SE Neorealismo nero: Vita quotidiana e convenzioni di genere / Alltag und Genrekonvention

Mag. Dr. Daniel Winkler

WS 2019/20

Universität Wien

La faccia in primo piano

e che cosa ha a che fare con la realtà riportata nel film

Pauline Hosse-Hartmann

Matrikelnr.: 11724679

Mail: pauline.h-h@web.de

Indice

1 Introduzione della tesina …1

2 Introduzione del film …1

3 L’oggetto dell’analisi …2

4 Parte analisi …3

4.1 L’analisi dell’intero film in riguardo all’oggetto d’analisi …3

4.1.1 Descrizione del processo dell’analisi …3

4.1.2 Le categorie …3

4.1.2.1 Dialogo …4

4.1.2.2 Scambio di sguardi …4

4.1.2.3 Predica …5

4.1.2.4 Pubblico …5

4.1.2.5 Emozione …5

4.1.2.6 Oggetto o occasione della conversazione o dell’emozione …6

4.1.2.7 Contrasto …6

4.1.2.8 L’introduzione di una persona …6

4.1.2.9 Persona che agisce …7

4.1.3 Altre particolarità …7

4.2 L’analisi di una scena in particolare …7

4.2.1 Introduzione della scena e collocamento nella trama …7

4.2.2 Colonna sonora …8

4.2.3 Inquadratura …9

4.2.4 Movimento di camera e montaggio …10

4.2.5 Le facce …11

5 Parte teoria …12

5.1 Il volto da punto di vista teorico …12

5.1.1 La dualità del volto inquadrato …12

5.1.2 La tradizione della riproduzione del volto …13

5.1.3 L'immagine congelata …15

5.2 Il realismo di Pasolini e il volti da vicino …16

5.2.1 Il "*cinema di poesia*" …16

6 Conclusione …18

Appendice: bibliografia, appendice 1, Sequenzprotokoll

1 Introduzione della tesina

Il focus della tesina sta sulle inquadrature dei visi in primo o primissimo piano nel film *Il Vangelo Secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini. Queste inquadrature sono molto particolari per il film. Mi chiedo perché Pasolini le usa e quale funzione hanno anzi quale impressione vuole creare tramite questo tipo di inquadratura. Per generare una visione generale per primo mi occupo di tutte le scene che comprendono inquadrature di visi in primo e/o primissimo piano e cerco di capire in quale contesto spuntano. In seguito mi dedico a una scena in particolare per dare un'occhiata sui dettagli. La seconda parte della tesina si occupa della vista teorica sull'argomento. In particolare riporto pensieri teorici sull'immagine del volto. In più introduco la teoria del cinema di Pasolini in cui la questione della riproduzione della realtà è centrale. Questo punto è anche interessante in riguardo al tema originale del seminario che era il *Neorealismo nero* che come il nome già fa capire riporta anche la questione del realismo nel film. Infine collego le due parti, l'analisi e la teoria, per concludere la tesina.

2 Introduzione del film

Il Vangelo Secondo Matteo è un film di Pier Paolo Pasolini. Il film è stato girato nel 1964. Oltre alla regia Pier Paolo Pasolini ha scritto la sceneggiatura. È un film in bianco e nero. Per quanto riguarda la trama tratta la storia di Gesù fin dalle difficoltà di Maria e Giuseppe prima della sua nascita alla sua resurrezione.

Si tratta di un film con un messaggio socio-politico come riporta Bernhart Schwenk: "Die von Pasolini geschaffenen "ewigen" Bilder, die zudem mit klassischer Musik unterlegt waren, wurden als Metapher für die unabänderliche Ausweglosigkeit einer gesellschaftlichen Klasse, des Subproletariats, gedeutet, was insbesondere die politische Linke in ihrem Streben nach Veränderung und Verbesserung der sozialen Verhältnisse provozierte." (Schwenk 2005:44).

Il modello a cui Pier Paolo Pasolini si è orientato è il vangelo di Matteo che è uno di quattro vangeli che fondano il cristianesimo. Il vangelo secondo Matteo è il primo vangelo ed evidenzia la dimensione umana di Gesù: "Das Heilige wird jetzt Kreatur und findet darin seine Vollendung. Die Bedeutung des Evangeliums besteht in dieser Menschwerdung des Heiligen" (Groß 2008:216). Questo focus si vede riportato anche nel film.

All'inizio esisteva l'idea di girare il film in Israele nei luoghi in cui allora si era svolta la storia di Gesù, ma presto si decidevano di girarlo in Italia del sud per via della praticabilità e dei

mutamenti del paesaggio storico israeliano (cfr. Brenez 2002:121). Negli anni ‘60 l’Italia del sud e particolarmente la città di Matera erano segnate da una grande povertà che nei tempi odierni è difficile immaginarsi. Milo Rau che un regista contemporaneo che momentaneamente sta girando la storia di Gesù orientandosi al film di Pasolini dice, riportato in una breve trasmissione di RAI Storia: “Quando Gesù viene crocifisso nel film di Pasolini il Cristo guarda Matera, perché Matera, la povera gente di Matera, a quel tempo, rappresenta l’umanità per Pasolini e Gesù guarda l’umanità.”

A menzionare è anche la scelta della musica che dimostra una mescolanza di diverse musiche il che però non sarà tema nella tesina.

A parte Ninetto Davoli, che inoltre ha fatto il suo debutto nel film, nessuno degli interpreti era un attore o attrice professionista. Il ruolo di Gesù è stato interpretato da Enrique Irazoqui, uno studente spagnolo ateo e attivista mentre i discepoli sono stati interpretati da appartenenti dalla classe operaia meridionale (cfr. Brenez 2002:121). In più il ruolo della Maria anziana è stato interpretato dalla madre di Pasolini e in qualche altro ruolo emergono persone dal mondo intellettuale in nome Giorgio Agamben, Natalia Ginzburg, Alfonso Gatto e Enzo Siciliano.

Il film era il primo grande successo di Pasolini nel mondo cinematografico e ha ricevuto onorificenza sulla Biennale di Venezia (Schwenk 2005:44).

3 L’oggetto dell’analisi

La parte dell’analisi si concentra sulle scene in cui vengono riprese delle facce da frontale in primo e/o primissimo piano. Si tratta sempre di alcune inquadrature in successione e non di riprese singole. I visi sono il punto centrale di queste inquadrature che terminano con la visione del collo o delle spalle. Le inquadrature del viso in primo e primissimo piano si ripetono frequentemente durante l’intero film.

L’analisi è divisa in due parti. In primis introduco l’analisi delle scene dell’intero film di cui ho appena descritto. Lo scopo è di capire quale funzione queste hanno e in quali contesti emergono a seconda della loro funzione e di creare infine una visione generale.

In seguito esamino una scena in particolare che fa parte dell’oggetto d’analisi. Mi soffermo sia sul movimento di camera e sul montaggio sia sulla colonna sonora.

Nella parte seguente mi riferisco, dunque, esclusivamente alle scene che formano l'oggetto d'analisi.

4 Parte analisi

4.1 L'analisi dell'intero film in riguardo all'oggetto d'analisi

4.1.1 Descrizione del processo dell'analisi

Innanzitutto spiego brevemente come si è svolto il processo dell'analisi. Durante la visione del film ho annotato tutte le scene che corrispondono al già descritto oggetto d'analisi. Dopo aver creato un elenco di tutte queste scene ho iniziato a individuare delle categorie che riguardano la funzione dell'impiego dei primi e primissimi piani delle facce nel film (appendice 1). In seguito vorrei presentare queste categorie, descrivere le loro particolarità e aggiungere eventuali altri pensieri.

4.1.2 Le categorie

La mia analisi comprende in totale ottanta scene che in seguito suddivido in diverse categorie specificando la loro funzione e la loro relazione contestuale nel film. Le scene in questione spesso fanno parte di più di una categoria. Per esempio le categorie "predica" e "pubblico" spesso si presentano in una scena sola.

Un'indicazione per capire il significato delle riprese delle facce in primo e primissimo piano ce le danno le inquadrature con cui il film apre e con cui termina. In effetti, il film inizia con la ripresa della giovane Maria in primissimo piano e finisce con la ripresa di Gesù che sta predicando, sempre in primissimo piano. Possiamo dunque renderci conto che si tratta di un motivo ricorrente che peraltro determina il particolare stile del film.

