

## «Ma il passato è davvero passato?» Aprà storico del cinema italiano\*

Alberto Pezzotta\*\*

### ABSTRACT

Come storico e filologo del cinema italiano, Aprà non si tira indietro mai dall'esprimere i propri gusti critici e i propri giudizi. Artefice della rivalutazione del cinema di Raffaello Matarazzo nella prima metà degli anni Settanta, in seguito privilegia autori 'medi' grandi e piccoli (da Pietro Germi a Giorgio Bianchi, da Alberto Lattuada ad Aldo Fabrizi), in cui trova sia una maestria stilistica, sia un attento e complesso dialogo con il pubblico e la società. Ma non trascurava figure più celebrate come Roberto Rossellini ed Ermanno Olmi, di cui mette in luce lati trascurati con un metodo di analisi sempre originale.

**Parole-chiave.** Storia del cinema italiano; Storia della critica; Cinema medio; Film d'appendice; Rivalutazione

As a historian and philologist of Italian cinema, Aprà never shies away from expressing his critical tastes and judgments. A key figure in the reevaluation of Raffaello Matarazzo's cinema in the early 1970s, he later favored 'average' directors, both well-known and less so (from Pietro Germi to Giorgio Bianchi, from Alberto Lattuada to Aldo Fabrizi). In these directors, he found both stylistic mastery and a careful, complex dialogue with the public and society. However, he also didn't neglect more celebrated figures like Roberto Rossellini and Ermanno Olmi, whose overlooked aspects he highlighted with a consistently original method of analysis.

**Keywords.** History of Italian cinema; History of criticism; Average cinema; Melodrama; Reevaluation

\* «Ma il passato è davvero passato?» è la frase che chiude A. APRÀ, *Emmer classico moderno*: Terza liceo, in *mister(o)Emmer. L'attenta distrazione*, a cura di S. Francia di Celle, E. Ghezzi, Torino Film Festival, Torino 2004, p. 163.

\*\* Alberto Pezzotta, Università IULM, [alberto.pezzotta@iulm.it](mailto:alberto.pezzotta@iulm.it).

### Tra storia e critica

«Si cerca [...] di capire, rileggendone la storia, che cosa è diventato il cinema di oggi, e perché», scriveva Adriano Aprà nel 1976<sup>1</sup>. Nella sua opera è difficile distinguere il critico militante, lo storico e l'organizzatore di rassegne e retrospettive, che nel nuovo millennio era diventato anche autore di contenuti extra di DVD. Proprio in ciò sta la vitalità irripetibile della sua figura di intellettuale.

L'obiettivo di questo intervento, rendere conto della sua attività di storico del cinema italiano, può sembrare una segmentazione artificiosa. Per scelta di campo, inoltre, non si considera l'attività di Aprà come storico della tecnologia e del documentario<sup>2</sup>. Ma si è pensato che fosse utile ragionare su un metodo, tentando di ordinare una produzione spesso dispersa e mettendo in rilievo materiali a volte poco noti.

Aprà ha sempre cercato di essere uno storico: anche del presente. Specie nel nuovo millennio, è significativo il suo tentativo di sistematizzare 'in diretta' la produzione multiforme del cinema 'sperimentale' o «fuori norma»<sup>3</sup>. D'altro canto, Aprà è sempre stato un critico anche quando è stato uno storico del cinema del passato, ritenendo che l'espressione di un giudizio e di un gusto servisse a costruire un percorso che dallo studio passasse alla divulgazione e al restauro.

L'espressione del giudizio, per Aprà, è l'opposto e l'antidoto del rivalutare indiscriminato. Nel volume *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, curato da Aprà con Massimo Armenzoni e Patrizia Pistagnesi, pubblicato in occasione della retrospettiva parmense del 1989, la *Premessa* non firmata, se pure formalmente condivisa con gli altri curatori, è emblematica di un metodo e di un programma che ispirano Aprà nell'arco di vari decenni:

<sup>1</sup> A. APRÀ, *Per una revisione del cinema popolare italiano*, in Raffaello Matarazzo, *Materiali*, a cura di Id., C. Freccero, A. Grasso, S. Grmek Germani, M. Lombezzi, P. Pistagnesi, T. Sanguineti, vol. 1, Quaderno del Movie Club, Torino 1976, ora in *Le fortune del melodramma*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2004, p. 140.

