

Legittimazione e strategia della narrazione nei film *Il Decameron* e *Salò* di Pier Paolo Pasolini*

Marijana Erstić**

Recibido: 25.04.2024 — Aceptado: 10.06.2024

Titre / Title / Titolo

Legitimación y estrategia de la narración en las películas de Pier Paolo Pasolini *Il Decameron* y *Salò*

Légitimation et stratégie du récit dans les films *Il Decameron* et *Salò* de Pier Paolo Pasolini

Legitimation and strategy of narration in Pier Paolo Pasolini's films *Il Decameron* and *Salò*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Las obras de Pier Paolo Pasolini son hitos intelectuales del siglo XX. Su *Trilogía della vita* y la inacabada *Trilogía della morte* permiten comprender situaciones elementales de la existencia humana como el amor, la sexualidad, pero también la muerte, el peligro y los tormentos de los campos de concentración del siglo XX. Una y otra vez, también agudizan nuestra visión de la situación actual. En el espíritu de Pier Paolo Pasolini, este ensayo tiene un motivo bien conocido: al principio de la pandemia de Covid, el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio se citaba con frecuencia junto a la novela de Camus *El Extranjero*. Pier Paolo Pasolini creó una actualización del clásico italiano en 1971, y es en esta película en la que me centraré a continuación. Intentaré averiguar cómo se transforma la legitimación de la narrativa de Boccaccio en la película *Decamerón* de Pasolini. La película *Salò* de Pasolini sirve de contrapunto al *Decamerón*, del que me ocuparé en la última parte del ensayo. El objetivo del ensayo es un análisis de las estrategias de legitimación narrativa en Boccaccio, que se sitúan en el contexto de la narración cinematográfica de Pasolini.

Les œuvres de Pier Paolo Pasolini sont des jalons intellectuels du XXe siècle. Sa *Trilogia della vita* et la *Trilogia della morte* inachevée livrent des aperçus sur les situations élémentaires de l'existence humaine comme l'amour, la sexualité, mais aussi la mort, le danger et les tourments des camps du XXe siècle. Ils ne cessent d'aiguiser le regard sur la situation actuelle. Tout à fait

* La base di questo testo è una lezione tenuta in occasione del convegno internazionale «Pasolini fu una luce» alla LMU nel 2022.

** University of Split / Sveučilište u Splitu.

dans l'esprit de Pier Paolo Pasolini, cet essai a en effet une cause connue : au début de la pandémie du Covid, outre le roman de Camus' *L'Étranger*, le *Décameron* de Giovanni Boccaccio était souvent cité. Une actualisation de ce classique italien a été réalisée par Pier Paolo Pasolini en 1971. C'est à ce film que je vais m'intéresser dans les lignes qui suivent. J'essaierai de voir comment la légitimation du récit boccaccien est transformée dans le film de Pasolini, *Le Décameron*. Le film *Salò* de Pasolini, que j'aborderai dans la dernière partie de l'article, sert de contrepoint au *Décameron*. Le but de cet essai est une analyse des stratégies de légitimation narrative dans Boccaccio, qui sont placées dans le contexte de la narration cinématographique de Pasolini.

Pier Paolo Pasolini's works are intellectual milestones of the 20th century. His *Trilogia della vita* and the unfinished *Trilogia della morte* provide insights into the elementary situations of human existence such as love, sexuality, but also death, danger, and the torments of the concentration camps of the 20th century. Time and again, they also sharpen our view of the current situation. In the spirit of Pier Paolo Pasolini, this essay has a well-known reason: at the beginning of the Covid pandemic, Giovanni Boccaccio's *Decameron* was frequently quoted alongside Camus' novel *The Stranger*. Pier Paolo Pasolini created an update of the Italian classic in 1971, and it is this film that I will focus on below. I will try to find out how the legitimization of Boccaccio's narrative is transformed in Pasolini's film *Decameron*. Pasolini's film *Salò* serves as a counterpoint to *Decameron*, which I will deal with in the last part of the essay. The aim of the essay is an analysis of the strategies of narrative legitimization in Boccaccio, which are placed in the context of Pasolini's film narration.

