

# LA NINA I EL NINOT AL CINEMA DE MARCO FERRERI

*Albert Elduque I Busquets*  
Universitat Pompeu Fabra – Grup CINEMA

## INTRODUCCIÓ

“Habiendo sido veterinario yo me ocupo del animal que es el hombre”, declarava en una ocasió Marco Ferreri (Riambau, 1990a:19). I, efectivament, així va ser al llarg de tota la seva filmografia, on els diàlegs entre l'animal i l'home, entre la fisiologia orgànica i la imposició d'una cultura, estan absolutament presents: des de les històries d'amor marcades per una relació entre domador i animal (*L'ape regina*, 1963; *La donna scimmia*, 1964; *La cagna*, 1972) fins al cos humà posant a prova els seus límits (*La grande bouffe*, 1973). Esteve Riambau va parlar del “peculiar «animal ferreriano», una especie insólita en la naturaleza pero que, desde la pantalla, aporta un lúcido reflejo acerca de diversos comportamientos indistintamente procedentes del hombre o de otros animales” (Riambau, 1990b:103). De tota manera, al seu cinema estan tan presents els animals com el seu brutal contrari, el cos humà reïficat, convertit en un objecte. Per exemple, a la seva darrera pel·lícula, *Nitrato d'argento* (1996), apareixen els dos de forma clara. Per una banda, s'estableixen estrets vincles entre l'activitat fisiològica de l'ésser humà i el cinema: després d'aparèixer Valentino, una munió de dones ha quedat embarassada; a la projecció de *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) es regalen espaguetis, i un noi jove diu que “ir al cine es como comer o cagar. Es un acto fisiológico. Es guerrilla urbana”. Per altra banda, tant a l'inici com al final del film tot el públic s'ha convertit en un grup de maniquins que ocupen les butaques, com si miressin la pel·lícula. Amb aquests dos extrems Ferreri resumeix dues qüestions fonamentals del seu cinema: l'animal i el ninot. Nosaltres estudiarem la segona a partir d'uns pocs exemples, especialment de les seves pel·lícules dels anys 60 i 70, per a apuntar alguns dels múltiples sentits que els ninots i els maniquins van adquirir al llarg de la seva obra.

## LA DONA

A les conclusions a la seva monografia sobre el director, Michel Maheo deia que la parella, concretament la seva impossibilitat, era un element fonamental del cinema de Ferreri, i que aquesta parella podia prendre tres formes: home i dona, home i animal, i home i objec-

te. Aquesta classificació, continua Maheo, només ens pot satisfer durant deu segons, ja que "nombreux et incessants sont les glissements, les interférences qui se produisent entre ces trois territoires" (Maheo, 1986:112). I l'exemple que posa és de *La donna scimmia*, el cinquè llargmetratge de Ferreri, basat en la història real de la dona goril·la Julia Pastrana: una atracció de fira que es va casar amb el seu agent i fou exhibida per Europa, fins que va morir en donar a llum a un nadó simi; llavors fou embalsamada juntament amb ell i el seu vidu continuà presentant-la. Després de diversos trasllats, la mòmia del nadó fou destruïda en un robatori i la d'ella conservada a la Universitat d'Oslo, fins que el febrer passat les seves restes tornaren a Mèxic, el seu país natal.

