

La solitudine dei numeri dispari: dieci «Piovre» di autori diversi

di Anton Giulio Mancino

C'è un aneddoto di Giuseppe Ferrara, il quale peraltro non c'entra con la realizzazione di nessuna delle dieci *Piovre* che si sono succedute su Rai Uno dal 1984 al 2001, ma che – come vedremo tra breve - concorre a darci la misura del consenso di cui godono e hanno goduto i libri e naturalmente i film e dei telefilm sulla mafia. Compreso l'inaspettato successo che ebbe proprio la prima *Piovra* diretta da Damiano Damiani, andata in onda su Rai Uno a partire dall'11 marzo 1984, quando ancora non era in predicato un seguito, che pure non poteva essere escluso, anzi veniva predisposto nel corpo stesso del testo audiovisivo: «Doveva essere - ha ricordato il montatore Enzo Meniconi - un film concluso, ma alla fine chiesero un paio di modifiche di montaggio, e forse girarono due o tre cose per lasciarlo aperto: avevano capito che poteva diventare una serie»¹. Dunque una “serie”, già in partenza, era stata messa in conto. Nulla però lasciava neanche lontanamente immaginare che si stava avviando non una semplice “serie”, ma la più estesa dell'intera storia della televisione italiana, destinata a raggiungere con *La piovra 10*, andata in onda a cominciare dal 10 gennaio 2001, un traguardo di durata e longevità tele-filmica ad oggi rimasto insuperato. Ragion per cui, pur non potendo *La piovra* di Damiani essere considerato a tutti gli effetti un telefilm sulla cui alterna autorialità avremo poi di soffermarci, vale la pena di ricordare che un «telefilm a puntate» nel 1984 già lo definiva Gianfranco Bettetini². Come film l'aveva intanto concepito Damiani, ancorché commissionato dalla rete ammiraglia della televisione di Stato, con tutto ciò che questa istituzionalizzazione della rappresentazione popolare di una vicenda di mafia poteva comportare due anni prima dell'inizio del Maxiprocesso di Palermo. L'aiuto regista Enrico Bergier lo ha spiegato in termini stilistici:

Damiani teneva a differenziare il suo stile da quello che vedeva in televisione all'epoca. L'abbiamo girato come un film. Anche per questo ci sono stati tanti piani-sequenza realizzati benissimo. Al tempo stesso, se *La piovra* è girata in modo apparentemente anti-telesivo, la mentalità che sta dietro era già televisiva. Di fatto era il punto di arrivo di uno stile rimasto fermo a dieci anni prima, che puntava tutto sui personaggi e sui dialoghi. E quindi era un tipo di film che rendeva al massimo sul piccolo schermo³.

Damiani stava indubbiamente facendo allora del cinema, ma dentro una griglia produttiva e organizzativa di tipo televisivo. Con un duplice effetto: il cinema, così come lo intendeva lui, da un lato allargava le maglie degli standard stilistici della televisione convenzionale, a prescindere dalle eccezioni costituite dalle proficue incursioni d'autore sue o di numerosi altri colleghi negli anni passati e immediatamente successivi, dall'altro – a detta sempre di Bergier – era proprio questo consistente inve-

stimento sui “personaggi” e sui “dialoghi” in qualche modo ad assecondare una certa prassi del discorso televisivo vecchia maniera, di cui oggi si è quasi del tutto persa la matrice a causa di una necessità di spingere il racconto verso frettolose, improbabili e chiassose soluzioni d'azione che poco spazio e tempo lasciano all'approfondimento dei personaggi o dello spazio tra i personaggi, nonché all'elaborazione verbale dei fatti rappresentati, se non addirittura alla riflessione e all'eventuale concettualizzazione. Damiani del resto un esperimento in tal senso di commistione di modelli cinematografici e televisivi l'aveva già compiuto in *Parole e sangue* (1982), dove era possibile nella terza puntata assistere a un lunghissimo piano-sequenza di oltre tre minuti, scandito da lunghe fasi fisse, saldate da panoramiche, in cui l'inizio e la fine tragicamente si ricongiungono. Non sorprende che anche nel 1984 raccogliesse nuovamente la sfida, senza escludere l'apporto di una fotografia - secondo la testimonianza dell'operatore Nino Celeste - da cinema, non da televisione:

