

## Per una didattica cinefila Adriano Aprà fra università, DVD e ipermedia

Simone Starace\*

### ABSTRACT

Il contributo intende fornire una testimonianza diretta dell'attività didattica e divulgativa di Adriano Aprà nel periodo che va dal 2002 al 2016, focalizzandosi sull'attività di professore associato presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, dal 2002 al 2008, e sugli esperimenti nel campo della videosaggistica e dell'ipertesto multimediale, con particolare riferimento a Zangiku Monogatari - Un progetto di analisi ipermediale, del 2009.

**Parole-chiave.** Analisi del film; Videosaggi; Digital humanities; Mizoguchi

The essay provides a record of Adriano Aprà's teaching in the period from 2002 to 2016, focusing on his tenure as an associate professor at the University of Rome Tor Vergata, from 2002 to 2008. It also covers Aprà's experiments in the field of video-essays and multimedia hypertext, with particular reference to Zangiku Monogatari - A hypermedia analysis project, realized in 2009.

**Keywords.** Film analysis; Audiovisual essay; Digital humanities; Mizoguchi

\* Simone Starace, Ricercatore indipendente, [simone.starace@gmail.com](mailto:simone.starace@gmail.com).

Adriano Aprà, in qualità di professore associato, ha insegnato Storia del cinema italiano presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata dal 2002 al 2008. Non si è trattato, con tutta evidenza, della sua prima esperienza di docenza, né tantomeno del culmine di una carriera professionale fra le più ammirevoli nel mondo della cultura cinematografica italiana. Ma questi anni, trascorsi fra colleghi d'Ateneo che lo rispettavano ma probabilmente non lo amavano, sono stati qualcosa di più di una semplice nota a piè di pagina. È stata al contrario un'attività importante nella carriera di Aprà, se non altro per averne cristallizzato l'eredità agli occhi della mia generazione, mettendola a disposizione di centinaia di giovani studenti. Un'attività di cui restano però tracce documentali assai labili (persino sul sito web della Facoltà di Lettere e Filosofia) e di cui mi propongo dunque di fornire una testimonianza di prima mano. Un'attività, infine, che ha permesso ancora una volta ad Adriano di essere proiettato verso il futuro, fungendo da crocevia per molti dei progetti che hanno poi caratterizzato i successivi anni della sua attività.

Nell'anno accademico 2002-2003, Aprà esordisce con due moduli didattici dedicati rispettivamente al Roberto Rossellini degli anni Cinquanta (da *Stromboli*, 1950 a *La paura*, 1954) e alla stagione del cinema sperimentale anni Sessanta e Settanta, a cui negli anni successivi faranno seguito moduli monografici su autori come Ermanno Olmi, Mario Camerini, Michelangelo Antonioni, Marco Bellocchio e Pietro Germi. Le lezioni (così come gli esami) sono sempre puntualmente tenute dal docente in persona, con un linguaggio spesso informale e assolutamente non specialistico, accessibile anche ai numerosi studenti affluenti da percorsi curriculari non necessariamente legati al cinema. Si delinea dunque da subito un'articolazione dell'insegnamento piuttosto 'libera' e indubbiamente molto personale, in cui la stessa scelta dei temi affrontati è spesso legata agli interessi e ai gusti cinefili di Aprà, nonché a sue attività lavorative parallele (gli eventi speciali curati per la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, i contributi scritti per i volumi della *Storia del cinema italiano* promossi dalla Cineteca Nazionale).

La scelta di procedere con focus specifici su autori e movimenti rispecchia la convinzione che, attraverso un'analisi in dettaglio di poche opere, si possano mettere a fuoco le questioni fondanti del mezzo cinematografico, imparando a vedere i film con uno sguardo più consapevole. Un appuntamento immancabile era in effetti la proiezione di un video dimostrativo (e vagamente psichedelico) sui formati di proiezione (1.33:1, 1.19:1, 1.37:1, 2.55:1, 2.35:1, 1.66:1, 1.85:1, ecc.),