In tutto ho individuato nove categorie, alcune delle quali comprendono più scene, altre meno. La categoria più ampia è quella che ho intitolato "dialogo". Altre categorie sono "scambio di sguardi", "predica", "pubblico", "emozione", "oggetto o causa della conversazione o dell'emozione", "contrasto", "l'introduzione di una persona" e "persona che agisce".

4.1.2.1 Dialogo

La categoria “dialogo” è la più ampia. In totale ho contato quaranta scene che ne fanno parte. “Dialogo” comprende tutte le scene in cui si svolge una conversazione fra due o più persone. A turno vengono inquadrati i partecipanti alla conversazione mentre parlano. La categoria non include quelle riprese in cui le persone sono mostrate semplicemente mentre ascoltano un oratore, che invece sono le scene comprese nella categoria “pubblico”. A volte la differenziazione fra le riprese che fanno parte della categoria “dialogo” e della categoria “predica” non è facile. Ad esempio Gesù che predica passa spesso da un monologo a un dialogo e viceversa. Il passaggio, dunque, è molto fluido. Inoltre, più volte, le scene che fanno parte della categoria “dialogo” sono introdotte da uno scambio di sguardi dei partecipanti al dialogo. In ultimo è importante annotare che anche queste scene fanno parte della categoria “dialogo” che mostrano una persona che sta pregando. La preghiera, quindi, passa per una conversazione fra la persona pregante e dio che però non compare in prima persona.

4.1.2.2 Scambio di sguardi

In totale ci sono quindici scene che fanno parte della categoria “scambio di sguardi”. Questa categoria comprende le scene in cui vengono effettuate le riprese degli sguardi reciproci tra i personaggi. Come già detto può accadere che uno scambio di sguardi introduca un dialogo. In questo caso lo scambio di sguardi ha anche una funzione d’introduzione dei partecipanti al dialogo. Succede però anche che lo scambio di sguardi si presenti senza un seguente scambio di parole. Inoltre accade che le scene dalla categoria “scambio di sguardi” facciano parte della categoria “emozione”. Questo indica che un certo tipo di conversazione si svolge soltanto tramite le emozioni. Questo tipo di conversazione silenziosa contribuisce allo stile del film che dà un’impressione di una certa silenziosa lentezza. In questa categoria sono inoltre comprese le ripetute riprese di Giovanni battista che viene fatto vedere inginocchiato nella sua cella in carcere e puntando il suo sguardo verso la luce che entra tramite un piccolo buco superiore della parete. Il suo sguardo, dunque, sta puntando in alto. La luce può essere letto come simbolo per dio cui si rivolge. La scena, dunque, potrebbe rappresentare un immaginario cambio di vista fra Giovanni battista e dio in personificazione della luce.

4.1.2.3 Predica

In totale ci sono dodici scene che fanno parte della categoria “predica”. La categoria comprende tutte le scene in cui Gesù sta predicando cioè sta monologando. Centrale scena che salta fuori è la scena alla fine del primo terzo del film (40:38 - 45:50) in cui sono tagliate una dopo l’altra diverse riprese di Gesù predicando in scenari differenti. Si tratta di una successione abbastanza lunga e speciale nel senso che le inquadrature di Gesù che sta predicando né sono interrotte da inquadrature di ascoltatori né si trasformano a un certo punto in conversazioni come spesso invece succede.

4.1.2.4 Pubblico

La categoria comprende le scene in cui vengono fatto vedere o le facce degli ascoltatori o quelle degli spettatori. Il primo caso cioè le riprese delle facce degli ascoltatori apparisce spesso insieme alle prediche di Gesù o quelle riprese in cui una risposta di Gesù rassomiglia a una breve predica. In totale ci sono undici scene che fanno parte della categoria “pubblico”. Esempi di inquadrature di spettatori si trovano nella scena in cui l’uomo seduto alla tavola sta guardando la giovane donna che sta ballando per lui (01:08:07) o una delle scene finali in cui Maria e Giuseppe stanno guardando il suo figlio appeso alla croce (02:07:30). Poche volte durante le scene che comprendono prediche e conversazioni e la contro parte cioè gli ascoltatori senza che stiano seguendo qualcosa in particolare cioè che passano per ascoltatori o spettatori vengono inquadrati dei bambini. Sorge la domanda per quale ragione li vengono inquadrati. Si potrebbe ipotizzare che simboleggiano una futura comunità della fede cristiania che sta crescendo ascoltando le prediche di Gesù.

4.1.2.5 Emozione

Un’altra non meno importante categoria è quella che s’intitola “emozione”. Le riprese che ne fanno parte inquadrano delle facce che mostrano un’unica emozione forte e chiaramente separabile. Non si tratta, dunque, di una successione di diverse emozioni. Le emozioni che vengono esposte nel film sono una lacrima versata in silenzio, il pianto rumoroso, un sorriso leggero, uno sguardo nostalgico, il dolore sia fisico che psichico e l’incredulità che si ripetono anche nella loro rappresentazione.

4.1.2.6 Oggetto o causa della conversazione o dell'emozione

Questa categoria comprende tutte le scene in cui vengono fatto vedere le facce di persone che formano l'oggetto o la causa sia di una conversazione sia di un'emozione. Un esempio per una scena che fa parte della categoria è quella in cui Gesù e i suoi discepoli sono seduti intorno a una tavola (01:39:10). Arriva una donna, Maria di Betania (inoltre interpretata da Natalia Ginzburg), e unge Gesù con l'olio d'oliva il che provoca una discussione fra Gesù e Giuda. Nel corso della discussione viene inquadrata più volte ancora la faccia di Maria di Betania ma non perché fa parte al discorso bensì ne forma l'oggetto. In totale ci sono cinque scene che fanno parte della categoria in questione.

4.1.2.7 Contrasto

La categoria "contrasto" comprende poche scene in totale solo due. Tuttavia mi sembra utile per descrivere la funzione delle due scene che ne fanno parte. Come fa capire già il nome della categoria si tratta di un confronto di contrasti. La prima scena è quella in cui la faccia magra e sciupata di Giovanni battista che sta in carcere è confrontata con la faccia di una giovane donna circondata da ricchezza e benevolenza (01:06:29). Più volte cambia l'immagine fra di loro. La seconda scena è quella in cui Giuda è contrastato con altri discepoli (01:22:51). Mentre durante la notte lui, sveglio e pensoso, sta guardando nel cielo gli altri discepoli vengono mostrati dormendo o pregando.

4.1.2.8 L'introduzione di una persona

Questa categoria comprende quattro scene. La sua funzione è di introdurre delle persone che nel corso del film agiscono. Per esempio fanno parte di questa categoria le tre scene susseguite in cui vengono introdotti i dodici discepoli di Gesù (33:07). Dall'off si sente la voce di Gesù che chiama uno ad uno i suoi discepoli che vengono inquadrati a volte usando mezzi che rinforzano l'introduzione come lo zoom o l'alzarsi dei discepoli da una posizione seduta.

4.1.2.9 Persona che agisce

L'ultima categoria che vorrei introdurre è quella che si chiama "persona che agisce". Si tratta delle inquadrature che riproducono le persone agenti della scena. Non agiscono parlando o cambiando vista con un'altra persona. Agiscono invece tramite l'azione come l'alzare delle mani verso il cielo (28:40) o l'acquisto delle olive e il mangiare delle quali (46:20) ecc. In totale nella mia lista ne fanno parte dieci scene.

4.1.3 Altre particolarità

Per ultimo entro ancora in alcuni particolari. Vorrei annotare in più che durante le scene in questione le inquadrature delle facce vengono interrotte diverse volte da inquadrature di campo totale e campo medio della gente attorniata. A volte si vede anche nelle inquadrature di una faccia in primo piano altre persone scaglionate nello sfondo.

Ci sono alcune facce che vengono inquadrate di più in confronto ad altri. Tranne Gesù c'è il motivo di Giovanni battista in carcere che sorge più volte e il motivo di Giuda che è quello che tradisce Gesù ai farisei e che apparisce abbastanza frequentemente verso il fine del film. La ripetuta inquadratura di queste persone è spiegato dal loro importante ruolo nella storia. Sono persone che agiscono e con le loro azioni cambiano la strada della storia.

Infine vorrei menzionare il motivo del riconoscimento di una faccia ormai familiare allo spettatore. Il soldato che dà l'ordine ad un altro uomo attorniato di portare la croce in vece di Gesù è lo stesso che più tardi offre Gesù ormai crocifisso qualcosa da bere. L'attenzione che l'inquadratura del soldato in primo piano presta dà allo spettatore la possibilità di riconoscere la sua faccia.

