

033 ITALIA 501.001 (2)

Centro Sperimentale di Cinematografia

Storia del cinema italiano

VOLUME XII - 1970/1976
a cura di Flavio De Bernardinis



Cineteca Bologna
Biblioteca Renzo Renzi

Marsilio
Edizioni di Bianco & Nero

709627

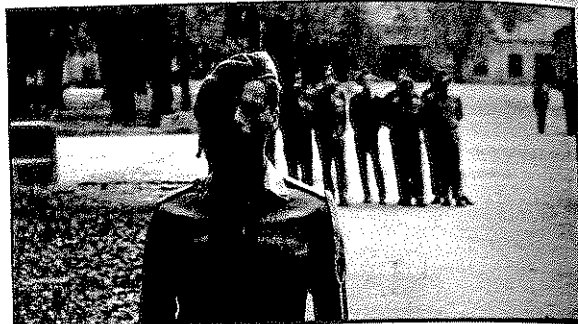
Marco Bellocchio regista e autore

Manuela Gieri

«Io ho sempre sentito questa necessità della rivoluzione a due livelli. Il problema era un altro. Di volontà ce n'era molta, anche di entusiasmo e di onestà. Mancava del tutto, anche rivedendolo adesso, quella teoria politica e quella solidarietà proletaria (diciamo una dimensione politica collettiva, pratica, reale, e non mitologica) che permettesse a noi intellettuali borghesi di fare veramente la lotta ideologica e non di applicare in maniera cieca, servile, fanatica, il principio di servire il popolo, e di rivoluzionare veramente noi stessi». Con queste parole, lucidissime ma certamente amare, nel 1977 Marco Bellocchio commentava i primi anni del suo cinema, a partire da *I pugni in tasca* (1965) e *La Cina è vicina* (1967), proseguendo poi con *Nel nome del padre* (1972), *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972), *Nessuno o tutti/Matti da slegare* (1975/1976) e *Marcia trionfale* (1976), preceduti da *Discussiamo, discutiamo*, quinto episodio di *Amore e rabbia* (ex *Vangelo '70*), 1969 – gli altri episodi sono di Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard –, e da due documentari, di fatto preparatori di questa fase fortemente “impegnata” del suo lavoro, *Il popolo calabrese ha rialzato la testa* e il corto *Viva il 1° maggio rosso proletario*, entrambi del 1969.

Regista controverso da sempre, Marco Bellocchio, sin dal suo esordio, ha coraggiosamente visitato generi diversi, utilizzando soluzioni stilistiche anche contrastanti, costruendo una filmografia complessa e feconda di provocazioni mai fini a se stesse. La marca autobiografica è una cifra riconoscibile, a volte solo latente, del regista nato a Piacenza, in quella provincia italiana segnata dalle lotte contadine e dalla Resistenza, ma anche dal grigiore e dal torpore di una borghesia dai tratti problematici e fragili che, puntualmente, trovano il loro rispecchiamento tragico ne *I pugni in tasca*. Nel cinema di Bellocchio l'autobiografia si coniuga con la storia di una generazione. Una generazione, la prima italiana non implicata in una guerra, ribelle al conformismo dell'educazione cattolica borghese. Come si evince dalla citazione, la rivoluzione è per Bellocchio necessità che opera su due livelli, il personale e il pubblico, sempre necessariamente intrecciati. Ciò appare evidente nei film che qui si considerano, segnati più di altri da una fortissima tensione morale ed etica: quattro film diversissimi e assolutamente simili nei presupposti e nelle intenzioni. Tutti intendono denunciare una condizione, esistenziale, sociale e politica, rappresentata

attraverso un taglio di messinscena e drammaturgico che va, senza sosta, dal particolare al generale; che muove, come in *Marcia trionfale*, dall'analisi delle pubbliche istituzioni per farsi investigazione di una vicenda personalissima e tragica, e quindi, con rovesciamento dialettico, riflettersi nuovamente in una dimensione più ampia e socialmente esemplare. La tensione dal pubblico al privato, dal personale al collettivo, dal particolare al generale, e viceversa, è chiara marca stilistica dei lavori che attraversano la prima metà degli anni '70, sino al momento di ripiegamento intimista rappresentato da *Il gabbiano di Anton Čechov* (1977). Già nel 1966, in uno scritto comparso sui «Cahiers du Cinéma»,



Marco
Bellocchio
*Marcia
trionfale*

riflettendo sul rapporto tra cinema e politica, Bellocchio affermava: «Un cinema politico è un cinema che interpreta una realtà di classe con una obiettività assoluta, allo scopo di provocarla (e questo scartando da tale realtà tutti gli aspetti che non si riferiscono a una condizione sociale, ma restando irrimediabilmente particolari) in uno stile che favorisca una comprensione universale e che allo stesso tempo salvi tale interpretazione dal semplice didatticismo».