Com es produeixen a *La donna scimmia* les interferències assenyalades per Maheo? Nosaltres les abordarem a través d'un objecte concret. A l'inici de la pel·lícula, Antonio Foccaccia (Ugo Tognazzi), dedicat a fer xerrades sobre suposades missions religioses a veterans de guerra, descobreix a la cuina de l'hospici una jove que es tapa el rostre, que no vol descobrir-li la seva realitat de dona goril·la. Es diu Maria (Annie Girardot), i la seva figura és, primerament, un enigma per a Antonio i per a nosaltres, una *tabula rasa* on escriure allò que vulguem. I això serà exactament el que farà Antonio: sobre aquesta noia òrfena, que no sap quants anys té ni el temps que fa que és al convent, imposarà una nova educació: la durà al zoo perquè imiti els simis de veritat, s'inventarà la història de com va capturar-la a l'Àfrica i crearà un número de fira a partir de la seva figura. Tot aquest garbuix d'interessos comercials esdevindrà, finalment, una senzilla història d'amor, tenyida primer per relacions de depredació i explotació i, finalment, per la comprensió mútua. No apareix cap rival a Maria, a excepció d'alguna ballarina escultural a qui Antonio mira, fascinat, però la noia haurà de compartir casa amb una altra dona: una dona que no estarà coberta de pèl, sinó que serà de plàstic. El llit on Maria dorm té, als seus peus, una enorme nina asseguda, vestida de núvia. Ni Antonio ni Maria hi juguen, ni la toquen, però ella roman al llit, ocupant el primer terme de la imatge, fins i tot quan s'adormen junts per primera vegada.

La figura de la nina ja havia aparegut a *Los chicos* (1959), el seu segon llargmetratge: quan Carlos visita la seva veïna actriu, a qui vol demanar una fotografia dedicada, una de les figures que guarneix el saló és precisament una nina. És un objecte que irromp una vegada i una altra al llarg de la carrera de Ferreri: a l'habitació de Sabine a *Dillinger è morto* (1969), a la de Michel a *La grande bouffe*, a la d'Anna a *Il futuro è donna* (1984). I moltes vegades ho fa de forma dissimulada, sense jugar un rol narratiu concret: constitueix gairebé una signatura, un *cameo* o una picada d'ullet. Tot i això, a *La donna scimmia* actua com a imatge profètica: molt abans que Antonio i Maria es casin, la joguina apareix pels peus del pla, avisant del futur final d'aquest cos instrumentalitzat, aquesta nina que Antonio fa servir per treure diners. Profecia que, en primera instància, es realitzarà el dia de la boda: la primera vegada que veiem Maria vestida de núvia no serà entrant a l'església o dempeus a la vora de l'altar, sinó asseguda, tal com ho havia estat la seva joguina model.

Més endavant, amb la parella ja instal·lada a París, la nina traurà el cap per sobre dels mobles quan Maria es trobi malament i el metge li comunicui que està embarassada. Llavors Antonio li donarà fotografies de nens bonics perquè els miri i, així, el seu fill no surti pelut: és aquest un nou contagi entre persona i objecte, entre l'animalitat i la reïficació, entre el pèl i la perfecció del plàstic. Un contagi que arribarà al seu extrem al final de la pel·lícula: Antonio, per poder sobreviure, es veurà obligat a exhibir la seva dona i el seu fill morts en una caravana ambulante, en un interior que mai arribem a veure. La figura dissecada serà la trobada entre

la nina i la dona, entre el cos del negoci i el cos estimat. El cap de la nina de les seqüències anteriors, doncs, adquireix la qualitat de símptoma que es cola a la imatge i anuncia el fatal desenllaç.

Tres anys després Ferreri recuperaria aquesta figura. A l'inici de *L'harem* (1967), Margherita (Carroll Baker), el dia de la seva boda, diu al seu futur marit que no es vol casar, perquè no vol perdre llibertat. Als peus del llit on ambdós han dormit hi ha, precisament, un maniquí amb el vestit de noces, figura que preludeja el futur de la noia, i figura a què ella respondrà en una altra seqüència: mirant-la, dirà que no vol ser propietat de ningú. Per això, i pels seus dubtes respecte als homes que estima, organitzarà un harem amb tots ells, tres i una mena d'eunuc, reunint-los en una vila a Iugoslàvia, a la vora del mar. Malgrat el seu projecte d'independència, al llarg de la pel·lícula es multipliquen les imatges de cossos femenins ideals, aquells lligats a la mirada masculina, amb els quals ella tracta de trencar: les estàtues de dones atractives a la carretera, l'estàtua clàssica a qui un dels homes s'abraça, les pintures de cossos nus a les parets de la vila. El projecte de Margherita fracassarà, i els quatre homes la convertiran en una mestressa de casa, precisament el que ella volia evitar, i la sacrificaran fent que salti des d'un penya-segat. En aquest ritual final és enfrontada a un ninot de drap a qui anomenen Mr. X, un possible representant de tots els homes *versus* Margherita, la dona única. Mentre els seus botxins no tenen cap problema a identificar-se amb aquest ninot abstracte, ella es resisteix a ser una figura sotmesa, un maniquí: i és per això que serà condemnada a mort.

