پی‌یر پائولو پازولینی

همه‌چیز بهام

■ ماریو فرانکو
■ ترجمهٔ آنتونیا شرکاء

◁ عکس زیبا و معروفی از پازولینی سر صحنهٔ فیلم‌برداری **دکامرون** هست. در این عکس پازولینی نقاشی است با لباسی به سبک جوتو[1] که برای نقاشی روی دیوار به ناپل آمده و از پشت یک دوربین کوچک ۳۵ میلی‌متری نگاه می‌کند. عکسی‌ست تفکربرانگیز: چرا پازولینی دقیقاً نقش یک نقاش را برگزیده است؟ در فیلم‌هایش (**انجیل به روایت متی**، **ادیپ شهریار**، همین **دکامرون** و حتی **سالو، یا ۱۲۰ روز سودوم**) اشاره‌های نغز زیادی به نقاشی کلاسیک ایتالیا ملاحظه می‌شود. آیا این اشاره‌ها تنها به شناخت او از تاریخ هنر برمی‌گردد یا میل او را به این‌که باز هم (و مخصوصاً) یک هنرمند تجسمی باشد، نشان می‌دهد؟ و مگر نه این‌که او دوربین را جایگزین بوم و قلم‌مو کرده است؟

در شناخت پی‌یر پائولو پازولینی از تاریخ هنر تردیدی نیست. خود بارها اشاره کرده بود که در دانشگاه بولونیا سر کلاس‌های تاریخ هنر روبرتو لونگی - به‌ویژه سر درس‌های مازولینو و مازاچو، کاراواجو و پی‌یرو دلافرانچسکا - و همین‌طور سر کلاس‌های مربوط به هنرمندان ایتالیایی سده‌های سیزده و چهارده میلادی شرکت جسته بود و می‌گفت: «در دانشگاه بولونیا سر کلاس‌های لونگی نشستم و بنا بود پایان‌نامه‌ام را براساس مباحث او بنویسم. اما این پایان‌نامه طی جنگ گم شد و مجبور شدم با تزی دربارهٔ پاسکولی فارغ‌التحصیل شوم. خلاصه نقاشی نه‌تنها در خمیرهٔ وجودم هست، بلکه سخت شیفتهٔ نقاشی سده‌های پانزده و شانزده میلادی هستم. سلایق لونگی - هم‌چون همهٔ آن‌چه در جوانی در درون آدم شکل می‌گیرد - در وجودم ته‌نشین شده است...»، چیزی که کم‌تر می‌دانیم این است که در سال‌های آغازین فعالیت حرفه‌ای، پازولینی نویسنده دوست داشت خود را به‌عنوان «نقاش» هم معرفی کند؛ کما این‌که تا مدت‌ها نقاشی‌هایش را ضمیمهٔ نخستین آثار منتشر شده‌اش می‌کرد. از جمله در مجلهٔ جوانان «ستاچو» - که در سال ۱۹۴۲ و ۱۹۴۳ در بولونیا به چاپ می‌رسید - تعدادی از اشعار اولیه‌اش در کنار طرح‌هایش به‌چشم می‌خورد.

همین که چاپ آن‌ها برایش مهم بود، نشان‌دهندهٔ میزان اهمیتی‌ست که به نقاشی‌هایش می‌داد. نقاشی‌هایی که عمدتاً با جوهر گیاه گنه‌گنه کشیده شده و دربردارندهٔ موتیف‌های تماتیک شعر و نثر آن سال‌هاست. سال‌های آتاری هم چون **اشعاری به سبک کازارسا**، **بلبل کلیسای کاتولیک**، **آمادوی من** و **رویای یک چیز**؛ هم‌چنین داستان‌های کوتاهی که هرگز در آن سال‌ها منتشر نشد و بعدها در سال ۱۹۹۵ توسط نیکو نالدینی (پسر خالهٔ شاعر) در مجموعه‌ای با عنوان **پ.پ. پازولینی: سرزمین توفان‌ها و گل‌های پامچال** به چاپ رسید.

