

Il cinema come *Bildungsroman*

Rinaldo Censi*

ABSTRACT

L'esperienza cinematografica di Adriano Aprà è qui considerata come un lungo romanzo di formazione. Il *Wilhelm Meister* di Goethe funge da testo inaugurale e, insieme, specchio, ingranaggio letterario su cui fare scorrere le riflessioni di Aprà. La sua è la storia di un apprendistato continuo, che mai si chiude. Un'esplorazione da cartografo che aggiunge nuovi territori alla mappa del cinema. Non solo. La storia del cinema diventa una storia delle idee, sottoposta a incessanti revisioni, puntualizzazioni, pentimenti, lunghe liste e cataloghi. Il cinema è passione, dedizione, condivisione, amicizia.

Parole-chiave. Cinefilia; Bildungsroman; Amicizia

Adriano Aprà's cinematic experience is considered here as a long coming-of-age novel. Goethe's *Wilhelm Meister* serves as an inaugural text and, at the same time, a mirror, a literary mechanism through which Aprà's reflections can reverberate. It is the story of a continuous apprenticeship that never ends. A cartographer's exploration that adds new territories to the map of cinema. But that is not all. The history of cinema becomes a history of ideas, subject to incessant revisions, clarifications, repentances, long lists, and catalogs. Cinema is passion, dedication, sharing, friendship.

Keywords. Cinephilia; Bildungsroman; Friendship

* Rinaldo Censi, Accademia di Belle Arti di Bologna, rinaldo.censi@ababo.it.

Deve esserci qualcosa di indescrivibile, e per questo celato (qualcosa come un segreto), a custodire il proprio apprendistato cinefilo. Qualcosa che solo una confessione tra sodali, confratelli di questa strana malattia, potrebbe svelare. Adriano Aprà lo ricorda nell'introduzione (che chiama *In partenza*) del suo libro intitolato *Stelle & Strisce. Viaggi nel cinema USA dal muto agli anni '60*. Il libro raccoglie numerosi testi che ha dedicato al cinema americano. Queste poche pagine fanno i conti con la sua personale avventura nel cinema. Un'avventura che è una «malattia». Così la chiama Aprà:

Mi pare Tatti Sanguineti, suggerì l'idea, che mi parve ottima ma che non ebbe seguito, di fare un libro di interviste con i doc sulle reciproche 'scene primarie' per rintracciare le origini della 'malattia' cinefila, che non dubitavamo avesse radici psicoanalitiche: non per guarire, ma per lasciare un documento di microstoria del gusto. Molti, per esempio, avevano avuto una mamma o una zia assidue frequentatrici di sale oscure, così, per passare il tempo, casomai per sfuggire all'oppressione familiare in compagnia del figlio o della figlia giovinetti, quando addirittura, ed erano più di uno, non avessero avuto una parente cassiera di cinema, che garantiva l'ingresso gratis. Vocazioni indotte da frequentazioni forzate o comunque facilitate, insomma¹.

Vocazione

Che cos'è allora la cinefilia (e, di conseguenza, il cinema)? Una 'vocazione'. E cosa la determina? Qualcosa di oscuro, che avrebbe bisogno di lunghe sessioni analitiche: una 'scena primaria'.

Freud, nel caso clinico de *L'uomo dei lupi* (1918), sostiene che questa scena primaria non consista in un evento definito dalla sua unicità: non qualcosa che avviene una volta per tutte, in un periodo ben inquadrato temporalmente. Si tratta invece di un processo che si fa nitido e chiaro nel tempo. Progressivamente. Una serie di impressioni legate all'infanzia vengono successivamente ricalibrate a posteriori. Come? Grazie alle successive esperienze e alla maturazione dell'individuo, all'ampliarsi delle sue conoscenze. È dunque grazie alle progressive esperienze di cinefilo, le esperienze di sala, che diventa possibile, 'nel tempo',

¹ A. APRÀ, *In partenza*, in *Stelle & Strisce. Viaggi nel cinema USA dal muto agli anni '60*, Id., Falsopiano, Alessandria 2005, p. 11.

modulare, dare una forma, a questa ‘scena’? Aprà la racconta così:

