

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
TONINO VALERII

Autor/es:
Roberto Curti

Citar como:
Roberto Curti (2002). TONINO VALERII. Nosferatu. Revista de cine. (41).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41308>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



El día de la ira

Tonino Valerii

El más clásico de los posmodernos

Gidoilari eta zuzendaritzako laguntzaile gisa prestatua, Sergio Leonerekin lan egin ondoren urtebete beranduago Tonino Valerii geldiozinak westerna lantzeko berezko modua garatu zuen, serioa eta apunte psikologiko eta sozialez hornitua. Valerriek genero honetako bost filme egin zituen eta Europako westernaren zinemagile handienetako bat dugu.

Roberto Curti

Si es indudable que los estudiosos del *western all'italiana* tienen que tomar bien en cuenta la iluminadora intuición de Aldo Viganò (1), que fue quien inscribió el fenómeno en el ámbito de la posmodernidad (en su consideración del mundo "como el conjunto de las imágenes que en el curso de la historia del cine han intentado describirlo, reinventarlo, contarlo y formalizarlo" (2), creo que hay que considerar a Tonino Valerii, entre los directores italianos, como al más clásico de los posmodernos. Clásico por insistir hasta la obstinación respecto a sus compañeros de aventura, y manteniéndose tan auténtico que su cine no huye del tormento de la inaccesibilidad distintiva del género, poblado "de lugares, historias, hombres a mil millas de distancia de nuestra cultura y de nuestros horizontes" (3).

Sin embargo, debe precisarse qué se entiende por "posmoderno": en las artes figurativas, "considerando que ya están agotados los estilos, los modos y las formas", la posmodernidad trabaja sobre los materiales y las deconstrucciones, con el fin de "desenganchar la obra de las tiranías de lo tradicional para intentar una recuperación subespecie informalis" (4). De la misma forma, el western italiano galopaba en las fértiles praderas abandonadas por los cineastas hollywoodienses, utilizando con febril impetuosidad los "materiales" (pistolas, caballos, pueblos) para plasmar un género híbrido y, sin embargo, dotado de una destacada identidad propia.

Es posmoderno, por lo tanto, más y con mayor conocimiento teórico que ninguno, Sergio Leone (y lo es, empezando por el título original, su *C'era una volta il West -Hasta que llegó su hora*, 1968-), así como son genéticamente posmodernos sus epígonos. Sin embargo, una visión -incluso superficial- de los cinco westerns dirigidos por Tonino Valerii, debería hacer reflexionar: comparado con Sergio Corbucci, faltan los excesos truculentos, aunque *El día de la ira* (*I giorni dell'ira*, 1967) y, sobre todo, *Una razón para vivir y una para morir/Una ragione per vivere e una per morire* (1972) emanan un pesimismo que no tiene nada que envidiar a *El grande silenzio* (Sergio Corbucci, 1968); el trasfondo político, cuando sale a la luz (*La muerte de un presidente/Il prezzo del potere*, 1969), es tratado de forma bastante diferente respecto a la dialéctica civilización/barbarie de los guiones de Franco Solinas; además, los personajes de Giuliano Gemma revelan más facetas que el Ringo que éste encarnó para Duccio Tessari. No obstante, los temas preferidos de Valerii no son la epopeya de la Frontera, el mito del progreso o la necesidad de "imprimir la leyenda" (*El hombre que mató a Liberty Va-*

lance -The Man Who Shot Liberty Valance; John Ford, 1962-): en el centro de la atención está el hombre, no el icono de Leone del "extranjero sin nombre". Los antihéroos de Valerii -con la importante y significativa excepción de Ninguno- son *outsiders* atormentados e inquietos, cercanos a los personajes interpretados por James Stewart en los westerns de Anthony Mann, marcados por conflictos interiores mucho más lacerantes (e interesantes, procede decirlo) que los exteriores que marcan a fuego su camino. Porque a Valerii le gusta retratar las decisiones difíciles, los "hombres en una encrucijada", el peso y la responsabilidad que se derivan de la obligación de decidir. Todo esto a la luz de una sensibilidad igualmente demostrada en otros géne-

ros, como el *thriller* *Sumario sangriento de la pequeña Stefania/Mio caro assassino* (1972), que fue el más moral (¡jojo!, no moralista) de los *gialli* de los años setenta, en clara oposición respecto a los planteamientos de Dario Argento (y Argento es, junto a Leone, el cineasta posmoderno por excelencia del cine italiano).