tema per cui Aprà, da ex gestore di sala, nutriva una vera e propria ossessione, tanto da considerare questi dati tecnici essenziali nel bagaglio estetico-teorico di noi studenti. Completamente bandito, per altro verso, era invece l'approccio storiografico propriamente inteso, anche se nel programma ufficiale, come astratto consiglio di lettura facoltativa (puntualmente disatteso), veniva inserita ogni anno la *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003* di Gian Piero Brunetta<sup>1</sup>. I testi di esame, oltre a vari libri curati dallo stesso docente, includevano spesso una ricca dotazione di dispense fotocopiate, in cui Adriano condensava delle bibliografie ragionate sui singoli film e autori, sulla falsariga dei tanti preziosi quaderni di documentazione curati nel corso degli anni per la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro.

Il corso si articolava in proiezioni e lezioni frontali, queste ultime strettamente focalizzate sul film appena visto. Per sua esplicita ammissione, Aprà alternava lezioni completamente improvvisate ad altre invece scrupolosamente strutturate, in particolare con la realizzazione casalinga di alcuni video in VHS che analizzavano minuziosamente il film in esame, spesso evidenziando attraverso il processo di rimontaggio alcune analogie interne (o 'rime poetiche') fra inquadrature di scene diverse. Un lavoro di dissezione sul corpo stesso del film, che lasciava emergere sottotesti segreti e persino inconsci, in un affascinante processo di *detection* critica. Si profilava già, *in nuce*, l'interesse che avrebbe poi portato Adriano a diventare uno dei più ferventi promotori della videosaggistica (ci torneremo). Le lezioni per così dire 'improvvisate' non erano del resto meno stimolanti, restituendo a noi studenti quella che poteva forse essere l'atmosfera del Filmstudio negli anni Settanta (se non del Cinéma Mac-Mahon anni Sessanta). Nell'approccio volutamente casuale a opere ormai monumentalizzate come *Il deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964) o *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1966) si percepiva infatti l'invito a guardare con occhio contemporaneo i grandi classici del cinema, verificando senza preconcetti quel che il film aveva da dire rispetto al nostro presente. Nonostante una generale timidezza (diffidenza?) di noi studenti, sono convinto che sia stata una importante occasione di confronto, non priva di qualche sorpresa. Ricordo per esempio, a titolo puramente

<sup>1</sup> Cfr. G.P. BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003.

aneddotico, che una studentessa prese una volta la parola per comparare un film di Michelangelo Antonioni con uno, recente e assai premiato, firmato da Ferzan Özpetek. Aprà replicò premettendo senza malizia che non aveva visto il film di Özpetek ma «se lo poteva immaginare». Affermazione che suscitò non poca incredulità in aula, così come in altra occasione stimolarono un confuso mormorio gli apprezzamenti inattesi sull'attività registica di Luciano Ligabue. Giudizi lapidari e problematizzanti che per molti di noi studenti suonavano forse anticonformisti, ma che scaturivano semplicemente da una sostanziale indifferenza alle mode (anche critiche) del momento. Uno dei mantra di Aprà (dell'Aprà ormai *senex*, s'intende) era infatti di occuparci soltanto dei film che ci piacciono, in quanto le stroncature sarebbero una perdita di tempo per chi le scrive e per chi le legge. E del resto, come sosteneva con spirito sinceramente democratico, i motivi per cui un film non piace a noi possono tranquillamente essere gli stessi motivi per cui il film piace a qualcun altro. Senza necessità di convincere nessuno, l'analisi di un film che si ama può portare invece a interrogarci sull'opera in sé, ma anche più in generale sul cinema e, in fondo, su noi stessi.

