

«Il cinema d'autore è sempre stato un'eccezione»*

Aprà regista, Aprà attore

Rossella Catanese e Margherita Moro*

ABSTRACT

Il saggio esplora la figura di Adriano Aprà sotto il profilo meno indagato della sua produzione come regista e attore. Aprà ha sperimentato nuove forme di critica cinematografica attraverso i critofilm, opere che utilizzano il linguaggio del cinema per analizzare film, come ad esempio *Rossellini visto da Rossellini* (1992). La sua attività registica, spesso trascurata, riflette una coerenza teorica e un impegno nel ridefinire i confini del cinema. Parallelamente, le sue apparizioni come attore in film d'autore, tra cui *Dillinger è morto* (Marco Ferreri, 1968), rivelano una versatilità creativa e una partecipazione attiva alla sperimentazione cinematografica. Attraverso queste esperienze, Aprà ha costruito un dialogo tra teoria e pratica, lasciando un'eredità che invita a ripensare i canoni della critica e della creazione filmica.

Parole-chiave. Adriano Aprà; Critofilm; Cinema sperimentale

The essay explores the figure of Adriano Aprà, known as a film critic, under the less investigated profile of his work as a director and actor. Aprà experimented with new forms of film criticism through critofilm, works that use the language of cinema to analyze films, such as, for instance, *Rossellini visto da Rossellini* (1992). His directorial activity, often overlooked, reflects a theoretical coherence and a commitment to redefining the boundaries of cinema. In parallel, his appearances as an actor in auteur films, including *Dillinger è morto* (Marco Ferreri, 1968), reveal a creative versatility and active participation in cinematic experimentation. Through these experiences, Aprà built a dialogue between theory and practice, leaving a legacy that invites a rethinking of the canons of film criticism and filmmaking.

Keywords. Adriano Aprà; Critofilm; Experimental cinema

* A. APRÀ, in A. VITTI, *Intervista ad Adriano Aprà*, in «Annali d'Italianistica», n. 30, 2012, pp. 397.

* Rossella Catanese, Università degli Studi della Tuscia, rossella.catanese@unitus.it; Margherita Moro, Sapienza Università di Roma, margherita.moro@uniroma1.it

Le autrici hanno condiviso il contenuto dell'intero articolo. Margherita Moro ha scritto l'introduzione e il paragrafo 1, Rossella Catanese il paragrafo 2.

Adriano Aprà è noto principalmente per il suo ruolo di acuto critico e teorico del cinema, ma la sua produzione come regista e attore rappresenta un aspetto altrettanto significativo, sebbene meno esplorato, della sua carriera. Infatti, lo studioso si è cimentato dietro e davanti alla macchina da presa, partecipando a opere sperimentali e d'avanguardia che riflettono la sua visione innovativa del linguaggio cinematografico, testimoniando il suo impegno nel ridefinire i confini del cinema, mentre le sue apparizioni come attore rivelano una versatilità creativa spesso trascurata. Questo saggio si propone di indagare proprio questa dimensione meno conosciuta di Aprà, che ha comunque dialogato con il suo pensiero teorico, contribuendo a una riflessione più ampia sul ruolo dell'autore nel cinema moderno.

«Sono un autodidatta»

Parlare di Adriano Aprà osservandolo da un punto di vista autoriale, in quanto regista, non è semplice. Non è semplice perché la bibliografia di riferimento non ha dedicato la giusta attenzione a questo aspetto della sua carriera e risulta quindi complesso ricostruire ogni tassello di una produzione che, in realtà, rispecchia in modo coerente le questioni che Aprà voleva affrontare negli ultimi anni. Viene logico domandarsi perché alla fine si arrivi spesso troppo tardi nell'indagine di figure che hanno avuto una risonanza così importante per la critica cinematografica e che avrebbero potuto loro stessi fornire testimonianze dirette sulla propria produzione.