La figura amb què intenta trencar Margherita, la que és suggerida amb la nina de *La donna scimmia* i confirmada amb el maniquí de *L'harem*, es multiplica en un film intermedi entre els dos, *Marcia nuziale* (1965), tot expandint-se i incorporant també els homes. Al quart i últim segment de la pel·lícula, situat a finals del segle XX, es planteja una societat en què les parelles són de plàstic, fabricades per l'Istituto per la Protezione della Famiglia, i per tant es troben al servei dels humans que les compren: com a màxim mouen els ulls i parlen, però això no evita que, per exemple, el personatge d'Ugo Tognazzi es diverteixi jugant a ofegar la seva, anomenada significativament Mia. La *voice over* que precedeix el capítol parla, entre d'altres coses, d'una teoria que pren la desigualtat com a estímul del progrés, i és precisament aquesta desigualtat la que funda la relació entre les persones i els ninots inflables, purs objectes que, com els humans, acaben trencant-se: per això el personatge de Tognazzi, cansat de la seva nina, ja vella, se sent atret per un model més nou. Tot plegat fa pensar que aquesta història no només parla de les pors davant de la reificació humana en un escenari futurista, sinó també de les contradiccions de la vida en parella: en una entrevista a *Cahiers du cinéma* del 1969, Ferreri deia que "c'est précisément ça notre problème, c'est que les rapports entre personnes n'existent pas. Il ne peut exister de rapport que d'esclavage, ou sexuels, ou d'un objet à un autre objet" (Aumont, de Gregorio, Pierre, 1969:33). Una idea que es desdoblaria en dos films posteriors, focalitzant l'interès novament en la cosificació del cos femení. Per una banda, Rafael Azcona, guionista de la pel·lícula, escriuria amb Luis García Berlanga i Jean-Claude Carrière *Tamaño natural* (1974), dirigida per Berlanga, on un home casat interpretat per Michel Piccoli compra una perfeccionada nina inflable que es converteix en la seva dona: flirteja amb ella, s'hi casa, però també la converteix en objecte de brutals càstigs i maltractes: per exemple, la violenta agressió sexual amb un tornavis, com a reprimenda per una masturbació. Per altra banda, la dona objecte arribaria en la filmografia ferreriana a l'extrem d'*I Love You* (1986), un dels seus darrers films, protagonitzat per un clauer en forma de cap de dona que, amb només xiular, entona amb una sensual veu femenina la frase que li dona títol.