<sup>2</sup> Cfr. almeno ID., *La tecnologia del cinema italiano*, in *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, a cura di P. Bertetto, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2011, pp. 225-241; ID., *Itinerario personale nel documentario italiano*, in *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, a cura di L. Micciché, Associazione Philip Morris - Progetto Cinema/Lindau, Torino 1995, pp. 281-295.

<sup>3</sup> Cfr. *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2013.

Rivalutare: brutto verbo, che accompagna il destino, sempre postumo, di tanti registi. Potremmo quasi dire di tutti, visto lo sbracamento della cinefilia, che non ha più il gusto della scoperta o almeno lo scrupolo dei distinguo, e che appiattisce ormai tutti i film del passato in una insipida celebrazione del tempo che fu<sup>4</sup>.

Aprà ha ammesso in altre occasioni la propria «matrice cinefila»<sup>5</sup>: figlio prima dei «Cahiers du cinéma» e poi della variante *macmabonienne* di Michel Mourlet<sup>6</sup>, da giovane scriveva su quell'eterogeneo calderone che era il mensile «Filmcritica», diretto dal rosselliniano Edoardo Bruno. Ma nel 1989 tiene a distinguersi da una cinefilia postmoderna che all'epoca può essere esemplificata da quella di Giovanni Buttafava e del «Patalogo», che mescola snobisticamente alto e basso<sup>7</sup>. Pochi anni prima Aprà aveva scritto con rammarico: «La cinefilia si è diffusa, oggi è malattia comune, quasi volgare»<sup>8</sup>.

Ma dopo questa dichiarazione polemica, nella *Premessa* al libro su Germi, scrive Aprà: «Eppure bisogna ancora 'rivalutare' Germi»<sup>9</sup>. Dove il 'rivalutare' (questa volta tra virgolette) ha anche una componente di nostalgia e di contrapposizione al presente.

Accade infatti, e non solo con Germi, che un cinema che potevamo permetterci di considerare (egregiamente) medio – perché era possibile contrapporgli quello di autori più complessi e moderni – oggi finisca per sembrarci invidiabile, semplicemente perché non

<sup>4</sup> ID., *Premessa. Il coraggio della coerenza*, in *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, a cura di Id., M. Armenzoni, P. Pistagnesi, Pratiche, Parma 1989, p. 7.

<sup>5</sup> ID., *In viaggio con Rossellini*, Falsopiano, Alessandria 2006, p. 9.

<sup>6</sup> Per una prima ricostruzione della propria formazione cinefila, con attenzione anche alle sopravvalutazioni, cfr. ID., *Il cinema complicato di Cottafavi*, in *Ai poeti non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e televisione*, a cura di Id., G. Bursi, S. Starace, Cineteca di Bologna, Bologna 2010, pp. 33-37. Cfr. anche il saggio su Mourlet, ID., *Un conservatore con cui confrontarsi*, in «Cabiria. Studi di cinema», n. 203-204, gennaio-agosto 2023, pp. 61-67.

<sup>7</sup> Cfr. G. BUTTAFAVA, *Una videoteca ideale*, in *Il Patalogo cinque & sei. Annuario 1983 dello spettacolo. Cinema & Televisione + Video*, Ubulibri, Milano 1983, ora in Id., *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, a cura di L. Pellizzari, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 2000, pp. 127-144.

<sup>8</sup> A. APRÀ, *Ladri di cinema*, in *Ladri di cinema*, a cura di Id., Ubulibri, Milano 1983, p. 13.

<sup>9</sup> ID., *Premessa. Il coraggio della coerenza*, cit., p. 7.

ne esiste più l'uguale: se n'è perso lo stampo, come si dice. Questo stampo è poi quello di un cinema fondato sulla regola, sul 'limite', che tutta una serie di cineasti hanno voluto e saputo darsi: rispetto di un'industria (relativamente) sana, professionismo scrupoloso, adesione sincera ai desideri di un pubblico 'adulto': umiltà orgogliosa di chi lavora con gli altri e per altri<sup>10</sup>.

