

Per un cinema senza certezze Adriano Aprà a «Filmcritica» e «Cinema & Film» (1960-1970)

Giulio Tosi*

ABSTRACT

L'articolo è dedicato all'attività di Adriano Aprà presso i periodici cinematografici «Filmcritica» (tra il 1960 e il 1966) e «Cinema & Film» (1966-1970). Sarà delineato il percorso di formazione di Aprà nella prima fase della sua carriera e si individueranno alcune caratteristiche distintive della sua pratica critica. L'articolo si concentrerà su alcuni suoi contributi rappresentativi e su due ambiti tematici – il cinema hollywoodiano e la *Nouvelle vague* – che, in questi anni, diventano un casus belli per lotte intergenerazionali nel campo critico italiano. Infine, si evidenzierà il contributo di Aprà alla riflessione critico-teorica attorno alla possibilità di un cinema nuovo, diverso e in grado di raffigurare la società in trasformazione degli anni Sessanta.

Parole-chiave. Adriano Aprà; «Filmcritica»; «Cinema & Film»; Critica cinematografica; Periodici cinematografici

This article focuses on Adriano Aprà's work for the film magazines «Filmcritica» (between 1960 and 1966) and «Cinema & Film» (1966-1970). It outlines Aprà's early career and identifies some of the distinctive features of his critical practice. The article will focus on some of his representative contributions, as well as two thematic areas – Hollywood cinema and the *Nouvelle vague* – which in those years became a casus belli for intergenerational struggles in the field of Italian film criticism. It will then focus on Aprà's contributions to critical and theoretical reflections on the possibility of a new, different cinema capable of depicting the changing society of the 1960s.

Keywords. Adriano Aprà; «Filmcritica»; «Cinema & Film»; Film criticism; Film periodicals

* Giulio Tosi, Università degli Studi di Bari Aldo Moro, giulio.tosi@uniba.it.

Adriano Aprà (Roma). – L'unico luogo in cui tu possa rivedere i classici del cinema sono i circoli del cinema, i circoli universitari cinematografici e altre istituzioni consimili che sono convenzionate con le varie cineteche [...]. Non è possibile evidentemente avere fotogrammi di vecchi film: i conservatori delle cineteche si farebbero prima strappare un'unghia che cedere un fotogramma di un classico. [...] Quanto a tutti gli altri quesiti di cui mi hai assalito ti devo pregare di attendere un po': non ho ancora avuto tempo di fare tutte le ricerche necessarie¹.

Anche se la lettera originale non si è conservata, questa risposta del Nostromo – una delle tante date negli anni ai lettori di «Cinema Nuovo» – lascia intravedere in filigrana la personalità del suo giovane mittente. Il nome di Adriano Aprà, che in questi anni è lettore di «Cinema Nuovo»², si presenta per la prima volta stampato su una rivista di cinema rivelando un cinefilo vorace di conoscenze e di film da vedere e collezionare. Da lì a qualche anno, Aprà diventerà uno dei giovani critici dalla formazione eclettica che iniziano a farsi un nome su quotidiani e riviste di cinema in una fase di profonda trasformazione per il campo critico italiano. Nato troppo tardi per essere veramente influenzato dal magistero aristarchiano, Aprà subisce l'influsso dei nuovi approcci al cinema che in quegli anni iniziavano ad essere testati e discussi da parte della critica italiana e straniera. In particolare, la scoperta e la lettura dei «Cahiers du cinéma», unita a suggestioni provenienti da discipline allora 'emergenti' in Italia come semiotica e strutturalismo, gli forniscono prospettive e strumenti nuovi per osservare e analizzare il cinema³. Così, nell'arco di pochi anni, «Cinema Nuovo» e i saggi di Guido Aristarco sono affiancati e poi sostituiti dai «Cahiers» e da Roland Barthes, in un percorso di apprendistato critico che lo porta a diventare uno dei collaboratori più attivi di «Filmcritica» (tra il 1960 e il 1966) e che vedrà un naturale proseguimento di intenti e approcci con la fondazione di «Cinema & Film» (1966-1970)⁴.

¹ IL NOSTROMO, *Colloqui con i lettori*, in «Cinema Nuovo», n. 118, 15 novembre 1957, p. 272.

² Cfr. A. APRÀ, *Stelle & Strisce. Viaggi nel cinema USA dal muto agli anni '60*, Falsopiano, Alessandria 2005, p. 13.

³ Cfr. *Ivi*, pp. 13-15.

⁴ Sulle ragioni dell'abbandono di «Filmcritica» e della fondazione di «Cinema & Film» cfr. E. MORREALE, *Archeologie del popolare. Note sul dibattito critico degli anni Sessanta*, in *Atti critici in luoghi pubblici*.

Il presente articolo intende offrire uno spaccato dell'attività di Aprà presso «Filmcritica» e «Cinema & Film» cercando di evidenziarne alcune caratteristiche distintive e facendo particolare attenzione a come il suo modo di recensire i film e le categorie valutative impiegate abbiano rappresentato un elemento di differenziazione e innovazione rispetto agli approcci dominanti negli anni precedenti al suo esordio. A ragione del numero ingente dei contributi di Aprà per le due riviste, l'articolo si concentrerà su alcuni pezzi rappresentativi e due ambiti tematici – il cinema hollywoodiano e la *Nouvelle vague* – che più di altri si trasformano in questi anni in oggetto di contesa e *casus belli* per le lotte intergenerazionali volte al controllo del campo critico e teorico italiano. Soprattutto, si cercherà di evidenziare il contributo di Aprà per la riflessione attorno alla possibilità di un cinema diverso, ancora incerto e sfuggente, ma forse più adatto di altri a raccontare il mondo in trasformazione negli anni Sessanta.

‘Giovani turchi’ a «Filmcritica»

Quando alla fine del 1960 Aprà esordisce su «Filmcritica», la rivista sta vivendo una fase di ricambio generazionale simbolicamente innescata l'anno prima dalla morte di Umberto Barbaro, suo co-fondatore e guida teorica. Con la scomparsa di Barbaro, «Filmcritica» attraversa una fase di transizione e riassetamento durante la quale, accanto ai vecchi collaboratori, sono a poco a poco chiamate dal direttore Edoardo Bruno forze giovani, capaci di raccontare le nuove onde cinematografiche che stanno arrivando in Italia con una prospettiva più fresca. In questo periodo iniziano a scrivere per la rivista con una certa regolarità Roberto Alemanno, Luigi Faccini, Arturo Gismondi, Gigi Lunari, Luigi Martelli, Elio Mercuri, Armando Plebe, Maurizio Ponzi, Claudio Rispoli e Stefano Roncoroni, che si affiancano a collaboratori ‘storici’ come Nicola Ciarletta, Roberto Paolella e Libero Solaroli. A fungere da collegamento tra gli anni Cinquanta e Sessanta di «Filmcritica» resta Bruno, che riesce a intercettare nuove tendenze critiche e ad assimilarle nella rivista senza rinnegare del tutto il lascito di Barbaro. Anche se la trasformazione qui descritta non è netta – si tratterà di una lenta transizione più

che un vero e proprio passaggio di consegne – è indicativa, per quanto probabilmente casuale, la scelta di far seguire il numero doppio interamente dedicato a Barbaro (l'85-86 del marzo-aprile 1959) da un numero introduttivo sulla *Nouvelle vague* francese e su altre «nuove ondate» del cinema mondiale (il numero 87 del maggio 1959)⁵.

La collaborazione di Aprà con «Filmcritica» prende l'avvio con un lungo articolo dedicato ai «Cahiers du cinéma», seguito dopo qualche mese da un profilo in due puntate sul cinema statunitense contemporaneo. Questi primi contributi sembrano segnare la rotta del critico per i successivi sei anni: in essi si scorgono già un approccio autorialista, in consonanza con quello dei critici dei «Cahiers», e un'attenzione per film non canonici in Italia o per registi emergenti che si tramuta in passione cinefila e impegno a farli conoscere e discutere. A partire dal doppio numero di agosto-settembre 1961 (nn. 112-113) comincia anche a scrivere recensioni, inizialmente soprattutto di film statunitensi per poi passare anche ad altre cinematografie, francese e italiana in primis. Nei sei anni di lavoro per «Filmcritica» diventa uno dei collaboratori più prolifici, scrivendo una sessantina di recensioni che in più di un caso si dilatano fino ad assumere la forma di saggi brevi su un regista o una tendenza. Oltre alle recensioni, per «Filmcritica» Aprà firma articoli monografici, traduzioni, filmografie, report da festival e pezzi d'opinione; da solo o con altri colleghi si occupa di molte delle interviste a registi italiani e stranieri pubblicate in questi anni sulla rivista. Con il suo pezzo d'esordio, Aprà presenta un bilancio dell'attività dei «Cahiers» dalla fondazione al presente post-Bazin, inserendo ampie sezioni che riportano esempi in traduzione da articoli che Aprà giudica esemplificativi dell'approccio critico della rivista. L'articolo sottolinea inoltre l'importanza dei cosiddetti *entretiens*, i colloqui fra critici e 'au-

⁵ Nell'introdurre il n. 87 Bruno scrive di «un fiorire» in ogni dove di «giovani forze» che, benché ancora acerbe e «spiritualmente» impreparate, mostrano comunque un sano desiderio di libertà espressiva e che nei casi migliori si pongono «all'avanguardia di questo ribollire di idee che dovrà trasformare, in ogni caso, il volto del cinema». E. BRUNO, *Le "nuove ondate"*, in «Filmcritica», n. 87, maggio 1959, pp. 153-155. Simili riserve, miste a curiosità e aspettativa, emergono dal reportage del XII Festival di Cannes pubblicato sullo stesso numero, nel quale sono lodate sia l'inquietante ricerca di una direzione che non sia soltanto formale» di Resnais, sia la poesia e l'essenzialità di Truffaut, ma si critica il formalismo fine a sé stesso dei loro colleghi. C. DE LIPSIS, *Cannes della giovinezza*, in «Filmcritica», n. 87, cit., pp. 176-182.

tori', e l'apertura della rivista a contributi di carattere teorico, storico, filosofico. Nell'articolo è subito dichiarata l'ammirazione per Bazin, ma emerge anche l'interesse di Aprà per i testi di Jacques Doniol-Valcroze su registi statunitensi come Cecil B. DeMille, Edward Dmytryk, Stanley Kramer e Joseph L. Mankiewicz e per la sua attenzione nei confronti della «cifra stilistica» di questi registi e per la propensione a scrivere pezzi dedicati a «rivalutare un'opera meritevole passata sotto silenzio o incompresa»⁶. Aprà sottolinea l'approccio autorialista dei critici dei «Cahiers», interessati innanzitutto a figure di «regista-autore di cui si ricercava, di film in film, la linea stilistica che ne ponesse in rilievo la personalità»⁷. L'asse regista-stile che Aprà individua come chiave interpretativa favorita dai colleghi d'oltralpe e «la ricerca di nuove figure, le rivalutazioni, le scoperte» che guidano la loro pratica critica, sembrano descrivere lo stesso approccio che, di lì a breve, sarà adottato da Aprà per la sua collaborazione a «Filmcritica». Come i 'fratelli maggiori' dei «Cahiers», Aprà dimostra infatti nei suoi contributi dei primi anni Sessanta una certa predilezione per registi esordienti, o comunque poco considerati dai critici suoi connazionali, una forte attenzione per gli aspetti stilistici e la tendenza ad analizzare i film come espressione della personalità artistica del loro regista. Benché l'articolo si presenti come un profilo informativo, esso contiene alcuni commenti sulle differenze fra la critica dei «Cahiers» e quella italiana, frasi brevi ma significative per cogliere meglio la novità che l'approccio del periodico francese poteva rappresentare per un critico ancora in formazione come Aprà. Pur riconoscendo i limiti di un orientamento che rischia di diventare settario, Aprà lascia intuire la propria ammirazione per «un modo di concepire il cinema e la critica così distante dal nostro», lodando capacità dei critici dei «Cahiers» di «cogliere l'essenza più vera» dei registi ammirati con passione cinefila⁸. Pur essendo «esclusivisti» nelle loro simpatie e troppo astratti nelle loro recensioni, i critici dei «Cahiers» dimostrano una genuina fede per i 'propri' autori:

⁶ A. APRÀ, *Il "Gruppo" Cahiers du cinéma 1951-1960*, in «Filmcritica», n. 103-104, novembre-dicembre 1960, p. 759.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 760.

Spesso confondono le buone intenzioni con la grande riuscita, ma ciò che di questo gruppo rimarrà non sarà la scoperta di capolavori, ma *la scoperta del regista e di ciò che lo spinse a creare*. [...] Per comprenderli bisogna innanzitutto credere in un cinema di autore: credere cioè che chi voglia dire qualcosa con la “camera” la può dire, può esprimere un proprio mondo, un proprio stile⁹.

