάντα την έβλεπα δίπλα μου σαν εχθρό, ποτέ δεν την ένιωσα εντός μου»¹⁵. Για να βγάλει πέρα τα προς το ζην στη Ρώμη, διόρθωνε δημοσιογραφικά δοκίμια, συνεργάστηκε σε εφημερίδες στη στήλη των μικρών ειδήσεων, δούλεψε ως κομπάρσος στην Cinecittà. Ήδη, την άνοιξη του 1950, γράφει στον ξάδερφό του, Nico Naldini: «Το τραύμα Ρώμη σιγά σιγά περνάει»¹⁶.

Το 1951 ξεκίνησε μια νέα εποχή για τον Παζολίνι, ο οποίος δημοσίευσε στο *Paragone*, περιοδικό που εξέδιδε ο Roberto Longhi και η γυναίκα του Anna Banti, ένα κεφάλαιο από αυτό που αργότερα επρόκειτο να γίνει το μυθιστόρημα *Ragazzi di vita* (*Τα Παιδιά της Ζωής*, 1955)¹⁷. Ακόμα, το Δεκέμβριο του ίδιου έτους προσλήφθηκε στο ιδιωτικό γυμνάσιο του Ciampino, Francesco Petrarca και συνέγραψε δύο ανθολογίες: *Poesia dialettale del Novecento* (*Διαλεκτική ποίηση του 20ού αι*, 1952) και *Canzoniere*

¹² Μεταξύ των συμφοιτητών που συνέβαλλαν στη δημιουργία της Ακαδημίας ήταν ο ζωγράφος Rico De Rocco. Βλ. Siciliano, *όπ. π.*, 1982, σελ. 79, 99-100.

¹³ Siciliano, *όπ. π.*, 1982, σελ. 99-100.

¹⁴ Γράμμα προς τη Silvana Mauri, 10 Φεβρουαρίου 1950, Ρώμη· βλ. Naldini (επιμ.), 1992, σελ. 323-329.

¹⁵ *Όπ. π.*, σελ. 324- 329.

¹⁶ Γράμμα προς τον Nico Naldini, 1950, Ρώμη· βλ. Naldini (επιμ.), 1992, σελ. 341-342.

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, «Il Ferrobèdo», *Paragone* (Letteratura), τεύχος 2, Ιούνιος 1951, σελ. 56-71.

*italiano: antologia della poesia popolare (Ιταλικό τραγούδι: ανθολογία της δημώδους ποίησης, 1952)*¹⁸.

Δύο γεγονότα που έλαβαν χώρα το 1954 σηματοδότησαν ένα σημείο αλλαγής στην καριέρα του Παζολίνι: η έκδοση του *La meglio gioventù (Η Πιο Ωραία Νιότη, 1954)*¹⁹ από τον εκδοτικό οίκο Sansoni και η πρώτη του συνεργασία για εγγραφή σεναρίου, με τον Giorgio Bassani, για το *La donna del fiume (Η γυναίκα του ποταμού, 1954)* του Mario Soldati²⁰. Την ίδια χρονιά εξέδωσε το διμηνιαίας κυκλοφορίας περιοδικό *Officina*, το οποίο, σύμφωνα με τον Gordon «χαρακτήριζε μια περίοδο λιτότητας των μεταπολεμικών πολιτιστικών ιδανικών και το χάσμα πριν την ραγδαία μεταμόρφωση του πολιτισμού και της κοινωνίας που επηρεάστηκε από την οικονομική επέκταση του τέλους της δεκαετίας του 1950»²¹. Το 1954 κέρδισε το βραβείο Carducci στη Marina di Pietrasanta για το έργο του *La meglio gioventù (Η Πιο Ωραία Νιότη, 1954)* και έτσι έγινε πλέον σημαίνον λογοτεχνικό πρόσωπο, πριν καν εκδόσει το *Ragazzi di vita (Τα Παιδιά της Ζωής, 1955)*, έργο με το οποίο καθιερώνεται ως συγγραφέας²². Το 1959 σταματά η έκδοση του περιοδικού *Officina*, γεγονός το οποίο τον ώθησε -σύμφωνα με τον Gordon- στην έναρξη σκηνοθεσίας ταινιών²³.

Το 1961 σκηνοθέτησε την πρώτη του ταινία, το *Accattone (Ακατόνε, 1961)*²⁴. ακολούθησαν οι *Mamma Roma (Μάμα Ρόμα, 1962)*²⁵, *La Ricotta (Η Ρικότα, 1963*· αποτελεί επεισόδιο της ταινίας Ro. Go. Pa. G.), *Il Vangelo secondo Matteo (Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, 1964)*²⁶, *Uccellacci e Uccellini (Μικρά και Μεγάλα Πουλιά, 1966)*²⁷, *Che cosa sono le nuvole (Τι είναι τα σύννεφα, 1967*· αποτελεί επεισόδιο της ταινίας *Capriccio all' italiana*), *Edipo Re (Βασιλιάς Οιδίποδας, 1967)*²⁸, *Teorema (Θεώρημα,*

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, επιμ. Mario dell' Arco, Pier Paolo Pasolini, Πάρμα, Guanda, 1952· Pier Paolo Pasolini, *Canzoniere italiano: antologia della poesia popolare*, Πάρμα, Guanda, 1955. Βλ. Siciliano, όπ. π., 1982, σελ. 163-166, 176.

¹⁹ Pier Paolo Pasolini, *La meglio gioventù*, Φλωρεντία, Sansoni, 1954.

²⁰ Naldini (επιμ.), όπ. π., 1992, σελ. 93-95· Βλ. Pier Paolo Pasolini, *La donna del fiume*, στο Siti Walter & Zabagli Franco (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini. Per il Cinema*, Arnoldo Mondadori, Μιλάνο, 2001, σελ. 2113-2142.

²¹ Robert S. C. Gordon, *Pasolini. Forms of Subjectivity*, Οξφόρδη, Clarendon, 1996, σελ. 17.

²² Όπ. π.

²³ Το 1960, ο Παζολίνι αναφερόμενος στα χρόνια λειτουργίας του περιοδικού καταλήγει ότι: «Το *Officina* δεν πέτυχε τίποτα». Βλ. Gordon, όπ. π., 1996, σελ. 18, 40-47.

²⁴ Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, Ρώμη, Edizioni FM, 1961.

²⁵ Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, Μιλάνο, Rizzoli, 1962.

²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, Μιλάνο, Garzanti, 1964.

²⁷ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*, Μιλάνο, Garzanti, 1966.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, *Edipo re*, Μιλάνο, Garzanti, 1967.

1968)²⁹, *Medea* (Μήδεια, 1969)³⁰, *Porcile* (Χοιροστάσιο, 1969), *Trilogia della vita* (Τριλογία της Ζωής, αποτελείται από τις εξής: *Il Decameron*, *To Δεκαήμερο*, 1971· *I racconti di Canterbury*, *Οι Μύθοι του Καντέρμπουρι*, 1972· *Il fiore delle Mille e una notte*, *Χίλιες και Μία Νύχτες*, 1974)³¹ και *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Σαλό ή 120 Μέρες στα Σόδομα, 1975).

Η κινηματογραφική παραγωγή στην Ιταλία, 1922-1960.

Την περίοδο του καθεστώτος του Μουσολίνι (1922-1943), η κινηματογραφική παραγωγή ελεγχόταν από το κράτος και χρησιμοποιόταν σαν μέσο διάδοσης αντιλήψεων για την εθνική ταυτότητα, με ιδιαίτερη προτίμηση σε μελοδράματα και έπη που παρουσίαζαν το μεγαλείο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας³². Η κυβέρνηση χρηματοδοτούσε εξ ολοκλήρου την κινηματογραφική παραγωγή της χώρας και οι κινηματογραφικοί παραγωγοί επιλέγονταν λόγω πολιτικών πεποιθήσεων και όχι ικανοτήτων. Σύμφωνα με τους Luciano Emmer και Enrico Gras, η βασική αρχή της κυβέρνησης ήταν ποσότητα με όλα τα μέσα, γεγονός το οποίο οδήγησε στη δημιουργία χαμηλής ποιότητας ταινιών³³.

Ο Μουσολίνι από το 1934 άρχισε να δείχνει ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο και ενεργή υποστήριξη προς τους σκηνοθέτες³⁴. Στα χρόνια 1934-1937 δημιουργήθηκαν περισσότερα από τέσσερα κινηματογραφικά στούντιο και έτσι αυξήθηκε η παραγωγή ταινιών: 77 (1939), 86 (1940), 71 (1941), 96 (1942), 66 (1943), 37 (1944)³⁵. Μέσα σε δύο χρόνια, το 1934 και το 1935 δημιουργήθηκαν τρεις φορείς για τον έλεγχο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ιταλία: η *Direzione Generale della Cinematografia* με σκοπό την επιθεώρηση και τη λογοκρισία κινηματογραφικών σεναρίων, αλλά και την προώθηση φιλμ φασιστικής προπαγάνδας, το *Centro Cattolico Cinematografico* με αρμοδιότητα την αστυνόμευση του ηθικού και θρησκευτικού περιεχομένου του ιταλικού

²⁹ Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, Μιλάνο, Garzanti, 1968.

³⁰ Pier Paolo Pasolini, *Medea*, Μιλάνο, Garzanti, 1970.

³¹ Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della vita: Il Decameron, I racconti di Canterbury, I fiore delle Mille e una notte*, Μπολόνια, Cappelli, 1975.

³² Mira Liehm, *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the present*, Berkeley, University of California Press, 1984, σελ. 7-8.

³³ Luciano Emmer, Enrico Gras, «The Film Renaissance in Italy», *Hollywood Quarterly*, τόμος 2, τεύχος 4, Ιούλιος 1947, σελ. 353-358.

³⁴ Ruth Ben-Ghiat, «The Italian Cinema and the Italian Working Class», *International Labor and Working-Class History*, τεύχος 59, 2001, σελ. 36-51.

³⁵ Peter Bondanella, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*, Νέα Υόρκη, Continuum, 2004, σελ. 11-14.

κινηματογράφου και το *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* με στόχο τον έλεγχο των παραγόμενων ταινιών³⁶.

Με το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, μια νέα τάση, η οποία ήρθε σε πλήρη αντίθεση με την αισθητική και τη θεματολογία των ταινιών του φασιστικού καθεστώτος, είχε αρχίσει να παίρνει μορφή: ο νεορεαλισμός³⁷.

Ήδη πριν από τον πόλεμο είχε γίνει εμφανής μία τάση προς έναν πιο ρεαλιστικό κινηματογράφο, μέσω των ιδεών που εκφράζονταν στις σελίδες του περιοδικού *Cinema* (περ. 1936-1941). Το συγκεκριμένο περιοδικό θα μπορούσε να θεωρηθεί κινητήρια δύναμη του -μελλοντικού- νεορεαλιστικού κινήματος λόγω της συμμετοχής πολλών σκηνοθετών και κριτικών κινηματογράφου σε αυτό, όπως οι Luchino Visconti (1906-1976), Giuseppe De Santis (1917-1997), Antonio Pietrangeli (1919-1968), Carlo Lizzani (1922-2013), Gianni Puccini (1914-1968), Michelangelo Antonioni (1912-2007), Guido Guerrasio (1920-2015), Massimo Mida (1917-1992)³⁸.

Στις σελίδες του *Cinema* ο Leo Longanesi (1905-1957) το 1936 τόνισε ότι έπρεπε «να κάνουμε κάτι αληθινό, να δούμε κάτι αληθινό, κάτι πραγματικό» και να αποβληθεί το «ψεύτικο»³⁹. Ο Luigi Chiarini (1900-1975) επιθυμούσε «ένα ντοκιμαντέρ για τη ζωή αγνώστων», με πραγματικές σκηνές τραβηγμένες από έναν οπερατέρ που τριγυρνάει στους δρόμους με τη κινηματογραφική κάμερα για να συλλέξει αλήθεια, «αλήθεια που κανένας ηθοποιός δεν θα μπορούσε να ερμηνεύσει»⁴⁰. Ο Domenico Purificato (1915-1984) με τη σειρά του, αναφέρεται σε έναν κινηματογράφο ο οποίος «αναζητά σενάρια που μόνο η φύση μπορεί να δημιουργήσει»⁴¹.

Φτάνουμε στο 1941 και στις δηλώσεις των Mario Alicata (1918-1966) και Giuseppe De Santis (1917-1997) για «μια επαναστατική τέχνη εμπνευσμένη από μια ανθρωπότητα που υποφέρει και ελπίζει», όπως μαρτυράται από μία κάμερα που ακολουθεί «στους δρόμους, τα στρατόπεδα και τα εργοστάσια της χώρας μας το αργό και κουρασμένο βήμα του εργαζόμενου που επιστρέφει στο σπίτι του»⁴². Εμφανίζεται η

³⁶ Ian Aitken, *European Film Theory and Cinema. A critical introduction*, Εδιμβούργο, Edinburgh University Press, 2001, σελ. 228.

³⁷ Franco Venturini, «Origini del neorealismo», *Bianco e Nero*, τεύχος 2, 1950, σελ. 31-54.

³⁸ Στη διεύθυνση του περιοδικού από το 1938 μέχρι το 1943 βρισκόταν ο Vittorio Mussolini, δευτερότοκος γιος του Benito Mussolini. Βλ. Sergio J. Pacifici, «Notes toward a Definition of Neorealism», *Yale French Studies*, τεύχος 17, 1956, σελ. 44-53.

³⁹ Leo Longanesi, «Il gioiello convesso. Progetto per un film», *Cinema*, τεύχος 5, 1936, σελ. 171.

⁴⁰ Luigi Chiarini, «Soprendere la realtà», *Cinema*, τεύχος 7, 1936, σελ. 257-260.

⁴¹ Domenico Purificato, «L'obiettivo nomade», *Cinema*, τεύχος 78, 1939, σελ. 195-196.

⁴² Mario Alicata, Giuseppe De Santis, «Verità e poesia», *Cinema*, τεύχος 127, 1941, σελ. 216-17· το δεύτερο μέρος του άρθρου στο M. Alicata, G. De Santis, «Ancora di verga e del cinema italiano», *Cinema*, τεύχος

ανάγκη για ένα διαφορετικό κινηματογράφο και έτσι παίρνει σταδιακά μορφή το κινηματογραφικό ρεύμα του νεορεαλισμού.

Με την πτώση του φασιστικού καθεστώτος οι κινηματογραφιστές απέκτησαν την ελευθερία λόγου που ήταν απαραίτητη για να δημιουργήσουν κάτι διαφορετικό από τα προπαγανδιστικά ή μελοδραματικά φιλμ του πολέμου. Οι ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού διαφέρουν από τις προπολεμικές ιταλικές ταινίες όσον αφορά την επιλογή των ηρώων, που πλέον ήταν καθημερινοί άνθρωποι οι οποίοι πάλευαν να επιβιώσουν και είχαν έντονη κοινωνική συνείδηση⁴³.

Οι νεορεαλιστικές ταινίες στρέφουν την κάμερα στον απλό, καθημερινό άνθρωπο, με σκοπό να προβάλλουν τα κοινωνικά προβλήματα, τις σκέψεις, τις αγωνίες και τα αισθήματά του. Οι σκηνοθέτες αυτού του είδους ταινιών θέλουν να βάλουν τους θεατές στη θέση των πρωταγωνιστών, ώστε να αισθανθούν την ιστορία και τα προβλήματά τους. Οι ταινίες τους χαρακτηρίζονται από την απόρριψη των στούντιο· οι σκηνές γυρίζονταν με φυσικό φωτισμό και διακοσμητικά στοιχεία, καθώς και σε πολλές περιπτώσεις, οι ηθοποιοί ήταν ερασιτέχνες και βασίζονταν στον αυτοσχεδιασμό⁴⁴.

Ορισμένες νεορεαλιστικές ταινίες, όπως οι *Roma città aperta* (*Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, Roberto Rossellini, 1945) [εικ. 1-4], *Paisà* (*Αυτοί που έμειναν ζωντανοί*, Roberto Rossellini, 1946) [εικ. 5-6], *Il Sole sorge ancora* (*Ο ήλιος ανατέλλει και πάλι*, Aldo Vergano, 1946) [εικ. 7] και *Vivere in pace* (*Ζώντας ειρηνικά*, Luigi Zampa, 1946) [εικ. 8-9], επιχείρησαν να περιγράψουν τις δύσκολες οικονομικές και ηθικές συνθήκες της μεταπολεμικής Ιταλίας και τις αλλαγές στη δημόσια νοοτροπία της καθημερινής ζωής· το *La terra trema* (*Η γη τρέμει*, Luchino Visconti, 1948) [εικ. 10-12] γυρίστηκε σε ένα ψαροχώρι της Σικελίας, και χρησιμοποιήθηκαν ντόπιοι μη επαγγελματίες ηθοποιοί⁴⁵. Οι δυσκολίες της ζωής απεικονίζονται στα έργα που έγραψε και σκηνοθέτησε ο Vittorio De Sica μαζί με τον σεναριογράφο Cesare Zavattini, όπως: *Sciuscià* (*Λούστρο παπουτσιών*, 1946) [εικ. 13-14], *Ladri di biciclette* (*Κλέφτες ποδηλάτων*, 1948) [εικ. 15-16] και *Miracolo a Milano* (*Θαύμα στο Μιλάνο*, 1951)⁴⁶.

130, 1941, σελ. 314-316.

⁴³ Pacifici, όπ. π., 1956, σελ. 44-53.

⁴⁴ Η Ben-Ghiat μέσα από την ανάλυση τεσσάρων ταινιών (*Gli uomini, che mascalzoni!*, Mario Camerini, 1932· *Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1946· *Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti, 1960· *Mimi metallurgico ferito nel' onore*, Lina Wertmuller, 1972) αναφέρεται στην πολιτική κατάσταση της Ιταλίας κατά τη διάρκεια τεσσάρων δεκαετιών. Βλ. Ben-Ghiat, όπ. π., 2001, σελ. 36-51.

⁴⁵ Bondanella, όπ. π., 2004, σελ. 31-35.

⁴⁶ Όπ. π. Ο Federico Fellini ισχυριζόταν ότι «ο νεορεαλισμός είναι ένας τρόπος να βλέπεις την πραγματικότητα χωρίς προκαταλήψεις, χωρίς συμβάσεις που υπάρχουν ανάμεσα σε αυτήν και στον εαυτό

Η δημιουργία νεορεαλιστικών ταινιών κράτησε σχεδόν μια δεκαετία⁴⁷. Περίπου από το 1948 και μετά, με το τέλος του πολέμου, με την αλλαγή του πολιτικού σκηνικού της Ιταλίας, διαφαίνεται η προτίμηση για έναν κινηματογράφο πιο αισιόδοξο που να μην θυμίζει στο κοινό τα χρόνια του πολέμου και του φασισμού.

Όπως ισχυρίστηκε ο Φελίνι, ο νεορεαλισμός έμοιαζε να ήταν η κινηματογραφική αντίδραση της Ιταλίας στις κοινωνικές συνθήκες που ακολούθησαν την απελευθέρωση από το φασισμό:

Όταν ανατράπηκε η δικτατορία, ανακαλύψαμε τη χώρα μας. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο πόλεμος, έστω και φοβερός από μόνος του, ήταν ευνοϊκός όσον αφορά το ανθρώπινο επίπεδο. Μπορούσαμε πλέον να κοιτάζουμε ελεύθερα γύρω μας και η πραγματικότητα φαινόταν τόσο εξαιρετική που δεν μπορούσαμε να αντισταθούμε στην παρακολούθηση και τη φωτογράφησή της με έκπληκτα και παρθένα μάτια⁴⁸.

Ακόμα, σημαντικό παράγοντα για την έλλειψη ενδιαφέροντος παραγωγής νεορεαλιστικών ταινιών, αποτέλεσε ο καταϊγισμός του ιταλικού κινηματογράφου από εισαγόμενες αμερικάνικες ταινίες, οι οποίες αποτελούσαν τα 2/3 και τα 3/4 της ιταλικής αγοράς τα χρόνια 1945-1950⁴⁹.

Συμπερασματικά, στις ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού καθοριστικό ρόλο δεν έχει το άτομο αυτό καθ' αυτό, αλλά ο κοινωνικός του ρόλος, καθώς μέσα απ' αυτόν εξελίσσεται και αλληλεπιδρά με την κοινωνία. Ο νεορεαλισμός δεν αποτέλεσε ένα κίνημα αυτό καθ' αυτό, αλλά - σύμφωνα με τον Φελίνι,

μου -αντιμετωπίζοντάς την χωρίς προκαταλήψεις, κοιταζοντάς την με ειλικρινή τρόπο- όποια και αν είναι η πραγματικότητα, όχι μόνο η κοινωνική πραγματικότητα, αλλά οτιδήποτε βρίσκεται μέσα σε έναν άνθρωπο». Βλ. Federico Fellini, *Fellini on Fellini*, επιμ. Anna Keel, Christian Strich, Νέα Υόρκη, DaCapo Press, 1996, σελ. 152.

⁴⁷ Σύμφωνα με τον Bondanella, τα στατιστικά που προκύπτουν από την ανάλυση του στυλ και του περιεχομένου περίπου 822 ταινιών που δημιουργήθηκαν στην Ιταλία μεταξύ 1945-1953 φανερώνουν ότι μονάχα 90 απ' αυτές μπορούν να χαρακτηριστούν νεορεαλιστικές. Το ποσοστό δηλαδή είναι περίπου 10% επί του συνόλου της κινηματογραφικής παραγωγής, με το ίδιο να διατηρείται σταθερό ακόμα και όταν το δείγμα περιορίζεται στα περίπου 224 φιλμ που παρήχθησαν από το 1945 μέχρι το 1948. Βλ. Bondanella, *οπ. π.*, 2004, σελ. 35.

⁴⁸ Συνέντευξη του Federico Fellini στον Enzo Perù, «Federico Fellini: An interview», *Film Quarterly*, τόμος 15, τεύχος 1, 1961, σελ. 30-33.

⁴⁹ Όσον αφορά τη «μετάβαση της Ιταλίας στον καταναλωτισμό με τη βοήθεια των αμερικάνικων απεικονίσεων» βλ. Stephen Gundle, «Hollywood Glamour and Mass Consumption in Postwar Italy», *Journal of Cold War Studies*, τόμος 4, τεύχος 3, 2002, σελ. 95-118.

προοριζόταν να απεικονίσει μια συγκεκριμένη κοινωνική πραγματικότητα· το νόημά του ήταν περισσότερο πολιτικό και λιγότερο αισθητικό και δύσκολα θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για νεορεαλιστική σχολή⁵⁰.

Τέλος, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο νεορεαλισμός προέκυψε από την ανάγκη ορισμένων σκηνοθετών για καινούριες προοπτικές στο μέσο του κινηματογράφου. Ήθελαν να δημιουργήσουν μία νέα κινηματογραφική γλώσσα και να αποτυπώσουν τα προβλήματα του απλού, καθημερινού ανθρώπου. Σε αυτούς τους σκηνοθέτες ανήκε και ο Παζολίνι, ο οποίος ανέπτυξε τη δική του θεωρία για τον κινηματογράφο, έναν κινηματογράφο που ο ίδιος ονομάζει *ποιητικό*.

⁵⁰ Peri, όπ. π., 1961, σελ. 30-33.



Εικόνα 1: *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, Roberto Rossellini, 1945. Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 2: *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, Roberto Rossellini, 1945. Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 3: *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, Roberto Rossellini, 1945. Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 4: *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, Roberto Rossellini, 1945. Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 5: *Αυτοί που έμειναν ζωντανοί*, Roberto Rossellini, 1946. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 6: *Αυτοί που έμειναν ζωντανοί*, Roberto Rossellini, 1946. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 7: *Ο ήλιος ανατέλλει και πάλι*, Aldo Vergano, 1946. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 8: *Ζώντας ειρηνικά*, Luigi Zampa, 1946. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 9: *Ζώντας ειρηνικά*, Luigi Zampa, 1946. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 10: *Η γη τρέμει*, Luchino Visconti, 1948. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 11: *Η γη τρέμει*, Luchino Visconti, 1948. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 12: *Η γη τρέμει*, Luchino Visconti, 1948. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 13: *Λούστρο παπουτσιών*, Vittorio de Sica, 1946. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 14: *Λούστρο παπουτσιών*, Vittorio de Sica, 1946. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 15: *Κλέφτες ποδηλάτων*, Vittorio de Sica, 1948. Στιγμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 16: *Κλέφτες ποδηλάτων*, Vittorio de Sica, 1948. Στιγμιότυπο ταινίας.

ΜΕΡΟΣ Α

«Cinema di poesia». Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο.

Ο Παζολίνι το 1950 μετακόμισε στη Ρώμη και ενώ έγραφε το πρώτο του μυθιστόρημα, συμμετείχε στη συγγραφή κινηματογραφικών σεναρίων. Τα επόμενα χρόνια συνεργάστηκε -ως σεναριογράφος- με τους σκηνοθέτες Federico Fellini, Mauro Bolognini, Luis Trenker και έτσι «η επιθυμία να σκηνοθετώ ήλθε φυσικά»⁵¹.

Μετά τη συμμετοχή του σε κινηματογραφικά σενάρια, κατέληξε στη δική του θεώρηση όσον αφορά τη διαδικασία δημιουργίας μιας ταινίας, υποστηρίζοντας ότι:

ποτέ δεν θεώρησα ότι το να φτιάχνεις μία ταινία αποτελεί δημιούργημα ενός συνόλου. Πάντα σκεφτόμουν κάθε ταινία σαν δημιούργημα ενός συγγραφέα, όχι μόνο όσον αφορά το σενάριο και τη σκηνοθεσία, αλλά την επιλογή των σκηνικών και των τοποθεσιών, των χαρακτήρων, ακόμα και των ρούχων, εγώ τα επιλέγω όλα – όπως και τη μουσική⁵².

Με την παραπάνω δήλωση, φαίνεται να έχει επιλέξει τον τρόπο δημιουργίας των ταινιών του. Αναπόφευκτα -όπως θα σχολιαστεί παρακάτω- συνέκρινε τον σκηνοθέτη με τον συγγραφέα – ποιητή:

Η κινηματογραφική και η λογοτεχνική εμπειρία [...] αποτελούν ανάλογες μορφές. Η επιθυμία να εκφράσω τον εαυτό μου μέσω του κινηματογράφου αποτελεί μέρος της ανάγκης μου να υιοθετήσω καινούρια τεχνική, μία τεχνική που ανανεώνεται⁵³.

Στράφηκε σε μία καινούρια τεχνική, τον κινηματογράφο, αφού είχε ήδη γίνει γνωστός ως συγγραφέας και ποιητής. Με τον κινηματογράφο ως μέσο είχε την ευχέρεια της άμεσης επικοινωνίας με ένα κοινό ευρύτερο απ' αυτό που πιθανόν είχε διαβάσει τα

⁵¹ Εκτός από τη συνεργασία στην ταινία *La Donna del Fiume* (Η γυναίκα του ποταμού, Mario Soldati, 1954), συνεργάστηκε και για τα σενάρια των εξής ταινιών: *Il Prigioniero della Montagna* (Ο αιχμάλωτος του βουνού, Luis Trenker, 1955), *Le Notti di Cabiria* (Νύχτες της Καμπίρια, Federico Fellini, 1956), *Marisa La Civetta* (Η μουσίσσα της Ρώμης, Mauro Bolognini, 1957), *Giovani Mariti* (Νέοι Σύζυγοι, Mauro Bolognini, 1958), *La Notte Brava* (Μια νύχτα οργίων, Mauro Bolognini, 1959), *Morte di un Amico* (Θάνατος ενός φίλου, Franco Rossi, 1960), *Il Bell' Antonio* (Μπελ Αντόνιο, Mauro Bolognini, 1960), *La Cantata delle Marane* (Το τραγούδι των Μαράνων, Cecilia Mangini, 1960), *La Giornata Balorda* (Παράνομες σχέσεις, Mauro Bolognini, 1960), *La Lunga Lotte del '43* (Η μεγάλη νύχτα του 1943, Florestano Vancini, 1960), *Il Carro Armato dell' 8 Settembre* (Gianni Puccini, 1960). Συμμετείχε ακόμα ως ηθοποιός στην ταινία *Il Gobbo* (Ο επαναστάτης, Carlo Lizzani, 1960). Βλ. Συνέντευξη Παζολίνι στον Oswald Stack στο Os. Stack, *Pasolini on Pasolini*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1969, σελ. 30, 163-165.

⁵² Stack, όπ. π., 1969, σελ. 32.

⁵³ Daisy Martini, «L'Accattone di Pasolini», *Cinema Nuovo*, τεύχος 150, Μιλάνο, 1961, σελ. 136-140.

έργα του. Με την προβολή ταινιών υπάρχει η δυνατότητα της άμεσης επικοινωνίας, ενώ ταυτόχρονα η παρακολούθησή τους δεν χρειάζεται κάποια προεργασία, ούτε κάποιου είδους προσπάθεια από τη μεριά των θεατών⁵⁴. Επιπλέον, ο εκάστοτε σκηνοθέτης μπορεί να προβάλλει τις διαπιστώσεις, τις ιδέες και τα πιστεύω του σε ένα σύντομο σχετικά χρονικό διάστημα, όσο διαρκεί δηλαδή μια κινηματογραφική προβολή⁵⁵.

Η μετατόπιση από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο αποτέλεσε απλά μία αλλαγή τεχνικής, καθώς συχνά αλλάζω τεχνικές. [...] καθώς ασχολιόμουν με τον κινηματογράφο όλο και περισσότερο, κατάλαβα ότι ο κινηματογράφος δεν αποτελεί μία λογοτεχνική τεχνική· αποτελεί μία γλώσσα από μόνος του⁵⁶.

Η θεωρία του κινηματογράφου που ανέπτυξε από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και μετά αντιμετώπιζε τον κινηματογράφο σα μια γραφή της πραγματικότητας· μια γραφή, με την οποία ο σκηνοθέτης επρόκειτο να αποδώσει αυτό που αποκαλούσε «κινηματογράφο της ποίησης»⁵⁷. Καθοριστικό παράγοντα στη διαμόρφωση του κινηματογραφικού έργου του Παζολίνι, αποτέλεσε η ενασχόλησή του με την ποίηση και την πεζογραφία. Ξεκινώντας την ανάλυση της θεωρίας του, ο Παζολίνι ισχυρίστηκε ότι, ενώ:

οι λογοτεχνικές γλώσσες στηρίζουν τις ποιητικές τους επινοήσεις πάνω σε μια καθιερωμένη βάση οργανικής γλώσσας, που είναι κοινό κτήμα όλων όσων μιλούν, οι κινηματογραφικές γλώσσες φαίνεται να μην βασίζονται σε τίποτα: δεν έχουν σαν πραγματική βάση καμία γλώσσα επικοινωνίας. [...] οι άνθρωποι επικοινωνούν με λέξεις και όχι με εικόνες. [...] Όμως ο κινηματογράφος επικοινωνεί. Πράγμα που σημαίνει ότι κι αυτός βασίζεται πάνω σε μια κοινή για όλους κληρονομιά σημείων⁵⁸.

⁵⁴ Παναγιώτης Χρ. Χατζηγάκης, *Pier Paolo Pasolini*, Αθήνα, Δίφρος, 1979, σελ. 55.

⁵⁵ Οπ. π., σελ. 55.

⁵⁶ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 28-29.

⁵⁷ Το δοκίμιο με τον τίτλο *Cinema di Poesia (Κινηματογράφος της Ποίησης, 1965)* διαβάστηκε από τον Παζολίνι τον Ιούνιο του 1965, στο πρώτο Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου που έγινε στο Πέζαρο. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Uccelacci e Uccellini: un film di Pier Paolo Pasolini*, Μιλάνο, Garzanti, 1966, κι αργότερα στη συλλογή δοκιμίων του για τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία και τη γλώσσα με το γενικό τίτλο *Empirismo Eretico*, Garzanti, Μιλάνο, 1972. Βλ. Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism*, 1988, σελ. 167-186 και σε ελληνική μετάφραση Πιερ Πάολο Παζολίνι, *Κουρσάρικα Γραπτά*, μτφρ. Β. Κεφαλοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1986, σελ. 195-220· Πιερ Πάολο Παζολίνι, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, μτφρ. Β. Μουσιδής, Αιγόκερως, Αθήνα, 1989.