Le opere di Pier Paolo Pasolini sono pietre miliari intellettuali del XX secolo. La sua *Trilogia della vita* e l'incompiuta *Trilogia della morte* offrono spunti di riflessione su situazioni elementari dell'esistenza umana come l'amore, la sessualità, ma anche la morte, il pericolo e i tormenti dei lager del XX secolo. Ogni volta, inoltre, acuiscono il nostro sguardo sulla situazione attuale. Nello spirito di Pier Paolo Pasolini, questo saggio ha un motivo ben noto: all'inizio della pandemia di Covid, il *Decamerone* di Giovanni Boccaccio è stato spesso citato insieme al romanzo di Camus *Lo straniero*. Pier Paolo Pasolini ha realizzato un aggiornamento del testo classico italiano nel 1971, ed

è su questo film che mi concentrerò di seguito. Cercherò di capire come la legittimazione della narrativa di Boccaccio si trasformi nel *Decameron* di Pasolini. Il film *Salò* di Pasolini funge da contrappunto al *Decameron*, di cui mi occuperò nell'ultima parte del saggio. L'obiettivo del saggio è un'analisi delle strategie di legittimazione narrativa in Boccaccio, che vengono collocate nel contesto della narrazione cinematografica di Pasolini.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Giovanni Boccaccio, Pier Paolo Pasolini, *Decamerón, Salò*.

Giovanni Boccaccio, Pier Paolo Pasolini, *Décameron, Salò*.

Giovanni Boccaccio, Pier Paolo Pasolini, *Decameron, Salò*.

Giovanni Boccaccio, Pier Paolo Pasolini, *Decameron, Salò*.

L'opera di dieci giorni di Boccaccio, descritta nella prefazione come un libro di consolazione per «graziosissime donne» (11), inizia con una narrazione cornice e la rappresentazione della peste a Firenze nel 1348, che spinge i dieci narratori di Boccaccio a fuggire nell'*idillio campestre* (Schwaderer, 7). La maggior parte delle «cento novelle, o favole o parabole [...] raccontate in dieci giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto» (Boccaccio, 11), come si legge nella prefazione, sono considerate anche un contrasto all'orrore della narrazione di cornice. A questo punto, vorrei ricordare un breve episodio dell'inizio della quarta giornata.

Un uomo giusto, Filippo Balducci, perde la moglie dopo alcuni anni di felicità coniugale. La moglie lascia un figlio di due anni e l'uomo infelice decide di rinunciare al mondo. Suo figlio dovrà crescere senza alcuna idea dell'amore tra i sessi. Perché l'amore aveva portato al padre tanto bene, ma anche tanto dolore. Quando il figlio compie 18 anni, il padre lo porta per la prima volta in città. All'improvviso, il figlio e il padre si trovano davanti a una folla di giovani donne bellissime e tutte

ornate. «Figliuol mio, abbassa gli occhi in terra, non le guatare, ch'èlle son mala cosa» (Boccaccio, 332), dice il padre al figlio e aggiunge che sono papere (cfr. ib.). Ma il figlio risponde: «Padre mio, io vi priego che voi facciate che io abbia una di quelle papere [...]» (ib.). Il figlio, cresciuto senza alcuna conoscenza significativa del mondo, si confronta (per la prima volta?) con l'amore e il desiderio e contraddice il padre. L'amore e il desiderio diventano così la costante più importante e vitale dell'esistenza. La (ulteriore) narrazione è incentrata proprio su questo. Ma come si svolge il film?

1. Il Decameron

Il Decameron di Pasolini testimonia ripetutamente l'analogo vitalismo dell'amore, del desiderio e della sessualità, forse proprio perché il mondo cortese del circolo narrativo è largamente assente dal film. Negli anni Settanta, il film era considerato un film erotico (cfr. Prinzler/Schütte, 169). Tuttavia, Ingo Herklotz lo difende da questa accusa affermando che «ciò che distingue *Il Decameron* dal modello abituale di film erotico è da un lato, il tipo di corpi, che corrispondono solo in misura limitata all'ideale di bellezza impeccabile» (287). A questo proposito basta ricordare i denti mancati di alcuni dei protagonisti. «In contrasto con il genere [...] Pasolini mostra anche ripetutamente nudi virili» e quindi «rifiuta la prospettiva abituale dello spettatore-voyeur maschile sul nudo femminile» (ib.). Oltre a numerosi riferimenti storico-artistici, il film testimonia soprattutto «l'anelito di originarietà vitale» (ib.). L'autore e cineasta italiano avverte e tematizza questo desiderio nel corso della formazione capitalistica della società (italiana) nel dopoguerra. In definitiva ero «affascinato dalla rappresentazione dell'eros, visto in un clima umano appena travolto dalla storia, ma ancora fisicamente presente a Napoli e nel Vicino Oriente» (ib.).