Da questo testo emergono i due tipi di cinema che interessano ad Aprà storico e critico, o storico-critico: da parte un cinema medio «fondato sulla regola» e «sul 'limite'»; dall'altro il cinema degli autori senza limiti e senza regole.

### **Cinema medio e autori**

Negli anni Cinquanta la nozione di «cinema medio» era stata periodicamente invocata da una critica che poi non ne vedeva mai una realizzazione adeguata. C'era chi ammetteva il cinema medio in via teorica, ma non si preoccupava di trovare applicazioni pratiche<sup>11</sup>; e chi riconosceva «l'inevitabile esigenza della cinematografia italiana a organizzarsi sul piano industriale»<sup>12</sup>, ma poi era sempre deluso dai risultati. Pochi sapevano davvero valorizzare il concetto, vedendolo in una dimensione dinamica. Come faceva Italo Calvino, scrivendo:

Il film d'arte è una bellissima cosa ma resterà sempre un'opera d'eccezione, è un film che ci facciamo noialtri e poi andiamo a vedercelo strizzando l'occhio e schioccando la lingua. Ma il problema interessante del nuovo cinema italiano era vedere se il linguaggio dei Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Renato Castellani riusciva a proliferare, se da stile poetico riusciva a diventare una lingua corrente, e a dar vita a una buona serie di drammi e di farse popolari di produzione media<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> Cfr. R. RENZI, *Significato del film medio e accaparramento ideologico*, in «Cinema», n. 58, marzo 1951, p. 128.

<sup>12</sup> M. GRANDE, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma 2003, pp. 95-98. Grande analizza articoli di Vito Pandolfi, Morando Morandini, Giorgio Pullini e Alberto Moravia.

<sup>13</sup> I. CALVINO, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in «Cinema Nuovo», n. 10, 1 maggio 1953, ora in Id., *Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1889-1890. Come esempi di produzione media, Calvino cita i film di Zampa, Germi, Steno e Monicelli.

Appropriandosi di questa nozione, Aprà non sembra interessato tanto al problema della popolarità, che negli anni Cinquanta aveva una rilevanza gramsciana, quanto al rapporto con l'industria e alla presenza di regole e limiti (che possono essere quelle dei generi) con cui stabilire un dialogo proficuo.

I film medi, per Aprà, possono essere diretti da grandi registi, come Mario Camerini, Castellani, Luigi Comencini, Vittorio Cottafavi, Luciano Emmer, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Raffaello Matarazzo, Antonio Pietrangeli, Dino Risi, Mario Soldati, a cui spesso Aprà ha dedicato retrospettive; o da registi obiettivamente più piccoli, come Giorgio Bianchi, Francesco De Robertis, Aldo Fabrizi, Augusto Genina, Ferdinando Poggioli, su cui non sempre ha scritto in modo esteso<sup>14</sup>. In molti casi sono registi «reticenti», che «hanno preferito nascondersi dietro la macchina del cinema»<sup>15</sup>; frequentatori di una «zona opaca» che si trova «a metà strada tra arte e artigianato»; autori di film che «non sono film di genere, senza essere esplicitamente film d'autore»<sup>16</sup>. Addirittura, questi registi possono non avere nemmeno uno stile riconoscibile<sup>17</sup>. E forse proprio per questo lo attirano; un po' perché esaltano la capacità del critico che ha lo sguardo più acuto rispetto a chi i film li fa: «Si sa che i registi, quelli non 'autori' soprattutto, non capiscono spesso i film che fanno»<sup>18</sup>. Ma anche perché provocano impreviste passioni e amoroze capacità di ascolto, a rischio di sopravvalutazioni cinefile – si

<sup>14</sup> Su Soldati, cfr. A. APRÀ, *Alla riscoperta di Mario Soldati cineasta*, in *Mario Soldati e il cinema*, a cura di E. Morreale, Donzelli, Roma 2009, pp. 23-29. Su De Robertis, cfr. ID., *Storie di guerra: De Robertis e Rossellini*, in *Storia del cinema italiano 1940/1944*, a cura di E. G. Laura, vol. VI, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010, pp. 69-88. Nell'area di interesse di Aprà rientrano anche registi come Alessandro Blasetti, Renato Castellani e Giuseppe De Santis, di cui si è occupato solo di sfuggita.