## L'ACUMULACIÓ

Al seu estudi sobre la figura del maniquí a l'art del segle XX, Charo Crego analitza l'obra de Giorgio de Chirico i la disseminació d'objectes en els seus quadres: el pintor nascut a Grècia havia après de Nietzsche que les relacions entre els signes són convencionals, i que per tant a aquests se'ls pot despullar de qualsevol referència lògica. Segons Crego, "esto explica la acumulación aparentemente arbitraria de objetos en las obras metafísicas. Mediante esta amalgama, en los cuadros de De Chirico surgen nuevos significados y una forma nueva de ver las cosas, «extrañas, desconocidas, solitarias». Lo que realmente es metafísico es que cada signo se manifiesta aislado, misterioso, ajeno a la conexión lógica, que antes parecía inquebrantable". És el que De Chirico anomenava "la soledad de los signos" (Crego, 2007:37). I aquesta és una soledat absolutament present a les pel·lícules de Ferreri d'aquesta època. *Dillinger è morto*, per exemple, no és altra cosa que el diàleg entre un home i els objectes de casa seva, ja siguin una pistola, un flam, un pot de mel o un maniquí amb una màscara antigàs. De fet, en una entrevista Adriano Aprà parlava de "processus d'accumulation" i Ferreri li deia que aquest hauria estat el millor títol per al film (Aprà, 1969:30). A això s'hi suma la suspensió del temps, un altre dels trets que menciona Crego sobre De Chirico: Ferreri deia que la pel·lícula era un exercici sobre la durada de les dues hores (Aumont, de Gregorio, Pierre, 1969), i Pasolini, referint-se a un film anterior del cineasta, *L'uomo dei cinque palloni* (1965), deia que el director "riproduce la realtà nelle sue durate reali per sadismo" (Pasolini, 1966-67:231), una afirmació que *Dillinger è morto* fa encara més certa.

Aquesta acumulació d'elements en suspensió desembocaria en el següent film de Ferreri, *Il seme dell'uomo* (1969), que els fa aparèixer en un entorn postapocalíptic: el món ha viscut una crisi nuclear i Cino (Marco Margine) i Dora (Anne Wiazemsky), una jove parella, es refugien en una casa a la vora del mar. Durant la reconstrucció de la seva vida, molts objectes irrompen a la pel·lícula sense justificació narrativa: la immensa balena, el globus de la Pepsi-Cola o el personatge d'Annie Girardot, per exemple. Passat el daltabaix nuclear, els residus de la societat de consum es dispersen aquí i allà, mostrant-se arbitraris i inútils; no és casual que Alessandro Cappabianca parlés, en referència a la balena, d'un mar que vomita monstres (Grande, 1974:129). Es tracta d'una interrogació metafísica, molt propera a les obres de De Chirico, una obertura abismal de la cultura occidental que ens la mostra des d'una mirada aliena. Cino, decidit a recomençar de nou sense perdre la memòria del passat, tractarà d'ordenar i organitzar tot això en el seu particular museu de la civilització, exposició muntada a casa seva i farcida d'objectes inútils: una bola de formatge, un tocadiscs, una nevera, i un maniquí. A tots ells s'hi podrien sumar figures d'altres films de Ferreri, com la dona embalsamada de *La donna scimmia* o els ninots de cera del museu de *Ciao maschio* (1978), representacions dels mites de l'Imperi Romà, fonaments civilitzadors, resguardats d'una eventual invasió dels bàrbars temuda per l'artífex de la col·lecció.

Un cop el museu ja estigui muntat, Cino i Dora trobaran en un magatzem proper una munió de ninots d'homes i dones, pintats, tal com si anessin vestits. Són, com tots els altres, representants de la societat de consum que apareixen al film de forma arbitrària, però que, contràriament a ells, no encaixen dins del museu: no són elements extraordinaris a exhibir, sinó figures produïdes en massa i acumulades l'una al costat de l'altra. Figures que, a més, generen una interrogació, precisament com els maniquins de De Chirico. Segons Charo Crego, els maniquins són "los héroes dechiriquianos por excelencia, héroes negativos que, cons-

cientes de su impotencia, asumen la crisis de identidad a la que se saben condenados". Per a ella aquestes figures no fan referència tant a l'home deshumanitzat com a una humanitat originària i arcaica, i afegeix, citant a Maurizio Calvesi, que el superhome dechiriquià ha de retrocedir a una condició de subhome per descobrir que la derrota es troba en ell mateix (Crego, 2007:43-44).