Sono figlio di un’attrice di prosa, anzi di una ‘figlia d’arte’, appartenente a una famiglia di attori napoletani, i De Cenzo, le cui origini risalgono ai primi dell’800. Ricordo ancora quando, nei primi anni ’50, vennero a intervistarla per l’*Enciclopedia dello spettacolo*; e adesso i racconti della mia infanzia e adolescenza, mille volte reiterati, si ritrovano, in sintesi, nella voce relativa (p. 302 del v. IV). Mia madre, Maria Pia, facendo il percorso inverso a quello tradizionale, abbandonò le scene per sposarsi con un torinese di famiglia operaia, Renato, che aveva ambizioni artistiche (ma l’ho scoperto molti anni dopo) cui rinunciò per il lavoro stabile e la famiglia. Anzi, i racconti sul teatro (poi rievocati da mia madre in un romanzo assai autobiografico, *I due palcoscenici*, edito da Cappelli nel 1961: l’altro palcoscenico è quello della vita borghese) invece di predispormi alla ‘vocazione’ me ne allontanarono².

La reiterazione del termine ‘vocazione’ accende una spia. Impossibile non pensare a un’altra ‘vocazione’. Una «missione teatrale», stavolta: quella di Wilhelm Meister. È possibile che Adriano, in maniera occulta, pensasse a lui mentre scriveva questa prefazione? Ci riferiamo, in particolare, alla prima stesura del *Wilhelm Meister*, alla sua «missione teatrale», appunto. Versione che Goethe interruppe per intraprendere un lungo viaggio in Italia. Versione andata perduta (manoscritto originale perduto) o distrutta dallo stesso scrittore, la ‘vocazione teatrale’ si inabissa per tutto l’Ottocento. Riemerge nel 1910 grazie a una copia trascritta furtivamente da un’amica di Goethe, Barbara Schulthess, insieme alla figlia. *La missione teatrale di Wilhelm Meister* è segnata da una ‘scena primaria’: la rappresentazione, durante l’infanzia, di un teatro di marionette.

Durante la vigilia di Natale, alcuni bambini si ritrovano seduti davanti a una porta trasformata in un palcoscenico che accoglie un sipario misterioso. La rappresentazione ha inizio. Si concentra sui fatti del Vecchio Testamento (1 *Samuele* 16-18): la guerra tra israeliti e filistei viene risolta attraverso il duello in cui Davide uccide Golia. La rappresentazione termina. ‘Segna’ irreparabilmente il piccolo Wilhelm.

Calò il sipario, si chiuse la porta, la piccola compagnia barcollava come ebra, impaziente

² *Ibid.*

di andare a letto; soltanto Wilhelm, che pure dovette fare come gli altri, se ne stava solo, turbato per quanto era accaduto, pensoso, insoddisfatto del piacere provato, colmo di speranza, desiderio e presentimento³.

Dove sono finite le marionette? Questa domanda assilla il bambino. Inutile però aspettarsi una nuova rappresentazione in tempi brevi. Per la famiglia, il teatro di marionette è e deve restare uno svago. Bisogna attendere il ritorno della nonna per ottenere una nuova rappresentazione.

Se la prima volta Wilhelm aveva provato la gioia della sorpresa e della meraviglia, la seconda provò la voluttà della ricerca attenta. Adesso desiderava comprendere come la cosa accadeva. Che non fossero le marionette a parlare, se l'era già detto allora, che non si muovessero da sole, al riguardo non si lasciava trarre in inganno; ma perché tutto fosse così grazioso e si avesse l'impressione che parlassero e si muovessero da sole, perché si stesse a guardare tanto volentieri, e dove potessero essere le luci e le persone, questo era per lui un mistero, che tanto più lo inquietava, quanto più desiderava di trovarsi al tempo stesso fra gli ammalati e gli ammalatori, al tempo stesso metterci di nascosto lo zampino e come spettatore godere proprio di quella gioia che lui e gli altri bambini stavano provando. La rappresentazione era quasi alla fine, di nuovo alla danza, quando con scaltrezza cercò di avvicinarsi a quel manto. Il sipario era appena calato, c'era disattenzione, e dallo strepito che giungeva dall'interno comprese che stavano sgombrando; allora sollevò il tappeto che ricopriva la parte inferiore, e lanciò uno sguardo fra le gambe del tavolo. Una domestica che se n'era accorta lo tirò indietro; tuttavia era riuscito a vedere che riponevano amici e nemici, Saul e Golia, mori e nani, in un cassetto, e ciò fu nuovo nutrimento alla sua curiosità solo in parte soddisfatta. Come a un certo momento i bambini si fanno attenti alla differenza tra i sessi, e gli sguardi attraverso i veli che celano questi segreti provocano nella loro natura moti meravigliosi, così fu per Wilhelm con quella scoperta: era più quieto e più inquieto di prima, credeva di aver appreso qualcosa, ma proprio per questo sentiva di non saper nulla⁴.