طرح‌های او لحظاتی از زندگی روستایی، حیوانات، مزارع، درخت‌ها، خانه‌های متروکه و یادداشت‌های طرح‌داری از بازارهای مکاره یا «فیلو»ها (که به لهجهٔ فریولی به معنی شب‌زنده‌داری دور آتش است) را نشان می‌دهد. تصاویری است از تمدن روستایی که از نظر پازولینی شاهدی زنده بر حیاتی بدوی و دست‌نخورده است که با ضرباهنگ طبیعت هم‌خوانی دارد. ضرباهنگی که با گذر فصل‌ها و زمان برداشت محصول شکل پیدا می‌کند. اما مهم‌ترین تم تکرارشوندهٔ مجموع آثار نقاشی پازولینی از ابتدا، تصویر خودش در مقابل بوم نقاشی‌ست

که می‌تواند بیانگر میل خالق اثر به تثبیت هویت نقاش‌اش در هنگام کار باشد؛ گاه با یادداشت‌هایی از جمله «پائولو نقاشی می‌کشد» یا «من پازولینی نقاش». در این خودچهرهٔ نگاره‌ها، چهره قابل‌شناسایی نیست بلکه نقاش موضوع تصویر را (که غالباً از پشت کشیده شده) هم‌چون در «میزانسنی» از خودش ترسیم می‌کند. به اعتقاد فرانچسکو گالوتزی (که در ۱۹۹۴ کتابی با عنوان **پازولینی و نقاشی** نوشت) شرح تصویر در حکم «عنوان، امضاء و آرمی است که میل خالق اثر را به معرفی خویشتن نشان می‌دهد».

اما به‌رغم این دلبستگی‌ها، هنر نقاشی فقط نقشی حاشیه‌ای را در فعالیت‌های چندگانهٔ پازولینی ایفا می‌کند. شاید بتوان گفت که نقاشی در کار فیلمسازی او متبلور می‌شود یا دست‌کم عمدهٔ وجه بصری آثار سینمایی پازولینی، مرهون توانایی او در به‌خدمت گرفتن زبان نقاشی کلاسیک است. آکیله بونیتو اولیوا از پازولینی به‌عنوان یک هنرمند بزرگ «مانیه‌ریست "[سبک‌گرا]یاد می‌کند که هنر برای او وسیله‌ای بود برای کنکاش در تردیدها و لغزش‌های هستی خویش که به نوبهٔ خود بازتاب تضادهای جامعهٔ همیشه بحرانی معاصر اوست. از نظر پازولینی - «وارث» راستین جریان بزرگ مانیه‌ریستی قرن شانزدهم ایتالیا - در عرصهٔ دانش تقسیم‌بندی وجود ندارد، بلکه فقط قلمروهایی هست که به‌تناوب داخل‌شان می‌شویم. نقاشی هم یکی از همین قلمروهاست.

در نظام هنری پازولینی، گرافیک ارزشی ویژه و نسبتاً مستقل دارد؛ گرچه تنها در رابطه با کل اثر قابل ارزیابی‌ست. گرافیک مدیومی را در اختیار شاعر قرار می‌دهد که در تناسبی کامل با پرداخت تصویری اثر است. چیزی نیست جز یک ابزار تولیدی تصویری و فاقد هرگونه مفهوم نمادین. این درحالی‌ست که تمثیل‌های ادبی در اشعار نمادین و ارمتیک سال‌های جوانی او، از این ویژگی برخوردارند. به‌همین‌دلیل به باور آرگان آثار او «بیانی به‌شدت تصویری دارند و از هرگونه تجربه‌گرایی (در آبستره، کوبیسم و غیره) گریزان هستند». «تصاویر» پازولینی به‌رغم قالب اکسپرسیونیستی‌شان، باز «کلاسیک» هستند: از این نظر که از روی برنامه و به‌روشی سنتی و یکدست، در مجموعه‌سکانس‌هایی طولانی با تم مشترک کنار هم چیده شده و درعین‌حال به‌راحتی از یکدیگر قابل تشخیص هستند.