4.2 L'analisi di una scena in particolare

4.2.1 Introduzione della scena e collocamento nella trama

La scena in questione è quella che introduce gli assassini dell'infanticidio di Betlemme. Si trova ancora all'inizio del film (16:54 – 18:12). Re Erode dopo aver sentito dal neonato Gesù ordina di ucciderlo. L'ordine dato da lui è di ammazzare tutti i neonati maschi che si trovano a

Betlemme credendo che Gesù sarà sotto di loro. Grazie all'avviso dell'angelo Giuseppe e Maria con il neonato Gesù però sono già sulla fuga e scappano l'infanticidio.

La scena in questione comprende soltanto l'introduzione degli assassini mandati da re Erode e non il seguente infanticidio. La scena fa vedere per circa un minuto le facce mute e rigide degli assassini che stanno fissando qualcosa dietro la camera. L'unico movimento è a volte il socchiudere degli occhi. Vengono fatto vedere in totale cinque facce degli assassini in cavallo e nove facce di quelli in piedi preceduto da un campo medio interrotto di un campo lungo e concluso da un campo medio un campo lungo e finalmente una panoramica.

Gli assassini ci stanno senza eseguire alcuna azione. Sorge la domanda per quale ragione sono stati inquadrati così dettagliatamente se infine il loro unico ruolo nel film sarà cacciare giù il pendio la gente e prenderne i loro neonati e ammazzarli. Il comportamento degli assassini stando pietrificati alla cima del pendio fissando qualcosa indefinita è abbastanza artificiale. È un momento artificialmente allungato che dà alla camera la possibilità di inquadrare il gruppo in dettaglio. In altre parole:

"Als tote Handlungszeit mit gleichwohl unendlicher Spannung ist hier der Moment vor dem Geschehen gezeigt,[96] die Zeit vor dem Töten. Ein langer Schwenk entlang stummer Gesichter der mimisch und gestisch unbeweglichen Soldaten des Herodes.[97] Sie sind in ihrer Unbeweglichkeit selbst das Bild der Dauer, die nackte Anwesenheit des (nutzlosen) Vergehens von Zeit. Das lenkt die Aufmerksamkeit auf das Malerische der Gesichter, ihre sanften oder markanten Schwünge und Linien, die durch die hektische Bewegung zu einem einzigen Gesicht werden: dem Gesicht, das eine zeitliche, aber keine räumliche Ausdehnung hat, d.h. zu einer Intensität geworden ist.[98] Dieses Jenseits einer Zeit, die Funktion des Raums ist, läßt die Gesichter unberührbar und unberührt wirken… Sie sind Teile der Landschaft, reine Oberfläche, ohne innere Bewegung. Der Schwenk registriert die Physiognomien der Soldaten wie Gesteinsformationen, deren verschiedene Zeitschichten freigelegt werden." (Groß 2008:219)

La scena sta esemplare per tutte le altre scene in cui dominano le inquadrature delle facce in primo e primissimo piano.

4.2.2 Colonna sonora

All'inizio lo spettatore colpisce un'impressione di silenzio sebbene le urla dei neonati, il soffio del vento e lo sbuffare dei cavalli comincino quasi immediatamente. L'impressione di si-

lenzio è creata anche dalla musica preceduta e una off-voce che commenta l'emigrazione di Maria, Giuseppe e Gesù da Betlemme e finisce con l'inizio della scena in questione. Osserviamo, dunque, un improvviso cambio della colonna sonora.

Lo spettatore vede per primo il gruppo degli assassini in cavallo davanti a un paesaggio arido. Il soffio del vento e lo sbuffare dei cavalli associa direttamente con l'immagine mentre l'infanticidio è annunciato dalle urla dei neonati che però non si vedono ancora. Nel corso della scena le urla s'intensificano e diventano più forte aumentando la drammaticità del momento.

A un certo punto dopo circa venticinque secondi inizia una musica drammatica. Marca la cima della drammaticità della scena in riguardo alla colonna sonora. Mentre gli assassini in cavallo sono stati inquadrati in "silenzio", con la faccia del primo assassinio in piedi attacca la musica. Il ritmo chiaro della musica, però, non è concordato con il cambio delle inquadrature. La melodia cambia ancora e diventa più calma e meno drammatica fino a quel punto in cui si sente un fischio forte e vede l'immagine di uno degli assassini con due dita nella bocca. La musica più calma dà lo spettatore la possibilità di vedere il gruppo degli assassini sotto una luce diversa. Con il fischio la musica finisce. Il rumore della corsa del gruppo giù il pendio comincia. Contemporaneamente si vede il gruppo che corre. Attacca ancora la musica drammatica che sottolinea la seguente scena dell'infanticidio.

4.2.3 Inquadratura

In realtà si può dividere la scena dell'introduzione degli assassini dell'infanticidio in due parti. All'inizio vengono introdotti quelli che stanno in cavallo e in seguito quelli in piedi. Entrambe le introduzioni cominciano con un piano lungo risp. medio per dare un'impressione dell'intero gruppo. In seguito vengono presentate le facce in primo e primissimo piano di alcuni appartenenti dei due gruppi.

L'intera scena, dunque, comincia con un campo lungo seguito da cinque inquadrature di facce in primo piano ed è interrotto da un campo lungo che fa vedere il gruppo degli assassini in piedi seguito da quattro inquadrature di facce nella qual cosa si tratta però di qualche panoramica orizzontale quindi vengono riprese nove facce da in totale diciassette assassini in piedi. Dopo le inquadrature da vicino predominante usate per la scena in questione vengono usati soprattutto delle panoramiche campi lunghissimi e campi lunghi per la seguente scena

dell'infanticidio. È quindi progettato in modo contrastante. Sorge la domanda perché i rei sono inquadrati da vicino mentre l'atto in sé e le vittime sono ripresi da lontano. Bernhard Groß descrive il momento in cui la scena si cambia rapidamente:

"Die Figuren erreichen mit diesem Pfiff ein Maximum an Bewegung, während die Kamera, im Gegensatz zu vorher, fast unbeweglich verharrt; sie folgt der Bewegung, anstatt sie zu generieren. Der prekäre Bildstatus kippt formal in sein Gegenteil und bildet die Kehrseite des vorherigen Ensembles. In der Totale wird das Abschlachten der Kinder gezeigt." (Groß 2008:219)

A volte nelle riprese delle facce in primo o primissimo piano si vedono nello sfondo altre persone scaglionate. Nel nostro caso quando ci sono inquadrati gli assassini in piedi si vedono spesso nello sfondo altri assassini scaglionati.

La domanda che sorge è che cosa fanno vedere i primi e primissimi piani in confronto a piani che fanno vedere di più dell'immagine. Direi che con i primi e primissimi piani l'attenzione sta sulla singola persona e sulla sua fisionomia. C'entra dunque meno la statura e i vestiti. L'inquadratura così da vicino riporta un rapporto intimo fra spettatore e l'interprete sullo schermo. Allo stesso tempo l'interprete è contraddittoriamente lontano perché la persona mostrata non si rivela. Rimangono nel segreto i suoi pensieri.

4.2.4 Movimento di camera e montaggio

Nella scena in questione prevale la camera statica interrotta da qualche panoramica orizzontale. Il campo lungo all'inizio e la gran parte delle riprese delle facce degli assassini in piedi sono fatti con la panoramica orizzontale. La camera si sposta da un volto all'altro. Una volte la camera persino si sposta per primo erroneamente nel niente. C'è un movimento rapido indietro su un'altra faccia. Si tratta di un movimento di ricerca della camera.

I primi piani dei volti durano fra due e tre secondi mentre i campi medi e lunghi durano in media dodici a quattordici secondi.

4.2.5 Le facce

“Die Kamera fixiert in den weitgehend statischen Szenen die Köpfe der Männer, nacheinander, im gleichen Ausschnitt, in der gleichen Nahsicht. Der Zuschauer liest aus schweigenden, maskenhaft-verschlossenen Gesichtern Hochmut und Selbstgefälligkeit heraus, erkennt in der zerfurchten Mimik der Greise Altersweisheit oder Hoffnung und wird mit dem Blick junger Bauernburschen konfrontiert, in dem sich Gewaltbereitschaft und eine rohe Sinnlichkeit spiegeln.” (Schwenk 2005:42).