<sup>15</sup> ID., *Mario Camerini: dalla realtà alla metafora*, in *Storia del cinema italiano 1934/1939*, a cura di O. Caldiron, vol. V, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2006, p. 225.

<sup>16</sup> ID., *Aldo Fabrizi regista*, in *Storia del cinema italiano 1949/1953*, a cura di L. De Giusti, vol. VIII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 460-461.

<sup>17</sup> «È assai difficile, se non impossibile, identificare Comencini dal modo in cui gira». ID., *Comencini, ultimo umanista*, in *Storia del cinema italiano 1977/1985*, a cura di V. Zagarrìo, vol. XIII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2005, p. 119.

<sup>18</sup> ID., *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, in *Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 1979, p. 205.

veda l'analisi del finale di *Cronaca nera* (1947) di Bianchi<sup>19</sup>.

I film senza limiti e senza regole sono invece, per Aprà, i film dei grandi autori come Michelangelo Antonioni, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Marco Ferreri, Roberto Rossellini, Ermanno Olmi, ma anche di più 'piccoli' registi sperimentali come Tonino De Bernardi. Quelli che lo interessano meno sono i generi bassi, la serie B, gli oggetti di culti cinefili come Dario Argento, Mario Bava, Lucio Fulci, Sergio Leone: che respinge sia per motivi di gusto, sia perché vede l'ombra di mode improntate al «provincialismo»<sup>20</sup>.

Coerentemente con il suo amore per il cinema, Aprà non vede però il cinema medio come separato dagli «autori più complessi e moderni». I loro film dialogano, come per un irresistibile magnetismo intertestuale che lo storico-critico non può che sancire come un dato di fatto, dimenticandosi che è lui a istituirlo. *Il ferroviere* (Pietro Germi, 1956) «fa pensare a *Ladri di biciclette*»; *L'uomo di paglia* (Pietro Germi, 1958) «prolunga *Il grido*»<sup>21</sup>; *Tormento* (Raffaello Matarazzo, 1950) evoca *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954), *Pickpocket* (*Diario di un ladro*, Robert Bresson, 1959), *The Wrong Man* (*Il ladro*, Alfred Hitchcock, 1956) e persino *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924)<sup>22</sup>; *Anna* (Alberto Lattuada, 1951) è un «melodramma 'freddo'»<sup>23</sup> come *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952). Parallelamente, anche nel cinema d'autore si può «individuare la presenza di stereotipi, cioè di segni tipicamente non 'd'autore', come «l'aspetto fumettistico» di *Europa '51* e di *Viaggio in Italia*, alla base del loro fraintendimento<sup>24</sup>. Di fondo c'è l'esigenza di uno studio globale e ad ampio raggio del cinema, che non patisca idiosincrasie, pregiudizi estetici e sclerosi ideologiche.

<sup>19</sup> Cfr. ID., *Alla ricerca di Giorgio Bianchi*, in *Storia del cinema italiano 1945/1948*, a cura di C. Cosulich, vol. VII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, p. 201.

<sup>20</sup> Cfr. la frecciata contro Quentin Tarantino in ID., *Il cinema complicato di Cottafavi*, cit., p. 36.

<sup>21</sup> ID., *Premessa. Il coraggio della coerenza*, cit., p. 8.

<sup>22</sup> Cfr. ID., *Capolavori di massa*, in *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, ID., C. Carabba, Guaraldi, Rimini 1976, pp. 26, 28 (si tratta di una versione modificata e notevolmente ampliata di ID., *Per una revisione del cinema popolare italiano*, cit.).

<sup>23</sup> ID., *Primi approcci a Lattuada*, in *Alberto Lattuada. Il cinema e i film*, a cura di ID., Marsilio, Venezia 2009, p. 15.

<sup>24</sup> ID., *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, cit., p. 201.