In un'intervista online, realizzata da Anouk Pheline tra il 14 settembre e il 3 ottobre del 2020 a Roma, Aprà si definisce un autodidatta raccontando di quando, durante le scuole superiori,

mi interessava molto la letteratura americana del XIX secolo, amavo particolarmente Melville ed Edgar Poe, ma anche Faulkner nel XX secolo. Mi chiedevo perché questi testi non venissero pubblicati con note a piè di pagina per spiegare i riferimenti, come i libri che studiavamo a scuola. Poi ho scoperto un libro di Leo Spitzer sulla critica stilistica che mi ha appassionato e ho cominciato a interrogarmi sullo stile. Qualche anno dopo, a vent'anni, fui colpito dalla lettura della *Critica del gusto* (1960) del filosofo marxista italiano Galvano Della Volpe, che faceva riferimento agli studi semiologici di Ferdinand de Saussure. Mi misi a leggere Saussure e compresi la necessità di applicare questo tipo di analisi stilistica al cinema. In seguito, ho conosciuto bene Galvano Della Volpe, che

era già anziano. Gli sottoponevo i testi che scrivevo e lui è diventato una sorta di mentore per me, poiché non ho studiato lettere all'università: sono un autodidatta¹.

Galvano della Volpe, analizzando l'opera di Ferdinand de Saussure, afferma che il linguaggio umano naturale, per il linguista svizzero, possiede un lato individuale che consiste nella parola e un lato invece sociale, composto dalla lingua. Ciascuno di essi è inconcepibile senza l'altro. La lingua non va intesa come una mera funzione del soggetto parlante ma va anzi concepita come un prodotto che il soggetto registra in modo passivo e che non ha premeditazione. Al contrario, la parola, essendo un atto individuale, pieno di intelligenza e volontà, ha bisogno al suo interno di due distinzioni: le combinazioni attraverso le quali il soggetto che parla utilizza il codice della lingua per esprimersi e il meccanismo psicofisico con cui esteriorizza tale codice. Lingua e parola, quindi, «sono strettamente unite e si “presuppongono a vicenda”: la lingua è necessaria affinché la parola sia “intelligibile” e produca “tutti i suoi effetti”, ma la parola è necessaria affinché la lingua “si stabilisca [...]”. La lingua è un sistema dei segni che esprimono idee»².

Provando a parafrasare l'analisi di della Volpe sull'opera di de Saussure e modellando questo concetto in un'ottica di analisi filmica, sembra chiaro ritrovare in essa le parole di Aprà quando afferma che

la critica cinematografica trova un limite nello strumento che sembra costretta a impiegare per esprimersi: la lingua scritto-parlata. Questo limite è dovuto alla ‘non omologia’ fra l'oggetto della propria analisi (il cinema, o il video) e tale strumento. Si parla di immagini e di suoni servendosi di parole. Non è così per le altre arti: la critica letteraria impiega la scrittura per parlare di scrittura. Quella pittorica si serve di parole ma anche di fotografie, meglio se a colori, per parlare di immagini fisse. Quella musicale può citare pagine di spartiti assieme ad analisi verbali. [...] La critica cinematografica pare non porsi il problema, né d'altra parte sembra ambire, come quella letteraria o di altre arti, a una propria autonomia espressiva in quanto letteratura: il critico come artista. Chi sono a livello internazionale i saggisti cinematografici che possano legittimamente far parte di

¹A. APRÀ, in A. PHÉLINE, *Adriano Aprà. À l'ombre des films*, in «Débordements», n. 6, 2021, p. 14 (trad. mia).

²G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 63.

una storia della letteratura? Mi vengono subito in mente alcuni registi, talvolta provenienti dalla letteratura, come Ejzenštejn e Godard, o come Cocteau e Pasolini, ma dovrei invece sforzarmi per pensare a dei critici-critici (che, appunto, restano il più delle volte critici e non saggisti in senso proprio). Al di là della possibilità della saggistica cinematografica di porsi come arte letteraria, cosa che dipende dall'ambizione di colui che scrive, resta un problema molto più semplice di comunicazione: il critico o il saggista cinematografico non può che alludere all'oggetto di cui parla; i film non potranno che essere evocati, più o meno 'oggettivamente'³.