Le preziose lezioni di Adriano, indubbiamente comprensive anche di qualche perla gettata ai porci, erano inoltre accompagnate da frequenti inviti a collaborare fattivamente ai progetti che stava curando. Inviti spesso addirittura retribuiti, estesi con grande *nonchalance* a un numero sempre crescente di studenti, con una generosità che all'epoca non immaginavamo essere merce tanto rara in ambito accademico. L'esempio forse più emblematico resta il volume *Bellocchiana*, catalogo realizzato in occasione dell'evento speciale che la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro dedicò a Marco Bellocchio nel 2005<sup>2</sup>. In quell'occasione, accanto al canonico volume collettaneo pubblicato da Marsilio<sup>3</sup>, in cui erano raccolte le firme di alcuni dei più autorevoli studiosi italiani, Aprà pensò di pubblicare un secondo volume, in cui gli stessi film venivano invece analizzati da giovani (e giovanissimi) studenti. Impossibile dimenticare l'emozione collettiva che serpeggiava durante la riunione a cui aveva convocato noi studenti selezionati, offrendo a molti la prima occasione di una pubblicazione ufficiale. Lo stesso

<sup>2</sup> Cfr. *Bellocchiana. Riflessioni, schede critiche, immagini*, a cura di A. Aprà, S. Leggi, Pesaro Nuovo Cinema/Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2005.

<sup>3</sup> Cfr. *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 2005.

volume fu del resto co-curato e co-firmato da un'altra studentessa nostra coetanea, Sara Leggi, che per anni sarebbe poi diventata il braccio destro di Adriano per le ricerche biblio-filmografiche (e avrebbe poi proseguito autonomamente la propria carriera alla Ripley's Film e a Rai Cinema). Ma, pur tenendo conto dei pochi anni trascorsi a Tor Vergata, l'elenco dei giovani che Aprà ha formato e concretamente incoraggiato verso una carriera professionale sarebbe abbastanza nutrito: tacendo del sottoscritto, mi limito a ricordare Simone Isola (oggi produttore di film come *Non essere cattivo*, 2015, Claudio Caligari), Sila Berruti (archive producer per *Bertolucci on Bertolucci*, 2012, e *A Bigger Splash*, 2015, entrambi di Luca Guadagnino) e Davide Rinaldi (regista e documentarista televisivo, in particolare per il programma *Report*).

La proverbiale generosità di Adriano nasceva del resto anche da un esibito desiderio di confronto e scambio generazionale. Lui stesso amava ripetere che nella sua formazione era stato cruciale il rito dell'uccisione del padre (da Guido Aristarco allo stesso Edoardo Bruno), ma che con sua grande sorpresa le nuove generazioni sembravano aver restaurato il culto del Maestro (credo, per inciso, che la stima attestata più volte nei miei confronti derivasse proprio da un certo mio innato bastiancontrarismo, che Adriano aveva prodigamente equivocato per un barlume di senso critico). Un ritornello che inaugurava tutti gli anni accademici suonava più o meno così: «Gli studi sul cinema sono ancora a livello elementare. Voi siete in prima elementare, ma io sono soltanto in quinta. Fra cinquant'anni tutto quello che oggi sappiamo sembrerà preistoria». Dichiarazione che ho sempre trovato di commovente umiltà e che, al tempo stesso, respingeva in toto quell'ipotesi di morte del cinema che tanti colleghi trovano ancora oggi così masochisticamente seducente.

Senza alcuna nostalgia per il passato, Aprà era per esempio da sempre affascinato dalle possibilità del digitale, sia in ambito estetico e teorico che in ambito domestico e quotidiano (basti ricordare la sua sterminata e ordinatissima collezione di DVD, che a suo dire non gli facevano rimpiangere le copie 35mm avventurosamente inseguite nei cinema di terza visione). Consapevole della stretta interconnessione fra l'innovazione tecnologica e la riflessione filosofica che ne consegue, Adriano vedeva dunque in noi studenti l'occasione di confrontarsi con la prima generazione dei cosiddetti nativi digitali. Da qui una lunga serie di conversazioni che io e lui abbiamo avuto per esempio sulle possibilità del video digitale, fra cui mi piace ricordare quelle legate al progetto Hyperkino (2005-