Di seguito, Herklotz si interroga «sull'intenzione originaria» e afferma che si tratta di «un leitmotiv nell'opera cinematografica di Pasolini», ovvero la «lotta per l'emancipazione sessuale e il de-taboo» (ib.). Pasolini seleziona 12 racconti su 100 e preferisce filmare le crude

storie del *Decameron* come esempi di libera virilità. Ma non solo. La storia di Lisabetta (da Messina) e Lorenzo (episodio 10 nel film, IV/5 nel libro), che nel film è un po' abbreviata, serve come esempio di novella drastica ma anche più galante. Il titolo sintetico della novella nell'edizione critica del *Decameron* pubblicata da Vittore Branca recita:

I fratelli d'Ellisabetta uccidon l'amante di lei: egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterrato; ella occultamente disotterra la testa e la mette in un testo di basilico, e quivi s piagnendo ogni dì per una grande ora, i fratelli gliele tolgono, ed ella se ne muore di dolore poco appresso. (374)

Tuttavia, il racconto di Pasolini si conclude con l'immagine di Lisabetta e del vaso di basilico; infatti, la sceneggiatura termina «con la messa a dimora della testa riccioluta di Lorenzo nel vaso di basilico» (Herklotz, 283). In un certo senso, «gli amanti sono così riuniti» (ib.); Boccaccio, invece, «non concesse a Lisabetta questa felicità condizionata, ma lasciò che i fratelli scoprissero il

suo segreto», perché dopo che «rubarono il vaso alla sorella, l'infelice morì di dolore» (ib.). Tuttavia, la sequenza del film si conclude «con un motivo familiare: <Isabella e il vaso di basilico>», poiché il tema corrisponde alla «tendenza eroticamente morbosa della *fin de siècle*», in quanto Lisabetta appare qui «come la sorella di Salomè o di Giuditta» (ib.; vedi anche Kriesel, 415–448; Marcus, 383–398), (screenshot 1).

Questa realizzazione della storia testimonia ancora una volta l'amore, forse anche il desiderio oltre la morte. Come meta-livello referenziale, Pasolini inserisce nella trama un pittore, allievo di Giotto (lo stesso Pasolini in una «involontaria autoparodia» (Prinzler/Schütte, 171) e Giotto stesso nell'idea originaria del film), che egli stesso ritrae, ampliando così notevolmente il ruolo di Giotto dal *Decameron* di Boccaccio, rendendolo quasi un narratore che trasmette la sua storia attraverso le immagini. Si tratta soprattutto di una scena della fine del film: all'inizio di questa sequenza, Giotto si è addormentato nella posizione del Cristo, che già conosciamo da Andrea Manteg-



Screenshot 1: *Il Decameron*, 1971, TC 1:23:09

Screenshot 2: *Il Decameron*, 1971, TC 1:49:38

na e dal film *Mamma Roma* (1962) (cfr. Groß, 205–207; Erstić 2017, 111–120), e si è risvegliato. Segue il sogno o la visione. Nel film di Pasolini, il Cristo dell'originale è diventato la Madre di Dio, una Madonna che all'inizio guarda i peccatori (e il pubblico) solo in modo serio, forse triste, ma presto quasi blasfemo. A questo punto del film, il potere produttivo della narrazione diventa il potere dell'espressione artistica produttiva. È vitale e latente erotico (screenshot 2).