Una passione cinefila che arriva a trasformare il loro atteggiamento critico in slancio poetico, lasciando da parte considerazioni morali o contenutistiche:

Essi non sono critici: sono piuttosto poeti (veri o falsi) al cinema, ricchi di meravigliose intuizioni e, per questo, spesso più adatti del critico a scoprire certe bellezze nascoste e, se preferiamo, certi particolari di regia che sfuggono facilmente. Noi siamo abituati a guardare piuttosto alla “regia di qualcosa” che alla regia pura, che prescindendo dal contenuto. [...] Mentre per i nostri critici è piuttosto il “qualcosa” l’oggetto del loro discorso, del quale la “regia” è un presupposto; per questi francesi avviene il contrario¹⁰.

Nel presentare a fine articolo i diversi critici attivi sui «Cahiers», Aprà mostra una propensione particolare per i pezzi dedicati al cinema hollywoodiano, lodando ad esempio gli scritti di Claude Chabrol e Jean Douchet su Alfred Hitchcock, quelli di Jean Domarchi sui musical, quello di Jean-Luc Godard (dal «temperamento scarsamente critico ma insolitamente ricco di spunti e intuizioni») sul *decoupage* classico¹¹. Quasi a voler fare proprie l’apertura al cinema statunitense

⁹ *Ivi*, p. 762.

¹⁰ *Ibid.* Aprà rifugge dal contenutismo ed è lontano dall’umanismo attivo di molta critica del decennio precedente anche nel discutere di cinema italiano. Ad esempio, scrivendo di *Comizi d’amore* (Pier Paolo Pasolini, 1964), pur non ignorando le questioni sociali e politiche testimoniate da Pasolini, Aprà dimostra un interesse decisamente maggiore per gli aspetti formali rispetto a quelli tematici, esaminando i modi in cui Pasolini orchestra e ordina le tante interviste realizzate in un «cinema-verità strutturato», fondato sul rapporto conflittuale fra un approccio documentario e uno finzionale. A. APRÀ, *Il film testimonianza*, in «Filmcritica», n. 161, ottobre 1965, pp. 501-503. Sulla critica degli anni Cinquanta cfr. C. BISONI, *Le riviste di cinema e la cultura cinematografica italiana dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta. Uno sguardo d’insieme*, in *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, a cura di Guerra, Martin, cit., pp. 45-68.

¹¹ Molti dei pezzi rappresentativi di ogni critico selezionati da Aprà sono recensioni di film hol-

dei critici dei «Cahiers» e la serietà del loro approccio a film ancora considerati da buona parte della critica come meri prodotti industriali, Aprà scrive per «Filmcritica» un lungo profilo del cinema statunitense contemporaneo, pubblicato in due puntate nei numeri di aprile e maggio 1961¹². Questo e altri scritti di Aprà del periodo dedicati al cinema statunitense saranno discussi nella sezione seguente, nella quale si cercherà di mostrare la peculiarità del suo metodo in un contesto critico ancora dominato da un certo scetticismo – se non da un totale rigetto – per il cinema industriale di Hollywood.

America amara, America amore

Anche prima dell'arrivo di Aprà e degli altri 'giovani turchi' «Filmcritica» si distingueva nel panorama dei periodici cinematografici degli anni Cinquanta per un gusto relativamente eclettico, non confinato al solo realismo o al cinema civilmente impegnato e (relativamente) più bendisposto di altre riviste coeve nei confronti del cinema hollywoodiano e di genere. In particolare, sin dai primi anni di attività «Filmcritica» si pone come alternativa alla rivale «Cinema Nuovo» che, pur condividendo un approccio pedagogico-elitario e simili preoccupazioni per la crescita e la diffusione di un cinema italiano di qualità, tenderà sempre più verso una idiosincratica difesa del realismo che la porterà a rifiutare molti dei titoli e dei cineasti supportati da «Filmcritica». Al contrario, pur mantenendo un'attitudine pedagogica e un certo elitarismo estetico, la rivista diretta da Bruno mostra già dalla seconda metà degli anni Cinquanta un'attenzione maggiore sia al cinema commerciale che ai 'nuovi cinema' emergenti alla fine del decennio¹³.

lywoodiani o approfondimenti su registi attivi negli Stati Uniti. Oltre ai casi sopracitati, Aprà menziona ad esempio pezzi di Luis Marcorelles su film di McCarey, Vidor o Ford, di Luc Moullet su Ulmer e Fuller, di Jacques Rivette su Hawks, Preminger, Ray e Hitchcock. *Ivi*, pp. 763-764.

¹² Cfr. A. APRÀ, *Sguardo sul giovane cinema americano*, in «Filmcritica», n. 108, aprile 1961, pp. 205-214; ID., *Gli autori del "secondo tempo" del cinema USA*, in «Filmcritica», n. 109, maggio 1961, pp. 249-268.

¹³ La svolta verso i nuovi cinema sostenuta negli anni Sessanta da Aprà e i suoi coetanei è preannunciata da speciali di «Filmcritica» sul cinema hollywoodiano contemporaneo e venturo (n. 84 del febbraio 1959, l'ultimo a cui collabora Barbaro prima della morte), sulle 'nuove onde' cinematografiche mondiali (il già menzionato n. 87, maggio 1959) e sul nuovo cinema italiano (n. 88, agosto 1959).

Per comprendere la profonda differenza creatasi tra «Filmcritica» e «Cinema Nuovo» intorno alla metà degli anni Sessanta è utile osservare come il periodico di Aristarco affronta questa fase di trasformazioni del panorama produttivo e del campo critico in Italia. In particolare, il modo in cui le due riviste si rapportano con l'ingombrante presenza sugli schermi italiani del cinema statunitense e i suoi effetti sulla cultura cinematografica è esemplificativo dei loro rispettivi atteggiamenti critici. In questi anni molta critica di sinistra, a cominciare da Aristarco, accusa il cinema hollywoodiano di farsi veicolo di ideologia capitalista e individualista, finanche fascista, e di essere una minaccia tanto per il pubblico, che ne viene influenzato, quanto per i cineasti, che perdono terreno o – peggio – rischiano di cadere nella tentazione di imitarlo. Se il cinema commerciale e popolare proveniente da oltreoceano è quasi unanimemente condannato da una critica autorialista che ancora presenta tracce di crocianesimo, con la sua propensione a valorizzare l'«intuizione» del regista-autore, e un chiaro atteggiamento pedagogico nei confronti dei lettori, l'estensione o meno di questa condanna ad altre tipologie di produzioni statunitensi varia da rivista a rivista. La posizione di «Cinema Nuovo» in questo periodo è riassunta in un lungo editoriale elaborato collettivamente dai redattori nel corso di una riunione tenuta nell'aprile 1966¹⁴. Atto culminante di un crescente numero di interventi e pezzi polemici usciti sulla rivista nei mesi precedenti, l'editoriale è per la redazione un importante momento di «presa di coscienza» in cui Aristarco e i suoi sodali ammettono che il cinema italiano, e con esso la cultura cinematografica del paese, critica compresa, non hanno proseguito nella direzione sperata, ossia verso quel cinema realistico sognato e per cui si era lottato sin dai tempi della rinascita postbellica di «Cinema» (1948) e della fondazione di «Cinema Nuovo» (1952). «Per il cinema italiano – lamentano infatti i redattori – questi ultimi anni si collocano sotto il segno degli appuntamenti mancati, delle promesse non mantenute, del ripiegamento e della delusione»¹⁵. L'ottimismo e la fiducia di «Filmcritica» per i nuovi autori italiani

¹⁴ CINEMA NUOVO, *Resa al labirinto o sfida al labirinto?*, in «Cinema Nuovo», n. 182, luglio-agosto 1966, pp. 246-253. La riunione è insolitamente affollata e annovera alcuni dei principali collaboratori del tempo: oltre ad Aristarco, sono presenti Giulio Cattivelli, Carlo Corritore, Adelio Ferrero, Ugo Finetti, Guido Fink, Guido Oldrini, Lorenzo Pellizzari, Renzo Renzi, Ezio Stringa.

¹⁵ *Ivi*, p. 246.

sono assenti; a «Cinema Nuovo» regna lo sconforto per un cinema ritenuto succube di Hollywood, sia su un piano industriale che tematico-stilistico¹⁶. Nell'editoriale si parla di una distanza, talvolta una «frattura», presente ai tempi del neorealismo fra «autori impegnati» e «produzione di consumo», una distanza che per Aristarco e i suoi si è sempre più ridotta. L'«interiorizzazione dell'America», di cui i western 'all'italiana' sono additati come l'esempio più deleterio, ha portato alla fine del modello neorealista di un cinema impegnato e 'morale', sostituendolo con film qualunque dedicati alla spettacolarizzazione della violenza e derivativi di atteggiamenti e tradizioni loro estranee¹⁷. Il cinema italiano recente, «questa industria serve e scimmiesca», «merita la fine» secondo i perentori redattori di «Cinema Nuovo»¹⁸. A differenza di altre riviste cinematografiche del tempo, «Filmcritica» in primis, dove di Hollywood si indicano i frutti maturi più che le mele marce, negli anni Sessanta «Cinema Nuovo» si trasforma in una roccaforte del realismo e di un cinema 'socialmente consapevole', promuovendo un metodo critico che antepone i contenuti alla forma e rigetta qualsiasi contaminazione con il mercato.

Se anche a «Filmcritica» si preferiscono i film di ricerca e gli 'autori' capaci di elevarsi rispetto all'uniformità e alle costrizioni dell'industria, l'approccio di Aprà, Martelli, Ponzi o Roncoroni, è meno dogmatico e più sfumato. Influenzati dai colleghi d'oltralpe, i giovani di «Filmcritica» esibiscono una cinefilia 'cosmopolita', attenta allo stile e – soprattutto – formatasi quando la stagione calda dei dibattiti sul neorealismo si era ormai conclusa. Pur condividendo con i 'rivali' di «Cinema Nuovo» un forte autorialismo, atteggiamento che avrà un certo peso nella scelta di lasciare «Filmcritica» per fondare «Cinema & Film», Aprà e i suoi coetanei si distinguono per una maggiore attenzione al dettaglio, alla sequenza

¹⁶ *Ivi*, pp. 246-247.

¹⁷ Il western è, con lo *spy movie*, uno degli spauracchi di «Cinema Nuovo». Sulla scia del successo dei film di Leone, il periodico dedica al genere statunitense per eccellenza una serie di articoli polemici accusandolo di traviare il cinema e gli spettatori nostrani. Ad esempio, cfr. G. ARISTARCO, *Il western all'italiana e la lettera rubata di Poe*, in «Cinema Nuovo», n. 179, gennaio-febbraio 1966, pp. 6-9. Sul dibattito critico in Italia attorno ai western all'italiana e ai film di James Bond cfr. anche A. PEZZOTTA, *Il western italiano*, Il Castoro, Milano 2012, pp. 20-22.

¹⁸ CINEMA NUOVO, *Resa al labirinto o sfida al labirinto?*, cit., p. 247.

stilisticamente esemplare, alla tecnica impiegata, alla forma; in altre parole, alla firma stilistica degli autori prediletti.

Questa predisposizione per lo stile, che già distingueva l'orientamento di «Filmcritica» negli anni Cinquanta, è esacerbata da Aprà e dagli altri nuovi redattori influenzati dall'approccio cinefilo selettivo dei colleghi francesi. La legittimazione in chiave autorialista-cinefila di certo cinema hollywoodiano da parte dei «Cahiers» segna un precedente importante che Aprà e altri redattori non tardano a seguire¹⁹. Sin dal doppio profilo della produzione hollywoodiana contemporanea pubblicato nella primavera del 1961²⁰, gli interventi di Aprà per «Filmcritica» dedicati al cinema statunitense si caratterizzano per atteggiamento cinefilo, di una cinefilia moderna e francese: pur non dimostrando lo stesso spirito polemico dei critici dei «Cahiers», Aprà si inserisce in quella cinefilia moderna che rigetta il contenutismo e quel «realismo psicologico, né reale, né psicologico» del cinema borghese 'di sceneggiatura'²¹, per promuovere «un pantheon di autori a partire dal primato della messa in scena, dunque del gesto cinematografico per eccellenza, lo stile»²².

Il primo di questi contributi si apre con una recriminazione e una dichiarazione d'intenti: per Aprà, «se c'è un cinema che ha mancato in Italia non dico della considerazione ma della meditazione della critica, è il giovane cinema americano. La critica italiana si è interessata dei singoli film o ha fatto considerazioni di ordine generale e generico»; sono però quasi assenti, prosegue Aprà, contributi sui singoli registi che possano aiutare lo spettatore conoscerne la cifra stilistica per distinguere un autore dall'altro²³. Gli autori e la loro cifra stilistica, questi i due assi attorno a cui ruota questo contributo e che guidano Aprà nel corso delle sue esplorazioni e analisi del cinema statunitense durante gli anni di «Filmcritica».

¹⁹ Lo stesso Aprà ha ammesso che nei suoi primi scritti lui agiva da «importatore di gusti e metodi elaborati altrove, il propagandista dei *Cahiers*». APRÀ, *Stelle & Strisce*, cit., p. 16.