⁵⁸ Παζολίνι, όπ. π., 1986, σελ. 195· Παζολίνι, όπ. π., 1989, σελ. 7-8.

Αυτά τα κοινά σημεία που έχουμε όλοι οι άνθρωποι ο Παζολίνι θεωρούσε πως βρίσκονται μέσα στον καθένα μας, ισχυριζόμενος ότι:

Υπάρχει ένας ολόκληρος κόσμος μέσα στον κάθε άνθρωπο [...] πρόκειται για τον κόσμο της μνήμης και των ονείρων. [...] Υπάρχει ένας πολύπλοκος κόσμος από σημαίνουσες εικόνες- τόσο των χειρονομιών ή του περιβάλλοντος που συνοδεύουν τις λέξεις, όσο και των αναμνήσεων και των ονείρων, ο οποίος προσφέρεται σαν «οργανικό» θεμέλιο της κινηματογραφικής επικοινωνίας⁵⁹.

Ένα ερώτημα που προκύπτει από τα παραπάνω, είναι το κατά πόσο υπάρχει κάποια κοινή βάση, κάποιες καθολικές σημαίνουσες εικόνες. Είναι άραγε κάτι τέτοιο δυνατόν ή ο κάθε άνθρωπος - σκηνοθέτης έχει τις δικές του και δημιουργεί από αυτές και μόνο;

Ο Παζολίνι συνέχισε τη θεωρία του, τονίζοντας ότι αν κάποιος προβεί στη σύγκριση των οργάνων της γλωσσικής επικοινωνίας με την κινηματογραφική γλώσσα, θα διαπιστώσει ότι:

τα πρώτα είναι αρκετά επεξεργασμένα, ενώ η οπτική επικοινωνία, η οποία βρίσκεται στη βάση της κινηματογραφικής γλώσσας, είναι εξαιρετικά ακατέργαστη, σχεδόν σε πρωτόγονη κατάσταση. Τόσο οι χειρονομίες και η πραγματικότητα που μας περιβάλλουν, όσο και τα όνειρα και οι μηχανισμοί της μνήμης, είναι στοιχεία που ανάγονται στις απαρχές του ανθρώπινου είδους, είναι προ-γραμματικά και προ-μορφολογικά (τα όνειρα, όπως και οι μηχανισμοί της μνήμης λαμβάνουν χώρα στο ασυνείδητο, ενώ οι χειρονομίες είναι ένδειξη ενός στοιχειώδους πολιτισμού). Το γλωσσολογικό όργανο πάνω στο οποίο στηρίζεται ο κινηματογράφος είναι συνεπώς, ανορθολογικού τύπου: κι αυτό εξηγεί τη βαθιά ονειρική φύση του κινηματογράφου, καθώς και τον απόλυτα και αναπόφευκτα συγκεκριμένο και αντικειμενικό χαρακτήρα του⁶⁰.

Ο αντικειμενικός χαρακτήρας του κινηματογράφου -τον οποίο υποστηρίζει ο Παζολίνι- μπορεί να τεθεί υπό αμφισβήτηση, λόγω του ότι τα όνειρα και οι μηχανισμοί της μνήμης είναι μεν κοινά για όλους τους ανθρώπους, αλλά διαφέρουν κατά πολύ από άνθρωπο σε άνθρωπο. Σύμφωνα με την παραπάνω διαπίστωση του Ιταλού δημιουργού, ο

⁵⁹ Παζολίνι, όπ. π., 1986, σελ. 197· Παζολίνι, όπ. π., 1989, σελ. 10.

⁶⁰ Παζολίνι, όπ. π., 1986, σελ. 197-198· Παζολίνι, όπ. π., 1989, σελ. 11.

εκάστοτε σκηνοθέτης δημιουργεί ταινίες σύμφωνα με τα δικά του βιώματα, τα δικά του όνειρα και τις δικές του μνήμες. Αν ίσχυε κάτι τέτοιο, θα ήταν πολύ δύσκολο για τους θεατές να καταλάβουν οτιδήποτε· εκτός αν είχαν ίδια βιώματα, όνειρα, μνήμες με το σκηνοθέτη. Θα έπρεπε να βρεθούν ισορροπίες και κάποια ίσως μετάφραση των κινηματογραφικών δημιουργημάτων. Διαφορετικά, αν ο κάθε σκηνοθέτης συμπεριφερόταν σύμφωνα με την παραπάνω εκδοχή, θα επικρατούσε χάος και δεν θα γινόταν κατανοητός στο κοινό του. Αν πάλι δεν είχε σκοπό να γίνει αρεστό ή έστω κατανοητό το έργο του σε κάποιο κοινό, θα κυριαρχούσε το δόγμα *η τέχνη για την τέχνη*, κάτι το οποίο ο Παζολίνι σε καμία περίπτωση δεν φαίνεται να πρεσβεύει.

Συνέχισε τη θεωρία του εξηγώντας για ποιο λόγο θεώρησε ότι ο κινηματογράφος έχει αντικειμενικό χαρακτήρα, συγκρίνοντας τα όργανα που χρησιμοποιεί με αυτά της λεκτικής επικοινωνίας:

Κάθε σύστημα γλωσσικών σημείων είναι συγκεντρωμένο και κλεισμένο σε ένα λεξικό, πέραν του οποίου δεν υπάρχει τίποτα άλλο, εκτός από τις χειρονομίες που συνοδεύουν τα γλωσσικά σημεία κατά την προφορική τους χρήση. Κάθε άνθρωπος λοιπόν, έχει μέσα στο κεφάλι του ένα λεξικό, του συστήματος των γλωσσολογικών σημείων, του περιβάλλοντός του και της χώρας του⁶¹.

Όλοι μας λοιπόν, γεννιόμαστε και μεγαλώνουμε όντας κάτοχοι του λεξικού της χώρας και του περιβάλλοντός μας. Πέραν αυτού του λεξικού, το οποίο διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο -όσον αφορά τη μόρφωση, αλλά και από χώρα σε χώρα -όσον αφορά τη διαφοροποίηση ή την απουσία σημασίας ορισμένων λέξεων ή εννοιών, το νόημα του μεταδιδόμενου μηνύματος περιγράφεται με χειρονομίες ή μιμήσεις, αλλά και με εναλλαγές τονισμού κατά τη μετάδοσή του.

Η δουλειά του συγγραφέα συνίσταται στο να παίρνει τις λέξεις απ' αυτό το λεξικό, και να τις χρησιμοποιεί [...]. Η πράξη του είναι μία: αναδιατύπωση του σημειομένου του σημείου. Το σημείο βρισκόταν εκεί, αμπαρωμένο μέσα στο λεξικό, έτοιμο για χρήση.

Αντίθετα, στην περίπτωση του κινηματογραφικού δημιουργού η πράξη του είναι πολύ πιο σύνθετη, λόγω του ότι δεν υπάρχει ένα λεξικό των εικόνων, ούτε εικόνες κλεισμένες κάπου έτοιμες για χρήση. Ο δημιουργός του κινηματογράφου δεν έχει

⁶¹ Παζολίνι, *όπ. π.*, 1986, σελ. 197-198· Παζολίνι, *όπ. π.*, 1989, σελ. 11.

στη διάθεσή του ένα λεξικό, αλλά μια ατέλειωτη σειρά πιθανοτήτων: δεν παίρνει τα εικονικά σημεία του από κάποια βαλίτσα, αλλά από το χάος, όπου δεν υπάρχουν παρά καθαρές πιθανότητες ή σκιές μηχανικής και ονειρικής επικοινωνίας⁶².

[...] η πρωταρχική εργασία που πρέπει να κάνει ο σκηνοθέτης -η επιλογή δηλαδή των εικονικών σημείων που συνθέτουν το δικό του λεξικό- δεν έχει βέβαια την αντικειμενικότητα ενός αληθινού και κανονικού λεξικού. Ευθύς εξαρχής λοιπόν, υπεισέρχεται ο υποκειμενικός παράγοντας, στο μέτρο που η αρχική επιλογή των πιθανών εικόνων, δεν μπορεί παρά να επηρεαστεί και να καθοριστεί από την ιδεολογική και ποιητική όραση της πραγματικότητας που έχει ο σκηνοθέτης τη δεδομένη στιγμή. Η γλώσσα των εικονικών σημείων είναι λοιπόν μια γλώσσα κατ' ανάγκη υποκειμενική⁶³.

Εκτός από τον αντικειμενικό χαρακτήρα που έχει ο κινηματογράφος -όπως προαναφέρθηκε, ο Παζολίνι τόνισε και τον υποκειμενικό του χαρακτήρα. Βέβαια, θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι το ίδιο ακριβώς ισχύει και για τη λογοτεχνική γλώσσα. Ο κάθε άνθρωπος, επιλέγει τις λέξεις που θα χρησιμοποιήσει και τον τρόπο με τον οποίο θα αναφερθεί σε κάποιο γεγονός. Ενδεικτικότερο παράδειγμα, αποτελούν οι συγγραφείς και οι ποιητές, οι οποίοι χρησιμοποιούν τις λέξεις με έναν δικό τους ιδιαίτερο τρόπο· με την ελευθερία έκφρασης που τους διέπει υπερβαίνουν τους κανόνες του τυποποιημένου προφορικού και γραπτού λόγου. Δε θα μπορούσαν λοιπόν, να συγκριθούν με τους κινηματογραφικούς δημιουργούς⁶⁴;

Ο Παζολίνι δικαιολόγησε την ύπαρξη υποκειμενικότητας αλλά και αντικειμενικότητας στον κινηματογράφο, παρομοιάζοντάς τον με τη λογοτεχνική γλώσσα. Ισχυρίστηκε, ότι:

η φύση της λογοτεχνικής γλώσσας είναι διπλή⁶⁵: αλλά σ' αυτήν, οι δύο φύσεις μπορούν να διαχωριστούν: υπάρχει μια «γλώσσα της ποίησης» και μια «γλώσσα της πρόζας». [...] Μέσα από τις λέξεις, εκτελώντας δυο διαφορετικές εργασίες, μπορεί κάποιος να φτιάξει ένα «ποίημα» ή ένα «διήγημα». Μέσα όμως από τις εικόνες, τουλάχιστον μέχρι τώρα, μπορεί να δημιουργηθεί μόνο κινηματογράφος

⁶² Οπ. π.

⁶³ Παζολίνι, όπ. π., 1986, σελ. 203-204· Παζολίνι, όπ. π., 1989, σελ. 20.

⁶⁴ Οπ. π.

⁶⁵ Οπ. π.

(που μόνο οι αποχρώσεις του μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο ποιητικές, λιγότερο ή περισσότερο πρόζας)⁶⁶.

Αδιαμφισβήτητα, για τη δημιουργία κινηματογραφικών έργων χρησιμοποιούνται εικόνες, όπως αντιστοίχως για τη δημιουργία ποιημάτων και πεζών έργων χρησιμοποιούνται λέξεις. Όπως ακριβώς η χρήση διαφορετικών λέξεων και ο διαφορετικός τρόπος στοιχειοθέτησής τους, διαχωρίζει τα πεζά έργα από τα ποιήματα, έτσι και στον κινηματογράφο ο τρόπος που βλέπουν και αντιλαμβάνονται οι θεατές τις εικόνες έχει να κάνει με την επιλογή του εκάστοτε σκηνοθέτη -όπως ακριβώς με την επιλογή λέξεων που κάνει ένας συγγραφέας. Ο διαχωρισμός σε «γλώσσα της ποίησης» και «γλώσσα της πρόζας» γίνεται εφικτός απλά και μόνο διαβάζοντας ένα κείμενο - ποίημα. Όσον αφορά τον κινηματογράφο, η διαδικασία είναι περισσότερο πολύπλοκη. Γιατί όμως ο Παζολίνι, ενώ διακρίνει και διαχωρίζει τη διπλή φύση της λογοτεχνικής γλώσσας δεν συμπεριφέρεται ανάλογα και με την κινηματογραφική γλώσσα; Το αμέσως επόμενο ερώτημα που γεννάται, είναι το κατά πόσο ένας διαχωρισμός της φύσης του κινηματογράφου είναι ανάλογος με τον διαχωρισμό των λέξεων. Όπως διαφαίνεται ως τώρα, ο Παζολίνι διαχωρίζει τη φύση του κινηματογράφου με όρους της λογοτεχνίας. Και καταλήγει, ότι ενώ στη λογοτεχνία υπάρχει ευδιάκριτος διαχωρισμός, στον κινηματογράφο δεν είναι ακόμα δυνατόν κάτι τέτοιο, επειδή μονάχα τα τελευταία πενήντα περίπου χρόνια του κινηματογράφου καθιερώθηκε ένα είδος κινηματογραφικού λεξικού⁶⁷. Αφού πρώτα μίλησε διεξοδικά για τη φύση αυτού του λεξικού και τη χρήση του, κατέληξε ότι:

[...] θα έπρεπε να συμπεράνουμε ότι η γλώσσα του κινηματογράφου είναι κατά βάση ποιητική γλώσσα. [...] η κινηματογραφική παράδοση που διαμορφώθηκε, έπειτα από μερικές προσπάθειες που έγιναν στις αρχές της ιστορίας του και οι οποίες ευθύς αμέσως παραγκωνίστηκαν, μοιάζει να είναι η παράδοση μιας «γλώσσας του πεζού λόγου» ή, τουλάχιστον, μιας «γλώσσας της αφηγηματικής πρόζας»⁶⁸.

Με αυτά τα λόγια διαφαίνεται, ότι ενώ έχει ισχυριστεί ότι ασχολήθηκε με την τέχνη του κινηματογράφου θέλοντας να αλλάξει τεχνική -απ' αυτήν της λογοτεχνίας – ποίησης,

⁶⁶ Όπ. π.

⁶⁷ Παζολίνι, όπ. π., 1986, σελ. 199· Παζολίνι, όπ. π., 1989, σελ. 13.

⁶⁸ Παζολίνι, όπ. π., 1986, σελ. 201-202· Παζολίνι, όπ. π., 1989, σελ. 17.

επιχειρεί διαχωρισμό στη φύση του κινηματογράφου με όρους που συναντώνται στην λογοτεχνία. Το βασικό ερώτημα που τίθεται λοιπόν, είναι το εξής: πως μπορεί να εξηγηθεί θεωρητικά και να υπάρξει πρακτικά στον κινηματογράφο, η «γλώσσα της ποίησης»;

Το πρώτο χαρακτηριστικό αυτών των σημείων που συνιστούν μια παράδοση του ποιητικού κινηματογράφου [σ. σ. αυτής της «γλώσσας»] ορίζεται με την εξής φράση: «να γίνεται αισθητή η παρουσία της κάμερας». Έτσι, τη μεγάλη αρχή των κινηματογραφιστών, που ίσχυε ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960: «να μην γίνεται αισθητή η παρουσία της κάμερας», διαδέχθηκε η αντίθετη. Αυτές οι δυο αντίθετες γνωσιολογικές και αποφθεγματικές τάσεις, υπάρχουν και ορίζουν αναπόφευκτα την ύπαρξη δύο διαφορετικών κινηματογραφικών γλωσσών, δηλαδή της γλώσσας της πρόζας και της γλώσσας της ποίησης⁶⁹.

Συνέχισε την θεωρία του με παραδείγματα ταινιών⁷⁰, αποδεικνύοντας ότι σε πολλές από τις σκηνές τους, παρόλη την ποιητικότητά τους, η κίνηση της κάμερας δεν γίνεται σε καμία περίπτωση αισθητή. Έτσι, συμπέρανε ότι:

η «ποιητικότητα» των κλασικών ταινιών δεν οφειλόταν στη χρήση μιας ειδικής «γλώσσας» της ποίησης. Αυτό αναπόφευκτα σημαίνει ότι δεν ήταν ποιήματα, αλλά διηγήματα [...]: η γλώσσα του κινηματογράφου είναι η γλώσσα του πεζού λόγου. Η ποίηση όμως υπάρχει μέσα του, όπως υπάρχει, για παράδειγμα, στα διηγήματα του Τσέχωφ ή του Μαλβίλ. Η διαμόρφωση λοιπόν μιας κινηματογραφικής «γλώσσας της ποίησης», δεν συνεπάγεται την αίσθηση παρουσίας της κάμερας αυτής καθεαυτής, αλλά μονάχα ως απαραίτητο όργανο για την επίτευξη άλλων στόχων· η εναλλαγή διαφορετικών φακών, ενός 25άρη ή ενός 30άρη πάνω στον ίδιο άξονα, η υπερχρήση του ζουμ, τα ηθελημένα λάθη στο μοντάζ κ.ο.κ, όλος αυτός ο τεχνικός κώδικας γεννήθηκε περίπου από μια άρνηση υποταγής στους κανόνες, από την ανάγκη μιας ανορθόδοξης και προκλητικής ελευθερίας, από την αυθεντική ή ηδονική επιθυμία για αναρχία: γρήγορα όμως έγινε κανόνας, γλωσσική και προσωδιακή κληρονομιά, που αφορά ταυτόχρονα όλες τις κινηματογραφίες του κόσμου⁷¹.

⁶⁹ Παζολίνι, όπ. π., 1986, σελ. 217-218· Παζολίνι, όπ. π., 1989, σελ. 41-42.

⁷⁰ Όπ. π.

⁷¹ Όπ. π.

Αυτό που ανησυχούσε τον Παζολίνι, ήταν οι μη δεσμευτικοί οπτικοί κώδικες, η έλλειψη επιστημονικών κανόνων των εικονικών σημείων, η απουσία γραμματικής και συντακτικού στη γλώσσα του κινηματογράφου. Ένα είδος λεξικού των εικόνων, δεν υπήρχε στα μάτια του. Ίσως βέβαια να δημιούργησε ένα για τον εαυτό του, για να μπορέσει να ξεκινήσει από κάπου, μη έχοντας γνώσεις ή σπουδές σκηνοθεσίας. Και αυτό δεν ήταν άλλο από την *προϋπάρχουσα ζωγραφική παράδοση*.

Ταινίες με παρουσία εικαστικών τεχνών.

Στόχος της συγκεκριμένης ενότητας δεν είναι η λεπτομερής παράθεση και ανάλυση όλων των ταινιών στις οποίες γίνεται χρήση εικαστικών τεχνών, αλλά με την αναφορά που γίνεται σε ορισμένες μόνο απ' αυτές, επιχειρείται προσπάθεια κατανόησης του τρόπου με τον οποίο αντλούν υλικό από τις εικαστικές τέχνες. Ο τρόπος αυτός διαφέρει σημαντικά όσον αφορά τον εκάστοτε σκηνοθέτη και τον λόγο που τις χρησιμοποιεί, ενώ διάφορα ερωτήματα προκύπτουν, όταν στόχος είναι να απομονωθεί και να διευκρινιστεί ο σκοπός της τέχνης του κινηματογραφιστή -πράγμα το οποίο συμβαίνει, όταν κάποιος επιθυμεί να επεξηγήσει μια ταινία. Ισχυρισμοί, όπως αυτός του Παζολίνι, «όταν την έκανα [την ταινία] ο μόνος συγγραφέας που σκεφτόμουν ήταν ο Masaccio»⁷², θα πρέπει να δημιουργούν επιφυλάξεις.

Ήδη από το πρώτο μέρος του 20ου αι., κάποιες ταινίες συμβάδιζαν κατά κάποιο τρόπο με τα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής· παραδείγματα τέτοιων ταινιών αποτελούν οι γερμανικές βουβές ταινίες, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Το εργαστήριο του Δρ. Καλιγκάρι*, Rober Wiene, 1919) [εικ. 17-19], *Nosferatu* (*Νοσφεράτου*, F. W. Murnau, 1922 [εικ. 20-22] και *Metropolis* (*Μετρόπολις*, Fritz Lang, 1927) [εικ. 23-24], οι οποίες ήταν υφολογικά αντίστοιχες με τα εξπρεσιονιστικά έργα της εποχής τους⁷³. Δύο σκηνοθέτες από τη Ρωσία, οι Sergei Eisenstein και Wsewolod Pudowkin χρησιμοποίησαν στις ταινίες τους στοιχεία ιστορικής αρχιτεκτονικής σαν κοινωνικούς δείκτες, ο πρώτος με το *Stachka* (*Η απεργία*, 1924) και ο δεύτερος με το *Mat* (*Μητέρα*, 1926)⁷⁴.

Ένα παράδειγμα ζωγράφου που συμμετείχε άμεσα σε μια ταινία ήταν η περίπτωση του Σαλβαδόρ Νταλί, ο οποίος ανέλαβε τη σκηνογραφία για την ταινία του Άλφρεντ Χίτσκοκ *Spellbound* (*Νύχτα αγωνίας*, 1945)⁷⁵. Ο Ingmar Bergman στην *Det sjunde inseglet* (*Εβδομη Σφραγίδα*, 1956) χρησιμοποίησε μεσαιωνικές εικόνες της Δευτέρας Παρουσίας, ο Andre Delvaux στο *Rendez-vous a Bray* (*Ραντεβού στο Μπράι*, 1971) αναφέρθηκε στα χαρακτηριστικά του Goya και ο Luis Bunuel συνέθεσε μία εικόνα στο *Viridiana* (*Βιριδιάννα*, 1961) όμοια με το *Μυστικό Δείπνο* του da Vinci⁷⁶.

⁷² Stack, όπ. π., 1969, σελ. 43.

⁷³ Jehle Werner, «Pier Paolo Pasolinis Bezug zur christlichen Ikonographie», *Kunst-Nachrichten*, τεύχος 12, 1976, σελ. 135-138· Francesco Galluzzi (επιμ.), *Il cinema dei pittori*, Μιλάνο, Skira, 2007, σελ. 13-29.

⁷⁴ Galluzzi (επιμ.), όπ. π., 2007, σελ. 13-29.

⁷⁵ Όπ. π.

⁷⁶ Σύμφωνα με τον Galluzzi, ο Νταλί δεν προσλήφθηκε ως σκηνογράφος της ταινίας, αλλά προσελήφθη για να οραματιστεί τις σκηνές που σχετίζονταν με την ψυχολογική ψευδαίσθηση του πρωταγωνιστή· έτσι, ο ζωγράφος δημιούργησε τη σκηνή του ονείρου του Gregory Peck. Βλ. Galluzzi (επιμ.), όπ. π., 2007, σελ. 13-

Από τα παραπάνω παραδείγματα, φαίνεται ότι οι σκηνοθέτες χρησιμοποίησαν τις εικαστικές τέχνες στις ταινίες τους με διαφορετικό σκοπό και στόχο. Είναι αναγκαίος λοιπόν, ένας διαχωρισμός όσον αφορά τις ταινίες, που με τον έναν ή τον άλλον τρόπο πραγματεύονται κάποια μορφή τέχνης. Αυτόν τον προβληματισμό τον εκφράζει ο Lauro Venturi το 1953, με το άρθρο του *Films on Art: An Attempt at Classification*⁷⁷, αλλά και ο Theodore R. Bowie το 1954, στο άρθρο *About Films on Art*⁷⁸.

Ο Lauro Venturi, επιχείρησε ένα διαχωρισμό ανάμεσα στις ταινίες τέχνης (*art films*) και στις ταινίες για την τέχνη (*films on art*). Υποστήριξε ότι παρόλο που οι ταινίες θεωρούνται έργα τέχνης (*film art*), αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι το περιεχόμενό τους έχει να κάνει με τις καλές τέχνες (*fine art*). Και ότι ταινίες για την τέχνη (*films on art*) πρέπει να κατονομάζονται μονάχα όσες πραγματεύονται θέματα σχετικά με τις καλές τέχνες -τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, τη χαρακτηριστική⁷⁹.

Ο Theodore R. Bowie το 1954, προέβη στον ίδιο διαχωρισμό και κατέληξε ότι «η ταινία για την τέχνη (*film on art*) αφορά την περιγραφή, την επίδειξη, την ανάλυση ή την ερμηνεία ήδη υπαρχόντων έργων ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής και ποικίλων άλλων τεχνών και χειροτεχνιών, από μια ιστορική, βιογραφική, τεχνική, κοινωνιολογική ή γενικά πολιτισμική σκοπιά, μέσω ενός φιλοσοφικού, λυρικού, σατυρικού, προπαγανδιστικού ή καθαρά παιδαγωγικού πλαισίου»⁸⁰.

Στο ερώτημα που μπορεί κάποιος να βρει τέτοιου είδους ταινίες, ο Bowie απάντησε, ότι η αναζήτησή τους δεν είναι πολύ εύκολη υπόθεση, με μοναδική ίσως πηγή ανεύρεσής τους κάποιοι κατάλογοι, οι οποίοι παρουσιάζουν αρκετά προβλήματα. Τρεις καταλόγους ταινιών παρέθεσε ο Bowie, τους εξής: *Films on Art* (1952)⁸¹, *Le Film sur l' Art, Panorama 1953*⁸² και *Le Film sur l' Art, répertoire général international des films sur les arts* (1953)⁸³. Ο Chapman απαρίθμησε 453 ταινίες στον οδηγό του, ο Bolen 729 και ακολούθησε ο Raghianti με 1109. Είναι απορίας άξιοι οι τόσο μεγάλες αποκλίσεις που υπάρχουν σε αυτούς τους τρεις οδηγούς, ιδιαίτερα από τη στιγμή που εκδόθηκαν με

29.

⁷⁷ Lauro Venturi, «Films on Art: An Attempt at Classification», *The Quarterly of Film and Television*, τόμος 7, τεύχος 4, 1953, σελ. 385-391

⁷⁸ Theodore R. Bowie, «About Films on Art», *College Art Journal*, τόμος 14, τεύχος 1, 1954, σελ. 28-37.

⁷⁹ Venturi, όπ. π., 1953, σελ. 385-391.

⁸⁰ Bowie, όπ. π., 1954, σελ. 28-37.

⁸¹ William Mck. Chapman (επιμ.), *Films on art*, Νέα Υόρκη, American Federation of Arts, 1952.

⁸² Francis Bolen (επιμ.), *Le Film sur l' Art, Panorama 1953*, Βρυξέλλες, Les arts plastiques, 1953.

⁸³ Carlo L. Raghianti, *Le Film sur l' Art, répertoire général international des films sur les arts*, Ρώμη, Edizioni dell' Ateneo, 1953. Για όλα τα παραπάνω βλ. Bowie, όπ. π., 1954, σελ. 28-37.

διαφορά μονάχα δύο χρόνων μεταξύ τους. Αυτό αποτελεί στοιχείο για τη μη ύπαρξη ορισμού μεταξύ των συγγραφέων όσον αφορά τι συνίσταται ταινία τέχνης· ο Charman περιορίστηκε μονάχα σε όσες ταινίες είχε την δυνατότητα ο ίδιος να παρακολουθήσει, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι δεν είχε δει αρκετές μη διαθέσιμες στη χώρα του, ενώ ο Raghianti περιέλαβε αρκετά τουριστικά φιλμ ή ντοκιμαντέρ -κυρίως ιταλόφωνα, που αφορούσαν την τέχνη ή πόλεις με σημαντικά έργα τέχνης⁸⁴.

Αφού ο Lauro Venturi αποσαφήνισε τον ορισμό των ταινιών για την τέχνη (*films on art*), προέβη στον διαχωρισμό τους σε τέσσερις κατηγορίες: στην πρώτη κατηγορία, ανήκαν οι ταινίες των οποίων τα έργα τέχνης που αποτυπώνονταν ήταν κατασκευασμένα από τους ίδιους τους δημιουργούς. Σ' αυτήν την κατηγορία γίνεται κατά κύριο λόγο χρήση *stop-motion* φωτογραφίας και συσκευών *animation* για τη μετάδοση της κίνησης, ενώ οι ταινίες αυτές καθ' εαυτές αποτελούσαν το επιθυμητό αποτέλεσμα και όχι το έργο τέχνης, το οποίο συχνά δεν υπήρξε μετά το πέρας τους⁸⁵.

Στη δεύτερη κατηγορία, εντάχθηκαν οι ταινίες που πραγματεύονταν το αφηγηματικό περιεχόμενο ήδη υπάρχοντων έργων τέχνης. Το συγκεκριμένο είδος ταινιών ο Venturi θεωρούσε ότι επινοήθηκε από τον Luciano Emmer και τον Enrico Gas με τον σχολιασμό που έκαναν στην ταινία τους *Lost Paradise (Χαμένος παράδεισος, χ.χ.)*⁸⁶. Οι ταινίες αυτής της κατηγορίας αφηγούνταν τους μύθους, τους θρύλους και τα γεγονότα, τα οποία οι ίδιοι οι ζωγράφοι είχαν αποτυπώσει στα έργα τους. Η αφήγηση δηλαδή, γινόταν μέσα από τα μάτια των ίδιων των ζωγράφων και οι δημιουργοί αυτών των ταινιών έπρεπε να έχουν κατανοήσει τις προθέσεις και τους σκοπούς του καλλιτέχνη⁸⁷.

Η τρίτη κατηγορία, περιελάμβανε ταινίες που ασχολούνταν με ιστορικές και τεχνικές πτυχές της τέχνης και των καλλιτεχνών. Ο Venturi κατέταξε σε αυτήν την κατηγορία τις ταινίες βιογραφικού χαρακτήρα, τις κινηματογραφημένες διαλέξεις ιστορίας της τέχνης και τα κριτικά δοκίμια, όπως τα: *The Titan, Leonardo da Vinci, De Renoir a*

⁸⁴ Η κατάταξη του Charman είναι αλφαβητική, με βάση τον αγγλικό τίτλο των ταινιών, με πληροφορίες για τις τιμές ενοικίασης και τις τοπικές πηγές διανομής. Ο Bolen και ο Raghianti απαριθμούν με αλφαβητική σειρά τις ταινίες, σε εθνικό όμως επίπεδο. Ο οδηγός του Bolen, όπως και του Charman δεν έχουν ευρετήριο, ενώ του Raghianti περιλαμβάνει πέντε. Βλ. Bowie, *όπ. π.*, 1954, σελ. 28-37· Carlo L. Raghianti, *Arti della visione*, Einaudi, Τορίνο, 1975, σελ. 225-240.

⁸⁵ Ως παραδείγματα τέτοιων σκηνοθετών αναφέρει τους Fischinger, Whitney, Mc-Laren animation και Tragillius-Luce. Βλ. Venturi, *όπ. π.*, 1953, σελ. 385-391.

⁸⁶ Τα ντοκιμαντέρ του Luciano Emmer, ο Longhi τα χαρακτηρίζει «απεχθή». Βλ. Roberto Longhi, «Editoriale», *Paragone*, τόμος 1, τεύχος 3, 1950, σελ. 3-5.

⁸⁷ Κάποια παραδείγματα ταινιών που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία, είναι οι *Le Monde de Paul Delvaux* (1946, Rene Micha), *The Loon's Necklace* (1949, F.R. Crawley). Βλ. Venturi, *όπ. π.*, 1953, σελ. 385-391.

Picasso, Van Gogh, Braque, Matisse, Rembrandt (1936), *The agony and the Ecstasy* (1965), *Lust for life* (1956)⁸⁸.

Στην τέταρτη κατηγορία ανήκαν οι ταινίες, στις οποίες τα έργα τέχνης αποτέλεσαν προσχήματα για την έκφραση ιδεών του εκάστοτε σκηνοθέτη. Παραδείγματα τέτοιων ταινιών αποτελούν οι *Il Demoniacο nell' Arte* (Carlo Castelli Gattinara, 1949), *1848* (Marguerite de la Mure, Victoria Mercanton, 1949), *Guernica* (Alain Resnais and Robert Hessens, 1950)⁸⁹. Ο Carlo Castelli Gattinara στην ταινία *Il Demoniacο nell' Arte* για παράδειγμα, χρησιμοποίησε πίνακες Φλαμανδών ζωγράφων του 15ου και 16ου αι. -κυρίως Bruegel και Bosch, για να αναλύσει τις προσωπικές του φιλοσοφικές απόψεις για την θρησκευτική κρίση εκείνης της περιόδου⁹⁰. Στην ταινία *1848*, χρησιμοποιήθηκαν πίνακες, χαρακτηριστικά, χαλκογραφίες των Daumier, Gavarni, για να αποτυπωθεί η επανάσταση που έλαβε χώρα στη Γαλλία εκείνη τη χρονιά⁹¹.