Ciò diventa particolarmente chiaro nell'accostamento con l'originale, con il Giudizio Universale di Giotto, in cui un Cristo Pantocratore è ovviamente al centro dell'attenzione. Alla fine del film, la sacra «visione escatologica» è in conflitto con la «risposta positiva al terreno», come la interpreta anche Vittoria Borsò (237). Anche in questo caso, secondo il film, il desiderio e l'erotico sono all'origine della narrazione. In un saggio, Vittoria Borsò sottolinea che nel film si attua «una degradazione blasfema dell'iconologia confessionale del sacro, come nel Giudizio Universale di Giotto»

(242). Infatti, «l'armonia paradisiaca» diventa una «cerimonia terrena», perché «nonostante l'apparente mantenimento dei rapporti allegorici tra le parti della composizione, i <corpi reali> degli attori sono davanti alla macchina da presa» (ib.). Qualcosa di simile accade prima nella *Ricotta* di Pasolini, film in cui due *tableaux vivants* riproducono quadri manieristi (di Pontormo e Rosso Fiorentino) di deposizioni e sepolture di Cristo. «Il potenziale di disorientamento» di queste immagini «risiede nella reinterpretazione apparentemente <naturalistica> dell'irreale da parte del cinema» (ib.). Il gesto mediale della trasgressione diventa qui ancora una volta il luogo di un conflitto mediale, un paragone intermediale, perché la pittura di Pasolini, secondo Borsò e altri, è «più di una semplice citazione o decorazione» (ib.: 233). Così il film «si avvicina più alla pittura che all'estetica della novella per la sua messa in scena visiva» (ib.: 234). È come se Pasolini dipingesse il suo film con una macchina da presa (cfr. anche Felten/Mlynek-Theil/Andraschik).

Importante è anche un altro aspetto: il desiderio rappresentato, che emana soprattutto dal volto di Silvana Mangano, cioè dal primo piano della diva, testimonia il vitalismo. Il volto della dea del cinema italiano Silvana Mangano è stato ripetutamente utilizzato come un'immagine del desiderio, ad esempio nel film a episodi *Le streghe* (1967), e qui in particolare nell'episodio *La strega bruciata viva*, diretto da Luchino Visconti. Anche Pier Paolo Pasolini ha lavorato allo stesso film a episodi con *La terra vista dalla luna*. Per Visconti, come per Pasolini nella sua versione cinematografica del Boccaccio, il volto della diva è il sostituto del desiderio, pur con tutte le differenze nella realizzazione mediatica, nella storia raccontata e nel tempo narrato. Ma come si presenta nell'ultimo film di Pasolini, è ciò che vorrei analizzare in conclusione?

2. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*¹

L'ultimo film di Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (I 1975), può essere associato non tanto all'arte di Giotto (o di Brueghel) quanto a quella del Manierismo, come era già avvenuto per *La Ricotta* (cfr. Chiancone-Schneider, 117–129; Erstić 2018, 157–171; Erstić/Marić, 263–282). L'opera rivoluzionaria di Pasolini va sempre intesa come una lotta (della tradizione) contro l'insicurezza, contro le lamentele sociali, contro il fascismo e le perversioni delle classi superiori. Questo aspetto è espresso più chiaramente nel film di Pasolini *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, uscito nel 1975, l'anno della sua misteriosa morte. Il film è un adattamento del romanzo *Sodoma* (1740 – 1814) del marchese de Sade, trasferito nel XX secolo. Un gruppo di giovani si ritrova in una sorta di lager in cui vengono sottoposti

¹ Il capitolo che segue riassume alcune riflessioni tratte dal seguente libro: Marijana Erstić. *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen: Universitätsverlag UniverSi 2017, pp. 26–32; vedi anche Erstić. «La maniera di Pier Paolo Pasolini. Bildtradition und Nachkriegszeit». *Horizonte. Neue Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur/Horizonte. Nuova serie. Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea*, 3 (2018), pp. 157–171 ed Erstić/Antonela Marić. «Animals and Animality in Pasolini's Films: *La ricotta* and *Uccellacci e uccellini*». *Lingua Montenegrina*, 32 (2023), 2, pp. 263–282.

