

Los cuentos de Boccaccio con función de marco en el *Decameron* de Pasolini (1971)

Vittoria FOTI*

Universidad Complutense de Madrid

vittoria.foti@filol.ucm.es

RESUMEN

Se analiza aquí la función semántica de los cuentos de Boccaccio elegidos por Pasolini, privados del marco originario y utilizados en función de marco en su película. Se añade, a manera de apéndice, una nota con los textos teóricos de Pasolini que confirman dicha interpretación.

Palabras clave: *Decameron* de Boccaccio, *Decameron* de Pasolini, marco.

Boccaccio's short stories used as framework in Pasolini's *Decameron* (1971)

ABSTRACT

This article analyzes the semantic function of Boccaccio's short stories chosen by Pasolini, deprived of their original framework and used as framework in his film. A note with Pasolini's theoretical texts confirming the interpretation is added in an appendix.

Key words: Boccaccio's *Decameron*, Pasolini's *Decameron*, framework.

Para realizar su película, Pasolini selecciona nueve cuentos del *Decameron* y los presenta en este orden: II, 5 (Andreuccio da Perugia); III, 1 (Masetto da Lamporecchio); VII, 2 (Peronella y Giannello); I, 1 (Ser Ciappelletto); VI, 5 (Giotto y Forese); V, 4 (Caterina y Riccardo); IV, 5 (Lisabetta da Messina); IX, 10 (don Gianni y Gemmata); VII, 10 (Tingoccio y Meuccio).

Los cuentos que utiliza con función de marco son el I, 1 y el VI, 5. A mi juicio juegan un papel central para entender la poética de la película. Pasolini antepone al cuento II, 5, como un breve antecedente, un fragmento del cuento I, 1, que desarrolla luego enteramente en la cuarta secuencia. El espectador no sabe quién es el personaje que aparece al comienzo de la película. Ve sencillamente a un joven que apalea a alguien, lo mata golpeándole con una piedra, mete el cadáver en un

* Vittoria Foti. Contacto postal: via Satrico 7, 00183 Roma.

saco, se sube a una roca y lo arroja escupiendo encima de él. Una película no puede abrirse con una escena más inquietante, acompañada por cantilenas y canciones napolitanas, iluminada por una estupenda luz crepuscular. El espectador, después de seguir el desarrollo de los cuentos II, 5, III, 1 y VII, 2, todos con final feliz, vuelve a ver al personaje del exordio y entiende de quién se trata: es ser Ciappelletto, el protagonista del primer cuento del *Decameron*.

El siguiente cuento que el director presenta ofrece al espectador otra sorpresa: el protagonista es el director, que en la película encarna a un discípulo de Giotto, es decir, a «uno dei più bravi pittori del momento», que viene del Norte para retratar la ciudad. Hago notar que en el doblaje al español hay un lapsus muy significativo: «uno dei più bravi pittori del momento» se ha convertido en «uno de los pintores mejores del mundo». En el texto de Boccaccio se habla, en efecto, de «il migliore dipintore del mondo». Esta traducción infiel a los diálogos escritos por Pasolini, pero más cercana al texto de Boccaccio, juega, sin embargo, con la identificación Pasolini-Giotto. ¿Quién es Giotto en el cuento VI, 5¹? El pintor que ha renovado el arte en la Edad Media, un hombre genial que se presenta, junto con el jurista Forese da Rabatta, bajo un aguacero, empapado y embarrado, de modo que no podría ser reconocido como tal por quien lo viera así vestido. El cuento nos dice bromeando que el hábito no hace al monje y no se puede apreciar el valor de un hombre si lo vemos en circunstancias degradantes. ¿Qué sentido tiene la elección del director de actuar en la película encarnando al Giotto de Boccaccio, convertido en un discípulo de Giotto que llega a Nápoles a pintar un fresco en el monasterio de Santa Chiara? Pasolini necesita a Giotto para enlazar con Nápoles, la ciudad que él quiere retratar con su cámara, en la que ha situado la ambientación de los cuentos elegidos. Es superfluo recordar la profundidad de la cultura de Pasolini, no solo lingüística y literaria, sino también artística. Por tanto, adoptando el papel de un historiador del arte, afirma que Giotto o un discípulo suyo ha pintado los frescos de Santa Chiara, en Nápoles, ciudad de antiguas tradiciones, y que su cinematografía se coloca bajo