³ J.W. GOETHE, *La missione teatrale di Wilhelm Meister*, Rizzoli, Milano 2001, p. 13 (e-book). Vale la pena ricordare che – come Wilhelm Meister – lo stesso Goethe, insieme alla sorella Cornelia, aveva ricevuto da bimbo in regalo un teatrino con le figure di Davide e Golia, nel Natale del 1753. Goethe amava dilettarsi con il suo *Puppentheater* nel tempo libero.

⁴ *Ivi*, pp. 14-15.

Cinefilia

Questa lunga digressione risulta a mio avviso utile. Indica che, al contrario di Wilhelm Meister, quella del teatro non era la missione di Adriano. La curiosità, lo svelamento dei meccanismi teatrali, invece di segnarlo in maniera definitiva (come accade al protagonista del romanzo di Goethe), lo allontanano.

Sapendo tutto del ‘dietro le quinte’, ogni illusione svaniva quando andavo a teatro; e da allora il palcoscenico non ha avuto per me alcun fascino, se non astratto (mi sono sempre piaciuti molto, a cominciare da *Luci della ribalta* e *La carrozza d'oro*, i film sul teatro e sullo spettacolo in genere). Forse mi sono occupato di cinema per reazione al teatro?⁵

Al cinema Adriano Aprà arriva in un secondo momento. A liceo legge molto: si appassiona alla letteratura («Melville e Faulkner le mie passioni»⁶). Però non si iscrive a Lettere. Sceglie un compromesso. Insieme al padre decide per Legge («Ignominiosamente mi laureai a Palermo col minimo dei voti, quando l'illusione di acquisire attraverso quegli studi il senso ‘pratico’ della vita, che mi mancava e credo mi manchi ancora, era da tempo svanita»⁷). Dunque?

Al cinema ci arrivai per caso, perché un mio carissimo amico di infanzia che ritrovai negli anni del liceo, attorno al 1956, Luigi Bernardi (oggi professore di lettere), mi rivelò il suo scrigno segreto (una serie di quaderni in cui incollava i “tamburini” dei film pubblicati nei quotidiani, da cui si deduceva che i film avevano dei “registri”); e che esistevano dei posti, i cineclub, in cui si potevano vedere vecchi film. Fino ad allora il cinema era stato un passatempo come un altro, e nonostante il mio interesse per la letteratura e per l'arte non vi vedevo nulla di particolarmente stimolante (per la cronaca, i miei film preferiti erano *Il cavaliere della valle solitaria*, *Gioventù bruciata* e *Picnic*, per motivi facilmente intuibili di identificazione con i personaggi adolescenziali di quei film)⁸.

⁵ APRÀ, *In partenza*, cit., p. 11.

⁶ *Ivi*, p. 12.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 12.

1956. Cineclub Planetario. Lo choc giunge con un altro film.

Quale fu il primo ‘vecchio’ film che vi vidi? La mia inaffidabile memoria mi dice: *La corazzata Potëmkin*. Fatto sta che ricordo lo shock di quel film, tanto che me lo sognai di notte, non tanto per motivi artistici (probabilmente non ci capii niente) quanto per via di quel frenetico montaggio certo acuito da una proiezione accelerata a 24 fotogrammi al secondo⁹.