La tensione a ridefinire il ruolo del cinema nella società civile e nella militanza politica, nonché il desiderio e il bisogno di rintracciare nuove coordinate artistiche: sono queste le motivazioni più profonde dei film che Bellocchio realizza tra il 1970 e il 1976, a ridosso delle delusioni generate dalla fase storica del postsessantotto, un fallimento che obbligava, inoltre, a riconfigurare il ruolo dell'intellettuale e dell'artista nei processi sociali, politici e culturali.

In collegio

Nel nome del padre è il primo lungometraggio a colori di Bellocchio: un film di introspezione psicologica, di analisi sociale e politica, nutrito dei temi cari al regista: il rapporto conflittuale individuo/società, le complesse articolazioni pedagogiche del potere, l'irrisolta relazione tra l'individuo giovane e il padre e la madre, ossia le ambigue figure cardini della famiglia borghese. Il rapporto padre/figlio si articola qui nell'intreccio, fortemente metaforico, tra l'istituzione e l'individuo, dove l'istituzione è la Chiesa cattolica. Nello spazio ecclesiastico, la figura del padre trova svariate personificazioni, sempre censorie e alla fine, di fatto, impotenti. Almeno sino a che il ruolo guida, appunto, del "padre" si va a incarnare nella figura di un nuovo "redentore", giovane ma già autorevole, figura nella quale si intravede la possibilità di una catarsi, o quantomeno di un cambiamento

non necessariamente positivo, ma non per questo, forse, meno efficace. Come ha notato Goffredo Fofi, dal punto di vista delle scelte espressive il film rientra in una tradizione formale ancora ottocentesca e naturalistica, fortemente teatrale, segnata da distorsioni e deformazioni di marca espressionistica, e arricchita di una capacità visionaria che ne accentua e corrobora le potenzialità metaforiche.

Proprio nell'impianto metaforico, infatti, si possono identificare possibili parallelismi tra *Nel nome del padre* e un film che lo precede di qualche anno, *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini. Diverso nell'intreccio, anche il testo pasoliniano, prima di sfociare nella dimensione senza tempo del Mito, analizzava e smascherava le crepe dell'arido sistema del liberismo economico e dell'asfissiante e claustrofobico universo borghese. La differenza è che *Nel nome del padre* ci riporta indietro alla fine degli anni '50, alla guerra fredda e al boom economico, al momento, cioè, in cui sviluppo economico (scollato dal progresso, pasolinianamente appunto) e borghesia conservatrice avevano trovato il loro stadio di massima definizione e affermazione.

La storia di *Nel nome del padre* si svolge nell'anno scolastico 1958-1959, in un antico collegio per ricchi, gestito da preti che cercano di mantenere un ordine, seppur fittizio, imponendo regole desuete e svuotate di senso, generando nei ragazzi la medesima propensione alla viltà e alla rinuncia che caratterizza il mondo degli adulti, fatiscente e corrotto, impotente nei confronti di una realtà ormai in rapido e ineludibile mutamento. Come affermò lo stesso Bellocchio, l'istituzione del collegio era la figura esemplare di una situazione di crisi, trasformazione e decadenza, corrispondente alla fine del pontificato di Pio XII e alla successiva messa in liquidazione di un cattolicesimo rigido e oscurantista.