¹ Así lo retrata el narrador del cuento VI, 5 del *Decameron*, en el marco: «Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro degli altri in ciò, vivendo quella acquistò, sempre rifiutando d'esser chiamato maestro. Il qual titolo rifiutato da lui tanto più in lui risplendeva, quanto con maggior disidero da quegli che men sapevan di lui o da' suoi discepoli era cupidamente usurpato. Ma quantunque la sua arte fosse grandissima, non era egli per ciò né di persona né d'aspetto in niuna cosa più bello che fosse messer Forese».

el signo del realismo de Giotto, pintor de frescos que parecen más verdaderos que las cosas reales representadas.

Como guionista y director ha realizado una estructura perfectamente equilibrada, poniendo exactamente en el centro de la película el cuento VI, 5, y situándose en el centro de su *Decameron*, como Giotto, o un discípulo suyo, que ha realizado en Nápoles una obra maestra, aunque desaparecida. Pero más que en el ámbito de la emulación renacentista aquí estamos en la identificación total: Pasolini es Giotto, el Giotto moderno con la cámara en la mano que sabe aprehender con su mirada la realidad en su verdadero realismo, incluso brutal, eligiendo y dirigiendo a los actores de la calle con maestría, sin reprimir su espontaneidad. Su misión es pintar la ciudad de Nápoles.

No me detengo en comentar el hecho de que el director inserta algunas escenas en función de marco que filman al pintor-Pasolini manos a la obra, varias visiones oníricas que reconstruyen tanto cuadros de El Bosco como imágenes paradisíacas, presentes además en el fragmento de cuadro colocado en la película antes de los títulos de crédito iniciales. Está cuestionando la salvación del alma, como el narrador del cuento I, 1 del *Decameron* cuestiona la suerte del protagonista después de su muerte y plantea la cuestión a los lectores: ¿se salvará Ser Ciappelletto, ladrón, perjuró, sodomita y mucho más? Es importante notar que la secuencia de los cuentos en la película es primero el de Giotto y justo después el de Ser Ciappelletto; que el último cuento elegido por Pasolini trata aún el tema del pecado relacionado con la muerte y otra vez aparece allí como personaje en el infierno; como guionista no elige ninguno de los cuentos “ascensionales” de la décima jornada «Nella quale [...] si ragiona di chi liberalmente ovvero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a fatti d’amore o d’altra cosa». Sin embargo, el modelo de referencia es tan influyente que le sugiere la creación de una estructura simétrica. Para proponer al espectador 10 cuentos del *Decameron*, para llegar a un múltiplo de 100, el director inserta, después de la secuencia de Andreuccio da Perugia, el licencioso cuento IX, 2² contado por un juglar napolitano. Por tanto la estructura de la película respecto a la fuente resulta la siguiente:

- *I, 1 (fragmento)
- II, 5 (Andreuccio da Perugia)
- Relato del cuento IX, 2
- III, 1 (Masetto da Lamporecchio)
- VII, 2 (Peronella y Giannello)
- I, 1 (Ser Ciappelletto)
- *VI, 5 (Giotto y Forese)

² Cuya rúbrica dice: «Levasi una badessa in fretta e al buio per trovare una sua monaca, a lei accusata, col suo amante nel letto; ed essendo con lei un prete, credendosi il saltero de’ veli aver posto in capo, le brache del prete vi si pose; le quali vedendo l’accusata e fattalane accorgere, fu diliberata, ed ebbe agio di starsi col suo amante.» (Boccaccio 1976: IX,2)

- V, 4 (Caterina y Riccardo)
- IV, 5 (Lisabetta da Messina)
- IX, 10 (don Gianni y Gemmata)
- VII, 10 (Tingoccio y Meuccio)

He antepuesto un asterisco a los cuentos utilizados en función de marco.

La película se concluye con la pregunta final, que el director deja abierta, pronunciada por la voz en off, aludiendo al final del último cuadro de una película muda, de manera que el espectador no pueda olvidarla: «¿Para qué realizar una obra cuando es mucho más bello soñarla solamente?». Pasolini deja entonces al espectador con una pregunta aún más trágica, poniendo en duda también el valor de toda su creación artística. Esta es una película sobre el sentido religioso de la vida y sobre el sentido del arte. Algo muy distinto del declamado vitalismo y la gozosa visión del amor.