²⁰ Cfr. ID., *Sguardo sul giovane cinema americano*, cit.; ID., *Gli autori del "secondo tempo" del cinema USA*, cit.

²¹ F. TRUFFAUT, *Una certa tendenza del cinema francese*, in *Il piacere degli occhi*, Id., Marsilio, Venezia 1988, p. 189.

²² R. MENARINI, *Il discorso e lo sguardo. Forme della critica e pratiche della cinefilia*, Diabasis, Parma 2018, p. 15.

²³ APRÀ, *Sguardo sul giovane cinema americano*, cit., p. 205.

Benché le questioni ideologiche o sociologiche sottese ai film statunitensi analizzati non siano mai del tutto ignorate da Aprà, che dimostra più volte conoscenze di carattere storico o politico, i suoi contributi critici partono comunque sempre dal regista, dal suo stile e dalla sua personalità autoriale²⁴. Ma se in alcuni passaggi l'interesse per la cifra stilistica di un dato regista porta a uno stile critico tendente all'impressionismo (lo stile di Robert Wise è «secco e tagliente» mentre Robert Aldrich è «un poeta struggente» che fa film di «un lirismo dilaniante»²⁵; Howard Hawks è «limpido, chiaro classico» mentre Nicholas Ray è «irruento, caldo impulsivo»)²⁶ in altri casi l'approccio di Aprà si traduce in recensioni dove l'impronta autoriale diventa il punto di partenza per riflessioni più generali sullo stato del cinema statunitense e sull'artisticità di prodotti industriali.

Esemplificative del metodo di Aprà sono le recensioni di film hollywoodiani marcatamente di genere, nei quali lo statuto autoriale è più messo in discussione. Se il kolossal religioso *King of Kings* (*Il Re dei Re*, Nicholas Ray, 1961) gli appare come il primo film di Ray a non presentare segni espliciti della personalità del suo regista, per Aprà il motivo di questa 'anomalia' risiede in una scelta consapevole di Ray, che ha rinunciato «a fare di questo film un film suo» e ha cercato di ottenere uno stile «anonimo» senza «sovrapporre la sua personalità al film», dimostrando un atteggiamento «non passivo ma di rispetto» per la materia trattata²⁷. Paradossalmente, quindi, le marche stilistiche sono meno evidenti per una decisione autoriale; *Il Re dei Re*, per quanto possa apparire anonimo, resta «sempre testimone di una scelta e di un gusto sicuri». Questa scelta secondo Aprà non in-

²⁴ Talvolta, la 'presenza fantasmatica' dell'autore amato in un film altrui è tanto forte da condizionarne l'analisi, come nel caso della recensione di *The Train* (*Il treno*, John Frankenheimer, 1964). Aprà dedica oltre metà della recensione a ipotizzare come sarebbe risultato il film se a dirigerlo, anziché Frankenheimer, fosse stato Arthur Penn, allontanato dal set dopo tre soli giorni di lavoro a causa di contrasti con la star Burt Lancaster. L'autore agisce quindi anche in potenza: di Penn basta l'ombra per mettere in atto una riflessione attorno a un film inesistente nella quale si esaminano le tematiche che esso «senza dubbio» avrebbe potuto valorizzare e le conclusioni che avrebbe dovuto raggiungere se fosse stato affidato al legittimo regista-autore. A. APRÀ, *Il treno*, in «Filmcritica», n. 151-152, novembre-dicembre 1964, pp. 642-643.

²⁵ ID., *Gli autori del "secondo tempo" del cinema USA*, cit., p. 254.

²⁶ *Ivi*, p. 263.

²⁷ A. APRÀ, *Il Re dei Re*, in «Filmcritica», n. 115, novembre 1961, p. 669.

ficia la riuscita del film: l'autore Ray è capace di lavorare con il genere, persino con uno dei generi maggiormente associati al cinema spettacolare delle grandi produzioni. Nella recensione inizia a manifestarsi un discrimine fondamentale che diverrà criterio di valutazione nelle recensioni Aprà: non sono il tema o il genere scelto, oppure il contesto industriale in cui opera un regista a decretarne il valore (e quindi il valore delle sue opere), sono le scelte che questo regista fa a fronte di vincoli produttivi in cui egli si trova a operare. Ciò che è deleterio, e che Ray in quanto autore sa evitare, è lo 'spettacolo', il sensazionalismo, a cui lui preferisce l'elemento umano e la dimensione quotidiana raccontati con modi «scarni ed essenziali, assolutamente antiretorici»²⁸.

L'attenzione che Aprà rivolge al cinema commerciale o di genere e la capacità di trovare elementi di interesse critico per film 'leggeri' è ben evidente in una coppia di recensioni pubblicate nel gennaio del 1965 e dedicate a opere 'minori' di due dei registi hollywoodiani da lui più assiduamente osservati: *The Patsy* (*Jerry 8 3/4*, Jerry Lewis, 1964) e *Goodbye Charlie* (*Ciao, Charlie*, Vincente Minnelli, 1964). Aprà presenta Lewis e Minnelli come registi acutamente – 'autorialmente' – consapevoli di operare in un contesto industriale e capaci, perciò, di volgere a loro vantaggio questa situazione, creando opere con spunti di riflessione metatestuali e attestando le qualità sociologiche e autoriflessive del miglior cinema hollywoodiano. Per Aprà, Lewis è intento con i suoi film a una «precisa analisi» della società statunitense contemporanea²⁹: il registro comico da lui scelto gli consente sia di presentare situazioni e tipi umani con «didascalica chiarezza», sia di inserire momenti catartici di «violenza distruttiva», sviluppando una critica a una società che spinge al conformismo e all'integrazione in un sistema votato al profitto³⁰. La «rivoluzione dell'irrazionale» proposta, e incarnata, dall'autore-attore Lewis assume quindi una valenza di critica ideologica, poiché i suoi personaggi non si piegano alle tentazioni capitaliste e conservano la propria libertà³¹, e di commento sull'«immagine che la società americana ha di se stessa» fatti da un autore che

²⁸ *Ivi*, pp. 669-670.

²⁹ A. APRÀ, *Jerry 8 3/4*, in «Filmcritica», n. 153, gennaio 1965, p. 65.

³⁰ *Ivi*, p. 66.

³¹ *Ibid.*

«sottolinea sempre l'artificiosità dei mezzi di cui si serve, pretende la coscienza dello spettatore poiché il suo obiettivo è sempre di natura morale»³². Lewis, nella lettura che ne fa Aprà, in quanto autore sa trasformare le convenzioni del genere in cui opera in un «convenzionalismo funzionale» al proprio commento sociale. Come Blake Edwards, egli crea un mondo appariscente, simile alla copertina di un rotocalco illustrato, la cui società è raffigurata «tramite gli stereotipi e le convenzioni attraverso cui essa ama manifestarsi»; una superficie patinata di cui «si scopre la verità» grazie a una presenza registico-attoriale eccentrica e 'destabilizzante'³³. Ugualmente, *Ciao, Charlie* trascende i limiti del genere per diventare un'esplorazione della realtà statunitense: come Lewis, anche Minnelli presenta la sua «analisi critica spesso acuta di una certa società americana», del «costume americano», ricorrendo con «fedeltà *consapevole*» alle convenzioni e agli stereotipi del cinema hollywoodiano; come Lewis e il suo 'film-rotocalco', anche Minnelli è descritto da Aprà come autore di un cinema di superfici patinate, «un cinema inteso come spettacolo, come linguaggio concreto che coglie gli aspetti *esteriori* delle cose»³⁴. Se le gag della commedia non sono pienamente sfruttate, sostiene Aprà, non né quindi per mancanza di abilità col mezzo da parte di Minnelli, ma perché al regista-autore interessa altro; se i personaggi mancano di spessore è perché essi «altro non sono che le cartine tornasole per 'guardar dentro' una certa società»³⁵. In conclusione, questa coppia di recensioni è esemplificativa di un metodo critico che cerca nel prodotto hollywoodiano medio tracce di consapevolezza e coerenza sia a livello ideologico che stilistico. Aprà trova o crea i 'propri' autori facendo risaltare le somiglianze tra film diversi che rendono coesa l'opera di un regista – le rime tematico-stilistiche con altri film del regista gli fanno descrivere *Ciao, Charlie* come «un film che va visto alla luce degli altri Minnelli, un film di "autore"»³⁶ – e concentrandosi su elementi di intenzionalità autoriale al fine di legittimare opere 'leggere' come *Jerry 8¾*, un film

³² *Ivi*, p. 67.

³³ *Ivi*, p. 68.

³⁴ A. APRÀ, *Ciao Charlie*, in «Filmcritica», n. 153, gennaio 1965, p. 68.

³⁵ *Ivi*, p. 69.

³⁶ *Ibid.*

moderno proprio per la presenza simultanea di questo discorso ideologico chiaro e di una narrazione discontinua che procede per ellissi in un succedersi di dialoghi statici e di brani ricchi di valori visivi, una stilistica degna di Godard, mai gratuita perché continuamente necessitata dalla realtà messa in scena: il mondo americano dell'ambiguità, del disordine, della contraddizione³⁷.

Godard & Cie.

Il riferimento alla modernità di Godard nella recensione di una commedia di Lewis non è peregrino. Gli studi – e la passione cinefila – di Aprà intorno alla produzione hollywoodiana trovano proprio nel cinema di Godard un punto di convergenza con il suo interesse per i sistemi in cui il cinema moderno raffigura e pensa la realtà. Come nel caso di Godard, che in questi anni diventa uno dei suoi oggetti di analisi privilegiati³⁸, anche la cinefilia di Aprà non assume l'aspetto di una celebrazione nostalgica del cinema del passato, ma diventa uno strumento per indagare e interrogare il presente. La conoscenza di temi e stilemi del cinema classico permette tanto a Godard quanto ad Aprà di sfruttarne la portata culturale e ideologica per portare avanti un discorso decostruzionista sulla natura del proprio medium d'elezione. Il classico è usato da entrambi per riflettere sul recente, sul nuovo, in un continuo lavoro di confronto dove non solo il retaggio del passato è soppesato con quanto di diverso può portare il cinema presente, ma il passato stesso è recuperato e interpolato nel presente per costruire il proprio discorso. In questi anni, insomma, il lavoro di Aprà come critico e di Godard come regista (lasciando da parte in questa sede, per ragioni di spazio, il lavoro di Aprà regista e di Godard critico) è una intricata ed esibita tessitura di riferimenti e suggestioni cine-culturali che mira a realizzare un cinema diverso che non recida le proprie radici, ma che le sappia far crescere e sviluppare in nuove direzioni.

Esemplificativo di questa affinità critico-cinefila è l'articolo-saggio del 1964 *Jean-Luc Godard fra mondo classico e mondo moderno*, nel quale Aprà esamina l'opera del primo Godard, tra *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960) e *Bande à part*

³⁷ APRÀ, *Jerry 8 3/4*, cit., p. 67.

³⁸ Aprà degna di attenzione 'filologica' il cinema di Godard, come dimostrato da un meticoloso raffronto fra le edizioni francese e italiana di *Le mépris*. A. APRÀ, "Le mépris" e "Il disprezzo", in «Filmcritica», n. 151-152, novembre-dicembre 1964, pp. 611-613.

(*Id.*, 1964), individuando elementi di contatto tra i film del regista e il cinema hollywoodiano. Secondo Aprà, nell'opera di Godard è evidente un «conflitto dialettico» fra una dimensione nostalgica di «sogno», che guarda al passato, e «lo stato attuale delle cose», la realtà concreta e presente che non lo soddisfa³⁹. Il cinema stesso è il tramite più usato dal regista francese per inscenare questo conflitto: la foto di Humphrey Bogart in *Fino all'ultimo respiro*, i musical di Gene Kelly menzionati in *Une femme est une femme* (*La donna è donna*, 1961), i rimandi a Carl Theodor Dreyer in *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, 1962), i paralleli fra il western *The Left Handed Gun* (*Furia selvaggia - Billy Kid*, Arthur Penn, 1958) e *Bande à part*, la presenza di Fritz Lang in *Le Mépris* (*Il disprezzo*, 1963) sono per Aprà alcuni esempi delle tracce del passato – del «sogno» di un passato classicamente perfetto, armonico – che Godard lascia nei propri film per rimarcare lo «stridore» del presente. Naturalmente, continua Aprà, quello di Godard non è escapismo verso un passato idealizzato:

Se Godard ha nostalgia dell'armonia, sa anche vedere ciò che in essa vi è di anacronistico; in realtà Godard cerca una *nuova* armonia che derivi nello stesso tempo dal passato e dalle mutate condizioni del presente. [...] Il realismo di Godard sta proprio qui: nel saper mostrare senza reticenze un mondo che pur egli ama, nel saper prospettare un conflitto fra presente e passato, la crisi di un mondo che scompare sostituito da un altro non ancora «armonizzato»⁴⁰.