Όπως είναι λογικό, η ποιότητα των ταινιών εξαρτάται από τους δημιουργούς τους, τον σκοπό για τον οποίο τις δημιουργούν και τη σοβαρότητα την οποία καταδεικνύουν με την ενασχόληση τους. Ο Bowie αναρωτήθηκε ποια είναι τα κριτήρια με τα οποία θα μπορούσε να αξιολογηθεί μία ταινία για την τέχνη (*film on art*) και κατέληξε ότι:

δημιουργείται με όλους τους νόμους που διέπουν τον κινηματογράφο, έχει έναν σαφώς καθορισμένο σκοπό, σέβεται το έργο τέχνης στο οποίο βασίζεται και φυσικά το θέμα το οποίο πραγματεύεται οφείλει να παρουσιάζεται με έγκυρο υλικό. Ακόμα, κάθε ταινία πρέπει να επιλύει το πρόβλημα της μετατροπής της κίνησης που έχει συλλάβει ο καλλιτέχνης μέσα στο έργο τέχνης σε μετατροπή κινηματογραφικής κίνησης και το σενάριο και η αφήγηση πρέπει να είναι κατάλληλα διαμορφωμένο και γραμμένο⁹².

⁸⁸ Venturi, όπ. π., 1953, σελ. 385-391.

⁸⁹ Όπ. π. Η ταινία *Guernica* στο youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KtO0Ow-CghQ>.

⁹⁰ Όπ. π.

⁹¹ Όπ. π.

⁹² Bowie, όπ. π., 1954, σελ. 28-37.



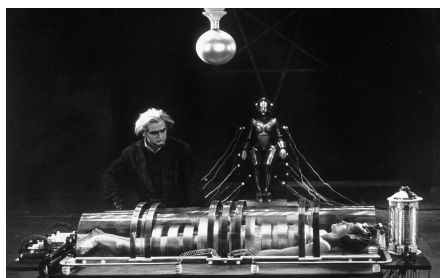
Εικόνα 17: *Το εργαστήριο του Δρ. Καλιγκάρι*, Rober Wiene, 1919. Στινμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 19: *Το εργαστήριο του Δρ. Καλιγκάρι*, Rober Wiene, 1919. Στινμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 21: *Νοσφεράτου*, F. W. Murnau, 1922. Στινμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 23: *Μετρόπολις*, Fritz Lang, 1927. Στινμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 18: *Το εργαστήριο του Δρ. Καλιγκάρι*, Rober Wiene, 1919. Στινμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 20: *Νοσφεράτου*, F. W. Murnau, 1922. Στινμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 22: *Νοσφεράτου*, F. W. Murnau, 1922. Στινμιότυπο ταινίας.



Εικόνα 24: *Μετρόπολις*, Fritz Lang, 1927. Στινμιότυπο ταινίας.

Η εικαστική παράδοση στον ιταλικό κινηματογράφο: από τον Roberto Longhi στον Πιερ Πάολο Παζολίνι.

Είναι μεγάλη αλήθεια ότι τα περισσότερο αξιομνημόνευτα αποσπάσματα των έγχρωμων ταινιών μέχρι σήμερα, είναι εκείνα τα οποία ο σκηνοθέτης έχει αντλήσει πιο εντατικά από την προϋπάρχουσα καλλιτεχνική παράδοση⁹³.

Roberto Longhi, 1950

Με τα παραπάνω λόγια, την άνοιξη του 1950 στο περιοδικό *Paragone*, ο Longhi συνόψισε ίσως ολόκληρη τη φιλοσοφία του όσον αφορά τη σχέση της ζωγραφικής με τον κινηματογράφο. Ο ιστορικός τέχνης σχετίστηκε με τον κριτικό κινηματογράφου Umberto Barbaro (1902-1959) και τον Παζολίνι, οι οποίοι επηρεάστηκαν από τον Longhi όσον αφορά τη θεωρία και τις ταινίες τους αντιστοίχως. Δεν είναι φυσικά εύκολη η άμεση σύνδεση μεταξύ των τριών παραπάνω προσώπων, αλλά με τις παρακάτω πληροφορίες ίσως γίνει εφικτή η εύρεση ενός συνδετικού κρίκου μεταξύ τους.

Το ενδιαφέρον του Longhi για την αλληλεπίδραση ζωγραφικής - κινηματογράφου είχε ξεκινήσει από το 1932 με το σημαντικότερο ίσως ντοκουμέντο της σχέσης του με τον κινηματογράφο να ανάγεται στις σημειώσεις που κρατούσε για ορισμένες ταινίες που παρακολούθησε⁹⁴. Από αυτές τις σημειώσεις μπορεί κάποιος να δει χρονολογικά την αγάπη του Longhi για τον κινηματογράφο, -αλλά και την αρχή μιας αναλυτικής διεπιστημονικής μεθόδου μεταξύ κινηματογράφου και ζωγραφικής. Οι ταινίες που παρακολούθησε ο Longhi το 1932, όπως το *Le Sang d' un poète* (*Το αίμα του ποιητή*, 1932) του Jean Cocteau, ή το *L' opera da tre soldi* (*Η όπερα της πεντάρας*, 1931) του Pabst, περιγράφονται μέσα στις σελίδες των σημειώσεών του, σαν πραγματικά έργα ζωγραφικής⁹⁵.

Το επόμενο ντοκουμέντο της σχέσης ζωγραφικής - κινηματογράφου του Longhi βρίσκεται στο ίδρυμα Roberto Longhi στη Φλωρεντία, σε ένα φάκελο υπό τον τίτλο *Arte*

⁹³ Longhi, όπ. π., 1950, σελ. 3-5.

⁹⁴ Giovanni Agosti, «Roberto Longhi al cinema (Appunti su alcuni film, a Parigi, nel 1932)», *Paragone*, τεύχος 15, 1989, σελ. 3-18.

⁹⁵ Η ταινία *Le Sang d' un poete*, χαρακτηρίστηκε από τον Longhi ως «στατική, παιδαριώδη» εξαιτίας της έλλειψης κινηματογραφικού ρυθμού, ενώ στο *L' opera da tre soldi* σύγκρινε τις σκηνές στον οίκο ανοχής με τη γαλλική ζωγραφική του 19ου αι. και «κομμάτια από τον Degas ή τον Manet». Βλ. Agosti, όπ. π., 1989, σελ. 3-18.

*francese (Pittura e Cinema)*⁹⁶. εκεί βρίσκονται αποθηκευμένες τριάντα τέσσερις φωτογραφίες των πρωτότυπων σκηνών της ταινίας *La Kermesse héroïque* (1935) του Jacques Feyder. Το ενδιαφέρον με αυτές τις φωτογραφίες έγκειται στο ότι η επιλογή τους είχε γίνει σύμφωνα με το κατά πόσο θυμίζουν ζωγραφικά έργα, ενώ ο ίδιος ο Feyder, περιέγραψε την ταινία ως τη μεγαλύτερη προσπάθεια που έγινε ποτέ για να «διαδοθεί και να εξαπλωθεί σε όλο τον κόσμο, η θαυμαστή τέχνη των καλλιτεχνών της πατρίδας μου»⁹⁷.

Η σχέση του Longhi με τον κινηματογράφο έγινε πιο άμεση το 1935, χρονιά που οργανώθηκε στη Ρώμη μια εκδήλωση με θέμα «Σαράντα χρόνια κινηματογραφίας», στην οποία συμμετείχε ως διοργανωτής⁹⁸. Ο στόχος των διοργανωτών -σύμφωνα με τον Brunetta- ήταν να αποδείξουν ότι ο ιταλικός κινηματογράφος είχε εφεύρει τα πάντα: τα είδη, τις μορφές, τα αριστουργήματα, τα τεχνάσματα και τις τεχνικές εφευρέσεις, και χάρη στα επιτεύγματα αυτού του κινηματογράφου, το παγκόσμιο σύστημα κινηματογράφου μπόρεσε να αναπτυχθεί⁹⁹. Ο Umberto Barbaro -θεωρητικός και κριτικός του κινηματογράφου- στη συγκεκριμένη διοργάνωση υπογράμμισε τη σημασία της ταινίας *Sperduti nel buio* (*Χαμένοι στο σκοτάδι*, 1914) του Nino Martoglio, θεωρώντας ότι «ενεργεί ως γέφυρα μεταξύ της εικαστικής παράδοσης που κυριαρχείται από τις διαλέξεις του Longhi και μιας ιδέας για τον κινηματογράφο που βρίσκεται ακόμα στα σκαριά, αλλά ήδη σε θέση να αποδείξει τα βασικά μέρη της»¹⁰⁰. Το *Officina ferrarese* του Longhi¹⁰¹, το οποίο αναφέρεται σε έργα καλλιτεχνών του 15ου και του 16ου αι. από τη Φερράρα, επρόκειτο να ωθήσει τον Barbaro προς την αναζήτηση μιας εικαστικής παράδοσης στον ιταλικό κινηματογράφο. Σύμφωνα όμως με τον Barbaro, η ταινία που διέδιδε τη θεωρία του Longhi, ήταν το *Ossessione* (*Διαβολικοί εραστές*, 1943) του Luchino Visconti. Στη συγκεκριμένη ταινία, ο ίδιος ο Barbaro αναγνώρισε τα γονίδια της καλλιτεχνικής κληρονομιάς, που είχε τις ρίζες της στη ζωγραφική της Αναγέννησης¹⁰².

Ο Umberto Barbaro ήταν αυτός με τον οποίο θα πραγματοποιήσει τη μετάβασή του ο Longhi από την θεωρητική ενασχόληση, ως θεατής – κριτικός, στην πρακτική: μαζί

⁹⁶ Ο Vitelleschi αποτελεί τη μοναδική μαρτυρία για το συγκεκριμένο σύγγραμμα του Longhi, καθώς δεν μπόρεσα να το εντοπίσω στο Fondazione Longhi στη Φλωρεντία. Βλ. Giovanni N. Vitelleschi, «Roberto Longhi: la visione come ossessione», *Art e dossier*, τόμος 16, τεύχος 171, 2001, σελ. 41-45.

⁹⁷ Vitelleschi, όπ. π., 2001, σελ. 41-45.

⁹⁸ Gian Piero Brunetta, «Longhi e l' Officina cinematografica», στο *L' arte di scrivere sull' arte*, Ρώμη, Editori Riuniti, 1982, σελ. 47-55.

⁹⁹ Όπ. π.

¹⁰⁰ Brunetta, όπ. π., 1982, σελ. 47-55.

¹⁰¹ Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, Φλωρεντία, Sansoni, 1956.

¹⁰² Umberto Barbaro, «Il problema estetico del film», *Bianco e Nero*, τεύχος 5, 1939, σελ. 11-27.

δημιούργησαν ένα ντοκιμαντέρ για τον ζωγράφο *Carraccio* (1947)¹⁰³. Το ντοκιμαντέρ για τον Carraccio, μαζί με ακόμα ένα για τον Καραβάτζο, ήταν ένα από τα πρώτα πειράματα - προσπάθειες διάδοσης της ιστορίας της τέχνης πέραν των στενών ορίων των ακαδημιών¹⁰⁴. Στην ταινία, το μεγαλύτερο μέρος των έργων του Carraccio προβάλλεται σε εκατόν δεκαεπτά καρτέ, και σε αυτά ρέει το αφηγηματικό κείμενο του Longhi, το οποίο περιγράφει όσα απεικονίζονται¹⁰⁵.

Έχω μια μεγάλη αγάπη για τη ζωγραφική, ιδίως για τη ζωγραφική του δέκατου πέμπτου, του δέκατου έκτου αιώνα· δηλαδή, για παράδειγμα, για τον Masaccio, τον Piero della Francesca, το *Officina Ferrarese*, μια μικρή γεύση από τον Longhi που παρέμεινε μέσα μου, όπως παραμένουν εντός μου τα πράγματα της νεανικής μάθησης¹⁰⁶.

Pier Paolo Pasolini

Η επίδραση της διδασκαλίας του Longhi συνοψίζεται ίσως στην παραπάνω δήλωση του Παζολίνι. Οι διαλέξεις που είχε παρακολουθήσει στο πανεπιστήμιο τον επηρέασαν και μέσω αυτών σχημάτισε μια ιδέα για τον κινηματογράφο: «ο κινηματογράφος ενεργεί ως απλή προβολή φωτογραφιών. Ενεργεί με την έννοια ότι μία λήψη-σκηνή «εκπροσωπείται» από έναν παγκόσμιο πρωταθλητή, το Masolino – σε μια συνέχεια, η οποία είναι στην

¹⁰³ Το ντοκιμαντέρ *Carraccio* στο youtube: https://www.youtube.com/watch?v=CvpfRp78_hs.

¹⁰⁴ Το 1947 εκφράστηκε το πρόβλημα της διδασκαλίας της ιστορίας της τέχνης όσον αφορά τα οπτικά βοηθήματα που (δεν) χρησιμοποιεί. Οι τρεις από τους πέντε προσυπογράφοντες συγγραφείς θεωρούσαν ότι η διδασκαλία της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής θα προσέφερε πολλά περισσότερα στους σπουδαστές αν γινόταν με τη χρήση ταινιών. Κάποιες ταινίες που ήδη υπήρχαν -όπως κάποια οδοιπορικά- ισχυρίζονταν ότι δεν ήταν καθόλου χρήσιμες, από τη στιγμή που δεν υπήρχε κάποια κεντρική οργάνωση και ακόμα περισσότερο από τη στιγμή, που δεν είχαν δημιουργηθεί για τον μοναδικό σκοπό της διδασκαλίας. Οι ταινίες που τυχόν δημιουργηθούν στο μέλλον με μονάχα αυτό το σκοπό, υποστήριζαν ότι έπρεπε να γυριστούν με οδηγίες ιστορικών τέχνης, με την απαραίτητη προϋπόθεση της προϋπάρχουσας εκπαίδευσής τους όσον αφορά τεχνικές λεπτομέρειες, οι οποίοι θα παρέχουν λογική ακολουθία των πλάνων, όπως επίσης και σχολιασμό των έργων. Οι μοναδικές ίσως ταινίες, σύμφωνα με τον Godwin, οι οποίες θα μπορούσαν να συμβάλλουν στη διδασκαλία της ιστορίας της τέχνης -μέχρι το 1947, ήταν οι: *Die Steinernen Wunder von Naumburg* (Rudolf Bamberger, Curt Oertel, 1935) και *Adoration of the Mystic Lamb* (1937). Ο Hope R. Henry θεωρούσε ότι ο Luciano Emmer μαζί με τον Enrico Gras, ήδη από το 1939 είχαν δημιουργήσει ταινίες για σημαντικά έργα τέχνης: *The Drama of the Son of Man*, *The Song of the Creatures*, *The Story of the Earthly Paradise*, *The Battle*. Βλ. Cumming G. Burton, H. R. H., Godwin G. Frances, Stites S. Raymond, Laporte M. Paul, «Motion Pictures for the History of Art», *College Art Journal*, τόμος 6, τεύχος 3, 1947, σελ. 207-214.

¹⁰⁵ Το 1948, στην ένατη Έκθεση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου που λάμβανε χώρα στη Βενετία, στο ντοκιμαντέρ *Carraccio* του Umberto Barbaro και του Roberto Longhi απονεμήθηκε το Αργυρό Λιοντάρι στο ειδικό τμήμα που είναι αφιερωμένο στα *figurative art films*. Βλ. Vitelleschi, όπ. π., 2001, σελ. 41-45.

¹⁰⁶ Συνέντευξη Παζολίνι στον Enrico Magrelli· βλ. Enrico Magrelli (επιμ.), *Con Pier Paolo*, Ρώμη, Bulzoni, 1977, σελ. 70.

πραγματικότητα χαρακτηριστικό του κινηματογράφου – και έρχεται σε αντίθεση με μία άλλη σκηνή από τον επίσης πρωταθλητή του κόσμου, Masaccio»¹⁰⁷.

Με βάση την παραπάνω δήλωση του Παζολίνι, ο τρόπος που επρόκειτο να δημιουργήσει τις ταινίες του έγινε εμφανής: σαν μια ακολουθία έργων ζωγραφικής.

¹⁰⁷ Συλλογή άρθρων στο εβδομαδιαίο περιοδικό *Tempo* από 26 Νοεμβρίου 1972 έως 24 Ιανουαρίου 1975· βλ. P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Graziella Chiaricossi (επιμ.), Torino, Einaudi, 1979, σελ. 252.

ΜΕΡΟΣ Β

Accattonne (Ακατόνε, 1961).

Η γέννηση του κινηματογράφου.

Την πρώτη μου φορά στα γυρίσματα μιας ταινίας, περίμενα τα πάντα, αλλά όχι το να βοηθάω στη γέννηση του κινηματογράφου. [...] Μέχρι το τέλος της πρώτης μέρας [σ.σ. της πρώτης μέρας γυρισμάτων] έβλεπα τον Pier Paolo να μεταμορφώνεται: ανά διαστήματα γινόταν ο Griffith, ο Dovzhenko, ο Lumiere...

*Bernardo Bertolucci*¹⁰⁸

Με τα λόγια αυτά ο Bernardo Bertolucci περιέγραψε την πρώτη σκηνοθετική δουλειά του Παζολίνι, στην οποία συμμετείχε ως βοηθός σκηνοθέτη¹⁰⁹. Η συγκεκριμένη ταινία αντλεί το θέμα της απ' το μυθιστόρημα του Παζολίνι, *Una vita violenta (Μια βίαιη ζωή, 1959)*¹¹⁰, το οποίο αναφέρεται στον τρόπο ζωής των υπο-προλετάρων της Ρώμης.

Masaccio (1401-1428).

Όταν την έκανα [σ.σ. την ταινία] ο μόνος συγγραφέας που σκεφτόμουν ήταν ο Masaccio.[...] Το στυλ του *Accattonne* είναι αρμονικό και εξαιρετικά απλό, όπως στον Masaccio ή στη ρωμαϊκή γλυπτική [...] στο *Accattonne* υπάρχει μονάχα ένα εικονιστικό στοιχείο – ο Masaccio, ίσως κατά βάθος ο Giotto και η ρωμαϊκή γλυπτική, αλλά γενικά ένα είδος αναφοράς.

*Pier Paolo Pasolini, 1968*¹¹¹

Με το συγκεκριμένο χαρακτηρισμό του στυλ της ταινίας, ο Παζολίνι ίσως ήθελε να τονίσει ότι σκηνοθέτησε την ιστορία του *Accattonne* σκεπτόμενος την απλότητα και το νατουραλισμό των έργων του Masaccio, με τις αυστηρές μορφές, τους λιτούς χώρους και τον εναρμονισμό των χρωμάτων¹¹² [εικ. 25-35].

¹⁰⁸ Bernardo Bertolucci, «Il cavaliere della valle solitaria», στο Siti & Zabagli (επιμ.), όπ. π., 2001, σελ. XVI.

¹⁰⁹ Όπ. π. Ας σημειωθεί εδώ ότι η πρώτη ταινία του Bertolucci, *La comare secca (Βίαιος θάνατος, 1962)*, βασίστηκε σε μία προϋπάρχουσα ιδέα του Παζολίνι. Βλ. Stack, όπ. π., 1969, σελ. 37, 137.

¹¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, Μιλάνο, Garzanti, 1959.

¹¹¹ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 43, 84-85.

¹¹² Ο Φλωρεντίνος Cristoforo Landino ήταν αυτός που χαρακτήρισε πρώτος το στυλ του Masaccio, το 1481, στα σχόλια του για τη *La Divina Commedia (Θεία Κωμωδία)* του Δάντη. Εκθειάζει το ζωγράφο για την αντιγραφή της αληθινής εμφάνισης των αντικειμένων της φύσης («imitazione del vero»), το ανάγλυφο των μορφών («rilievo»), την αρμονία και τη συνάφεια των συνθέσεων, την αφοσίωσή του στην καθαρότητα των τρισδιάστατων μορφών, τη δεξιοτεχνία του στη χρήση της προοπτικής και την ευκολία με την οποία αντιμετώπιζε τα τεχνικά προβλήματα. Βλ. C. Landino, *Commento di Cristoforo Landino fiorentino sopra la*

Ο Παζολίνι, όντας άπειρος ως σκηνοθέτης και με την μακρά του πορεία στη λογοτεχνία, ανακάλυψε ένα νέο μέσο έκφρασης, το οποίο ήθελε να κατανοήσει, να ανακαλύψει και στο τέλος να κατακτήσει. Έπρεπε λοιπόν να αντλήσει από κάτι οικείο, γνωστό και ήδη μελετημένο, κάτι το οποίο όσoι έχουν σπουδάσει σκηνοθεσία το είχαν ήδη φέρει εις πέρας. Για να μπορέσει να κάνει κτήμα του και να γράψει με αυτό το μέσο - γλώσσα που μόλις ανακάλυπτε, κατέφυγε σε κάτι που ήδη κατείχε: την ιστορία της τέχνης.

Άντλησε από εικονογραφικά πρότυπα που είχε μελετήσει, είχε κατανοήσει και είχε σίγουρα δει από κοντά: πρότυπα τα οποία απέπνεαν απλότητα και νατουραλισμό. Η πρώτη του ταινία λοιπόν, σχεδιάστηκε και σκηνοθετήθηκε σαν μια σειρά από στατικές εικόνες - αντί κινουμένων, δηλαδή σαν μια ακολουθία πλάνων έργων ζωγραφικής. Όπως οι επισκέπτες των εκκλησιών και οι θεατές των μουσείων επεξεργάζονται ένα έργο ζωγραφικής, έτσι και ο Παζολίνι ήθελε να προσεγγίσουν την ταινία του οι μελλοντικοί θεατές, σαν ένα έργο ζωγραφικής. Αισθάνθηκε πιθανότατα όπως ένας ζωγράφος, ο οποίος δημιουργεί εικόνες για κάποιο κοινό. Ο ίδιος είχε ήδη καταπιαστεί με τη ζωγραφική¹¹³, μπορεί λοιπόν κάποιος να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι δημιούργησε εκ νέου αντλώντας από πράγματα ήδη γνωστά.

Αποτελεί όμως γεγονός, ότι σε κανένα σημείο της ταινίας δεν υπάρχει κάποια σκηνή που να μπορεί κανείς να συνδέσει άμεσα με κάποιο από τα έργα του Masaccio, ή ακόμα και του Giotto. Ίσως το ασφαλέστερο συμπέρασμα είναι ότι ο σκηνοθέτης απλά κράτησε από τις τοιχογραφίες του ζωγράφου την απλότητα και τον νατουραλισμό τους.

Ο Παζολίνι, λοιπόν, προσπάθησε να δημιουργήσει σε μια καινούρια γλώσσα, με νέα γι' αυτόν μέσα και ιδέες, με απλότητα. Θεωρούσε ότι ο κινηματογράφος αποτελεί τη γραπτή γλώσσα της πραγματικότητας και η σημασία του είναι τόσο σημαντική όσο η ανακάλυψη της γραφής. Ο Masaccio χρησιμοποίησε την προοπτική και άνοιξε νέους δρόμους για την ζωγραφική του 15ου αι., έτσι και ο Παζολίνι -θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, σαν σύγχρονος Masaccio προσπάθησε να δημιουργήσει κάτι νέο, το οποίο επρόκειτο να αποτελέσει οδηγό για τους μελλοντικούς σκηνοθέτες.

Commedia di Dante, Φλωρεντία, 1481 στο R. Cardini (επιμ.), *Scritti critici e teorici*, i, Ρώμη, Bulzoni, 1974, σελ. 124.

Σύμφωνα με τον Βαζάρι, ο Masaccio ήταν ο πρώτος που αντιλήφθηκε ότι η ζωγραφική αποτελεί πλαστογράφηση της φύσης: ο πρώτος που ζωγράφιζε με ενότητα και απαλότητα τις μορφές του, εναρμονίζοντας όλα τα χρώματα, ώστε να μοιάζουν ζωντανές και φυσικές. Ακόμα, ήταν «θαυμάσιος δεξιότηχης όσον αφορά τις δυσκολίες» τις προοπτικής. Βλ. Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Φλωρεντία, Lorenzo Torrentino, 1550, σελ. 283-291.

¹¹³ Βλ. Εισαγωγή, σελ. 7.

Ένα ενδιαφέρον ερώτημα που προκύπτει από τα παραπάνω, είναι γιατί να μην θεωρήσει κάποιος ότι ο Παζολίνι χρησιμοποίησε έργα και άλλων ζωγράφων πέραν του Masaccio, ίσως και του Giotto, από τη στιγμή που δεν υπάρχει κάτι μέσα στην ταινία που να υποδεικνύει κάποιο συγκεκριμένο; Ή ακόμα, γιατί να θεωρήσουμε ότι όντως αντλείσαι εικονογραφικά πρότυπα από κάποιο ζωγράφο; Είναι επαρκής ο ισχυρισμός του σκηνοθέτη ότι σκεφτόταν μόνο τον Masaccio όταν σκηνοθετούσε και δημιουργούσε την ταινία; Κατά πόσο πρέπει και είναι δυνατόν η συγκεκριμένη δήλωση να αποτελέσει οδηγό για όσους θέλουν να ασχοληθούν με τον ρόλο της ζωγραφικής στην ταινία;

Καθώς δεν υπάρχουν συγκεκριμένα ζωγραφικά έργα ή κάποια *tableaux vivants* που να παραπέμπουν απευθείας στον Masaccio, η απόδειξη ενός τέτοιου ισχυρισμού είναι δύσκολη και επισφαλής. Οι περισσότεροι μελετητές που έχουν ασχοληθεί με τον ρόλο της ζωγραφικής στις ταινίες του, έχουν λάβει υπόψιν τους -εκτός φυσικά από το σχόλιο του σκηνοθέτη- τις προγενέστερες σπουδές του Παζολίνι. Είναι όμως αυτά αρκετά για να προσπαθήσει κάποιος να βρει στοιχεία ενός ζωγράφου μέσα στην ταινία ενός συγγραφέα - σκηνοθέτη - ζωγράφου; Από τη στιγμή που ο Παζολίνι έκανε μία τέτοια δήλωση, οι περισσότεροι έσπευσαν να την επιβεβαιώσουν. Ίσως το όλο κλίμα της ταινίας να θυμίζει έργα του Masaccio, απλά εδώ προκύπτει άλλο ένα ερώτημα: πόσοι θα είχαν κάνει αυτό το συνειρμό, αν δεν υπήρχε η δήλωση του Παζολίνι; Όπως ακριβώς το όλο κλίμα θυμίζει έργα του Masaccio, γιατί να μην θυμίζει έργα άλλων καλλιτεχνών;

Η δήλωση του Παζολίνι, δεν έγινε πριν τα γυρίσματα της ταινίας, ούτε κατά τη διάρκεια δημιουργίας της, αλλά μετά το πέρας της. Στο σενάριό της, δεν υπάρχει κανενός είδους σχόλιο για τη ζωγραφική, καμία αναφορά σε κάποιον ζωγράφο, ούτε ένας υπαινιγμός για κάποιο ζωγραφικό έργο. Ίσως λοιπόν, ο σκηνοθέτης βλέποντας ολοκληρωμένη την ταινία του θεώρησε ότι μοιάζει με το έργο του Masaccio, την απλότητα και τον νατουραλισμό του.

Ο νεορεαλισμός είναι νεκρός.

Το *Accattone* ήταν μία ταινία που εμφανίστηκε όταν ο νεορεαλισμός ήταν νεκρός. Αποτελούσε την έκφραση της Αντίστασης στον κινηματογράφο, της εκ νέου ανακάλυψης της Ιταλίας, μαζί με όλες μας τις ελπίδες για μία νέου είδους κοινωνία.

*Pier Paolo Pasolini, 1968*¹¹⁴

¹¹⁴ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 39.

Η πρώτη σκηνοθετική δημιουργία του Παζολίνι έχει πολλά κοινά στοιχεία με τις νεορεαλιστικές ταινίες των προηγούμενων χρόνων. Οι ομοιότητες με τα νεορεαλιστικά δράματα δεν οφείλονται μόνο στους χαρακτήρες των ταινιών με πόρνες, κλέφτες και ανύπαντρες μητέρες, αλλά ακόμα στην έμφαση που έδωσε στην οικονομική και κοινωνική κατάσταση των πρωταγωνιστών του¹¹⁵.

Στις αρχές τις δεκαετίας του 1960 η Ιταλία βρισκόταν σε μία μεταπολεμική περίοδο άνθησης, είχε αρχίσει να ανασυγκροτείται και να μετατρέπεται σε μια καταναλωτική κοινωνία¹¹⁶. Οι άνθρωποι άρχισαν να έχουν κάποιες ανέσεις και οι νεορεαλιστικές ταινίες απεικόνιζαν ένα παρελθόν που ήθελαν να ξεχάσουν¹¹⁷. Σύμφωνα με την Greene¹¹⁸, μια μερίδα θεατών δεν αντέδρασε θετικά στην ταινία ακριβώς επειδή ήθελε να πιστέψει ότι η φτώχεια των μεταπολεμικών χρόνων είχε πλέον εκλείψει· ίσως ο Παζολίνι με το *Accattone* υπερέβη τα όρια του στο πως οι Ιταλοί ήθελαν να βλέπουν τον εαυτό τους¹¹⁹.

Ο σκηνοθέτης, το 1968 -εφτά χρόνια μετά την πρώτη του ταινία και με αρκετές ακόμα στο ενεργητικό του, αναγνώρισε ότι το *Accattone* δημιουργήθηκε σε μια περίοδο στην οποία είχε περάσει η μόδα των νεορεαλιστικών ταινιών¹²⁰. Ισχυρίστηκε ότι:

στις νεορεαλιστικές ταινίες [...] οι καταστάσεις περιγράφονται με ένα συγκεκριμένο τρόπο, με ανθρώπινη ζεστασιά, αναμειγμένη με ειρωνεία -χαρακτηριστικά τα οποία εγώ δεν έχω. Συγκριτικά με το νεορεαλισμό, νομίζω ότι έχω εισάγει ένα συγκεκριμένο ρεαλισμό, αλλά θα ήταν δύσκολο να τον ορίσω με ακρίβεια¹²¹.

Με το παραπάνω σχόλιο, γίνεται εμφανής η άποψη του Παζολίνι ότι η ταινία του δεν είναι νεορεαλιστική. Ο ίδιος θεωρούσε ότι με αυτή την ταινία εισήγαγε ένα νέο είδος ρεαλισμού, είδος το οποίο δεν μπορούσε να ορίσει και να προσδιορίσει. Ή απλούστατα,

¹¹⁵ Greene, όπ. π., 1990, σελ. 25.

¹¹⁶ John Di Stefano, «Picturing Pasolini. Notes from a Filmmaker's Scrapbook», *Art Journal*, τόμος 56, τεύχος 2, 1997, σελ. 18-23.

¹¹⁷ Ο Fellini είχε αποφασίσει να βοηθήσει τον Παζολίνι στην παραγωγή της πρώτης του σκηνοθετικής δουλειάς· όμως, μετά την παρακολούθηση ορισμένων μονταρισμένων σκηνών δήλωσε ότι αποσύρεται από την παραγωγή. Ένας βασικός λόγος ήταν το θέμα που καταπιανόταν ο Παζολίνι, θέμα το οποίο ο Fellini θεώρησε ότι δεν ήταν πλέον προσφιλές στο κοινό. Τόνισε στον Παζολίνι ότι ο ίδιος θεωρούσε πως -μετά την *Dolce Vita* (Γλυκιά ζωή, 1960)- το κοινό αγχώνεται, δυσανεψτείται με στενάχωρες ταινίες, προτιμά ταινίες πιο ανάλαφρες, πιο χαρούμενες. Βλ. Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, Ρώμη, FM, 1961, σελ. 5.

¹¹⁸ Greene, όπ. π., 1990, σελ. 21.

¹¹⁹ Όπ. π.

¹²⁰ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 39.

¹²¹ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 109.

ισχυρίστηκε ότι δεν ακολούθησε καμία φόρμα, κανένα καλλιτεχνικό ρεύμα για να τη σκηνοθετήσει με το συγκεκριμένο τρόπο. Ίσως δεν ήθελε να μπουν ταμπέλες στις ταινίες του, δεν ασπαζόταν την άποψη ότι οι ταινίες του ανήκαν σε κάποιο είδος, αλλά ήταν μοναδικές.

Ταινία για ανθρώπινα σκουπίδια.