Nota conclusiva y textos críticos de Pasolini

Pasolini empieza a rodar el *Decameron* a mediados de septiembre de 1970. El 29 de junio de 1971 la película se estrena en el XXI festival del cine de Berlín y gana el Oso de Plata. La cronología de Nico Naldini en PASOLINI, Pier Paolo (2001): *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, adelanta la fecha al 28 de junio, subrayando que la película obtiene gran éxito en Italia y en el extranjero, que Pasolini vive como una persecución. Existe un estudio monográfico que se ocupa en profundidad del *Decameron* de Pasolini: VILLANI, Simone (2004): *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, con amplia bibliografía, a la que remito. Sin embargo mi interpretación es aún más radical que la de Villani y se fundamenta en algunas reflexiones teóricas de Pasolini sobre el cine, que citaré a continuación (he resaltado algunas citas en negrita). Disiento en particular de la interpretación de la réplica final en off de la película, que para Villani indica que la obra del director se relativiza y se convierte en «uno dei tanti esiti possibili di un complesso lavoro progettuale» (Villani 2004: 82). Por el contrario, para mí es, como he dicho, la negación de todo este trabajo suyo.

Las fases principales de la reflexión teórica de Pasolini sobre el cine se sitúan en el arco temporal que va desde 1965 hasta 1974 y reflejan la evolución de su personalidad en esos años, quedando además reflejadas puntualmente en su cinematografía; por tanto citaré a continuación los pasajes que considero más significativos para el presente estudio. Se pueden identificar tres fases.

En la primera (1965) reflexiona sobre la estrecha relación entre cine, mirada e imagen, asignando la centralidad a la imagen; acuña los neologismos *linsegno*, que significa la palabra pronunciada con el soporte de la mímica, e *im-segno*, o bien, imagen significativa. Se pregunta por los medios técnicos a disposición del cineasta para representar la realidad, para crear cine poético. Empieza a plantearse el tema de la violencia expresiva de su cine. Al igual que el escritor toma las palabras del

diccionario y crea poesía, así el director toma las imágenes de un hipotético *diccionario infinito* de las imágenes, añadiendo una cualidad expresiva individual, y hace por tanto una doble operación, lingüística y estética:

C'è tutto un mondo, nell'uomo, che si esprime con prevalenza attraverso immagini significanti (vogliamo inventare, per analogia, il termine im-segni?): *si tratta del mondo della memoria e dei sogni* (Pasolini 1965: 1463).

L'istituzione linguistica, o grammaticale, dell'autore cinematografico è costituita da immagini: e le immagini sono sempre concrete, mai astratte [...] Ecco dunque un terzo modo di affermare **la prevalente artisticità del cinema, la sua violenza espressiva, la sua fisicità onirica**. (Pasolini 1965: 1468)

Lo «sguardo» di un contadino [...] abbraccia un altro tipo di realtà, che lo sguardo, dato a quella stessa realtà, di un borghese colto: i due vedono in concreto «serie diverse» di cose, non solo, ma anche una cosa in sé stessa risulta diversa nei due «sguardi». Tuttavia tutto ciò non è istituzionalizzabile, è puramente induttivo (Pasolini 1965: 1476).

El escritor, para diferenciarse de los otros personajes, cambia de estilo, que define como la «soggettiva libera indiretta». En cambio, en los grandes poemas cinematográficos (p. e. Charlot, Bergman), el director rodaba la película sin que se percibiera la presencia de la cámara, «la lingua aderiva ai significati, mettendosi al loro servizio: era trasparente fino alla perfezione, non si sovrapponeva ai fatti, violentandoli attraverso le folli deformazioni semantiche che si devono alla sua presenza come coscienza tecnico-stilistica» (Pasolini 1965: 1476-1477, 1484-1485).