La cinefilia di Godard non è un vezzo oppure un limite alla pregnanza del suo pensiero ma, al contrario, è parte fondamentale del suo approccio «progressista» alla raffigurazione realistica e critica di una contemporaneità caotica, disarmonica, ed è legata al desiderio sotteso di un nuovo equilibrio⁴¹. La tensione verso il (cinema del) passato esibita da molti suoi personaggi serve quindi a rimarcare quanto il presente sia diverso, quanto sia ancora lungo «il cammino verso una

³⁹ *Id.*, *Jean-Luc Godard fra mondo classico e mondo moderno*, in «Filmcritica», n. 151-152, novembre-dicembre 1964, p. 581.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 581-582.

⁴¹ *Ibid.*

“nuova” armonia»⁴². Nella lettura di Aprà, Godard lavora quindi sul doppio scarto fra classico e moderno e fra finzione e documentazione, producendo opere che aspirano a una verità ‘cinematografica’. La ricerca godardiana è incerta, è un percorso che procede per tentativi, è lontana dal cinema realistico e socialmente impegnato perseguito da altri registi (e propugnato da altri critici); in *Il disprezzo* o *Questa è la mia vita* i personaggi vivono in un presente ambiguo che Godard, come Lewis, sa mostrare⁴³. I classici, in definitiva, sono parte essenziale delle tessere che formano quel «grande mosaico in movimento della realtà contemporanea» che, nella definizione di Aprà, è il cinema di Godard⁴⁴.

In questi anni Godard diventa su «Filmcritica» uno dei registi simbolo del nuovo cinema che molti redattori stanno sostenendo con articoli, recensioni e iniziative come lunghe interviste o speciali sui registi più promettenti, soprattutto provenienti dalla Francia. Se Aprà con i suoi appassionati articoli-saggio ne è il principale esegeta, l'interesse da parte della redazione è diffuso e intergenerazionale⁴⁵. Nel 1965 – anno cardine per la cultura cinematografica italiana – l'uscita di *Pierrot le Fou* (*Il bandito delle 11*, Jean-Luc Godard, 1965) è accolta da tanto da Aprà quanto da Bruno come conferma della legittimità del lavoro di sostegno e interpretazione fatto sinora e fausto segnale della direzione intrapresa dal cinema d'autore. Il bilancio critico post-veneziano di Bruno sui film presentati alla Mostra è incentrato su *Il bandito delle 11*, del quale il direttore di «Filmcritica» si dichiara entusiasta. Lasciando da parte ogni indugio, Bruno scrive che il film di Godard è «indubbiamente l'opera più tremenda, più lucida e consapevole di questi anni; la forza stupenda del suo linguaggio lascia senza fiato»⁴⁶. *Il bandito delle 11* sembra essere in linea con la linea critica o «proposta» di Bruno, che il direttore stesso riassume come

un invito a rintracciare gli elementi di chiarezza e di razionalità nel film, respingendo come speciosi gli argomenti infruttuosi di una neo-avanguardia, ma sempre nel segno di

⁴² *Ivi*, pp. 583-584.

⁴³ Cfr. *Ivi*, p. 585.

⁴⁴ *Ivi*, p. 588.

⁴⁵ Negli anni Sessanta la rivista dedica al regista francese diversi approfondimenti e recensioni, lo intervista e pubblica brani di sue sceneggiature.

⁴⁶ E. BRUNO, *Venezia 65: film d'autore*, in «Filmcritica», n. 159-160, agosto-settembre 1965, p. 389.

una ricerca stilistica approfondita che, congiungendo classico e moderno, tenda a includere la dialettica come fondamento della espressione filmica⁴⁷.

Il nuovo film di Godard lo appassiona proprio per come il regista riesce a unire elementi appartenenti a tempi e contesti diversi – in esso Bruno vi scorge *Monsieur Verdoux* (*Id.*, Charlie Chaplin, 1947), la guerra in Vietnam, i colori di Velasquez – mantenendo vigile il proprio sguardo critico sul presente con «limpide immagini che riflettono la realtà totale» e imprimendo la propria impronta autoriale per assicurare un «legame preciso che unisce tutte le cose e tutti i personaggi in una sorvegliata tessitura»⁴⁸.

Nello stesso numero del bilancio veneziano di Bruno, Aprà pubblica un approfondimento su *Il bandito delle 11* nel quale rimarca la propria opinione sul regista francese e, più in generale, su cosa sia un cinema davvero ‘moderno’. Secondo Aprà, con le sue citazioni e l’eterogeneità stilistica *Il bandito delle 11* è la «definizione di un cinema moderno che non ha paura delle contaminazioni, in quanto cosciente del proprio linguaggio»⁴⁹. Quintessenza delle «ossessioni» di Godard, il film non solo esibisce consciamente la propria natura artificiale per «interrompere l’illusione realistica tradizionalmente connessa con la natura fotografica del cinema»⁵⁰, ma mette in crisi deliberatamente consuetudini stilistico-narrative del cinema classico per destabilizzare e disturbare gli spettatori col fine di farli risvegliare dal ‘torpore’ della sala, farli passare da una visione passiva a una attiva e fare loro «prendere posizione»⁵¹. Come Bruno, anche Aprà sottolinea il

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ivi*, 390.

⁴⁹ A. APRÀ, «*Pierrot le fou*» e il male delle apparenze, in «Filmcritica», n. 159-160, agosto-settembre 1965, p. 395.

⁵⁰ *Ivi*, p. 396.

⁵¹ *Ivi*, p. 397. L’attenzione di Aprà per il linguaggio cinematografico e per come gli aspetti formali e autoriflessivi possono veicolare o mettere in discussione questioni ideologiche, attenzione che anche altri colleghi di «Filmcritica» dimostrano nei propri articoli del periodo, è in linea sia con coevi sviluppi nella teoria cinematografica francese e anticipa la svolta linguistica di «Cinema & Film». Cfr. F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano 2004, pp. 205-216. Nel saggio su *Pierrot le fou* qui esaminato, Aprà dichiara inoltre il proprio debito nei confronti di Barthes, che

valore critico delle citazioni di opere del passato (cinematografiche e non) nel film di Godard, che le impiega per rafforzare determinati aspetti caratteriali dei personaggi o idee presenti nel film⁵². La conoscenza cinefila, sembrano dirci Godard e Aprà, può diventare un mezzo per illuminare lo scarto fra passato e presente, aiutando gli spettatori a considerare e quindi superare tanto le idealizzazioni del primo quanto le storture del secondo. Citazione, cinefilia, nostalgia sono concetti ricorrenti negli scritti di Aprà su Godard, che ancora una volta è presentato come un cineasta preoccupato per la realtà presente. La già discussa ricerca di ‘armonia’ che Aprà individua come tratto fondamentale del cinema godardiano torna con forza in *Il bandito delle 11*, film incentrato su un protagonista in fuga da «una realtà che disprezza e nella quale non sa integrarsi»⁵³. Nella lettura che Aprà fa del finale di *Il bandito delle 11*, i temi di nostalgia inappagabile per un passato idealizzato – che i tanti residui cinefili di cinema classico sembrano evocare – e di apprensione e insoddisfazione per il presente si esplicitano in una *tabula rasa* che risolve il conflitto fra «mondo reale alienato» e un irraggiungibile «mondo sognato» del passato ‘classico’, per lasciare spazio alla prefigurazione di qualcosa di nuovo. L’esplosione che chiude il film ha quindi un significato positivo, catartico, è un momento di «liberazione dell’orizzonte dalle scorie del passato, ottenuta tramite una conoscenza di esse. Questa liberazione, e il processo che l’ha guidata, permettono di delineare il futuro sotto il segno di una alternativa positiva»⁵⁴.

gli ispira l’attenzione per gli aspetti connotativi e denotativi delle immagini godardiane. APRÀ, “*Pierrot le fou*” e *il male delle apparenze*, cit., p. 398.

⁵² Leggermente diversa è però la posizione di Bruno riguardo al cinema moderno, che deve mirare al «superamento dei fini artistici ed anti-artistici, per affermare il criterio della razionalità e chiarezza». Non un cinema di sperimentazioni formali quanto «una ricerca di chiarezza che sperimenta anche nuove tecniche ma che soprattutto cerca di impostare problemi reali»; non tanto un cinema ‘destabilizzante’ e aperto all’interpretazione, come quello propugnato da Aprà, quanto un cinema che si riappropria della «comunicabilità», che per il direttore di «Filmcritica» è «il tratto che deve congiungere il cinema di ieri e di oggi, riproponendo un discorso concreto sugli autori del film, da Griffith e Chaplin, da Stroheim a Losey, da Rossellini a Godard». E. BRUNO, *Del cinema di tendenza*, in «Filmcritica», n. 158, giugno 1965, p. 332.

⁵³ APRÀ, “*Pierrot le fou*” e *il male delle apparenze*, cit., p. 398.

⁵⁴ *Ivi*, 400.

«Un realismo più pregnante»

Intorno alla metà degli anni Sessanta due grandi orientamenti ideologico-estetici del campo critico italiano – la vecchia generazione realista e la nuova generazione linguistico-strutturalista – sono ormai giunti a un punto di divergenza tale da apparire inconciliabili. Le idee di ciascuno di questi due orientamenti intorno alle funzioni del cinema e agli approcci per studiarlo sembrano poter essere concretizzate e sviluppate solo con la messa in discussione della controparte. Se da un lato i critici che gravitano attorno a «Cinema Nuovo» finiscono per divenire portavoce di vecchie istanze realiste risalenti al dopoguerra e di un cinema politicamente attivo, con il direttore Aristarco sempre più ostinato nella costruzione di teoria marxista cinematografica, giovani generazioni e figure eccentriche sconvolgono e allargano il campo critico lanciando nuove ipotesi e approcci innovativi. Al realismo e al marxismo critico si sostituiscono strutturalismo, linguistica e semiotica; a György Lukács i più preferiscono Barthes, in un processo che, come ha scritto Gian Piero Brunetta, ricorda «una doppia recita su palcoscenici distinti: mentre però la platea del discorso di Barthes è un punto di affluenza e di ulteriori apporti critici, quello che si forma attorno al discorso di Aristarco tende visibilmente a defluire»⁵⁵.

Anche Aprà, che con il lancio di «Cinema & Film» avrà un ruolo di primo piano in questo processo di rinnovamento, dimostra già durante la sua collaborazione con «Filmcritica» di essersi ormai distanziato dall'approccio aristarchiano. L'attenzione di Aprà per il rapporto fra nuovo cinema e la realtà e, allo stesso tempo, la sua distanza dalle posizioni sul realismo del gruppo di *Cinema Nuovo* sono evidenti nella recensione di *Les Bonnes Femmes (Donne Facili)*, Claude Chabrol, 1960). Il film di Chabrol – che inscena le disavventure romantiche di quattro donne comuni – gli offre l'occasione di riflettere su come il cinema (francese) moderno raffiguri anche ambienti e personaggi banali, se non negativi, in modo oggettivo. «Una delle conquiste più positive del cinema moderno mi sembra proprio la capacità di saper vedere i personaggi oggettivamente, senza deformarli con un giudizio (positivo o negativo) preliminare», scrive Aprà, per il quale il film di Chabrol mostra la realtà nella sua interezza e gli atteggiamenti umani con ri-

⁵⁵ G.P. BRUNETTA, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Bari 2007, p. 101.

spetto, conservando di un avvenimento «tutta la sua verità» e rinviando o evitando giudizi morali⁵⁶. Aprà osserva questo approccio ‘neutrale’ alla realtà anche in Godard e Truffaut, lo riconduce alla lezione rosselliniana e lo difende contro coloro che (come Aristarco) accusano i registi francesi di essere disimpegnati. La posizione critica dei due in questo caso appare è lontanissima. Da un lato Aristarco non nasconde l’insoddisfazione per un «mutamento che è già un dato di fatto» nel cinema contemporaneo, un allontanarsi dal realismo critico e attivo da lui propugnato in favore di «un cinema, il quale vuole descrivere, farci *vedere* il mondo anziché *spiegarlo*»⁵⁷. Per Aristarco il cinema deve interpretare il mondo e «contribuire a mutarlo, contrapporre alle visioni fatalistiche e in tale senso specificatamente irrazionali – si calino tali visioni nel contesto del soggettivismo o dell’oggettivismo – una concezione della filosofia intesa appunto come filosofia della prassi»⁵⁸. Dall’altro lato, Aprà loda un Truffaut che, in *La peau douce* (*La calda amante*, 1964), è intento a «demistificare» il *cinéma de papa* borghese «combattendo sul suo stesso campo, servendosi dei suoi *temi* e dei suoi *mezzi* linguistici»⁵⁹. Un regista che descrive la banalità ma non la giudica, limitandosi ad osservare i suoi personaggi; la sua «oggettività, che non è indifferenza, permette un realismo più pregnante», dando dimostrazione di «un metodo descrittivo (diranno i nostri luccacciani) che però gli consente di essere più realista. È la lezione di Rossellini, di Godard, di tutto il cinema moderno»⁶⁰.