È con il senno di poi che, questa ‘scena primaria’ (se lo è), risulta saggiata da un’osservazione che solo la progressiva esperienza della sala e l’erudizione potevano permettere: il riferimento alla velocità di proiezione del film, errata. Aprà è stato direttore della Cineteca Nazionale, ma questa è una scoperta che deve aver fatto sua ben prima di diventarlo. Resta il fatto che lo choc lo spinge a leggere e vedere tutto quello che capita sotto i suoi occhi. Un atteggiamento, questo, che molti altri ragazzi della sua età hanno esperito. Senza saperlo, Adriano, condivideva i tipici interessi di ogni cinefilo. E non è un caso che molti anni dopo, nel 2023, abbia tradotto un famoso testo di Louis Skorecki, scritto tra ottobre 1977 e febbraio 1978, ma pubblicato solo nell’ottobre di quell’anno sui «Cahiers du cinéma» (nel numero 293 dell’ottobre 1978). Il testo, teorico (l’unico di Skorecki), polemico, si intitola *Contro la nuova cinefilia*. Aprà lo traduce e lo accompagna, lo glossa, con un’introduzione che dialoga non solo con le pagine del francese, ma pure con quelle scritte nel 2005, quelle che stiamo commentando. Come se il cinema, l’esperienza del cinema, i film stessi, necessitassero di una continua re-visione, di continui aggiustamenti.

Chi sono i cinefili?

Per me *Contro la nuova cinefilia* era solo un’ipotesi, non una dichiarazione d’intenti o un’affermazione teorica. All’epoca mi crogiolavo tutto il giorno davanti a un televisore che non aveva nemmeno i colori, era tutto sfocato. Il rapporto che avevo avuto con il cinema da adolescente cominciavo ad averlo con la televisione. Non riuscivo a spiegarlo, ero perso, ma perso davanti alla televisione come lo ero davanti ai film, quando ne vedevo circa sei al giorno. Perché i cinefili sono così, persone che vogliono perdersi. Al cinema,

⁹ *Ibid.*

non sanno più da che parte è la destra o la sinistra, se è la vita o un sogno. Né Daney, né Oudart, né io sapevamo dove fosse la realtà quando eravamo cinefili. Non sapevamo nemmeno cosa dicesse un film. I cinefili sono nati dal desiderio di dare forma a ciò che stavano vivendo nel modo dell'allucinazione¹⁰.

Persone che vogliono perdersi, che al cinema non distinguono la destra dalla sinistra; se è la vita o un sogno. Persone a cui manca il senso pratico della vita, scriveva Adriano Aprà. Perdersi nei film e perdersi nelle liste. Ecco un'altra costante dei cinefili. Vertigine della lista¹¹.

Liste, elenchi

Ancora Skorecki:

Ciascuno aveva dunque la sua lista, le sue classifiche (i migliori film dell'anno, i migliori film del mondo, i capolavori di questo o quel regista, i più grandi registi), i suoi voti. Ci voleva un'applicazione da studioso (spesso priva di umorismo, salvo eccezioni: soprattutto Godard e Moullet) ma anche un fervore e una religiosità impeccabili: il clima era quello di una istituzione religiosa marginale (*underground*: sotterranea), frammentata in diversi gruppi¹².

Recuperare e segnare tutto. Elencare tutte le cose viste. Passione mai sopita di Aprà. Scoprire un film (*Ombre rosse*). O una rivista come «Cinema Nuovo». E, tra parentesi, aggiunge:

¹⁰ L. SKORECKI, in J.-M. LALANNE, *Skorecki: entretien*, in *Les Inrockuptibles*, 11 settembre 2007 <<https://www.lesinrocks.com/cinema/skorecki-entretien-xxl-98275-11-09-2007/>> (ultima consultazione: 15 novembre 2025).

¹¹ Le stelle, ricorda Kant, non sono numerabili: rimandano a un infinito oggettivo. «L'artista che tenta anche solo un elenco parziale di tutte le stelle dell'universo vuole in qualche modo far pensare a questo infinito oggettivo. L'infinito dell'estetica è un sentimento che consegue alla finita e perfetta compiutezza della cosa che si ammira, mentre l'altra forma di rappresentazione di cui parliamo suggerisce quasi *fisicamente* l'infinito, perché di fatto esso *non finisce*, non si conclude in forma. Chiameremo questa modalità rappresentativa *lista*, o *elenco*, o *catalogo*». U. ECO, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, p. 17.

¹² L. SKORECKI, *Contro la nuova cinefilia*, in «Cabiria. Studi di cinema», n. 205, settembre-dicembre 2023, p. 74.