### Il caso Matarazzo

L'adesione di Aprà al «cinema medio» lo pone all'antitesi non solo della cinefilia di Buttafava e dei suoi discepoli, attratti dagli estremi con una propensione per il 'basso', ma anche della storiografia ufficiale e della critica di marca aristarchiana, che per decenni ha esercitato una omologazione del gusto anche nella critica quotidianista. Lo mostra con chiarezza la prima grande rivalutazione – sostantivo 'brutto' ma inevitabile – di cui fu protagonista: quella di Raffaello Matarazzo, frutto di una rassegna da lui curata nel 1976 a Savona insieme Carlo Freccero, Aldo Grasso, Sergio Grmek Germani, Mimmo Lombezzi, Patrizia Pistagnesi e Tatti Sanguineti.

Tale rivalutazione partiva da una rilettura polemica del ruolo giocato dal neorealismo. Secondo Aprà il neorealismo costituisce per il cinema italiano una «ipoteca», un «peso ideologico e metodologico»<sup>25</sup>. Ovviamente Aprà contesta il neorealismo da sinistra, individuando in esso una «ideologia ottocentesca (umanitaria, progressista, populista)»<sup>26</sup>, in linea con le critiche mosse da Franco Fortini all'epoca di *Due soldi di speranza* (1952) di Castellani<sup>27</sup>. Ma soprattutto Aprà rimprovera al neorealismo l'incapacità di prendere atto della natura industriale del cinema e di stabilire un rapporto con il pubblico – e a questo proposito cita, in modo forse un po' tendenzioso, il dibattito su «Cinema Nuovo» del 1955-1956, che arrivava a conclusioni molto diverse dalle sue<sup>28</sup>.

Dalla constatazione dei limiti del neorealismo segue, per Aprà, la necessità di 'riscoprire' un 'cinema popolare' oscurato dalla sopravvalutazione critico-ideologica ed estetica dei pochi capolavori neorealisti. Che per Aprà rimangono capolavori anche se, sottolinea, non sono stati prodotti diversamente dai film di Matarazzo: fanno parte dello stesso cinema.

<sup>25</sup> ID., *Capolavori di massa*, cit., p. 9.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>27</sup> Cfr. F. FORTINI, *Due soldi di speranza* [1952], ora in ID., *Dieci inverni*, De Donato, Bari 1973.

<sup>28</sup> Cfr. R. RENZI, *Impopolarità del neorealismo*, ora in *Antologia di «Cinema Nuovo» 1952-1958. Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale. Volume primo: neorealismo e vita nazionale*, a cura di G. Aristarco, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975, pp. 446-451; C. COSULICH, *La battaglia delle cifre*, ora in *ivi*, pp. 462-473.

In realtà, ciò che contesta Aprà sono i discorsi che hanno usato strumentalmente il neorealismo. Di certo, come specificherà in seguito, gli dà fastidio la logica «pre-tecnologica» e idealista di chi, «come gli struzzi», si rifugia nel vagheggiamento di una poesia e di una cultura astratta<sup>29</sup>. Aprà auspica altro: da una parte uno studio sociologico e mediologico del cinema, che tenga conto sia del funzionamento dei generi (che il neorealismo avrebbe messo a margine, anche se oggi sappiamo che nella prassi non fu così)<sup>30</sup>, sia del rapporto con il pubblico; dall'altra un'analisi testuale e filologica dei film, supportata da dati concreti e contraria a ogni impressionismo.

Nel 1976 Aprà mostra anche un'apertura verso il western, l'horror, i film di Franchi e Ingrassia «che hanno coscienza parodica»<sup>31</sup> di se stessi, e che in seguito però non ha frequentato. Ma ad appassionarlo è un regista come Matarazzo, che arriva prima della malizia leoniana che oggi definiremmo postmoderna, e proprio per questo, secondo Aprà, avrebbe una «maggiore coscienza delle caratteristiche del cinema, delle sue funzioni profonde (nel profondo dell'inconscio)»<sup>32</sup>.