Το *Accattone* ήταν η πρώτη ταινία στην κινηματογραφική ιστορία της Ιταλίας που απαγορεύτηκε σε θεατές κάτω των 18 ετών. Θεωρήθηκε ότι αναπαριστά με πολύ χυδαίο τρόπο το ρωμαϊκό υπο-προλεταριάτο και ότι νομιμοποιεί τα μικροαδικήματα στις φτωχογειτονιές¹²².

Γενικότερα, σύμφωνα με τον Siciliano¹²³, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Παζολίνι είχε γίνει ο αποδιοπομπαίος τράγος του τύπου, ο οποίος αναφερόταν στο πρόσωπό του για ό, τι συνέβαινε στη Ρώμη που αφορούσε το υπο-προλεταριάτο, τη ζωή των χαμηλών κοινωνικών τάξεων και την ομοφυλοφιλία γενικότερα.

¹²² Di Stefano, όπ. π., 1997, σελ. 19.

¹²³ Siciliano, όπ. π., 1982, σελ. 243.



Εικόνα 25: Στιγμιότυπο ταινίας



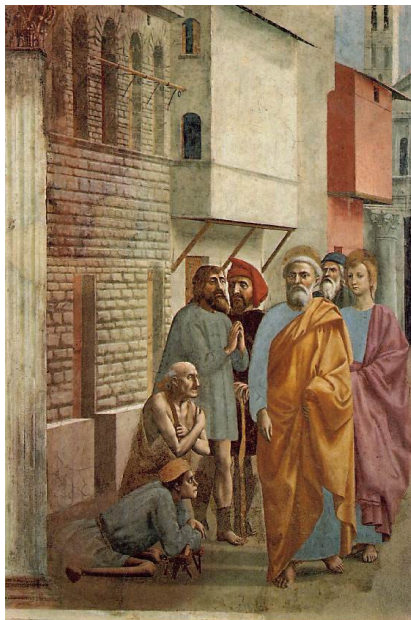
Εικόνα 26: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 27: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 28: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 29: Massaccio, *Ο Άγιος Πέτρος θεραπεύει με τη σκιά του*, 1426-1427, νωπογραφία, Παρεκκλήσι Brancacci, Santa Maria del Carmine, Φλωρεντία



Εικόνα 30: Massaccio, *Η Βάπτιση των Νεοφύτων*, 1426-1427, νωπογραφία, Παρεκκλήσι Brancacci, Santa Maria del Carmine, Φλωρεντία



Εικόνα 31: Στιγμιότυπο ταινίας



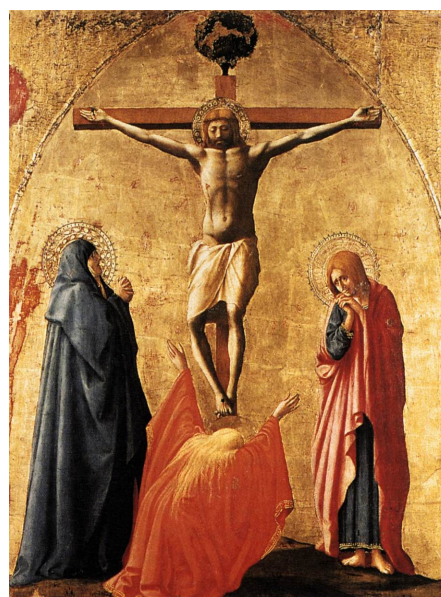
Εικόνα 32: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 33: Masaccio, *Η πληρωμή του φόρου*, 1424-1425, νωπογραφία, Παρεκκλήσι Brancacci, Santa Maria del Carmine, Φλωρεντία



Εικόνα 34: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 35: Masaccio, *Η Σταύρωση*, περ. 1426, ξύλο, Νάπολη, Εθνικό Μουσείο Capodimonte

Mamma Roma (Μάμα Ρόμα, 1962).

a Roberto Longhi

cui sono debitore della mia «fulgurazione figurativa»

Pier Paolo Pasolini, 1962¹²⁴

Σε πρώτη ανάγνωση, η *Mamma Roma* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα δράμα, το οποίο κινείται στη σφαίρα της ψυχανάλυσης, με τη σαφή αναφορά στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα· παρουσιάζεται η ιστορία της σχέσης μεταξύ μιας πόρνης και του έφηβου γιού της¹²⁵.

Μια δεύτερη ανάγνωση οδηγεί σε μια πολιτικοκοινωνική προσέγγιση, η οποία κινείται στους ίδιους χώρους κι έχει την ίδια ποιητική και αισθητική αντίληψη με το *Accattone* (1961). Τα κυριότερα σημεία στα οποία εστιάζει ο Παζολίνι είναι η φτώχεια που επικρατεί στην εργατική τάξη, καθώς και η ακινησία της ταξικής διαστρωμάτωσης, η οποία δεν αφήνει περιθώρια για κοινωνική πρόοδο¹²⁶.

Ιερό και βέβηλο.

Η ταινία ξεκινάει με την άφιξη της *Mamma Roma* στη δεξίωση του γάμου του πρώην προαγωγού της. Καταφθάνει φωνάζοντας δυνατά, ενώ κρατάει τρία γουρούνια τα οποία προσφέρει ως γαμήλιο δώρο στο ζευγάρι [εικ. 36-37]. Η πρώτη αυτή σκηνή αποτελεί μια από τις εικαστικές αναφορές της ταινίας, με το γαμήλιο δείπνο να θυμίζει το *Μυστικό Δείπνο* (1494-1498, ποικίλες τεχνικές, Μιλάνο, Santa Maria delle Grazie) του Λεονάρντο Ντα Βίντσι¹²⁷[εικ. 38-40]. Στη θέση του Χριστού και των μαθητών του, ο Παζολίνι τοποθετεί τον Carmine, μαζί με ιερόδουλες, ενώ η *Mamma Roma* αφήνει τα γουρούνια στη θέση όπου στο ζωγραφικό έργο βρίσκεται ο Ιούδας.

Πόσο μεγάλη αντίθεση μπορεί να κρύβεται όμως στη σύγκριση του *Μυστικού Δείπνου* (1494-1498) με το γάμο ενός προαγωγού γυναικών; Ή στη σύγκριση της

¹²⁴ Η αφιέρωση αυτή υπάρχει στο σενάριο της ταινίας. Βλ. Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma [la prima sceneggiatura]*, Μιλάνο, Rizzoli, 1962, σελ. 8.

¹²⁵ Αντρέας Ταρνανάς, *Πιερ Πάολο Παζολίνι*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2003, σελ. 38.

¹²⁶ Όπ. π.

¹²⁷ Snyder, όπ. π., 1980, σελ. 50. Το *Μυστικό Δείπνο* του ντα Βίντσι θυμίζει και μια σκηνή στην ταινία *Viridiana (Βιριδιάννα, 1961)* του Luis Buñuel· εκεί, απεικονίζονται ζητιάνοι, φτωχοί και περιπλανώμενοι στη θέση του Ιησού και των μαθητών του.

θηρσκείας με την αμαρτία; Ή ακόμα σ' αυτήν του κόσμου του πνεύματος με τον κόσμο της σάρκας; Ή τέλος στη σύγκριση – ταύτιση του ιερού με το βέβηλο;

Από μία πλευρά, η ομοιότητα με τον πίνακα ίσως υποδηλώνει την αντίθεση μεταξύ του κόσμου του πνεύματος, δηλαδή του Χριστού και των μαθητών του και του κόσμου της σάρκας, δηλαδή των προαγωγών και των ιερόδουλων. Ίσως ο Παζολίνι ήθελε να συγκρίνει αυτούς τους δύο εκ διαμέτρου αντίθετους κόσμους. Ίσως πάλι, με αυτή τη σύγκριση ήθελε να τονίσει ότι παρόλες τις φαινομενικές αντιθέσεις τους, είναι δύο κόσμοι άρρηκτα συνδεδεμένοι¹²⁸.

Το καλό και το κακό, το ιερό και το βέβηλο μπορούν να θεωρηθούν σαν δύο πλευρές της ανθρώπινης αδυναμίας. Ο Παζολίνι δεν ενδιαφερόταν για απλή αισθητική προσφορά των ζωγραφικών έργων, αλλά μέσω της χρήσης τους είχε ως στόχο να αναδείξει το παρόν, να το κάνει πιο πραγματικό. Με την ομοιότητα της σκηνής του γάμου με το *Μυστικό Δείπνο* (1494-1498) [εικ. 38, εικ. 40] ήθελε ίσως να τονίσει την αγάπη του για τους περιθωριοποιημένους και για το υποπρολεταριάτο, ήθελε να αγιοποιήσει τους απλούς ανθρώπους. Με την αντικατάσταση των μαθητών του Χριστού με ανθρώπους χωρίς καμία ιερότητα ίσως ήθελε να δείξει στο κοινό του ότι καθετί ιερό πολλές φορές γεννιέται και προέρχεται από το περιθώριο και τη χυδαιότητα. Οι νέοι Άγιοι και ο νέος Ιησούς, φαίνεται να ισχυρίζεται ο Παζολίνι, είναι το προλεταριάτο¹²⁹.

Η μανία με τον Καραβάτζο.

Είδα τον Ettore Garofolo ενώ δούλευε ως σερβιτόρος [...] ακριβώς όπως τον παρουσίασα στην ταινία, κουβαλούσε ένα μπολ με φρούτα, όπως ακριβώς μια μορφή σε έναν πίνακα του Καραβάτζο.

*Pier Paolo Pasolini, 1968*¹³⁰

Η ομοιότητα του Ettore με το *Αγόρι με καλάθι φρούτων* (1593, λάδι σε καμβά, Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε) του Καραβάτζο ήταν εκείνο που κέντρισε αμέσως το ενδιαφέρον του Παζολίνι [εικ. 41-43]. Ο σκηνοθέτης ισχυρίστηκε ότι αφότου ανακάλυψε τον Ettore, προσάρμοσε το σενάριο της ταινίας στην προσωπικότητα του νεαρού¹³¹. Αυτή

¹²⁸ Snyder, όπ. π., 1980, σελ. 50-51.

¹²⁹ Giulia Grassi, *Pasolini e la pittura. I modelli pittorici nel cinema di Pasolini*, χ. χ.: ανάκτηση απ' τον ιστότοπο scudit.net.

¹³⁰ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 51.

¹³¹ Όπ. π.

την πρακτική ακολουθούσε πολύ συχνά, καθώς όπως έχει προαναφερθεί η πλειονότητα των ηθοποιών του ήταν ερασιτέχνες, από τους οποίους εμπνεόταν και τις περισσότερες φορές ταίριαζε το ρόλο στις δυνατότητες του εκάστοτε προσώπου.

Την ανάλογη πρακτική με τον Παζολίνι ακολουθούσε και ο Καραβάτσο: επέλεγε τα μοντέλα του από το δρόμο, καθώς θεωρούσε ότι με αυτό τον τρόπο προσέδιδε στις συνθέσεις του νατουραλισμό. Δεν υπήρχε σεβασμός στο *decorum* από τον ζωγράφο, όπως δεν υπήρχε σεβασμός στις κοινωνικές συμβάσεις των ταινιών από τον σκηνοθέτη¹³². Ο Καραβάτσο απεικόνιζε τους αγίους σαν λαϊκούς ανθρώπους, ενώ ο Παζολίνι απεικόνιζε τους λαϊκούς ανθρώπους σαν αγίους¹³³. Κανείς από τους δύο δεν ήθελε να ωραιοποιήσει ή να εξιδανικεύσει τις μορφές και τους χαρακτήρες του, αλλά και οι δύο αντλούσαν από την καθημερινότητα, και μάλιστα από μια καθημερινότητα άεργη, παράνομη, και τις περισσότερες φορές επικίνδυνη. Καμία εξιδανίκευση μορφών δεν έγινε δεκτή από τον Καραβάτσο, ούτε για τον Άγιο Ιωάννη, ούτε για τον Χριστό, ούτε καν για την Παναγία [εικ. 44-45].

Ο θάνατος ως πηγή έμπνευσης.

Η θεματική του θανάτου είναι παρούσα και στη δεύτερη σκηνοθετική δουλειά του Παζολίνι, με αυτόν του έφηβου Ettore να επισφραγίζει την ταινία. Ως έφηβος πια ο Ettore πάει στην πόλη για να ζήσει μαζί με την μητέρα του· πέραν όμως της φυσικής του μητέρας, μιας πρώην πόρνης, η οποία τον οδηγεί αναπόφευκτα στον υπόκοσμο, ταυτόχρονα αναπτύσσεται και κάτω απ' τη σκιά μιας άλλης μάνας - πόρνης, της πόλης που πάει για να ζήσει και κατ' επέκταση του κοινωνικού περιβάλλοντος, που και αυτά με τη σειρά τους τον οδηγούν στον υπόκοσμο¹³⁴.

Ο Παζολίνι κινηματογράφησε τη σκηνή του θανάτου του Ettore, ξεκινώντας, με την κάμερα να εστιάζει στο κεφάλι και να προχωράει αργά προς τα πόδια. Δημιουργείται έτσι η δραματική εικόνα ενός νεαρού μάρτυρα, σε μια συμβολική σταύρωση. Η σκηνή αυτή θυμίζει το νεκρό Χριστό στον πίνακα του Andrea Mantegna, *Ο νεκρός Χριστός* (1490, τέμπρα σε καμβά, Μιλάνο, Πινακοθήκη της Μπρέρα) [εικ. 46-47].

¹³² Giovan Pietro Bellori, *Le vite dei pittori, scultori et architetti moderni*, Ρώμη, Mascardi, 1672, σελ. 197-216.

¹³³ Galluzzi, όπ. π., 1994, σελ. 83.

¹³⁴ Ταρνανάς, όπ. π., 2003, σελ. 39.

Με το συγκεκριμένο πίνακα ο Παζολίνι δημιούργησε έναν παραλληλισμό μεταξύ της μορφής του Ettore και του Χριστού και αναζήτησε κοινά στοιχεία ανάμεσα στον μαρξισμό και τις ρίζες της χριστιανικής διδασκαλίας. Ο πρωταγωνιστής της ταινίας σαν άλλος Ιησούς σταυρώθηκε και πέθανε σαν μάρτυρας, ο Ettore αποτελεί το σύμβολο της κοινωνικής του τάξης και ο σκηνοθέτης με τον παραλληλισμό του θανάτου του με αυτόν του Ιησού αποκαλύπτει την ιερότητα που θεώρησε ότι υπάρχει στον νεαρό. Με αυτόν τον τρόπο ασκεί κοινωνική κριτική η οποία έχει ως βάση τις ταξικές αντιθέσεις και σχετίζεται με τον κομμουνισμό, ο οποίος προάγει τη συλλογικότητα και όχι τη μονάδα· όλοι είμαστε ίσοι, άρα ο Ettore θα μπορούσε να είναι Θεός. Ίσως υπάρχει ακόμα κάποια ελπίδα για αλλαγή της κοινωνίας, από τη στιγμή που όπως ο Χριστός μετά τη θυσία του άλλαξε τον κόσμο, έτσι και ο Ettore μετά το θάνατό του ίσως βελτιώσει το κόσμο¹³⁵.

Η ζωγραφική εδώ έρχεται πολύ κοντά στην κινηματογραφία, με την ακραία γωνία απεικόνισης που εξυπηρετεί έναν διπλό σκοπό: να υποδηλώσει τη θέση της εξουσίας του Χριστού πάνω μας -λόγω των χαμηλών γωνιών, οι οποίες τονίζουν τη δύναμη- και να παρουσιάσει με μη συνηθισμένο τρόπο τον Ιησού, σαν πτώμα χωρίς τίποτε το θεϊκό¹³⁶.

Οι κριτικοί δεν έχουν μάτια;

Longhi, εξήγησέ τους ότι δεν είναι αρκετό να δείξει κάποιος μονάχα μία μορφή σε βράχυνση με τα πόδια σε πρώτο πλάνο, για να μιλάνε για την επίδραση του Mantegna. Μα δεν έχουν μάτια αυτοί οι κριτικοί; Δεν βλέπουν ότι το μαύρο – άσπρο [...] στο γκρίζο κελί του Ettore ανακαλεί ζωγράφους οι οποίοι έζησαν και δημιούργησαν δεκαετίες πριν τον Masaccio; Ή μήπως μπορεί κάποιος να μιλήσει για ένα μείγμα του Masaccio και του Καραβάτζο;

Pier Paolo Pasolini, 1962¹³⁷.

Με την παραπάνω δήλωση φαίνεται ότι ο Παζολίνι δεν θεωρούσε ότι αντέγραψε τη σκηνή του θανάτου από τον Mantegna, αλλά ότι το όλο κλίμα και τα χρώματα της σκηνής

¹³⁵ Galluzzi, όπ. π., 1994, σελ. 91-93.

¹³⁶ Οι γραμμές του σώματος του Χριστού και της σκηνής προσελκύουν το βλέμμα μας στο κέντρο του πίνακα, στα γεννητικά του όργανα, γεγονός το οποίο είναι κάπως ανορθόδοξο όσον αφορά την απεικόνιση του Χριστού. Όμως κατά την περίοδο της πρώιμης Αναγέννησης η γεννητική εστίαση της ζωγραφικής του Mantegna δεν ήταν ασυνήθιστη· ήταν ένας τρόπος για την απεικόνιση της ανθρώπινης φύσης του Ιησού. Βλ. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1983, σελ. 43-50.

¹³⁷ Pier Paolo Pasolini, «Il film e la critica. Sfogo per Mamma Roma», *Vie Nuove*, τεύχος 40, 1962, σελ. 227-232.

οδηγούν το θεατή -ερώτημα που προκύπτει είναι ποιος ακριβώς θεατής θα μπορούσε να συμπεράνει κάτι διαφορετικό- στη ζωγραφική παράδοση που προϋπήρχε του Mantegna, δηλαδή στον Giotto και στον Masaccio.

Διάφορα ερωτήματα εγείρονται από τη συγκεκριμένη δήλωση του Παζολίνι. Γιατί δεν ήταν δεκτικός στη σύγκριση της συγκεκριμένης σκηνής με τον προαναφερθέντα πίνακα; Ίσως σκοπός του δεν ήταν να γίνει σύγκριση μονάχα με τον συγκεκριμένο πίνακα, αλλά ήθελε να προβάλλει την ιερότητα που εμπεριέχεται στον Ettore και κάνοντας παραλληλισμό με τον Χριστό να αφαιρέσει κάθε νόημα από τον επερχόμενο θάνατο.

Τέλος, ίσως η δήλωση του Παζολίνι είχε έναν και μοναδικό αποδέκτη: το πρόσωπο στο οποίο είναι αφιερωμένη η συγκεκριμένη ταινία. Είναι άραγε δυνατόν τα σχόλια αυτά να αποτελούσαν ένα έμμεσο ερώτημα προς τον Longhi; Μήπως ο Παζολίνι (απο-) ζητούσε την γνώμη του πρώην καθηγητή του; Τον επικαλέστηκε ως αυθεντία για να συμφωνήσει με τους ισχυρισμούς του και πιθανώς ήλπιζε σε μία απάντησή του, ένα σχολιασμό¹³⁸.

¹³⁸ Ο Longhi δε συμπαθεί ιδιαίτερα την τέχνη του Mantegna· θεωρεί ότι παρόλο που η Αναγέννηση αποτέλεσε μια διαδικασία εκσυγχρονισμού, ο Mantegna βρισκόταν ακριβώς στην αντίθετή του κατεύθυνση. Για τα σχόλια του R. Longhi όσον αφορά την τέχνη του Mantegna βλ. R. Longhi, «Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco», *Vita Artistica*, I, 1926, σελ. 127-139, 147-148· R. Longhi, *L'Arte*, xxi, 1918, σελ. 238. Κριτική στο: B. Berenson, «A new Mantegna for America», *Art in America*, 1918, σελ. 127-128· R. Longhi, *L'Arte*, xxii, 1918, σελ. 80. Κριτική στο: R. Schwabe, «Mantegna and his imitators», *The Burlington Magazine*, 1918, σελ. 215-216· R. Longhi, «Rinascimento di un Mantegna», *Pan*, 3, 1934, σελ. 504-512· R. Longhi, «Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica del 1961», *Paragone*, 145, 1962, σελ. 7-21.



Εικόνα 36: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 37: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 38: Στιγμιότυπο ταινίας



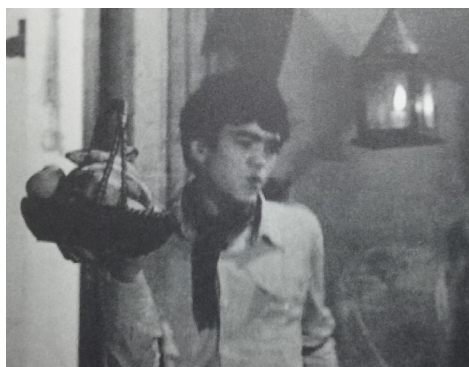
Εικόνα 39: Luis Buñuel, *Βιριδιάνα*, 1961, στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 40: Leonardo da Vinci, *Μυστικό Δείπνο*, 1498, ποικίλες τεχνικές, Μιλάνο, Santa Maria delle Grazie



Εικόνα 41: Caravaggio, *Αγόρι με καλάθι φρούτων*, περ. 1593, λάδι σε καμβά, Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε



Εικόνα 42: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικ. 43: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 44: Caravaggio, *Η Κοίμηση της Παναγίας*, 1602-1606, λάδι σε καμβά, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου



Εικόνα 45: Caravaggio, *Η Παναγία των Palafronieri*, 1606, λάδι σε καμβά, Ρώμη, Πινακοθήκη Borghese



Εικόνα 46: Andrea Mantegna, *Ο Χριστός νεκρός*, τέμπερα σε καμβά, Μιλάνο, Πινακοθήκη Brera



Εικόνα 47: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 48: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 49: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 50: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 51: Στιγμιότυπο ταινίας

La Ricotta (1963).

Η ιστορία των Παθών.

Στην τρίτη χρονολογικά ταινία του ο Παζολίνι χρησιμοποιεί πρώτη φορά *tableaux vivants* έργων των Rosso Fiorentino (*Αποκαθήλωση*, 1521, λάδι σε ξύλο, Volterra, Δημοτική Πινακοθήκη) και Pontormo (*Αποκαθήλωση*, 1528, λάδι σε ξύλο, Φλωρεντία, Παρεκκλήσι Carroni, Santa Felicità) [εικ. 52-55]. Πρώτη φορά επίσης, ορισμένα πλάνα της ταινίας είναι έγχρωμα [εικ. 57], σε αντίθεση με τις δύο προγενέστερες ταινίες του οι οποίες ήταν εξ ολοκλήρου ασπρόμαυρες.

Δεν είναι δύσκολο να προβλέψω για τη συγκεκριμένη ιστορία μεροληπτικές, διαφορούμενες και σκανδαλιστικές κρίσεις. Σε κάθε περίπτωση, θέλω να δηλώσω εδώ και τώρα ότι, όπως και να έχει γυριστεί η *La Ricotta*, η ιστορία των Παθών -την οποία η *La Ricotta* εμμέσως ανακαλεί- αποτελεί για μένα την σπουδαιότερη ιστορία που έχει συμβεί και τα βιβλία τα οποία την αφηγούνται είναι τα πιο εξαιρετικά που έχουν γραφτεί ποτέ.

Pier Paolo Pasolini, 1963¹³⁹

Με επικριτικά σχόλια για τις προγενέστερες ταινίες του ήδη να τον βαραίνουν, ο σκηνοθέτης προλογίζει τη συγκεκριμένη με το παραπάνω απόσπασμα, προσπαθώντας ίσως να προλάβει αρνητικές αντιδράσεις. Οι κατηγορίες δεν άργησαν να έρθουν, ακριβώς όπως είχε προβλέψει ο Παζολίνι, με την απαγόρευση της ταινίας αμέσως μετά την προβολή της, με την κατηγορία της προσβολής της θρησκείας¹⁴⁰.

Tableaux vivants.

Οι δύο πίνακες που αποτυπώνονται στην ταινία πραγματεύονται το ίδιο θέμα, την *Αποκαθήλωση*, με τον πρώτο σε σειρά εμφάνισης να ανήκει στον Rosso Fiorentino (*Αποκαθήλωση*, 1521, λάδι σε ξύλο, Volterra, Δημοτική Πινακοθήκη) και τον δεύτερο στον

¹³⁹ Το συγκεκριμένο απόσπασμα εμφανίζεται στο ξεκίνημα της ταινίας, πριν τους τίτλους αρχής.

¹⁴⁰ Δεν συμμερίζονταν όλοι οι καθολικοί χριστιανοί την παραπάνω άποψη: οι ιερείς που δίδασκαν στο Pontificia Università Gregoriana της Ρώμης δεν θεώρησαν το φιλμ προσβλητικό. Βλ. Siciliano, *όπ. π.*, 1982, σελ. 254.

Pontormo (*Αποκαθήλωση*, 1528, λάδι σε ξύλο, Φλωρεντία, Παρεκκλήσι Carroni, Santa Felicità) [εικ. 52-55].

Τι είναι αυτό που ήθελε να πετύχει ο Παζολίνι με τη χρήση των συγκεκριμένων έργων; Από τη στιγμή που πραγματεύονται θρησκευτικό θέμα, σίγουρα αποτελούν σχόλιο όσον αφορά τη θρησκεία. Το σχόλιό του γίνεται αντιληπτό με τη συμπεριφορά των ηθοποιών που συμμετέχουν στα *tableaux vivants*: τα έντονα συναισθήματα, η ιερότητα του θέματος και η πνευματική συμμετοχή που είναι εμφανείς στους δύο πίνακες εκλείπουν από τα *tableaux vivants* της ταινίας, αφού οι ηθοποιοί επιδίδονται σε βωμολοχίες και αστεία, ενώ μία γυναίκα κάνει στριπτιζ μπροστά στους συμπρωταγωνιστές της. Το μοναδικό στοιχείο που αρμόζει σε μία περίπτωση σαν και αυτήν, αποτελεί η απαγγελία ενός αποσπάσματος από το «Donna de Paradiso» του Jacopone¹⁴¹. Πέραν αυτού, οι περισσότερες άλλες σκηνές έρχονται σε πλήρη αντίθεση με το υψηλό επίπεδο που θα έπρεπε να πηγάζει από τα *tableaux vivants*¹⁴².

Αυτή η αντίθεση κάνει τον θεατή να σκεφτεί ποιο ρόλο επιτελεί η παρουσία των *tableaux vivants* και να διακρίνει -σύμφωνα με τον Cecchini- τρία επίπεδα ανάγνωσης¹⁴³. Σε ένα πρώτο επίπεδο παραπέμπουν σε πίνακες έντονης πνευματικής και συναισθηματικής συμμετοχής, στην οποία συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό η απαγγελία των στίχων του Jacopone. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η συμπεριφορά των ηθοποιών, που αποκαλύπτει τι συμβαίνει πίσω από τα παρασκήνια, συνεπάγεται τη μείωση της ιερότητας της σκηνής, η οποία οδηγεί σε μία χλευαστική και ειρωνική στάση απέναντι στο πνευματικό κλίμα και ακολούθως στη θρησκεία γενικότερα. Σε ένα τρίτο επίπεδο η αγένεια των ηθοποιών αναδεικνύει τη μορφή του ήρωα, του Stracci. Μέσω αυτής της αναίδειας και της

¹⁴¹ Οι στίχοι που ακούγονται είναι οι εξής:

Figlio, l'alma t'è scita
figlio de la smarrita,
figlio de la sparita,
figlio, attossecato!

Figlio bianco e vermiglio,
figlio senza somiglio,
figlio, a chi m'apiglio?
Figlio, pur m'hai lassato!

Βλ. Da Todì Jacopone, *Laude*, επιμ. Franco Mancini, Μπάρι, Gius, Laterza & Figli, 1977, σελ. 205.

¹⁴² Michele Cecchini, *Testo e contesto: La Ricotta di Pier Paolo Pasolini*, χ. χ. Ανάκτηση από τον ιστότοπο: <http://michelececchini.it/officina/testo-e-contesto-la-ricotta-di-pier-paolo-pasolini/>.

¹⁴³ Όπ. π.

ανηθικότητας του θιάσου του κινηματογραφικού σέτ ο Παζολίνι παρουσιάζει τον πραγματικό Χριστό – Άγιο, τον Stracci¹⁴⁴.

Ο άγιος είναι ο Stracci, φαίνεται ότι υποστηρίζει ο σκηνοθέτης, αφού στην πραγματικότητα είναι ο μόνος χαρακτήρας που εμφανίζεται συχνά στο προσκήνιο και διαφέρει από τους υπόλοιπους όσον αφορά τη συμπεριφορά του: είναι τόσο ανιδιοτελής και γενναιόδωρος, ώστε δίνει το δικό του μερίδιο φαγητού στην πεινασμένη οικογένειά του και είναι τόσο θεοσεβούμενος, ώστε δεν κατεβαίνει από τον σταυρό ακόμα και όταν δεν αισθάνεται καλά. Ο ρόλος του είναι διπλός, αφού από τη μία αντιπροσωπεύει την κατώτερη τάξη, το προλεταριάτο, το οποίο θυσιάζεται για τους αστούς, και από την άλλη αποτελεί την αληθινή και σύγχρονη ενσάρκωση του Χριστού· θυσιάζεται και σταυρώνεται λόγω της ακεραιότητας, της ευγένειας και της καλοσύνης του¹⁴⁵. Είναι ο μόνος που πλησιάζει σε κάτι θεϊκό και φυσικά δεν είναι τυχαίο ότι είναι ο μόνος ο οποίος ανήκει στο προλεταριάτο. Ο σκηνοθέτης δηλώνει με αυτόν τον τρόπο ότι οι υπόλοιποι ηθοποιοί, οι οποίοι φαίνεται ότι είναι διάσημοι και πλούσιοι δεν καταφέρνουν να πλησιάσουν σε καμία ιερότητα παρόλο που αναπαριστούν τις ιερές μορφές των *tableaux vivants*. Μέσω της ιστορίας του Stracci ολοκληρώνεται η βλάσφημη συμπεριφορά των παραγόντων που συμμετέχουν στα *tableaux vivants*: ο θάνατός του περιορίζει τον καθένα στη σιωπή και τώρα είναι μια στιγμή προσέγγισης του ανθρώπινου με το θείο· σε αυτό το σημείο οι προηγούμενες ιερές σκηνές καθιστούν πρόδηλες το πνευματικό τους φορτίο και τον λόγο ύπαρξής τους¹⁴⁶.

Σε ένα άλλο επίπεδο ανάγνωσης -σύμφωνα με την Carlorosi, ίσως τα δύο *tableaux vivants* χρησιμεύουν ως μέσο σύγκρισης των υποκειμενικών οραμάτων των δύο σκηνοθετών (του Παζολίνι που σκηνοθετεί το *La Ricotta* και του Orson Welles, ο οποίος υποδύεται ένα σκηνοθέτη που σκηνοθετεί μια ταινία) όσον αφορά τον τρόπο δημιουργίας μιας ταινίας, ή ακόμα της ζωγραφικής και του κινηματογράφου γενικότερα¹⁴⁷. Και τα δύο έργα προσφέρουν την ευκαιρία στον θεατή να προβληματιστεί σχετικά με το νόημα της ταινίας, καθώς η αφηγηματική γραμμή της σταματάει. Η κάμερα του Παζολίνι εμμένει στην έκφραση του κάθε ηθοποιού, εκθέτοντας με αυτόν τον τρόπο την ανθρώπινη ουσία της, ενώ αυτή του σκηνοθέτη (Orson Welles) στοχεύει στην αναπαράσταση μίας

¹⁴⁴ Όπ. π.

¹⁴⁵ Όπ. π.

¹⁴⁶ Όπ. π.

¹⁴⁷ Silvia Carlorosi, «Pier Paolo Pasolini's *La ricotta*: the power of cinempoiesis», *Italica*, 3, 2009. [Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://www.thefreelibrary.com/Pier+Paolo+Pasolini%27s+La+ricotta%3a+the+power+of+cinempoiesis.-a0209800747>].

μανιεριστικής σύνθεσης της πραγματικότητας. Ο κινηματογράφος του Παζολίνι επομένως, ο οποίος προσπαθεί να μιλήσει με τη γλώσσα της πραγματικότητας, συγκρούεται με την πλαστότητα της αναπαράστασης του σκηνοθέτη (Orson Welles)¹⁴⁸.