Io non sono sicura se questo che viene descritto nella citazione si può vedere veramente o se è più un’interpretazione dell’autore. Vorrei provare a riportare quello che io penso si può vedere:

Le persone che vengono inquadrate sono maschi con dei capelli corti, hanno approssimativamente un’età fra i venti e i quarant’anni, hanno la pelle chiara e sono uomini agili. Portano delle divise. Il primo gruppo delle persone in cavallo ha una divisa più elaborata. Portano degli elmetti e una protezione per il collo, entrambi di metallo. Mentre le persone in piedi portano una divisa meno elaborata e dei berretti frigi. Gli occhi stanno fissando qualcosa indefinita e gli sguardi puntano in diverse direzioni. Le facce sono serie rigide e senza espressione. Solo due delle quattordici facce in riprese riportano un leggero sguardo maligno secondo me.

Dalla trama inoltre sappiamo che si tratta degli assassini dei neonati maschi a Betlemme. In più lo cast sono appartenenti dalla classe operaia di sud Italia.

Nel suo articolo Bernhart Schwenk però riporta un altro punto interessante. Siccome non si tratta di attori e attrici professionisti e inoltre c’è la particolarità delle riprese che inquadrano le facce per qualche secondo senza che ci sia un’azione da effettuare sono le espressioni vere e autentiche degli interpreti che si fanno vedere sulle loro facce:

“Bei Pasolini sollte dieses Festhalten des Augenblicks niemals zu einer Erstarrung führen, welche die Spannung abtöten und das Bild entwerten könnte. Bei ihm ist daher dem Moment des Reglosen stets auch das Fragile und Vergängliche bewusst mit eingeschrieben. … In den Gesichtern enthüllt ein Lächeln eine Zahnlücke oder verrät ein Blick jugendliche Unsicherheit. Es ist nie ein Augenblick einer stabilen Idealität, den Pasolini fixiert, sondern vielmehr das Moment einer Schönheit, die im Zufälligen und Unbewussten aufscheint.” (Schwenk 2005:45).

5 Parte teoria

5.1 Il volto da punto di vista teorico

5.1.1 La dualità del volto inquadrato

In questo capitolo ci interessa il volto come immagine e che cosa trasmette. Per quanto riguarda il tema del volto in legame al film c'è un grande numero di testi teorici che si occupano di questo tema e a cui ricorrere. Il tema del volto come immagine inizia con la nascita del mezzo cinematografico (cfr. Gunning 2002:24). Si tratta dunque di un risaputo argomento. Vorrei cominciare con un argomento che soprattutto in riguardo a questa tesina mi pare interessante. L'argomento che vorrei introdurre è il momento contradditorio del volto fissato in primo piano che abbastanza spesso è riportato dai teorici sempre con un focus un po' diverso.

Il volto mostrato nel film in primo piano unifica due cose in sé che a prima vista si contraddicono. Da un lato il volto in primo piano ci fa sentire una grande vicinanza dall'altro lato c'è qualcosa lontano e inaccessibile che separa il volto dallo spettatore. Gertrud Koch lo descrive nel suo articolo "Nähe und Distanz" come una "Verwebung von Anonymität und Intimität" (Koch 2002:230). Da un lato dunque c'è l'intimità creata dalla vicinanza inconsueta con cui incontriamo il volto grande sullo schermo cinematografico. È una vicinanza con cui in realtà ci avviciniamo a poche persone. Siccome si tratta di un film e non di una persona reale che incontriamo lo spettatore ha la possibilità di studiare il volto in dettaglio il che non è conveniente negli incontri reali. Dall'altro lato c'è l'anonimità. Il volto è capace di trasmettere diverse informazioni tramite articolando parole o esprimendo emozioni. Le informazioni sull'età, il sesso o l'origine sono meno facilmente identificabili ma si hanno comunque delle ipotesi. Tuttavia, il volto ci rifiuta un sacco d'informazioni che però sono essenziali per sentirci vicino a una persona. Gertrud Koch precisa il suo pensiero dell'intimità e dell'anonimità:

"Diese Unterscheidung vom Gesicht als Spiegel der Innenwelt und als Hervorbringer sozialer Masken ist bis zum heutigen Tag im Umlauf. Und es sieht so aus, daß das Kino genauestens mit den Grenzübergängen zu spielen versteht im Verdecken und Aufdecken des Gesichts in der Großaufnahme. Die Großaufnahme fungiert als Vergrößerungsglas, durch das Spuren verborgenen Schmerzes und versteckter Lust hinter dem maskierten Gesicht sichtbar werden." (Koch 2002:233)

Anche Giorgio Agamben che inoltre ha interpretato un ruolo nel film *Il Vangelo Secondo Matteo* scrive sul volto. Siccome faceva parte del film e – presumo – stava in contatto con

Pier Paolo Pasolini e cambiavano idee mi pare interessante citarlo. Anche lui parla del contradditorio momento del volto. "[D]as Antlitz [enthüllt] gerade und einzig insofern …, als es verbirgt, und … es verbirgt in dem Maße, in dem es enthüllt." (Agamben 2002:221). Inoltre lui scrive sull'apparenza in confronto all'interno e all'intimo di una persona:

"Mein Antlitz ist mein *Außen*… Im Antlitz stehe ich zu all meinen Eigenschaften (dazu, daß ich braunhaarig, groß, blaß, stolz, empfindlich … bin), aber ohne daß eine von ihnen mich identifizieren oder mir wesentlich zugehören würde." (Agamben 2002:224)

Agamben constata dunque che la superficie non è veramente in grado di identificare una persona perché l'esterno non sarebbe qualcosa che appartiene essenzialmente all'identità della persona.

Anche Tom Gunning lo riporta nel suo articolo. Praticamente sostiene il punto di vista di Gertrud Koch. Il volto unifica l'intimità e l'anonimità dice lei che mi pare sia più meno la stessa cosa come l'individualità e la tipologia o l'anima e il corpo solo descritto con parole un po' diverse e riportando qualche sfumatura diversa:

"Im Zentrum dieser Konstellation befindet sich das beredte Gesicht; die Verbindung des Gesichts zu Erkenntnis und Vermittlung ist ein Hauptanliegen westlicher Kultur; das Gesicht ist der Angelpunkt zwischen Individualität und Typologie, zwischen Ausdruck und Schicksal, Körper und Seele." (Gunning 2002:23f.)

Inoltre Gertrud Koch fa emergere l'argomento dell'autenticità: "Oder, wie Aumont feststellt, wird mit der Verbreitung des Portraits als einem bevorzugten Genre das Gesicht mehr und mehr mit Fragen der Authentizität in Verbindung gebracht." (Koch 2002:233)

È un argomento che sta vicino all'argomento della verità e a quello dell'interno e intimo di una persona dietro la sua apparenza. L'apparenza che è nient'altro ma una superficie che nasconde la vera identità di una persona. Il tema d'autenticità ci interessa anche in riguardo al cast del film. Come già riportato non si tratta d'attori e d'attrici professionisti ma filodrammatici. Sono interpreti scelti per la loro appartenenza alla classe operaia dell'Italia del sud (cfr. Brenez 2002:121).

5.1.2 La tradizione della riproduzione del volto

La riproduzione del volto in fotografia o al cinema ha una lunga tradizione. L'idea che cosa rappresentasse il volto però cambia durante la sua storia. All'inizio del medium film l'immagine stava per l'incarnazione di dio scrive Jacques Aumont (cfr. Aumont 2002:100), precisando:

"Was ist ein Gesicht als Bilder-Ort? Als erstes ist es ein Ort Gottes: Das Gesicht ist – war – in der westlichen und christlichen Tradition das materielle Bild eines geistigen Bildes, das Gesicht Gottes – das Bild des geistigen „Bildes"… ." (Aumont 2002:100)

Questa tradizione del concetto del volto nel film diventa anche importante per il film in questione. Nicole Brenez per esempio si occupa del tema nel suo articolo "Der figurative Unterschied". Sta osservando come viene riportato il ruolo di Gesù che sta in qualche senso per il divino. Nicole Brenez scrive che Pasolini riesce a far emergere questo fatto tramite l'appello della vecchia iconografia che rappresenta il divino:

"Christus steht für die Überlagerung des Sichtbaren (seiner menschlichen Natur) und des Unsichtbaren, von dem er stammt (seiner göttlichen Natur), in einem Körper[…]. Der ständige Rekurs auf byzantinische Ikonographie, der in IL VANGELO praktiziert wird, ist in einem bildlichen Sinn aus dieser Deutung des Inkarnationsdogmas […] zu verstehen." (Brenez 2002:118)

Nel corso dell'evoluzione del film il volto si collega anche con altre idee per esempio quella della comunicazione. Jacques Aumont scrive del volto come un "Ort der Kommunikation" (Aumont 2002:101). Tuttavia le tante idee che si collegano al volto inquadrato infine rimane sempre un "Emblem… für das Menschliche" (Aumont 2002:101).