I film di Matarazzo interessano ad Aprà perché esemplificano le tante cose che sa fare il cinema medio: la ricchezza espressiva; la complessità; la capacità di mostrare una condizione sociale per cui non propone alternative ma che viene descritta «senza reticenze»<sup>33</sup> – tutte cose che non si sono mai volute vedere. Ciò che viene fuori dai film di Matarazzo «è la violenza della repressione, tanto più forte e insostenibile [...] proprio perché mostrata all'interno di un'ideologia 'conservatrice' che esclude ogni illusoria soluzione nell'ambito della realtà, di un referente credibile, neorealistico»<sup>34</sup>.

Al di là della provocazione – in modo un po' contorto, Aprà sta dicendo che Matarazzo è 'più realistico del neorealismo' – oggi conta la sua capacità di

<sup>29</sup> APRÀ, *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, cit., p. 202.

<sup>30</sup> In questo senso sono stati fondamentali gli studi di Alberto Farassino, a partire dal pionieristico A. FARASSINO, *Giuseppe De Santis*, Moizzi, Milano 1978; *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, a cura di Id., EDT, Torino 1989.

<sup>31</sup> APRÀ, *Capolavori di massa*, cit., p. 12.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 28.

entrare dentro il sistema argomentativo del film, di andare oltre i paraocchi della critica tradizionale e di studiare la ricezione. Per questo attribuisce un valore emblematico alla condanna morale di *Catene* (Raffello Matarazzo, 1949) da parte del Centro Cattolico Cinematografico, che ne esclude la proiezione nelle sale parrocchiali<sup>35</sup>.

Ma non c'è solo questo. In Aprà c'è sempre un lato nostalgico e passatista, che nel caso di Matarazzo rivela il vagheggiamento per un'epoca che è quella della sua prima giovinezza. E i film di Matarazzo gli interessano proprio per quello di cui parlano: la famiglia «che fa difficoltà a comporsi e ricomporsi»<sup>36</sup>, o che si frantuma. Sono temi che si trovano in un testo dedicato a un regista molto diverso, Philippe Garrel<sup>37</sup>.

### Generi e compromessi

Matarazzo in fondo è l'unico regista di genere – e di un genere, quello melodrammatico, che è sempre «eccessivo»<sup>38</sup> (un termine che nel 1976 evoca irresistibilmente Georges Bataille) – di cui Aprà si sia interessato in modo organico. Anche Cottafavi frequenta generi come il peplum e il mitologico, ma non in modo esclusivo, e comunque Aprà non nutre nei confronti di questi film l'adesione totale che prova per *Catene* o *Tormento*. Anche se va specificato che Aprà cerca di non ridurre Matarazzo al mélo, e valorizza le altre sue opere in una classica prospettiva autoriale, leggendo in esse la continuità, se non di un percorso estetico, di una visione del mondo. Anche in ciò si vede l'impronta della cinefilia dei «Cahiers du cinéma».

Aprà non ha nulla contro i generi, specie se non sono troppo 'bassi' o escapisti. Il genere, infatti, ha una funzione che è importante riconoscere: esso «è una struttura che esplicita una società stabile, o per meglio dire una società che

<sup>35</sup> Cfr. *Ivi*, p. 22. Ciò viene del tutto ignorato nel testo che, nel libretto Guaraldi del 1976, dovrebbe costituire un contraltare alle tesi di Aprà, cfr. C. CARABBA, *Brutti e cattivi*, in *Neorealismo d'appendice*, Aprà, Carabba, cit., pp. 37-57.

<sup>36</sup> APRÀ, *Capolavori di massa*, cit., p. 24.

<sup>37</sup> Cfr. ID., *La maturità di Garrel*, in *Philippe Garrel*, a cura di S. Della Casa, R. Turigliatto Lindau, Torino 1994.

<sup>38</sup> ID., *Capolavori di massa*, cit., p. 24.

desidera produrre un'immagine stabile di se stessa»<sup>39</sup>. Ma i registi della commedia degli anni Cinquanta, come Risi e Comencini (Mario Monicelli, per una delle sue idiosincrasie, rimane in ombra), non solo usano un genere di per sé culturalmente interessante: essi sanno anche fare i conti con l'«ipoteca» sopra ricordata. Infatti, riescono a «coniugare il neorealismo», ossia «fornirlo di grammatica e di sintassi»<sup>40</sup>, in un gioco di maschere e di apparenze che traghetta la commedia verso il cinismo e la cattiveria degli anni Sessanta e oltre; e mostrano, in ogni decennio, l'irriducibile mediocrità degli italiani.