تم واحد تجربهٔ گرافیکی پازولینی، تصویر انسان است

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که آن «نوستالژی» خاص مانیه‌ریست‌ها را به یک برداشت کلی از انسان بازمی‌تابد.

پازولینی از دوران کوچ خود (به‌علت جنگ جهانی دوم) از زادگاهش بولونیا به شهر کازارلا در فیورلی (زادگاه مادرش) به‌عنوان سرخوش‌ترین دوران زندگی‌اش یاد می‌کند. در این دوران وی ضمن خلق انبوه اشعار و آثار گرافیکی، اقدام به انجام مجموعه‌فعالیت‌هایی از جمله پژوهش‌های زبان‌شناختی و امور فرهنگی می‌کند: در یک مدرسهٔ محلی خصوصی تدریس کرده و به کسب تجاربی در زمینهٔ تعلیم و تربیت نوجوانان مبادرت می‌ورزد. علاوه بر این ابتدا دوشادوش روستاییان مبارز در مزارع و سپس به‌عنوان عضو حزب کمونیست، تعهدات سیاسی و چریکی خود را ادا می‌کند. هم‌چنین به عضویت آکادمی دلنگا فورلانا درمی‌آید، یعنی انجمنی از شعرا، نویسندگان، نقاشان و آهنگسازانی که سودای نوسازی سنت‌های فرهنگی منطقه را در سر می‌پروراندند. وی با نگارش مقاله‌های پرشماری دربارهٔ هنر معاصر - به پشتوانهٔ تجربه‌های هنری خود در بولونیا - می‌کوشد حساسیت انتقادی هنرمندان «وطن کوچک» خود را برانگیزد تا ضمن رهایی از عقب‌ماندگی‌های وطنی خویش، به حفظ ظرایف ویژه و قومی خود نیز همت گمارند.

درمجموع به‌طور عمده در آکادمی به فعالیت‌های پژوهشی در زمینهٔ زبان‌شناسی می‌پردازد و با نیت «حمایت» فرهنگی از داعیه‌های سیاسی جنبش استقلال‌طلب فریولی - که آکادمی نقش به‌سزایی در بیان آن‌ها داشت - خود را غرق مطالعات لغت‌شناختی در لهجهٔ فریولی می‌کند. به‌طوری که زبان لهجه به‌عنوان یک ابزار بیان هنری، در آثار گرافیکی وی نیز بیانی تصویری می‌یابد. پازولینی بر این باور است که لهجهٔ فریولی با قدمت خود ریشه در «چشم‌انداز طبیعی و فرهنگی شهر فریولی» دارد و گویی «با بوی دود دودکش‌ها و بادهای مرطوب اطراف شهر درآمیخته است...[۳]» در فضای فرهنگی آکنده از رئالیسم فزایندهٔ هنری، ادبی و سینمایی آن سال‌ها، استفاده از لهجهٔ فریولی برای پازولینی در حکم بهره‌گیری از وسیله‌ای برتر برای برقراری ارتباط با آن دنیای مردمی روستایی‌ست که عمیقاً مورد علاقهٔ اوست.