Tale processo di evocazione del film, troppo spesso, nella visione di Aprà, non funzionale all'analisi dell'oggetto indagato, poteva e può essere risolto attraverso l'impiego di modalità di critica più idonee all'oggetto filmico. Con ciò si intende la possibilità di fare critica cinematografica utilizzando il medesimo linguaggio dell'opera analizzata. Ecco, dunque, la chiave per leggere il lavoro di Adriano Aprà come regista. Una produzione che inizia negli anni Settanta e che vede esordire il critico con un film di finzione, *Olimpia agli amici* (1970), per poi virare verso la creazione di quelli che lui ha sempre definito come 'critofilm'. Tranne questo primo esordio prodotto dalla RAI, che narra del tragico dolore di una madre e di un padre che vedono morire la figlia in una Pisa del 1942 in pieno conflitto bellico, Aprà veste i panni del regista per sperimentare nuove metodologie di critica cinematografica. Gian Piero Brunetta descrive *Olimpia agli amici* come il tentativo, da parte di Aprà, «di verificare, come gli altri suoi compagni di viaggio, la possibilità di passaggio dalla critica alla pratica registica»⁴.

Non a caso la seconda esperienza alla regia si traduce in quattro puntate per la televisione pubblica italiana dal titolo *Girato a Roma. Una città al cinema* (1977). Presso le Teche Rai è possibile visionare tutte le puntate: la prima, dal titolo *Monumenti e comparse*⁵, la seconda, *Papi (popolo) dittatori*, la terza, *Memorie di guerra*, e la quarta, che si intitola *Mali Capitali*⁶. L'obiettivo risulta chiaro: narrare la storia di Roma, della sua architettura e delle sue stratificazioni culturali, attra-

³ A. APRÀ, *Critofilm. Verso nuove forme di critica e di saggistica*, in *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, a cura di A. Aprà, Fondazione Nuovo Cinema Onlus, Pesaro 2016, ebook, p. 1.

⁴ G.P. BRUNETTA, *La storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni Novanta*, vol. IV, Editori Riuniti, Roma, 1998, p. 446.

⁵ Data di messa in onda: 21 dicembre 1977.

⁶ Identificatore Teca: 1° A51325; 2° C24013; 3° A51326; 4° A51329.

verso l'utilizzo della storia del cinema. L'autore si avvale di estratti cinematografici per raccontare le epoche e le figure storiche che hanno attraversato la nascita e la costruzione di Roma e lo fa, per esempio, avvalendosi di scene di film come *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1912) o *Roma* (Federico Fellini, 1972). Non vi è lo spazio per poter analizzare nel dettaglio ogni puntata, ma resta traccia del primo esperimento che Aprà compie per cercare di dare forma alla necessità di fare critica cinematografica con pellicole cinematografiche. Aprà stesso descrive questa esperienza, nonostante i limiti del 16 mm e del poter citare solo film in bianco e nero di cui la RAI deteneva i diritti, come un qualcosa di ancora lontano dai critofilm ma di ugualmente stimolante nella strutturazione pratica di alcuni fondamenti teorici ai quali si stava avvicinando⁷.

Nello stesso anno Aprà lavora anche a una serie in sette episodi dal titolo *Sequenze* (1978) ognuno dei quali della durata di circa ventitré minuti⁸. La ricostruzione di tale lavoro non è semplice, ma dagli estratti consultabili presso le Teche Rai si può facilmente identificare il primo vero esempio di critica cinematografica attraverso le immagini che Aprà conduce immergendosi nell'analisi di un'ampia filmografia. Insieme a Bruno Torri, che ebbe l'idea iniziale del progetto, le due figure commentano allo schermo sequenze di film alla moviola facendo riferimento a pellicole quali *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948) e *Red River (Il fiume Rosso)*, Howard Hawks, 1948), cosa che risulta utile per indagare le tecniche impiegate per alcune riprese affrontando questioni come la raffigurazione del passare del tempo nei film⁹. Vi sono poi commenti ad alcune sequenze del film *Notorious (Notorious - L'amante perduta)*, Alfred Hitchcock, 1946), passando poi per *Citizen Kane (Quarto potere)*, Orson Welles, 1941) o ancora, solo per citarne alcuni, *La guerre est finie (La guerra è finita)*, Alain Resnais, 1966) o *Saikaku ichidai onna (Vita di O-Haru, donna galante)*, Kenji Mizoguchi, 1952)¹⁰. Dopo *Sequenze* ci sono circa quattordici anni di assenza come regista e nel 1992 Aprà confeziona quello che probabilmente può essere considerato il primo vero critofilm, *Rossellini visto da Rossellini* (1992).