All'affacciarsi dell'epoca di Giovanni XXIII, di John Fitzgerald Kennedy e Nikita Chruščëv, nonché del primo governo di centro-sinistra, l'arrivo di un nuovo collegiale, Angelo Transeunti (Yves Beneyton), incrina il sistema

maniacoalmente costruito dai preti, per minarlo nel profondo e scoperciarne la fragilità. Angelo irride alle regole imposte dal vicerettore, chiamato ironicamente in sceneggiatura Corazza (Renato Scarpa), incapace di arginare la forza contestatrice e rivoluzionaria del nuovo venuto. Un mondo "altro" all'interno del collegio è inoltre quello dei

servi, giovani provenienti dai riformatori, invalidi e disoccupati che i preti sfruttano, dichiarando ipocritamente fini caritatevoli. I servi, derisi dai convittori, maturano gradualmente desideri di vendetta e di riscatto. Hanno diritto al proscenio soltanto nel giorno di Natale, quando, serviti da suore, vivono un ribaltamento di ruoli che, in ogni caso, non fa che

Marco
Bellocchio
*Nel nome
del padre*



enfaticamente la loro condizione subalterna e disperata. Angelo progetta una recita di fine anno assieme a Franc, l'intellettuale del gruppo, e a un altro dei ragazzi del collegio, di nome Camma. Il pranzo di Natale dei servi e la successiva recita, che oscilla tra il grottesco e il grandguignol, sono significativamente giustapposti nella progressione del racconto: in entrambi i casi, infatti, si mette in scena il sovvertimento dell'ordine costituito, prefigurando il tragico epilogo che condurrà al definitivo smantellamento del collegio e del suo sistema pedagogico. Mentre si procede a un rinnovamento dei locali dell'edificio, si assiste a una doppia rivolta: quella dei servi, che rivendicano un trattamento più equo in seguito al suicidio di uno di loro, Beato, che era stato sedotto da Camma (il rettore accoglie gran parte delle richieste dei domestici, ma licenzia Salvatore [Lou Castel], il più attivo e critico nei confronti dell'ordine costituito e dei convittori); e quella dei collegiali, gestita da Angelo e animata da principi ambigui: assumendo un'ottica "padronale", infatti, essi chiedono meno sprechi e maggiore efficienza. La proposta di Franc, l'intellettuale, di costruire un'alleanza tra servi e "nuovi padroni" cade però nel vuoto. Nel finale solo Angelo e Tino, un servo amante della fantascienza, vanno all'esterno e tagliano un pero ritenuto miracoloso, davanti al quale la povera gente andava a pregare e una ragazza parlava addirittura con la Madonna. Dopo questo gesto, apparentemente gratuito, Angelo e Tino abbandonano la scena in auto discutendo di cibernetica.

Chiara e forte la metafora tessuta pazientemente da Bellocchio, un momento di riflessione critica sui processi di trasformazione sociale e politica nel cuore della "guerra fredda" e del miracolo economico: l'artista assume un punto di vista fortemente ideologico, quello dell'Unione dei Comunisti Italiani Marxisti-Leninisti. Solo così, infatti, si può pienamente comprendere la storia, o meglio la parabola, del collegio e delle sue fatiscenti strutture, delle sue vittime e dei suoi aguzzini, dell'Angelo redentore e della sua "buona novella", del fallimento della rivoluzione e del tentativo di prefigurare un nuovo sistema sociale nel finale, dichiaratamente aperto, ma anche decisamente inquietante. Finale in cui Angelo e Tino, farneticanti, sfrecciano su una strada che li condurrà in un luogo imprecisato, indefinito e oscuro. Si chiude così, in maniera improbabile, un racconto che tanto aveva giocato sul contrasto tra realtà e irrealtà, strutturando una dimensione dello spazio e del tempo quasi surreale, in cui consumare sia il processo politico alla società vigente, sia la profonda e sofferta analisi del proprio vissuto.

Come affermò il regista, «l'elemento specifico de *I pugni in tasca* era questa provocazione diretta, questo spirito di ribellione, di distruzione che veniva direttamente da me, senza mediazione alcuna. Al contrario in *Nel nome del padre* [...] il tema è mediato. Per esempio il rapporto tra l'autobiografia e il lavoro dell'immaginario, della rielaborazione, è più complesso. [...] Gli elementi si ripresentano nel film come se fossero reali, ma lo stile scelto per *Nel nome del padre*, a differenza degli altri film, non è

molto realista. Ci sono cose poste in un contesto apparentemente realista che sono solo proiezioni dell'immaginario, e che, nei rapporti di provocazione, di rivolta, di contestazione, sono "mediate"»³.