Y el estilo también es clásico: la cámara es más "invisible" y bastante menos agresiva que en muchos westerns coetáneos (¡qué lejanos están los experimentos pop de *El yankee/Yankee* -1966-, de Tinto Brass!), el montaje menos agresivo y exhibicionista, y las referencias no devienen acumulaciones, guiños académicos o gestos de burla, ni tampoco decae la forma: importa "el deber de no



Tonino Valerii durante el rodaje de *Cazador de recompensas*



identificarse completamente con el juego que se está jugando, tomar una cierta distancia, a veces irónica y a veces ideológica, evidenciando en cada plano, o por lo menos en cada secuencia, que, en cualquier caso, se trata de un juego" (Viganò). En resumidas cuentas, se trata de "la capacidad de definir el mundo relatándolo", que para Viganò constituye la esencia misma del clasicismo.

Todo esto se observa ya en su debut, *Cazador de recompensas/ Per il gusto di uccidere* (1966), que desde los títulos de los créditos paga la deuda a su mentor Leone: no hay que extrañarse, ya que fue precisamente el director de *Por un puñado de dólares/ Per un pugno di dollari* (1964) quien señaló a Valerii (que ya había sido su ayudante en *La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più*, 1965) como el más apropiado para dirigir la película, facilitándole debutar detrás de la cámara. *Cazador de re-*

compensas, rodada en 1966 (Valerii aprovechó su viaje de luna de miel para efectuar las localizaciones en Almería), se exhibió con un éxito modesto: los millones recaudados fueron 165, frente a los más de tres mil millones de liras de *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966).

La historia, de Víctor Auz y del mismo Valerii, presenta un protagonista de ojos de hielo (Craig Hill) que habla sentenciosamente ("No voy jamás adonde pueda mandar un proyectil") y que ha aplazado la venganza sobre el bandido (George Martin) que mató a su hermano para especular con su recompensa. Los *gadgets* (el *bounty killer* utiliza una peculiar carabina dotada de catalejos) abundan, así como la violencia (la escena de la tortura con el café hirviendo, que recuerda *Los sobornados* -*The Big Heat*, 1953-, de Fritz Lang; el duelo final, que después se repite en el infraval-

rado *De profesión, gorila* (*Vai gorilla!*, 1975), con Hill que dispara a Martin a través de la mirilla del fusil, asestándole un tiro mortal en el ojo). Sin embargo, se entrevé ya un sentido de la medida, y sorprende el insólito cuidado por los detalles y por las escenas de acción: la técnica a la que Valerii recurrió, para simular explosiones que derribasen a los caballos, es la misma que utilizó después en la secuencia de la pelea con el "grupo salvaje" en *Mi nombre es Ninguno* (*Il mio nome è Nessuno*, 1973) (5).

Pero es con su segundo *western*, *El día de la ira*, cuando el estilo de Valerii alcanza la plena madurez, apartándose tanto de los modelos americanos, como (aunque todavía no del todo) de los italianos: el tema, recurrente en la obra de Valerii, es el de los conflictos generacionales, es decir, "la sal de la tierra, (...) la concordia y la discordia, lo viejo y lo nuevo, la lucha entre la sabiduría y la inex-

perencia" (6). Valerii escenifica, aquí como en otras películas posteriores, "la larga búsqueda del padre": el ingenuo Scott (Giuliano Gemma), nacido y criado en un burdel y acostumbrado a los trabajos más humildes, elige como figura paterna al carismático Frank Talby (Lee Van Cleef), en sustitución del padre jamás conocido; Talby, por su parte, le bautiza (Scott "Mary", con el nombre de la madre como apellido) y le imparte una serie de lecciones de vida, modelándolo a su imagen y semejanza mientras se encamina a llevar a cabo una venganza meditada durante mucho tiempo. Transformado en figura casi mítica por el joven -plagiando la personalidad del maduro pistolero hasta el punto de sufrir él mismo una impresionante transformación psicológica-, Talby revela con el paso del tiempo su codicia y crueldad, convirtiéndose en amo del pueblo gracias al juego sucio y el homicidio. Y será precisamente el asesinato a sangre fría del viejo palafrenero, quien había representado para Scott el otro sucedáneo paterno, lo que abrirá los ojos del joven.