⁷ Cfr. PHÉLINE, *Adriano Aprà. À l'ombre des films*, cit. p. 21.

⁸ Le date di trasmissione variano tra il 1978 e il 2009, mandati in onda su Rai Due e su Rai Tre.

⁹ Identificatore Teche: C24401.

¹⁰ Lo stesso Aprà definisce questo lavoro come un primo tentativo di *video essay*. Cfr. PHÉLINE, *Adriano Aprà. À l'ombre des films*, cit.

È lo stesso Aprà, infatti, ad affermare che

-
si può cioè fare critica usando lo stesso linguaggio dell'opera che si vuole analizzare. Io personalmente ho già realizzato alcuni 'critofilm', uno su Rossellini, che si intitola *Rossellini visto da Rossellini*, realizzato nel 1992, ancora in pellicola. Poi nel 2010 ho fatto *Circo Fellini* su *I clown* di Fellini, quindi nel 2011 *All'ombra del Conformista* sul film di Bertolucci [...]. E devo dire che ho provato molta più soddisfazione nel fare questi lavori di quante ne provassi nello scrivere di cinema¹¹.

Rossellini visto da Rossellini dura poco più di un'ora e oltrepassa la carriera del regista romano cercando di toccare e restituire i momenti salienti legati alla produzione del cineasta. Si tratta di un racconto costruito da interviste, immagini provenienti dal set, momenti privati e frammenti di film che montati insieme costituiscono un mosaico di memoria e indagine di una delle primarie passioni di Aprà.

È noto il lavoro del critico sul padre del neorealismo e il suo considerare Rossellini come una componente che ha stravolto e inciso indissolubilmente sulla sua carriera di autore. Aprà, nel descrivere un seminario su Rossellini organizzato a Pisa nel maggio del 1969 con Gianni Menon, il quale collaborò anche alla sceneggiatura di *Olimpia agli amici*, afferma che «quel seminario, nel mio ricordo, mi dette la scossa decisiva: guardare Rossellini, il cinema, la vita con gli occhi della pelle; smetterla di proteggermi dietro l'intelligenza; lasciarmi andare a un 'altro me' che finì per prevalere e che determinò il mio modo di essere negli anni successivi»¹². Una passione così determinante che lo ha spinto a non abbandonare mai la sua fede in tale autore, tanto da voler ancora, fino a pochi giorni prima della sua scomparsa, ipotizzare una revisione di alcuni suoi testi sul cineasta proseguendo l'indagine su un Rossellini forse ancora poco noto, nella sua fase tele-

¹¹ Cfr. A. ANIBALLI, D. POMPONIO, *Intervista ad Adriano Aprà*, «Quinlan. Rivista di critica cinematografica», 23 giugno 2016, <<https://quinlan.it/2016/06/23/intervista-ad-adriano-apra>> (ultima consultazione: 29 marzo 2025).

¹² A. APRÀ, *Gli occhi della pelle*, in *Dibattito su Rossellini*, a cura di G. Menon, nuova edizione a cura di A. Aprà, Diabasis, Parma 2009, p. 11.

visiva, agli studi di riferimento¹³. *Rossellini visto da Rossellini* viene commissionato dall'Istituto Luce, girato a colori in 35mm e doveva far parte di un'enciclopedia del cinema italiano in diversi episodi. L'Istituto Luce voleva che la sceneggiatura fosse una *voice over* scritta da un critico con una regia che doveva consistere in una sovrapposizione di immagini a tale commento. Aprà chiese di firmare sia la sceneggiatura che la regia, compromesso che l'Istituto Luce accettò a patto che il critico consegnasse una sceneggiatura. Aprà iniziò a scrivere una traccia pur considerando, quasi citando lo stesso Rossellini, un'assurdità scrivere qualcosa di così specifico per un film di montaggio. Infatti,