Politica e propaganda

Nel film successivo l'attenzione di Bellocchio si sposta su un'altra istituzione e assume la struttura del giallo per quanto riguarda le strategie narrative e persino i percorsi visivi imposti alla macchina da presa. *Sbatti il mostro in prima pagina* doveva essere girato da Sergio Donati, già collaboratore di Sergio Leone, autore sia del soggetto sia della sceneggiatura. Donati aveva interrotto le riprese ufficialmente per motivi di salute, ma in realtà per divergenze con Gian Maria Volonté, l'attore protagonista, e per la consapevolezza di non essere ancora pronto ad assumere la direzione di un lungometraggio. La produzione affida così il progetto a Bellocchio che,



Marco Bellocchio
Sbatti il mostro in prima pagina

con l'aiuto di Goffredo Fofi, interviene sulla sceneggiatura facendone un film *soglia* tra il giallo e la denuncia politica, con al centro il mondo ambiguo, e potentissimo, dell'informazione. Dice Bellocchio: «Il soggetto, la sceneggiatura del film mi interessava perché aveva un contesto hollywoodiano: mostrava il potere della stampa, un po' alla maniera di Orson Welles, un po' seguendo una tradizione del cinema americano degli anni quaranta e cinquanta. [...] All'epoca c'era in Italia una situazione nella quale i partiti di governo avevano tutto da guadagnare dal fatto che la situazione rimanesse quella che era: che la strategia della tensione mantenesse nella gente la paura del disordine, la paura del crollo economico, la paura di veder perdere i beni di consumo a causa del cambiamento. [...] e che dunque votassero per il partito della maggioranza e mantenessero al governo i partiti del centro-sinistra con la democrazia cristiana. Allora ho pensato di inserire il film in questa realtà e dargli così una dimensione politica che non aveva»⁴.

La politica entra nel film attraverso la cronaca di quegli anni, l'Italia della strage di piazza Fontana e della morte di Giangiacomo Feltrinelli. Il film comincia infatti in un momento preciso, il maggio 1972, con i funerali di Feltrinelli, con un comizio del democristiano Arnaldo Forlani durante le elezioni politiche, con una manifestazione di studenti che degenera in cariche di polizia e spari. Questo folgorante *incipit* intende documentare, con materiale di repertorio, la strategia della tensione che macera l'Italia del tempo e che, nella finzione, viene registrata da «Il Giornale», una delle testate che via via diventerà complice di quella stessa strategia. Quando



Marco Bellocchio
Nel nome
del padre



Marco Bellocchio
Sbatti il
mostro in
prima pagina



Marco Bellocchio
Marcia
trionfale

quella «vena squisitamente satirica del cinema di Marco Bellocchio»⁶ di cui ha parlato Flavio De Bernardinis. Film realizzato su commissione, *Sbatti il mostro in prima pagina* mostra certo dei limiti che furono peraltro immediatamente colti dagli stessi autori. Bellocchio infatti dichiarò: «Accettai perché mi interessava [...] trasformare un giallo del giornalismo milanese in un film di taglio politico. [...] Non è stata un'operazione riuscita, non è un film che sento come mio. Ho verificato la mia poca disponibilità a un cinema più commerciale e anche a un cinema direttamente politico»⁷.

Fofi, coautore della sceneggiatura, affermò inoltre: «La mia idea era semplice: fare un'operazione il più possibile pulita e "fredda". [...] Molti personaggi erano in chiave: il padrone del giornale alla Agnelli, [...] il gruppo degli anarchici confusionari del dopo Sessantotto. [...] Succedeva che, per semplificare, Marco cambiasse molto di quello che avevo scritto. Questo mi provocò una crisi con Lotta Continua perché c'erano due aspetti della nuova sinistra: gli anarchici vittime di una provocazione e un gruppo che li difendeva. Marco ne fece un'unica cosa, col risultato di una certa confusione politica. Marco, poi, caricava espressivamente il film laddove io avrei preferito una narrazione molto piana, molto affidata all'azione. Complessivamente fu un'operazione fallita»⁸.

Quell'ibridismo, che al tempo fu percepito come un limite sia da Bellocchio sia da Fofi, sembra oggi però quasi il punto di forza del film, perché vi si legge la capacità e invero la volontà tutta bellocchiana di far reagire e interagire due istanze importanti del fare registico, quella schiettamente autoriale e quella genuinamente artigianale, tipica per così dire, del *director*, del semplice regista. È giusto di fatto affermare, sempre con De Bernardinis, che «per la cultura cinematografica italiana tutta, forse, non c'è satira più satirica di questa»⁹.