La piovra è girato con tutti i canoni di un film, con la luce di un film, con la volontà di fare un film. “La televisione è una cosa”, diceva Damiani, “e noi facciamo un'altra cosa”. Si è preso delle responsabilità, ed è stato anche garante della mia fotografia. A quei tempi la televisione voleva un rapporto di 1 a 1: si voleva vedere tutto, con la luce che viene da dietro uguale alla luce viene davanti. E abbiamo avuto dei problemi con i dirigenti della Rai, che volevano contestare il nostro lavoro, dicendo che non si vedeva niente. Alla fine gli abbiamo fatto vedere un tele cinema fatto da un laboratorio di nostra fiducia, e si sono convinti che funzionava⁴.

Ciò non toglie che nell'arco di diciassette anni si sarebbe meglio delineata una certa logica di impianto appunto tele-filmico, dilazionato in puntate raccolte in serie progressive. Quindi non nell'accezione di film per la televisione di durata estesa ma risolto in un unico blocco autosufficiente per il quale era stato designato dapprincipio uno dei registi di cinema più accreditati e perseveranti sul fronte della mafia, l'autore che all'argomento fino a quel momento aveva con una discreta regolarità dedicato in poco più di dieci anni ben cinque film: *Il giorno della civetta* (1968), *La moglie più bella* (1970), *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica* (1971), *Perché si uccide un magistrato* (1975), *Un uomo in ginocchio* (1979).

Ma lasciamo da parte per un istante *La piovra*, all'epoca della sua messa in onda sganciato dalla numerazione istituita delle serie successive e dalle esplicite istanze di serialità, per tornare all'aneddoto di Ferrara, che la dice lunga sull'improbabile effetto detentivo sortito specialmente sullo schermo dalle rappresentazioni della mafia in chiave romanzesca, in accezione non necessariamente negativa. Ferrara, da sempre molto trascurato da studiosi e critici, lo rievoca a proposito del primo esperimento di docu-fiction a carattere storiografico sulla mafia, il fondamentale *Il sasso in bocca* (1970):

Mi ricordo che il protagonista capo della mafia,, uno dei capi che era Genco Russo, praticamente ha dato l'autorizzazione al film perché venisse fatto. Il che contrasta con il discorso che i film contro la mafia sono film impegnati che la mafia non vuole. La mafia li desidera, li auspica, secondo me. Perché poi la mafia è sempre vincente. Non c'è dubbio che, non dico che son film di propaganda, ma comunque affermativi sul potere reale della mafia che è grossissimo⁵.

L'aneddoto suggerisce a Ferrara, il quale anche all'argomento mafia ha dedicato con assiduità gran parte della propria filmografia, tra cortometraggi documentari e lungometraggi di finzione, una scherzosa ma realistica constatazione circo l'impatto controproducente – dal punto di vista della lotta o dell'opposizione civile e morale alla mafia - che ogni film, sedicente “contro”, destinato al piccolo o al grande schermo, ottiene quando si occupa di mafia, provando magari a spiegarla, spesso e volentieri raccontandola, cioè rendendone lineare la complessità anziché restituire la frammentarietà conoscitiva, la complessità, per così dire la struttura dell'intreccio occulto o indicibile. Detto altrimenti, ogni film o fiction sulla mafia, al di là delle buone intenzioni e dell'ortodossia stilistica, strutturale e documentale, non fa che aumentarne la permeabilità nell'immaginario popolare, determinandone la ricezione come di una entità potente, invincibile, stratificata e capillare, e favorendone perciò – almeno dal punto di vista non disinteressato della controparte mafiosa – una impressione in chiave sostanzialmente positiva. Al cuore di tale questione arriva ancora Bergier, quando afferma: «Alla mafia non c'è niente che piaccia di più che si parli di lei. Più pubblicità si fa e più contenti sono, anzi, collaborano, perché per loro significa creare il mostro che fa paura. Quello che non vogliono è che si facciano nomi veri»⁶. Una questione fondamentale, che investe le modalità e le responsabilità del discorso filmico quando affronta la mafia, fenomeno criminale, politico e parastituzionale storicamente congenito dell'Italia per eccellenza, dalla sua nascita come Stato nazionale ai giorni nostri. Ma c'è un aspetto di tale questione, che a Bergier sfugge, ma non a Ferrara, che invece i nomi li ha generosamente fatti e ha continuato a farli, non solo in materia di mafia ma anche di terrorismo nero e rosso, del caso Moro, di servizi segreti, di P2 e di altre componenti congenite della complessa e labirintica misterologia italiana. Quel “mostro” (Bergier), onde poter essere e risultare sullo schermo, piccolo o grande, non fa differenza, spaventoso, deve ogni volta e indipendentemente dal tasso di immaginazione e di costruzione romanzesca audiovisiva vedere riconosciuto il suo “potere reale” (Ferrara), che infatti non può essere eluso. Perché appunto era ed è ancora “grandissimo”. Se un film o un telefilm fingeva in passato o fingesse ancora oggi di ignorare una simile premessa storica e culturale, mentirebbe, illudendo e quindi ingannando gli spettatori. Se invece trova il modo, come è accaduto nei casi più virtuosi e con autori rigorosi, di non sottovalutare l'effettivo e ad oggi non debellato “potere” mafioso, ecco che finisce per assecondarne la prosopopea e accrescerne la mitopoiesi. A questa *impasse* per un autore di cinema o di televisione, sia esso il regista o lo sceneggiatore (figura chiave nelle *Piovre*, specialmente a partire dalla terza, diretta da Luigi Perelli scritta da Sandro