Contro il cinema strumentale e impegnato, Aprà loda e sostiene il «nuovo

⁵⁶ A. APRÀ, *Donne facili*, in «Filmcritica», n. 15, gennaio 1965, p. 64. L’interesse di Aprà per i film che presentano un ampio ventaglio di possibilità, mantenendo in equilibrio marche autoriali e raffigurazione ‘neutrale’, lo porta il mese successivo a ‘stroncare’ *Il provino* di Antonioni, parte del film a episodi *I tre volti* (Michelangelo Antonioni, Mauro Bolognini, Franco Indovina, 1964). Per Aprà, Antonioni insiste troppo su elementi metatestuali, sul proprio intervento registico, assumendo «la posizione di chi ne sa più dello spettatore» che è lontana da quella di Godard, «che preferisce parteggiare sia per il “vero” che per il “falso” e lasciare allo spettatore la libertà (autentica, perché ottenuta dopo un processo di illuminazione della realtà) di scegliere». A. APRÀ, *I tre volti*, in «Filmcritica», n. 154, febbraio 1965, p. 136.

⁵⁷ G. ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 95.

⁵⁸ *Ivi*, p. 97.

⁵⁹ A. APRÀ, “*La peau douce*”: *cronaca di un adulterio*, in «Filmcritica», n. 150, settembre 1964, p. 489.

⁶⁰ *Ivi*, p. 490.

cinema» che «fa del giudizio il frutto dell'esperienza, dà le prove della condanna o dell'assoluzione prima di emettere il verdetto (spesso affidato allo spettatore)»⁶¹. Un cinema, quindi, che propone approccio alla realtà differente dal realismo critico propugnato dalla critica marxista; un approccio nuovo in cui lo sguardo autoriale su un ambiente non si 'impone' e non è condizionato dal desiderio di condanna o di intervento ma accetta di registrare in maniera imparziale «facce differenti di una identica realtà, che vale per la sua globalità, che è anche la sua peculiare *umanità*»⁶² lasciando forse gli spettatori con meno punti fermi e certezze, ma fornendo loro in cambio una maggiore autonomia di giudizio⁶³.

Autoformazione critica: l'avventura di «Cinema & Film»

L'indice con cui «Cinema & Film» si presenta per la prima volta ai lettori è un indizio eloquente dell'ambizione che anima il gruppo raccolto attorno alla neonata rivista⁶⁴. Il primo numero, uscito nell'inverno del 1966, è così strutturato: un editoriale-manifesto subito seguito da un saggio di Pasolini e uno di Barthes; poi una sezione monografica su Godard in cinque articoli seguita da altri cinque articoli che fanno il punto sul cinema contemporaneo, del quale sono individuate alcune opere ritenute rappresentative; una sezione di *Documenti* con due testi di Jean-Marie Straub; una ricca sezione dedicata a visioni e riflessioni festivaliere; conversazioni con Alexander Kluge, Agnès Varda e André Delvaux; recensioni di opere di Lewis, John Ford, Roman Polanski, Lars-Magnus Lindgren, Arthur Penn e Bernardo Bertolucci; la prima puntata del *Laboratorio C & F*, che presenta «Una ipotesi cinematografica di linguaggio critico»; recensioni di libri su Murnau e sul western; chiude il numero una lista dei migliori film del 1966⁶⁵. Si è scelto di riassumere,

⁶¹ ID., *Donne facili*, cit., p. 64.

⁶² *Ibid.*

⁶³ L'atteggiamento di Chabrol è paragonato da Aprà a quello di «uno scienziato che si limita a fornire all'osservatore dei *dati*». *Ivi*, p. 65.

⁶⁴ Gruppo formato da Aprà – direttore responsabile – e da altri *cabieristes* transfughi di «Filmcritica» (Anchisi, Martelli, Ponzi, Roncoroni, Albano, Faccini e Rispoli), ai quali si aggiungono poi nomi nuovi come Fabio Carlini, Oreste De Fornari, Franco Ferrini, Piero Spila ed Enzo Ungari.

⁶⁵ Per ragioni di spazio, un'analisi delle copertine e del comparto iconografico di «Cinema & Film» è rimandata ad altra sede. È ad ogni modo degno di nota che il primo numero presenti una co-

nella sua interezza, l'indice del numero inaugurale di «Cinema & Film» in quanto perfetto 'fermo immagine' di una fase particolare della storia della critica italiana. Sono gli anni in cui la critica cinematografica ridefinisce i propri obiettivi e orizzonti teorici, allontanandosi dallo storicismo, dal contenutismo tecnofobico e dalla militanza realista che avevano caratterizzato il dopoguerra, per elaborare nuove gerarchie estetiche e avvicinarsi alla semiotica, allo strutturalismo e altri orientamenti che mettono in primo piano la riflessione linguistica e stilistica, i processi di fruizione, il rapporto fra macchina da presa, soggettività del regista-autore e mondo filmato. Riviste come «Cinema & Film», «Ombre Rosse», «Giovane Critica» o «Cinema & Cinema», pur con storie editoriali e livelli di *engagement* diversi, si presentano tutte come laboratori critici nei quali, con il supporto di strumenti teorici all'avanguardia, esemplari scelti del cinema vecchio e nuovo sono esaminati alla ricerca di indizi per definire più chiaramente la natura del medium e della pratica critica stessa⁶⁶. Nell'indice del numero inaugurale di «Cinema & Film» è cri-

perta con un'immagine tratta da *La prise de pouvoir par Louis XIV* (*La presa del potere da parte di Luigi XIV*, Roberto Rossellini, 1966), opera di uno dei registi a cui Aprà è più legato, e una retrocopertina con un'immagine di *La terra vista dalla luna*, episodio di *Le streghe* (Mauro Bolognini, Vittorio De Sica, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Luchino Visconti, 1967) diretto da Pasolini, promotore della rivista. Le pubblicità sono poche; a precedere l'indice è posto solamente un annuncio pubblicitario – con foto di Pierluigi Aprà, fratello di Adriano – per *La Cina è vicina* (Marco Bellocchio, 1967), secondo lungometraggio di uno degli esponenti di punta del 'nuovo cinema italiano' per cui si batterà la rivista.

⁶⁶ Il medesimo atteggiamento aveva già animato la collaborazione a un numero speciale sul cinema per conto del bimestrale culturale «Nuovi Argomenti», appena passato alla sua 'nuova serie' sotto gli auspici di Pasolini, Moravia e Siciliano. Questa breve parentesi, che funge da ponte tra «Filmcritica» e «Cinema & Film», vede Aprà per la prima volta con un ruolo organizzativo di primo piano e gli fornisce l'occasione di usare una sezione consistente di una rivista autorevole per promuovere i nuovi approcci linguistico-semiotici all'analisi del film che stavano entrando nel dibattito critico italiano. Occasione del numero è la tavola rotonda *Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico*, organizzata nel 1966 durante la seconda Mostra pesarese con la partecipazione, tra gli altri, di Barthes, Metz, Pasolini e Toti. *Relazioni e Comunicazioni della Tavola Rotonda sul tema: "Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico"* (*Seconda Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 2-5 giugno 1966*), a cura di A. Aprà, in «Nuovi Argomenti», vol. II, n. 2, aprile-giugno 1966, pp. 46-143. Nell'appendice al numero (pp. 199-211), Aprà inserisce dieci recensioni di film significativi presentati quell'anno a Pesaro firmate da lui e dai sodali Faccini, Ponzi e Roncoroni. L'influsso su Aprà degli approcci teorici appena discussi nelle tavole rotonde è evidente, soprattutto

stallizzata questa disposizione, che caratterizzerà la breve storia della rivista: rimandi a numi tutelari (Barthes e, anche finanziariamente, Pasolini)⁶⁷, un omaggio al punto di riferimento critico-registico (Godard), recensioni di film diretti da nomi rappresentativi tanto del cinema contemporaneo ‘di ricerca’ europeo quanto del cinema ‘autoriale’ statunitense (i cui rappresentanti sono scelti con idiosincratismo autorialismo), attenzione rivolta sia a un cinema ormai canonizzato che a quello di genere, un impegno selettivo sul presente (focus su alcuni film visti ai festival, sulle opere rappresentative di tendenze specifiche, sui titoli ‘migliori’ del 1966), l’intenzione di fornire ai lettori – e agli addetti ai lavori – fonti e strumenti per la riflessione e l’affinamento del proprio sguardo critico (la sezione dei *Documenti*) e infine la proposta di una critica su pellicola per estendere il lavoro analitico oltre le pagine della rivista (il *Laboratorio*, che riflette sulla pratica del film-saggio presentando un ‘critofilm’⁶⁸ di Maurizio Ponzi su Pasolini). Quest’ottica laboratoriale e autoanalitica è esibita chiaramente sin dall’editoriale del primo numero, in cui «Cinema & Film» si presenta come «una rivista in formazione e di autofor-

nella sua recensione di *Nicht versöhnt* (*Non riconciliati*, Jean-Marie Straub, 1965). A. APRÀ, *Non riconciliati*, in *Relazioni e Comunicazioni della Tavola Rotonda sul tema*, cit., pp. 199-201.

⁶⁷ Pasolini è il nume tutelare di «Cinema & Film»: oltre a metterla in contatto con il distributore Garzanti, ne aiuta la visibilità concedendo scritti in esclusiva e, assieme ad Aprà, ne sceglie il nome. Soprattutto, la aiuta finanziariamente acquistando «800 copie di ogni numero una volta uscito dalla tipografia, consentendoci così di finanziare quello successivo. Le piccole differenze nei costi venivano compensate con qualche pubblicità». A. APRÀ, *Cronaca di una rivista*, in *Barricate di carta. “Cinema&Film”, “Ombre Rosse”, due riviste intorno al ’68*, a cura di Volpi, Rossi, Chessa, cit., p. 41.

⁶⁸ Parte di numerosi interventi sulla natura, i limiti e le possibilità del linguaggio critico pubblicati sulla rivista, la riflessione attorno a una critica audiovisiva che faccia a meno della parola scritta è sviluppata soprattutto da Luigi Faccini. A differenza del critico letterario, scrive Faccini, il critico cinematografico ha di fronte un oggetto fatto di suoni e immagini, un «sistema segnico articolato» che può comprendere appieno solo «risalendo alla struttura filosofica e materiale del segno del linguaggio cinematografico» e facendo in modo che «la struttura critica [rintracci] la struttura filmica», superando quindi l’atto «metalinguistico» di scrivere di film. L. FACCINI, *Riflessione prima sui linguaggi critici*, in «Cinema & Film», n. 2, primavera 1967, pp. 180, 182. Anni dopo, lo stesso Aprà si tornerà a occuparsi con entusiasmo di ‘critofilm’. Sui dibattiti attorno alla critica per immagini in Italia cfr. C. GRIZZAFFI, *Critica attraverso le immagini: il progetto per una controstoria del cinema italiano*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, a cura di Guerra, Martin, cit., pp. 577-584.

mazione» «per manifestare e verificare una ricerca di “gruppo” in via di svolgimento». La ricerca promette di coinvolgere sia i modi dell’analisi, approfondendo e ampliando «il lavoro d’indagine linguistica e stilistica del *film*, come entità organica», sia i suoi fini, immettendo «il film nei problemi che il *cinema* oggi pone, come linguaggio, come mezzo di comunicazione, come arte»⁶⁹.

Il progetto (auto)formativo del gruppo di «Cinema & Film» si articolerà in quattro annate (1966-1970) e dodici numeri, nei quali il cinema è discusso, analizzato, teorizzato e fatto dialogare con altre forme espressive (letteratura, teatro) e approcci di ricerca (strutturalismo, semiotica, psicanalisi). La rivista non ha ambizioni omnicomprensive: ogni numero presenta approfondimenti o sezioni speciali su temi o questioni care ai redattori, report da festival selezionati di cui si discutono solo i film ritenuti significativi, lunghi dialoghi-intervista con registi per lo più appartenenti alla modernità cinematografica, traduzioni di saggi e altri ‘documenti’, appendici contenenti materiali miscelanei che spaziano dalla lettera, alla poesia, al frammento. Emblematiche dell’atteggiamento aperto e speculativo dei critici di «Cinema & Film» sono le loro recensioni, che spesso si estendono fino a sembrare piccoli saggi e diventano facilmente occasione per discorsi più generali sulla salute cinema contemporaneo, sul rapporto del cinema con altre forme artistiche, sulla funzione della critica e sui vantaggi dell’impiego di approcci come semiotica, psicanalisi o critica letteraria per l’analisi dei film. Benché una certa attitudine autoriflessiva sia facilmente riscontrabile nelle recensioni di Aprà e degli altri ‘giovani turchi’ scritte al tempo della loro collaborazione con «Filmcritica», in «Cinema & Film» questa tendenza a passare dal particolare del film al generale del cinema (adombrata nel nome stesso della nuova rivista) sembra essere incoraggiata, o comunque non ostacolata, da un direttore e una redazione che considerano l’auto-riflessione teorico-metodologica un momento imprescindibile della pratica critica⁷⁰. Così la doppia recensione di Piero Spila a *Suzanne Si-*

⁶⁹ CINEMA & FILM, *Editoriale*, in «Cinema & Film», n. 1, inverno 1966-1967, p. 3.