Ja s'ha dit que el cinema de Ferreri és un "replanteamiento general y total de lo que pueda significar hoy en día seguir siendo humano" (Monterde, 1990:111); i els ninots d'*Il seme dell'uomo* plantegen aquesta pregunta des de la interrogació atemporal i metafísica, la que sembla suggerir Crego sobre l'obra de De Chirico, però també com a encarnacions d'una època: la deshumanització pròpia de la societat de consum. Per copsar aquesta dimensió històrica val la pena retrocedir a la primera acumulació del film: una dona amb llàgrimes als ulls, un noi amb sang regalimant pel cap, un nen vist des de baix, una dona gran, algú que resa. Aquests són els primers plans de la pel·lícula, rostres fotografiats en blanc i negre, probablement víctimes de guerres o massacres, cares de derrota. Els seguiran moltes fotografies més, conformant un total de 54: a les 20 primeres s'insereixen els títols de crèdit; les 34 següents mostren simplement els rostres, un rere l'altre, un rere l'altre, com si la pel·lícula no volgués començar i es tanqués a l'inici del seu discurs (Grande, 1974:115). Són imatges estàtiques del trauma que precedeixen d'altres del cinema de Ferreri. A *Chiedo asilo* (1979), el rostre d'un nen aparentment encegat per la guerra s'apareix davant dels ulls de Roberto Benigni. A *Il futuro è donna*, Hanna Schygulla mira al seu estudi una sèrie de diapositives del rostre de Greta Garbo, però aquestes són ràpidament substituïdes per imatges de víctimes de la guerra, rostres ferits als quals s'hi confronta el seu primer pla: un apunt que recorda a la Liv Ullmann davant del bonze cremant al televisor de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

La darrera d'aquestes 54 imatges d'arrencada, una persona negra que mira frontalment a càmera, és substituïda per un zoom sobre el primer ninot del film, vestit amb roba de persona, a qui han pintat uns cabells rossos, uns ulls tancats i uns llavis vermells; una noia el subjecta i dóna recomanacions de seguretat davant de la crisi nuclear en el context d'una emissió televisiva. Amb un sol tall, doncs, es passa del rostre humà al ninot: en el salt mortal que es produeix entre ambdós es condensen el passat i el futur de la interrogació del film sobre la humanitat, i s'obre una comparació entre els 54 rostres, acumulació de l'humà en forma de fotografies, i la munió posterior de ninots que Cino i Dora trobaran, acumulació del no humà. Entre uns i altres Ferreri, poeta de la immobilitat, proposa reflexions sobre els vincles entre la guerra i el món contemporani i comercial que ha produït les figures de plàstic. Es tracta d'una analogia semblant a la plantejada per Pasolini als textos recollits a *Escritos corsarios*, quan distingia entre el vell feixisme, el que arribà al poder a l'època d'entreguerres, i la seva nova versió, una societat de consum capaç d'imposar, amb un somriure lluent, gestos, comportaments i maneres de pensar. Són uns vincles que es tornen explícits quan Cino disposa tots els maniquins a la platja, amb un plàstic al damunt, com si estiguessin enterrats sota el mar, com en un cementiri, tal com diu Dora. De l'acumulació de víctimes en el pròleg de la pel·lícula es passa a aquesta imatge sinistra, que remet a les piles de cossos jueus dels camps d'extermini nazis i anticipa les figures residuals, no enterrades, que poblen els carrers de Milà a l'inici d'*cannibali* (Liliana Cavani, 1970). El ninot és, doncs, també un cadàver.

Aquesta acumulació de víctimes es voldrà compensar, finalment, amb la producció en sèrie d'éssers humans: Cino vol tenir fills, tal com ordenen els agents del Servei Administratiu de l'Estat, que els visiten i els diuen que el món s'ha de repoblar. Dora, en canvi, conscient

de la crisi, creu que no hi tenen cap dret. Com seria el fill que sortiria de les seves entranyes? Un maniquí? Davant del cementiri, Cino parlarà a Dora dels seus plans de paternitat, com un aventurer davant d'un territori a conquerir. Després, al final de la pel·lícula, quan hagi drogat i fecundat a Dora sense que ella se'n adoni, no parlarà només d'un fill, sinó de milions, tota la seva descendència, la nova humanitat. És per tot això que aquestes figures de plàstic que s'estenen davant seu no només encarnen el record de les víctimes, sinó també un projecte de futur, els naixements massius, de rostre incert. Quina serà la identitat de l'home del futur, què aportarà aquesta llavor de l'home que dona títol al film? Les figures esteses a la platja oscil·len entre la interrogació metafísica de De Chirico i el retrat històric, entre l'abstracció i la concreció d'una època. En qualsevol cas, en la seva acumulació es fusionen el record del passat i la planificació del futur, suggerint la seva terrible identitat.