Ακόμα, σε ένα άλλο επίπεδο ανάγνωσης ο Παζολίνι ταύτισε τον εαυτό του με τον χαρακτήρα του σκηνοθέτη που ενσαρκώνει ο Welles, από τη στιγμή που τον παρουσίασε να διαβάζει ένα ποίημά του¹⁴⁹ [εικ. 59]. Με την ανικανότητα του σκηνοθέτη (Orson Welles) να δημιουργήσει το ιερό κλίμα που υπάρχει στους πίνακες ίσως ο Παζολίνι κάνει αυτοκριτική: αν και ασχολείται κυρίως με τα δεινά της εργατικής τάξης, φαίνεται ότι έχει επίγνωση της δικής του κοινωνικής θέσης, ενός προνομιούχου πολίτη μεσαίας κοινωνικής τάξης. Φαίνεται ότι ο Παζολίνι είχε αμφιβολίες κατά πόσο ο ίδιος, ως πρόσωπο που κατείχε μια παρόμοια κοινωνική θέση με τον χαρακτήρα του Welles, είχε τη δυνατότητα να κάνει μια ειλικρινά θρησκευτική ταινία¹⁵⁰.

Ηθική πτώση σύγχρονου ανθρώπου.

Η συγκεκριμένη ταινία διαφέρει από τις δύο προηγούμενες του Παζολίνι, καθώς σε αυτήν γίνεται ακόμα πιο πρόδηλη η αντιμετώπιση της κατώτερης τάξης της Ιταλίας ως σύγχρονης θρησκευτικής εικόνας. Στη *La Ricotta* συμμετέχουν άνθρωποι που θεωρούνται της υψηλής κοινωνίας, εκτός από τον Stracci, ο οποίος ως διαφορετικός χλευάζεται και αγνοείται¹⁵¹.

¹⁴⁸ Όπ. π.

¹⁴⁹ Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione e il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche eta
sepolta. Mostruoso e chi e nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
piu moderno d'ogni moderno
a cercare i fratelli che non sono piu.

Βλ. Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di Rosa*, Μιλάνο, Garzanti, 1964.

¹⁵⁰ Carlorosi, όπ. π., 2009.

¹⁵¹ Όπ. π.

Σύμφωνα με την Greene¹⁵², η ταινία δεν ασχολείται τόσο με την θρησκεία αυτή καθ' εαυτή, αλλά με την υποβαθμισμένη θέση την οποία κατέχει στη σύγχρονη κοινωνία και, ειδικά, με τον τρόπο που παρουσιάζεται. Η αντίφαση μεταξύ ιερού και βέβηλου, αληθινού και ψεύτικου, ακολουθείται από μία σειρά λήψεων οι οποίες υπογραμμίζουν μία ακόμα μεγάλη αντίθεση της ταινίας: την αντιπαραβολή ανάμεσα στις επιπόλαιες ανησυχίες της μπουρζουαζίας και τις πραγματικές ανάγκες της εργατικής τάξης. Καθώς συνεχίζεται η ταινία γίνεται εμφανές ότι το πραγματικό πάθος είναι αυτό του Stracci. Παρόλο τον φόβο του ότι θα πεθάνει από την πείνα, τελικά πεθαίνει από υπερκατανάλωση τροφής. Εν κατακλείδι, η *La Ricotta* αποτελεί μία δήλωση για την ηθική πτώση του σύγχρονου ανθρώπου¹⁵³.

Η ταινία απαγορεύτηκε για κάποιο διάστημα και όταν επετράπη η προβολή της, ο Παζολίνι υποχρεώθηκε να κόψει κάποιες σκηνές, επειδή θεωρήθηκαν αντι-καθολικές¹⁵⁴. Ο σκηνοθέτης θα πει κάποια χρόνια αργότερα σχετικά με την κατηγορία που του αποδόθηκε για τη συγκεκριμένη ταινία, ότι:

ακόμα και τώρα δεν μπορώ να πω για ποιον ακριβώς λόγο με δίκασαν, αλλά ήταν μία φρικτή περίοδος για μένα. Με συκοφαντούσαν σχεδόν κάθε εβδομάδα και για δύο ή τρία χρόνια ζούσα κάτω από ένα είδος αφάνταστης καταδίωξης¹⁵⁵.

¹⁵² Greene, όπ. π., 1990, σελ. 61-63.

¹⁵³ Όπ. π.

¹⁵⁴ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 64.

¹⁵⁵ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 63.



Εικόνα 52: Rosso Fiorentino, *Αποκαθήλωση*, 1521, λάδι σε ξύλο, Volterra, Καθεδρικός ναός



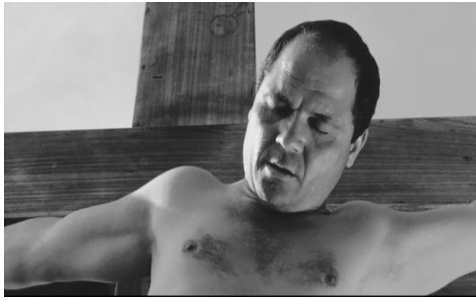
Εικόνα 53: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 54: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 55: Pontormo, *Αποκαθήλωση*, περ. 1528, λάδι σε ξύλο, Φλωρεντία, Παρεκκλήσι Carponi, Santa Felicità



Εικόνα 56: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 57: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 58: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 59: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 60: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 61: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 62: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 63: Στιγμιότυπο ταινίας

Il Vangelo secondo Matteo (1964).

Alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII

Pier Paolo Pasolini, 1964¹⁵⁶

Επαναστατικό Ευαγγέλιο.

Το Ευαγγέλιο [...] δεν μπορούσα να το εξιστορήσω σαν ένα κλασικό αφήγημα γιατί δεν είμαι πιστός, αλλά άθεος. [...] Έπρεπε, λοιπόν, να διηγηθώ μια ιστορία στην οποία δεν πίστευα. Δεν ήταν δυνατόν λοιπόν να την εξιστορώ εγώ. Έτσι, χωρίς να το θέλω ακριβώς, οδηγήθηκα στην ανατροπή όλης μου της κινηματογραφικής τεχνικής και γεννήθηκε αυτό το μάγμα ύφους που είναι χαρακτηριστικό του κινηματογράφου της ποίησης. Διότι για να μπορέσω να εξιστορήσω το Ευαγγέλιο, έπρεπε να βυθιστώ στην ψυχή ενός που πιστεύει. Εδώ βρίσκεται ο έμμεσος ελεύθερος λόγος: από τη μια μεριά, η αφήγηση εξιστορείται με τα δικά μου μάτια, κι απ' την άλλη, με τα μάτια ενός πιστού. Κι είναι η χρήση αυτού του έμμεσου ελεύθερου λόγου που προκαλεί το συμφυρμό του ύφους, αυτό το μάγμα που ανέφερα.

Pier Paolo Pasolini, 1965¹⁵⁷

Ο Παζολίνι χρησιμοποίησε το Ευαγγέλιο του Ματθαίου με σκοπό να δημιουργήσει μία θρησκευτική ταινία για τη ζωή του Χριστού, με έντονα πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα. Ο σκηνοθέτης επέμεινε περισσότερο στην παρουσίαση του ανθρώπινου χαρακτήρα του Χριστού, παρουσιάζοντάς τον απλό καθημερινό άνθρωπο [εικ. 66], αλλά με θεϊκή δύναμη στο λόγο, ο οποίος προσελκύει κοντά του το λαό¹⁵⁸.

Σύμφωνα με τον Aichele, ο Παζολίνι δεν έκανε μια θρησκευτική ταινία για να προσηλυτίσει το κοινό -πως θα μπορούσε άλλωστε, όντας ο ίδιος άθεος- ούτε για να παρουσιάσει ακόμη μία μεταφυσική εκδοχή της ζωής του Ιησού, αλλά αντίθετα, για να προβάλλει τον ανθρώπινο χαρακτήρα του¹⁵⁹. Ο Ιησούς του Παζολίνι ανησυχεί περισσότερο

¹⁵⁶ Αφιέρωση στην αρχή της ταινίας.

¹⁵⁷ Pier Paolo Pasolini, «Entretien, par Bernardo Bertolucci et Jean – Louis Comolli», *Cahiers du Cinema*, τεύχος 169, 1965, σελ. 20-40.

¹⁵⁸ Σε γενικές γραμμές οι προσωπικές παρεμβάσεις του Παζολίνι στο κείμενο του ευαγγελίου είναι ελάχιστες· για τις υπάρχουσες διαφοροποιήσεις, όπως αφαίρεση ορισμένων στίχων, μετατροπή πλάγιου λόγου σε ευθύ κ.ά. βλ. George Aichele, «Translation as de-canonization: Matthew's gospel according to Pasolini», *CrossCurrents*, τόμος 51, τεύχος 4, 2002, σελ. 524-534.

¹⁵⁹ Όπ. π.

για την κοινωνική καταπίεση του ανθρώπου παρά για τις αμαρτίες του· δεν ενδιαφέρεται τόσο να προσηλυτίσει τον κόσμο, αλλά να τον αλλάξει¹⁶⁰.

«Εγώ, ένας άθεος λέω την ιστορία μέσα από τα μάτια ενός πιστού»¹⁶¹: εδώ βρίσκεται έδαφος η θεωρία του Παζολίνι όσον αφορά τη γλώσσα του κινηματογράφου: ο έμμεσος ελεύθερος λόγος, δηλαδή η διείσδυση του δημιουργού στην ψυχή του πρωταγωνιστή του, η υιοθέτηση δηλαδή της ψυχολογίας και της γλώσσας του¹⁶². Ο συγκεκριμένος λόγος έχει μια ορισμένη κοινωνική συνείδηση του περιβάλλοντος στο οποίο αναφέρεται, και ο δημιουργός δεν μπορεί να το αφαιρέσει. Ο Παζολίνι μπήκε στη θέση του Ματθαίου και προσπάθησε να δει με τα δικά του μάτια την ιστορία του Χριστού.

Η πολιτική διάσταση της ταινίας.

Ο Παζολίνι αφιέρωσε την ταινία στον Πάπα Ιωάννη XXIII (Angelo Giuseppe Roncalli, περίοδος παποσύνης 1958-1963) γιατί θεωρούσε πως ήταν «ο πρώτος που κατάλαβε ότι ένας μαρξιστής δεν είναι ένα *bête noire* αλλά ότι είναι πιθανόν να υπάρξει ένας διάλογος μεταξύ μαρξιστών και καθολικών»¹⁶³.

Η αλλαγή της άποψης μέρους της εκκλησίας όσον αφορά τον μαρξισμό επήλθε με τον Πάπα Ιωάννη XXIII και τις δύο εγκυκλίους που εξέδωσε το 1961 και το 1963, το *Mater et Magistra*¹⁶⁴ και το *Pacem in Terris*¹⁶⁵. Μέσω αυτών καλεί τους καθολικούς να παλέψουν για την ειρήνη, τη δικαιοσύνη και παράλληλα τους ενθαρρύνει να είναι περισσότερο ανοιχτοί απ' ότι ήταν στο παρελθόν όσον αφορά ιδέες που προέρχονται από διαφορετικές ιδεολογίες, π. χ. από τον μαρξισμό.

Αν κάποιος πιστεύει στον Θεό μπορεί να δηλώνει μαρξιστής; Ή μήπως θα έπρεπε να διερωτηθούμε -στην περίπτωση του Παζολίνι, αν κάποιος που δηλώνει κομμουνιστής μπορεί να πιστεύει στον Θεό¹⁶⁶; Και μάλιστα, να δημιουργεί μια ταινία για τη ζωή του;

¹⁶⁰ Aichele, όπ. π., 2002, σελ. 524-534.

¹⁶¹ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 86.

¹⁶² Πιερ Πάολο Παζολίνι, όπ. π., 1989, σελ. 24.

¹⁶³ Συνέντευξη Pasolini στην Marisa Rusconi, «4 Registri al magnetofono», *Sipario*, τεύχος 222, 1964, σελ. 16-18.

¹⁶⁴ Papa John XXIII, *Mater et Magistra*, 1961, ανάκτηση από τον ιστότοπο http://w2.vatican.va/content/john-xxiii/en/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_15051961_mater.html.

¹⁶⁵ Papa John XXIII, *Pacem in Terris*, 1963, ανάκτηση από τον ιστότοπο http://w2.vatican.va/content/john-xxiii/en/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_11041963_pacem.html.

¹⁶⁶ Pier Paolo Pasolini, *Le belle bandiere*, Ρώμη, Editori Riuniti, 1977, σελ. 257.

Ο μαρξισμός ανησυχεί για το πολιτικό πρόβλημα της επανάστασης και του μετασχηματισμού της κοινωνίας, όχι για το μεταφυσικό πρόβλημα του αν υπάρχει Θεός ή όχι. Επαναστάτης είναι αυτός που παλεύει καθημερινά για επανάσταση, είτε πιστεύει είτε δεν πιστεύει στο Θεό και ο μαρξισμός βοηθάει τον άνθρωπο να βρει το νόημα της ζωής σ' αυτή τη συλλογική μάχη κατά της εκμετάλλευσης και της μονόπλευρης κυριαρχίας¹⁶⁷.

Ο χριστιανισμός προωθεί τις αξίες της υποταγής, της παθητικότητας, της αγάπης προς όλους, της κοινωνικής δικαιοσύνης, της ισότητας. Ο Παζολίνι θεωρεί ότι η κοινωνική δικαιοσύνη θα επέλθει μέσα από την αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών. Θα προέλθει με την επανάσταση κατά του χρήματος, κατά της αγοράς¹⁶⁸.

Σύμφωνα με τον Aichele¹⁶⁹, ο σκηνοθέτης θεωρούσε ότι υπήρχαν αρκετοί μαρξιστές οι οποίοι πιστεύουν στο Θεό, ότι δεν είναι όλοι άθεοι. Ακόμα, πίστευε ότι μέσω της συμπεριφοράς του Πάπα Ιωάννη XXIII και των μη διακρίσεων κατά τη διάρκεια της παποσύνης του άρχισε να καθιερώνεται σταδιακά σαν κοινή αντίληψη ότι ένας μαρξιστής μπορούσε ταυτόχρονα να είναι και χριστιανός¹⁷⁰.

Λόγω των παραπάνω ο Παζολίνι θεωρούσε ότι ο μαρξισμός και ο χριστιανισμός συγκλίνουν σε κάποια σημεία. Ήταν πεπεισμένος ότι, στον σύγχρονο κόσμο, ίσως μονάχα μέσω αυτών των δύο ιδεολογιών μπορεί κάποιος να εναντιωθεί στις υλιστικές αξίες του καπιταλισμού¹⁷¹.

Η πολιτική διάσταση του Ευαγγελίου ενσαρκώνεται περισσότερο στο πρόσωπο του Χριστού. «Οποιοσδήποτε», λέει ο Παζολίνι, «ο οποίος πηγαίνει σε ορισμένους ανθρώπους και τους λέει *Πετάξτε τα δίχτυα σας και ακολουθήστε με* είναι επαναστάτης»¹⁷². Επαναστατεί ώστε να μάθει ένα νέο τρόπο σκέψης στους ανθρώπους, και μέσω αυτών να επέλθει η αλλαγή στον κόσμο· δεν ενδιαφέρεται για προσηλυτισμό, ούτε για τις αμαρτίες των ανθρώπων, αλλά για την κοινωνική καταπίεσή τους¹⁷³.

Το όραμα του Παζολίνι ήταν ταυτοχρόνως θρησκευτικό και πολιτικό, καθώς ο Μεσσίας παρουσιάζεται σαν ένας χωριάτης παρίας, παρακινούμενος από την οργή του για την κοινωνική αδικία. Ο επαναστάτης Χριστός έχει μεσογειακά χαρακτηριστικά όπως και οι πρωταγωνιστές [εικ. 65-68]· με το να παρουσιάζονται οι βιβλικές σκηνές και οι

¹⁶⁷ Andrew Collier, *Christianity and Marxism*, Λονδίνο, Routledge, 2001, σελ. 12-24.

¹⁶⁸ Collier, όπ. π., 2001, σελ. 25-43.

¹⁶⁹ Aichele, όπ. π., 2002, σελ. 524-534.

¹⁷⁰ Ο. π.

¹⁷¹ Green, όπ. π., 1990, σελ. 71.

¹⁷² Stack, όπ. π., 1969, σελ. 95

¹⁷³ Aichele, όπ. π., 2002, σελ. 524-534.

πρωταγωνιστές σχεδόν μοντέρνοι και γήινοι, υπογραμμίζονται και κάποιες φορές δημιουργούνται σημαντικές αναλογίες μεταξύ του σύγχρονου κόσμου και του κόσμου της εποχής του Χριστού¹⁷⁴.

Σε ένα άλλο επίπεδο ανάγνωσης ο Χριστός είναι ο ίδιος ο Παζολίνι που με τις ταινίες του – σαν άλλο Ευαγγέλιο, προσπάθησε να μεταδώσει στο λαό το όραμα και την αναγκαιότητα της αλλαγής που πρέπει να επέλθει στην κοινωνία. Αυτή η αλλαγή θα επέλθει όχι με τον προσηλυτισμό στον χριστιανισμό, αλλά με τον προσηλυτισμό στον μαρξισμό και την αποποίηση του κεφαλαίου¹⁷⁵.

Άραγε η ταινία του Παζολίνι αναπαριστά τον ιστορικό Χριστό; Ή μήπως το Χριστό του Ματθαίου; Αυτό το ερώτημα παραμένει αναπάντητο, λόγω του ότι ο κάθε θεατής θα δει διαφορετικούς Χριστούς στον Ματθαίο. Είναι ο Ιησούς του Παζολίνι ένας Μαρξιστής Ιησούς, ή μήπως ένας ομοφυλόφιλος Ιησούς, όπως ίσως περίμεναν ορισμένοι¹⁷⁶;

Οι εικαστικές αναφορές.

Η ταινία μου είναι η ζωή του Χριστού μαζί με αφηγήσεις δύο χιλιάδων χρόνων για τη ζωή του Χριστού. Αυτή ήταν η πρόθεσή μου. [...] Για έναν Ιταλό, όπως εγώ, η ζωγραφική είχε τεράστια σημασία αυτά τα δύο χιλιάδες χρόνια, πράγματι αποτελεί το μείζον στοιχείο της χριστιανικής παράδοσης.

Pier Paolo Pasolini, 1968¹⁷⁷

Ο Piero della Francesca είναι ο πρώτος ζωγράφος που αναφέρεται στο σενάριο της ταινίας και η *Madonna del Parto* (1467, νωπογραφία, Αρέτσο, Εκκλησία Monterchi) ξαναζωντανεύει στην αρχική εικόνα της Μαρίας [εικ. 70, 72]. Ο σκηνοθέτης δήλωσε ότι ανέσυρε στη μνήμη του τη συγκεκριμένη τοιχογραφία, επειδή η Παναγία απεικονίζεται μικρή σε ηλικία, «madre - bambina»¹⁷⁸. Δεν απεικονίζεται ιερατική, ευσεβής και λουσομένη στο φως, όπως στους πίνακες της Αναγέννησης, αλλά σαν μια απλή καθημερινή κοπέλα με το ένα της χέρι στη μέση για να υποστηρίξει την κοιλιά της και σημάδια κούρασης απ' την

¹⁷⁴ Greene, όπ. π., 1990, σελ.76

¹⁷⁵ Aichele, όπ. π., 2002, σελ. 524-534.

¹⁷⁶ Όπ. π.

¹⁷⁷ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 91.

¹⁷⁸ Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo* στο Siti & Zabagli (επιμ.), όπ. π., 2001, σελ. 487. Σύμφωνα με τον Santato, όσον αφορά τη μορφή της Παναγίας στη σκηνή της Σταύρωσης, αντλείται από το *Crocifissione del Polittico della Misericordia* (Piero della Francesca, 1444-1464, Sansepolcro, Δημοτική Πινακοθήκη). Βλ. Santato, όπ. π., 1988, σελ. 1281-1293.

εγκυμοσύνη. Ντρέπεται και χαμηλώνει το βλέμμα, ενώ τα χαρακτηριστικά της παραπέμπουν σε πρωταγωνίστριες νεορεαλιστικών ταινιών [εικ. 74]· με νατουραλιστικά χαρακτηριστικά παρουσιάζονται ο Ιωσήφ, αλλά και οι μαθητές του Χριστού¹⁷⁹ [εικ. 64, 67]. Ο Παζολίνι δεν ήθελε η εικόνα τους να έχει τίποτα το αγιογραφικό και ιερό, παρά μονάχα να φαίνεται ρεαλιστική¹⁸⁰. Γι' αυτό το λόγο διάλεξε ως πρωταγωνιστή της ταινίας, ένα «πρόσωπο όμορφο και άγριο, ανθρώπινο και απόμακρο, όπως οι απεικονίσεις του Χριστού του El Greco, αυστηρό, ακόμα και μοχθηρό σε ορισμένες εκφράσεις»¹⁸¹ [εικ. 79]. Τα χαρακτηριστικά του είναι μεσογειακά και απέχει πολύ από την παραδοσιακή εικονογράφηση του Χριστού, με τα γαλανά μάτια και τα ανοιχτόχρωμα μαλλιά¹⁸².

Τον Piero della Francesca μνημονεύει ακόμα μια φορά ο Παζολίνι με την απεικόνιση των κοστουμιών και των καπέλων των Φαρισαίων και των Ρωμαίων στρατιωτών: απεικονίζονται στο *Η Βάπτιση του Ιησού* (1440-1460, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη) και στις τοιχογραφίες του *Ο Θρόλος του Τιμίου Σταυρού* (1452-1466, Αρέτσο)¹⁸³ [εικ. 83-87]. Το ενδιαφέρον του ζωγράφου όσον αφορά την απεικόνιση των τεράστιων κυλινδρικών ή κωνικών καπέλων έχει ίσως σχέση με την ενασχόλησή του με τη μελέτη των σχημάτων και της προοπτικής¹⁸⁴. Ακόμα, ίσως το μέγεθος και το ύψος τους υποδηλώνουν τη διαφορά μεταξύ του πραγματικού ύψους και της εντύπωσης του ύψους τα οποία επιδιώκουν να προβάλλουν, δηλαδή τη φυσιογνωμία της δύναμης¹⁸⁵.

Ένας ακόμα ζωγράφος που μνημονεύει ο Παζολίνι στο σενάριο της ταινίας, είναι ο Sandro Botticelli στη σκηνή με το χορό της Σαλώμης¹⁸⁶. Η ηθοποιός που την ενσαρκώνει δεν είναι κάποια πανέμορφη, αισθησιακή γυναίκα, αλλά μία έφηβη. Ο Παζολίνι δεν ήθελε η Σαλώμη να έχει κάτι σεξουαλικό, απεναντίας έπρεπε να αναπαρίσταται όπως «ένας άγγελος του Botticelli- ή όπως την *Ανοιξή* (1482, Πινακοθήκη Uffizi, Φλωρεντία) του»¹⁸⁷ [εικ. 88, 90-92].

¹⁷⁹ Green, όπ. π., 1990, σελ. 75.

¹⁸⁰ Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo* στο Siti & Zabagli (επιμ.), όπ. π., 2001, σελ. 490.

¹⁸¹ Ο Santato θεωρεί ότι το πρόσωπο του πρωταγωνιστή ανακαλεί περισσότερο τον *S. Giacomo pellegrino* του El Greco και όχι τόσο τις απεικονίσεις του Χριστού. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, η μορφή του Χριστού θυμίζει τον *Εσταυρωμένο* (1301-1302) του Giotto που βρίσκεται στο Tempio Malatestiano [εικ. 78], λόγω του έντονου κιαροσκοπού του προσώπου και των ματιών, αλλά και αυτόν της *Αγίας Τριάδας* (1426-1428) του Masaccio στη Santa Maria Novella [εικ. 80]. Ακόμα, θεωρεί ότι η παρουσία του Duccio γίνεται εμφανής στο πρόσωπο του Ιησού, θυμίζοντάς μας σκηνές από τη *Maestà* (1308-1311) στον καθεδρικό ναό της Σιένας [εικ. 81-82]. Βλ. Santato, όπ. π., 1988, σελ. 1289.

¹⁸² Viano, όπ. π., 1993, σελ. 138.

¹⁸³ Santato, όπ. π., 1988, σελ. 1290.

¹⁸⁴ Viano, όπ. π., 1993, σελ. 138.

¹⁸⁵ Viano, όπ. π., 1993, σελ. 139.

¹⁸⁶ Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo* στο Siti & Zabagli (επιμ.), όπ. π., 2001, σελ. 558.

¹⁸⁷ Όπ. π.

Ακόμα, ο Filippo Lippi αναφέρεται από τον σκηνοθέτη στο σενάριο της ταινίας και η τοιχογραφία του *Συμπόσιο του Ηρώδη* (1452-1465, Πράτο, Καθεδρικός ναός) [εικ. 89-92], καθώς τα ενδύματα της Σαλώμης παραπέμπουν στο συγκεκριμένο πίνακα: δεν έχουν τίποτα το αποκαλυπτικό, ερωτικό και σκανδαλώδες, αλλά καλύπτουν κάθε σπιθαμή του σώματός της¹⁸⁸.

Ο Rouault είναι ακόμη ένας ζωγράφος στα έργα του οποίου ισχυρίστηκε ο Παζολίνι ότι βρήκε ομοιότητες με τον δικό του Ιησού· «Είδα πρόσφατα μια έκθεση του Rouault με αρκετούς πίνακες με τον Χριστό, στους οποίους είχε ακριβώς το ίδιο πρόσωπο με τον δικό μου Χριστό»¹⁸⁹ [εικ. 93-94]. Η διαπίστωση αυτή είναι μεταγενέστερη της ταινίας, το οποίο σημαίνει ότι ο Παζολίνι ανέσυρε ζωγραφικά έργα όχι μόνο κατά τη διάρκεια δημιουργία μιας ταινίας, αλλά ακόμα και μετά το πέρας τους. Ο εικαστικός παράγοντας ήταν πάντα παρών είτε με άμεσο είτε με έμμεσο τρόπο στο μυαλό και σε όλες τις εκφάνσεις της δουλειάς του. Για ακόμα μία φορά διαπιστώνει κανείς ότι χρησιμοποιεί την καλλιτεχνική παράδοση σαν οδηγό - λεξικό για τη δημιουργία μιας ταινίας.

Το στυλ δημιουργίας αυτής της ταινίας διαφέρει απ' αυτό των προηγούμενων· ο Παζολίνι αντιλήφθηκε ότι δεν μπορούσε να δημιουργήσει μια ιερή ιστορία σαν να πρόκειται για ένα νεορεαλιστικό δράμα, με «σταθερό και εξαιρετικά απλό στυλ, όπως στα έργα του Masaccio και της ρομανικής τέχνης», αλλά έπρεπε να συνδυάσει «ένα στυλ ευλαβικό με κινήσεις που παραπέμπουν σε ντοκιμαντέρ»¹⁹⁰.

Δεν ήθελε οι αναφορές στη ζωγραφική να είναι άμεσες, αλλά προφανώς δεν μπορούσε να τις αποφύγει από τη στιγμή που αποτελούσαν οδηγό για την κινηματογραφική του γλώσσα. Παρ' όλα αυτά, σε δήλωση μεταγενέστερη της ταινίας υποστήριξε ότι:

Υπάρχουν πολλές αναφορές στη ζωγραφική μέσα στην ταινία: αυτές είναι αναφορές δικές μου, ενός ανθρώπου μορφωμένου, και προσπάθησα να τις αποφύγω όσο ήταν δυνατόν. Τις βρίσκουμε παρ' όλα αυτά: η ανάμνηση του Piero della Francesca, του Masaccio, του Pollaiuolo, ένα μάγμα αναμνήσεων που γίνονται τσιτάτα. Όμως, η παρουσία του λαϊκού ανθρώπου που πιστεύει [σ.σ. του ευαγγελιστή Ματθαίου], επιτρέπει να περιοριστούν όλες μου οι αναφορές σ' έναν κοινό παρανομαστή: η αναφορά στον Piero della Francesca βρίσκεται στο ίδιο

¹⁸⁸ Santato, όπ. π., 1988, σελ. 1290.

¹⁸⁹ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 85-86.

¹⁹⁰ Stack, όπ. π., 1969, σελ. 83-86.

επίπεδο με μια αναφορά στον Carlo Levi, επίπεδο ενός ορισμένου βλέμματος, ρεαλιστικού, απλού, όπως το βλέμμα του ήρωα ενός λαϊκού μυθιστορήματος, με την έννοια που θα του έδινε ο Gramsci. Αν ήμουν μόνος, να εξιστορώ σε πρώτο πρόσωπο, αυτές οι αναφορές θα τοποθετούνταν σε διαφορετικά επίπεδα. Αλλά η όσμωσή μου με τον απλό άνθρωπο οδηγεί στο να μείνουν όλες αυτές οι αναφορές στο ίδιο επίπεδο ύφους. Υπάρχει μια ενότητα, που συγκροτείται από στιγμές εξαιρετικά αντιφατικές και που οφείλεται σε μια σύμφυρσή μου μ' αυτόν τον άνθρωπο»¹⁹¹.

Εκτός από τη διαφοροποίηση στο στυλ και στην τεχνική, υπάρχει και αλλαγή στον τρόπο χρήσης της ζωγραφικής. Συγκρίνοντας την συγκεκριμένη ταινία με το *Accattone* (1961), ο ίδιος ο σκηνοθέτης δήλωσε ότι ενώ στην πρώτη ταινία υπάρχει μονάχα ένα σημείο αναφοράς -όπως έχει ήδη προαναφερθεί- και αυτό δεν είναι άλλο από τον Masaccio, στο *Ευαγγέλιο* (1964) «υπάρχουν πολλές διαφορετικές πηγές – Piero della Francesca (στα ρούχα των Φαρισαίων), βυζαντινή ζωγραφική (το πρόσωπο του Χριστού μοιάζει με Rouault), κ.ά.»¹⁹². Ο τρόπος χρήσης της ζωγραφικής διαφέρει άρδην όσον αφορά και τη *La ricotta* (1963)· εκεί, τα tableaux vivants καταγγέλλουν το ψέμα και την απόσταση από την πραγματικότητα, ενώ στο *Ευαγγέλιο* (1964) η μνημόνευση ορισμένων έργων αφορά στην ταύτιση του θεατή με το περιεχόμενο¹⁹³.

Ο έμμεσος ελεύθερος λόγος λοιπόν αποτελεί τροχοπέδη στην παρουσία άμεσων οπτικών αναφορών στη ζωγραφική. Ο Παζολίνι σκηνοθετώντας μέσα από τα μάτια του Ματθαίου δεν δύναται να χρησιμοποιήσει άμεσες αναφορές σε ζωγραφικά έργα. Πως θα μπορούσε άλλωστε από τη στιγμή που ένας «λαϊκός» άνθρωπος συγγράφει το Ευαγγέλιο; Ίσως ήθελε η ταινία του να είναι όσο πιο απλή και κατανοητή γίνεται, ώστε να την καταλάβει και ο πιο απλός άνθρωπος, όλοι οι πιστοί που θα σπεύσουν να την παρακολουθήσουν. Με τις κατηγορίες από την προηγούμενη του ταινία ακόμα να τον βαραίνουν και την φήμη του ως βλάσφημος, σίγουρα το κοινό που έσπευσε να δει την ταινία αποτελείτο από όλες τις κοινωνικές ομάδες. Θα ήταν σίγουρα μεγάλος ο αριθμός των ανθρώπων που είχε περιέργεια να δει την ταινία που γυρίστηκε από έναν άθεο, ο οποίος μόλις λίγους μήνες πριν είχε κατηγορηθεί για προσβολή της θρησκείας.

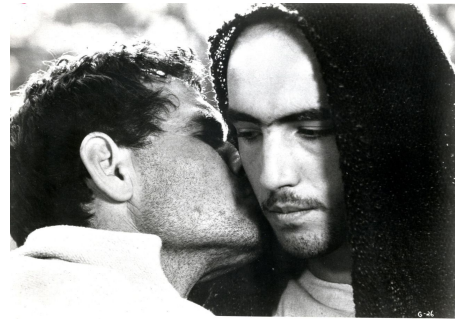
¹⁹¹ Συνέντευξη Pier Paolo Pasolini στους Jean-Louis Comolli, Bernardo Bertolucci, «Le cinéma selon Pasolini», *Cahiers du cinéma*, τεύχος 169, 1965, σελ.20-25, 76-77.