Petraglia e Stefano Rulli, e trasmessa dal 5 aprile 1987) ovviamente è impossibile sfuggire. Vale la pena di ricordare che secondo Leonardo Sciascia persino in *Salvatore Giuliano* (1962), Francesco Rosi, deprivando di protagonismo per sane ragioni di ortodossia cinematografica l'omonimo bandito del titolo, ne confermava suo malgrado la mitologia: «Relegandolo nell'invisibilità Rosi ha reso più dura l'accusa verso la classe dirigente che lo muoveva; ma al tempo stesso, per il pubblico siciliano, non faceva che confermare il mito»⁷.

Questo però non ha impedito che al cinema come in televisione si sia ugualmente tentata l'impresa titanica, al di là delle buone o cattive pratiche, a prescindere dai risultati. Né dovrebbe impedire che si debba perciò continuare a tentarla, ancorché nella piena consapevolezza del paradosso di trovarsi nell'imbarazzante e frustrante condizione di poter/dover denunciare, raccontare, descrivere un fenomeno che trae ulteriore linfa vitale dalla pubblicità, positiva o negativa, senza soluzioni di continuità, che automaticamente lo spettacolo audiovisivo conferisce alle mafie. Se per questo sconcertante motivo non si continuassero a realizzare film o telefilm sull'argomento mafia, camorra o 'ndrangheta, o se non se ne fossero mai fatti in passato, le cose non sarebbero andate certo meglio.

Non si discute che la mafia con le diverse *Piovre*, per le ragioni contenute nel suddetto paradigma comunicativo colto molto bene da Sciascia e Ferrara, e ripreso da Bergier, il più stretto collaboratore di Damiani, abbia guadagnato implicita visibilità. Ma va anche detto che da *La piovra* e fino a *La piovra 10*, il racconto della mafia si muove lungo percorsi abbastanza coerenti di ambiguità, opacità, oscurità, ovvero di ombre più che di luce: ombre che avvolgono tutto e tutti, buoni e cattivi, successi e sconfitte, i molti morti ammazzati come i pochi vivi e gli ancor più pochi sopravvissuti, tali da giustificare e rendere fisiologiche le scelte di fotografia fatte a monte, nel 1984. Va da sé che le dieci serie hanno subito contraccolpi, non soltanto produttivi ma in primo luogo storico-politici, essendosi in epoche diverse interfacciate con fatti rilevanti ed avvenimenti epocali destinati a condizionarne la visione globale del problema, e con essa l'ipotesi di prospettive risolutive a breve, medio e lungo termine. Eppure, uno sguardo d'insieme, opportunamente distanziato - in grado cioè di prescindere dalle eventuali e sempre incumbenti «relazioni d'oggetto» di derivazione kleiniana in uso tra i critici, ma anche tra gli storici e i teorici del cinema⁸, che spingerebbero a preferire una serie all'altra - consente di cogliere una visione unitaria nelle pur diverse *Piovre*, alcune più marcatamente d'autore in senso registico, altre in cui l'autorialità è garantita dalla sceneggiatura. Questa visione unitaria, fosca, degenerativa, con forti accenti intimistici e melodrammatici viene non a caso innescata dalla prima *Piovra*, dove si sceglie di presentare il nucleo familiare del commissario Cattani appena trasferito in Sicilia come un terreno instabile, di incomprensioni tra moglie e marito e di conseguenti ricadute sulla figlia, cui vengono a mancare le necessarie e protettive attenzioni. La problematicità di questa famiglia, le cui cause il (tele)film dà come pregresse, poco e occasionalmente spiegate, in realtà non è una concessione - come spesso è stato rimproverato - alla sfera privata, finalizzata con la sua invadenza fatta di gelosie, tradimenti e conflitti a distrarre gli spettatori (televisi-