2008), consistente in una serie di edizioni interattive di classici del cinema sovietico, che la tecnologia del DVD aveva permesso di corredare con delle note critiche interattive in formato multimediale. Sulla base di questi entusiasmi condivisi, Aprà vedeva profilarsi l'alba di un nuovo modo di fare critica, che si lasciasse parzialmente alle spalle la mera pagina scritta per trovare nuove modalità di confronto con lo specifico linguaggio audiovisivo. Aveva ovviamente già all'attivo dei preziosi film-saggio dedicati al cinema, fra cui in particolare *Rossellini visto da Rossellini* (1992) e la miniserie televisiva *Girato a Roma* (1978), ma si trattava di esperienze all'interno di macchine produttive enormi come l'Istituto Luce e la RAI, da cui erano discese una serie di assurde complicazioni editoriali e distributive. L'idea che il digitale rendesse tutto più agile e, al contempo, fornisse attraverso il DVD un nuovo canale di diffusione riaccese l'interesse di Adriano per il video saggio. Non trascurabile, del resto, era stato l'esempio di un altro eminente rosselliniano, Tag Gallagher, che proprio attraverso i suoi *visual essays* era diventato uno dei collaboratori più apprezzati della prestigiosa The Criterion Collection.

Il contributo di Aprà in questo settore non può essere sottovalutato, quantomeno in ambito italiano, visto che sposa ancora una volta magistralmente la riflessione teorica e la pratica produttiva. Da un lato infatti abbiamo il combinato disposto della rassegna Critofilm. Cinema che pensa il cinema e del relativo e-book<sup>4</sup>, promossi ancora una volta dalla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro; dall'altro lato c'è l'attività creativa, che tramite la collaborazione con Minerva Pictures porta alla realizzazione di una serie di videosaggi (*Circo Fellini*, 2011, su *I clowns*, Federico Fellini, 1970; *All'ombra del Conformista*, 2011, su *Il conformista*, Bernardo Bertolucci, 1970; *La verità della finzione*, 2013, su *Il generale Della Rovere*, Roberto Rossellini, 1959), pubblicati in home video più volte sia in Italia che all'estero, con qualche passaggio di rilievo anche nei festival (in particolare, i primi due lavori sono stati proiettati al Torino Film Festival nel 2011). Questi videosaggi esplorano un'ampia gamma di soluzioni diverse, dall'intervista classica al rimontaggio analitico, dall'utilizzo di materiali d'archivio ai grafici stilometrici, con scelte anche molto 'autoriali' (per esempio, in *Circo Fellini* il regista riminese 'parla' con voce femminile attraverso la lettura di suoi testi a opera di Olimpia Carlisi, già musa dell'unico film di finzione diretto da Adriano nel 1970,

<sup>4</sup> Cfr. A. APRÀ, *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, Pesaro Nuovo Cinema, Roma 2016.

*Olimpia agli amici*). Diversamente dalla declinazione che mi sembra oggi imperante, la video-critica concepita da Adriano è in ogni caso frutto di un *close reading* del testo di partenza, focalizzandosi dunque sugli aspetti più propriamente stilistici, cioè su quelle specificità audiovisive (movimenti di macchina, ritmo del montaggio, utilizzo del sonoro) che tradizionalmente il critico ‘scrivente’ poteva soltanto evocare verbalmente. Mi permetto in questo senso di far riferimento a un testo programmatico (*Per un’analisi digitale del film*) che Adriano e io abbiamo co-firmato per il volume *Filmagogia. Nuovi orizzonti dei saperi*:

La saggistica 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 altre arti: la saggistica letteraria impiega la scrittura per parlare di scrittura. La critica pittorica si serve di parole ma anche di fotografie, meglio se a colori, per parlare di immagini fisse. La saggistica cinematografica sembra non porsi il problema, né d’altra parte sembra ambire, come quella letteraria, a una propria autonomia espressiva in quanto *letteratura*: il critico come *artista*. [...] Oggi il computer offre finalmente la possibilità di affrontare l’analisi critica con uno strumento espressivo *omologo*: parlare di immagini in movimento e di suoni con immagini in movimento e con suoni, ma anche con parole scritte o dette, con grafici, e altro ancora; e soprattutto con la possibilità di interrelare gli elementi dell’analisi fra di loro nonché, se necessario, di correlare, tramite la Rete, ciò che si va dicendo con ciò che altri hanno detto<sup>5</sup>.