¹⁹² Stack, όπ. π., 1969, σελ. 85-86.

¹⁹³ Green, όπ. π., 1990, σελ. 75.



Εικόνα 64: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 65: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 66: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 67: Οι 12 μαθητές του Χριστού.



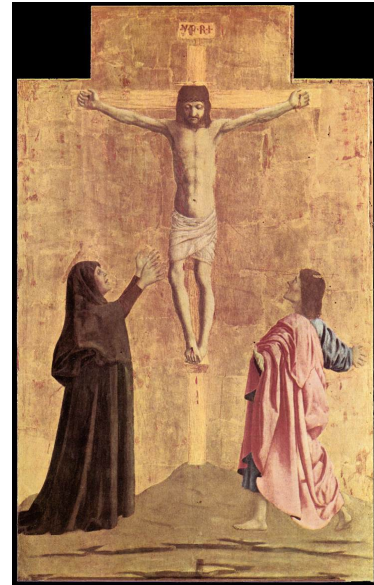
Εικόνα 68: Στιγμιότυπο ταινίας



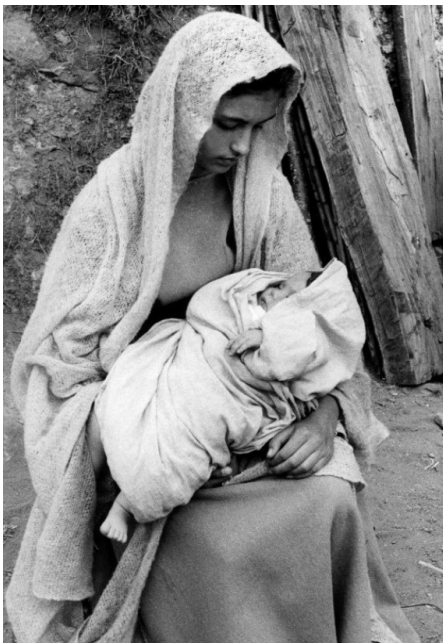
Εικόνα 69: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 70: Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, 1467, νοπογραφία, Εκκλησία Monterchi, Αρέτσο



Εικόνα 71: Piero della Francesca, *Σταύρωση*, 1445-1462, λάδι και τέμπερα σε ξύλο, Sansepolcro, Δημοτική πινακοθήκη



Εικόνα 72: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 73: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 74: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 75: Στιγμιότυπο ταινίας



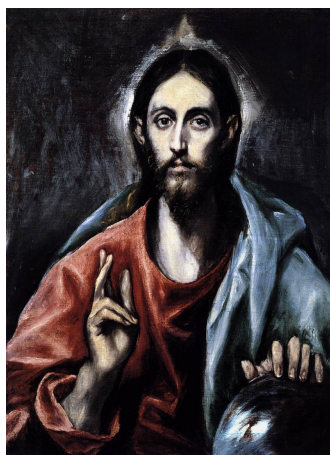
Εικόνα 76: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 77: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 78: Giotto, Σταύρωση, 1310-1317, τέμπρα σε ξύλο, Ρίμινι, Tempio Malatestiano



Εικόνα 79: El Greco, Ο Σωτήρας Χριστός, περ. 1600, λάδι σε καμβά, Εδιμβούργο, Εθνική Πινακοθήκη



Εικόνα 80: Masaccio, Αγία τριάδα, 1425-1428, νωπογραφία, Φλωρεντία, Santa Maria Novella



Εικόνα 81: Duccio, Εμφάνιση πίσω από κλειστές πόρτες, 1308-1311, τέμπρα σε ξύλο, Σιένα, Museo dell' Opera del Duomo



Εικόνα 82: Duccio, Εμφάνιση στη Γαλιλαία, 1308-1311, τέμπρα σε ξύλο, Σιένα, Museo dell' Opera del Duomo



Εικόνα 83: Στιγμιότυπο ταινίας



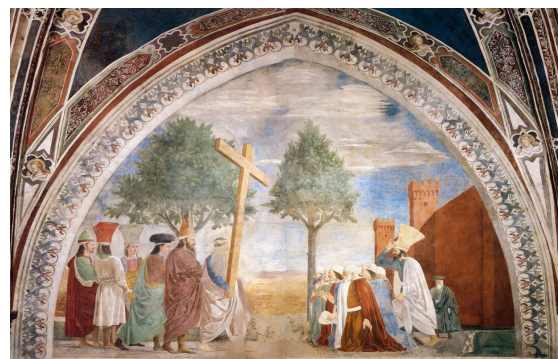
Εικόνα 84: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 85: Piero della Francesca, *Η ανακάλυψη του Τιμίου Σταυρού*, 1452-1466, νωπογραφία, 356 x 747 εκ., Αρέτσο, Εκκλησία αγίου Φραγκίσκου



Εικόνα 86: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 87: Piero della Francesca, *Η ύψωση του Τιμίου Σταυρού*, 1452-1466, νωπογραφία, 390 x 747 εκ., Αρέτσο, Εκκλησία αγίου Φραγκίσκου



Εικόνα 88: Sandro Botticelli, *Άνοιξη*, τέμπερα σε ξύλο, 203 x 314 εκ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi



Εικόνα 89: Filippo Lippi, *Το συμπόσιο του Ηρώδη*, 1452-1465, νοπογραφία, Πράτο, Καθεδρικός ναός



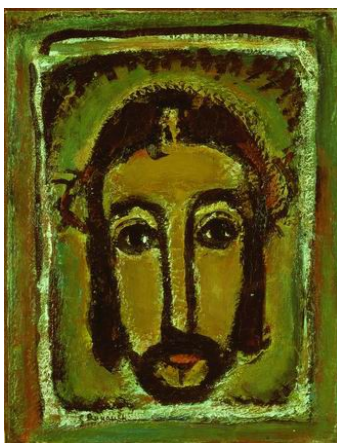
Εικόνα 90: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 91: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 92: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 93: George Rouault, *Το άγιο πρόσωπο*, 1946, λάδι, 50 x 36, Παρίσι, Ίδρυμα George Rouault



Εικόνα 94: George Rouault, *Ο Χριστός*, 1937-1938, Παρίσι, Ίδρυμα George Rouault

Che cosa sono le nuvole? (Τι είναι τα σύννεφα;, 1967).

Το συγκεκριμένο επεισόδιο αποτελεί μέρος της ταινίας *Capriccio all' italiana* (1967), μιας κωμωδίας έξι επεισοδίων και δημιούργημα πέντε σκηνοθετών (*La bambinaia*, Mario Monicelli· *Il mostro della domenica*, Steno· *Perché?*, Mauro Bolognini· *Viaggio di lavoro*, Pino Zac, Franco Rossi· *Che cosa sono le nuvole?*, Pier Paolo Pasolini· *La gelosa*, Mauro Bolognini).

Diego Velázquez (1599-1660).

Η εναρκτήρια σκηνή της ταινίας δηλώνει τη σχέση της με το έργο του Βελάσκεθ, καθώς εμφανίζονται τέσσερα έργα του ως διαφημιστικές αφίσες αντίστοιχου αριθμού ταινιών: το *Don Diego de Acedo (El Primo, 1645*, λάδι σε καμβά, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο) ως αφίσα της ταινίας *La Terra vista dalla Luna (Η γη ιδωμένη απ' το φεγγάρι, 1966)* [εικ. 100-101], το πορτραίτο του *Φίλιππου IV (1644*, λάδι σε καμβά, Νέα Υόρκη, Συλλογή Frick) για το *Le avventure del Re Magio Randagio (Οι περιπέτειες του περιπλανώμενου μάγου)* [εικ. 96-97], το πορτραίτο του *Κάρλος Μπαλτάσαρ με ένα νάνο (1631*, λάδι σε καμβά, Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών) για την ταινία *Mandolini* [εικ. 97, 99] και, τέλος, *Οι κυρίες των τιμών (1656*, λάδι σε καμβά, Μαδρίτη, Μουσείου Πράδο) για το *Che cosa sono le Nuvole (Τι είναι τα σύννεφα;)*¹⁹⁴ [εικ. 95-96].

Ήδη από την πρώτη σκηνή της ταινίας διαφαίνεται η πρόθεση του σκηνοθέτη να ασχοληθεί με το θέμα της αναπαράστασης και της σχέσης μεταξύ θεάματος και θεατή. Το στοιχείο που μας οδηγεί σε αυτή την υπόθεση είναι οι πίνακες που επέλεξε ο Παζολίνι, στους οποίους τα πρόσωπα που αναπαριστώνται κοιτούν απευθείας τον θεατή. Το είδωλό της μέσα σε ένα καθρέφτη και μέσω αυτού απευθείας στον θεατή κοιτάζει η *Αφροδίτη στον καθρέφτη (1649-1951*, λάδι σε καμβά, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη) του Βελάσκεθ, ένα ακόμη έργο που εμφανίζεται στην ταινία [εικ. 102-103].

Το θέμα της αναπαράστασης και συγκεκριμένα χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τον πίνακα *Οι κυρίες των τιμών (1656*, Μαδρίτη, Μουσείου Πράδο) πραγματεύεται ο

¹⁹⁴ Ο Παζολίνι έχει αναφερθεί ξανά στο έργο του Βελάσκεθ και συγκεκριμένα στο *Οι κυρίες των τιμών (1656*, Μουσείου Πράδο, Μαδρίτη) ακριβώς ένα χρόνο πριν την πραγματοποίηση του *Che cosa sono le nuvole?*. Συγκεκριμένα, βρίσκουμε αναφορά του πίνακα *Οι κυρίες των τιμών* στο *Calderón*, ένα θεατρικό δράμα εμπνευσμένο από τον Calderón de la Barca. Βλ. Tiziana Landra, «Sul teatro come pura immagine. Pasolini tra Velázquez e Foucault». Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο exibart.com [χ. χ.]

Φουκώ στη μονογραφία του *Les Mots et les Choses (Οι λέξεις και τα πράγματα, 1966)*, μελέτη η οποία μεταφράστηκε το 1967 στα ιταλικά¹⁹⁵. Σύμφωνα με τον Galluzzi, αυτή η σύμπτωση δεν μπορεί να παραβλεφθεί, καθώς το πιθανότερο είναι ότι είχε γίνει αντιληπτή και αντικείμενο μελέτης από τον Παζολίνι¹⁹⁶.

Ο συγκεκριμένος πίνακας παρουσιάζει ένα ζωγράφο μπροστά απ' το καβαλέτο του, με το βλέμμα καρφωμένο στο θεατή. Στο βάθος του πίνακα απεικονίζεται ένας καθρέφτης στον οποίο αντανακλώνται οι μορφές ενός ζευγαριού οι οποίες δεν υπάρχουν μέσα στον πίνακα. Ο ζωγράφος υποδηλώνει ότι αυτό το ζευγάρι στέκεται στη θέση του θεατή. Ο πίνακας λοιπόν, αφορά το θέμα της θέσης του θεατή και όπως σημειώνει ο Φουκώ «παρατηρούμε τους εαυτούς μας να παρατηρούν»¹⁹⁷.

Σημειώνει ακόμα ο Φουκώ, ότι:

τη στιγμή που τα μάτια του ζωγράφου θέτουν το θεατή μέσα στο οπτικό του πεδίο, τον συλλαμβάνουν, τον εξαναγκάζουν να μπει στον πίνακα, του ορίζουν ένα χώρο προνομιακό και συνάμα υποχρεωτικό, του αφαιρούν το φωτεινό και ορατό είδος του και τον προβάλλουν πάνω στην απρόσιτη επιφάνεια του ανεστραμμένου μουσαμά. Ο θεατής βλέπει την αόρατη οντότητά του να γίνεται ορατή για τον ζωγράφο και να μετατίθεται σε μια εικόνα παντοτινά αόρατη για τον ίδιο¹⁹⁸.

Ο Παζολίνι με τη σειρά του προσκαλεί τους θεατές να παρακολουθήσουν την ταινία όπως μπορεί να παρακολουθήσει κάποιος τις *Κυρίες των τιμών*. Καλεί τους θεατές της ταινίας να εισέλθουν μέσα της, όπως κάνει το κοινό της παράστασης, το οποίο είναι σαν να πραγματοποιεί αυτό που υποδεικνύει ο πίνακας. Με την εισβολή των θεατών στη σκηνή είναι σαν να εισέρχονται όχι μόνο στο φυσικό χώρο της παράστασης, αλλά σε μία αναπαράσταση μιας παράστασης με μαριονέτες και με αυτόν τον τρόπο ενεργούν όπως οι μορφές που δεν φαίνονται στο έργο του Βελάσκεθ, ή αντίστοιχα το βλέμμα του ζωγράφου.

Στην πραγματικότητα ο Παζολίνι -σύμφωνα με τον Gallo- προσκαλεί τους θεατές να εισέλθουν μέσα στον πίνακα, εκθέτοντας το διπλό επίπεδο της σκηνής: από τη μία

¹⁹⁵ Michele Foucault, *Le parole e le cose. Un' archeologia dell scienze umane*, Μιλάνο, Rizzoli, 1967· Μισέλ Φουκώ, *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1986.

¹⁹⁶ Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Ρώμη, 1994, σελ. 64-71.

¹⁹⁷ Foucault, όπ. π., 1967, σελ. 19. Φουκώ, όπ. π., 1986, σελ. 30.

¹⁹⁸ Όπ. π.

πλευρά, η τραγωδία που αναπαρίσταται από μαριονέτες - ανθρώπους, από την άλλη η προοπτική σύμφωνα με την οποία ο θεατής είναι μονάχα ψευδώς παρατηρητής, αλλά στην πραγματικότητα δεν μπορεί να παρακολουθήσει, ούτε να ακούσει τους πραγματικούς διαλόγους των μαριονετών / ηθοποιών¹⁹⁹.

Η ταινία του Παζολίνι πραγματεύεται το δίπολο ζωής - θανάτου, αθωότητας - ενοχής, καλού - κακού, πραγματικότητας - φαντασίας, μέσα στα οποία αναζητάμε την αλήθεια. Ο Gallo θεωρεί ότι η συγκεκριμένη ταινία ξεκινάει από την ιδέα του θεάτρου στον κινηματογράφο, με κυρίαρχο το διαχωρισμό ανάμεσα στον κόσμο της φαντασίας και στον πραγματικό κόσμο και φτάνει στον προβληματισμό σχετικά με την έννοια της ανθρώπινης ύπαρξης και τη σχέση μεταξύ *είναι και φαίνεσθαι*²⁰⁰.

Είναι και φαίνεσθαι.

Οι ενέργειες του Οθέλλου και του Ιάγου καθοδηγούνται από τον μαριονετίστα, ο οποίος είναι ο σκηνοθέτης της ζωής τους. Γίνονται έρμια στα χέρια του και στην αλήθεια που ο ίδιος παρουσιάζει στη σκηνή, χωρίς να μπορούν να εκφράσουν την αλήθεια που βρίσκεται μέσα τους²⁰¹. Η μυθοπλασία είναι ακριβώς αυτό που φαίνεται στο κουκλοθέατρο, στο οποίο οι μαριονέτες είναι αναγκασμένες να παίζουν ένα ρόλο. Ο μαριονετίστας είναι αυτός που κινεί τα νήματα, τα οποία αντιπροσωπεύουν το αναπόφευκτο της μοίρας, με άλλα λόγια είναι εκείνος που εκπροσωπεί τις καταστάσεις στις οποίες υποβαλλόμαστε. Μέσω αυτού αναδεικνύεται ένα άλλο διπλό επίπεδο ανάγνωσης, της κρυμμένης αλήθειας και της αλήθειας - πραγματικότητας· ίσως το ίδιο το θέατρο και η τέχνη γενικότερα αποκαλύπτουν τις κρυμμένες αλήθειες, εκείνες οι οποίες δεν μπορούν να ειπωθούν²⁰².

Στην τελική σκηνή, ο Ιάγος και ο Οθέλλος δολοφονούνται από το κοινό, εξαιτίας μιας πράξης που τους επέβαλε αυτός που κινεί τα νήματα, αλλά ως υπάρξεις έξω από τη θεατρική σκηνή δεν θα έπρατταν: η συνειδησή τους είναι απαλλαγμένη από κακία, κοροϊδία και δολιότητα²⁰³.

¹⁹⁹ Daniele Gallo, *Che cosa sono le nuvole? Un' analisi*, ανακτήθηκε από τον ιστότοπο www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it.

²⁰⁰ Όπ. π.

²⁰¹ Όπ. π.

²⁰² Galluzzi, όπ. π., 1994, σελ. 64-71.

²⁰³ Gallo, όπ. π., χ. χ.

Ακόμα, ο πίνακας η *Αφροδίτη στον καθρέφτη* (1649-1651, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη) [εικ. 102-103] συνδέεται με το *είναι και φαίνεσθαι*. Βλέπουμε τη θεά ξαπλωμένη και γυμνή να θαυμάζει την αντανάκλασή της στον καθρέφτη, ο οποίος υποβαστάζεται από έναν ερωτιδέα. Η απεικόνισή της αναδεικνύει το θρίαμβο της ομορφιάς και της εξωτερικής και εφήμερης εμφάνισης· το κόκκινο ύφασμα πίσω από τον ερωτιδέα υπενθυμίζει επίσης στους θεατές την κουρτίνα ενός θεάτρου.

Ζωή και θάνατος.

Η ζωή και ο θάνατος είναι έντονα παρόντες στην ταινία με αποκορύφωμα τον θάνατο των δύο πρωταγωνιστών στο τέλος της. Ο θάνατός τους βέβαια, δεν είναι παρά μια αναγέννηση, γιατί ξυπνούν χωρίς τα σχοινιά που χρησιμοποιεί ο μαριονετίστας για να τους κατευθύνει.

Οι μαριονέτες έξω από το θέατρο δεν είναι μαριονέτες, αλλά υπάρξεις του κόσμου· με το θάνατό τους ίσως συμβολίζουν το θάνατο της φαντασίας, των πλασμάτων της σκέψης. Και εδώ είναι που θα βρούμε -σύμφωνα με τον Gallo- με μεγαλύτερη σαφήνεια, το δίπολο ζωής - θανάτου, καθώς εδώ ο σκηνοθέτης παρουσιάζει τη ζωή σαν ένα παράλογο ταξίδι και το θάνατο ως τη γέννηση, την ανάκτηση της αίσθησης της ζωής. Η κατανόηση, η πραγματική γοητεία της ζωής προκύπτει από το θάνατο²⁰⁴.

Στην τελική σκηνή, στο πρόσωπο του Οθέλλου αιχμαλωτίζεται η ασυγκράτητη χαρά. Ακόμη και τα μάτια του φαίνονται έκπληκτα και εκστατικά στο θέαμα του ουρανού που δεν είχε γνωρίσει ποτέ του.

Οθέλλος: Ιιιι, τι είναι αυτά;

Ιάγος: Είναι.... είναι τα σύννεφα...

Οθέλλος: Και τι είναι τα σύννεφα;

Ιάγος: Εεεε!

Οθέλλος: Πόσο όμορφα! Πόσο όμορφα!

Ιάγος: Ω, αγωνιώδη, υπέροχη ομορφιά της Δημιουργίας!²⁰⁵

Ίσως μέσα στη σιωπή, στην τελευταία σκηνή της ταινίας, μακριά από τις μαριονέτες, το θέατρο, τη σκηνή, το κοινό, μπορούμε να δούμε τον αληθινό εσώτερο

²⁰⁴ Gallo, όπ. π., χ. χ.

²⁰⁵ Τελευταία σκηνή ταινίας.

εαυτό μας. Ο Οθέλλος και ο Ιάγος ανάμεσα στα σκουπίδια (ο υλικός κόσμος) θα κάνουν μια σημαντική ανακάλυψη: συναντούν την τελειότητα και ομορφιά των σύννεφων (ο ιδανικός κόσμος), μυστήρια άγνωστα για τις μαριονέτες²⁰⁶.

Σύμφωνα με τον Gallo εδώ υπάρχει πάλι διπλό επίπεδο ανάγνωσης: η ιερότητα του ουρανού σε σχέση με τη χυδαιότητα των σκουπιδιών. Για τις δύο μαριονέτες που πέταξαν έξω από το θέατρο, από το ψέμα, έχει νόημα να εισέλθουν στον κόσμο της ζωής· δεν υπάρχει πλέον η εξαπάτηση, η ζήλια και η κακία, αλλά μόνο η ιερότητα της δημιουργίας. Το τέλος αντιστρέφεται σε μια νέα αρχή και τα σύννεφα αποτελούν τη μαρτυρία της Δημιουργίας²⁰⁷.

²⁰⁶ Gallo, όπ. π., χ. χ.

²⁰⁷ Όπ. π.



Εικόνα 95: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 96: Diego Velázquez, *Οι κυρίες των τιμών*, 1656, λάδι σε καμβά, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο



Εικόνα 97: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 98: Diego Velázquez, *Το πορτραίτο του Φίλιππου IV*, 1644, λάδι σε καμβά, Νέα Υόρκη, Συλλογή Frick



Εικόνα 99: Diego Velázquez, *Ο Κάρολος Μπαλτάσαρ με ένα νάνο*, 1631, λάδι σε καμβά, Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών



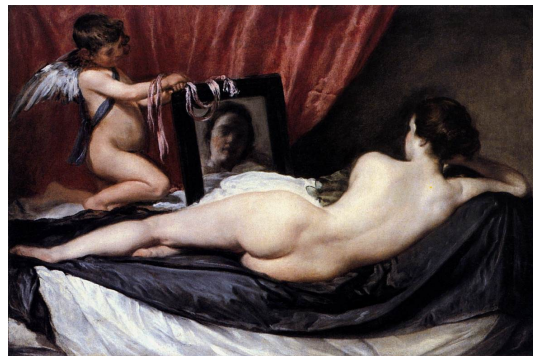
Εικόνα 100: Στιγμιότυπο ταινίας



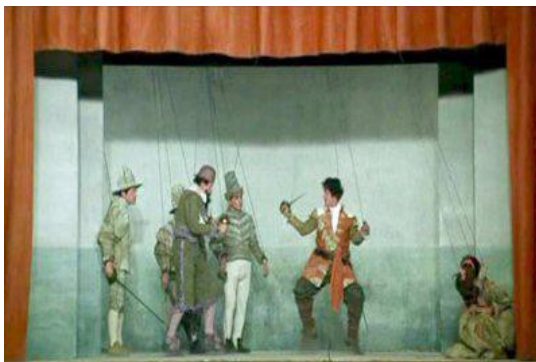
Εικόνα 101: Diego Velázquez, *Don Diego de Acedo* (ο πρώτος), 1645, λάδι σε καμβά, Μαδρίτη, Μουσείο Πράδο



Εικόνα 102: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 103: Diego Velázquez, *Η Αφροδίτη στον καθρέφτη*, 1649-1951, λάδι σε καμβά, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη



Εικόνα 104: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 105: Στιγμιότυπο ταινίας

Teorema (Θεώρημα, 1968).

Το *Teorema* σε πρώτη ανάγνωση πραγματεύεται την ερωτική αναστάτωση που προκαλεί σε μια μεγαλοαστική οικογένεια ένας φιλοξενούμενος, ο οποίος διαταράζει την ισορροπία της, ενώ σε δεύτερη μπορεί να κάνει κανείς λόγο για συμβολισμό: τα μέλη της οικογένειας αντιπροσωπεύουν το ανθρώπινο στοιχείο και ο επισκέπτης το ιερό και το θείο²⁰⁸ [εικ. 106-112].

Η συνάρτηση σεξ και ιερότητας, η λανθάνουσα σχέση των πρωταγωνιστών με το ιερό αλλά και ο έρωτας ως κυριότερη μορφή επικοινωνίας είναι το βασικό θέμα της ταινίας. Ο επισκέπτης αντιπροσωπεύει την ιερότητα που απουσιάζει από την αστική ζωή. Η ιερότητα αυτή παρουσιάζεται με βασικά χαρακτηριστικά την απaráμιλλη ομορφιά, το κάλλος, ενώ μέσω της ερωτικής πράξης διευκολύνεται η επικοινωνία μεταξύ αυτής και των μελών της οικογένειας. Τα αποτελέσματα αυτής της επικοινωνίας είναι διττά: καταστροφικά για όλα τα μέλη της οικογένειας και λυτρωτικά στην περίπτωση της υπηρέτριας²⁰⁹.

Ο Παζολίνι έκανε εμφανές πολιτικό σχόλιο παρουσιάζοντας την αστική τάξη ανίκανη για λύτρωση, και παράλληλα τον λαό, ως τον μόνο κατάλληλο για να επιτελέσει το ρόλο του Θεού. Η αστική τάξη δεν έχει καμία ελπίδα σωτηρίας, από τη στιγμή που ακόμη και αν ο ίδιος ο Θεός προσπαθήσει να τη σώσει, εκείνη οδηγείται προς την καταστροφή· μονάχα η εργατική τάξη είναι εκείνη που θα μπορέσει να προσφέρει σωτηρία στον κόσμο.

Francis Bacon (1909-1992).

Ο Παζολίνι με την αναφορά στους Francis Bacon και Arthur Rimbaud προϋδεάζει το κοινό για την ύπαρξη ομοφυλοφιλίας στην ταινία²¹⁰. Η πρώτη ξεκάθαρη μορφή ομοφυλοφιλίας στις ταινίες του σκηνοθέτη αφορά το γιο της οικογένειας· ο ερχομός του επισκέπτη αποτελεί αφορμή για να ανακαλύψει τη σεξουαλική του ταυτότητα και η αναχώρησή του τον αφήνει να προσπαθεί να εκφραστεί μέσω της τέχνης.

²⁰⁸ Κωνσταντίνος Νούλας, «Το ερωτικό στον κινηματογράφο», Αθήνα, Αιγόκερως 1998, σελ. 26-31.

²⁰⁹ Οπ. π.

²¹⁰ Στην ταινία παρουσιάζονται αρκετά βιβλία να μελετώνται από τους πρωταγωνιστές· όσον αφορά τη σημασία και το ρόλο τους βλ. Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Μιλάνο, Bruno Mondadori, 2007, σελ. 119-127.

Ο επισκέπτης παρέα με το γιο ξεφυλλίζουν ένα βιβλίο με έργα του Bacon [εικ. 110, 115], εμμένοντας στα έργα *Τρεις μελέτες μορφών στη βάση μιας Σταύρωσης* (1944, λάδι σε καμβά, Λονδίνο, Tate Britain) και *Φιγούρες στη Χλόη* (1954, λάδι σε καμβά, ιδιωτική συλλογή).

Σύμφωνα με τον Santato²¹¹, οι *Τρεις μελέτες μορφών στη βάση μιας Σταύρωσης* (1944, Tate Britain, Λονδίνο) [εικ. 113], τρεις αλλόκοτες και παραμορφωμένες αναπαραγωγές πτηνών έχουν σεξουαλικές προεκτάσεις. Το σεξ αποτελεί μια εντυπωσιακή αντιστοιχία και συμβολική ενσωμάτωση στο άδειο κλουβί που τοποθετείται στο φόντο του δωματίου. Το πουλί στο κλουβί είναι προφανώς ο Pietro, ο οποίος δεν έχει ανακαλύψει -ή δεν έχει ακόμα αποδεχτεί, τη σεξουαλική του ταυτότητα²¹².

Σύμφωνα με τον Curti²¹³, ο Παζολίνι δεν επέλεξε φυσικά τυχαία το συγκεκριμένο έργο, αλλά μέσω αυτού ήθελε να καταδείξει το κλασικό θέμα της σταύρωσης να απεικονίζεται με έναν εντελώς μη ιερό τρόπο. Το γεγονός ότι επέλεξε να εστιάσει την προσοχή σε εντελώς διαστρεβλωμένα θρησκευτικά θέματα, αρνητικά δραματοποιημένα και χωρίς καμία ιερότητα φαίνεται να προοιωνίζει την κρίση της αστικής πραγματικότητας της οικογένειας στο *Teorema* (1968)²¹⁴.

Ακολούθως, οι ομοφυλοφιλικές μορφές του πίνακα *Φιγούρες στη Χλόη* (1954) [εικ. 114] δεν είναι παρά μια επανάληψη με καλλιτεχνικούς όρους της σχέσης που έχει ήδη υπάρξει μεταξύ των δύο νέων. Ακόμα, ίσως με την επιλογή έργων του Bacon προοιωνίζεται το μέλλον του Pietro ως καλλιτέχνη της αβαντγκάρντ καλλιτεχνικής σκηνης²¹⁵.

Το σώμα.

Το σώμα αποτελεί κοινό παρανομαστή στο έργο του Bacon και στο *Θεώρημα*. Στο έργο του πρώτου παραμορφώνεται και απεικονίζεται συνήθως απομονωμένο σε φωτεινά δωμάτια μέσα σε στρογγυλές περιοχές [εικ. 122-124], ενώ στον Παζολίνι πρωταγωνιστεί με όλες τις προεκτάσεις που λαμβάνει, πάνω απ' όλα όμως την ερωτική. Θα μπορούσε

²¹¹ Santato, όπ. π., 1988, σελ. 1290.

²¹² Ο πίνακας με αυτές τις παραμορφωμένες γκρι μορφές προκάλεσαν ανησυχία στο κοινό της εποχής. Βλ. Simon Ofield, «Wrestling with Francis Bacon», *Oxford Art Journal*, τόμος 24, τεύχος 1, 2001, σελ. 115-130.

²¹³ Lorenzo Curti, «Bacon e Pasolini: un incontro fra incomunicabili», ανακτήθηκε από τον ιστότοπο <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2013/04/francis-bacon-e-pier-paolo-pasolini-di.html>.

²¹⁴ Όπ. π.

²¹⁵ Βλ. τελευταίες σκηνές της ταινίας με τον Pietro να ζωγραφίζει σε πλέξιγκλας, να ουρεί πάνω σε καμβά κ. ά.

κανείς να υποθέσει ότι όπως ακριβώς τα σώματα του Bacon αποτελούν τις κεντρικές μορφές που εισάγονται στον πίνακα, έτσι και τα μέλη της οικογένειας του *Θεωρήματος* είναι μορφές που αλληλεπιδρούν σε ένα κλειστό χώρο, αποξενωμένο από το υπόλοιπο περιβάλλον, τη βίλλα της οικογένειας²¹⁶.

Ποιες είναι όμως οι ομοιότητες / διαφορές μεταξύ του σώματος του Παζολίνι και του Bacon; Τα σώματα στο έργο του Bacon εκφράζουν την απόγνωση, τη σεξουαλικότητα και τη βία. Σύμφωνα με τον Ernst van Alphen, εμποδίζουν κάθε προσπάθεια να αντληθεί από αυτά μια αίσθηση ύπαρξης, ταυτότητας ή σταθερότητας, αλλά αποτελούν το κλειδί για μια αισθητική και φιλοσοφική κατανόηση των έργων του²¹⁷. Σύμφωνα με την Curti, στο *Θεώρημα* το σώμα γίνεται όχημα της αποκάλυψης του ιερού μέσω της σεξουαλικής επαφής που ο θεϊκός επισκέπτης συνάπτει με όλα τα μέλη της οικογένειας. Αλλά το ίδιο το σεξ που είναι αποκαλυπτικό και επαναστατικό εργαλείο, όταν ο επισκέπτης εξαφανίζεται για άγνωστους λόγους, γίνεται βάρος το οποίο τροποποιεί τους χαρακτήρες του δράματος, που στερούνται των προηγούμενων τους ταυτοτήτων²¹⁸.

Η Κραυγή.

Ένα άλλο συνηθισμένο μοτίβο στα έργα του Bacon είναι τα παραμορφωμένα στόματα, οι άηχες κραυγές που φτάνουν στον θεατή. Αναμφίβολα θα πρέπει να γίνει ένας παραλληλισμός μεταξύ των δύο καλλιτεχνών όσον αφορά αυτή την κραυγή: η κραυγή είναι μια σταθερή παρουσία σε όλο το έργο του Francis Bacon, με αποκορύφωμα τις διαφορετικές εκδοχές του *Πάπα Ιννοκέντιου* του Βελάσκεθ (1650, λάδι σε καμβά, Ρώμη, Πινακοθήκη Ντόρια Παμφίλι) [εικ. 119-121], αλλά και τις *Τρεις μελέτες μορφών στη βάση μιας Σταύρωσης* (1944, Λονδίνο, Tate Britain)²¹⁹.

Θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με την τελευταία σκηνή του *Θεωρήματος* όπου ο πατέρας ουρλιάζει γυμνός τρέχοντας σε ένα ερημικό τοπίο [εικ. 118], απεγνωσμένα μέχρι να διακοπεί η ταινία.

²¹⁶ Curti, όπ. π., χ. χ.

²¹⁷ Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Λονδίνο, Reaktion Books Limited, 1992, σελ. 114.

Ο Van Alphen υποστήριζε ότι η εκπροσώπηση του σώματος στο έργο του Bacon είναι εν μέρει συνδεδεμένη και εν μέρει αντίθετη με τις σημερινές δυτικές φιλοσοφίες. Σε αυτές τις φιλοσοφίες, το σώμα είναι αυτό που βλέπουν οι άλλοι αλλά αυτό που το ίδιο το υποκείμενο δεν το κάνει. Το υποκείμενο εξαρτάται από τον άλλον με τρόπο που τελικά κάνει το σώμα το επίκεντρο μιας πάλης εξουσίας με εκτεταμένες διακλαδώσεις.

²¹⁸ Curti, όπ. π., χ. χ.

²¹⁹ Όπ. π.

Pietro.

Στη συγκεκριμένη ταινία όπου η ύπαρξη διαλόγου είναι σχεδόν μηδαμινή, ο Παζολίνι έδωσε στον Pietro το σημαντικότερο μονόλογο υποστηρίζοντας ότι:

οι νέοι καλλιτέχνες είναι υποχρεωμένοι να γεννήσουν νέες τεχνικές, ώστε να προκύψουν νέα κριτήρια και να μην είναι δυνατή η σύγκριση με το παρελθόν και κατά συνέπεια να μπορούν έτσι να συγκαλύψουν την πλήρη γύμνια και αδυναμία τους²²⁰.

Ο σκηνοθέτης ίσως ήθελε να ταυτίσει τον εαυτό του με το νεαρό, όντας και οι δύο καλλιτέχνες, οι οποίοι ψάχνουν νέες τεχνικές δημιουργίας και όντας ομοφυλόφιλοι. Όπως ο Παζολίνι είχε μιλήσει στο παρελθόν για την ανάγκη του να βρει ένα νέο μέσο, μία νέα τεχνική για να εκφραστεί, έτσι τώρα τοποθετεί στο στόμα του Pietro τα ίδια λόγια. Άλλη ομοιότητα ανάμεσα στους δύο αποτελεί η ομοφυλοφιλία τους, όπως επίσης και το όνομα Pietro, μια μορφή του Pier, ενός από τα ονόματα του Παζολίνι· το δεύτερό του όνομα, το Paolo, το αποδίδει στον πατέρα της οικογένειας.

Με βάση τα παραπάνω ίσως ο Pietro αποτελεί τον πιο ελπιδοφόρο χαρακτήρα της ταινίας· στο τέλος της, απεικονίζεται στο δωμάτιό του να ζωγραφίζει, χώρος για δημιουργία και διαφορετικός από το δωμάτιο όπου μεγάλωσε.

²²⁰ Pier Paolo Pasolini, *La ricotta* στο Siti & Zabagli (επιμ.), όπ. π., 2001, σελ. 1088-1089.



Εικόνα 106: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 107: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 108: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 109: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 110: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 111: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 112: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 113: Francis Bacon, *Τρεις μελέτες μορφών στη βάση μιας Σταύρωσης*, λάδι σε καμβά, 1944, Λονδίνο, Πινακοθήκη Tate



Εικόνα 114: Francis Bacon, *Φιγούρες στη Χλόη*, 1954, λάδι σε καμβά, Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 115: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 116: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 117: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 118: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 119: Francis Bacon, *Μελέτη του πορτραίτου Ιννοκέντιου Χ (Βελάσκεθ)*, λάδι σε καμβά, Αϊόβα, Des Moines Art Center.



Εικόνα 120: Diego Velázquez, *Πάπας Ιννοκέντιος Χ*, περ. 1650, λάδι σε καμβά, Ρώμη, Πινακοθήκη Παμφίλι.



Εικόνα 121: Francis Bacon, *Κεφάλι VI*, 1949, Λονδίνο, Πινακοθήκη Hayward



Εικόνα 122: Francis Bacon, *Ξαπλωμένη μορφή*, 1969, λάδι σε καμβά, Βασιλεία, Συλλογή Beyeler.



Εικόνα 123: Francis Bacon, *Μελέτη του κόκκινου Πάπα*, 1962, β' εκδοχή, 1971, λάδι σε καμβά, Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 124: Francis Bacon, *Μελέτη πορτραίτου*, 1978, λάδι σε καμβά, Παρίσι, Ιδιωτική συλλογή

Porcile (Χοιροστάσιο, 1969).

Ο σκηνοθέτης αναπτύσσει δύο διαφορετικές ιστορίες μέσα στη συγκεκριμένη ταινία, οι οποίες πραγματεύονται το θέμα της ανθρωποφαγίας: η μια τοποθετημένη σε ένα περιβάλλον παρελθοντικό και η άλλη τοποθετημένη στη μεταπολεμική Γερμανία. Η εναλλαγή των ιστοριών χρησιμοποιείται από τον Παζολίνι σαν μια αλληγορία πάνω στο σύγχρονο πολιτισμό και την πολιτική, κοινωνική, οικονομική και πολιτιστική του παρακμή. Η έπαυλη, οι πίνακες ζωγραφικής, οι τεράστιοι κήποι που βλέπουμε στην ταινία αποτελούν τη μάσκα όσων συμβαίνουν· ελπίδα για βελτίωση δε φαίνεται να υπάρχει²²¹. Ο μόνος ήρωας της ταινίας που έχει μείνει αλώβητος από τη γενικευμένη ανηθικότητα - ο γιος, τελικά καταβροχθίζεται από τα γουρούνια²²².

George Grosz (1893-1959).

Η εποχή του Grosz και του Brecht δεν τελείωσε. Θα μπορούσα να είχα απεικονιστεί από τον Grosz σαν ένα μεγάλο γουρούνι και εσύ σαν ένα λυπημένο. Θα τρώγαμε φυσικά, με τη γραμματέα μου στα πόδια μου και εσύ με το χέρι σου ανάμεσα στα πόδια του σωφέρ²²³.

Ο σκηνοθέτης τοποθετεί τα παραπάνω λόγια στο στόμα του Klotz παραινώντας τον θεατή να παραλληλίσει τα πρόσωπα της ταινίας με τα πρόσωπα που διακωμωδούνται στα έργα του George Grosz.

Ο George Grosz (1893-1959) με τα σχέδια, τις λιθογραφίες και τους ζωγραφικούς του πίνακες άσκεισαι σκληρή και οξυδερκή κριτική στη γερμανική κοινωνία της εποχής του. Συνδέθηκε με το κίνημα του Νταντά και αργότερα με το κίνημα της Νέας Αντικειμενικότητας²²⁴. Στο έργο του είναι εμφανή εξπρεσιονιστικά και ντανταϊστικά στοιχεία, ενώ σε θεματικό επίπεδο ασχολήθηκε ως επί το πλείστον με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της περιόδου της Βαϊμάρης.

²²¹ Simona Bondavalli, «Lost in the pig house: vision and consumption in Pier Paolo Pasolini's *Porcile*», *Italica*, 87, 3, 2010, σελ. 408-427.

²²² Όπ. π.

²²³ Pier Paolo Pasolini, *Porcile* στο Siti & Zabagli (επιμ.), όπ. π., 2001, σελ. 1130.

²²⁴ Όσον αφορά τη σχέση και τη συμμετοχή του στο ντανταϊστικό κίνημα βλ. Mel Gordon, «Dada Berlin: A History of Performance (1918-1920)», *The Drama Review: TDR*, τόμος 18, τεύχος 2, 1974, σελ. 114-124· Wieland Herzfelde, Brigid Doherty, «Introduction to the First International Dada Fair», *October*, τεύχος 105, 2003, σελ. 93-104.

Ο Παζολίνι προφανώς γνώριζε το έργο του και με το να τον αναφέρει ήθελε ίσως να παραλληλίσει την πολιτική και κοινωνική κατάσταση που επικρατούσε στη Γερμανία στο μεσοπόλεμο με την περίοδο που πραγματεύεται στην ταινία. Χαρακτηριστικά σκίτσα της απεικόνισης της αστικής τάξης αποτελούν πενήντα επτά πολιτικά σχέδια του Grosz που εκδόθηκαν υπό τον τίτλο *Das Gesicht der herrschenden Klasse: 57 politische Zeichnungen* (*Το πρόσωπο της άρχουσας τάξης: 57 πολιτικά σχέδια*, 1921, Βερολίνο)²²⁵ [εικ. 133-136]. Τα σχέδιά του αποκαλύπτουν το όραμα του Grosz για τη γερμανική μπουρζουαζία και την άρχουσα τάξη. Μετέφερε την εικόνα που είχε ο περισσότερος κόσμος κατά τη δεκαετία του '20 για τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης: τετράπαχοι καπιταλιστές, τραυματίες και ανάπηροι στρατιώτες, πόρνες, σεξουαλικά εγκλήματα, όργια, απληστία των αρχουσών τάξεων, στρατιωτικά εγκλήματα και δολοφονίες ήταν τα βασικά θέματά του [εικ. 137-141]²²⁶.

Οι μορφές του θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν αλληγορικές και αντιπροσωπευτικές των διαφορετικών τάξεων και των διαφορετικών καταστάσεων της κοινωνίας²²⁷.

²²⁵ George Grosz, *Das Gesicht der Herrschenden Klasse*, Βερολίνο, Der Malik – Verlag, 1921, σελ. 1-65.

²²⁶ Michael White, «The Grosz Case: Paranoia, Self-Hatred and Anti-Semitism», *Oxford Art Journal*, τόμος 30, τεύχος 3, 2007, σελ. 433-453.

²²⁷ Η κριτική του Grosz ενόχλησε αρκετούς απ' τους συγχρόνους του με αποτέλεσμα να του απαγγελθούν τρεις φορές κατηγορίες και να δικαστεί. Βλ. White, όπ. π., 2007, σελ. 433-453.



Εικόνα 125: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 126: Στιγμιότυπο ταινίας



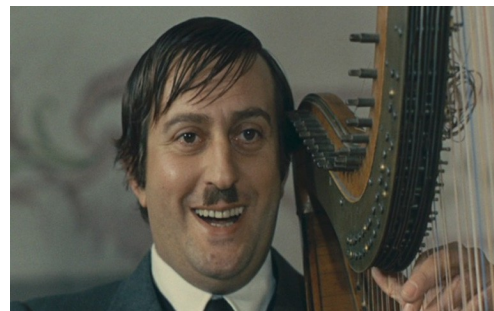
Εικόνα 127: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 128: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 129: Στιγμιότυπο ταινίας



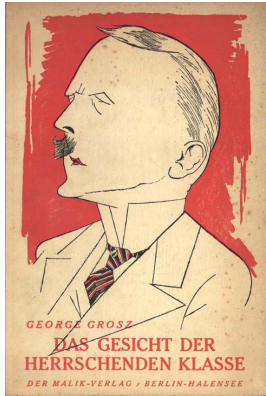
Εικόνα 130: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 131: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 132: Στιγμιότυπο ταινίας



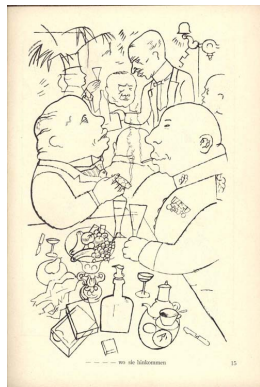
Εικόνα 133: George Grosz, *Το πρόσωπο της άρχουσας τάξης*, 1921



Εικόνα 134: George Grosz, *Το πρόσωπο της άρχουσας τάξης*, 1921



Εικόνα 135: George Grosz, *Το πρόσωπο της άρχουσας τάξης*, 1921



Εικόνα 136: George Grosz, *Το πρόσωπο της άρχουσας τάξης*, 1921



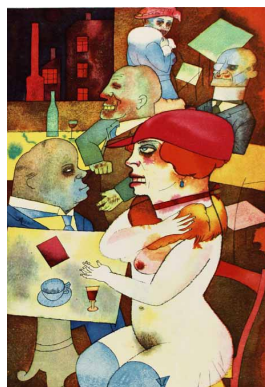
Εικόνα 137: George Grosz, *Ecce homo*, 1915-1922, υδατ. και μελάνι, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης



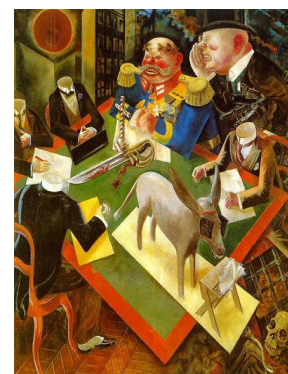
Εικόνα 138: George Grosz, *Κίρκη*, 1927, υδατογραφία και μελάνι, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης



Εικόνα 139: George Grosz, *Ecce homo*, 1915-1922, υδατ. και μελάνι, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης



Εικόνα 140: George Grosz, *Ecce homo*, 1915-1922, υδατ. και μελάνι, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης



Εικόνα 141: George Grosz, *Εκλειψη ηλίου*, 1926, λάδι σε καμβά, Νέα Υόρκη, Μουσείο τέχνης Heckscher

Il Decameron (Δεκαήμερο, 1971).

Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?

Pier Paolo Pasolini, 1971

Trilogia della vita.

Το *Decameron* (Δεκαήμερο, 1971) αποτελεί την πρώτη ταινία της *Trilogia della vita* (Τριλογία της ζωής· αποτελείται από τις εξής τρεις: *Decameron, Δεκαήμερο, 1971· I racconti di Canterbury, Οι μύθοι του Καντέρμπουρι, 1972· Il fiore della Mille e una Notte, Χίλιες και μια νύχτες, 1974*), ταινίες οι οποίες αντλούν τα θέματά τους από τους λαϊκούς μύθους και τα ευρείας κατανάλωσης αναγνώσματα των λαϊκών στρωμάτων της Ιταλίας του δεύτερου μισού του 14ου αι. Ο Παζολίνι μετέφερε στη μεγάλη οθόνη εννέα ιστορίες απ' το *Δεκαήμερο* του Βοκάκιου²²⁸. Ειδοποιό διαφορά -η οποία θα αναλυθεί παρακάτω- στη σκηνοθετική μεταφορά του κειμένου αποτελεί η ναπολιτάνικη διάλεκτος και οι χειρονομίες των χαρακτήρων, οι οποίες αντικαθιστούν τον ευγενικό λόγο των αριστοκρατών Τοσκανών αφηγητών του Βοκάκιου²²⁹.

Η θεματική της ταινίας αφορά τον έρωτα, τις σεξουαλικές σχέσεις και τους ιδιοτελείς σκοπούς που αυτά εξυπηρετούν. Με την εξερεύνηση της σεξουαλικής ζωής όλων των κοινωνικών ομάδων, κληρικών και λαϊκών, νέων και γέρον, συνειδητοποιεί κανείς ότι ο Παζολίνι έχει παραφράσει την κωμωδία του Βοκάκιου σε όρους που μπορεί να προβληματίσουν το σύγχρονο άνθρωπο²³⁰. Ο τυχόν προβληματισμός, δεν οφείλεται τόσο στις σκηνές ερωτικών περιπτώσεων *per se*, αλλά στην απουσία εξωραϊσμού των κινηματογραφικών συμβάσεων για φυσική ομορφιά, ωραιοποιημένη κινηματογραφία και συναισθηματικό δέσιμο²³¹.

²²⁸ Το κείμενο του Δεκαημέρου έχει ανακτηθεί από τον ιστότοπο του τμήματος ιταλικών σπουδών του Πανεπιστημίου Brown: http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/texts/DecIndex.php?lang=eng.

²²⁹ Greene, όπ. π., 1990, σελ. 184.

²³⁰ Regina Psaki, «Pasolini's Decameron and teaching the middle ages», *Medieval Feminist Newsletter*, τόμος 23, τεύχος 1, 1997, σελ. 50.

²³¹ Psaki, όπ., π., 1997, σελ. 50.

Giotto spazioso.

Ο Longhi είχε συγγράψει το 1952 το *Giotto spazioso*²³², άρθρο που αδιαμφισβήτητα γνώριζε ο Παζολίνι. Ο ιστορικός τέχνης δήλωνε έκπληκτος από το γεγονός ότι οι ιστορικοί τέχνης πριν από αυτόν δεν έδειξαν ιδιαίτερη προσοχή στις δύο νωπογραφίες του Giotto στο παρεκκλήσι Scrovegni²³³ [εικ. 146]. Σύμφωνα με τον Roberto Longhi, ο Giotto έδειξε ενδιαφέρον για την προοπτική σε πολύ πρώιμο χρόνο, λόγω του γεγονότος ότι οι κανόνες της προοπτικής μελετήθηκαν και συστηματοποιήθηκαν πάνω από εκατό χρόνια αργότερα, τον δέκατο πέμπτο αιώνα. Για τον Longhi, στο παρεκκλήσι Scrovegni:

δεν μιλάμε φυσικά για την επιστημονική και μαθηματική προοπτική που θα έρθει στο δέκατο πέμπτο αιώνα, αλλά αρκεί να μιλήσουμε για έναν Giotto που έχει εκτενή γνώση, αν και μονάχα διαισθητική, των κανόνων που αποτελούν τη βάση της απεικόνισης του χώρου: έναν Giotto *ευρύχωρο*²³⁴.

Ο Παζολίνι εμφανίζεται στο *Δεκαήμερο* για πρώτη φορά μπροστά από τις κάμερες αναπαριστώντας ένα ζωγράφο, τον καλύτερο μαθητή του Giotto [εικ. 142-143]. Η έως τώρα έλλειψη ενδιαφέροντος συμμετοχής ως ηθοποιός στις ταινίες του, οδηγεί τους θεατές στο να αντιλαμβάνονται και να ερμηνεύουν κάθε εμφάνισή του ως υποκειμενικό σχόλιο²³⁵. Στη συγκεκριμένη ταινία η παρουσία ενός καλλιτέχνη τον οποίο αναπαριστά ο σκηνοθέτης, την καθιστά περίπλοκη, προσδίδοντάς της ταυτόχρονα μια αυτοαναφορικότητα²³⁶. Η κατάσταση περιπλέκεται ακόμα περισσότερο με την τροποποίηση του επεισοδίου σε σχέση με το διήγημα: ο πρωταγωνιστής της ιστορίας στην ταινία δεν είναι ο Giotto, αλλά ο καλύτερος μαθητής του. Ο Παζολίνι αναφερόμενος στη συμμετοχή του στην ταινία δήλωσε ότι είχε προτείνει αρχικά τον ρόλο σε δύο ηθοποιούς, αλλά κανείς δεν είχε δεχτεί μέχρι το βράδυ πριν την μαγνητοσκόπηση των συγκεκριμένων σκηνών και έτσι: «στάθηκα μπροστά από τον καθρέφτη για να δω αν ήμουν αρκετά κοντός

²³² Roberto Longhi, «Giotto spazioso», *Paragone Arte*, τεύχος 31, 1952, σελ. 18-24.

²³³ Στο άρθρο του αναφέρεται σε μελέτες των ιστορικών τέχνης Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), Andrea Moschetti (1865-1943), Friedrich Rintelen (1881-1926), Curt H. Weigelt (1883-?), Giuseppe Fiocco (1884-1971) και Giovanni Pietro Toesca (1877-1962). Βλ. Longhi, *όπ. π.*, 1952, σελ. 18-24.

²³⁴ *Όπ. π.*

²³⁵ Gordon, *όπ. π.*, 1996, σελ. 197.

²³⁶ Psaki, *όπ. π.*, 1997, σελ. 47-52

και άσχημος για να κάνω το χαρακτήρα του Giotto, καθώς έτσι τον περιγράφει ο Βοκάκιος»²³⁷.

Γιατί όμως ο Παζολίνι επέλεξε να μεταποιήσει τελευταία στιγμή το ρόλο και να μην ενσαρκώσει τον ίδιο τον Giotto αλλά ένα μαθητή του; Μήπως η επιλογή του αυτή συνδέεται με το περιβάλλον της ταινίας;

Οι χαρακτήρες της ταινίας αντλήθηκαν από την εργατική τάξη, καθώς ο σκηνοθέτης αντί να αναπαραστήσει τη Φλωρεντία και την αστική τάξη του διηγήματος δίνει τη θέση τους στη Νάπολη και στο προλεταριάτο: «(...) Δεν υπάρχουν οι χαρακτήρες του Βοκάκιου, γιατί περιορίζω τον κάθε ένα σε *schemata* και, στη συνέχεια, τον γεμίζω με την πραγματικότητα της Νάπολης, ενός κόσμου υπο-προλεταριάτου, και όχι αστικού»²³⁸.

Ίσως ο μαθητής του Giotto αποτελεί απόρριψη όλων των τρόπων συμπεριφοράς της μεσαιάς τάξης που ενσωματώνονται στη σύνολο του έργου. Ο ζωγράφος δε δίνει την παραμικρή σημασία στα ενδύματα, ούτε στο φαγητό, παρά μονάχα στην έμπνευση. Σύμφωνα με τον Privitera, η έμπνευση και η λαχτάρα για εμπειρίες μακριά από την αστική καταγωγή, κουλτούρα και συνήθειες απασχολούσαν τον Παζολίνι κατά τη διάρκεια της ζωής του, γι' αυτό ίσως και ο μαθητής του Giotto αποκτά μια αυτοβιογραφική χροιά²³⁹.

Δημιούργησα την τέλεια αναλογία: υποκρίθηκα έναν καλλιτέχνη από τη Βόρεια Ιταλία που ταξιδεύει στη Νάπολη για να τοιχογραφίσει τον ναό της Santa Chiara. Και, πράγματι, κατάγομαι από την Βόρεια Ιταλία και πάω στη Νάπολη για να δημιουργήσω μια ρεαλιστική ταινία. Υπάρχει μία αναλογία ανάμεσα στον χαρακτήρα και στον δημιουργό... ένα έργο μέσα σε ένα άλλο έργο²⁴⁰.

Ο σκηνοθέτης συνομιλεί με δύο διαφορετικά μέσα, τον κινηματογράφο και τη ζωγραφική, τα οποία καθορίζονται από τον ίδιο. Ενεργεί ταυτόχρονα ως συγγραφέας και ως πρωταγωνιστής του συγκεκριμένου επεισοδίου .

²³⁷ Letizia Paolozzi, «Pasolini come Giotto», *Epoca*, 18 ottobre 1970, σελ. 73. Η ιστορία του Giotto είναι η πέμπτη κατά σειρά, στην έκτη μέρα διηγήσεων. Βλ. http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/texts/DecIndex.php?lang=eng

²³⁸ Συνέντευξη του Παζολίνι στην Wolfowicz στο Eugenia Wolfowicz, «Pier Paolo Pasolini: Cinema and Literature», *Antaeus*, 1976, σελ. 130-137.

²³⁹ Andrea Privitera, «Pasolini' s Laugh: Joyful Ignorance in The Decameron»: ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=mllgradconference>.

²⁴⁰ Nabil R. Mahaini, «Decameron: Intervista con Pier Paolo Pasolini», *Cinema sessanta*, τόμος 12, τεύχος 87-88, 1972, σελ. 96.

Ο διττός ρόλος του Παζολίνι είναι εμφανής στη σκηνή στην οποία τριγυρνάει –ως ζωγράφος- σε κάποια υπαίθρια αγορά της Νάπολης προς αναζήτηση έμπνευσης και πλαισιώνει με τα δάχτυλά του -χαρακτηριστική κίνηση των σκηνοθετών- τα πρόσωπα του πλήθους, εμμένοντας κυρίως σε τρεις μορφές, οι οποίες θα είναι οι πρωταγωνιστές της επόμενης ιστορίας. Ο Παζολίνι, χαρακτήρας της συγκεκριμένης ιστορίας, είναι ταυτόχρονα εκείνος ο οποίος επιλέγει και οργανώνει το υλικό: η επιλογή των ηθοποιών από τον δρόμο αναμειγνύεται με την επιλογή των μοντέλων για τις νωπογραφίες του ζωγράφου στην εκκλησία²⁴¹.

Τρία γίνονται πλέον τα μέσα που χρησιμοποιεί ο Παζολίνι, η ζωντανή, ρεαλιστική αισθητική του μαθητή του Giotto (ζωγραφική), η ρεαλιστική αφήγηση του Βοκάκιου (λογοτεχνία) και η λειτουργία της σύνθεσης που αναπαριστάται μέσω του ρεαλισμού της ταινίας (κινηματογράφος)²⁴².

Tableaux vivant.

Κατά τη διάρκεια της νύχτας, ο ζωγράφος είχε όραμα τη *Μέρα της Κρίσης* (1306, νωπογραφία, Πάδοβα, Παρεκκλήσι Σκροβένι), το οποίο στην πραγματικότητα είναι ένα *tableaux vivant* με το ομότιτλο έργο του Giotto από το παρεκκλήσι Σκροβένι στην Πάδοβα [εικ. 144-146]. Η ειδοποιός διαφορά είναι η παρουσία της Παναγίας στο κέντρο της σύνθεσης, και όχι του Χριστού· ο Παζολίνι υποστήριξε ότι έκανε αυτή την τροποποίηση επειδή «στη Νάπολη –όπως όλοι ξέρουν- επικαλείται πάντα κανείς την Παναγία, όχι τον Χριστό»²⁴³. Ένα όραμα, με ακριβή ιστορική και γεωγραφική τοποθέτηση: η *Μέρα της Κρίσης* (1306, νωπογραφία, Πάδοβα, Παρεκκλήσι Scrovegni), σύμφωνα με τον Vasari υπήρχε μεταξύ των θεμάτων των νωπογραφιών του Giotto στην Santa Chiara²⁴⁴. Ο ζωγράφος βρισκόταν στη Νάπολη μεταξύ 1328 και 1333, περίοδο που εργάστηκε στο συγκεκριμένο μοναστήρι²⁴⁵.

Γιατί ο σκηνοθέτης παρουσιάζει το ζωγράφο μονάχα να ονειρεύεται και όχι να ζωγραφίζει τη *Μέρα της Κρίσης*; Ίσως ο Παζολίνι ήλπιζε να παίξει σπουδαίο ρόλο σε μία καινούρια αναγέννηση μετα-αντιστασιακή, όπως συνέβαλλε ο Giotto και ο Βοκάκιος στην

²⁴¹ Galluzzi, όπ. π., 1994, σελ. 75-77.

²⁴² Gordon, όπ. π., 1996, σελ. 197.

²⁴³ L. M., «Pasolini ha copiato Giotto per il Giudizio Universale», *La Stampa*, 7 Νοεμβρίου, 1970, σελ. 7.

²⁴⁴ Vasari, όπ. π., 1550, σελ. 138-149.

²⁴⁵ Vasari, όπ. π., 1550, σελ. 138-149. Galluzzi, όπ. π., 2000, σελ. 42-44.

Αναγέννηση που ακολούθησε το Μεσαίωνα. Βέβαια, αποδείχθηκε μονάχα ένα όνειρο, αφού ο μαθητής μπορούσε μονάχα να ονειρεύεται τα έργα του Giotto που πράγματι είχε φιλοτεχνήσει²⁴⁶.

Ίσως ακόμα, διακωμωδεί τον εαυτό του και το όνειρο - πεποίθησή του να μάθει από τους δασκάλους της ζωγραφικής μία τεχνική που θα μπορούσε να θεσπίσει τις μορφές της πραγματικότητας. Διαμέσου της κινηματογραφικής μεταφοράς του ονείρου, το κινηματογραφικό μέσο επέτρεψε να δημιουργηθεί μια εικόνα με σάρκα και οστά.

²⁴⁶ Galluzzi, όπ. π., 1994, σελ. 80.



Εικόνα 142: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 143: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 144: Giotto, *Μέρα της Κρίσης*, 1306, νωπογραφία, Πάδοβα, Παρεκκλήσι Scrovegni



Εικόνα 145: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 146: Giotto, *Άποψη παρεκκλησιού*, 1304-1306, Πάδοβα, Παρεκκλήσι Scrovegni



Εικόνα 147

Αριστερά: Giotto, *Ενθρονη Παναγία με το θείο Βρέφος*, 1310, τέμπρα σε ξύλο, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi

Δεξιά: Στιγμιότυπο ταινίας

Salò o le 120 giornate di Sodoma (Σαλό ή 120 Μέρες στα Σόδομα, 1975).

Ο Παζολίνι μετέφερε το μυθιστόρημα του Μαρκήσιου ντε Σαντ (1740-1814) *Les 120 Journées de Sodome ou l'école du libertinage* (1785)²⁴⁷ σε μια ιστορική περίοδο: τη Δημοκρατία του Σαλό, ένα εικονικό κρατίδιο που είχε ιδρύσει ο Μουσολίνι κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Χρονικά, θεματικά και δομικά τα δύο έργα χρησιμοποιούν αναφορές από την *Κόλαση της Θείας Κωμωδίας* του Δάντη²⁴⁸. Το γοτθικό κάστρο του συγγραφικού έργου μετατρέπεται σε μία έπαυλη στη Δημοκρατία του Σαλό, ενώ στη θέση των τεσσάρων σαδιστών ευγενών ο Παζολίνι τοποθετεί τέσσερις εκπροσώπους των πυλώνων κάθε κοινωνίας: έναν ευγενή, έναν επίσκοπο, έναν τραπεζίτη κι έναν δικαστή²⁴⁹ [εικ. 154, 158].

Οι τέσσερις αφέντες καταχρώμενοι την εξουσία τους προσπαθούν να ικανοποιήσουν τις ορέξεις τους, με όλο και πιο φρικιαστικές πράξεις εναντίον των θυμάτων τους, τα οποία υπομένουν στωικά τον εξευτελισμό, το βιασμό, την ουρολαγνεία, την κοπροφαγία και τελικά το βασανισμό και το θάνατο [εικ. 150-152].

Πολλαπλές αναγνώσεις.

Σε μια πρώτη ανάγνωση ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι ο σαδισμός -σαν σεξουαλική πρακτική- αντιστοιχεί και ανήκει στην αστική τάξη· οι αφέντες προσπαθούν μέσα από τις σαδιστικές τους πράξεις να απελευθερωθούν από τα ταμπού τους και την καταπιεστική ηθική που εκπροσωπούν, πίσω από κλειστές πόρτες. Οι συμμετέχοντες όμως δεν φαίνεται να είναι σύμφωνοι με αυτές τις σεξουαλικές πρακτικές: δεκαέξι αγόρια και κορίτσια, βασανίζονται σωματικά αλλά και ψυχολογικά.

Με την απεικόνιση των εκπροσώπων της αστικής τάξης να προβαίνουν σε κάθε είδους βασανιστήρια ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι στις σαδιστικές πρακτικές προσδίδεται

²⁴⁷ Μαρκήσιος Ντε Σαντ, *Οι 120 μέρες των Σοδόμων*, μτφρ. Π. Παπαδόπουλος, Τ. Θεοδωρόπουλος, Αθήνα, Εξάντας, 1997.

²⁴⁸ Δάντης, *Θεία Κωμωδία*, μτφρ. Ν. Καζαντζάκης, Αθήνα, Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, 1974.

²⁴⁹ Τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα μεταξύ 1944-1945 βόρεια της Ιταλίας, στο Σαλό, πόλη η οποία αποτέλεσε την έδρα του φασιστικού κράτους που ιδρύθηκε από τον Μουσολίνι με την ονομασία Δημοκρατία του Σαλό ή Ιταλική Κοινωνική Δημοκρατία (RSI)· Gideon Bachmann & Pier Paolo Pasolini, «Pasolini on de Sade: An Interview during the Filming of *The 120 Days of Sodom*», *Film Quarterly*, τόμος 29, τεύχος 2, 1975-1976, σελ. 39-45.

άμεσα ένα κοινωνικό νόημα και χάνεται το ερωτικό και σεξουαλικό που έχουν κατά βάση²⁵⁰.