⁷⁰ La tendenza a espandere le recensioni fino a tramutarle in brevi saggi diventa nei mesi sempre più evidente: mentre nei primi numeri la sezione recensioni è occupata da pezzi di una o due pagine, col procedere delle pubblicazioni le recensioni arrivano a occupare anche otto o nove pagine e si dotano di titoli originali che non riflettono più il solo titolo del film recensito. Occorre notare che questa propensione a trasformare una recensione in un discorso di metodo autoriflessivo è

monin, la Religieuse de Diderot (*Suzanne Simonin, la religiosa*, Jacques Rivette, 1966) e a *L'harem* (Marco Ferreri, 1967) sfuma in una considerazione generale sulla preminenza dell'«idea» sull'evento narrativo e sulla dialettica tra armonia e disarmonia stilistica che, per l'autore, sarebbero cifre distintive del cinema moderno⁷¹; quella di Franco Ferrini alla satira *The Legend of Lylab Clare* (*Quando muore una stella*, Robert Aldrich, 1968) si trasforma, mediante il ricorso a Susan Sontag e Jorge Luis Borges, in una riflessione sul concetto di originalità e sulla natura necrofila delle immagini⁷²; quella di Enzo Ungari a *Un soir, un train* (*Una sera, un treno*, André Delvaux, 1968) diventa l'occasione per esaminare le modalità stilistico-narrative con cui il cinema contemporaneo può guidare e sviare gli spettatori⁷³; quella di Fabio Carlini su *Nazarín* (*Id.*, Luis Buñuel, 1959) cerca di individuare i punti di contatto tra finzione cinematografica e sogno⁷⁴.

Riflessioni di questo tipo rendono, in ogni numero, la sezione delle recensioni una prosecuzione coerente degli articoli che la precedono e, grazie anche a una fitta trama di rimandi interni e citazioni, contribuiscono a presentare la rivista come il prodotto di un gruppo coeso e accomunato da orientamenti teorici e preoccupazioni metodologiche simili. La recensione diventa così il momento per la verifica «sul campo» di metodi e approcci discussi in precedenza e, talvolta, un'ulteriore occasione per il suo autore di riflettere sulla propria pratica critica rispettando la vocazione di «autoformazione» di «Cinema & Film»⁷⁵. Fra i vari spunti autoriflessivi presenti nella rivista, particolarmente indicativa è la recensione di *El ángel exterminador* (*L'angelo sterminatore*, Luis Buñuel, 1962) scritta da Bruno Torri, che sembra giustificare l'atteggiamento critico di «appassionata serietà» dei propri colleghi. «Esistono opere che sembrano create apposta per ricordare l'en-

condivisa anche da parte della precedente generazione critica e dai «decani» Aristarco e Bruno.

⁷¹ P. SPILA, *Forma, segno ed evento*, in «Cinema & Film», n. 5-6, estate 1968, pp. 181-187.

⁷² F. FERRINI, *La donna che morì due volte*, in «Cinema & Film», n. 9, estate 1969, pp. 326-331.

⁷³ E. UNGARI, *Le vertigini di Orfeo*, in «Cinema & Film», n. 9, estate 1969, pp. 335-343.

⁷⁴ F. CARLINI, *La regola e il mistero*, in «Cinema & Film», n. 11-12, estate-autunno 1970, pp. 302-304.

⁷⁵ Autoformazione ritenuta propedeutica al lavoro dietro la macchina da presa. Numerosi redattori di *Cinema & Film* passeranno alla regia, in alcuni casi temporaneamente, in altri stabilmente: De Fornari, Faccini, Ferrini, Ponzì, Rispoli, Roncoroni, Ungari e lo stesso Aprà.

demica approssimazione e superfluità della critica» esordisce Torri, per il quale *L'angelo sterminatore* è uno di quei film che possono creare «disagio» e «frustrazione» poiché sembrano rendere vani «gli strumenti logici e metodici che il critico predispone e impiega per afferrare significati, “suggerzioni”, valori, verità»⁷⁶.

Se nel caso di opere come *L'angelo sterminatore* un'analisi che porti a una loro interpretazione chiara e soddisfacente non sembra possibile, allora la sola strategia rimasta tanto allo spettatore quanto al critico è di abbandonarsi ad esse. Opere di questo tipo

coinvolgono lo spettatore a un punto tale che la comprensione è, in sostanza, direttamente proporzionale, e al limite coincidente, con la partecipazione; tanto che l'opera sembra concedere tutto quello che le si vuole, le si sa, chiedere, cioè sembra legittimare qualunque interpretazione soggettiva che parta dalla sua polivalente oggettività⁷⁷.

Torri non sconfessa la critica, propone anzi una sua giustificazione utilizzando un'argomentazione quasi sillogistica: «le opere senza un pubblico sono oggetti morti»; il pubblico per parte sua «accostandosi all'opera deve avere anche un atteggiamento critico, pena l'impossibilità di un effettivo rapporto»; la critica, proprio in quanto «contatto di simpatia e intelligenza con l'opera», «assolve anche una funzione creativa», vivificatrice⁷⁸. L'opera, insomma, non può vivere senza la critica o, perlomeno, senza un 'atteggiamento critico' da parte dei suoi interlocutori/spettatori. Un «contatto» con l'opera che comprende tanto la «simpatia» quanto l'«intelligenza»; il critico, in altre parole, deve sapere instaurare con l'opera un legame emotivo e intellettuale capace di arricchire la comprensione e intensificare il piacere della visione. Ricollegandosi a *Contro l'interpretazione* (1964) di Sontag, pubblicato in Italia due anni prima⁷⁹, Torri prospetta una critica che nel suo

⁷⁶ B. TORRI, *L'entomologo visionario*, in «Cinema & Film», n. 7-8, primavera 1969, p. 157.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Per Torri l'input creativo fornito dal critico è tanto più efficace quanto più «si presenta come 'commentario' unito alla comunicazione di una specifica esperienza ricevuta, [...] come re-invenzione soggettiva-oggettiva». *Ibid.*

⁷⁹ Il saggio esce in traduzione italiana come parte della raccolta omonima S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, trad. di E. Capriolo, Mondadori, Milano 1967, pp. 11-26 (il saggio era apparso in ori-

rapporto con l'opera comprenda «l'erotica e l'ermeneutica». Se Sontag sosteneva la necessità di prendere in considerazione l'esperienza sensoriale dell'opera d'arte e di lasciare l'interpretazione in secondo piano⁸⁰, per Torri erotica ed ermeneutica,

quasi obbligatoriamente, non sono più, in simili casi, momenti separati (o eventualmente, di volta in volta, sacrificati) del contatto con l'opera, bensì diventano [...] presenze che reciprocamente si arricchiscono e si integrano nel processo fruitivo: più il film si *sente* più lo si *capisce*, e più lo si penetra intellettualmente più si è conquistati emotivamente⁸¹.

Un'idea di critica che sembra implicitamente condivisa da tutto il gruppo di «Cinema & Film»; come i *jeunes-turcs* d'oltralpe loro fratelli maggiori, Aprà, Ponzi, Roncoroni, Ungari e gli altri critici della rivista confondono volentieri passione cinefila, scrupolosità analitica e curiosità per strumenti d'indagine nuovi e sofisticati. La generazione critica che anima «Cinema & Film» non è la sola a perlustrare in quegli anni nuovi campi teorici per affinare il proprio sguardo, ma si differenzia dalle precedenti per un atteggiamento più apertamente cinefilo, che fa a meno delle grandi ideologie e dà meno importanza a dinamiche storiche privilegiando la ricerca dell'opera rappresentativa, della poetica di un autore, della valutazione dei procedimenti formali più che dei contenuti. Se, ad esempio, Aristarco non rinuncerà mai alla distinzione «tra artisti che si ammirano e artisti che si amano, o che si ammirano e si amano al tempo stesso»⁸², solo la seconda metà di questo enunciato sembra muovere il lavoro di Aprà, che condivide con Torri e gli altri colleghi un approccio critico che nell'analisi lascia volentieri trasparire passioni e slanci emotivi.

Non è una sorpresa che i primi due contributi firmati da Aprà per «Cinema

gine su «Evergreen Review», n. 34, dicembre 1964, pp. 76-80, 93).

⁸⁰ Benché le frasi di Torri sulla funzione creativa della critica riecheggino quanto scrive Sontag, le conclusioni a cui arriva sono diverse dalla celebre chiusura di *Against Interpretation* («The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. [...] In place of a hermeneutics we need an erotics of art»). EAD, *Against Interpretation*, cit., p. 14.

⁸¹ TORRI, *L'entomologo visionario*, cit., pp. 157-158.

⁸² ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione*, cit., p. 43.

& Film» siano dedicati a Godard e a Hawks, che rappresentano rispettivamente la nuova critica trasformatasi in nuovo cinema e i registi hollywoodiani classici trasformatosi in (o designati come) autori. Questi due registi, che ricorrevano frequentemente nelle riflessioni dell'Aprà redattore per «Filmcritica», sono richiamati dall'Aprà direttore di «Cinema & Film» in due pezzi che, a partire dall'analisi di un singolo film, cercano di spiegarne l'intera opera e la personalità autoriale. Dopo aver eletto il regista francese a luce guida nel percorso verso un nuovo modo di fare e pensare il cinema già durante gli anni di «Filmcritica», Aprà torna a esaminarne la produzione con un approfondimento dedicato a *Le Petit Soldat* (*Id.*, 1963), film che gli appare stilisticamente e narrativamente meno complesso di altre sue opere, più diretto e lineare, privo di eccessiva ambiguità e perciò più chiaro di altri nel rivelare il carattere del suo regista⁸³. In una riproposizione dell'approccio autorialista tipico degli anni precedenti, *Le Petit Soldat* è definito da Aprà come un film «sogettivo» in quanto testo che esprime manifestamente il carattere del suo autore e la sua 'idea di cinema'. Un film che «conservando sullo schermo la compresenza di più punti di vista contraddittorii [...] rifiutando di operare una scelta, filmando la confusione dei significati»⁸⁴, è per Aprà il più limpido esempio del cinema godardiano, che non vincola mai gli spettatori a spiegazioni o soluzioni univoche. Così come la 'semplicità' di *Le Petit Soldat* secondo Aprà aiuta a chiarire alcuni elementi caratterizzanti del cinema di Godard, il cinema di Hawks può essere esaminato grazie all'«atipicità» di *Red Line 7000* (*Linea rossa 7000*, 1965), che lo colpisce poiché con esso non solo «viene meno, radicalmente, la nozione di 'eroe'» dei precedenti film d'avventura del regista, ma sparisce anche la focalizzazione sul personaggio, sui suoi gesti e le sue espressioni, che per il critico sono alla base della regia nel cinema classico statunitense⁸⁵. *Linea rossa 7000*, posizionato da Aprà al quarto posto nella sua classifica dei migliori film usciti in Italia nel 1966⁸⁶, è reputato importante non solo poiché rappresenta

⁸³ A. APRÀ, *La semplicità della confusione*, in «Cinema & Film», n. 1, inverno 1966-1967, p. 15.

⁸⁴ *Ivi*, p. 16.

⁸⁵ ID., *Gli stupidi e la morte ovvero il tramonto degli eroi*, in «Cinema & Film», n. 1, inverno 1966-1967, p. 65.

⁸⁶ La classifica di Aprà è presente in *I migliori film del 1966*, in «Cinema & Film», n. 1, inverno 1966-1967, p. 151.

una novità per il suo regista, ma anche perché segna una «svolta fondamentale» rispetto al «cinema comportamentistico» classico basato sul «personaggio-eroe»⁸⁷. Indipendentemente dalla lunga analisi del film di Hawks fatta da Aprà, l'articolo è significativo per la propensione del critico a passare dalla parte al tutto, a partire da un singolo film, per quanto minore (in questo caso un film sconosciuto dal suo stesso regista)⁸⁸, per parlare di molto di più, estendendo il ragionamento all'opera di un regista, a una produzione nazionale, a tendenze cinematografiche più generali.