come avrei potuto prevedere cosa avrei montato? La concezione tradizionale del cinema, secondo cui la sceneggiatura deve precedere la realizzazione, va bene per la fiction ma non ha alcun senso nel documentario. Ho consegnato una sceneggiatura fittizia che ho poi messo da parte nel momento in cui ho fatto il premontaggio in VHS. Con questa tecnica, all'epoca, il montaggio si faceva in continuità dall'inizio, e se si voleva cambiare qualcosa, bisognava ricominciare da capo. Una volta terminato il film, i miei committenti lo hanno criticato perché non c'era la voce fuori campo, mi chiedevano: «Ma dov'è il tuo punto di vista?». Io ho risposto che il mio punto di vista era nel montaggio. Questa risposta non è stata compresa, e alla fine non sono stato più coinvolto in altri progetti¹⁴.

All'elenco dei film dove Adriano Aprà figura come regista, si aggiungono anche *Circo Fellini* (2010) un DVD bonus per *I clowns* (Federico Fellini, 1971) e *All'ombra del conformista* (2011) per un'edizione in DVD de *Il Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970) prendendo ispirazione dal brano che è stato inserito in chiusura della pellicola e che tratta il tema dell'ombra.

In chiusura vanno menzionati anche i lavori come *La verità della finzione* (2012), un *video essay* su *Il Generale della Rovere* (Roberto Rossellini, 1959), e *Rosso cenere* (2013), che nasce come progetto di finzione ispirato a *Stromboli* (Roberto

¹³ Per questa informazione, si ringrazia Stefania Parigi per aver concesso la lettura dell'ultima pagina dell'agenda che Adriano Aprà ha avuto con sé fino al giorno della sua scomparsa e nella quale, all'ultimo punto, vi è riportato proprio il nome di Roberto Rossellini con un riferimento alla pubblicazione di *In viaggio con Rossellini*, che il critico ha pubblicato con l'editore Falsopiano nel 2006.

¹⁴ PHÉLINE, *Adriano Aprà. À l'ombre des films*, cit. p. 21 (trad. mia).

Rossellini, 1950). Dopo il furto del primo materiale, *Rosso cenere* viene trasformato in un documentario con interviste a isolani e il risultato finale, diretto e montato da Augusto Contento, include momenti improvvisati come il dialogo tra un anziano testimone e suo nipote, offrendo una prospettiva inaspettata della memoria storica¹⁵.

Ecco, quindi, che da questa breve panoramica non esaustiva su un aspetto della carriera di Aprà ancora poco indagato dalla storiografia di riferimento, emerge con chiarezza che c'è stato un tempo in cui Adriano Aprà ha provato a parlarci più con le immagini che con le parole, lasciandoci un'eredità che dovrebbe ricordarci l'importanza di aggiornare costantemente i canoni che ognuno di noi utilizza individualmente per cercare, sempre, di ragionare in un'ottica collettiva¹⁶.

«Incarnare perfettamente le proprie metafore»¹⁷

Aprà ha avuto anche un'interessante carriera come attore e interprete in alcuni film chiave del cinema italiano d'autore. Il suo contributo in queste opere si inserisce in un contesto di sperimentazione e ridefinizione del linguaggio cinematografico e la sua partecipazione a questi film va letta alla luce del suo ruolo di intellettuale militante, capace di coniugare il pensiero critico con l'esperienza diretta della macchina cinematografica. Non è stato un attore dalla formazione tradizionale, a differenza di suo fratello Pier Luigi Aprà, che fu compagno di Lino Capolicchio e Giancarlo Giannini all'Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio D'Amico, nonché interprete di *La Cina è vicina* (Marco Bellocchio, 1967), *Gli intoccabili* (Giuliano Montaldo, 1969), *La colonna infame* (Nelo Risi, 1973), *Il tram* (Dario Argento, 1973), *Perché si uccide un magistrato* (Damiano Damiani, 1976) e altri.