تنها راه آمیزش روحانی و جسمانی با واقعیت و انسان به مفهوم کهن آن، به‌خدمت گرفتن «زبان شعر» است. او با ترکیب فریولی - سرزمین آبا و اجداد خود - و مفهوم «مادر» (که در زبان نمودگارهای باستانی گوشت و خون، رَحم و صدایی را تداعی می‌کند که از «دل خاک» انسان را فرا می‌خواند)، هویتی نمادین خلق می‌کند. شهر کهن فریولی - یا درواقع شهری که به واسطهٔ اشعار نغز پازولینی رنگ و بویی کهن به‌خود گرفته - گذشته‌ای دور را القا می‌کند: دوران مادری تاریخ، اسطوره‌ای در ماقبل تاریخ و حتی زمانی بیرون از تاریخ. این شهر در سال‌های آغازین دههٔ چهل میلادی با همهٔ فقر و محرومیت‌هایش، و با روح بدوی کاتولیک حاکم بر آن، در نظر شاعر به اسطوره‌ای «واقعی» می‌ماند که تمامی نهادهای شاعرانهٔ او را فراهم می‌آورد. این گونه است که پازولینی تجربه‌های ادبی خود را به نقاشی‌هایش منتقل می‌کند: تصویر زنان نشسته در ساحل شلوغ رودخانه (در نقاشی‌های اولیه)، اندام‌های عریان مردان و زنانی آرمیده بر تخت‌های ساحلی که گاه بازتاب تصویرشان را روی سطح آب رود تالیالنتو می‌بینیم، کناره‌های قناتی مورد علاقه‌اش که در هنگام جوانی در آن‌جا دوچرخه‌سواری می‌کرد، تصویر جوانانی در حال بازی بیلیارد یا نشسته دور هم، در حال بازی با توپ یا نواختن گیتار و آکاردئون، تک‌چهره‌نگاره‌هایی از نوجوانان و دوستان خود.

یک «بقراری» چون رشته‌ای این طرح‌ها را به‌هم پیوند می‌زند: این همان اصل عقلانیت است که با واردکردن ضربه‌ای فردی و زیست‌شناختی، هستی را - با همهٔ معصومیتش - می‌شکند. پازولینی، در تمام طول فعالیت هنری خویش، به کنکاش در این وجدان آگاه می‌پردازد. گویی آن حس و میل به بازگشت به «تاریکی رَحم» و دنیای سیاه غریزه‌ها و لذت‌های جسمانی ریشه در همین خودآگاهی دارد. برگردان آگاهانهٔ آن به زبان شعر، همانا غوطه‌خوردنی‌ست انسان‌شناختی در تمدن روستایی فریولی به‌عنوان مظهر دوران ماقبل تاریخ بشریت.

ماجراهای جنگ دوم جهانی پازولینی را از فعالیت‌های گرافیکی خود بازمی‌دارد. پیوندهای عاطفی و خانوادگی‌اش خدشه‌دار می‌شود: برادرش گونیدو - یک پارتیزان در مرز یوگسلاوی - در یورشی ناگهانی جان می‌بازد، از سوی دیگر مرگ مادربزرگ زخمی دردناک بر روح شاعر - و درعین‌حال شناختی نوین از زندگی در او - به‌جا می‌گذارد. یکی از معدود طرح‌های این دوره - با خطوط خشک و اصلی خود - گواهی‌ست بر این ماجرای دردناک. در این طرح مادر بزرگ را در بستر احتضار می‌بینیم که - طبق عرف آن زمان - دستمالی محکم زیر چانه‌اش بسته شده است. زیر این طرح شعری در چهار بیت به‌چشم می‌خورد: «آه مادربزرگ عزیزم، موهای نقره‌ای‌ات/سال‌های سال با ما خواهند درخشید/زیر سایهٔ خانهٔ قدیمی‌ات. اما/تو که از مردگان برگزیدهٔ درگاه خداوند هستی،/نگاه آن دیدگانت را از ما نگیر». یک‌بار دیگر ترکیبی از دو وسیلهٔ بیانی: شعر و تصویر، آن هم در زمانی که پازولینی هنوز راه خود را انتخاب نکرده است...