Benché, se confrontati con l'intensa produzione per «Filmcritica», il numero di contributi firmati da Aprà per «Cinema & Film» non siano molti, ciascun articolo sembra finalizzato a verificare lo stato e la salute del cinema (autorale) coevo e a testarne l'efficacia tanto su un piano artistico quanto teorico. Se *Le Petit Soldat* rende palese la tensione presente nel cinema Godard fra armonia classica e confusione moderna⁸⁹, *Linea rossa 7000* rivela la svolta in atto nel cinema di Hawks dal classicismo 'eroico' alla modernità «della casualità e dell'indifferenza»⁹⁰. È il film di un regista che «ha compreso che l'epoca degli eroi è tramontata assieme ai grandi ideali umanitari da essi incarnati, che l'armonia di vita, l'equilibrio “classico” fra pensiero e azione è diventato un'utopia o un mito»⁹¹. *Linea rossa 7000*, insieme agli ultimi film di Ford e Raoul Walsh, mostra quindi per Aprà lo scetticismo di un autore che vive il progressivo logoramento dei miti e degli ideali del cinema classico hollywoodiano, che lui per primo aveva rappresentato, e che cerca

⁸⁷ APRÀ, *Gli stupidi e la morte*, cit., p. 65. «Che cosa rende [...] così inediti gli stupidi di *Red Line 7000*?» si chiede Aprà di fronte al film senza eroi di Hawks. Per il critico, in questo film l'eroe classico hawksiano si perde nella pluralità e nell'interscambiabilità dei personaggi, nella rinuncia del regista a un singolo protagonista attorno a cui focalizzare la narrazione in favore di più personaggi simili, similmente stupidi, posti su uno stesso piano di gerarchia narrativa. *Ivi*, pp. 65-66.

⁸⁸ J. MCBRIDE, M. WILMINGTON, *Do I Get to Play the Drunk This Time? An encounter with Howard Hawks*, in «Sight and Sound», n. 2, primavera 1971, pp. 98-99. «Insistevamo sull'“ultimo” film come summa di tutta un'opera, esagerando a volte», ricorda Aprà in APRÀ, *Stelle & Strisce*, cit., p. 77.

⁸⁹ APRÀ, *La semplicità della confusione*, cit., p. 17. Cfr. anche ID., *Jean-Luc Godard fra mondo classico e mondo moderno*, cit., pp. 581-584.

⁹⁰ ID., *Gli stupidi e la morte*, cit., p. 67.

⁹¹ *Ivi*, p. 68.

una soluzione per raffigurare e interpretare questo scenario mutato. Proprio mediante i suoi personaggi ‘stupidi’ e intercambiabili, lo stile piano e la fotografia uniforme, *Linea rossa 7000* sembra annunciare

un cinema in cui l’immagine diventi un tramite che rimanda ad altro, all’astrazione dell’*idea* [...], quasi a sfida di un principio che sembrava fino ad oggi incontestabile, quello per cui nel segno cinematografico significante e significato sono inscindibilmente connessi, indistinguibili. In *Red Line 7000* [...] il dissolvimento di quella che mi piace definire realtà schermica, che ha per lungo tempo costituito il valore più sicuro del cinema americano, contribuisce sostanzialmente a dirigere l’attenzione dello spettatore, non “affascinato” dall’autonoma bellezza cinematografica delle immagini, altrove, *oltre le immagini*, per cogliere le *idee* che le sostengono, che le strutturano⁹².

Per questo, agli occhi di Aprà, Hawks si inserisce di diritto nel novero di quei registi che aprono nuove strade per il cinema moderno. Al pari di Pasolini e Bertolucci, Godard e Straub, Jerzy Skolimowski e Lewis – *protégés* di Aprà puntualmente citati nell’articolo – anche Hawks mira a modo suo alla «fondazione di un cinema che vada “oltre il cinema”, oltre i limiti stilistici che la tradizione ha identificato con “specifici tecnici”, mosso da una febbre di ricerca che è il segno stesso della sua vitalità e validità»⁹³.

La passione di Aprà per il lavoro di quei veterani della Hollywood classica che continuano a rinnovarsi, come Hawks, e la sua attenzione per le ricerche linguistiche di cineasti delle nuove onde, come Godard, sono due direttive parallele lungo cui si articola, per tutti anni Sessanta, una parte non trascurabile dei suoi sforzi critici. Come già evidenziato, le intersezioni tra queste due fasi della storia del cinema sembrano interessare particolarmente Aprà, che nei propri articoli e recensioni riflette più volte sui momenti di scontro o di passaggio da un modo di fare – e concepire – il cinema a un altro. Non ripudia il cinema classico e gli autori amati, ma è attento a studiare il cinema hollywoodiano in quanto prodotto di una specifica «dittatura industriale-estetica» lontana dal clima culturale e ideologico da cui emergono le nuove onde, come scrive in un terzo contributo per il

⁹² *Ivi*, pp. 69-70.

⁹³ *Ivi*, p. 70.

numero inaugurale di «Cinema & Film»⁹⁴. Sviluppando ulteriormente la riflessione del saggio su Hawks sopra presentato, Aprà prende spunto da una recente retrospettiva veneziana dedicata al cinema hollywoodiano degli anni Venti per provare a concettualizzare la differenza fra film di ‘contestazione’ e film di ‘riproduzione’ dei sogni e dei miti statunitensi⁹⁵. Da un lato, un cinema che si interroga su se stesso e la realtà socioculturale da cui proviene; dall’altro, un cinema escapistico che riproduce le strutture esistenti e si sottrae all’impegno politico⁹⁶. Ma se la prima di queste modalità di fare cinema è più congeniale ad Aprà e richiama quel cinema moderno, autoriflessivo e di ricerca che lui e i suoi collaboratori stanno cercando di promuovere su carta e su pellicola, la seconda non viene condannata.

Benché infatti, da David Wark Griffith fino agli ultimi lavori di Ford, Hitchcock e Hawks, buona parte del cinema hollywoodiano sia stata sostanzialmente esempio di un orientamento «realistico-analogico», dove il realismo è solo tecnico («cine-foto-fonografico») e la realtà viene riprodotta ma non interrogata⁹⁷, Aprà dimostra ammirazione per quei registi che sanno far sognare gli spettatori con film squisitamente ‘d’evasione’ fatti di miti e sogni. «Il realismo nel cinema americano (analogico, non critico) serve solo per meglio sognare» è un «realismo onirico» in cui lo spettatore «si proietta, si aliena, si perde» scrive Aprà, che però aggiunge: gli esempi migliori di questo cinema, proprio in quanto scelgono di operare con i miti e i sogni, diventano il riflesso più autentico di «un mondo, quello americano, che è vivo nel sogno»⁹⁸. Ci sono eccezioni – tra i classici Aprà menziona *The Crowd* (*La folla*, King Vidor, 1928), visto durante la retrospettiva veneziana; tra i contemporanei il cinema di Lewis – ma secondo il critico buona parte del cinema statunitense segue questa linea ‘onirica’. In un sistema produttivo e culturale simile, continua Aprà, «veri autori» sono coloro che «hanno accettato

⁹⁴ ID., *Grandezza e decadenza del sogno americano*, in «Cinema & Film», n. 1, inverno 1966-1967, p. 118.

⁹⁵ L’articolo è scritto da Aprà dopo aver assistito alla retrospettiva *America allo specchio: The Roaring Twenties*, curata da Francesco Savio per conto della XXVII Mostra veneziana (28 agosto - 10 settembre 1966).

⁹⁶ *Ivi*, pp. 118-119.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ivi*, p. 119.

coscientemente di perdere la propria soggettività nella creazione sempre più perfetta, sempre più ingannevole, di un microcosmo apparentemente oggettivo, sostanzialmente personale»⁹⁹. Perciò, anche quando il cinema hollywoodiano classico si dimostra più onirico, autosufficiente, stilizzato, spavaldo e avventuroso, borghese ma ironico, favolistico – aggettivi che Aprà associa rispettivamente a Josef von Sternberg, Hawks, Ernst Lubitsch, Walsh, DeMille e Vidor –, molto lontano quindi dal realismo socialmente consapevole proprio di altri luoghi e tempi, esso presenta comunque una sua specifica «verità» che una lettura sociologica «applicata a film che strutturalmente la rifiutano» non può individuare, ma che può essere colta con una «lettura filmica»¹⁰⁰. Aprà chiude l'articolo promettendo che sulla nuova rivista non mancherà lo spazio per analisi approfondite e 'letture filmiche' dedicate al cinema americano classico, che giudica «ancora il più difficile da capire»¹⁰¹.

«Verso un cinema di risposte?»

Critico attento agli sviluppi più innovativi e dirompenti del cinema contemporaneo e al modo in cui esso interroga la realtà, ma allo stesso tempo cinefilo appassionato con un debole per il cinema classico e di genere (quando praticato dagli autori amati), Aprà non smette di interrogarsi su come il cinema sembri alternativamente tendere, e accompagnare gli spettatori, verso il sogno o verso la realtà. Dopo essere apparsa in filigrana nei suoi scritti, la riflessione di Aprà attorno al cinema come mezzo di escapismo e rifugio artificiale nei sogni dello schermo, e insieme come finestra sul mondo e strumento di incontro non mediato con altre vite e realtà, viene esplicitamente elaborata nel lungo articolo *Verso un cinema di risposte?*, pubblicato nell'autunno 1967. Con uno stile che coniuga sintesi concettuale e suggestione poetica, Aprà si chiede se sia possibile trascendere questa doppia tendenza arrivando a un cinema «dove coincidano essenza ed esistenza», in altre parole forma e realtà, un cinema che lasci parlare il mondo, dove «la forma [...] scaturisce dalla vita stessa» ed è libera poiché «in presa diretta col mondo-

⁹⁹ *Ivi*, p. 121.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 122.

¹⁰¹ *Ibid.*

che-è-forma»¹⁰². Citando, non senza una certa ironia, l'elogio dell'armonia 'totalizzante' della greicità classica fatto da Lukács nella sua *Teoria del romanzo* – in cui è descritto un mondo classico nel quale si trovano «solo soluzioni, nessun caos»¹⁰³ e «dove le forme non esercitano alcuna costrizione, ma si danno come il venire alla coscienza [...] dove la bellezza rende visibile il senso del mondo»¹⁰⁴ – Aprà conclude che un analogo «cinema di risposte», che non si sovrapponga al mondo ma che funzioni in armonia con esso, per il momento si può solo ipotizzare¹⁰⁵.

Nell'attesa, ancora lunga, che sia «il mondo a cambiare», che avvenga una qualche rivoluzione capace di realizzare una «armonia assoluta di vita-essenza»¹⁰⁶, la soluzione proposta da Aprà è di «rinunciare, momentaneamente, alla totalità assoluta, e di concentrarsi su una totalità relativa» e fare «film *esemplari*, liberi così dalla nostalgia come dalla speranza utopistica»¹⁰⁷. Di questo cinema apripista, non perfetto ma capace di indicare la strada verso un futuro cinema di risposte, Aprà elenca diversi esempi: la narrazione «di ciò che è stato vissuto» nei film di John Ford; la «finzione vissuta» in *Nanook of the North* (*Nanuk l'esquimese*, Robert J. Flaherty, 1922), l'invito a partecipare «con tutti i sensi [...] alla realtà rivoluzionata» di *Čelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, Dziga Vertov, 1929); il cinema «di armonia presente, né nostalgica né utopistica» dei frammenti di *Bežin lug* (*Il prato di Bežin*, Sergej Ėjzenštejn, 1937); la ricerca di «un mondo alieno dalla contraddizione, armonico e totale» di *Francesco giullare di Dio* (Roberto Rossellini, 1950) e *India - Matri Bhumi* (Roberto Rossellini, 1958); il poema, «vissuto prima che raccontato, raccontato prima che filmato», *Pour la suite du monde* (Pierre Perreault, Michel Brault, 1962)¹⁰⁸. Questo elenco ragionato e cronologicamente ordinato di titoli e registi 'esemplari' è concluso da Aprà con una riflessione su alcuni film recenti che, a suo parere, fanno intravedere la possibilità di un cinema diverso.

¹⁰² ID., *Verso un cinema di risposte?*, in «Cinema & Film», n. 4, autunno 1967, pp. 417-418.

¹⁰³ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, SE, Milano 1999, p. 24. In apertura del suo articolo Aprà ne cita il celebre incipit e ne riprende, associandoli al cinema anziché all'epica, alcuni passaggi essenziali.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 28.

¹⁰⁵ APRÀ, *Verso un cinema di risposte?*, cit.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 416.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 418.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 419-424.