El final, en el que el alumno le devuelve al maestro las enseñanzas que le había impartido, se presta a numerosas interpretaciones, incluso mitológicas: no por casualidad se ha hablado de *western* edípico (7). Talby es un cruel Cronos, que devora a sus hijos por miedo a criar un rival, y el duelo final tiene el sabor de un parricidio ritual, además porque el arma misma está rodeada por un halo mítico, tratándose de la pistola que utilizó Doc Holliday en el tiroteo de Tombstone. Al final, Talby está en el suelo, herido, y Scott se le acerca. "Búscame un caballo y no me verás más", le susurra. Scott, casi con lágrimas en los ojos, sacude la cabeza: "Sería un pésimo alumno. Cuando disparas a un hombre le tienes que matar, o antes o después te matará él...". Pero una vez cumplida su

catártica misión, Scott arroja lejos la pistola y se aleja en compañía de un trasunto del mitológico Tiresias, un harapiento mendigo (el ciego Bill, interpretado por Pepe Calvo) hacia un futuro incierto.

Aunque el guión (de Renzo Centa, Ernesto Gastaldi y Valerii, sólo nominalmente inspirado en la novela *Der Tod Ritt Diemstags*, de Ron Barker, de la que toma algunas ideas marginales) sufre de cierta dispersión (el duelo a caballo entre Lee Van Cleef y el *stuntman* Benito Stefanelli, tan bien rodado como decorativo dentro del conjunto) y hay personajes sin desarrollar (Christa Linder, la hija del juez), **El día de la ira** atesora una interesante reflexión sociológica y una turgencia dramática que se merecen todo el respeto (no es de extrañar el interés de Hollywood por un posible *remake*, para el cual se habla de John Woo), con significativas referencias a la tragedia griega; a diferencia de Leone, el discurso sobre la mitología del género (homenaje, revisión crítica) cede el paso a un planteamiento introspectivo y comprometido, que no impidió a la película llenar las salas: dos mil ochocientos millones de liras de ingresos en Italia, y una perenne fama internacional.

El siguiente *western* de Valerii, **La muerte de un presidente**, inspirado en la historia *El jinete en el cielo*, de Ambrose Bierce, traslada el complot para asesinar a Kennedy al periodo inmediatamente posterior a la Guerra de Secesión: el presidente Garfield (Van Johnson), de visita en Dallas, es víctima de una conjura orquestada por las personalidades importantes del lugar, entre los que está el rico latifundista Pinkerton (Fernando Rey). El chivo expiatorio es el negro Nick, amigo fraternal del excombatiente Bill Willer (Giuliano Gemma)... En el guión de Massimo Patrizi vuelve a asomar el tema del conflicto generacional: el nordista Bill Willer y el padre han

combatido bajo banderas diferentes, y Bill ha tenido que sufrir la cárcel y la ignominia de una acusación de traidor por no matar a su padre; de la misma forma, la urgencia por la venganza (el padre ha sido asesinado por los conspiradores) empuja al joven a entrar en el campo de los que hace tiempo le humillaron. Debatiéndose entre el idealismo y el desencanto, entre el instinto y el orgullo, Willer es el más complejo e interesante de los antihéroes de Valerii, y la relación que le une al secretario del presidente (Warren Vanders), quien a la justicia utópica del amigo/enemigo antepone la razón de estado, está llena de matices.

La muerte de un presidente está muy bien rodada, con un gusto por la composición que evoca incluso a Orson Welles y un uso bastante acertado del formato *scope*: tómese como ejemplo la espléndida secuencia del homicidio del padre de Willer, con el equilibrio entre detalles e intérpretes en el mismo plano y un impecable uso del campo/contracampo. No faltan los momentos efectistas, como el duelo a la luz del puro entre Gemma y el corrupto *sheriff* (Benito Stefanelli otra vez), pero el conjunto es sólido, y el discurso político resulta lúcido y concreto, exento de ciertos excesos demagógicos y populistas habituales en los *tortilla-westerns*.