با پایان جنگ، فعالیت هنری پازولینی - به موازات شعر و ادبیات و نقد هنری - از سر گرفته می‌شود. دوستی با نقاشان حرفه‌ای فعال در فریولی (از جمله دروکو، آنتسیل و تسیگانینا) این فرصت را برای او فراهم می‌آورد که قدری در فنون نقاشی اندیشه کند و با نیرویی افزون به این کار ادامه دهد. جالب‌ترین آثار نقاشی او از نظر فنی متعلق به همین دوران است. از جمله **فاحشه‌ای با گلی لاجوردی** که به سبک سمبلیسم متأخر کشیده شده، ولی در کاربرد رنگ‌های شاد و در پرداخت مواد رنگی، کوششی اکسپرسیونیستی را نشان می‌دهد؛ یا **جوانی خود را می‌شوید** که متأثر از سبک پست‌کوبیسم ایتالیاست. یکی از برجسته‌ترین نمایندگان این مکتب در آن سال‌ها امیلیو ودووا در شهر ونیز است. از ویژگی‌های اصلی این مجموعه‌آثار، از ریخت‌افتادگی اکسپرسیونیستی طرح و «فرمالیسمی» با ریشه‌های «فوو»ی است. مثلاً در **خانه‌های کازارسا** تلاش برای واقع‌نمایی - که در نقاشی‌های اولیه نمود داشت - جای خود را به خطوط پرتنش و از ریخت‌افتاده‌ای می‌دهد که با لکه‌های خشن و پراکنده‌ای رنگ‌آمیزی شده؛ به‌خصوص رنگ لاجوردی که تضاد شدیدی در نقاشی ایجاد می‌کند. همین از ریخت‌افتادگی در دو نقاشی آبرنگ دیگر او - که بی‌شک متأثر از سلیقهٔ «آفریقایی» به سبک کارهای پیکاسو است - تقویت می‌شود: **سرخپوست و زنی با گل لاجوردی** (که پیش‌تر به آن اشاره کردیم). اثر شاخص دیگر **نارسیس** است: نمادی که پازولینی برای تجلیل از تصویر خود به خدمت

می‌گیرد. خود می‌گوید: «سیاه از عشق، نه کودک نه بلبل، درسته مثل یک گل، آرزو بدون آرزو/سپیده‌دمان از میان بنفشه‌ها برخاستم و از هنگام شب آوازی فراموش‌شده را با خود زمزمه می‌کردم. به خود گفتم: نارسیس!، و روحی با روشنای طره‌هایش، علف‌ها را با چهره‌ام تاریک می‌کرد».

بین سال‌های ۱۹۴۶ و ۱۹۴۷ پازولینی ۲۴ و ۲۵ ساله نقاشی‌هایی می‌کشد که - به باور کسانی که به مطالعهٔ آثار گرافیکی او پرداخته‌اند - جزو جالب‌ترین آثار او به‌شمار می‌رود. مجموعهٔ خودچهره‌نگاره‌هایی که یادآور الگوی **چهره‌نگارهٔ گل به دهان** ون‌گوگ است. این نقاشی‌ها - در

مقایسه با تجربه‌های پیشین - اشکالی قاطع‌تر و خطوطی اصلی‌تر دارد. در قلم او ردی از تردید ملاحظه نمی‌شود. اولی یک نقاش آبرنگ و آهک است که پازولینی جوان را «گل به دهان» (مؤلفهٔ تصویری حاضر در تمامی آثار او از نخستین اشعارش تا آثار سینمایی - از **ماما رما** تا نماهای درشت از جوانک‌های فاشیست در **سالو**) نشان می‌دهد: نگاهش به جلوست گویی در آینه نگاه می‌کند. عناصر محیط آشناست: اتاقکی خالی با یک لگن ادرار سفیدرنگ در انتها که گویی - در تضاد با رنگ آجری دیوارها - می‌درخشد؛ یادآور فضاهای داخلی اشعارش: «تخت‌های آهنی در اتاق‌ها، و روتختی‌های سپید که بوی شپش‌های پیر می‌دهند، این بود مرگ در زمان عموهایم، در زمانی که فقر هم‌چون خوره تا مغز شاخه‌های درخت انجیر جالیز سوخته را می‌خورد...».