Sperimentazioni militanti

Nel 1974 Bellocchio decide di dedicarsi alla realizzazione di un documentario su un'altra controversa istituzione, gli ospedali psichiatrici, sulla loro apertura e sul loro eventuale smantellamento, concentrando l'indagine sull'ospedale psichiatrico di Colorno. *Nessuno o tutti i Matti da slegare* (di cui si parla anche in altra parte del presente volume) si articola su tre storie. La prima è quella di Paolo, forse la più avvincente e destabilizzante, che attraversa tutto il documento audiovisivo, anche in grazia della forza espressiva di Paolo stesso, un ragazzo-adulto che sembra avere una vista "altra", un'impressionante capacità di comprensione delle dinamiche complesse del vivere sociale, tale da farlo entrare nei meccanismi stessi del fare filmico, arrivando a suggerire i movimenti della cinepresa. La seconda storia è quella di Angelo, che viene definito dal suo odio contro tutto e contro tutti – l'ingiustizia, il Vaticano, i padroni, gli ex comunisti – e che, pur

nel suo dire farneticante, raggiunge un momento di chiarezza quasi sublime quando afferma che il problema della solitudine va inquadrato nella struttura stessa della società contemporanea. Segue poi la storia di Marco, che sembra essere il più integrato di tutti in quanto lavora in un cantiere edile, e la cui storia si sviluppa in una sorta di dialogo silenzioso con quella di Angelo, attraverso le rispettive figure materne, fino al ritorno all'interno dell'istituzione, ovvero l'ospedale psichiatrico di Colorno. Qui diventano protagonisti coloro che invece non se la sentono di uscire, che trovano nell'istituzione una casa, improbabile ma pur sempre stabilizzante



Silvano Agosti,
Marco
Bellocchio,
Sandro Petraglia,
Stefano Rulli
**Nessuno o
tutti/Matti
da legare**

e protettiva. Il film si conclude con una magnifica sequenza dai toni surreali in cui spicca uno spettacolino organizzato dai malati, che la cinepresa registra attenta e complice; una serie di stranianti primi piani vanno a scandagliare, anche con una certa crudeltà, ciò che si nasconde dietro la maschera sfatta di volti segnati da una vita vissuta dietro le sbarre; e viene rivelata infine, con indubbia tenerezza, l'umanità assoluta di quelle vite infrante. Qui nuovamente si ricostruisce presente la metafora che, partendo dal manicomio quale istituzione, in maniera traslata ma eloquente parla della società come istituzione altrettanto malata e censoria. Non c'è libertà vera né dentro né fuori di un mondo in cui hanno vinto i principi del capitalismo e le sue istituzioni, tutte ugualmente censorie e alienanti.

In caserma

Del 1976 è *Marcia trionfale*. Film su commissione che affronta l'universo repressivo della vita militare, della caserma, è una concessione al cinema più tradizionale, ma che va ben oltre le originali intenzioni e le facili definizioni. Esempio di coproduzione, unisce gli sforzi della Clesi Cinematografica di Silvio Clementelli a capitali tedeschi e francesi, presenta un cast di richiamo ma anche di ottimo livello: Franco Nero nel ruolo di coprotagonista (il capitano Ascitutto) regala al film la fama derivata dal lavoro svolto in anni precedenti sia nel cinema di denuncia, sia nel poliziesco e nel western; quindi, l'attrice francese Miou-Miou nella parte della moglie di Ascitutto, Rosanna, e Michele Placido nel ruolo del soldato Paolo Passeri; al tempo Placido era un giovane ma già lanciaatissimo attore, che aveva acquisito una certa visibilità con *Romanzo popolare* di Mario Monicelli e *Mio Dio, come sono caduta in basso!* di Luigi Comencini, entrambi del 1974. Il film apre con un *incipit* incalzante in cui la macchina da presa muove da un campo lunghissimo del plotone per poi attaccare un avvicinamento al soldato Passeri, sino a raggiungere un prepotente primissimo piano del

ragazzo costretto a ripetere ossessivamente il proprio nome, la compagnia, il plotone e la squadra. Questa straordinaria *ouverture* obbliga lo spettatore a vivere in prima persona una dinamica di carattere aggressivo, di immissione, anche violenta, nelle spire del mondo dell'istituzione militare. Il processo lento e inarrestabile si svolge per tappe obbligate nell'evolversi del rapporto tra il soldato e il suo capitano, tra il soldato e gli altri commilitoni, tra il soldato e Rosanna. Tale processo si risolve in un vero e proprio ribaltamento dei ruoli, grazie al quale l'oppressore, il capitano Ascitutto, diviene vittima (sarà alla fine ucciso da una sentinella) e la vittima, il soldato Passeri, si trasforma in involontario, ma non per questo meno crudele, oppressore.