En el año 1972, tras la incursión en el *thriller* que supuso **Sumario sangriento de la pequeña Stefanía**, le llega el turno a **Una razón para vivir y una para morir**. El tono, a pesar de la destacada presencia de Bud Spencer (a quien de todas formas frenaba Valerii, atenuando sus excesos picarescos), es sorprendentemente tenebroso y mortuorio, lo cual explica en parte el menor éxito de público respecto a las películas anteriores: no por azar el título original era "Morti noi, morto il mondo" ("Muertos nosotros, muerto el

mundo") (8). El coronel Pennbroke (James Coburn) es de nuevo un *loner* sin paz, que tras haberlo perdido todo (el honor, los afectos, la dignidad) persigue una venganza que se convierte en obsesión. "¡Tú quieres vivir... yo no!", susurra a uno de los reclusos alistados en una misión suicida (conquistar un fuerte que él mismo había entregado a los sudistas para salvar a su hijo, ajusticiado luego sin piedad por el cruel Ward), seducidos por el espejismo de un tesoro inexistente escondido en el fuerte. **Una razón para vivir y una para morir** fue escrita por el director junto a Ernesto Gastaldi y Rafael Azcona, a quien se deben ciertas situaciones pintorescas relativas al personaje de Bud Spencer (la secuencia de la *square dance* en la que, para escapar de un grupo de sudistas, les hace creer que la guerra ha acabado), mientras que a Telly Savalas le corresponden los toques grotescos en su caracterización del mayor sudista, sádico y homosexual, que en su cuartel general enciende cerillas en las partes genitales de una estatua que representa un desnudo masculino, y parece compartir con su asistente afeminado algo más que un simple *feeling* de camaradería.

Como confirmación de que, de todas formas, se trata de cine autorreferencial, **Una razón para vivir y una para morir** se introduce en la tradición filmica general para escenificar los nudos conflictivos de la historia. Los puntos de referencia no están tanto en **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, 1967), de Robert Aldrich, o en las reminiscencias de Leone (la secuencia de apertura en una ciudad pequeña devastada por los bombardeos evoca el episodio de la Guerra de Secesión de **El bueno, el feo y el malo**, y Coburn maneja la dinamita con la misma destreza que en **¡Agáchate, maldito!** -*Giù la testa*; Sergio Leone, 1971-), como en el gran *western* de Gordon Douglas **Sólo**



el valiente (*Only the Valiant*, 1950), con Gregory Peck y Lon Chaney, Jr., en el que un grupo de rebeldes se rehabilita ejecutando una misión heroica, y en **Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell'Alcazar** (1940), de Augusto Genina, del que Valerii recoge el recuerdo de la amenaza atroz a la que fue obligado el personaje de James Coburn, homenajeando así al gran cine de aventuras italiano de la época fascista, despojándolo de su esencia reaccionaria (9). Valerii calibra sabiamente la progresión narrativa, permitiéndose algunas digresiones cinéfilas (los campesinos que asesinan y roban a los viajeros, como en **Los siete samuráis** -*Shichinin-no samurai*, 1954-, de Akira Kurosawa) y dosificando el suspense hasta la matanza final a golpes de ametralladora y dinamita en el fuerte, que deja de lado la doliente poesía de **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969) y se mitiga parcialmente por el intercambio de frases entre los dos únicos supervivientes que finalizan la película. "Hoy he matado por primera vez", murmura Spencer; "Yo, por última", responde Coburn, quien acaba de degollar a Ward -ya rendido- con su espada: "Se arría la bandera del honor militar para sustituirla por un ritual bárbaro y

liberador", que contrapone "la ética de la escuela militar (...) al bushido de los samuráis" (10).

"Si Terence Hill había puesto en ridículo el *western* all'italiana, tenía que sufrir un castigo, (...) como es llegar a reconocer su nulidad, y de aquí la pertinencia del título **Mi nombre es Ninguno**. (...) En resumidas cuentas, se trataba de poner en escena una especie de muerte del arquetipo de **Trinidad**" (11). De esta forma, Valerii recuerda la génesis de **Mi nombre es Ninguno**, un proyecto muy querido por Sergio Leone, que "quería producir una película en la que un personaje 'suyo', Henry Fonda, dejara en ridículo a Terence Hill" (12). La película sufre en demasía el estridente contraste entre el tono elegíaco (Jack Beauregard es el último, mítico superviviente de un mundo ya desaparecido; no es casual que la película se desarrolle en el año 1899, a un paso del nuevo siglo) y las cizañas cómicas destinadas al público de los **Trinidad**, cuyo triunfo de taquilla había dado rienda suelta a una nueva vía del *spaghetti-western*. Y, de hecho, ese público lo agradeció, otorgando a la película un éxito comercial estrepitoso. Pero hay que despejar el campo de molestos equívocos: **Mi nombre es Ninguno** es, en