خودچهره‌نگاره‌ای با شالی قدیمی به‌خاطر پرداخت غیر واقع‌گرایانه‌ترش از دیگر نقاشی‌های او متمایز است: تنها عنصر آشنا خطوط برجستهٔ نیمرخ زنی متشخص است که گردنی با ابعادی غیر طبیعی دارد. پس‌زمینهٔ دوبعدی، فضای تاریک و شبانه و رنگ‌های تند حال‌وهوایی اکسپرسیونیستی به اثر می‌دهد. محو بودن خطوط و اشکال

به خوشامدی می‌ماند به آثار باکن.

حرفهٔ پازولینی به‌عنوان «نقاش فریولایی» - تا جایی که می‌دانیم - به همین خودچهره‌نگاره‌ها ختم می‌شود. سال‌های دههٔ پنجاه - سال‌های اقامت شاعر در رم - دوره‌ای جدید از «دل‌مشغولی‌های» خلاقیتی او را رقم می‌زند. اضطراب‌های اگزیستانسیالیستی که مخصوصاً در آثار ادبی او (اعم از داستان کوتاه و فیلم‌نامه و رمان) نمود می‌یابد.

پازولینی یک‌بار دیگر در آغاز دههٔ هفتاد - یعنی هم‌زمان با ساخت **خوکدانی، ادیپ شهریار، تئورما و مدهآ** - به نقاشی باز می‌گردد. این‌بار در خودچهره‌نگاره‌های او دیگر نه نشانی از ویژگی‌های «میزانسنی» مانیه‌ریستی سابق و نه ردی از نقاشی‌های کلاسیک و قدیمی هست. از تکنیکی فوق‌العاده ساده استفاده می‌کند: گچ و پاستل رنگی روی کاغذ. چهره‌ها استخوانی و نگاه‌ها خالی و مات است. چشم‌ها یا رو به پایین است یا به خارج قاب خیره شده. خطوط و اشکال با شتاب کشیده شده و موهای ژولیده و ریش اصلاح‌نشدهٔ شاعر، وضعیتی رنجور و دردمند از شاعر را القا می‌کند. در این دوران پازولینی توجه ویژه‌ای به خود نشان می‌دهد.

در **خودچهره‌نگارهٔ تب‌دار** تکیدگی چهره به‌خاطر بیماری توجیه می‌شود. درخشش عدسی چشم، نگاه را محو می‌کند. در جای دیگر نگاه گم و پریشان است و حسی از «گمگشتگی» را به چهره تحمیل می‌کند: بازتابی از اضطراب اگزیستانسیالیستی شاعر در آن دوران. در نقاشی دیگری از همین مجموعه، نه‌لبخندی که بر دهان نقش بسته، قادر به کتمان اندوه چهره نیست. در شماری از نقاشی‌ها هدف الگوبرداری از آثار کلاسیک نیست و بیش‌تر همان حالت ژرف چشم‌ها بر چهره‌ای رنگ‌پریده و لاغر است که با قلمی قاطع ترسیم شده و تأثیرگذار است.

از این دورهٔ جدید، فقط خود چهره‌نگاره به‌جای نمانده است: پازولینی با به‌کاربستن روشی نوین در آفرینش هنری، مجموعه پژوهش‌هایی مقدماتی را برای آثار احتمالی آتی خویش انجام می‌دهد. این نقاشی‌ها - که به‌خاطر سرعت در اجرا، یادآور آثار دوران فریولی او هستند - دارای شرح تصویرها و عناوین غریبی هستند: **شبی در انبوه تنهایی، شبی بدون طعم، لانورا در میان اندام‌ها، صندلی‌ها و آدم‌هایی نشسته بر آن‌ها.** این نقاشی‌ها - که یادآور نقاشی‌های او از بازارهای مکارهٔ فریولی هستند - عمدتاً در فضاهای داخلی شکل گرفته‌اند.