En la segunda fase (1966-1967) profundiza en el lenguaje cinematográfico enfocando las estrechas relaciones entre cine, realidad y escritura. Pasolini está convencido de que así como la escritura ha traído a los seres humanos la conciencia de la lengua, también el cine les traerá la conciencia de la realidad. En este proceso algo se pierde y algo se gana, porque la lengua oral es más dinámica, más expresiva, como la realidad que fluye fijada por el director (Pasolini 1966-67: 1552). Acuñando la definición de *cinèmi* (o sea, los encuadres), que tienen que reproducir la realidad, en su fisicidad incluso violenta, nos sugiere claramente una lectura de su cine en clave realista. Pasolini director ve el cine como espejo de sí mismo y subraya la importancia del montaje, en el que se expresa plenamente la libertad del cineasta. Son afirmaciones iluminadoras, que no hacen sino reafirmar la función semántica de los cuentos montados en función de marco:

Noi conosciamo solo le varie *paroles*, non conosciamo la *langue*: o meglio, conosciamo la *langue* attraverso l'esperienza reale delle varie *paroles*, ossia per deduzione. [...] In queste ultime permane il mistero dell'atto della creazione, che è translinguistico, e non del tutto acarismatico: mentre nella *langue* tutto è definito freddamente [...] dalla ragione ordinatrice [...]. Nel campo filminguistico, la ragione non ha ancora compiuto questo lavoro [...]: non ha «astratto» ancora il «cinema» dai vari «films» [...] Ho definito in un titolo il

cinema come «lingua scritta della realtà». E volevo dire che: la realtà è un cinema in natura [...] Questo cinema in natura che è la realtà, è in effetti un linguaggio. [...] Se il cinema altro non è dunque che la lingua scritta della realtà (che si manifesta sempre in azioni), significa che non è né arbitrario né simbolico: e rappresenta dunque la realtà attraverso la realtà. In concreto, attraverso gli oggetti della realtà che una macchina da presa, momento per momento, riproduce (onde la mia definizione linguistica di «cinèmi»). Ecco, a questo punto si può individuare il rapporto della mia nozione grammaticale del cinema con quella che è, o almeno io credo essere, la mia filosofia, o il mio modo di vivere: che non mi sembra altro, poi, che un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà. Religioso in quanto si fonda in qualche modo, per analogia, con una sorta di immenso feticismo sessuale (Pasolini 1966-67: 1541-1544).

Il segno, col cinema –l'im-segno–, riacquista la sua arcaica forza del *suggerire eideticamente*, attraverso la sua violenza fisica della riproduzione della realtà [...] Ho detto che faccio il cinema per vivere secondo la mia filosofia, cioè la voglia di vivere fisicamente sempre a livello della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico. Ma quali orrendi peccati comporta tale filosofia? (Pasolini 1966-67: 1553-1554)

La reflexión de Pasolini sigue un desarrollo complejo: rechaza los planos secuencia, presentándose como el anti-Antonioni, mientras que antes parece haber dicho que ésta es la manera mejor para reproducir la realidad. Así es como el artista explica que las contradicciones son todas aparentes:

La mia visione del cinema come lingua è dunque una visione diffusa e continua: una riproduzione, ininterrotta e fluente come la realtà, della realtà. Qui dunque il mio amore per la realtà abbraccia in astratto tutta la realtà, da cima a fondo, da capo a piedi: è una dichiarazione d'amore come atto di fede, imperterrita e teorica. [...] In effetti, lo stesso inconsulto amore della realtà, tradotto in termini linguistici, mi fa vedere il cinema come una riproduzione fluente della realtà, mentre, tradotto in termini espressivi, mi fissa davanti ai vari aspetti della realtà (un viso, un paesaggio, un gesto, un oggetto), quasi fossero fermi e isolati nel fluire del tempo. [...] Nel mio cinema perciò il piano-sequenza è completamente sostituito dal montaggio. **La continuità e l'infinità lineare di quel piano-sequenza ideale che è il cinema come lingua scritta dell'azione, si fa continuità e infinità lineare «sintetica», per l'intervento del montaggio** (Pasolini 1966-67: 1546-1547).

Il cinema è dunque senz'altro – ha ragione, e una ragione illuminante, Barthes – un'arte metonimica. E *pour cause*: la natura della sua lingua non è segnica, ma figurale: la stilizzazione che porta alla scrittura come alfabeto, non è una stilizzazione dei segni, ma dei sintagmi, cioè del montaggio. [...] direi che «Non è il cinema un'arte metonimica, ma è la realtà che è metonimica». Sono i «fenomeni» del mondo che sono i «sintagmi» naturali del linguaggio della realtà.