La presenza scenica di Adriano Aprà, invece, si è sviluppata in film che mettono in discussione i codici narrativi classici, in un periodo in cui il cinema italiano attraversava una fase di profondo rinnovamento estetico e concettuale. A partire dagli anni Sessanta, la sua attività critica lo ha portato a interagire con alcuni dei registi più innovativi del suo tempo, creando un dialogo fecondo tra

¹⁵ Per la consultazione di tali materiali si rimanda all'archivio privato di Adriano Aprà.

¹⁶ Cfr. VITTI, *Intervista ad Adriano Aprà*, cit., p. 395.

¹⁷ A. APRÀ, *Tormento, estasi, rigenerazioni*, in Marco Bellocchio. *Il cinema e i film*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2005, 18.

teoria e pratica del cinema. Questo rapporto privilegiato con la sperimentazione visiva e narrativa si è tradotto in una serie di performance che, pur rimanendo limitate numericamente, hanno avuto un impatto significativo nel modo in cui il cinema italiano ha esplorato il rapporto tra realtà e finzione, un elemento finalizzato a costruire un discorso meta-cinematografico.

Aprà appare nell'episodio *Discussiamo, discutiamo* diretto da Bertolucci nel film collettivo *Amore e rabbia* (Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, 1969), film nato dall'incontro dei diversi registi.

In *Discussiamo, discutiamo*, infatti, Bellocchio, che avrebbe dovuto ispirarsi al Vangelo, filma invece lo scontro tra studenti che fanno parte del movimento contestatario, un professore universitario e un preside. Nel 1969 Bellocchio si servì volutamente di attori non professionisti. [...] Il pubblico capisce quasi sin dall'inizio che nello spazio chiuso dell'aula universitaria il professore e il preside sono personaggi finti (hanno la barba finta e sembrano troppo giovani per gli incarichi che rappresentano) e che nella scena finale i poliziotti, anche essi finti, usano un manganello finto. Il metalivello della recita, rafforzato dai commenti del *voice over*, non sminuisce però l'efficacia della narrazione perché problematizza ulteriormente la funzione e l'autorità del sistema accademico e, per estensione, del sistema scolastico *tout court*¹⁸.

Bertolucci impiega una struttura frammentata che riflette il clima di contestazione dell'epoca. La performance di Aprà, accanto allo studioso e critico Giulio Cesare Castello, si inserisce in una riflessione sulla ribellione giovanile e sulla crisi della coscienza borghese, in un periodo segnato dalle tensioni politiche del Sessantotto¹⁹. La tensione tra realismo e astrazione, tra documento e artificio, trova nella performance di Aprà una chiave di lettura che rafforza la natura profondamente autoriflessiva del film.

In *Dillinger è morto* (Marco Ferreri, 1968), uno dei film più radicali di Marco Ferreri, Aprà compare in un contesto che si situa tra il surreale e il filosofico. Il film, incentrato sulla disillusione esistenziale di un uomo (Michel Piccoli) che si

¹⁸ S. CASILIO, A. HAJEK, I. LANSLOTS, *Il Sessantotto sullo schermo: memoria, generazione e identità*, in «Storia e problemi contemporanei», n. 66, 2015, p. 24.

¹⁹ V. ZAGARRIO, *Regie: la messa in scena del grande cinema italiano*, Bulzoni, Roma 2011, p. 416.



Fig. 1 – Adriano Aprà in *Il seme dell'uomo*.

rifugia in una routine alienante, rappresenta una critica spietata alla società dei consumi. La presenza di Aprà, seppur breve, si inserisce in una cornice cinematografica che fa ampio uso di attori non professionisti e di strategie di straniamento per destrutturare la narrazione classica. Tale presenza suggerisce un'identificazione con la riflessione filosofica e politica che attraversa il cinema di Ferreri, dove il corpo dell'attore diventa un veicolo di significati più ampi, in un gioco di straniamento e destrutturazione delle convenzioni recitative²⁰. Nel film, Adriano Aprà appare in un televisore domestico mentre pronuncia parole che sembrano anticipare la scena successiva: l'allargamento delle immagini proiettate sulle pareti, in cui Piccoli si immerge. Frammenti del suo discorso – come «i colori sovrapposti che ci avevano nascosto l'immagine si dissolvono» – rivelano un lessico legato alle teorie del cinema espanso e strutturale, contrapponendo l'analisi formale e politica del linguaggio audiovisivo alla critica contenutista e didascalica, spostando il dibattito sul piano della significazione ideologica²¹.