Uccellacci e uccellini (Pier Paolo Pasolini, 1966), *Edipo re* (Pier Paolo Pasolini, 1967), *Masculin féminin (Il maschio e la femmina)*, Jean-Luc Godard, 1966) e *La chinoise (La cinese)*, Jean-Luc Godard, 1967) sono reputati dal critico quattro stimolanti film di ricerca che, procedendo per tentativi e con passi incerti, esplorano nuovi linguaggi nel tentativo di rispondere all'attuale «fase di squilibrio fra moltiplicazione delle domande e ricerca della o delle risposte [...], di un bisogno di punti certi di riferimento»¹⁰⁹. Per Aprà, questa fase può spingere registi come Godard e Pasolini a un superamento sia della 'conservazione' della realtà sullo schermo, sia della sua esplicita messa in discussione e 'distruzione', in direzione di una futura armonia, «di un universo pieno di senso e di vita»¹¹⁰. In altre parole, Aprà torna ancora a ragionare su uno dei cardini attorno a cui si sviluppa molta della sua produzione negli anni Sessanta: il rapporto complesso fra classico e moderno¹¹¹. Da un lato, film dove l'armonia è solo formale, «solo schermica», in cui la realtà è mediata dall'artificio e «trascesa e respinta dal cinema»; dall'altro, film autoriflessivi, che parlano di cinema, nei quali «l'artificio è rivelato» e viene replicata «la disarmonia del mondo»¹¹². Questo divario, esplorato bilateralmente da Pasolini e Godard, è per Aprà parzialmente superato da *Jaguar* (*Id.*, Jean Rouch, 1967), film etno-diaristico dalla lavorazione complessa iniziata nel 1954 e completata oltre dieci anni dopo. Per Aprà, che in un'intervista in occasione della morte di Rouch affermerà che *Jaguar* «è stato per me un film fondamentale [che] mi ha aiutato a rielaborare teoricamente molte convinzioni sul cinema»¹¹³, il film è la summa delle tendenze e delle ricerche che Ford, Flaherty, Vertov e altri registi avevano iniziato e un'alternativa alle spinte più distruttive del nuovo cinema¹¹⁴. *Jaguar* sembra perciò il

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 425.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Cfr. *Id.*, *Grandezza e decadenza*, cit.; *Id.*, *Jean-Luc Godard fra mondo classico e mondo moderno*, cit.

¹¹² *Id.*, *Verso un cinema di risposte?*, cit., p. 425.

¹¹³ Citato in *Era il padre del cinema-verità*, in «Il Manifesto», 20 febbraio 2004. *Jaguar* era stato proiettato fuori concorso durante la XXVIII Mostra veneziana (26 agosto – 8 settembre 1967).

¹¹⁴ «C'è da chiedersi [...] se all'operazione distruttiva, dissolutoria, demistificatoria, deve e può seguire una fase costruttiva, positiva», si domanda retoricamente Aprà in un doppio report dalla settimana del nuovo cinema di Thonon-les-Bains (16-22 agosto) e dal Festival di Mannheim (9-14 ottobre) i cui programmi sembrano contenere film di «contestazione (della realtà che ci cir-

film che più si avvicina all'ideale vagheggiato da Aprà, in cui si trovano: un'articolazione narrativa libera, «orale, piena di vita» e insieme totalizzante, che con moto circolare accompagna un viaggio «che abbraccia condizioni passate, presenti e future»; la «presenza *dichiarata* della macchina da presa» e un commento sonoro metatestuale che mostrano la natura fittizia della narrazione aggiungendo «una verità supplementare al film» senza però ingannare gli spettatori, che possono comunque lasciarsi stupire e divertire da quanto mostrato; un «viaggio *filmato*», ossia un'avventura 'condizionata' dalla presenza e dalle esigenze della macchina da presa¹¹⁵. In conclusione, Rouch ha realizzato uno di quei film «vissuti-e-filmati» che combinano armonicamente forma cinematografica e accidentalità reale, assenza ed esistenza¹¹⁶.

L'anno seguente, Aprà torna nuovamente su quest'elaborazione teorico-speculativa attorno al cinema a venire in un commento alle riflessioni sul cinema fatte dal filosofo francese Roger Munier, del quale traduce e annota per «Cinema & Film» il saggio *Le chant second* (1967) e alcuni estratti dal volume *Contre l'image* (1963)¹¹⁷. Aprà e Munier condividono la stessa attenzione, o preoccupazione, per il futuro del cinema in un periodo di trasformazioni e messe in discussione dei modelli consolidati di rappresentazione; ma se il filosofo francese vede questa fase come il segno di una crescente inconciliabilità fra linguaggio umano e linguaggio delle immagini, il critico italiano – come egli stesso nota nel suo commento – accoglie le 'fratture' portate dal nuovo cinema come un presagio positivo dell'avvento di modalità inedite di raffigurare e, quindi, di vedere e pensare il mondo¹¹⁸. Per Munier l'occhio meccanico della macchina da presa, sia in quanto

conda, di un cinema integrato o assuefatto» che però non si risolvono in una positiva ricostruzione. A. APRÀ, *Thonon e Mannheim: dove va il nuovo cinema?*, in «Cinema & Film», n. 4, autunno 1967, pp. 463-469.

¹¹⁵ ID., *Verso un cinema di risposte?*, cit., p. 427.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 428.

¹¹⁷ Cfr. ID., *Nota a Munier*, in «Cinema & Film», n. 5-6, estate 1968, pp. 39-40. Il saggio commentato e tradotto da Aprà è R. MUNIER, *Il canto secondo*, in «Cinema & Film», n. 5-6, estate 1968, pp. 31-38. Aprà aggiunge numerose note a commento della sua traduzione, nelle quali inserisce estratti significativi da R. MUNIER, *Contre l'image*, Gallimard, Parigi 1963.

¹¹⁸ Del resto, questo atteggiamento nei confronti del cinema era stato dichiarato sin dall'*Editoriale*

guidato da un occhio umano, sia per la propria conformazione, «legge *diversamente* [...] aggiunge e sopprime»; per quanto impercettibile sia la trasformazione che il suo intervento produce, necessariamente la macchina da presa «aggiunge riflettendo una totalità. Sopprime, traducendo, nella profusione stessa di questa totalità solo la singolarità del mondo chiamato dal cineasta ad esprimere la propria visione»¹¹⁹. Ma questo passaggio da mondo osservato a mondo riprodotto meccanicamente porta a uno scarto insanabile: da un'immagine «emerge un dire nuovo, un dire che è dell'immagine stessa e non più soltanto del contenuto che essa ha captato», un «dire secondo» o «una storia diversamente raccontata» 'dal' mondo che «diventa materia della propria immagine, è di per sé la propria immagine»¹²⁰. Per il filosofo francese, che in *Le chant second* e *Contre l'image* a tratti sfiora l'iconofobia, il cinema è un medium che 'parla' da solo, che non ha bisogno di ascoltatori e che dichiara qualcosa di diverso tanto dalla realtà quanto dalle intenzioni dei cineasti che cercano di riprodurre tale realtà. Non è né possibile un pieno controllo sulle immagini, su cosa esse mostrano e in che modo, né una loro piena e sicura interpretazione. Come scrive Munier in uno dei passi di *Contre l'image* tradotti da Aprà «non è più l'occhio umano che vede e che ordina, ma il mondo stesso che, a partire dai propri elementi, si significa e si dà a vedere. Un tale mondo si definisce senza di noi. [...] Non si passa mai veramente *dietro* le cose. L'al di qua così proposto rimane immaginario e, come tale, sfugge alla nostra presa»¹²¹. E anche «i sensi diversi» di cui gli esseri umani caricano le immagini sono precari, fuggitivi, incapaci di decifrare questi oggetti aperti «a un'infinità di sensi possibili» che si sottraggono a un'interpretazione univoca¹²². L'indecifrabilità – o illeggibilità –

del n. 1, nel quale era scritto programmaticamente che la rivista non si sarebbe occupata semplicemente dell'analisi critica del cinema esistente, ma che avrebbe puntato a «un'indagine generale sulle funzioni espressive e comunicative del cinema, per la preparazione di quello futuro». CINEMA & FILM, *Editoriale*, cit., p. 3.

¹¹⁹ MUNIER, *Il canto secondo*, cit., p. 34.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 36-37.

¹²¹ ID., *Contre l'image*, cit., p. 46.

¹²² Come riassume Martin, nella concezione di Munier «the realities of the world, the thingness of its objects or the beingness of its actions, do not reveal themselves when they are captured and projected on a screen for us, the cinema's viewers. Rather, these objects and beings become

delle immagini è tale che per Munier non è possibile trarre dal mondo un «senso» mediante le immagini, poiché questo stesso senso «è piuttosto reso al mondo, alla sua sovrabbondanza, alla sua opacità. Il logos desiste a profitto dell'alogos»¹²³.

Se da un lato, come scrive Martin, al cuore dell'accusa che Munier muove all'immagine filmica c'è una riflessione pessimista «upon the possibilities – or impossibilities – for a discourse to intervene in what unfolds on screen»¹²⁴, la *Nota a Munier* che Aprà scrive a corredo delle sue traduzioni ha un tono diverso. Nel tentativo di aprire uno spiraglio nell'impasse teorizzata da Munier, Aprà sposta la riflessione sull'utopico equilibrio fra riproduzione e riscrittura del mondo, a cui parte del nuovo cinema sembra tendere. Quel cinema in armonia col mondo e nel quale «essenza ed esistenza» coincidono, già ipotizzato (o sognato) da Aprà¹²⁵, può rappresentare una soluzione al dilemma del nuovo cinema europeo che non aspira alla riproduzione meccanica della realtà ma non è nemmeno «distrittivo» come il più sperimentale *New American Cinema*. Godard, puntualmente impiegato da Aprà come pietra di paragone nelle sue riflessioni sul cinema contemporaneo, secondo il critico è capace di esprimersi in entrambe le direzioni: a volte verso la dissoluzione del realismo in immagini 'aperte', stratificate; altre volte verso la ricomposizione di un «mondo-film discontinuo e frammentato» in immagini «in continuità»¹²⁶. Ma se la distruzione critica dell'immagine, associabile alle tendenze più sperimentali del cinema moderno, «non prelude a un'autentica affermazione», la sua ricomposizione rischia per il critico di apparire «più come oasi che altro», quasi regredendo a un escapismo antimoderno¹²⁷. Il «dire nuovo» delle immagini cinematografiche teorizzato da Munier, continua Aprà, può essere ripensato anche in positivo come uno sviluppo salutare per il cinema che fa intravedere la possibilità di «un linguaggio *diverso* dell'uomo», di «territori inesplorati

mute, self-enclosed [...] They no longer require our intercession or interpretation as viewers or readers; they declare and interpret themselves». A. MARTIN, *Incursions*, in *The Language and Style of Film Criticism*, a cura di A. Clayton, A. Klevan, Routledge, Londra 2012, p. 57.

¹²³ MUNIER, *Contre l'image*, cit., p. 67.

¹²⁴ MARTIN, *Incursions*, cit., p. 56.

¹²⁵ Cfr. APRÀ, *Verso un cinema di risposte?*, cit.

¹²⁶ ID., *Nota a Munier*, in «Cinema & Film», vol. II, nn. 5-6, estate 1968, pp. 39-40.

¹²⁷ *Ivi*, pp. 39-40.

che permettono di parlare *di più*¹²⁸. In definitiva, l'immagine nuova che Aprà descrive attraverso la sua rilettura di Munier non è né totalmente disruttrice, né meramente duplicatrice: «rifiuto del cinema come *ripetizione di un dato*, come “canto primo”; e ricerca di un cinema del *non-dato*, del taciuto, dell'assente: come “canto secondo”»¹²⁹. In definitiva, il cinema verso cui Aprà tende con le sue recensioni, gli approfondimenti, le traduzioni, le interviste e il lavoro redazionale per «Cinema & Film» – ma anche a seguito dell'apprendistato cinefilo e dell'attitudine analitica maturata durante la collaborazione con «Filmcritica» – è un cinema aperto e libero, che non rinnega il suo passato classico e le sue qualità affabulatorie e che se forse non è ancora in grado di dare risposte, lavora continuamente su sé stesso per rinnovarsi e aprirsi a un contatto più armonico e totale con l'esistente:

Ci piace il cinema perché ogni immagine appare sullo schermo ritagliata nel tempo e nello spazio, atto supremo di scelta che conferisce al prescelto la forza di ciò che è eterno: corridoi langhiani, luna park murnaliani, telefoni hitchcockiani, movenze dreyeriane, luci sternberghiane, gesti mizoguchiani... Li ricordiamo tutti come filmati dentro un acquario, quintessenza di vita, e perciò qualcosa che è più della vita, che non è più la vita; sono i corridoi, i telefoni, i gesti dei nostri sogni che aspirano all'assoluto. Ci piace il cinema che incanta con la sua potenza, che assoggetta e colma, cinema da cui non usciamo più. [...] Forse ci piace un altro cinema, che afferri la vita al volo e ce la restituisca nella sua accidentalità, senza mediazioni. [...] È l'essenza o è la vita. Ma come può la vita diventare piena di essenza, il cinema abolire le distanze fra il concreto e l'astratto? Vorrei poter parlare di un cinema che in ogni istante palpiti di vita non trascesa, di vita immediata e grezza; e in cui ogni istante mi appaia anche riassuntivo: accidentale eppure essenziale, cinema del qui-ora e dell'ovunque-sempre, cinema di archetipi vissuti¹³⁰.

¹²⁸ *Ivi*, p. 40.

¹²⁹ «L'idea di cinema che ci muove (a parlare di cinema, a fare cinema) è ormai un'altra: quella che faccia del cinema, arte di registrazione, sempre più un'arte di pre-figurazione: immagini e suoni del futuro» per arrivare «al cinema che interroga il cinema, alla riformulazione del *récit*, alla messa in crisi dell'immagine in quanto tale, all'indagine sul potere *fictionnel* del cinema diretto». *Ibid.*

¹³⁰ *Id.*, *Verso un cinema di risposte?*, cit., p. 417.