vi), fisiologicamente più distratti e meno esigenti dal problema altrimenti impegnativo e centrale delle connessioni e delle violenze, e dai misfatti su cui fonda il proprio inviolabile potere la mafia. Damiani con i suoi sceneggiatori, prima Nicola Badalucco, poi Lucio Battistrada e Massimo De Rita, poi ancora Ennio De Concini, non fa che riversare nello spazio domestico una tensione, diciamo pure un'energia negativa e corrosiva che corrisponde all'esterno all'insidia mafiosa. Evita in altre parole di contrapporre uno schematico universo sano della famiglia a quello della famiglia mafiosa allargata, ovvero alla società mafiosa trasversale nell'ambiente dei maggiorenni siciliani. Lo spazio affettivo e familiare del nemico della mafia Cattani è già compromesso, fragile, pronto ad essere sconvolto dalla controffensiva criminale. Questa intuizione per molti versi romanzesca non è affatto un ripiego rispetto ai fatti, riflette piuttosto con cognizione di causa l'impossibilità di vedere una via d'uscita nella Sicilia funestata dalla cosiddetta "seconda guerra di mafia", che comincia alla fine degli anni Settanta, in concomitanza press'a poco con il primo delitto eccellente, quello del commissario della Squadra mobile di Palermo Boris Giuliano, per concludersi grosso modo nel 1983, anche in questo caso con un altro delitto eccellente, quello del consigliere istruttore del Tribunale palermitano Rocco Chinnici. *La piovra* diretta da Damiani l'anno successivo comincia proprio con la scoperta del cadavere del commissario Marineo. Mentre *La piovra 2*, che enunciando il dato numerico d'ora in avanti immane va in onda a partire dal 12 gennaio 1986, nello stesso anno in cui comincia il maxiprocesso istruito dal pool antimafia voluto dal nuovo consigliere istruttore Antonino Caponnetto, di cui fanno parte Giovanni Falcone, Paolo Borsellino, Leonardo Guarnotta e Giuseppe Di Lello, non esita a far cadere in un attentato il giudice antimafia Bordonaro. A dirigere la seconda *Piovra*, dopo la rinuncia di Damiani, ma in stretta continuità non soltanto narrativa è comunque Florestano Vancini, un altro fondamentale autore di un importante film spesso trascurato di impianto politico-indiziario sulla mafia invincibile, *La violenza: quinto potere* (1972), basato sul testo teatrale *La violenza* (1970) di Giuseppe Fava che prefigura il maxiprocesso del decennio successivo. Si stabilisce così tra *La Piovra* e *La piovra 2*, come tra Damiani e Vancini, un rapporto molto stretto di continuità. I due film possono dirsi un unico segmento narrativo con una forte inclinazione indiziaria che culmina nel principale elemento, tra i tanti, che attualizza lo scenario in cui opera la nuova mafia: il riferimento alla loggia segreta Propaganda 2 o P2 di Licio Gelli, scoperta nel 1981. La vera "piovra" insomma è questo fac-simile della P2 gelliana, che fornirà l'ossatura tematica e discorsiva delle serie successive. Nasce però con il passaggio di consegne da Damiani a Vancini un problema di autorialità, che non tocca *La piovra 2*, ma che comunque genera una sorta di stato di "solitudine" di tutte le serie dispari di *La piovra*. Se nel primo dittico *La piovra-La piovra 2*, la saldatura e sostanziale complementarità viene garantita anche da due figure di autori generazionalmente abbastanza vicini e culturalmente affini, ecco che il dopo Damiani-Vancini, una volta imboccata la strada della serialità a causa degli ascolti record, rischia di creare aspettative molto alte, cui non è facile corrispondere. Viene così giocata la carta della coppia di sceneggiatori Rulli e Petraglia, che nella nuova e più rischiosa