Guido Aristarco, bontà sua, mi ha rivelato, in una puntigliosa nota della sua lunghissima introduzione all'antologia della rivista pubblicata da Guaraldi, che anch'io scrissi al Nostromo, per banali richieste filmografiche, tanto per dire che tutti erano passati di lì; sono andato a controllare: è nel n. 118, 15 novembre 1957, p. 272: tre giorni dopo avrei compiuto 17 anni¹³.

Il ritratto del cinefilo schizzato da Skorecki non gli dispiace. A sua volta può affermare:

Scontavo al cinema una vita poco giovanile. Vivevo attraverso lo schermo, con una passione – fatta però molto (anche troppo) di intelletto – che altrove si manifestava debolmente. Cominciavo a prendere appunti (peccato, per me, che ho perso il primo di una serie di quaderni che mi hanno accompagnato negli anni di formazione, e che tutt'ora conservo¹⁴.

Aprà confronta la sua esperienza con quella del più giovane confratello d'oltralpe:

Sono di pochi anni più anziano di Louis Skorecki (io sono nato nel novembre 1940, lui nel marzo del 1943). Appartengo dunque a una generazione di cinefili quasi coeva. Ma con un'enorme differenza. Io, a Roma, recuperavo i vecchi film nelle allora numerose terze visioni, a volte in televisione (i cineclub proponevano un repertorio piuttosto limitato dei 'classici' della Cineteca Nazionale): comunque sempre doppiati, in copie piuttosto usurate e casomai proiettate in formato sbagliato (panoramico invece che Academy); e rigorosamente in solitudine¹⁵.

¹³ APRÀ, *In partenza*, cit., p. 13.

¹⁴ *Ibid.* E Skorecki, a sua volta: «Se c'è effettivamente accecamento nel volere disciogliersi in una qualche sceneggiatura, avendo come supporto qualche punto di riferimento e qualche nome, come spiegare che da queste sedute allucinate, da questi sbatter d'occhi alla luce sempre troppo viva dei risvegli di fine film, emergano anche logica e lucidità, discernimento e idee?». SKORECKI, *Contro la nuova cinefilia*, cit., p. 68.

¹⁵ A. APRÀ, *I sette peccati della cinefilia... e come assolverli*, in «Cabiria. Studi di cinema», n. 205, cit., p. 53. Skorecki ricorda che anche a Parigi, soprattutto nelle sale di seconda o terza visione, i film venivano proiettati doppiati. Per vedere certi film americani in originale bisognava sobbarcarsi

Per Skorecki era facile «allearsi con complici (mentre io dovevo oltretutto far fronte a una critica ostile rispetto ai miei gusti emergenti)»¹⁶. Un esempio? Nell'estate del 1959 Aprà scopre i «Cahiers du cinéma». Una rivelazione. I collaboratori diventano ben presto 'gli amici'. A distanza, ma è già qualcosa. Scorre il loro elenco dei migliori film della storia del cinema (redatto in contrapposizione a un referendum internazionale tenutosi a Bruxelles). Una lista da bastian contrari, *ça va sans dire*.

A me, che comunque avevo visto quasi nulla dei titoli menzionati, colpì soprattutto quello, in inglese, di Rossellini: cos'era mai? Consultai subito «Cinema Nuovo» per identificarlo e per vedere com'era stato recensito. Niente. Si trattava di *Viaggio in Italia*, 1954 (film girato in inglese, donde il titolo dei «Cahiers»), che non aveva avuto l'onore neppure di una notizia¹⁷.

Scoperta epocale, quella di Rossellini. E alcuni sodali rosselliniani, in primis Edoardo Bruno, li troverà poco dopo a «Filmcritica». È lì che Aprà esordisce, scrivendo sul numero 103-104, novembre-dicembre 1960 un pezzo intitolato *Il gruppo Cahiers du cinéma 1951-1960*. Espone con precisione gli snodi e le peculiarità della rivista: la morte di Bazin, la figura dell'autore, il gusto eccentrico ed esclusivista. In nota, torna sulla polemica di Bruxelles. E, in chiusura del testo, ecco comparire un elenco dei migliori collaboratori, insieme ai titoli dei loro articoli più significativi.

Apprendistato

Come un *passer* (termine più che azzecato), Aprà 'traghetta' i «Cahiers du cinéma» in Italia¹⁸. È ciò che farà per il resto della sua vita: nutrirsi di e traghettare

un viaggio a Bruxelles. Viaggio cinefilo di gruppo.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ APRÀ, *In partenza*, cit., p. 15.