Σύμφωνα με τους Bersani και Dutoit²⁵¹, σε αυτό το κοινωνικό νόημα φτάνει κανείς σε μία δεύτερη ανάγνωση που αντιλαμβάνεται τη σύνδεση μεταξύ αστικής τάξης (φασισμού και σαδισμού) με τον καπιταλισμό / καταναλωτισμό. Η θέση του σκηνοθέτη είναι πολιτικά σαφής, παίρνοντας θέση ενάντια στο φασισμό και τον καπιταλισμό, εμπαιίζοντας τα ηθικά και καταναλωτικά τους πρότυπα. Απευθυνόμενος στους συγχρόνους του, τους υπενθυμίζει τη διαχρονικότητα των καταπιεστικών ιδεολογιών, δομών και πρακτικών των εξουσιών από τη φεουδαρχία μέχρι τη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία. Ο σαδισμός εδώ, δεν έχει σεξουαλικό νόημα, αλλά συνδέεται (είναι;) με τον καπιταλισμό.

Η ταινία δομείται πάνω σε μία διαδικασία απάρνησης των ερωτικών επιθυμιών, από τη στιγμή που δεν υπάρχει ερωτισμός αλλά μόνο δυστυχία και πόνος. Όλες οι σεξουαλικές πρακτικές στην ταινία, σημασιοδοτούνται αρνητικά από το γεγονός ότι επιτελούνται από τους απεχθείς και παρακμασμένους φασίστες²⁵².

Η ιδιωτική σεξουαλική ζωή (όπως η δική μου) τραυματίστηκε τόσο από μια πλαστή ανοχή όσο και από το σωματικό εξευτελισμό· έτσι, αυτό που ήταν πόνος και χαρά στις σεξουαλικές φαντασιώσεις, έγινε αυτοκτονική και άμορφη απάθεια.

*Pier Paolo Pasolini, 1975*²⁵³

Εικαστικές αναφορές.

Οι εικαστικές αναφορές στην ταινία συναντώνται στους πίνακες της κεντρικής αίθουσας στην οποία εξιστορούνται οι ιστορίες και στο δωμάτιο όπου στο τέλος της ταινίας οι αφέντες παρακολουθούν τα βασανιστήρια των νέων. Στους τοίχους της βίλας παρουσιάζεται ένα πανόραμα τέχνης Bauhaus / Avanguardia με έργα των Georges Braque (1882-1963), Gino Severini (1883-1966), Marcel Duchamp (1887-1968), Fernard Léger (1881-1955), Kurt Schwitters (1887-1948), Lyonel Feininger (1871-1956) και Oskar

²⁵⁰ Leo Bersani & Ulysse Dutoit, «Merde Alors», *October*, τεύχος 13, 1980, σελ. 22-35.

²⁵¹ Όπ. π.

²⁵² Bachmann & Pasolini, όπ. π., 1975-1976, σελ. 39-45. Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della vita*, επιμ. Giorgio Gattei, Μπολόνια, Cappelli, 1975, σελ. 11-13.

²⁵³ Pier Paolo Pasolini, «Abiura dalla Trilogia della vita», *Corriere della Sera*, 9 Νοεμβρίου 1975, σελ. 1-2.

Kokoschka (1886-1980)²⁵⁴. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Παζολίνι, το εικονογραφικό δείγμα, έπρεπε να ξυπνήσει στον θεατή την ιδέα ότι η ενέργεια έλαβε χώρα στο σπίτι ενός συλλέκτη εβραϊκής καταγωγής, το οποίο επιτάχθηκε από τη ναζιστική πολιτοφυλακή· το περιβάλλον δηλαδή το οποίο υπό καθεστώς Μουσολίνι θεωρείτο «παρακμάζων» τρόπος ζωής²⁵⁵ [εικ. 147-149, εικ. 157-162].

Οι τέχνες στο φασιστικό καθεστώς.

Δηλώνουμε, ότι η λαμπρότητα του κόσμου πλουτίστηκε με μία νέα ομορφιά: την ομορφιά της ταχύτητας... Ένα γρήγορο αυτοκίνητο [...] είναι ωραιότερο από τη Νίκη της Σαμοθράκης. [...] Θέλουμε να υμνήσουμε τον πόλεμο -μοναδική υγεία του κόσμου- το μιλιταρισμό, τον πατριωτισμό, την καταστροφική χειρονομία των αναρχικών, τις ωραίες ιδέες που σκοτώνουν και την περιφρόνηση της γυναίκας. Θέλουμε να κατεδαφίσουμε τα μουσεία και τις βιβλιοθήκες, να πολεμήσουμε το μοραλισμό, το φεμινισμό κι όλες τις καιροσκοπικές και κερδοσκοπικές δειλίες²⁵⁶.

Το φουτουριστικό κίνημα που ιδρύθηκε το 1909 από τον Filippo Tommaso Marinetti συνδέθηκε άμεσα με το φασισμό, τον Μουσολίνι και την ευρύτερη κοινωνική και πολιτική κρίση της Ιταλίας²⁵⁷. Εξαπέλυσε επίθεση στις ιταλικές πολιτιστικές παραδόσεις, ωραιοποίησε τη βία, τον πόλεμο, τις μηχανές και εξύμνησε τα νέα τεχνολογικά μέσα της εποχής ως ένα θρίαμβο του ανθρώπου απέναντι στη φύση²⁵⁸.

Ένα ακόμα κίνημα που βρήκε την ενσάρκωσή του στις αξίες του φασιστικού καθεστώτος ήταν το *Novecento*, μια οργάνωση που σχηματίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1920, υποστηρίζοντας την επιστροφή σε ευρείας κλίμακας συνθετική και εικονιστική ζωγραφική, στιλιστικά παράγωγη των μορφών της πρώιμης Αναγέννησης²⁵⁹. Ο Μουσολίνι

²⁵⁴ Ο Παζολίνι είχε αναφέρει σε μία συνέντευξή του ότι «η διακόσμηση ανήκει στην ιταλική εκδοχή του Bauhaus, με έργα των Feininger, Severini, Duchamps [...] ο σκηνογράφος μας αναπαρήγαγε το περιβάλλον που υπό καθεστώς Μουσολίνι θεωρείτο *παρακμάζων* τρόπος ζωής, με την υπόθεση ότι ο θεατής θα πίστευε ότι η βίλα πριν ανήκε σε κάποιον πολιτισμένο Εβραίο». Βλ. Bachmann & Pasolini, *όπ. π.*, 1975-1976, σελ. 39-45.

²⁵⁵ Bachmann & Pasolini, *όπ. π.*, 1975-1976, σελ. 39-45.

²⁵⁶ Filippo Tommaso Marinetti, «Manifesto del futurismo», *Figaro*, 20 Φεβρουαρίου 1909, σελ. 1.

²⁵⁷ Για σύνδεση φασισμού — φουτουρισμού βλ. Walter L. Adamson, «Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy, 1903-1922», *The American Historical Review*, τεύχος 95, τόμος 2, 1990, σελ. 359-390.

²⁵⁸ Adamson, *όπ. π.*, 1990, σελ. 359-390.

²⁵⁹ Kate Flint, «Art and the Fascist Regime in Italy», *Oxford Art Journal*, τόμος 3, τεύχος 2, 1980, σελ. 49-54.

υποστήριζε ότι το *Novecento Italiano* ήταν ένα κίνημα ικανό να αντιπροσωπεύσει την καλλιτεχνική φυσιογνωμία της Ιταλίας²⁶⁰.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 αναπτυσσόταν όλο και πιο έντονα η ιδέα ότι η ιταλική τέχνη έπρεπε να είναι εξ ολοκλήρου ιταλική με τους ρατσιστικούς νόμους του Μουσολίνι να εντείνουν την ιδέα της καθαρότητας της τέχνης. Ορισμένοι κριτικοί, ιδιαίτερα ο Telesio Interlandi και ο Roberto Farinacci, συντάκτες του περιοδικού *Regime Fascista*, κατήγγειλαν όλες τις μη ιταλικές σύγχρονες επιρροές ως εβραϊκές, προσδιορίζοντας με αυτόν τον όρο οτιδήποτε φαίνεται στα μάτια τους ανάξιο λόγου, άσχημο, αφύσικο, παραμορφωμένο και άξιο καταστροφής²⁶¹.

Εκφυλισμένη τέχνη.

Πιστεύοντας ότι ο πολιτισμός αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο οποιασδήποτε κοινωνίας, ο Χίτλερ αναγνώρισε ότι η τέχνη έπρεπε να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην οικοδόμηση του ιδανικού γερμανικού έθνους²⁶². Ανέπτυξε τους στόχους αυτού που θεωρούσε αληθινή γερμανική τέχνη: όφειλε να παράγεται από τη συλλογική ψυχή του λαού και να εκφράσει την ταυτότητά του, έπρεπε να είναι εθνική, όχι διεθνής, να είναι κατανοητή στους ανθρώπους, ενώ ταυτόχρονα δεν έπρεπε να είναι εφήμερη, αλλά αιώνια²⁶³. Ακόμα, έπρεπε να είναι θετική, όχι επικριτική για την κοινωνία και να αντιπροσωπεύει το καλό, το όμορφο και το υγιές²⁶⁴. Φυσικά, θα έπρεπε να παράγεται μονάχα από αμιγώς Γερμανούς καλλιτέχνες χωρίς καμία εξωτερική επίδραση.

Τα έργα των καλλιτεχνών που δεν ανταποκρίνονταν στα καλλιτεχνικά κριτήρια που περιγράφονται από τον Χίτλερ χαρακτηρίζονταν εκφυλισμένα και οι ίδιοι εχθροί του γερμανικού λαού²⁶⁵. Σε γενικές γραμμές, όλη η σύγχρονη τέχνη της εποχής μετατράπηκε

²⁶⁰ Rossana Bossaglia & Rodger Howard MacLean, «The Iconography of the Italian Novecento in the European Context», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, τεύχος 3, 1987, σελ. 52-65.

²⁶¹ Flint, 1980, όπ. π., σελ. 50.

²⁶² Mary Margaret Goggin, «Decent vs. Degenerate Art: The National Socialist Case», *Art Journal*, τεύχος 50, 1991, σελ. 84-92.

²⁶³ Goggin, όπ. π. 1991, σελ. 84-92.

²⁶⁴ Δημοφιλή θέματα αποτελούσαν οι αγρότες και οι τεχνίτες που ασχολούνταν με την εργασία τους, οι γυναίκες ως μητέρες, τα «ηρωικά» θέματα, τα οποία περιελάμβαναν όχι μόνο στρατιώτες, αλλά και εργάτες και εικόνες του Χίτλερ. Βλ. Goggin, όπ. π. 1991, σελ. 84-92.

²⁶⁵ Στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, στο βιβλίο του *Degeneration*, ο Max Nordau εισήγαγε τον όρο εκφυλισμό στην τέχνη. Βλ. Max Nordau, *Degeneration*, Λονδίνο, William Heinemann, 1895. Αργότερα, το 1930, στο *Kunst und Rasse*, ο Paul Schultze-Naumburg ανέπτυξε τις αισθητικές του θεωρίες μεταξύ των καλλιτεχνικών στυλ και των υποτιθέμενων φυλετικών χαρακτηριστικών των καλλιτεχνών. Βλ. Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, Βερολίνο, J. F. Lehmanns Verlag, 1942. Τέτοια έργα παρείχαν στον Χίτλερ τα θεωρητικά προηγούμενα, στα οποία διατύπωσε τις δικές του ιδέες για τον ρόλο της φυλής στην τέχνη και τον

σε σύμβολο διαφθοράς και εκφυλισμού. Θεωρείτο «έμπνευση σημιτική» και αντιπρόσωπος του «πολιτιστικού μπολσεβικισμού»²⁶⁶.

Η προπαγάνδα ενάντια στη σύγχρονη τέχνη δραματοποιήθηκε με την περίφημη έκθεση *Entartete Kunst* (Εκφυλισμένη τέχνη), η οποία άνοιξε στο Μόναχο στις 19 Ιουλίου 1937 και παρουσιάστηκε στις μεγαλύτερες πόλεις της Γερμανίας²⁶⁷. Η έκθεση αποτελείτο από μοντέρνα έργα τέχνης, τοποθετημένα στο χώρο με χαοτικό τρόπο και συνοδευόμενα από απαξιωτικά, προπαγανδιστικά συνθήματα. Η τέχνη που επέτρεπαν οι Ναζί να υπάρχει ήταν η -καθορισμένη σε στενά όρια- παραδοσιακή στο ύφος, που εξύψωνε τα ιδανικά της φυλετικής καθαρότητας, του милитарισμού και της υποταγής στην εξουσία²⁶⁸.

ρόλο της τέχνης στην κοινωνία. Βλ. Goggin, όπ. π., 1991, σελ. 85-86.

²⁶⁶ Όπ. π.

²⁶⁷ Βλ. Κατάλογος *Entartete Kunst*: ανακτήθηκε από τον ιστότοπο <https://opendatacity.github.io/taz-entartete-kunst/pdf/gesamtverzeichnis.pdf>.

²⁶⁸ Όπ. π.



Εικόνα 148: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 149: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 150: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 151: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 152: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 153: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 154: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 155: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 156: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 157: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 158: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 159: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 160: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 161: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 162: Στιγμιότυπο ταινίας



Εικόνα 163: Στιγμιότυπο ταινίας

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adams L. Walter, «Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy, 1903-1922», *The American Historical Review*, τ. 95, τχ. 2, 1990, σελ. 359-390

Agosti Giovanni, «Roberto Longhi al cinema (Appunti su alcuni film, a Parigi, nel 1932)», *Paragone*, τχ. 15, 1989, σελ. 3-18.

Aichele George, «Translation as de-canonization: Matthew's gospel according to Pasolini», *CrossCurrents*, τ. 51, τχ. 4, 2002, σελ. 524-534.

Aitken Ian, *European Film Theory and Cinema. A critical introduction*, Εδιμβούργο, Edinburgh University Press, 2001

Alicata Mario, De Santis Giuseppe, «Verita e poesia», *Cinema*, τχ. 127, 1941, σελ. 216-17
- , «Ancora di verga e del cinema italiano», *Cinema*, τχ. 130, 1941, σελ. 314-316

Bachmann Gideon & Pasolini Pier Paolo, «Pasolini on de Sade: An Interview during the Filming of *The 120 Days of Sodom*», *Film Quarterly*, τ. 29, τχ. 2, 1975-1976, σελ. 39-45

Barbaro Umberto, «Il problema estetico del film», *Bianco e Nero*, τεύχος 5, 1939, σελ. 11-27.

Bazzocchi Antonio Marco, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Μιλάνο, Bruno Mondadori, 2007.

Bellori Giovan Pietro, *Le vite dei pittori, scultori et architetti moderni*, Ρώμη, Mascardi, 1672

Ben-Ghiat Ruth, «The Italian Cinema and the Italian Working Class», *International Labor and Working-Class History*, τχ. 59, 2001, σελ. 36-51

Bersani Leo, Dutoit Ulysse, «Merde Alors», *October*, τχ. 13, 1980, σελ. 22-35

Bolen Francis(επιμ.), *Le Film sur l' Art, Panorama 1953*, Βρυξέλλες, Les arts plastiques, 1953

Bondanella Peter, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*, Νέα Υόρκη, Continuum, 2004

Bondavalli Simona, «Lost in the pig house: vision and consumption in Pier Paolo Pasolini's *Porcile*», *Italica*, τ. 87, τχ. 3, 2010, σελ. 408-427.

Boschetto Antonio (επιμ.), *Bibliografia di Roberto Longhi*, Φλωρεντία, Sansoni, 1973

Bossaglia Rossana, MacLean Rodger Howard, «The Iconography of the Italian Novecento in the European Context», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, τχ. 3, 1987, σελ. 52-65

Bowie R. Theodore, «About Films on Art», *College Art Journal*, τ. 14, τχ. 1, 1954, σελ. 28-37

Brunetta Piero Gian, «Longhi e l' Officina cinematografico», στο *L' arte di scrivere sull' arte*, G. Previtali (επιμ.), Ρώμη, Editori Riuniti, 1982, σελ. 47-55

Bruno Giuliana, «Heresies: The Body of Pasolini's Semiotics», *Cinema Journal*, τ. 30, τχ. 3, 1991, σελ. 29-42

Caramel Luciano, «Piero, Longhi e Pasolini», *Quadri & sculture*, τχ. 6, 1998, σελ. 31-56

Cardini Roberto (επιμ.), *Scritti critici e teorici*, τ. I, Ρώμη, Bulzoni, 1974

Carlorosi Silvia, «Pier Paolo Pasolini's *La ricotta*: the power of cinepoiesis», *Italica*, τχ. 3, 2009· ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://www.thefreelibrary.com/Pier+Paolo+Pasolini+%27s+La+ricotta%3a+the+power+of+cinepoiesis.-a0209800747>.

Cecchini Michele, *Testo e contesto: La Ricotta di Pier Paolo Pasolini*· ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <http://michelececchini.it/officina/testo-e-contesto-la-ricotta-di-pier-paolo-pasolini/>.

Chapman Mck. William (επιμ.), *Films on art*, Νέα Υόρκη, American Federation of Arts, 1952

Chiarini Luigi, «Sorprendere la realtà», *Cinema*, τχ. 7, 1936, σελ. 257-260

Collier Andrew, *Christianity and Marxism*, Λονδίνο, Routledge, 2001

Contini Gianfranco, «Al limite della poesia dialettale», *Corriere del Ticino*, 24 Απριλίου 1943, σελ. 1-2.

Cumming G. Burton & H. R. H. & Godwin G. Frances & Stites S. Raymond & Laporte M. Paul, «Motion Pictures for the History of Art», *College Art Journal*, τ. 6, τχ. 3, 1947, σελ. 207-214

Curti Lorenzo, «Bacon e Pasolini: un incontro fra incomunicabili»· ανακτήθηκε από τον ιστότοπο <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2013/04/francis-bacon-e-pier-paolo-pasolini-di.html>.

Da Todi Jacopone, *Laude*, επιμ. Franco Mancini, Μπάρι, Gius, Laterza & Figli, 1977

Daniele Gallo, *Che cosa sono le nuvole? Un' analisi*· ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it.

De Giusti Luciano, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Ρώμη, Gremese, 1983

Di Stefano John, «Picturing Pasolini. Notes from a Filmmaker's Scrapbook», *Art Journal*, τ. 56, τχ. 2, 1997, σελ. 18-23

Doherty Brigid, «The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada», *October*, τχ. 105, 2003, σελ. 73-92.

Emmer Luciano & Gras Enrico, «The Film Renaissance in Italy», *Hollywood Quarterly*, τ. 2, τχ. 4, 1947, σελ. 353-358

Fellini Federico, *Fellini on Fellini*, επιμ. Anna Keel, Christian Strich, Νέα Υόρκη, DaCapo Press, 1996

Flint Kate, «Art and the Fascist Regime in Italy», *Oxford Art Journal*, τ. 3, τχ. 2, 1980, σελ. 49-54

Foucault Michel, *Le parole e le cose. Un' archeologia dell scienze umane*, Μιλάνο, Rizzoli, 1967.

Galluzzi Francesco, *Pasolini e la pittura*, Ρώμη, Bulzoni, 1994.

- , «Giotto e Pasolini: Una regia da pittore», *Art e Dossier*, τχ. 157, 2000, σελ. 41-44

Galluzzi Francesco (επιμ.), *Il cinema dei pittori. Le arti e il cinema italiano 1940-1980*, Μιλάνο, Skira, 2007

Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation*, Κορνουάλη, MPG Books Ltd., 2003.

Giuseppucci Maurizio, «L' umiliato sguardo: Piero della Francesca nella poetica di Pier Paolo Pasolini», *Notizie da Palazzo Albani*, τ. 21, τχ. 1, 1992, σελ. 75-79

Glasmeier Michael, *Das Ganze in Bewegung*, Αμβούργο, Fundus, 2008

Goggin Mary Margaret, «Decent vs. Degenerate Art: The National Socialist Case», *Art Journal*, τχ. 50, 1991, σελ. 84-92.

Gordon Mel, «Dada Berlin: A History of Performance (1918-1920)», *The Drama Review: TDR*, τ. 18, τχ. 2, 1974, σελ. 114-124.

Gordon S. C. Robert, *Pasolini. Forms of Subjectivity*, Οξφόρδη, Clarendon, 1996

Gough-Yates Kevin, «Pier Paolo Pasolini and the rule of analogy», *Studio International*, τ. 177, τχ. 909, 1969, σελ. 117-119

Grassi Giulia, *Pasolini e la pittura. I modelli pittorici nel cinema di Pasolini*, χ. χ.· ανάκτηση απ' τον ιστότοπο scudit.net.

Greene Naomi, *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*, New Jersey, Princeton University Press, 1990

Grosz George, *Das Gesicht der Herrschenden Klasse*, Βερολίνο, Der Malik – Verlag, 1921

Gundle Stephen, «Hollywood Glamour and Mass Consumption in Postwar Italy», *Journal of Cold War Studies*, τ. 4, τχ. 3, 2002, σελ. 95-118.

Landra Tiziana, «Sul teatro come pura immagine. Pasolini tra Velázquez e Foucault»· ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: exibart.com.

Lawton Ben, «Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality», *Film Criticism*, τ. 3, τχ. 2, 1978, σελ. 8-23

Liehm Mira, *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the present*, Berkeley, University of California Press, 1984

L. M., «Pasolini ha copiato Giotto per il Giudizio Universale», *La Stampa*, 7 Νοεμβρίου, 1970, σελ. 7

Longanesi Leo, «Il gioiello convesso. Progetto per un film», *Cinema*, τχ. 5, 1936, σελ. 171

Longhi Roberto, *L'Arte*, xxi, 1918, σελ. 238. Κριτική στο: B. Berenson, «A new Mantegna for America», *Art in America*, 1918, σελ. 127-128.

- , *L'Arte*, xxii, 1918, σελ. 80. Κριτική στο: R. Schwabe, «Mantegna and his imitators», *The Burlington Magazine*, 1918, σελ. 215-216.
- , «Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco», *Vita Artistica*, τχ. 1, 1926, σελ. 127-139, 147-148
- , «Rinascimento di un Mantegna», *Pan*, τχ. 3, 1934, σελ. 504-512
- , «Fatti di Masolino e Masaccio», *La critica d'Arte*, xxv-xxvi, 1940, 145-191.
- , «Editoriale», *Paragone*, τ. 1, τχ. 3, 1950, σελ. 3-5
- , «Giotto spazioso», *Paragone*, τχ. 31, 1952, σελ. 18-24
- , *Officina ferrarese*, Φλωρεντία, Sansoni, 1956
- , «Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica del 1961», *Paragone*, τχ. 145, 1962, σελ. 7-21.
- , *Da Cimabue a Morandi*, Μιλάνο, Arnoldo Mondadori, 1973
- , *Fatti di Masolino e Masaccio*, Φλωρεντία, Sansoni, 1975.

Longhi Roberto, *Carpaccio: vita di un documentario d'arte*, Paola Scremin (επιμ), Τορίνο, Allemandi, 1991

Magrelli Enrico (επιμ.), *Con Pier Paolo*, Ρώμη, Bulzoni, 1977

Mahaini R. Nabil, «Decameron: Intervista con Pier Paolo Pasolini», *Cinema sessanta*, τ. 12, τχ. 87-88, 1972, σελ. 96.

Marinetti Filippo Tommaso, «Manifesto del futurismo», *Figaro*, 20 Φεβρουαρίου 1909, σελ. 1

Martellini Luigi (επιμ.), *Il dialogo, il potere, la morte: la critica e Pasolini*, Μπολόνια, Cappelli, 1979

Martin R. John, «Marxism and the History of Art», *College Art Journal*, τ. 11, τχ. 1, 1951, σελ. 3-9

Martini Daisy, «L'Accattone di Pasolini», *Cinema Nuovo*, τχ. 150, Μιλάνο, 1961

Naldini Nico (επιμ.), *The Letters of Pier Paolo Pasolini, 1940-1954*, μτφρ. από ιταλικά Stuart Hood, Μεγάλη Βρετανία, Bookcraft Ltd, 1992

– , *Pier Paolo Pasolini. Lettere 1955-1975*, Τορίνο, Einaudi, 1988

Nordau Max , *Degeneration*, Λονδίνο, William Heinemann, 1895

Ofield Simon, «Wrestling with Francis Bacon», *Oxford Art Journal*, τ. 24, τχ. 1, 2001, σελ. 115-130.

Orr Christopher, «The Politics of Film Form: Observations on Pasolini' s Theory and Practise», *Film Criticism*, τ. 15, τχ. 2, 1991, σελ. 38-46

Orr Christopher, «Pasolini's Accattone, or Naturalism and Its Discontents», *Film Criticism*, τ. 19, τχ. 3, 1995, σελ. 54-66

Pacifici J. Sergio, «Notes toward a Definition of Neorealism», *Yale French Studies*, τχ. 17, 1956, σελ. 44-53

Panofsky Erwin, «Style and Medium in the Motion Pictures», στο Leo Braudy & Marshall Cohen (επιμ.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Λονδίνο, Οξφόρδη, 1974, σελ. 151-169

Panofsky Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, Wood S. Christopher (μτφρ.), Νέα Υόρκη, Zone Books, 1991

Paolozzi Letizia, «Pasolini come Giotto», *Epoca*, 18 ottobre 1970, σελ. 73

Pasolini Pier Paolo, *Poesie a Casarsa*, Μπολόνια, Libreria Antiquaria, 1942

- , «Il Ferrobedò», *Paragone* (Letteratura), τχ. 2, 1951, σελ. 56-71.
- , *Poesia dialettale del Novecento*, επιμ. Mario dell' Arco, Pier Paolo Pasolini, Πάρμα, Guanda, 1952.
- , *La meglio gioventù*, Φλωρεντία, Sansoni, 1954
- , *Canzoniere italiano: antologia della poesia popolare*, Πάρμα, Guanda, 1955
- , *Ragazzi di vita*, Μιλάνο, Garzanti, 1955.
- , *Una vita violenta*, Μιλάνο, Garzanti, 1959.

- , *Accattonne*, Ρώμη, FM, 1961
- , *Mamma Roma [la prima sceneggiatura]*, Μιλάνο, Rizzoli, 1962
- , «Il film e la critica. Sfogo per Mamma Roma», *Vie Nuove*, τχ. 40, 1962, σελ. 227-232.
- , *Il Vangelo secondo Matteo*, Μιλάνο, Garzanti, 1964.
- , «Entretien, par Bernardo Bertolucci et Jean – Louis Comolli», *Cahiers du Cinema*, τχ. 169, 1965, σελ. 20-40
- , *Uccellacci e Uccellini*, Μιλάνο, Garzanti, 1966.
- , *Edipo re*, Μιλάνο, Garzanti, 1967.
- , *Teorema*, Μιλάνο, Garzanti, 1968.
- , *Medea*, Μιλάνο, Garzanti, 1970.
- , *Empirismo Eretico*, Μιλάνο, Garzanti, 1972
- , *Trilogia della vita: Il Decameron, I racconti di CanterburyI, I fiore delle Mille e una notte*, Μπολόνια, Cappelli, 1975
- , *Le belle bandiere*, Ρώμη, Editori Riuniti, 1977
- , *Descrizioni di descrizioni*, Graziella Chiarcossi (επιμ.), Τορίνο, Einaudi, 1979
- , *Heretical Empiricism*, μτφρ. B. Lawton, L. K. Barnett, Bloomington, Indiana University Press, 1988

Pasolini, Fioravanti, Zulficar, Natale, Francone, Fiorito, «Pier Paolo Pasolini: An Epical-Religious View of the World», *Film Quarterly*, τ. 18, τχ. 4, 1965, σελ. 31-45

Peri Enzo, «Federico Fellini: An interview», *Film Quarterly*, τ. 15, τχ. 1, 1961, σελ. 30-33.

Privitera Andrea, «*Pasolini's Laugh: Joyful Ignorance in The Decameron*». [Ανακτήθηκε από τον ιστότοπο: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=mllgradconference>].

Psaki Regina, «Pasolini's Decameron and teaching the middle ages», *Medieval Feminist Newsletter*, τ. 23, τχ. 1, 1997, σελ. 47-52

Purificato Domenico, «L'obiettivo nomade», *Cinema*, τχ. 78, 1939, σελ. 195-96

Ragghianti L. Carlo (επιμ.), *Le Film sur l' Art, répertoire général international des films sur les arts*, Ρώμη, Edizioni dell' Ateneo, 1953.

Ragghianti L. Carlo, *Arti della visione*, Τορίνο, Einaudi, 1975

Reich Jacqueline & Garofalo Piero (επιμ.), *Re-viewing Fascism. Italian cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002

Rumble Patrick, *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, University of Toronto Press, Τορόντο, 1996

Santato Guido, *Pier Paolo Pasolini. L' Opera*, Neri Pozza, Βιτσέντζα, 1980

- , «Pittura e poesia nel cinema di Pier Paolo Pasolini», *Letteratura italiana e arti figurative*, τχ. 3, 1988, σελ. 1281-1293

Schultze-Naumburg Paul , *Kunst und Rasse*, Βερολίνο, J. F. Lehmanns Verlag, 1942

Schwartz David Barth, *Pasolini Requiem*, Νέα Υόρκη, Pantheon Books, 1992

Settembrini Luigi (επιμ.), *Made in Italy. 1951-2001*, Μιλάνο, Skira, 2001

Siciliano Enzo, *Pasolini. A biography*, μτφρ. από ιταλικά John Shepley, Νέα Υόρκη, Random House, 1982

Siti Walter & Zabagli Franco (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini. Per il Cinema*, Arnoldo Mondadori, Μιλάνο, 2001

Snyder Stephen, *Pier Paolo Pasolini*, Βοστώνη, Twaine, 1980

Stack Oswald, *Pasolini on Pasolini*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1969

Steinberg Leo, «The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion», *October*, τχ. 25, 1983, σελ. 1-222

Van Alphen Ernst, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Λονδίνο, Reaktion Books Limited, 1992

Vasari Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Φλωρεντία, Lorenzo Torrentino, 1550

Venturi Lionello, «Rouault», *Parnassus*, τ. 11, τχ. 6, 1939, σελ. 5-13.

Venturi Lauro, «Films on Art: An Attempt at Classification», *The Quarterly of Film and Television*, τ. 7, τχ. 4, 1953, σελ. 385-391

Venturini Franco, «Origini del neorealismo», *Bianco e Nero*, τχ. 2, 1950, Ρώμη, σελ. 31-54.

Verdone Mario, «The Italian Cinema from Its Beginnings to Today», *Hollywood Quarterly*, τ. 5, τχ. 3, 1951, σελ. 270-281

Viano Maurizio, *A certain realism. Making use of Pasolini's film theory and practise*, Καλιφόρνια, University of California Press, 1993

Vitelleschi Nobili, Giovanni, «Roberto Longhi: la visione come ossessione», *Art e Dossier*, τ. 16, τχ. 171, 2001, σελ. 41-46

Werner Jehle, «Pier Paolo Pasolinis Bezug zur christlichen Ikonographie», *Kunst-Nachrichten*, τχ. 12, 1976, σελ. 135-138

White Michael, «The Grosz Case: Paranoia, Self-Hatred and Anti-Semitism», *Oxford Art Journal*, τ. 30, τχ. 3, 2007, σελ. 433-453.

Wieland Herzfelde, Brigid Doherty, «Introduction to the First International Dada Fair», *October*, τχ. 105, 2003, σελ. 93-104.

Wolfowicz Eugenia, «Pier Paolo Pasolini: Cinema and Literature», *Antaeus*, 1976, σελ. 130-137.

Δάντης, *Θεία Κωμωδία*, μτφρ. Ν. Καζαντζάκης, Αθήνα, Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, 1974

Νούλας Κωνσταντίνος, *Το ερωτικό στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1998.

Ντε Σαντ Μαρκήσιος, *Οι 120 μέρες των Σοδόμων*, μτφρ. Π. Παπαδόπουλος, Τ. Θεοδωρόπουλος, Αθήνα, Εξάντας, 1997

Παζολίνι Πιερ Πάολο, *Κουρσάρικα Γραπτά*, μτφρ. Β. Κεφαλοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1986

– , *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, μτφρ. Β. Μωυσίδης, Αιγόκερως, Αθήνα, 1989

Σούμας Θόδωρος, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα-ερωτισμός*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1983

Ταρνανάς Αντρέας, *Πιερ Πάολο Παζολίνι*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2003

Φουκώ Μισέλ, *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1986

Χατζηγάκη Παν. Γρ., *Pier Paolo Pasolini*, Αθήνα, Δίφρος, 1979