ad abusi diabolici sempre maggiori. L'immaginario del male aumenta – come nell'*Inferno* dantesco della *Divina Commedia* (1321) – da un girone infernale all'altro, sfociando nell'interpretazione di Pasolini del fascismo attraverso De Sade (cfr. Jahraus, 29). Secondo Pasolini (156–164) e dopo di lui anche secondo Georges Didi-Huberman (36), solo il fenomeno delle *luciole* può opporsi al fascismo. Le *luciole* vengono utilizzate da Pasolini in varie lettere e saggi come metafora della resistenza di individui asserviti e diseredati – cioè sottoproletari, omosessuali, persone del cosiddetto Terzo Mondo. È una metafora che Pasolini adotta da Dante e trasforma notevolmente. Nell'opera di Pasolini, le *luciole* rappresentano la lotta contro il fascismo, contro l'omofobia, contro l'oppressione di qualsiasi tipo. Rispetto a Boccaccio, vorrei ricordare una scena di *Salò*. È la scena che Oliver Jahraus descrive così: «Nel regno libertino-fascista dei quattro padroni, il soldato di guardia Enzo si innamora della serva di colore. Viene tradito, i padroni scoprono la coppia e vogliono fucilarli» (29). «Una storia d'amore è impensabile in condizioni libertino-fasciste, è un crimine agli occhi dei padroni», sottolinea Jahraus (ib.). Quando le pistole erano già puntate su di lui, «Enzo, completamente nudo, alzò il pugno in segno di saluto comunista» (ib.). «I signori rimasero per un attimo sbigottiti, esitarono e abbassarono», secondo Jahraus, «le armi, come se sentissero ancora la magia della forza rivoluzionaria che – agli occhi di Pasolini – emanava dal comunismo» (ib.). Ma questo è solo un momento, «poi gli amanti vengono fucilati» (ib.). Secondo Jahraus, il comunismo così «ha perso definitivamente la sua forza rivoluzionaria» (ib.).

Hans-Jürgen Wulff e Konrad Paul sottolineano nello stesso numero della rivista *Navigationen* che Pasolini voleva che il film fosse inteso «come una parabola sul passaggio dall'Italia tradizionale alla società dei consumi neocapitalista del presente», ed «in cui anche i corpi dei giovani, ultimo rifugio dell'innocenza e della libertà, vengono appropriati e soggiogati dai dominatori e trasformati in una forma di merce e di piacere» (13–21).

La resistenza viene massacrata, se mai avviene. Ma per Pasolini il fascismo non si limita alla Seconda guerra

mondiale. Nel suo testo *L'articolo delle lucciole*, Pasolini adotta una posizione forse ancora più rassegnata:

Nei primi anni sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato: e un uomo anziano che abbia un tale ricordo, non può riconoscere nei nuovi giovani se stesso giovane, e dunque non può più avere i bei rimpianti di una volta). Quel <qualcosa> che è accaduto una decina di anni fa lo chiamerò dunque <scomparsa delle lucciole>? (160)

La convinzione che il fascismo degli anni '20/'30/'40 in Italia sia morto con Mussolini nel 1945 è fuorviante e pericolosa; piuttosto, un nuovo fascismo è risorto sulle rovine del vecchio. La coazione al consumo ha portato anche al controllo e alla sincronizzazione della coscienza di ogni individuo (cfr. ib.). Di conseguenza, anche le lucciole, che Pasolini vede come forza vitale della resistenza, sono «scomparse in quest'epoca di dittatura industriale e consumistica, in cui alla fine ogni merce è esposta in vetrina», come lo scrive Didi-Huberman (70). «In questo modo», sottolinea Didi-Huberman, «la dignità civica viene scambiata con uno spettacolo che può essere convertito all'infinito in denaro» (ib.). Secondo Didi-Huberman «I riflettori hanno occupato l'intero spazio sociale, nessuno sfugge ai loro <occhi meccanici selvaggi>» (ib.). Perché la cosa peggiore è «che il mondo intero sembra esserne soddisfatto» (ib.). Tuttavia, Georges Didi-Huberman ha nel 2009 nella sua opera *La survivance des lucioles* esaminato la posizione tardiva e dimessa di Pasolini e ha valutato se le lucciole siano effettivamente scomparse. Guardando i due film che ho citato, le risposte a questa domanda sono diverse.

In entrambi i film analizzati – in *Decameron* e in *Salò* – Pasolini esplora i confini della sessualità e della violenza, con risultati completamente diversi. Nel primo film, la sessualità rappresentata è messa in scena come amore, come elemento naturale dell'istinto, come crescita... e sublimata come citazione di testi e immagini. Nel secondo film, tutti questi elementi positivi e vivificanti vengono

distrutti in un nimbo di violenza carica di odio. L'ultimo film di Pasolini è quindi assolutamente contrario al suo *Decameron*. Ancora una volta, i suoi film si rivelano indagini cinematografiche sulla semiotica del reale, come ha già osservato Hans Ulrich Reck: Nei suoi film, Pier Paolo Pasolini non simboleggia il mondo presentato, ma lo figura e lo realizza (cfr. 71–106).

3. Conclusione

L'opera di Pasolini viene ripetutamente definita anche postmoderna e citata come esempio del cosiddetto <pensiero debole>. Si tratta in primo luogo dell'ipotesi di Gianni Vattimo secondo cui le incertezze del XX secolo (in particolare la teoria della relatività, ma anche le guerre mondiali o il declino del pensiero rivoluzionario di sinistra) hanno portato a una *crisi della ragione*, di cui l'articolo di Pasolini sulle lucciole si rivela sintomatico. Anche i film descritti possono essere visti come un esempio di tale pensiero.

La suddetta crisi (come la modernità stessa) non viene superata, ma piuttosto ferita dai paradossi e dalle ambiguità del pensiero postmoderno: I modi di pensare opposti e contraddittori del passato sono, come sottolinea Christiane Ebner, «ripresi dal *pensiero debole* nel senso di un ricordo e avvolti l'uno nell'altro per produrre un <pensiero della debolezza> postmoderno» (27). Di conseguenza, il pensiero debole condivide con il postmoderno la sua struttura paradossale e ambigua. La superficialità dei media non può essere descritta (solo) come un sintomo della crisi, ma piuttosto come un'opportunità.

Ad esempio, Carla Benedetti ha notato nel suo libro *Pasolini contro Calvino* che Pasolini ha presentato la crisi del suo *mondo poetico* nel senso di una *crisi della ragione* (cfr. ib.: 49). In questo senso, si può anche parlare di un «postmodernismo critico alla Pasolini», che si rivela nella citazione pasoliniana di testi o quadri storici, di pensieri filosofici o anche di miti antichi e cristiani (cfr. ib.: 50). Paradossalmente, una delle forme utilizzate da Pasolini per combattere la violenza reale del fascismo è paragonabile ai miti antichi e cristiani: ad esempio, come in *Salò*,

è la rappresentazione della violenza stessa. Oppure, come in parte nel *Decameron*, la vicinanza con la pornografia. Nei film di Pier Paolo Pasolini, i limiti della rappresentabilità e della ragionevolezza (soprattutto la violenza, a volte anche l'eros e la pornografia) vengono mostrati e spinti, ma sempre per evitare la violenza reale.

L'approccio alla rappresentazione dell'erotismo è simile a quello del *Decameron*. Il desiderio e la sua narrazione cinematografica sono le immagini di resistenza nei film presentati, come dimostrano la Madonna blasfema di Pasolini, una Lisabetta che è anche una *lucciola*, o Renzo e la serva, la cui luce alla fine scompare. La critica sociale e la resistenza della gioventù, dell'amore e persino dell'eros si rivelano così la legittimazione della narrazione cinematografica in entrambi i film in modi diversi, spesso complementari. La strategia attinge al ricco inventario della storia dell'arte e della cultura, come viene illustrato in questo saggio.