Il cinema «riproduce tali fenomeni», cioè presentandosi come lingua scritta del linguaggio vivente della realtà, è a sua volta metonimico. [...] **La libertà del cinema è nel montaggio**, non nelle singole inquadrature (Pasolini 1966-67: 1550-1551).

Il titolo del libro in cui raccoglierò i miei saggi sul cinema [...] si intitolerà forse *Il cinema come semiologia della realtà*. Mi è successo, insomma, quello che sarebbe successo a un tale che facesse delle ricerche sul funzionamento dello specchio. **Egli si mette davanti allo specchio**, e lo osserva, lo esamina, prende appunti: e infine **cosa vede? Se stesso**. Di che cosa si accorge? Della sua presenza materiale e fisica. Lo studio dello specchio lo riporta fatalmente allo studio di se stesso (Pasolini 1966-67: 1548).

La tercera y última fase (1974) se inicia después de la realización de la película sobre el *Decameron*. Pasolini manifiesta la exigencia de realizar un cine en el que se recupere la expresividad ya perdida por la banalización del lenguaje hablado en la sociedad de masa. Podemos leer en esta afirmación la justificación al uso de fuentes literarias en sus películas. Otra observación llena de significado hace relación a la profunda alteridad entre arte e industria. Se está preguntando aún otra vez sobre la naturaleza del cine, un arte que no puede no hacer cuentas con el aspecto productivo. A diferencia de un director de empresa que aplica nuevas tecnologías eliminando las técnicas del pasado sin referirse a ellas, el artista puede como mucho escarnecer la tradición que le precede, pero no puede prescindir de ella, no puede olvidarla. Pasolini pone en relieve la fundamental constatación, tras terminar la obra, de su ambigüedad estructural, ambigüedad que no se puede reducir a un simple conflicto entre el “Es” y el “Yo” o a la lucha de clase, cuya naturaleza el artista no logra definir pero que percibe en su evidencia y en su peso:

A differenza del mondo economico, che si rinnova senza alcun trauma di coscienza (citicamente ignorando le eventuali ripercussioni disastrose in alcuni settori del mercato, cioè in alcuni strati della popolazione, che vivono in carne e ossa i disastri), il mondo artistico ha una tradizione da cui non si può liberare. Le sue infrazioni si riferiscono ai codici: non alla categoria e ai valori. Un artista può divertirsi a dileggiare, irridere, rovesciare i codici che gli sono stati imposti durante l'apprendistato: ma lo fa in nome dei valori artistici, cioè tutto sommato proprio della tradizione. Il cinema non sfugge a queste regole: 1) la realtà è sempre più inespressiva, e poiché il cinema esprime la realtà attraverso la realtà, tende ad essere sempre più inespressivo esso stesso: e si propone quindi come specchio passivo delle enormità della vita; 2) è legato tuttavia ad una sua tradizione espressiva, che un regista non può gettare a mare con lo stesso cinismo con cui un direttore d'azienda getta a mare le tecniche buone fino a un anno prima, e superate da nuove scoperte (Pasolini 1975: 2695).

Ogni opera è ambigua. Ma lo dico non in difesa della sua unità; bensì in polemica con la sua unità. [...] **L'ambiguità dell'arte è un dato positivo, in quanto presuppone nell'opera due momenti diversi, che la lacerano, e ne distruggono l'unità,** [...] (Pasolini 1975: 2702).

Io non conosco del resto nessuno in questi ultimi decenni che non si sia adoperato ad altro, in campo estetico, che a ribadire e a dimostrare ossessivamente l'unità e quindi l'innocenza dell'arte. [...] è chiaro che anche l'arte è divisa, anche l'arte contiene due arti, [...] E lo strano è che ogni giorno, anzi ad ogni istante, leggendo e guardando opere d'arte non facciamo altro che sperimentare in esse delle contraddizioni, degli elementi inconciliabili (Pasolini 1975: 2704).

La mia ignoranza mi impedisce di definire cosa sia l'ambiguità dell'arte: cioè di dire quali sono i due elementi contrari costanti che si scontrano dentro un'opera, inconciliabilmente, fondandone l'ambiguità (Pasolini 1975: 2703).