²⁰ Cfr. A. SCANDOLA, *Marco Ferreri*, Il Castoro, Milano 2004, p. 32.

²¹ «Il decano della “giovane critica” appare in *Dillinger è morto* proprio in un momento, il biennio 1968-69, in cui porta avanti attraverso la rivista da lui fondata e diretta, *Cinema & Film*, vere e

Ferreri torna a coinvolgere Aprà in un film cinico, distopico e provocatorio, *Il seme dell'uomo* (1969), che si inserisce nel solco del cinema anarchico e dissacrante tipico del regista. Il film, ambientato in un contesto post-apocalittico non meglio definito, descrive una coppia (interpretata da Marco Margine e Anne Wiazemsky) e i suoi tentativi di sopravvivere in un mondo che una serie di catastrofi riducono a un relitto della civiltà, implicando una riflessione su desiderio e riproduzione. Adriano Aprà, in un ruolo minore ma significativo, incarna una presenza liminare che oscilla tra il simbolico e il grottesco; nei panni di un soldato con una maschera antigas a tracolla pone alla coppia domande inquisitorie sulla loro sessualità e ordina di tenersi lontani dai centri abitati e cercare la salvezza nell'isolamento, incarnando le contraddizioni di un'umanità privata delle sue certezze sociali.

Umano, non umano (Mario Schifano, 1969) è un audace esperimento cinematografico di una figura centrale della Pop Art italiana e artista visivo dalla sperimentazione radicale, un'opera che dissolve i confini tra documentario, diario personale e finzione narrativa. *Umano, non umano* rappresenta una delle più interessanti incursioni del mondo dell'arte nel cinema sperimentale italiano, dove il linguaggio filmico viene sistematicamente decostruito e ricodificato attraverso un'estetica del frammento e della contaminazione.

Il battito cardiaco è il leit-motiv sonoro, poiché il ticchettio incessante è presente in quasi tutte le inquadrature e nei momenti di apparente silenzio la sua assenza viene sottolineata ed enfatizzata. Nel film, a dispetto di una trama poco più che pretestuosa, vengono intervistati alcuni dei principali esponenti della cultura italiana e del mondo musicale internazionale degli anni Sessanta, come Alberto Moravia, Carmelo Bene, Mick Jagger, l'editore Franco Angeli, il critico cinematografico Adriano Aprà²².

Schifano orchestra un vero e proprio 'assalto ai sensi' dello spettatore attraverso un montaggio nervoso; le immagini creano un flusso visivo ipnotico in cui si mescolano materiali eterogenei. In questo contesto, Aprà non interpreta un per-

proprie provocazioni critiche, tra stroncature di opere legate alla sinistra extra-parlamentare e rivalutazioni di Jerry Lewis». M. MACALUSO, *Immagini di una professione. Rappresentazioni della critica nel cinema italiano*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes» n. 1, gennaio-giugno 2024, p. 23.

²² Cfr. D. COMBERIATI, *Tra prosa e poesia: modernità di Sandro Penna*, Edilet, Roma 2010, p. 5.

sonaggio ma incarna piuttosto una funzione critica per interrogare il rapporto sempre problematico tra realtà e rappresentazione, in un dialogo generativo che colloca il film in una posizione nodale nel panorama del cinema italiano, a cavallo tra la lezione della Neoavanguardia e le nuove tendenze del cinema politico.