لانورا، شبی درمیان دوستان (۱۹۶۷) - که بهترین کار پازولینی به‌شمار می‌رود - مجموعه‌ای است دربردارندهٔ اتودهای گوناگون، شرح تصویر، و یک نقاشی با ابعاد بزرگ. این نقاشی چهار نفر را از پشت نشان می‌دهد که دور میزی نشسته‌اند: نیمرخ دو نفر از آن‌ها را به‌سختی می‌توان تشخیص داد، اما فرد دیگر که در روبه‌رو قرار گرفته، همان لانورا بتی است. در برخی از اتودها چهرهٔ بتی با خطوط کم‌رنگ مداد رسم شده است. در کامل‌ترین نسخه - یعنی همان نقاشی بزرگ - چهرهٔ او (گرچه هم‌چنان با خطوط کم‌رنگ مداد) در لکه‌ای به رنگ زرد تخم‌مرغی قرار گرفته که آن را از بقیهٔ ترکیب‌بندی تصویر جدا می‌کند. در سمت راست و سمت چپ گروهی که در تصویر هست، رنگ زندهٔ آبی - در درجات گوناگون - مرزهای فضایی داخلی را ترسیم می‌کند که در تضادی آشکار با رنگ زرد تند میز و صندلی‌های میانهٔ تصویر است. این رنگ - به‌عنوان عنصری ساختاری - نیروی نور و حجم اشکال را برجسته می‌کند. اجرای شتاب‌زده و قطره‌چکان رنگ‌ها روی بوم، حس «حرکت» را القا می‌کند و این نقاشی را در مقایسه با دیگر آثار پازولینی در جایگاهی متفاوت قرار می‌دهد.

فاصلهٔ فرهنگی و عقیدتی - که پازولینی را از تجربه‌های نئوآوانگاردها جدا می‌کند - در **تصاویری از ماریا کالاس** (۱۹۷۰) رنگ می‌بازد. در این تابلو اجزای چهره در قاب‌هایی از تای کاغذ محبوس است و تکرارهای منفک هنر پاپ را تداعی می‌کند. خطوط اساسی و باشکوهی که وجهی اسطوره‌ای و الهی به چهرهٔ کالاس می‌بخشد.

از آخرین نقاشی‌های پازولینی می‌توان به مجموعه‌طرح‌هایی از معلم قدیمی‌اش روبرتو لونگی اشاره کرد. این احتمالاً آخرین هدیهٔ شاعر به آن مورخ هنر است که نسبت به او احساس دین می‌کرد.

اسرارآمیزترین نقاشی از این مجموعه **دنیا دیگر مرا نمی‌خواهد و این را نمی‌داند** نام دارد. جوزپه زیگائینا برجسته‌ترین پژوهشگر آثار گرافیکی پازولینی - پس از معرفی این اثر به‌عنوان آخرین نقاشی او - تاریخ آن را بین سال ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۸ اعلام می‌کند. کاغذی که این نقاشی بر آن ترسیم شده نیز به بخش‌هایی تقسیم شده است. در این نقاشی علامتی تکراری و عجیب مشاهده می‌شود که شناسایی آن دشوار است. این علامت - هم‌چون در نقاشی‌های کالاس - قسمتی جدا از کل اثر است. به‌نشانه‌ای کهن در هنر نقاشی می‌ماند که خبر از لحظه‌ای از تنهایی و اندوهی ژرف می‌دهد.

فصلنامهٔ «چینما سانتا»
پائیز ۲۰۰۲

۱ - جوتو، نقاش ایتالیایی سدهٔ چهاردهم اهل توسکانی.
۲ - مانیه‌ریسم سبکی در هنرهای تجسمی و ادبیات بر پایهٔ بازسازی الگوهای پیشین.
۳ - برگرفته از اشعار پازولینی.