Da qui nasce dunque non solo l’interesse per la videosaggistica, ma anche la ricerca ancor più radicale sulle possibilità didattiche dell’ipertesto multimediale. Pur non avendo cognizioni di informatica particolarmente avanzate, Adriano cercava infatti di documentarsi puntualmente sugli sviluppi della scrittura ipermediale, di cui intuiva il potenziale sia come strumento di analisi testuale che di divulgazione. Fondamentale, in questo senso, era stata la frequentazione con il team dell’Istituto MetaCultura, di cui Adriano aveva apprezzato in particolare

<sup>5</sup> A. APRÀ, S. STARACE, *Per un’analisi digitale del film*, in *Filmagogia. Nuovi orizzonti dei saperi*, a cura di L. Guerrini Verga, A. Papi, UTET, Torino 2015, p. 154.

i lavori su Lubitsch (il volume *Ernst Lubitsch: l'arte della variazione nel cinema*<sup>6</sup>) e Rossellini (fra cui la mostra multimediale *Roberto Rossellini. Arte e scienza dell'umanesimo*, 2007).

Il progetto che meglio riassume la ricerca di Adriano in questo campo resta senza dubbio l'ipertesto *Zangiku Monogatari – Un progetto di analisi ipermediale*<sup>7</sup>, sviluppato nel 2009 dal Laboratorio Cinema di Tor Vergata.

Il lavoro, dichiaratamente sperimentale, consiste in sostanza in un'analisi del film *Zangiku Monogatari (La storia dell'ultimo crisantemo*, Kenji Mizoguchi, 1939), che Aprà considerava in assoluto uno dei suoi preferiti. Invitato a un convegno che la rassegna Lo Sguardo dei Maestri aveva dedicato al regista giapponese, si era però trovato abbastanza in difficoltà a discutere pubblicamente il film, in quanto tutte le sue considerazioni critiche si basavano su osservazioni di dettaglio, sostanzialmente incomprensibili senza avere sotto gli occhi il film. Da qui la necessità di sperimentare una forma di scrittura ipermediale, che tenesse insieme testo, fotogrammi, grafici, immagini in movimento, suoni e link.

L'ipertesto, liberamente accessibile, contiene per così dire anche le proprie istruzioni per l'uso, che non ritengo quindi indispensabile riproporre ulteriormente in questa sede. Mi limito perciò ad alcune precisazioni metodologiche, utili forse per comprendere l'entusiasmo di Aprà verso questo nuovo strumento didattico. Volendo semplificare, potremmo definire il nostro ipertesto come un database che indicizza tutte le inquadrature del film in base a variabili formali e contenutistiche: scala dei piani, movimenti di macchina, musica, ambienti, personaggi in scena ecc. Grazie a questo puntiglioso processo di indicizzazione, diventa quindi possibile navigare reticolarmente il film secondo molteplici punti di vista, creando montaggi ideali con tutte le inquadrature girate in un determinato ambiente, con una determinata angolazione o con un determinato personaggio. L'analisi ipermediale consente insomma di mettere in relazione fra loro i vari microelementi del film, elaborando anche statistiche stilometriche relative alla frequenza nell'impiego delle varie tipologie della scala dei piani, dei movimenti

<sup>6</sup> Cfr. E. DEL MONACO, A. PAMINI, *Ernst Lubitsch: l'arte della variazione nel cinema*, Ente dello Spettacolo, Roma 1995.

<sup>7</sup> A. APRÀ, *Zangiku Monogatari – Un progetto di analisi ipermediale*, in kinolab.lettere.uniroma2, <<http://www.kinolab.lettere.uniroma2.it>> (ultima consultazione: 12 aprile 2025).

di macchina, e più in generale al 'ritmo' del film. Le caratteristiche dello stile possono insomma essere 'misurate' in maniera tendenzialmente 'oggettiva'. Ciò non toglie nulla a un'analisi soggettiva, a cui infatti Aprà non si sottrae, ancorando però le proprie riflessioni alla possibilità di citare direttamente metriche, inquadrature e brani del film. A rigore, però, il valore precipuo del progetto nasce dalla possibilità per altri studiosi di continuare a navigare il film da ulteriori prospettive, individuando traiettorie di sguardo inedite, potenzialmente non contemplate nel saggio di Adriano che accompagna l'ipertesto. In questo senso, ancora una volta, ci troviamo di fronte a un 'oggetto' che è al tempo stesso strutturato con puntiglio maniacale ma anche aperto al contributo e al confronto democratico con altri spettatori.