¹⁸ ID., *Il gruppo Cahiers du cinéma 1951-1960*, in «Filmcritica. Mensile di studi cinematografici», n. 103-104, novembre-dicembre 1960, pp. 758-765. «Quando ho cominciato a scrivere su "Filmcritica" mi sono posto subito come il *passer*, il traghettatore dei "Cahiers du Cinéma" gialli. [...] Ho recensito soprattutto film statunitensi che all'epoca in Italia erano, più che disprezzati, ignorati.

film, scovare nuovi ‘amici’. La questione della ‘philia’ è di estrema importanza¹⁹.

I film e gli amici con cui parlarne, discuterne: ecco un buon modo per vincere la solitudine. È sempre stato presente, in lui, una sorta di sogno utopico. Il sogno di un esploratore dell’emulsione, degli schermi, di tutte le cinematografie. E cioè la possibilità di vivere e costruire una sorta di programma enciclopedico, illuminista, considerando il cinema come una sorta di ‘cosmologia’. Una scienza del discorso sul mondo, resa possibile grazie al cinema. Come esseri, i film fanno parte di una «catena dell’essere», direbbe Arthur Oncken Lovejoy. Una storia del cinema come una storia delle idee?

D’Alembert, che Lovejoy cita, è il redattore della voce *Cosmologia* nell’*Encyclopédie*:

Gli esseri sono connessi gli uni agli altri da una catena in cui noi percepiamo alcune parti come continue, per quanto nella maggior parte dei punti la continuità ci sfugga... l’arte del filosofo consiste nell’aggiungere nuovi anelli alle parti separate, per ridurre quanto più possibile la distanza fra di essi. Ma non dobbiamo lusingarci di credere che non resteranno ancora in molti punti lacune²⁰.

Ed è proprio con questo spirito da esploratore che sono iniziati i suoi *Lehrjahre*, i suoi anni di apprendistato: il cinema americano, l’importanza cruciale di Roberto Rossellini, la fondazione di una rivista come «Cinema & Film» (un luogo dove discutere tra adepti, amici), la fondamentale scoperta del cinema underground, che porterà con sé un nuovo stile di vita, un nuovo modo di affrontarla²¹. La scelta di scrivere di meno, di fare critica curando programmi in

È stato il mio calvario ma anche, a mano a mano che riuscivo a raccogliere adepti, la mia resurrezione». ID., *I sette peccati della cinefilia... e come assolverli*, cit., p. 53.

¹⁹ La dedica che introduce a *Stelle e strisce. Viaggi nel cinema USA dal muto agli anni ‘60* ne è la conferma: «... in compagnia di sei amici partiti troppo presto...».

²⁰ A.O. LOVEJOY, *La grande catena dell’essere*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 251.

²¹ L’introduzione di Aprà al catalogo del libro e della rassegna da lui curati, all’interno della terza edizione del Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino ne è la lucida conferma. «Ci si può sentire un po’ invecchiati tornando indietro a ripercorrere l’avventura di un cinema che era “nuovo” e di cui siamo stati testimoni, ma che data ormai di quasi trent’anni. Eppure la sensazione immediata nel rivedere alcuni di quei film e nel rileggere quanto se ne è scritto è che essi hanno

cineclub (Filmstudio) o dirigendo festival (Salsomaggiore, Pesaro). E poi la direzione della Cineteca Nazionale. L'insegnamento universitario. E sempre i film. Sempre i festival. Accensioni improvvise per un libro, un film finalmente scovato. Nuove cinematografie, perché ci sono sempre lacune da colmare. E questa inesauribile sete da esploratore di un cosmo fatto di bobine di pellicola lo porterà a stilare liste senza fine, elenchi. Lo porterà a collezionare un numero sterminato di film. E qual è la morale del collezionista?

Morale del collezionista. Gli oggetti che attraggono veramente il desiderio sono quelli in cui si è fissata per sempre una parte di noi. Raccoglierli, trovarli significa ritrovare noi stessi, porre fine alla nostra frammentarietà attraverso i frammenti, possedersi. Ma, una volta raccolti questi frammenti, ci si perde nuovamente in essi, secondo il principio per cui ogni autentico oggetto del desiderio è un feticcio e ogni feticcio è inafferrabile, perché la sua presenza è incrinata e differita²².