Identificando le eventuali forze opposte che si scontrano in un'opera d'arte (causandone l'ambiguità) con le forze opposte della lotta di classe oppure con le forze opposte dell'Io e dell'Es, si riduce semplicemente l'arte a uno dei tanti modi di essere della vita sociale o della vita interiore: se ne esclude la possibile «totalità». Bisognerebbe invece almeno ipotizzarla: e analizzarla in quanto tale. Bisognerebbe cercare quali sono le reali forze che si scontrano nel suo interno – vanificando la presuppuesta innocente unità – e definirle autonomamente. Solo così sarebbe possibile alla fine vedere se lo scontro di tali forze avviene secondo le leggi della logica dialettica, oppure, mettiamo, pre-dialettica, puramente oppositoria: se, dunque, l'ambiguità dell'arte è una forma particolare, misteriosa, di sintesi, oppure non è altro che il prodotto cristallizzato ma profondamente fluttuante di un'inconciliabile opposizione (Pasolini 1975: 2705).

Il cinema in quanto arte è impuro essendo *anche* merce; e in quanto merce è impuro essendo *anche* arte. L'ambiguità dunque è totale: all'interno dell'opera si svolge una lotta all'ultimo sangue, una contraddizione insanabile; e, in tal caso, l'ambiguità dell'opera sarebbe l'unico possibile superamento, l'unica possibile sintesi. In tutto questo però, a pensarci bene, c'è qualcosa di sballato (Pasolini 1975: 2706).

En mi análisis he interpretado la exigencia de Pasolini de individuar las fuerzas opuestas que chocan en la película *Decameron* y definir las, de llevar a la luz la ambigüedad de esta obra de arte suya. Mi propósito ha sido demostrar que las fuerzas que chocan en esta obra son estructurales: la visión orgánica, ascensional, con la que Boccaccio reorganiza la variedad de los materiales reales que ha recogido y en la que inscribe las narraciones y los varios comentarios de los narradores y de los oyentes, que no están cerrados a la interpretación de los simples cuentos; frente a la visión ífera, descendencial de Pasolini, muy personal, donde se

percibe la angustia de la salvación. Para entender esto considero fundamental la relectura de los varios estratos de los que se compone el marco de los dos cuentos de Boccaccio, privados del marco, como también los otros cuentos elegidos pero utilizados en función estructural por Pasolini, el I, 1 y el VI, 5. Sin embargo, hemos visto como parte del marco del cuento VI, 5 ha confluído en la película. De esta compleja tradición parte el autor moderno, reinterpretándola a la luz de sí mismo.

Subrayo finalmente que Pasolini en el ensayo «Tre riflessioni sul cinema», en la cumbre de su carrera, cuando ya ha llegado a ser un cineasta maduro e internacionalmente reconocido, plantea problemas, no cierra con respuestas ciertas su investigación de definir el arte cinematográfico; por ello la película sacada del *Decameron* ni tranquiliza ni divierte más bien turba al espectador. Es la naturaleza de esta turbación lo que me he propuesto analizar.

Referencias bibliográficas

Para realizar mi estudio he utilizado la versión en DVD de PASOLINI, Pier Paolo (2003): *El Decamerón*, Torrelodones (Madrid), Vellavisión, D. L., que presenta la versión original italiana de la película, con subtítulos y doblaje al español. De aquí he extraído todas las citas de los diálogos de la película tanto en la versión italiana como en la española. El resto de las citas están sacadas de:

BOCCACCIO, Giovanni (1976): *Decameron*, (ed.) V. Branca, Milano, Mondadori.

PASOLINI, Pier Paolo (2001): *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori.

— (1999): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Milano, Arnoldo Mondadori editore, que contiene los siguientes ensayos e intervenciones:

— (1965 [1972]): «Il “cinema di poesia” », en *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, pp. 1461-1488.

— (1966-67): «Battute sul cinema», (*Cinema e film*, a. I, 1, inverno 1966-67), en *Empirismo eretico*, pp. 1541-1554.

— (1975): «Tre riflessioni sul cinema», en *La Biennale di Venezia. Annuario 1975. Eventi del 1974*, a cura dell'Archivio Storico delle arti contemporanee, pp. 2694-2707.

VILLANI, Simone (2004): *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli.