

Pasolinis myter

Chr. Braad Thomsen fortæller om Pasolini-film, der er ukendte herhjemme, og om hans filmatisering af „Decameron“. Artiklen slutter med en samtale med Pasolini om de gennemgående temaer i hans filmproduktion, bl. a. faderdrabet.



Normalt baserer Pier Paolo Pasolini sine film på originalmanuskripter, men tre gange har han filmet allerede foreliggende myter, »Matthæus-evangeliet«, »Kong Ødipus« og »Medea«, af hvilke de to sidste ikke er vist og næppe heller vil blive vist i danske biografteatre, til trods for at de er ganske uundværlige for den fulde forståelse af Pasolinis væsentlige og dybt personlige værk.

At Pasolini netop vælger at filme myterne om Jesus, Ødipus og Medea er ikke tilfældigt. I hvert fald de to første myter er helt centrale til forståelse af vor kultur, – og alle tre myter indgår desuden som basis-materiale i Pasolinis private og kunstneriske fysiognomi.

Myten om Jesus betyder to ting for Pasolini: for det første kom Jesus med et radikalt kærlighedskrav til menneskene og personificerede selv kærligheden i en sådan grad, at mennesker brød op fra alt, hvad de ejede, for at følge ham i hengivenhed. Dette tema har Pasolini siden omplanted til et moderne industrimiljø med »Skandalen i Milano«. For det andet var Jesus en revolutionær, der satte sig op mod den herskende samfundsmagt og mod den institutionaliserede religion, og den totale afvisning af den eksisterende civilisation ligger bag de fleste af Pasolinis film. Jesus er derimod ikke Guds søn for Pasolini, der ikke er kristen. I Oswald Stacks interview-bog (British Film Institute's »Cinema One«-serie) præciserer Pasolini: »Jeg tror ikke på Jesu guddommelighed, for min vision af verden er religiøs«, og han understreger samtidig, at hvad han i dag fortryder mest i sin filmatisering af Jesu liv er, at han har medtaget miraklerne: »Måske skulle jeg have forsøgt at opfinde helt nye mirakler, som ikke er mirakler i samme forstand som at helbrede syge eller gå på vandet. Måske skulle jeg have forsøgt at formulere den følelse af noget mirakuløst, som vi alle kan opleve, når vi f.eks. iagttaget solopgangen.«

Ødipus og Medea

Myten om Ødipus, som den fortælles af Sofokles, har en dybt personlig betydning for Pasolini, der aldrig har lagt skjul på, at han er homoseksuel, og at væsentlige elementer i hans film udspringer heraf. Pasolini identificerer sig stærkt med den Ødipus, der ved skæbnens uafvendelighed må dræbe sin far og gifte sig med sin mor. I interview-bogen taler Pasolini åbenhjertigt om sit stærke had til faderen, der var fascistisk officer, og om sin dybe kærlighed til moderen (som han har givet rollen som jomfru Maria i sin Jesus-film!), – og han vedgår, at disse spændinger har bestemt hele hans seksuelle udvikling. Han kalder Ødipus-filmen for »en metaforisk selvbiografi«, og filmens hovedtema, faderdrabet, har Pasolini siden genoptaget i »Svinestien«, hvori drabet osse synes at have en politisk funktion som et opgør med et magtsymbol.

Medea-myten, baseret på Euripides, er fundamentet for Pasolinis politiske holdning i lige så høj grad, som Ødipus-myten er fundamentet for hans seksuelle holdning. Landet, hvor Medea kommer fra, er for

Pasolini som Giotto's elev i »Decameron«: »Han er i stand til at realisere sin drøm, selv om han finder ud af, at det måske er lige så godt at drømme.«

Pasolini primitivt, præ-historisk og oprindeligt som kontrast til det civiliserede, rationelle og institutionaliserede samfund, som Jason fører hende ind i. I dette samfund må Medea gå til grunde, men med sig i faldet forsøger hun at rive ikke blot sine to børn med Jason, men osse hele Jasons civilisation, der har destrueret hendes kærlighed og hendes mystiske trolddomskraft. Medea er Solens Datter, dvs. det konkrete udtryk for den natur-religiøsitet, som Pasolini ofte kredser omkring og sætter op som kontrast til de eksisterende historiske samfund, som han ønsker destrueret. Et enkelt billede i »Skandalen i Milano« vidner om den stærke indre sammenhæng, der er overalt i Pasolinis produktion til trods for den tilsyneladende mangfoldighed: Den guddommelige yngling bøjer sig over moderen for at elske hende, og idet han bøjer sig frem, kommer hans ansigt til at indtage solens plads, så solens stråler synes at udgå fra hans ansigt. Hvis Medea er solens datter, er han åbenbart solens søn!

»Medea« er det mytiske udtryk for Pasolinis destruktions-længsel, hans afstandtagen fra alle historiske samfund. Men alle hans store film er jo i virkeligheden apokalyptiske, undergangsvisioner, fordi de handler om mennesker, der er ude af stand til at modtage kærligheden og leve med den, frustrede og fremmedgjorte som de er over for deres inderste skabende, erotiske impulser: I »Matthæusevangeliet« korsfæstes Jesus af den verden, der frygter hans kærlighedsbudskab, i »Kong Ødipus« blinder Ødipus sig selv, fordi han ikke kan se den sandhed i øjnene, at han har dræbt sin far og levet sammen med sin mor, i »Skandalen i Milano« destrueres den borgerlige familie og lades alene tilbage i en både fysisk og symbolsk ørken, fordi den ikke kan leve videre med den radikale kærlighed, den lærte at kende via den fremmede yngling. I »Svinestien« ædes en ung mand af de svin, han elsker, mens en anden straffes med døden af det samfund, han forsøger at bryde med, i »Medea« går den kvindelige hovedperson til grunde ved mødet med civilisationen, og i »Ostia« synes det atter at være kærligheden, der tvinges over i det destruktive på grund af de trange udfoldelsesmuligheder, den har.

Ostia

»Ostia« er instrueret af Sergio Citti, men er skrevet af Pasolini sammen med Citti, og selv om Pasolini i det følgende interview hævder, at filmen er baseret på Cittis personlige vision, så er der alligevel mange træk, der gør, at det osse er rimeligt at betragte den som en Pasolini-film. Filmen rummer temaer, som man genkender fra de film, Pasolini selv har iscenesat: fadermord, incest, blasfemi og homoseksuelle scener, men frem for alt er filmen i lighed med Pasolinis egne baseret på en myte, nemlig Kain og Abel-temaet.

Filmen foregår i vor tid og handler om to brødre, spillet af Franco Citti og Laurent Terzieff. På vej hjem fra en tyve-tournée finder de en ung pige, der synes død. Men hun vågner op igen og flytter hjem til de to brødre, uden at der dog opstår noget erotisk forhold imellem dem og pigen. Derimod synes der at foregå noget imellem brødrene indbyrdes at dømme efter en sce-

ne, hvor de klæder sig ud med kvindeparyk og smører læbestift og pudder i ansigtet. Både brødrene og pigen har haft ubehagelige oplevelser med deres fædre. Som drenge skubbede de to brødre deres far ud af et vindue, så han dræbtes. Det var deres hævn, fordi han slagtede og spiste et lam, som de begge elskede. Pigen har som ganske ung haft et seksuelt forhold til sin far, efter at han reddede hende fra en voldtægtsforbryder.

Man vil huske, at også Pierre Clementi i »Svinestien« dræbte sin far (se anmeldelsen i Kosmorama nr. 101), men mens faderdrabet i denne film nærmest havde karakter af en frigørelsesproces, så er drabet i »Ostia« mere problematisk. Den dræbte far er anarkist, og mens han arrangerer et festmåltid af det slagtede lam, fremhæver han samtidig Jesus som den første socialist. Faderen kan altså i Pasolinis øjne ikke være helt usympatisk, og faderdrabet synes da osse at have lammet de to brødres kærlighedsevne i stedet for at have haft forløsende virkning. I en drøm identificerer den ene af brødrene pigen med lammet, som var deres første kærlighed, og de erotiske undertoner i brødrenes forhold til lammet fører uvægerligt tanken hen på Jean-Pierre Léauds erotiske forhold til svinene i »Svinestien«.

Pigen er efter sin erotiske oplevelse med faderen endt som prostitueret, og hvis de to brødre ikke har sovet med hende, så har til gengæld det halve Rom været i hendes bukser. Da brødrene kommer i fængsel på grund af tyveri, har pigen kun én mulighed for at besøge dem: hun må gifte sig med én af dem, og dette er begyndelsen til tragedien. Da de kommer ud af fængslet, slår den forsømte bror sin rival ihjel, men samtidig går pigen sin vej, nøgen, og lader den overlevende bror alene tilbage med liget.

Handlingen i »Ostia« er ganske klar, men det er meningen med filmen til gengæld ikke. Det synes nærliggende at trække paralleller mellem pigen og den unge mand i »Skandalen i Milano«. De kommer begge med kærlighed til nogle mennesker, der ikke synes i stand til at elske, og som går til grunde ved mødet med kærligheden. Men mens manden i »Skandalen i Milano« var af guddommelig natur, kalder Pasolini i det følgende interview den unge pige i »Ostia« for Djævelen selv, hvilket ikke umiddelbart er forståeligt, medmindre Gud og Djævelen da er to sider af samme person. At Pasolini godt selv kan være i tvivl, og måske ønsker at så tvivl om, hvad der er guddommeligt og djævelsk, fremgår af musikanvendelsen i »Ostia«. Da de to brødre bærer pigen hjem i begyndelsen af filmen, klinger religiøs musik på lydbåndet, mens en skriftscene til gengæld er akkompagneret af et drillende verdsligt klaver-tema. Hvis »Ostia« iøvrigt kan være svær at få hold på, skyldes det nok især Sergio Cittis noget tunge iscenesættelse, der er påvirket af Pasolini, men uden Pasolinis poetiske klarhed.

Decameron

I Pasolinis egne film er ørkenen et gennemgående og meget centralt symbol: Jesus havner i ørkenen, der både er helt konkret tilstede som lokalitet og samtidig et udtryk for den sindstilstand, som han drives ud i ved at måtte tale og tale uden at blive for-

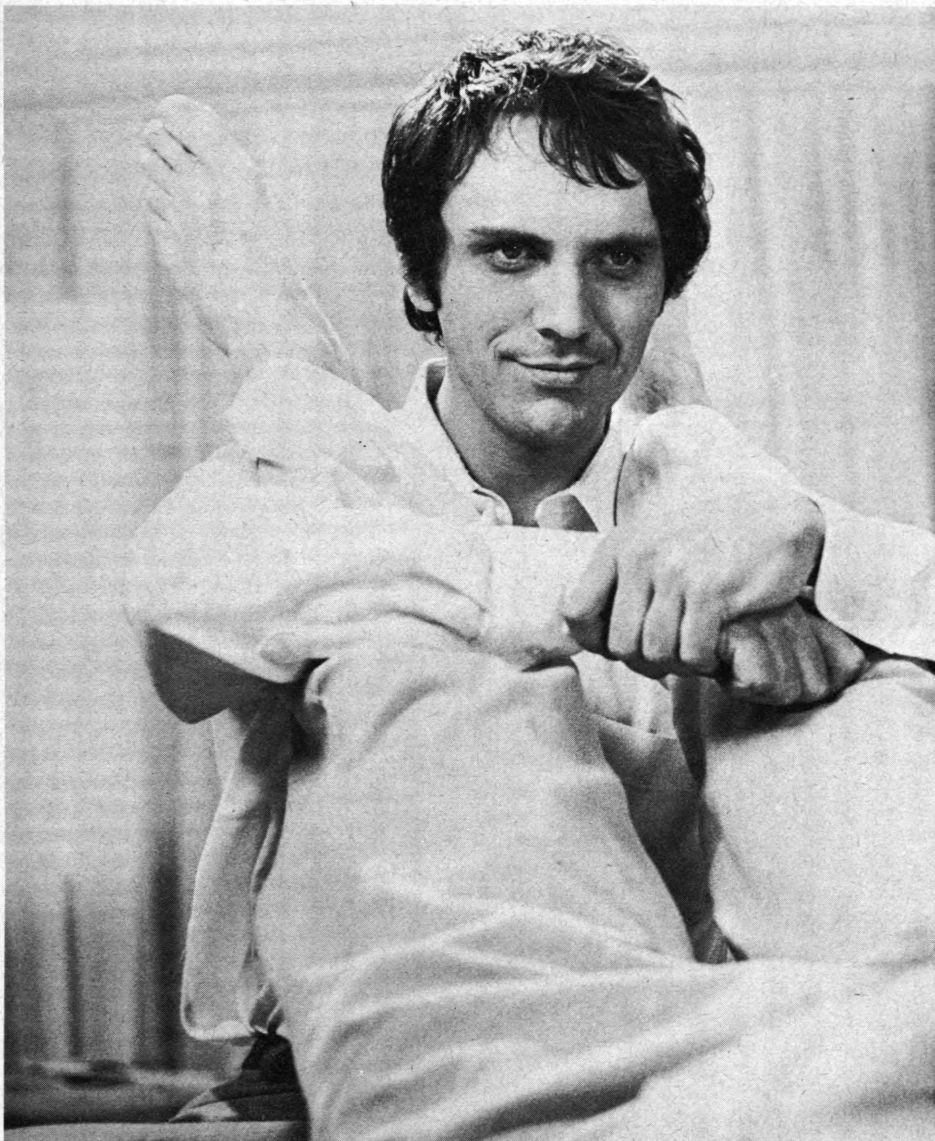
stået – end ikke af dem, der stod ham nær og elskede ham. Også i »Ødipus« og »Medea« er ørkenen på én gang en naturlig lokalitet, hvor dele af handlingen må udspille sig, og et billede på en sindstilstand. I »Skandalen i Milano« klippes ørkenen derimod ind som et åbenbart symbol uden naturalistisk dækning. I skildringen af den moderne industrifamilies vej mod undergangen associerer Pasolini filmen igennem ganske kort til denne symbolske ørken, der til sidst helt konkret opsluger fabrikanten, der nøgen og hjælpeløs skriger mod himlen. Osse den ene af hovedpersonerne i »Svinestien« træffer vi flakkende omkring i ørkenen.

Ørkenen er en så fremtrædende lokalitet hos Pasolini, at det er ganske påfaldende, at ørkenen *ikke* er til stede i hans seneste film »Decameron«, der tværtimod for en stor del udspiller sig i frugtbare grønne haver, marker og skove. »Decameron« betyder en ganske radikal omvæltning i Pasolinis produktion. Ørkenen er blevet til frugtbar jord. Og den seksualitet, der i tidligere film perverteredes og blev destruktiv, fordi den ikke kunne fungere i et nøjere bestemt socialt miljø, den kan her udfolde sig frit og glad i et tidløst drømmeunivers. Her kan rig mødes med fattig, gejstlig med verdslig, hustru med elsker og mænd med dyr i glade, kødelige orgier. Pasolini har tidligere i »Skandalen i Milano« skildret seksualiteten som værende af guddommelig natur, og det samme handler en enkelt episode i »Decameron« meget direkte og ironisk om:

En ung mand agerer døvstum, hvorfor han anses for ufarlig for nonnernes dyd og blir ansat som gartner i et kloster. Nonnerne finder samtidig ud af, at når han er døvstum, så må det jo osse være ufarligt at gå i seng med ham, for så kan han ikke sladre til nogen. Først blir han forført af to nonner i et havehus, mens klosterets øvrige beboere ser til fra vinduerne i det tårn, der mere frimodigt end i nogen anden film er brugt som phallos-symbol. Siden finder de alle ned til den døvstumme gartner, der får sin lyst styret. På en særlig anstrengende dag, hvor han hører med selveste abbedissen, føler han, at hans potens efterhånden blir udnyttet så groft, at han må protestere, og han kommer til at fortælle sig. Abbedissen opfatter det som Vorherres mirakel, at den stakkels døvstumme har fået talens brug under samlejet. Hun ringer med klokken i tårnet og gir alle nonnerne til-ladelse til fra nu af at elske af hjertens lyst, og de erkender, at det i sandhed er en himmelsk beskæftigelse.

Kun i en enkelt episode sætter Pasolini seksualiteten ind i en mere problemfyldt social sammenhæng. Det er episoden med de tre brødre, der slår deres tjener ihjel, fordi han tilbringer natten hos deres søster. Den ene bror opdager det syndige forhold, da han selv smutter ud af tjenestepigens soveværelse, – men det betyder selvfølgelig mindre. Kærligheden mellem søsteren og tjeneren er så stærk, at den trods døden: I et syn ser søsteren, hvor hendes elskede ligger begravet. Hun graver hans lig op, men da hun ikke kan tage hele kroppen med sig, skiller hun hovedet fra kroppen og anbringer det i en vase på sit værelse!

Bortset fra denne makabre episode er alt imidlertid fryd og gammen i »Decameron«, der handler om, hvor guddommeligt vi kun-



Terence Stamp i »Skandalen i Milano« – udtrykker nåden i et erotisk sprog.

ne have det med vort seksualliv, hvis osse præsterne og borgerskabet ville elske lidt mere i stedet for at indpode os andre skyldfølelse over seksualiteten. »Decameron« er en frodig og overstadig film fyldt med et portrætgalleri af grimme og smukke mennesker, der alle er fælles om den gudskabte liderlighed. De fleste aktører er samlet op på gaderne i Napoli, og at dømme efter deres skæve grin er der virkelig brug for en tandlæge i den by. Aldrig før har man i én film set så mange dårlige tænder! Pasolini er ikke den store, subtile humorist, men netop derfor føler han sig hjemme i »Decameron«s bevidst vulgære, falden-på-hale-komik, der introduceres fra starten. I første episode falder den stakkels Ninetto Davoli i en mægtig lokumsspand og er ved at drukne i lort efter et patetisk natligt eventyr. Megen billig komik trækkes ud af den stank, der herefter står omkring Ninetto.

Pasolini har indlagt sig selv i en lille rolle, der ikke synes motiveret af selve filmen, og som ikke er ganske fri for en del privat kunstner-krukkeri. Han spiller en elev af maleren Giotto, der var Boccaccios samtidige, og som iøvrigt siges at være en væsentlig forudsætning for Pasolinis billedsprog. Gennem sidste del af filmen klippes hyppigt til episoder med Pasolini, der som

en besat maler løs på et kæmpemæssigt kalkmaleri, mens han om natten drømmer, at maleriet blir levende og befolkes med både engle og nøgne mennesker. Da filmen er slut, er osse kalkmaleriet færdigt. Medarbejderne fester og skåler på successen, men Pasolini vender sig mod sit maleri og udbrøder lidt vemodigt: »Hvorfor virkeliggøre et værk. Det er smukkere at drømme om det?« Disse ord er filmens sidste og klinger underligt resigneret.

Til trods for at »Decameron« nok kan være en noget ujævn film, er man taknemmelig for, at Pasolini har realiseret sit værk i stedet for blot at drømme om det. Efter i så mange film at have skildret seksualitetens virkninger som destruktive har han formentlig haft et mægtigt behov for at slappe af med en film, der handler om det modsatte. Om han kan styre dette behov vil tiden vise: Han er i øjeblikket i gang med at filme »Canterbury Tales« i England, og hans næste projekt er »Tusind og Een Nats Eventyr«!

Gennemgående motiver

Følgende interview med Pasolini blev taget i Berlin efter verdenspremieren på »Decameron«. Han var ret deprimeret ved den

lejlighed, idet laboratoriet havde fejlkippet filmen i første omgang, så dele af den blev uforståelig ved premieren, og hans dag var så tæt besat med interviews, at der ikke var mere end en halv times tid at snakke i. Jeg har derfor valgt udelukkende at koncentrere interviewet om en række af de iøjnefaldende motiver, der går igen fra film til film, og bad ham kommentere disse gennemgående motiver.

– I to af Deres film har De skildret malere i færd med at skabe et kunstværk: i »Skandalen i Milano« forsøger drengen at fastholde erindringen eller drømmen om Terence Stamps kærlighed i sine malerier, og i »Decameron« spiller De selv en kalkmaler i færd med at realisere sin drøm. Det forekommer mig, at begge episoder siger noget om kunstens magtesløshed over for virkeligheden og/eller drømmen. Ser De selv en sammenhæng mellem de to malere?

– Nej, jeg synes, det er to helt forskellige personer. Drengen i »Skandalen i Milano« er en svag, impotent og gold karakter, som i sine billeder forsøger at efterligne avantgardistiske retninger, som er absurde og vilkårlige, mens maleren i »Decameron« er en person, der står midt i virkeligheden og har et reelt forhold til den. Han har ganske vist samtidig sine vanskeligheder, men det er vanskeligheder med kunsten. Og han er ikke gold og impotent. Han er tværtimod i stand til at realisere sin drøm, selv om han finder ud af, at det måske er lige så godt at drømme. Men det betyder ikke, at han er ude af stand til at realisere sin drøm, – faktisk realiserer han den til sidst. Han stiller sig selv den udfordring at søge i stedet for at drømme, og han når sit mål. De to malere er helt forskellige, faktisk lige så forskellige som de to film. »Skandalen i Milano« er en allegorisk og symbolsk film, fuld af problemer, mens »Decameron« højst handler om det problem at være uden problemer. Det er en let og ontologisk* film, der kun er lavet for den glæde at lave den, og hvis malerens slutbemærkning klinger lidt trist, så er det ikke et tegn på impotens over for hans skaberværk, men fordi det altid er trist at forlade et sted, hvor man har haft det så godt.

– Faderdrabet er også et tema, som dukker op gentagne gange i Deres produktion, f.eks. i »Svinestien« og i »Ostia«, men drabets sammenhæng synes meget forskellig i de to film. I »Svinestien« må man gå ud fra, at Pierre Clementi har dræbt sin far, fordi faderen var en skurk, men i »Ostia« er faderen derimod skildret som anarkist og socialist, som en mand, der fremhæver Jesus som den første egentlige socialist, altså tilsyneladende en rigtig »Pasolini-helt«.

– Jeg er ikke den egentlige ophavsmand til »Ostia« – det er Sergio Citti. Jeg har kun hjulpet ham med at skrive manuskriptet, men det er fuldstændig baseret på hans vision, hans ideer, så sammenligningen mellem de to faderdrab giver næppe nogen egentlig mening. Sandsynligvis var Pierre Clementis far en fascist, vi ved det ikke, men han var sikkert et autoritært menneske, en mand fra The Establishment, og det er faderen i Sergios film jo tydeligt nok ikke. Men det ville være for let, hvis alle anarki-

* Ontologi (iflg. Gyldendals røde fremmedordbog): idealistisk lære om det værende, om tilværelsens almene principper, i hvilken erkendelse og virkelighed adskilles; ontologisk gudsbevis: såkaldt bevis for Guds eksistens ud fra gudsbegrebets indhold.

ster var sympatiske og alle fascister usympatiske. Sådan er livet og virkeligheden ikke. Livet rummer ikke så omfattende simplifikationer, og det er sandsynligvis det interessante ved Sergios film, at faderen netop er anarkist og alligevel så utålelig over for sine to drenge, at de føler, at de må slå ham ihjel. Drengene levede i et samfund, som stadig var under fascismens åg, og det ville være meget nemt for Sergio at give dem en far, der var fascist, men tværtimod gir han dem en anarkistisk far. Det er en meget realistisk film, som ikke er ideologisk i ordets mere primitive form.

– De har kaldt den unge pige i »Ostia« for Djævelen, men synes De ikke, at der egentlig er ligheder mellem hende og Terence Stamp i »Skandalen i Milano« i den forstand, at de begge er mytiske figurer, der kommer med kærlighed til nogle mennesker, der alle går til grunde, fordi de ikke kan leve med kærligheden. Hvorfor kalder De så pigen for Djævelen, mens den unge mand i »Skandalen i Milano« vel nærmest er Kristus?

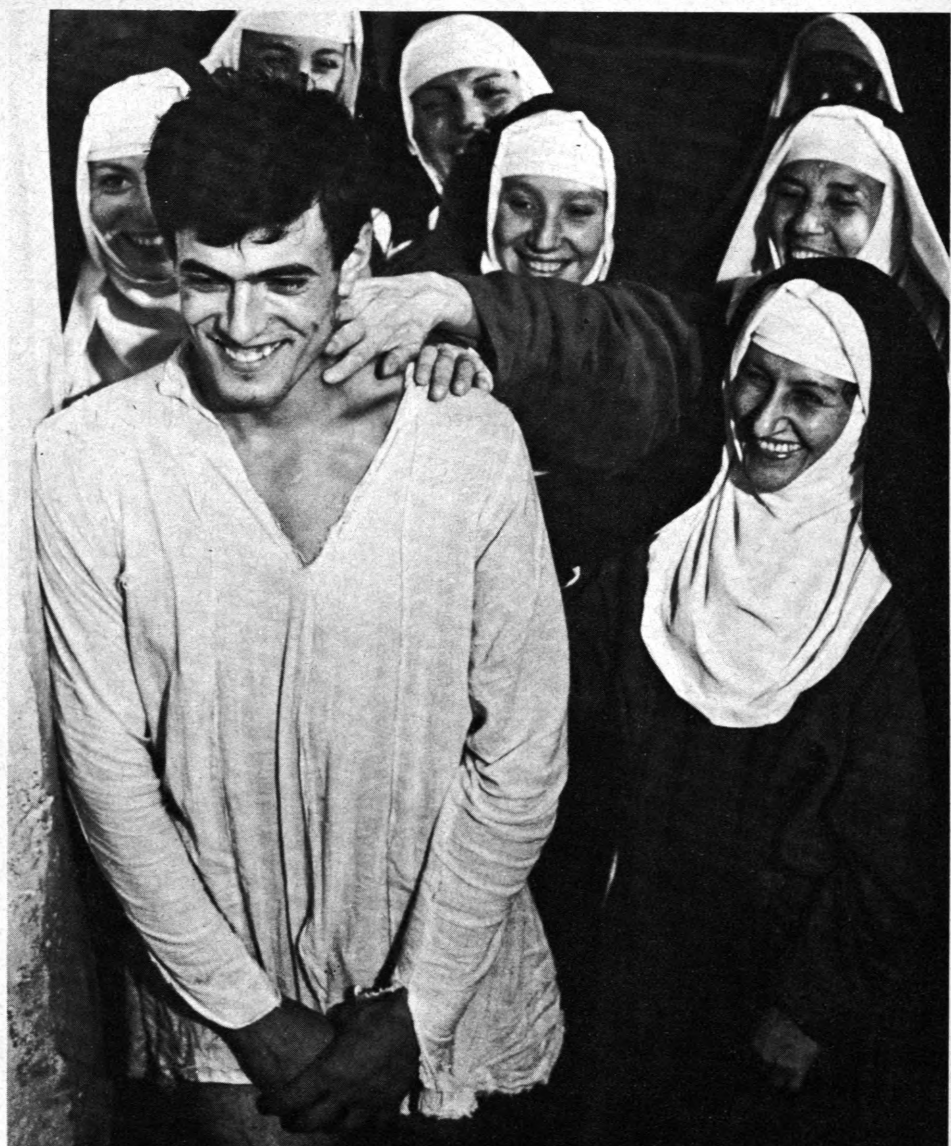
– Han er ikke Kristus, men måske Gud selv. Han er faderen og ikke sønnen. Ja, der er selvfølgelig en lighed, men mere på den måde, at alle overvirkelige skikkelser har noget til fælles, for ellers er deres funktioner helt forskellige. Kvinden i Sergios film er faktisk Djævelen i helt klassisk forstand, fordi hun er ond og bringer ondskab og vil ondskab. Hun vil, at den ene bror skal dræbe den anden, og denne opfattelse af hende skyldes Sergios personlighed, ikke min. Jeg ville ikke have kunnet undfange en figur af denne art, for vi har to forskellige karakterer. Terence Stamp i »Skandalen i Milano« bringer ikke det onde, men kommer tværtimod for at bringe en sandhed, som får et menneske uden problemer til at blive et problematisk menneske. Jeg ser han og kvinden som modsætninger og ikke som parallelle skikkelser.

– Menneskeofringer forekommer osse i to af Deres film: Pierre Clementi i »Svinestien« ofrer mennesker i ørkenen og spiser dem, og der ofres ligeledes mennesker i Medeas ur-samfund. Ser De nogen sammenhæng mellem ofringerne i disse to film?

– Pierre Clementis offer er en regressiv handling. Han tilhører et relativt veludviklet samfund, men søger mod kannibalismen i protest mod dette samfund. Hans ofringer er velovervejede, intellektuelle protesthandling, mens Medea derimod lever i et arkaisk samfund, og tværtimod at være en protesthandling er ofringerne i hendes samfund udtryk for dette samfunds normer. Der er tale om et religiøst ritual, en ceremoni. Først mod slutningen af filmen blir Medeas handlinger revolutionære, da hun ofrer sine to sønner som protest mod den kultur, hun er blevet placeret i, og hvor man normalt ikke foretager menneskeofringer. I slutscenen kan hun sammenlignes med Pierre Clementis figur i ørkenen.

– Men jeg troede, at den kultur, Medea kommer fra, var den positive pol i hele Deres filmproduktion, hvor De konsekvent har kritiseret alle eksisterende civilisationer. Hvordan kan De have et positivt forhold til en kultur, hvori der foregår menneskeofringer?

– Jeg bryder mig ikke om ordet positiv, for der eksisterer ikke begreber som »positiv« og »negativ« i virkeligheden, men kun



I »Decameron« støtter kirkens repræsentanter den sunde seksualitet og opdager sammen med den »døvstumme« gartner, at det er himmelsk at elske.

inde i vores hoveder. Jeg kan kun tale om min sympati for Medeas verden. Jeg foretrækker denne folkelige, barbariske og arkaiske verden frem for den borgerlige civilisation, men det er ikke det samme, som at Medeas verden er »positiv«!

– I »Skandalen i Milano« og »Svinestien« kritiserer De de eksisterende borgerlige samfund ved at vise, hvordan seksualiteten blir destruktiv og ikke kan trives inden for disse samfunds rammer, men i »Decameron« sættes seksualiteten ikke ind i et socialt miljø. Er det derfor, »Decameron« er en så lykkelig film?

– »Decameron« er en let og munter film uden problemer, og seksualiteten er anskuet på en bestemt måde, som man ikke kan kalde realistisk, for i øjeblikket findes der næppe noget samfund i verden, hvor seksualiteten anskues som i »Decameron«, – måske blandt mindre grupper eller hos enkelte individer, det ved jeg ikke. I »Skandalen i Milano« bruges seksualiteten derimod helt allegorisk, den er på en måde et sprogligt system i denne film. Når denne Gud kommer til den borgerlige familie, udtrykker han en sandhed, som ikke er verbal, fordi han ikke er den evangeliske Kristus, der taler og prædiker evangeliet. Han er Gud, som giver nåden, og denne nåde kan ikke

udtales, for den er ikke verbal. Derfor må den udtrykkes via et system af tegn, som ikke er verbalt-linguistisk, men som er allegorisk-erotisk, nemlig seksuallivets sprog. Hans seksuelle relationer til den borgerlige families medlemmer kan sammenlignes med en guddommelig besættelse, og jeg finder, at seksualiteten er irrational og ikke-verbal og simpelthen en måde at opleve religiøsitet i livet. Den, som kommer med sandheden, kan ikke udtrykke den i noget eksisterende verbalt sprog. Han må finde et non-verbalt sprog, og i »Skandalen i Milano« er seksualiteten et sådant sprog. I »Decameron« derimod er sex faktisk sex.

■ DECAMERON

Il decameron. Italien 1971. P-selskab: P.E.A. Produzione Europee Associate (Rom). Ex-P: Franco Rosellini. P: Alberto Grimaldi. P-leder: Mario Di Biase. Instr/Manus: Pier Paolo Pasolini. Efter: 11 fortællinger fra Giovanni Boccaccios »Decameron«. Foto: Tonino Delli Colli. Kamera: Giovanni Ciarlo/Ass: Carlo Talani. Farve: Technicolor. P-tegn: Dante Ferretti. Kost: Danilo Donati. Musik: Pier Paolo Pasolini, Ennio Morricone. Tone: Pietro Spadoni. Instr-ass: Umberto Angelucci. Makeup: Alessandro Jacoponi. Medv: Franco Citti (Ciappelletto), Ninetto Davoli (Audreuccio Di Perugia), Angela Luce (Peronella), Patrizia Capparelli (Alibech), Jovan Jovanovic (Rustico), Pier Paolo Pasolini (Giotto), Gianni Rizzo (Munken). Længde: 112 min., 3024 m. Censur: Gul. Udl: United Artists. Prem: Alexandra 30.11.71.

Indspilningen startet september 1970, eksteriorscener optaget i Napoli og omegn. Ved filmfestivalen i Berlin 1971 var »Decameron« officielt italiensk bidrag og blev prisbelønnet med »Sølvbjørnen«.