Un'altra tradizione dagli inizi del medium film è quella che capisce il film come un mezzo per comprendere tutto ciò che ci sta intorno, la realtà. Questa scoperta mi pare interessante soprattutto in riguardo al seguente capitolo che parla dell'approccio di Pasolini in riguardo al film anzi la sua teoria del film con il titolo Il *"cinema della poesi"*. Lui dunque porta avanti un vecchio pensiero della teoria del film. Anche lui parla della realtà riflessa nel film.

"Aus dieser Feststellung läßt sich eine fast vergessene sozialutopische Denktradition der Filmtheorie beispielhaft herauslesen, die den Film nicht nur als eine neue Kunstform oder Sprache betrachtete, sondern als neues Erkenntnisinstrument. Für Theoretiker wie Balázs konnte die Filmkamera die Wirklichkeit nicht nur einfangen, sondern sie war ein neues In-

strument, an die sichtbare Welt heranzugehen und durchdrang die Wirklichkeit in neuer, aufklärerischer Mission. Dieses Potential, unbekanntes visuelles Wissen aufzudecken, könnten wir als gnostische Mission oder Erkenntnismission des Films bezeichnen (von Gnosis: [Gottes-]Erkenntnis). Für Balázs und andere sozialutopische Theoretiker wurde das gnostische Potential des Films besonders offensichtlich, wenn die kinematographische Strategie der Großaufnahme und das Gesicht als Sujet zusammentrafen." (Gunning 2002:22).

5.1.3 L'immagine congelata

Vorrei ancora far notare un altro punto: in alcuni casi le facce che vengono riprese in primo o primissimo piano nel film di Pasolini quasi non si muovono. Stanno rigide e fissano qualcosa dietro la camera. Ci sono alcuni piccoli gesti che ci ricordano che si tratta di una ripresa cinematografica e non di una fotografia per esempio il battere delle palpebre ma per il resto rimangono irrigidite. Nicole Brenez si riferisce al film *Il Vangelo Secondo Matteo* e constata:

„Die Entscheidung, eine Bevölkerung bildlich so umzusetzen, entspricht der Absicht, aus den Darstellern eher Bildeffekte als szenische Effekte herauszuholen: Es sind dies Gesichter, Antlitze, die sich im einfachen Dasein ihrer Züge, in dem ihnen je eigenen Gesichtsausdruck dem Blick darbieten, ungebrochen durch die gestischen oder expressiven Codes diverser Schauspieltechniken." (Brenez 2002:121)

Pasolini si decide per il medium del film, anche se poi lo sta usando quasi come una camera fotografica. Il soggetto davanti alla camera sta fermo e aspetta che la foto è stata fatta. Inoltre non usando attori e attrici professionisti lascia spazio alle emozioni ed espressioni autentiche che appaiono sui volti. Giorgio Agamben si riferisce all'argomento delle riprese congelate e parla del:

"Zusammen-Sein der verschiedenen Gesichter, die es [il volto] konstituieren, ohne daß irgendeins von ihnen echter als die anderen wäre. Die Wahrheit des Antlitzes zu begreifen bedeutet, nicht die *Ähnlichkeit*, sondern die *Simultaneität* der Gesichter, die unruhige Macht zu erfassen, die sie zusammenhält und vereint." (Agamben 2002:224)

Sta constatando quindi sui – metaforicamente detto – mille volti che formano un singolo volto. Sono le espressioni del volto che intende e che si cambiano ogni secondo. Per tornare al punto di Nicole Brenez:

“Der Sinngehalt liegt für ihn in der Materialität des Gesichts und nicht in seiner Funktion als Träger singulärer Gefühlsäußerungen …; das bedeutet aber auch, daß das Erscheinen eines Lächelns oder das Skandalon von Tränen umso intensiver aufgewertet werden.” (Brenez 2002:121)

Nonostante si tratti più del mostrare delle facce e meno dei gesti teatrali, non significa che le poche espressioni che appaiono sui volti nel film sono svalorizzate. Il contrario succede: vengono percepite molto intensamente.

Riassumendo con le parole di Bernhart Schwenk che si riferisce alle pietrificate facce e le evidenzia come caratteristica del film e che infine ci fa capire un’altra volta che il maneggiare di Pasolini del medium del film è molto particolare:

“Die präzise komponierten Bilder der Reglosigkeit und des Schweigens stellen ein für Pasolinis filmische Handschrift charakteristisches Motiv dar. Insbesondere die Großaufnahme – in der Filmsprache auch „premier plan“ oder „primo piano“ genannt – muss geradezu als Markenzeichen seiner kinematografischen Sichtweise bezeichnet werden. Bereits an dieser Stelle sei auf die Paradoxie dieser auffälligen Vorliebe Pasolinis hingewiesen, und es ist zu klären, warum sich der Künstler in seinem Interesse an einer angehaltenen Zeitlichkeit für das Medium Film entscheidet, das ein originär dynamisches ist.“ (Schwenk 2005:42).

5.2 Il realismo di Pasolini e i volti da vicino

5.2.1 *Il “cinema di poesia”*

Il “cinema di poesia” è un essai di Pier Paolo Pasolini che è stato pubblicato nel *Empirismo eretico* che comprende delle scritte teoriche di lui ed è diviso in tre parte “lingua” “letteratura” e “cinema”. Allo stesso tempo il titolo dell’essai dà il nome alla sua teoria del film. La tesi della sua teoria del cinema è che il film riporta la realtà. Dice lui:

„Wenn ich mich durch die Sprache des Kinos ausdrücke – die, um es zu wiederholen, nichts anderes ist als das geschriebene Moment der Sprache der Wirklichkeit –, bleibe ich immer im Bereich der Wirklichkeit.“ (Pasolini 1979:219)

Si deve tenere in mente che Pasolini viene dalla letteratura. Prima di dedicarsi al film con una laurea in lettere aveva pubblicato romanzi e poesie. Dopo un certo punto però rivolge al mondo della letteratura le sue spalle e si dedica al film. Descrive il suo cambio così:

„Ich habe gesagt, daß ich Kino mache, um im Einklag mit meiner Philosophie zu leben: um der Lust zu folgen, physisch stets auf einer Ebene mit der Wirklichkeit zu leben, ohne die magisch-symbolische Unterbrechung des Systems der sprachlichen Zeichen.“ (Pasolini 1979:227)

Il suo spiegato scopo è di creare una semiologia non solo del film o del cinema ma anzi della realtà. Secondo lui il film costituisce il primo medium che ci dà la possibilità di farlo. Mentre il medium della scrittura ci ha dato la possibilità di vincere consapevolezza della nostra lingua il film che riporta le immagini del mondo in cui viviamo ci dà la possibilità di analizzarlo e comprenderlo:

„Solange die Sprache der Wirklichkeit eine natürliche war, lag sie außerhalb unseres Bewußtseins; nun, da wir sie durchs Kino als „geschriebene“ vor Augen haben, fordert sie notwendig ein Bewußtsein. Die geschriebene Sprache der Wirklichkeit bewirkt vor allem, daß wir erkennen, was die Sprache der Wirklichkeit ist; und schließlich, daß wir unser Denken über die Wirklichkeit verändern, denn sie macht aus unseren physischen Beziehungen zur Wirklichkeit – von anderen zu schweigen – kulturelle Beziehungen.“ (Pasolini 1979:226)

Nel nostro caso della concentrazione sulle riprese delle facce mi pare interessante soprattutto un’altra citazione di Pasolini che inoltre mi ha fatto riflettere tanto e mi sta ancora incomprensibile:

„Ich erhalte von Aprà [attore italiano] Informationen, die direkt von der Wirklichkeit Aprà kommen. Da ist zuerst die Sprache seiner physischen Gegenwart oder die Physiognomie. Von ihr erhalte ich Informationen psychologischen oder psychophysischen Charakters. Dann gibt es die Sprache seines Verhaltens – wie er dasitzt, wie er sich kleidet etc. Von ihr erhalte ich Informationen gesellschaftlicher Art. Schließlich gibt es die Sprache seiner Sprache. Von ihr erhalte ich Informationen kultureller Art.“ (S.223)

Soprattutto sul primo punto delle informazioni che ci darebbero la fisionomia mi sto ancora chiedendo. Certo, informazioni come età, sesso o origine forse sono in qualche modo ancora comprensibile dall’apparenza. Ma come mai posso intuire che nel film in questione gli interpreti sono appartenenti della classe operaia. Secondo me è un fatto che non è leggibile dalle facce. Non nego che sia un fatto importante quello della scelta degli interpreti per il film *Il Vangelo Secondo Matteo* ma tuttavia l’informazione mi deve suggerire qualcuno. Dal semplice vedere del film non mi spunta l’informazione.