Marcia trionfale affronta una delle questioni più care alla lotta politica della sinistra nei primi anni '70, la riforma della caserma e della vita militare, lo smascheramento del fascismo profondo di tale cultura che aveva condotto all'accertamento di connivenze tra i vertici militari e le frange golpiste di estrema destra. Sino all'uscita del film pochissimi erano stati i casi, nella storia del cinema italiano, in cui venivano analizzati seriamente e criticamente i problemi di una delle istituzioni più importanti nella costruzione e nella gestione del potere in uno Stato a capitalismo avanzato. Le rappresentazioni della vita militare nel cinema italiano erano sempre di natura scanzonata e un po' goliardica, trainate per lo più dal genere della commedia.

Da un lato, dunque, *Marcia trionfale* ripropone l'investigazione sul potere, i suoi meccanismi e la sua retorica, la violenza, personale e pubblica, sempre presente nelle diverse istituzioni dell'organizzazione sociale, ossia famiglia collegio informazione manicomio caserma, che Bellocchio aveva iniziato già con *I pugni in tasca*. Dall'altro, il film conferma la presenza dei temi cari all'autore, quali la solitudine, la follia (individuale e collettiva), la piattezza dei sentimenti e il fascismo, latente o pienamente esplicitato, congenito in una cultura, quella italiana, sentita come profondamente reazionaria. Il filo rosso che sembra legare questo film agli altri qui analizzati è, in sostanza, il rifiuto della cultura del Padre che segna tutta la filmografia di Bellocchio. «I marchi della cultura "paterna" impressi coercitivamente rendono sofferto il rapporto con il presente [...]; l'odio per il "padre" non è che odio per se stessi»¹⁰. L'ambiguità marca, dunque, anche questo lavoro: un'ambiguità, non priva di una sua dialettica, tra l'azione politica collettiva e l'agire individuale, che spesso si risolve a favore della prima e che sempre riconsidera le ragioni del fare collettivo alla luce di contraddizioni personali e soggettive. L'autobiografia, così, ritorna inesorabilmente anche in questo film: senza seguire pedissequamente un percorso piatto e lineare, ma in maniera traslata ed eloquente. Ritorna nel suggerire, forse inconsapevolmente, una lettura metafilmica del testo, là dove il destino fatale dell'autoritario capitano Ascitutto potrebbe essere il destino auspicato per la figura di regista-despota di un mal digerito cinema d'autore, che Bellocchio aveva da sempre cercato di fuggire o quanto-

meno di accostare, dialetticamente, a un più popolare cinema artigianale e a un più politico cinema collettivo. Una sorta di autocritica al proprio personale-politico, dunque, che ha inequivocabilmente segnato tutta la sua carriera, in maniera spesso sofferta e contraddittoria.

1. Sandro Bernardi, *Marco Bellocchio*, La Nuova Italia, Firenze, 1978, p. 5.
2. Marco Bellocchio, *La Révolution au cinéma*, «Cahiers du Cinéma», 176, marzo 1966, p. 43.
3. Jean Delmas, *Entretien avec Bellocchio*, «Jeune Cinéma», 69, marzo 1973, p. 15.
4. Ivi, p. 16.
5. Al tempo della realizzazione del film non esisteva una testata con questo nome; «Il Giornale» venne fondato da Indro Montanelli soltanto alcuni anni dopo.
6. Flavio De Bernardinis, *Discutiamo, discutiamo, Sbatti il mostro in prima pagina*, in Adriano Aprà (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 2005, p. 151.
7. Franca Faldini, Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano, 1984, p. 89.
8. Ivi, pp. 89-90.
9. De Bernardinis, *Discutiamo, discutiamo, Sbatti il mostro in prima pagina*, cit., pp. 154-155.
10. Gianluigi Bozza, *Marco Bellocchio. "Marcia trionfale"*, «Cineforum», 16, maggio 1978, p. 284.