Esercizi spirituali

Anche chi scrive ha scelto di muoversi sui margini, preferendo le cose alla seconda potenza. Ci siamo basati spesso su alcuni testi introduttivi, prefazioni, note a margine. Ciò che contorna o introduce ai testi, le sue soglie, i suoi dintorni. Cose su cui Adriano Aprà si interrogava. Cose che amava. E così abbiamo cercato di definire un movimento, qualcosa di simile alla nascita di un romanzo di formazio-

ancora molto da insegnare. [...] Ciò che dico oggi non lo avrei certamente detto dieci anni fa, quando mi sembrava esaurito il potenziale creativo del cinema americano indipendente, o per meglio dire del suo braccio sperimentale, e mi sembrava esaurita anche la mia capacità personale di vivere underground, di assumere l'indipendenza come assoluto, nella vita e nel cinema». Cfr. A. APRÀ, *Flash-back/Flash-forward. Il cinema indipendente americano degli anni '60*, in *New American Cinema*, a cura di Id., Ubulibri, Milano 1986, p. 9. Questo aspetto della vita 'underground', un vero e proprio stile di vita, riemerge in un breve testo in ricordo di Marco Melani: «Questo ritmo di vita è durato fin verso la fine degli anni '70. Poi io ho sentito il bisogno di mettere ordine nella mia vita, ho cambiato ritmi». Cfr. ID., *Il nostro comune amico*, in *Marco Melani. Il viandante ebbro*, a cura di F. Francione, E. Ghezzi, Falsopiano, Alessandria 2002, p. 8.

²² G. AGAMBEN, *Quaderni 1972-1981*, a cura di D. Ianiro, vol. I, Quodlibet, Macerata 2024, p. 82. E ancora: «Analogia fra collezionismo e feticismo. In ogni vero collezionista deve esserci un feticista che gode dell'oggetto che il collezionista ha trovato, ogni trovare è sempre per lui un ritrovare».

ne: il cinema come *Bildungsroman*, di cui proprio *Wilhelm Meister* è il paradigma, la pietra angolare.

Come ricorda Franco Moretti, nella seconda stesura del *Wilhelm Meister (Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister)* Goethe aveva introdotto una novità cruciale nella struttura del romanzo: la trama ad anello. Una sorta di circolarità sembra chiudere il romanzo. Nel primo capitolo, perso in profonde riflessioni, Wilhelm diventa sempre più inquieto: «Una volta che avevo appreso qualcosa, mi pareva di saperne meno che mai, e avevo ragione, perché mi mancava il nesso, e in fondo è proprio questo che conta»²³. Ancora nel capitolo VII, questo nesso sfugge:

La presenza delle antiche opere d'arte a lui note lo attirava e lo respingeva in pari tempo. Egli non poteva far suo né abbandonare nulla di quanto lo circondava: tutto gli destava dei ricordi; vedeva l'anello intero della sua vita, ma esso ora gli stava davanti spezzato e sembrava non volersi più saldare in eterno²⁴.

Senza costruire il nesso, senza saldare l'anello, la vita di Wilhelm sembra incompiuta. Non chiusa. Insensata. Nesso e senso sono, nel Meister, una cosa sola²⁵. Dunque? Stando a Johann-Peter Eckermann e le sue *Conversazioni con Goethe*, lo stesso Goethe faticava a trovarvi il senso.

Si è parlato a più riprese anche del *Wilhelm Meister*.

Schiller – ha detto Goethe – criticava l'introduzione dell'elemento tragico, ritenendolo estraneo al romanzo come genere letterario. Ma aveva torto, come tutti sappiamo. Nelle lettere che mi scriveva ci sono giudizi e riflessioni della massima importanza sul *Wilhelm Meister*. Del resto, quest'opera è una creazione tra le più imponderabili, potrei dire che ne manca la chiave anche a me. Si cerca un fulcro, ma è difficile trovarlo e non sarebbe neppure opportuno. Ritengo che una vita ricca e sfaccendata nell'atto di scorrere davanti agli occhi dovrebbe avere valore già di per sé, anche se priva di una tendenza manifesta, la quale sarebbe comunque solo concettualmente utile. Ma se si vuole a tutti i costi trovarla, ci si attenga alle parole che Friedrich rivolge alla fine al nostro eroe, quando ci

²³ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1986, p. 31.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cfr. *Ibid.*

dice: “Mi sembri come Saul, il figlio di Kis, che andò in cerca delle asine di suo padre e trovò un regno”. Ci si attenga a questo. Perché in fondo il romanzo sembra voler dire soltanto che l'uomo, nonostante tutte le sciocchezze e le strade sbagliate, riesce sempre, guidato da una mano superiore, a giungere felicemente a una meta²⁶.