6 Conclusione

La prima parte dell'analisi ha mostrato che le inquadrature dei volti in primo e primissimo piano sono un motivo che si ripete frequentemente nel film e dunque forma una caratteristica del film. Ha fatto vedere inoltre che i primi e primissimi piani delle facce non sono riservati a momenti specifici. Invece vengono usati in un sacco di contesti diversi: non solo vengono inquadrate le persone che parlano o mostrano una reazione bensì le inquadrature delle facce da vicino emergono anche in contesti diversi. Per esempio quel contesto dell'introduzione degli assassini come ho mostrato nell'analisi che si occupa di una scena in particolare cioè quella dell'introduzione degli assassini prima dell'infanticidio. Le riprese in questione, quindi, non vengono esclusivamente usate per i ruoli importanti per lo svolgere della storia come si potrebbe presumere. Invece inoltre ai ruoli importanti come quello di Gesù, Giovanni battista o Giuda, che sì vengono inquadrati più spesso in confronto ad altri, sono mostrati però anche persone che per lo svolgere della storia hanno un ruolo di minore importanza. Vuol dire che la relazione fra l'introduzione delle persone e le loro azioni effettivamente effettuate a volte è poco equilibrata. Tuttavia, ho potuto mostrare che le inquadrature dei volti in primo e primissimo piano sono funzionalmente integrate nella storia.

La seconda parte dell'analisi ha esaminato una scena abbastanza particolare. Le singole facce degli assassini vengono inquadrate si potrebbe dire in modo esagerato. Il soffermarsi sulle facce è accompagnato almeno all'inizio da un certo silenzio il che mette tutta l'attenzione sui visi. In successione l'infanticidio viene fatto vedere da lontano e in confronto all'introduzione degli assassini si svolge in pochi secondi. Gli assassini non entrano più in scena una seconda volta. Le inquadrature dunque non sono riservate solo ai protagonisti.

La parte della teoria ha introdotto la dualità dell'immagine del volto. Da una parte l'immagine del volto crea vicinanza fra spettatore e persona mostrata anzi crea l'impressione di una certa vicinanza nello spettatore. In realtà ci si avvicina così vicino soltanto a poche persone cioè amici intimi. Dall'altra parte rimane sempre una certa lontananza e anonimità. Si potrebbe discutere se l'anonimità viene revocata quando le persone mostrate cominciano a parlare e così tornano all'infuori il loro interno. Nel film in questione però ritengo che non sia il caso come afferma anche Bernhard Groß:

"Diese wiederholten, den Film rythmitisierenden Kadrierungen und Schwenks entlang unbewegter Physiognomien generieren einen neuen Blick auf die Figuren. … Die Figuren haben

auch kein Schicksal mehr. Der Blick auf diese Figuren bleibt reine Oberfläche, ist ein reiner Akt des Ansehens." (Groß 2008:223)

Ho mostrato la lunga tradizione dell'immagine del volto usato nel film e legata a questa la tradizione dell'idea del medium film come un medium per inquadrare la realtà. Entrambe le tradizioni diventano importanti nel caso dei film di Pasolini e soprattutto nel film *Il Vangelo Secondo Matteo*. Questi argomenti possono essere legati alla teoria del cinema di Pasolini in cui la questione della realtà diventa centrale. L'idea della realtà nel film di Pasolini è però molto diversa da quella come la pensano i neorealisti che si orientano più a uno stile documentario in confronto a Pasolini. Detto con le parole di Maurizio Viano è più una questione dell'approccio dello spettatore che è centrale per l'idea della realtà nel film di Pasolini:

"Pasolini seems to be suggesting, when the act of viewing is realistically faced, every text will offer information about its reality." (Viano 1993:60)

"Thus, as a mode of textual consumption, realism transforms viewing into an experience with a reality-value, that is, an experience which increases the subject's awareness of his/her position within the language of reality." (Viano 1993:59)

A questo punto diventano importanti le informazioni sul cast e sui luoghi di ripresa. Il film è stato girato nell'Italia del sud fra l'altro a Matera dove all'epoca c'era una grande povertà. Gli interpreti sono soprattutto gente che veniva da quelle parti. Pasolini quindi crea un legame fra la storia molto conosciuta di Gesù che è originalmente ambientata nel Medio Oriente e la situazione in Italia. Come scrive Maurizio Viano Pasolini apre la possibilità di riflessioni analogiche tramite il legame alla propria situazione:

"Pasolini's desire to force the audience into analogical reflections also require another major change from traditional films on Jesus: characters had to be deprived of individual interiority so as to avoid the pitfalls of psychologism. In order to achieve this, Pasolini had to change his shooting style, which tended to emphasize frontal close-ups exclusively. To be sure, close-ups are plentiful in *Il Vangelo* (among all the films on Christ, it is the only one to begin with an unpretentious and puzzling series of close-ups), but they are motivated by physiognomic rather than psychological reasons. … were all cinematographic techniques Pasolini used to depersonalize the Redeemer.[10]" (Viano 1993:138s.)

Oltre al cast e ai luoghi quindi sono importantissimi le immagini delle facce in primo e primissimo piano per mettere in movimento le riflessioni dello spettatore sulla propria realtà. Il

modo dell'inquadratura che riprende le facce in primo e/o primissimo piano per qualche secondo serve a depersonalizzarle come scrive Maurizio Viano. E questo lascia spazio allo spettatore di riempirle con le sue riflessioni sempre legate alla propria realtà.

Bibliografia

Agamben, Giorgio, 2002. “Das Antlitz.” In: Blümlinger / Sierek (Hg.) 2002, 219-225.

Aumont, Jacques, 2002. “Bild, Gesicht, Passage.” In: Blümlinger / Sierek (Hg.) 2002, 97-114.

Blümlinger, Christa / Sierek, Karl (Hg.), 2002. *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H.

Brenez, Nicole, 2002. “Der figurative Unterschied. Pier Paolo Pasolini: Il Vangelo Secondo Matteo.” In: Blümlinger / Sierek (Hg.) 2002, 115-132.

Groß, Bernhard (Hg.), 2008. *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlin: Vorwerk 8.

Gunning, Tom, 2002. “In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde.” In: Blümlinger / Sierek (Hg.) 2002, 22-66.

Koch, Gertrud, 2002. “Nähe und Distanz.” In: Blümlinger / Sierek (Hg.) 2002, 229-248.

Pasolini, Pier Paolo (Hg.), 1979. Ketzererfahrungen: „Empirismo eretico“. Schriften zu Sprache, Literatur und Film. München / Wien: Hanser Verlag.

Schwenk, Bernhart, 2005. “Das auserwählte Bild. Pasolinis Ästhetik des gedehnten Augenblicks.” In: Schwenk / Semff (Hg.) 2005, 41-50.

Schwenk, Bernhart / Semff, Michael (Hg.), 2005. *P.P.P. Pier Paolo Pasolini*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Viano, Maurizio (Hg.), 1993. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.

Einführung?

Groß?aufnahmen von Gesichtern, starr, keine großen (theatralischen) Aktionen, keine schnellen Bewegungen (charakteristisch: im Wechsel mit großen Menschenmengen), treten oft alternierend oder in Kombination mit Bildern von Menschenmengen auf

3:14 Blickwechsel Maria, Josef (Schnitt) Blickwechsel

4:35 Maria weint eine Träne (starke) Emotion

5:50 Josef hört dem Engel zu Zuhörer, Dialog

6:25 Blickwechsel Maria, Josef; leichtes Lächeln BW, E

7:40 Köpfe der Gelehrten (heilige drei Könige, Juden?) (teilweise Schnitt, teilweise Schwenk), Gespräch, zwischen geschnitten auch andere Aufnahmen von Gruppen etc., die schauen; erzählen von dem Heiland, den sie suchen D

11:15 Josef begegnet den Blicken der heiligen drei Könige ; 11:50 Maria, Josef, heilige Könige (unterlegt mit Musik), Kinder, Menschen aus der Menge, aus dem Volk, wechseln mit anderen Szenen, Zoom zuletzt auf einen der Darbringer ?