## LA HISTÒRIA

Maurizio Grande va dir que l'exhibició de Maria a *La donna scimmia* era un racó del Tercer Món (Grande, 1974:40). En la seva figura peluda i estranya es reuniren, d'aquesta manera, dues dimensions de l'Alteritat: l'Altre monstruós i l'Altre estranger, que, com explica Roger Bartra a *El salvaje en el espejo* i *El salvaje artificial*, sempre han anat de la mà. Al llarg de la seva carrera Ferreri també es va interessar pel Tercer Món, literalment: el 1970 va produir la pel·lícula africana de Glauber Rocha, *Der Leone Have Sept Cabeças*, potser com a intent de trencar amb el seu declarat pessimisme sobre el paper del cinema europeu en aquesta qüestió: "le cinéma est raciste, un point c'est tou. Notre cinéma est un cinéma de Blancs pour les Blancs, qui ne le comprennent même pas: c'est le plus grand racisme possible. Il ne sert pas aux Jaunes, il ne sert pas aux Noirs, il ne sert à personne" (Aprà, 1969:31). Més endavant ell situaria a l'Àfrica *Ya bon les blancs* (1988), una de les seves darreres pel·lícules, tot i que probablement la seva obra més important sobre el Tercer Món no estigui rodada al Congo o al Brasil, sinó al cor d'Europa, al barri de Les Halles de París: a *Touchez pas à la femme blanche* (1974), Ferreri filma un western bufonesc i ridícul aprofitant la demolició del barri parisenc i la seva gran extensió de terra buida, producte d'una reforma urbanística. Els Estats Units, representats especialment pel General Custer (Marcello Mastroianni) i Buffalo Bill (Michel Piccoli), exterminen el poble indi de la mateixa manera que aquesta reforma està aniquilant els carrers populars, amb ressonàncies de l'Holocaust nazi: un grup d'indis format per homes, dones i vells és introduït al fosc soterrani d'un vell edifici, a continuació esfondrat. No hi ha càmera de gas, però la memòria dels camps d'extermini hi és igualment present.

Amb aquesta massacre contemporània reapareixen novament les teories de Pasolini, que havia assenyalat que el Tercer Món es podia trobar a la pròpia Europa, i que "Bandung es la capital de tres cuartas partes del globo y también es la capital de media Italia" (Pasolini, 1961:121). Aquí Les Halles són el salvatge Oest i Polònia a la Segona Guerra Mundial, però també Bolívia o el Congo: ple d'orgull, l'antropòleg racista que vaga per les escenes (l'únic personatge important que no va vestit d'època) mostra al General Custer unes fotografies del cadàver del Che Guevara, o de Patrice Lumumba detingut. Són imatges que ocupen tot el pla, com els rostres de víctimes d'*Il seme dell'uomo*, i el seu registre històric, brutal, dialoga amb el to de caricatura que presideix el film. Segons l'antropòleg, es tracta d'exhibicions educatives que ell s'ha vist forçat a muntar, com la que es veu a la seqüència següent: uns quants indis són embalsamats, farcits de diaris, per servir d'exemple als subversius. La Història i el

progrés, capaços d'arrasar un barri sencer de París, d'obrir les seves entranyes, són també els que esbudellen els cadàvers i els mostren com a trofeus. La figura dissecada, que *La donna scimmia* no ens havia mostrat, es presenta ara en tota la seva cruesa, regalimant sang. L'home convertit en objecte és, aquí, l'escriptura de la Història, l'escarni dels perdedors.