Othon (*Ottone o gli occhi non vogliono in ogni tempo chiudersi*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1970) rilegge la tragedia *Otone* di Pierre Corneille attraverso una regia che trasforma le rovine della Roma antica in un palcoscenico contemporaneo, creando un dialogo stratificato tra passato e presente, in un'estetica rigorosa e antinaturalistica. L'opera esplora il processo di trasmissione culturale del testo teatrale: come i fatti storici, una volta rielaborati in forma drammaturgica, si sedimentano nella coscienza collettiva, diventando parte di un linguaggio condiviso costruito su un dialogo costante tra il testo teatrale del Diciassettesimo secolo e gli spazi urbani e naturali della Roma contemporanea. Straub e Huillet chiedono agli attori di declamare i versi di Corneille con precisione metrica, senza concessioni al realismo psicologico. Attraverso l'uso dissonante degli spazi urbani, il film smonta il meccanismo stesso della rappresentazione, mostrando come il potere (politico, ma anche narrativo) si costruisca attraverso la ripetizione e la ritualizzazione della parola. Le rovine, anziché fungere da semplice sfondo, agiscono come metafore di una storia che resiste ma viene continuamente reinterpretata, rivelando la natura performativa della cultura, sempre sospesa tra documento e reinvenzione. Aprà qui si rivela un interprete perfettamente calato nell'universo formale del film: la sua presenza austera, ieratica, e il timbro vocale distintivo contribuiscono alla dimensione straniante dell'opera, accentuando il contrasto tra l'artificio della parola letteraria e la concretezza degli ambienti in cui essa risuona²³. *Othon* è un film sulla caducità degli imperi e sulla forza performativa della parola; come intellettuale vicino alle avanguardie, Aprà incarna perfettamente l'ideale straubiano di un cinema che rifiuta il consumo passivo per abbracciare un'esperienza attiva e politicamente impegnata. La presenza di Aprà, dunque, è quella di un intellettuale la cui pratica artistica si intreccia con la sua riflessione teorica.

²³ «L'accademia viene trascinata nella sua stessa trappola, superata nelle sue richieste dalla scrupolosità della pronuncia, che manca di poche dieresi e di e silenziose». B. TURQUETY, *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. "Objectivists" in Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, p. 23 (trad. mia).

Dopo aver preso parte a *Una questione di cuore* (Francesca Archibugi, 2009) Aprà torna sullo schermo ancora nel 2016, a distanza di quasi cinquant'anni dalle sue prime apparizioni cinematografiche nel periodo della contestazione, in una pellicola che si configura come una profonda riflessione meta-cinematografica: *L'età dell'oro* (Emanuela Piovano, 2016). Il film traccia un ponte generazionale esplorando il ruolo della cultura cinematografica come strumento di conoscenza. La presenza carismatica di Aprà assume qui una valenza quasi testamentaria, un passaggio di testimone tra epoche e sensibilità diverse, in un omaggio alla cinefilia militante, quella passione viscerale per il cinema che ha animato le battaglie culturali del secondo Novecento²⁴. La partecipazione di Aprà, intellettuale poliedrico sempre a cavallo tra teoria e pratica, incarna fisicamente la continuità tra la stagione d'oro della critica cinematografica (quando le sale erano luoghi di dibattito e le riviste strumenti di lotta) e l'epoca contemporanea, tra nuove tecnologie e cambiamenti epocali nel modo di fruire le immagini. La sua performance restituisce tutta la complessità di un uomo che ha fatto del cinema non solo una professione ma una forma di vita e la sua figura si carica di una dimensione quasi memoriale, connettendo idealmente la stagione sperimentale degli anni Sessanta con il presente.

La carriera di Adriano Aprà si configura dunque come una significativa intersezione tra la riflessione teorica sul cinema e la partecipazione diretta alla sua realizzazione. I suoi film e i suoi ruoli non sono mai stati semplici camei, ma interventi critici in forma di interpretazione ai confini tra il pensiero e l'azione cinematografica.

²⁴ «Non mi riconosco in quel personaggio. [...] È vero che per molti anni mi è capitato di percepire quanto apparissi eccessivamente serio ad un occhio esterno, intimidente, cosa d'altronde che mi ha sempre sorpreso perché io sono un timido. Forse superavo la mia timidezza in maniera inconsciamente aggressiva. Quindi il personaggio di *L'età d'oro* può assomigliare a come mi vedono gli altri, ma non a come mi vedo io». APRÀ, in ANIBALLI, POMPONIO, *Intervista ad Adriano Aprà*, cit.