13:50 Zoom heiliger König, Engel? D?

15:03 Maria, Baby, Josef, Engel (Schnitt) -> Flieht! Inhalt des Dialogs + D

15:45 Marias Blick zu Josef, Kinder aus dem Volk, Maria auf dem Esel reitend zurückblickend BW, E

17:00 Szene Kindsmörder, Babyschreie im Hintergrund, einführend Gruppe zeigend, dann auf einzelne Gesichter, der berittenen und Fußsoldaten, langsam einsetzende dramatische Musik (Schwenk-Patzer), Pfiff -> Soldaten rennen los ~~Einführung~~?

19:30 alter Judenvorsteher? am Sterben, tot E?

20:40 Gesicht des Engels, Josef, der erwacht; kehrt nach Israel zurück? D?

21:20 Blickwechsel Josef, Maria, Jesuskind, das entgegenkommt (wird größer im Bild) BW

22:33 der Täufer, im Wechsel mit Szenen der großen Gruppe und der eben Getauften, Teile der großen Gruppe; langsame Musik mit Frauenstimme singend tragend, der Täufer spricht; Juden? gehen vorbei, Kamera auf zukünftige Jünger?/junge Männer Protagonisten der Szene

25:36 Jesus (Irazqui) tritt auf (Tuch über dem Kopf), Blickwechsel Jesus, Täufer; Dialog zwischen beiden; der Täufer tauft Jesus, zwischendurch Großaufnahmen Jesus D

28:40 Jesus in der Wüste betend, Hände erhoben (eine Großaufnahme) Jesus in Aktion

29:20 Blickwechsel Jesus und Mann (der Satan?!), der in der Wüste auf ihn zukommt, Dialogwechsel, weiterführend in anderen Szenerien, der Mann befragt Jesus BW + D

31:25 der Täufer blickt hoch ins Licht (währenddessen Off-Stimme?) BW??

32:30 Jesus spricht zu vorbeikommenden Bauern ~~predigt~~ (D?) Monolog?

Juden = Pharisäer?

33:07 Jesus ruft seine Jünger (Pietro, Andrea) einzeln auf, Köpfe auf die beiden Jünger, kurzer schneller Zoom — verstärkt durch Zoom — Vorstellen neuer Personen

33:40 zwei rennende andere Jünger; 34:00 Giacomo, Giovanni werden von Jesus gerufen — "

34:35 neue Szene: Jesus spricht zu seinen Jüngern (+ Fillipo, Tommaso, Simone, Bartolomeo, Tardeo, Giacomo di Alfeo, Matteo, Juda Scareota), stehen teilweise auf, wenn sie aufgerufen werden (schnitt und Schwenk) — "

35:30 Monolog von Jesus beginnt, Gesichter der Jünger, die ihm folgen (steigen Treppen herab), langsame Geigenmusik — Predigt + Z

38:07 Jesus' Blick auf das Irrenhaus, in den Himmel, „Irre" blicken zurück (Schwenk, Schnitt) — BW (mit Objekt)

38:52 entstellter Typ schreitet, Jesus kommt auf ihn zu; Dialog zwischen beiden, entstellter ist wieder „normal" — BW + D

40:38 Jesus predigt (bereits vorher, sein Gesicht ist nur nicht zu sehen), Predigt dauert bis 45:40 (zumindest mit Kamera direkt auf Jesus' Gesicht) (in unterschiedlichen Szenerien), keine Hörerschaft dazwischen geschnitten — Predigt

46:20 Judas, der eine Münze ~~N~~nimmt und etwas zu Essen kauft, und das Essen mit den anderen teilt, Oliven, Judas und andere Jünger essend, Olivenkerne ausspuckend (auf eine recht besondere Art)! — Protagonisten der Szene

47:35 Kind, Jude anklagend, Jesus, andere Juden, alte Frau, Junge aus dem Volk etc. hören zu während Jesus antwortet — D + Z

48:50 Krüppel, Jude anklagend, Jesus antwortet (Leute aus dem Volk hinter ihm gestaffelt), Kamera folgt Jesus, dann läuft er aus dem Bild, Jude — D, Inhalt des Dialogs

50:18 Jesus still nach unten schauend, die Jünger anschauend, Jünger nähern sich, reden (Kamera zeigt ihre Gesichter), abwechselnd mit Jesus (bei Jesus hinten im Bild Gruppe an Leuten) (Szene mit dem vermehrten Essen), Jesus beobachtet die Szene und sagt zu den Jüngern hinter ihm im Bild, dass er beten gehen würde — D

52:55 ungläubig dreinschauende Gesichter der Jünger (teilweise gestaffelt), weil Jesus sich ihnen auf dem Wasser nähert, Dialog zwischen Jesus und Jüngern beginnt — E + D

53:52 Täufer (im Gefängnis?) — BW? (in Dialog mit dem Vater)

54:30 Schwenk über die Gesichter von jungen Männern?, im Dialog mit Jesus, Jesus, der auf den Boden schaut und zu niemanden bestimmtes redet — D

im Wechsel mit Massenszenen

55:45 Jesus, der seine Predigt weiterführt in einer anderen Szenerien, Kamera schwenkt über Massen an Menschen, während man die Stimme Jesus' hört — Predigt

56:44 Jesus anklagend vor einer Gruppe an Menschen am Strand — D

57:11 Jesus von unten, Frau und Mann, die über ihn reden, Jesus, der seine Predigt weiterführt, Jude?: wir wollen ein Zeichen von dir sehen!, Jesus dreht sich um zu einem Jünger, sagt etwas zu Jesus (beide in Großaufnahme), ein weiterer Jünger, der sich zu Wort meldet, die Mutter in Großaufnahme heraufschauend (Staffellung der Jünger als Gruppe, still lauschend) — Inhalt des Dialogs, Predigt, D, Z

1:00:55 Mutter? Dem Sohn hinterher blickend, der Sohn (Jesus) zurückblickend

1:02:04 Zoom auf Mann aus dem Volk, ältere Frau, junge Frau, Männer (teilweise in Zoom auf die Leute) etc., Leute aus dem Volk, die Fragen zu Jesus stellen (erinnert an Straßeninterviews); Jesus teilweise im Wechsel gezeigt

1:03:20 Jesus im Wechsel mit einem jungen Mann (un ricco?), er stellt ihm Fragen, Jesus antwortet zu ihm aufschauend

1:04:00 Schwenk über junge Männergesichter, die dem Gesicht folgen; Dialog geht weiter

1:04:50 Gesichter mehrerer recht kleiner Kinder, Jünger sagt etwas, Jesus sagt etwas

1:05:32 Täufer schaut nach oben ins Licht

1:06:29 Gesicht des Täufers, im Wechsel mit Gesicht einer jungen reichen Frau und ihrer Zofe (Gefängnis vs. Schloss), Zofe küsst die junge Frau auf die Wange

1:08:07 Jude?, an der Tafel sitzend, schaut der jungen Frau beim Tanzen zu; Kamera folgt dem Kopf der jungen tanzenden Frau, im Wechsel mit dem Juden?

1:10:12 Gesichter der Jünger mit Tränen gezeichnet, Jesus Gesicht ist auch durch Tränen gezeichnet und spricht zu den Jüngern

1:11:15 Jünger spricht, Jesus spricht

1:11:58 die Jünger antworten Jesus, Köpfe verschiedener Jünger (teilweise weitere Jünger im Hintergrund gestaffelt), Jesus spricht; Dialog zwischen Jesus und Jüngern (Jesus will nach Jerusalem gehen), erinnert teilweise an eine Predigt, zwischengeschaltetes Bild: Junge mit Kind, Gespräch/Predigt bis 1:16:22

1:16:50 Blick Jesus, im Hintergrund die Jünger, Kamera gleitet über die Gesichter der Jünger, während Jesus leise spricht

1:18:15 Jesus spricht, Frauengesichter aus dem Volk (holt mir den Esel!), Frau spricht: È Gesù, figlio di Davide.