Di Risi, Aprà risarcisce, rivaluta e illumina con una luce nuova film come *Il segno di Venere* (1955) e *Poveri milionari* (1959). Nel caso di Comencini, esce spesso dall'ambito della commedia, data la predilezione per *La finestra sul luna park* (1957) e *Incompreso* (1966); ma non trascura *Pane, amore e fantasia* (1953) (bestia nera dei critici degli anni Cinquanta, compreso il meno aristarchiano dei collaboratori di «Cinema Nuovo», Vittorio Spinazzola)<sup>41</sup>. E se è in sintonia con le analisi di Maurizio Grande<sup>42</sup>, arriva ad anticipare quelle sul *gender*<sup>43</sup>.

Ciò che in fondo lo affascina di tutti questi registi è la dialettica che si instaura tra realtà e dover essere, tra la regola e l'autore. È proprio nei «film di compromesso» che un regista come Lattuada, «libero dagli obblighi del 'dover essere'», può finalmente «rivelarsi»<sup>44</sup>. E qui Aprà va oltre la vecchia *politique des auteurs* alla Jacques Lourcelles<sup>45</sup>: perché non si tratta di celebrare l'autore che vince comunque i condizionamenti dell'industria facendo risplendere la propria poetica, ma di vedere come i condizionamenti facciano emergere un'autorialità più segreta, sintomatica, in contrasto con le ambizioni ufficiali.

<sup>39</sup> ID., *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, cit., p. 204.

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 203-204.

<sup>41</sup> Spinazzola definisce *Pane, amore e fantasia* «un eccellente esempio di "falso rustico"». V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, p. 103.

<sup>42</sup> Cfr. GRANDE, *La società della commedia*, in *La commedia all'italiana*, Id., cit., pp. 29-88.

<sup>43</sup> A proposito di *La finestra sul luna park*, «Il maschio neorealista accede graduale alla femminilità che ha ereditato dalla madre morta». APRÀ, *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, cit., p. 209.

<sup>44</sup> APRÀ, *Primi approcci a Lattuada*, cit., p. 2.

<sup>45</sup> «Il *Dictionnaire des films* di Jacques Lourcelles, con tutte le sue idiosincrasie antimoderniste [...] continua a essere un mio *livre de chevet*». APRÀ, *Il cinema complicato di Cottafavi*, cit., p. 36.

### Capolavori e film ‘minori’

Se Aprà è affascinato dai registi ‘reticenti’ e dai professionisti, dall’altro celebra e valorizza i grandi autori, senza cedere mai a revisionismi e iconoclastie. Aprà non ha bisogno di contestare il canone, proprio perché fa di tutto per allargarlo, mostrando il valore del cinema medio, spesso indistricabile dal cinema alto e d’autore. Certo, non tutti gli autori del canone lo interessano allo stesso modo. Il fatto che si occupi raramente di registi come Federico Fellini e Visconti (e anche Pier Paolo Pasolini, ma la questione è più complessa, e da trattare in altra sede), rende chiara la mappa delle sue affinità elettive.

D’altra parte la sua predilezione per certi autori mostra ancora una volta la sua estraneità alla storiografia accademica e alla critica ideologica. Il suo amore per Rossellini parte dalla ricerca, nel 1959, della pellicola dell’allora invisibile *Viaggio in Italia*, scomparso dalla circolazione così come qualche anno prima era stato rimosso dal discorso critico di «Cinema Nuovo». Da cui una constatazione: «il metodo di analisi del cinema imperante allora in Italia era un ostacolo, non un aiuto alla comprensione dei film, non solo quelli di Rossellini»<sup>46</sup>.

Lo studio dei grandi autori diventa per Aprà un modo per riscrivere la storia del cinema: che in questo caso avviene non spostando la prospettiva e illuminando zone opache, ma vedendo con luce nuova capolavori (quasi sempre) riconosciuti, che vanno però spolverati, tolti dal museo e restituiti alla passione. Anche se la passione di Aprà non diventa mai delirio o presunzione dell’*artifex additus artificii*; essa ha bisogno, quasi per pudore, dello schermo della filologia, della precisione dell’analisi e dello studio dei documenti. Lo si vede anche dalla concisione della sua scrittura, sempre sintetica al punto di essere apodittica.