SERGIO LEONE
presenta

Terence HILL Henry FONDA



MI NOMBRE ES NINGUNO

UN FILM DE
TONINO VALERII

MUSICA DE
ENNIO MORRICONE

TECHNICOLOR
PANAVISION



G. Merfil. D. L. M-3246-1983

todo y para todo, una película de Valerii. Leone rodó algunas escenas con una segunda unidad, pero solamente por razones de tiempo y de presupuesto: por ejemplo, la escena de la taberna en que Terence Hill demuestra su habilidad como pistolero, parte de la secuencia de la fiesta en el pueblo y la escena del urinario público, que no estaba en el guión y fue introducida en el último momento. Las partes más aclamadas, como el espléndido inicio en la barbería -evidente homenaje al universo de Leone, que mezcla una escena análoga de *El bueno, el feo y el malo* y el principio de *Hasta que llegó su hora*- y la épica aparición del "grupo salvaje" son cosecha de Valerii. Compárese, por

ejemplo, el uso de la profundidad de campo con el exhibido en *La muerte de un presidente*; además, como señala el director mismo, *Mi nombre es Ninguno* "es una película ágil, sin esos primeros planos, sin esa lentitud -maravillosa, por descontado- que caracterizan al cine de Leone". A costa de resultar impopular, por lo tanto, hay que puntualizar que las cosas menos convincentes se deben a la intervención del productor; en primer lugar, la elección de un protagonista-caricatura (Hill) que banaliza y anula cualquier tentativa de introspección del personaje. Por eso, su Ninguno es un cuerpo ajeno a la película, un Peter Pan injertado en un *western* "serio", que no tiene la

despreocupación anárquica de ciertas caracterizaciones grotescas de Tomás Milian (pienso en *El blanco, el amarillo y el negro/Il bianco, il giallo, il nero* -Sergio Corbucci, 1974-), ni la espesura de los héroes previamente interpretados por Giuliano Gemma para Valerii. Como consecuencia, el conflicto generacional entre Ninguno y el "padre" Beauregard jamás adquiere la gravedad que tenía en los trabajos anteriores, así como -necesariamente- el parricidio se revela sólo aparente, carente de una auténtica catarsis. Además, molestan algunas discutibles ocurrencias cómicas, como las aceleraciones farsescas de las escenas de taberna (Hill que extrae la pistola del adversario y lo abofetea repetidamente, ocurrencia copiada de *Le seguían llamando Trinidad* -*Continuavano a chiamarlo Trinità*; E. B. Clucher/Enzo Barboni, 1971-) y la divagación del urinario público, puntual y muy vulgar. Es más interesante el trabajo de guión sobre Beauregard: tras el papel de villano de *Hasta que llegó su hora*, Fonda lleva unas gafas de miope y da vida a un héroe desencantado que renuncia a vengar al hermano asesinado a cambio de una ingente cantidad de oro (¿un homenaje a *El día de los tramposos* -*There Was a Crooked Man...* 1970-, de Joseph L. Mankiewicz?) y al final se va a Europa, llevándose consigo el bagaje de conocimientos de toda una época. Un simbólico intercambio de consignas: del Nuevo al Viejo Mundo, y viceversa (Leone y Valerii recorrieron el camino contrario, desde Almería a Monument Valley), el círculo se cierra; así, el *western* cambia de domicilio.