1:20:58 Jesus tritt rasch auf den Marktplatz (in Folge schmeißt er alle Güter von den Marktständen), Jesus anklagend den Juden? Gegenüber (Kinder freuen sich), Jesus Gesicht lächelnd, Jude unterbricht, Jesus antwortet

1:22:51 Judas Blick zum Himmel in der Nacht, andere Jünger werden schlafend oder betend gezeigt

1:23:34 Jesus Blick am Morgen, stumm, im Hintergrund Geigenmusik bis 1:24:05, Feigenbaum, der stirbt, Jesus Blick, Jüngers Blick, Frage, Antwort Jesus

1:26:22 Jesus beginnt eine Parabel zu erzählen den Juden?, ein Jude antwortet, Jesus kontert, Gesichter der zuhörenden Juden, eine zweite Parabel, ein Jude antwortet, Jesus kontert, Gesicht Judas, Jude fragt, Jesus antwortet, Judas Gesicht (ungläubig, ängstlich, sehr aufmerksam), Kamera fährt über die Gesichter der am Boden sitzenden Kinder, Judas Gesicht; widerholend: Fragen der Juden, Antworten Jesus bis 1:31:27

particederital - Predigt von Jesus vor großen Massen (keine Großaufnahmen) –

1:36:10 Gesichter der Jünger (Schnitt und Schwenk), Jesus von hinten, der sich nach hinten dreht beim Predigen, Jesus von vorne

1:37:35 Blick Jesus aus der drängenden Masse, Musik und Stimme Jesus, der weiter predigt

1:38:07 Jude spricht zu den anderen Juden (müssen Jesus jetzt holen)

1:39:10 servierende Frau am Tische Jesus und der Jünger, Gesicht Jesus und verschiedener Jünger (u.a. Judas), Jesus und Judas Blickwechsel, Judas wendet sich gegen Jesus, Jesus kontert, Gesicht der lachenden Frau

1:41:20 Judas (neue Szene) im Hof der Juden

1:41:44 Judas spricht einen Juden an, antwortet; Gesichter im Wechsel (Judas fragt nach Geld)

1:42:10 Judas am Tisch Jesus, Jesus (der sagt einer wird ihn verraten), Jünger fragen einzeln, ob sie es sind, zuletzt auch Judas und Jesus bejaht

1:43:55 Jesus: Trinkt von meinem Blut!, Jünger trinken, abwechselnd mit Jesus lächelndem Gesicht, zum Abschluss sagt er etwas

1:44:40 Gethsemane, Jesus spricht zu den Jüngern (leise Gegenmusik), Jünger spricht, Jesus spricht, Dialogwechsel mit gleichem Jünger

1:45:33 Jesus ruft einige Jünger, dass sie mit ihm kommen sollen

1:46:02 Jesus Gesicht in der Dunkelheit betend?, gehend (Kamera hält das Gesicht im Bild), Jesus betend in den Himmel blickend, Jünger am Schlafen, Jesus weckt einen der Jünger, Jesus spricht zu ihm, Jesus betend zu Gott; Aufregung, Gesicht des laufenden Jesus, während er spricht

1:49:56 neue Szenerie: Gesicht eines Jüngers, blickt nach oben, geht nach oben (ungläubig, jmd. folgend) (nur die Vögel und Schritte sind zu hören), tritt in die Kirche? ein, Gespräche im Hof, Jünger lauscht von Weitem

1:53:20 Frau, Mann etc. beschuldigt den Jünger ein Jünger von Jesus zu sein, Jünger verneint, Jünger weinend (geräuschvoll), eine Mauer herunterrutschend

1:54:58 Judas (im Kirchenhof)

1:55:30 Jude das Urteil über Jesus sprechend, Judas Gesicht (mehrmals dazwischen geschnitten), Blickwechsel mit dem Urteil sprechenden Juden (Judas schmeißt das Geld zurück), Judas Gesicht am Boden (läuft einen Berg hinab), verrücktes Gesicht (erhängt sich)

1:57:35 Maria und andere Frau weinend, Jünger weinend

2:00:00 Jesus mit Rosenkranz unter der Last des Kreuzes, Soldat: Porta tu questa croce!, Mann der tragen hilft, Jünger, Soldat gibt Jesus zu trinken (Wechsel zwischen den Gesichtern)

2:02:30 schreiender, ans Kreuz genagelter werdender Mann

Predigt, E

Protagonist = Jesus

D

Inhalt des Dialogs, BW, D

Handelndes/Protagonist der Szene

D

D

spezielle Situation: da jede einzelne nachfragt, jeder könnte es sein

E, D/Predigt? Flüstern

Predigt/D

D?

Protagonist = Jesus in Bewegung, Jünger in "Aktion"

D, beten = D

E, Handelnde der Szene

D, E

Judas = wichtige Rolle

Schuldiger, E, BW

E

Protagonist = Jesus, D, Handelnde in der Szene

E bzw. Schmerz

02:03:35 stiller Schrei der Mutter Jesus' im Wechsel mit Jesus Kopf, der am Kreuz hängt (Musik im Hintergrund)

02:05:02 Jesus ruft Gott an, Soldaten unter dem Kreuz, einer ruft ihm zu, ein anderer will ihm Wasser geben (der ihm bereits Wasser während dem Kreuzgang gab)

02:06:38 Jesus hängender, schlaffer Kopf

02:07:30 Mutter und Vater Jesus' beobachtend

02:08:38 Blick Marias in das Grab Jesus', fällt kniend davor herab

02:09:16 die Wachenden? teils am Schlafen, Maria kommt mit Blumen den Berg herauf, Maria leise weinend

02:10:10 Gesicht des Engels, Gesicht Marias, Engels spricht, Wechsel beider Gesichter

02:11:00 Jesus predigt

~ 80 Szenen, più meno gleichmäßig verteilt

Beginn & Ende

Nicht Juden, sondern Pharisäer?

Wie lang wird auf die einzelnen Gesichter gehalten? ~

Weitere Charakteristik: Gruppen still stehend und lauschend

Jesus beginnt oft mit „In verità vi dico..."

Il Vangelo Secondo Matteo (Pier Paolo Pasolini)

Sequenzprotokoll

Nr.	Zeit	Einstellung	Bildinhalt	Handlung	Kamera	Geräusche/ Musik	Sonstiges/ Anmerkungen
1	0:16:20	campo lungo	berittene Soldaten in karger Landschaft		Kameraschwenk nach links, Aufsicht	Wind, Schnaufen der Pferde, beginnendes Babygeschrei	Soldaten bzw. Kindsmörder
2	0:16:32	primo piano (primissimo piano)	Kopf eines berittenen Soldatens		statisch	Wind, Schnaufen der Pferde, Babygeschrei	
3	0:16:34	s.o.	Kopf eines anderen berittenen Soldatens		statisch	s.o.	
4	0:16:36	primo piano	s.o.		statisch	s.o.	
5	0:16:38	primo piano (campo medio)	s.o.		statisch	s.o.	
6	0:16:40	primo piano	Kopf eines berittenen Soldaten, im Hintergrund ein weiterer berittener Soldat		statisch	lauteres Babygeschrei	
7	0:16:43	campo lungo	große Gruppe an bewaffneten Fußsoldaten		statisch, Froschperspektive	s.o.	
8	0:16:46	primo piano (primissimo piano)	Kopf eines Fußsoldaten (ohne Metallhelm), Kopf eines zweiten Fußsoldaten		Kameraschwenk	einsetzende dramatische Musik	im Hintergrund sieht man angeschnittenen weitere Fußsoldaten
9	0:16:49	s.o.	Kameraschwenk über drei versch. Gesichter (Fußsoldaten)		s.o.	dramatische Musik	s.o.

Il Vangelo Secondo Matteo (Pier Paolo Pasolini)

Nr.	Zeit	Einstellung	Bildinhalt	Handlung	Kamera	Geräusche/ Musik	Sonstiges/ Anmerkungen
10	0:17:03	s.o.	Kameraschwenk über vier versch. Gesichter (Fußsoldaten)		s.o.	Melodiewechsel; ruhigere, weniger dramatische Melodie	s.o., kurze Suchbewegung mit der Kamera bevor das nächste Gesicht gefilmt wird
11	0:17:16	primo piano	behelmter Soldat hält seine zwei Mittelfinger in den Mund	Soldat pfeifft	statisch	lauter Pfiff	
12	0:17:19	campo media	mehrere angeschnittene bewaffnete Fußsoldaten	Soldaten rennen los	statisch	Wind	
13	0:17:29	campo lungo	s.o.	s.o.	statisch	Wind	
14	0:17:43 – 0:17:55	panoramica	Aufsicht auf die bewohnten Sassi von Matera	Soldaten stürzen von oben herein, Aufruhe, Menschen rennen den Berg hinunter	statisch	dramatische Musik, Geschrei	