L’impronta della *politique des auteurs* sta nel dare lo stesso rilievo e nell’usare gli stessi strumenti di analisi anche per i film in genere considerati minori: documentari, «brevi interventi d’occasione» televisivi<sup>47</sup>, cortometraggi d’esordio nella cui sequenza d’apertura «verrebbe voglia di dire» che è «sintetizzato gran

<sup>46</sup> ID., *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 7.

<sup>47</sup> Si veda l’analisi dei due filmati di Olmi (*Regista in vacanza* e *Ritorno al paese*) per la rubrica *Quest’estate* (1967) del secondo programma della RAI. Cfr. ID., *Le rinascite di Olmi*, in *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2003, p. 11.

parte del cinema» di quel regista<sup>48</sup>. O anche opere massacrate dalla critica: *Camminacammina* (1983) di Olmi, *Il sogno della farfalla* (1994) di Marco Bellocchio, tanti Rossellini che imbarazzano anche i suoi estimatori: *Anno uno* (1974), *Vanina Vanini* (1961), *Illibatezza* (episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, 1963). Vedere il grande autore nel suo film minore, in fondo, è come vedere il Cinema nel piccolo film del regista medio, timido e reticente.

Il prediletto Rossellini, cui Aprà ha dedicato per tutta la vita un'attenzione che non ha prodotto una monografia ma solo una raccolta di scritti graficamente povera e dimessa, *In viaggio con Rossellini*, è anche l'autore che lo porta oltre il suo stesso amore per il cinema. Rossellini è infatti il regista che critica il cinema «come apparato magico, sala oscura, luogo rituale, ventre materno, luogo regressivo di uomini che sono ridiventati bambini [...], forza maligna se non addirittura demoniaca»<sup>49</sup>.

Da una parte Rossellini è il padre che punisce e che costringe a diventare adulti, il super-ego, l'asceta autolesionista, il nemico dell'estetica e del piacere, che vuole andare oltre il cinema e trasformare l'arte in «informazione»<sup>50</sup>. È il regista esigente che obbliga il suo estimatore a farsi piacere film scostanti (chi si sottoporrebbe oggi, per il puro gusto della visione, a film come *L'età del ferro* de 1964 o lo stesso *Il Messia* del 1975?).

Ma Rossellini è anche il regista che ha «la capacità di cambiare ogni volta, di fare film diversissimi l'uno dall'altro»<sup>51</sup>: l'autore che scardina l'autorialità. E proprio per questo rende necessario, più che mai, il lavoro del critico. Un critico *passeur*, 'passatore' o traghettatore, o addirittura avvocato difensore, come avrebbe detto Serge Daney<sup>52</sup>. Un critico in grado di ricostruire il percorso che unisce *Un pilota ritorna* (1942) e *Atti degli apostoli* (1969) – «*quel drôle de chemin*», scrive Aprà,

<sup>48</sup> Si veda l'analisi della prima sequenza di *Abbasso il zio* (1961). Cfr. ID., *Tormenti, estasi, rigenerazioni. Una panoramica sull'opera di Marco Bellocchio*, in *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, a cura di ID., Marsilio, Venezia 2005, p. 11.

<sup>49</sup> ID., *In viaggio con Rossellini*, cit., pp. 50-51.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>52</sup> Cfr. S. DANAY, in P. ROGER, *Cinema televisione informazione*, e/o, Roma 1999, pp. 72-107.

citando il finale di *Pickpocket*<sup>53</sup> Il critico-storico ha il compito di mostrare la logica e la necessità di questo percorso: e in ciò ritrova la libertà e il piacere – se non della visione, della ricerca e della scrittura. E tutto questo sullo sfondo di un’attenzione costante al contesto, alla ricezione (con le polemiche del caso), all’analisi testuale e soprattutto, in una logica anti-idealista, all’economia e ai modi produttivi.

<sup>53</sup> APRÀ, *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 12.