## CONCLUSIONS

El recorregut que hem realitzat en aquestes pàgines no ha estat de cap manera exhaustiu, però ens ha servit per abordar diferents vessants de la figura del ninot al cinema de Marco Ferreri, que podríem resumir en les següents: la presència com a símptoma i profecia, la metàfora de les relacions de parella, la reificació, la interrogació metafísica i l'analogia amb les víctimes de la Història. A partir d'aquestes cinc dimensions podem treure dues conclusions bàsiques, ambdues a partir d'oscil·lacions.

En primer lloc, els ninots es mouen entre l'abstracció i el retrat històric: el dubte sobre l'essència de l'home es conjuga amb referències explícites a una civilització, la de finals dels anys 60 i inicis dels 70, atemorida per la Guerra Freda i dominada per la societat de consum. El propi Ferreri deia que "Je veux être dans un moment particulier qui est le moment d'aujourd'hui. On est rentré dans une période qui est comme le Moyen Age et d'où on ne pourra plus revenir en arrière" (Maheo, 1986:107). Les declaracions són del 1983, però en elles se sintetitza la voluntat del cineasta d'acostar-se a un moment històric concret, un moment de canvi que fa replantejar què és l'ésser humà i quin sentit té la seva cultura. En altres paraules, un moment fonamental que duu a interrogants profunds, registre històric i reflexió filosòfica que es donen la mà.

Per altra banda, els ninots de Ferreri oscil·len entre el registre del passat i la previsió del futur: les seves analogies amb els rostres ferits de l'inici d'*Il seme dell'uomo*, així com amb les fotografies de Lumumba o el Che Guevara a *Touchez pas à la femme blanche*, evoquen crims del passat; i, al mateix temps, la seva aparició com a símptoma o profecia, ja sigui com a nina als peus del llit a *La donna scimmia*, o com a acumulació de cossos a *Il seme dell'uomo*, preludia un futur poc esperançador. En la seva abstracció, en la indefinició del seu rostre, els ninots i maniquins reuneixen la petjada de la Història i, al mateix temps, la incertesa del que vindrà. Són punt d'unió entre el passat i el futur, nucli d'interrogacions sobre què hem de fer amb el nostre present.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- APRÀ, Adriano, «Trois entretiens avec Marco Ferreri: Entretien II», *Cahiers du cinéma*, 217 (novembre 1969), pp. 28-31.
- AUMONT, Jacques; DE GREGORIO, Eduardo; PIERRE, Sylvie, «Trois entretiens avec Marco Ferreri: Entretien III», *Cahiers du cinéma*, 217 (novembre 1969), pp. 31-36.
- BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino, 1996.
- *El salvaje artificial*, Barcelona, Destino, 1997.
- CREGO, Charo, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Madrid, Abada, 2007.
- GRANDE, Maurizio, *Marco Ferreri*, Firenze, La nuova Italia, 1974.
- MAHEO, Michel, *Marco Ferreri*, Paris, Edilg, 1986.

- MONTERDE, José Enrique, «De la decadencia a la utopía», en Esteve Rimbau (ed.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid / Valencia, Càtedra / Mostra de Cinema Mediterrani, 1990, pp. 111-119.
- PASOLINI, Pier Paolo, «Bandung capital de media Italia» (1961), en Pier Paolo Pasolini, *Las bellas banderas*, Barcelona, Planeta, 1982, pp. 119-121.
- «Battute sul cinema» (1966-67), en Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1995.
- *Escritos corsarios*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- RIAMBAU, Esteve, «Del neorrealismo a la crisis del cine. Una conversación con Marco Ferreri», en Esteve Rimbau (ed.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid / Valencia, Càtedra / Mostra de Cinema Mediterrani, 1990a, pp. 13-23.
- «El ciclo biológico del animal ferreriano», en Esteve Rimbau (ed.), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid / Valencia, Càtedra / Mostra de Cinema Mediterrani, 1990b, pp. 103-110.