La meta di Wilhelm Meister diventa chiara una volta penetrato nella Torre della Società, di cui fa parte. Lì trova una pergamena conservata nella Sala del Passato, il luogo più segreto, dove è stato finalmente ammesso. Scopriamo che il romanzo che stiamo leggendo è stato scritto dalla Società della Torre ‘per’ Wilhelm, «ed è solo venendone a conoscenza che egli può infine assumere il *pieno possesso della sua vita*. Qui infatti ogni equivoco viene dissipato, il confuso succedersi degli eventi acquista una logica e una direzione, il senso di tutto finalmente traspare»²⁷.

In questa Sala, una statua regge un rotolo su cui sono incise queste parole: «Gedenke zu leben (Ricordati di vivere)»²⁸. «“Quanta vita c’è” esclamò “in questa Sala del Passato!. [...] Niente è fugace se non colui che gode e contempla»²⁹. E le ultime parole del protagonista del romanzo: «“Io non so quanto possa valere un regno”, rispose Wilhelm “ma so di aver ottenuto una felicità che non merito e che non vorrei cambiare con nulla al mondo”»³⁰.

Possibile, come si domanda Moretti, che nel *Bildungsroman* la maturità parli con il linguaggio della fiaba? Possibile che, nel caso di Adriano Aprà, la Sala del Passato somigli a quella di un cinema? Una sala dove tutto diventa possibile. Dove

²⁶ J.-P. ECKERMANN, *Conversazioni con Goethe*, Einaudi, Torino 2008, p. 109.

²⁷ MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 37.

²⁸ Su questo motto (un imperativo) Pierre Hadot ha scritto un intero libro. Cfr. P. HADOT, *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, trad. di A.C. Pedruzzi, Raffaello Cortina, Milano 2009. Cosa sono gli esercizi spirituali? Hadot chiarisce il concetto in ID., *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Einaudi, Torino 1988: imparare a vivere; imparare a dialogare; imparare a meditare; imparare a morire. «Fare il proprio volo ogni giorno! Almeno un momento che può essere breve, purché sia intenso. Ogni giorno un “esercizio spirituale”, da solo o in compagnia di una persona che vuole parimenti migliorare. Esercizi spirituali. Uscire dalla durata». Così Georges Friedmann nel suo *La puissance et la sagesse*, citato da Hadot. Il cinema, la proiezione, la discussione tra amici non sono altro che questo.

²⁹ J.W. GOETHE, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, trad. di A. Rho, E. Castellani, Adelphi, Milano 2014, p. 281.

³⁰ *Ivi*, p. 314.

ogni cosa trova forse il suo fulcro. Il suo nesso. Magari per un attimo. Fino a perderlo di nuovo, per poi ritrovarlo a una nuova visione. «Ricordati di vivere». Questa formula, un esercizio spirituale, deve per forza avere a che fare con lui, che ha vissuto ogni istante della sua vita con intensità, resistendo alle sirene malinconiche del passato e al mistero del futuro. Vivendo al presente, come quello di un film, di ogni film. Come quello del cinema. Doveva essere quella la felicità. L'apprendistato non finisce mai.

[Il saggio] gode del presente senza dipendere dal futuro; non ha nulla di certo, lui che è proteso verso l'incerto. Libero dalle grandi preoccupazioni che martirizzano l'anima, non spera né desidera nulla né tanto meno, contento del suo [cioè del presente, l'unica cosa che ci appartiene], si avventura in situazioni pericolose. E perché tu non pensi che si accontenti di poco, sappi che egli ha tutto [cioè il presente]³¹.

³¹ Seneca, *Sui benefici*, VII, 2, 4-5.