Bibliografia

- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Vol 1–2. A cura di Vittore Branca. Milano: Mondadori 2005.
- Borsò, Vittoria. «Pasolinis *Decameron* oder eine kinematographische <Divina Mimesis> – Mediale Schwellen zwischen Malerei und Film». Borsò: *Das Adere denken, schreiben, sehen: Schriften zur romanistischen Kulturwissenschaft*. A cura di Heike Brohm, Vera Elisabeth Gerling, Björn Goldammer e Beatrice Schuchardt. Bielefeld: transcript 2008, pp. 233–260.
- Chiancone-Schneider, Donatella. «Kino, Tanz und Malerei im Film: *La ricotta* von Pier Paolo Pasolini». *Pasolini intermedial*. A cura di Uta Felten, Kristin Mlynek-Theil e Franziska Andraschik. Francoforte sul Meno e altri: Peter Lang 2014, pp. 107–129 [*Romania viva*, 13].
- Cuevas, Miguel Ángel. «*Il Decameron* di Pasolini: manipulación de <autor>». *Pasolini intermedial*. A cura di Uta Felten, Kristin Mlynek-Theil e Franziska Andraschik. Francoforte sul Meno e altri: Peter Lang 2014, pp. 159–166 [*Romania viva*, 13].
- Didi-Huberman, Georges. *Das Überleben der Glühwürmchen*. Monaco di Baviera: Fink Verlag 2012.
- Ebner, Christiane. *Amore per la letteratura – Passione per il cinema. Eine medienkomparatistische Untersuchung zu Sandro Veronesis Romanwerk*. Berlino: LIT Verlag 2013.
- Erstić, Marijana. *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen: Universitätsverlag UniverSi 2017.
- Erstić, Marijana. «La maniera di Pier Paolo Pasolini. Bildtradition und Nachkriegszeit». *Horizonte. Neue Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur/Horizonte. Nuova serie. Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea*, 3 (2018), pp. 157–171.
- Erstić, Marijana / Antonela Marić. «Animals and Animality in Pasolin's Films: *La ricotta* and *Uccellacci e uccellini*». *Lingua Montenegrina*, 32 (2023), 2, pp. 263–282.
- Felten, Uta / Kristin Mlynek-Theil / Franziska Andraschik (a cura di). *Pasolini intermedial*. Francoforte sul Meno e altri: Peter Lang 2014 [*Romania viva*, 13].
- Groß, Bernhard. *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlino: Vorwerk 8, 2008.
- Herklotz, Ingo. «Pier Paolo Pasolinis *Decameron* (1971). Ein cinematographischer Beitrag zur Kulturkritik». *700 Jahre Boccaccio. Traditionslinien vom Trecento bis in die Moderne*. A cura di Christa Bertelsmeier-Kierst e Rainer Stillers. Francoforte sul Meno e altri: Peter Lang 2015, pp. 269–306 [*Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und der frühen Neuzeit*, 7].
- Jahraus, Oliver. «*Salò* oder die 120 Tage von Sodom. Zwischen Skandalfilm und Gesellschaftsdiagnose». *Pasolini – Haneke. Filmische Ordnungen von Gewalt. Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaft*, 14 (2014), 1, pp. 23–34.
- Kriesel, James C. «Boccaccio and the Early Modern Reception of Tragedy». *Renaissance Quarterly*, 69 (2016), 2, 2016, pp. 415–448. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26559781> [15.04.2024].
- Marcus, Millicent. «Cross-Fertilizations: Folklore and Literature in *Decameron* 4,5». *Italica*, 66 (1989), 4, pp. 383–398. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/479252> [15.04.2024].
- Pasolini, Pier Paolo. «L'articolo delle lucciole». *Pasolini: Scritti corsari*. Milano: Garzanti 1977, pp. 156–164.

Paul, Konrad / Hans J. Wulff. «Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen». *Pasolini – Haneke. Filmische Ordnungen von Gewalt. Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaft*, 14 (2014), 1, pp. 13–21.

Prinzler, Hans Helmut / Wolfgang Schütte (a cura di). *Pier Paolo Pasolini*. Monaco di Baviera: Carl Hanser Verlag 1977 [Reihe Film 12].

Reck, Hans Ulrich. *Pier Paolo Pasolini*. Monaco di Baviera: Fink Verlag 2010.

Schwaderer, Richard. *Idillio campestre. Ein Kulturmodell in der italienischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Monaco di Baviera: Fink Verlag 1987.

Vattimo, Gianni / Aldo Rovatti. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli 2010.

Filmografia

Mamma Roma. Italia 1962 Reg.: Pier Paolo Pasolini.

Le streghe. Italia / Francia 1967. Reg.: Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Vittorio de Sica, Luchino Visconti.

Il Decameron. Italia 1971. Reg.: Pier Paolo Pasolini.

Salò o le 120 giornate di Sodoma. Italia 1975. Reg.: Pier Paolo Pasolini.