Mi nombre es Ninguno es, después de *El bueno, el feo y el malo* y *Hasta que llegó su hora*, la tercera y definitiva lápida del *western all'italiana*, porque, a pesar de (o, más bien, "gracias a") sus defectos, sintetiza (¿involuntariamente?; no tiene importancia)

"también" el proceso que ha dado vida al *western* posmoderno conduciéndolo a un rápido final: muerto y sepultado el *western* hollywoodiense (¡la tumba de Sam Peckinpah, en el cementerio!), el italiano se quema después de dos horas de proyección, en la acumulación y el derroche. Y es Ninguno quien desglosa las etapas, en la escena en que recuerda la escalada de Beaugregard como pistolero (un número cada vez mayor de adversarios vencidos en un solo encuentro), hasta que llega a desvelarle su propio y absurdo proyecto: Beaugregard deberá afrontar una tarea colosal (aniquilar a todo el "grupo salvaje") para poder entrar definitivamente en la leyenda. Acumulación, por lo tanto, y derroche: y, con ellos, la hipérbole y la repetición, que restan asombro ante la maravilla y allanan el camino a lo cómico. Una vez muertos todos los enemigos, agotados todos los recursos, a Beaugregard no le queda otra cosa que "morir"; una muerte ficticia que, de hecho, es un cambio de piel, así como también cambiará de piel (disfrazándose de policiaco) todo el género.

Ésta es una coetilla teórica que implica una admisión de la derrota. Porque quien vence, a pesar de las intenciones iniciales de Leone, es precisamente ese Trinidad/Ninguno que, ridiculizando un género ya en serio peligro de saturación, le había asestado un gol-

pe mortal, bien enmascarado con recaudaciones principescas: el formalismo del *western all'italiana*, en verdad demasiado adelantado respecto a la época, se agota en una burla, acabando por no satisfacer ya determinadas exigencias del espectador medio. Se trataba de un patrimonio, una acumulación de experiencias que había que invertir en algún otro lugar, manteniendo un ojo en la taquilla, jugando el comodín policiaco en una realidad cada vez más difícil (estamos en los "años de plomo"), socorriendo a una sociedad afanada en los dramas de la modernidad y con las urgencias y las preocupaciones que, a causa también de una criminalidad política y común cada vez más amenazadora, afligen a los años setenta.

Bajo esta óptica, la estilización posmoderna del *western* se pone al servicio del ciudadano perseguido, quien, parafraseando la película de Enzo Castellari, y por lo menos en el cine, se rebela; las abstracciones y los estereotipos reciclados se beneficiarán de las ambientaciones (nuestras ciudades) y las situaciones tristemente familiares (el constante riesgo de ser víctima de la violencia), e irán a formar, así reforzadas, la columna vertebral de (casi) todo el género policiaco italiano, con sus criticadas connotaciones nihilistas y revanchistas.



Mi nombre es Ninguno

Después de los primeros años setenta, Tonino Valerii, el más clásico de los posmodernos, con **De profesión, gorila** (y no es de extrañar) no seguirá en absoluto el juego.

NOTAS

1. Viganò, Aldo: "Giochi nel canyon del postmoderno", en *C'era una volta il... western all'italiana*. Catálogo a cargo de Roberto Festi, 2001. Página 7.

2. *Ibidem*.

3. Valerii, Tonino: "Le misteriose origini del western italiano". Op. cit. nota 1. Página 21.

4. Tonino Valerii (declaración realizada al autor).

5. "Se decide dónde debe caer el caballo, luego se hace un hoyo que se llena con magnesio y otras cosas. (...) A las patas delanteras de los caballos, que salen antes, se atan cables de acero que en el momento oportuno se tensan, y cuando esto sucede, el caballo se cae". La Selva, Tommaso: *Tonino Valerii*. Nocturno Libri. Página 94.

6. *Ibidem*, página 100.

7. Kezich, Tulio: *Il Millefilm*. Oscar Mondadori. Página 286.

8. "La película desarrollaba esta tesis: la mera venganza no puede representar la finalidad de toda una existencia, no puede ser, por lo tanto, una razón para vivir. Si quien la persigue y la lleva a cabo al final advierte que en el fondo la venganza no ha bastado para justificar su vida, entonces se convierte en una razón para morir". *Almanacco del cinema 2* (Tonino Valerii). Ed. Formichiere. 1979. Página 59.

9. "Para mí significaba la recuperación de un entusiasmo infantil sin tener que echarme en cara el haberlo probado" (declaración realizada al autor).

10. Tonino Valerii (declaración realizada al autor).

11. Valerii, Tonino: "Il vero e il falso", suplemento a *Tonino Valerii*. Op. cit. nota 5. Página 122.

12. *Ibidem*, página 96.