L'architettura del sito nasce da una mia proposta concettuale, accolta con entusiasmo da Aprà e tradotta poi in linguaggio HTML soprattutto da Sara Leggi, che insieme a me è accreditata infatti come 'sviluppatrice' dell'ipertesto. L'analisi del film, così come tutti i testi critici, sono opera di Adriano, che attraverso l'indicizzazione informatica di tutte le inquadrature aveva potuto individuare quelle che definiva 'le rime interne', cioè corrispondenze e variazioni fra inquadrature di scene diverse, di cui Mizoguchi aveva intessuto la sua messa in scena. L'unico mio contributo in fase di scrittura va riscontrato invece nella stesura materiale della sezione Stilometria, che si basa in ogni caso su riflessioni condivise con lo stesso Aprà, nonché dal confronto diretto con le ricerche di Barry Salt<sup>8</sup> e Yuri Tsivian<sup>9</sup>.

Dopo qualche presentazione di questo primo esperimento, Aprà aveva iniziato a lavorare su un'analisi di *La paura* (1954) di Roberto Rossellini, ma il progetto era poi rimasto incompiuto. Io stesso avrei poi adottato un modello di analisi simile per la mia tesi di dottorato, incentrata su *Madame Bovary* di Jean Renoir (1932)<sup>10</sup>. Negli ultimi anni, Adriano era inoltre tornato a riflettere sulle possibilità di implementare questo modello di analisi ipermediale, avvalendosi

<sup>8</sup> Cfr. B. SALT, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 1983.

<sup>9</sup> Cfr. Y. TSIVIAN, *CineMetrics*, in *cinemetrics*, <<https://cinemetrics.uchicago.edu/>> (ultima consultazione: 12 aprile 2025).

<sup>10</sup> Cfr. S. STARACE, *Per una rilettura di Madame Bovary di Jean Renoir*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, 2015.

anche delle nuove possibilità offerte dall'intelligenza artificiale ed elaborando con suo figlio Agostino un sistema di indicizzazione parzialmente automatizzato delle inquadrature. Un ennesimo punto di ripartenza, di cui sperabilmente raccoglierà i frutti una nuova generazione di studiosi. Mi permetto infatti di chiudere questa testimonianza tornando ancora una volta alle parole scritte dallo stesso Adriano per il saggio *Per un'analisi digitale del film*:

Quando, nel gennaio 2009, abbiamo deciso di mettere in rete il nostro progetto [su *Zangiku Monogatari*], invece che in DVD (con i limiti anzidetti), lo abbiamo fatto perché sentivamo il bisogno di confrontare la nostra proposta per molti versi inedita con altri studiosi. Pur avendo segnalato la presenza del sito a un'ampia fascia di colleghi, dobbiamo ammettere con delusione che quasi nessuno ha reagito (si veda comunque Flavio De Bernardinis, *Parlare di cinema con le cose del cinema*, «Segno Cinema», n. 156, marzo-aprile 2009). Il nostro modello di analisi è stato però successivamente adottato da Sergio Scavio, che l'ha proposto ai suoi studenti dell'Università di Sassari per un laboratorio d'analisi dedicato al cinema di Michael Haneke (anno accademico 2010-2011). Si tratta di una ipotesi di ricerca senza futuro? Le esperienze sviluppate a livello internazionale sembrano suggerire il contrario. Resta il fatto che, come dimostra CineMetrics, questo modo di analizzare i film ha bisogno di un apporto collettivo. Per conto nostro, ci ostiniamo a credere che il futuro della saggistica cinematografica sul cinema debba passare attraverso questo tipo di estensione ipermediale<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> APRÀ, STARACE, *Per un'analisi digitale del film*, cit.