serie dispari, *La piovra 3*, si trovano a dover assolutamente moltiplicare i colpi di scena, i delitti, dentro una cornice più melodrammatica che realistica. Questa situazione emergenziale impone non tanto che vengano chiarite le motivazioni di fondo di Cattani, ormai sciolto pragmaticamente e tragicamente da legami familiari (la figlia e la moglie muoiono nella *Piovra 2*, lasciandogli pragmaticamente campo libero per le sue nuove imprese), quanto che si crei un contraltare, un nemico degno di una contesa efficace e all'altezza di un rilancio in grande stile della serie. *La piovra 3*, come accade alla *Piovra 5*, in onda dal 14 ottobre 1990, risente dell'accumularsi di avvenimenti, dovuto a una concitazione necessaria a superare il confronto con le serie immediatamente precedenti, quelle con numero pari. Così nella terza *Piovra* viene inventato il personaggio di Tano Cariddi, interpretato da Remo Girone, che è l'unico ad avere, a sorpresa, una personalità complessa, persino commovente, che desta curiosità e sentimenti contrapposti, laddove Cattani è un personaggio piuttosto contraddittorio e confuso, destinato a trascinarsi dietro una scia di cadaveri tra le persone potenzialmente a lui care. Insomma un "buono" molto *sui generis*, cui ogni volta non viene negata una funesta relazione amorosa, obbligato tuttavia a un ruolo di un velleitario supereroe (cioè di un soggetto individuale e spesso isolato, che comunque può ancora capitalizzare le aspettative legate al pool antimafia) contro un effettivo superpotere mafioso, momentaneamente alle strette, e alla sbarra. In questo senso Tano Cariddi, incarnazione di un male austero e silenzioso, assume una connotazione sempre più stabile e necessaria, mentre Corrado Cattani è e si direbbe condannato a una provvisorietà, o meglio a un destino suicida che culmina nella quarta *Piovra*, trasmessa a partire dal 5 marzo 1989. Ma se nella terza Rulli e Petraglia erano troppo impegnati a mettere carne al fuoco per far dimenticare i fasti e gli indici di gradimento del primo dittico, nella quarta *Piovra* costruiscono il racconto con maggiore sensibilità nei confronti delle psicologie individuali, degli snodi drammaturgici, dei tempi morti, che assumono una densità particolare grazie anche a una maggiore ricerca stilistica da parte del regista Perelli, anche lui molto più a suo agio nelle puntate pari, di approfondimento, rispetto a quelle dispari, di rottura e ricostituzione del progetto. La seconda coppia di *Piovre* infatti obbedisce a questa disomogeneità. E lo schema infatti si ripete nella terza coppia, quella costituita da *La piovra 5* e la successiva *Piovra 6*, in onda dal 30 novembre 1992, in pratica dopo le stragi di Capaci e via d'Amelio, rispettivamente consumatesi il 23 maggio e il 19 luglio 1992. Con una complicazione. La quarta *Piovra*, prevedibilmente, vede uscire di scena Cattani, nell'ultima scena della sesta puntata, che raggiunge vertici di ascolto irripetibili: l'uccisione, che assomiglia a una auto-condanna a morte, è la scena madre assoluta di tutte le dieci serie, la più attesa dagli spettatori, che però si preparano a restare orfani della creatura principe dell'intero progetto. Questa scena è importante, non tanto perché molto attesa, ma perché necessaria, per controbilanciare la vittoria dello Stato sulla mafia, percepita come un qualcosa di talmente enorme e fuori dalla realtà, nonostante le azioni clamorose del pool palermitano. La "morte annunciata" sigla dunque un ripristino prudente del principio di realtà, di cui l'aneddoto e le considerazioni di Ferrara da cui questo intervento ha preso le mosse sono

state la base concettuale indispensabile. Eppure la fine di Cattani non determina la fine del telefilm. Che anzi con *La piovra 5* diventa a tutti gli effetti il telefilm che era in nuce dal principio. Detto altrimenti la saga de *La piovra* è destinata a proseguire a tempo (quasi) indeterminato proprio da questo momento televisivo (che ipoteca il corso non solo della quinta ma anche della decima e definitiva *Piovra*, in onda dal 10 gennaio 2001). A causa del record di spettatori della quarta serie, che dalla terza può permettersi puntate che durano quasi due ore ciascuna (contro l'ora delle serie di Damiani e Vancini), la novità – o, se vogliamo, la necessità imposta dalle circostanze – è che gli eroi positivi diventano due, emblematici oltretutto delle due spinte concomitanti dell'azione giudiziaria (la giudice Silvia Conti, interpretata da Patricia Millardet) e poliziesca (il poliziotto Davide Licata interpretato da Vittorio Mezzogiorno, simile a Cattani/Placido, ma con una nuova e interessante vena intro-versa). Ma ciò che conta di più – intendiamoci: più degli stessi richiami alla cronaca, cioè l'allargamento internazionale dell'intreccio (che addirittura culmina nella *Piovra 5* in una forzata incursione nei territori della Shoah) - è il cambio di guardia autoriale. Gli autori, dalla *Piovra 3* diventano a pieno regime gli sceneggiatori, in testa a tutti Rulli e Petraglia, relegando in secondo piano i registi, che – come Perelli, il quale non a caso torna nella definitiva *La piovra 10* - a fasi alterne, rigorosamente nelle serie pari, cercano di recuperare spazio, con inquadrature più lunghe, angolazioni di ripresa più ardite, movimenti di macchina più elaborati. La dice lunga la scelta di Rulli e Petraglia, già coautori con Silvano Agosti e Marco Bellocchio di *Matti da slegare* (1975), di giocare su corde autoreferenziali, come ad esempio quella psichiatrica, seguendo con puntualità la lucida follia di Tano Cariddi, o in generale esplorando gli spazi manicomiali (*La piovra 4*). Così come la dice lunga l'esigenza del nuovo regista delle serie, Giacomo Battiato, il quale, ricominciando tutto daccapo, da un sempre impegnativo numero dispari, dirige a stretto giro le serie temporalmente più ravvicinate, *La piovra 7* (in onda dal 5 marzo 1995), *La piovra 8* (dal 5 ottobre 1997) e *La piovra 9* (dal 15 marzo 1998), si trova a dover colmare un doppio vuoto sul fronte positivo, il nuovo poliziotto venuto a mancare, Licata, alla fine della *Piovra 6*. Intanto qualcos'altro cambia: cambiano gli sceneggiatori reclutati, forse troppo giovani per assurgere come Rulli e Petraglia al rango di autori-scrittori. I più attivi delle nuove serie sono infatti gli emergenti Andrea Porporati in coppia con Alessandro Sermoneta (*La piovra 7*, *La piovra 8* e *La piovra 9*) e Umberto Contarello (*La piovra 7* e *La piovra 8*). E cominciano a scemare non solo le durate, ma il numero delle puntate: dalle sei puntate de *La piovra 7* si passa definitivamente alle due puntate di tutte le *Piovre* successive. Perché, tra le altre cose, il paese sta cambiando. E anche i modi di ricezione della rappresentazione della mafia, e il tempo disponibile per mal digerire il racconto.

Note

- ¹ Enzo Meniconi, in Alberto Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, Centro Espressioni Cinematografiche / Cinemazero, Udine-Pordenone, 2004, p. 319.
- ² Gianfranco Bettetini, «la Repubblica», 20 marzo 1984, citato in *Ivi*, cit., p. 321.
- ³ Enrico Bergier, in *Ivi*, p. 318.
- ⁴ Nino Celeste, in *Ivi*, p. 319.
- ⁵ Giuseppe Ferrara, extra, in *Il sasso in bocca*, dvd, General Video, Roma, 2005.
- ⁶ Enrico Bergier, in Alberto Pezzotta (a cura di), *Regia Damiano Damiani*, cit., p. 319.
- ⁷ Leonardo Sciascia, *La Sicilia e il cinema*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1963*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 33.
- ⁸ Cfr. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980; *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 9-20).