

**Adriano e noi**  
**Testimonianze in ricordo di Adriano Aprà**  
A cura di Chiara Grizzaffi ed Emiliano Morreale

Questa sezione del dossier di «Imago» dedicato ad Adriano Aprà raccoglie alcune testimonianze sulla sua figura e sulla sua attività, offerte da persone che lo hanno conosciuto e che con lui hanno intrecciato rapporti di amicizia e di collaborazione professionale.

Si tratta di memorie orali che delineano il profilo di un intellettuale sempre disposto a condividere, con slancio e generosità, il proprio sapere e la propria visione del cinema con chi ha avuto occasione di incontrarlo e di accompagnarlo lungo il suo percorso di vita. Questa disponibilità alla condivisione ha avuto un ruolo decisivo nella formazione dello sguardo di più generazioni di critici, cineasti e operatori culturali.

Le testimonianze qui raccolte non restituiscono soltanto un ritratto vivido, diretto e profondamente partecipato di Aprà: costituiscono anche una preziosa testimonianza della cultura cinematografica italiana e delle sue trasformazioni nel corso della seconda metà del Novecento e degli anni Duemila.

I contributi sono di Pedro Armocida, critico cinematografico e direttore della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro; Paolo Benvenuti, regista, sceneggiatore e produttore; Patrizia Pistagnesi, critica, sceneggiatrice, regista e docente; Jonathan Rosenbaum, critico cinematografico; Piero Spila, giornalista e critico. Tra le testimonianze è presente, inoltre, un ricordo di Goffredo Fofi, affidatoci generosamente solo due mesi prima della sua scomparsa, l'11 luglio 2025. Più vicini di quanto certe divergenze nell'approccio critico potessero far pensare, sia Aprà sia Fofi sono stati due autentici 'agitatori culturali', che hanno segnato profondamente, con i loro percorsi, l'orizzonte culturale del nostro paese.

## PEDRO ARMOCIDA

C'è qualcosa che mi ha unito, oserei dire profondamente, ad Adriano Aprà. Non è solo il fatto che dirigo la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, che anche lui ha guidato dal 1990 al 1998. E neanche che vantiamo entrambi antichi studi di giurisprudenza. È che per più di vent'anni, grazie proprio al festival di Pesaro – a cui ho prima lavorato dagli anni Duemila come direttore organizzativo e lui come membro del comitato scientifico e curatore di eventi – ho avuto modo di conoscerlo dietro le quinte e assistere al suo modo di lavorare. Che è rigore scientifico, prima di tutto, che si traduce in rispetto dello spettatore, del pubblico, del lettore a cui offrire tutti gli strumenti possibili per interpretare un autore. Questo è un insegnamento per tutti noi, in tutti i campi. Ho combattuto con lui per cercare di contenere – per via dei costi – le bibliografie immense che redigeva. Ma poi ho pensato che anche quello fosse un estremo tentativo di allargare le possibilità di movimento del lettore, perché voleva dire avere fiducia in lui, nei suoi percorsi. In questi anni mi ha rimproverato – lo faceva spesso come i veri maestri dovrebbero fare – dicendo: «Devi avere più fiducia nel tuo pubblico!». Abbiamo avuto anche degli scontri, come quando ho dedicato un'edizione al cinema di genere italiano degli ultimi anni, o quando ho modificato l'assetto della Mostra con una parte dedicata più al cinema sperimentale (al Teatro Sperimentale di Pesaro) e una parte più popolare nell'arena in Piazza. Sono contento che l'ultimo anno in cui è venuto al festival, alla fine, mi aveva fatto i complimenti per come ero riuscito a tenere in piedi le due anime della Mostra attuale.

**Esploratore**

Ecco, se penso a Adriano lo immagino come un 'esploratore' delle immagini. Uno che è capace di trovare dei germogli di novità e mostrarli agli altri in un'epoca di condivisione diretta. In fondo tutta l'attività di Aprà, iniziata nel 1960 sul mensile «Filmcritica», è un dialogo critico permanente ed effettivo con il lettore e con lo spettatore, inducendo l'esploratore che è in ognuno di noi, ma che spesso è dormiente, a svegliarsi attraverso le immagini e anche attraverso la scrittura. Su queste due macroaree s'è mossa peraltro tutta l'attività critica di Aprà, che è stato un testimone privilegiato di epoche in cui si poteva veramente incidere nella realtà culturale, in questo caso cinematografica, essendo lui un critico totale. Ossia un organizzatore culturale che fa critica con la scelta dei percorsi proposti e un critico

che sulla carta stampata organizza un discorso interpretativo dell'oggetto di studio.

### Scopritore

Di conseguenza Aprà è stato uno 'scopritore', come il festival di Salsomaggiore prima e quello di Pesaro dopo hanno testimoniato. Non bisogna dimenticare che a Pesaro ha portato il primo corto di Wes Anderson, *Bottle Rocket (Un colpo da dilettanti, 1996)* o il secondo film di Richard Linklater *Slacker (Id., 1991)*. Questo anche per dire dell'amore, tradotto dai «Cahiers du cinéma», per il cinema statunitense. Negli anni della direzione della Mostra di Pesaro ha saputo costruire un percorso coerente, attento alle cinematografie meno conosciute, sin dalla retrospettiva del 1990 sul cinema iraniano, e poi con la Corea del Sud (1992), il cinema arabo (1993), il cinema afro-americano (1996), quello del Kerala (1997) e quello di Taiwan (1998). Al contempo era interessato ad autori capaci di proporre un cinema al di là dei codici prestabiliti, come quello di João César Monteiro, Robert Kramer, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Tonino De Bernardi, Massimo Bacigalupo e Alberto Grifi, di cui divenne amico, mi piace ricordarlo con un gioco di parole, a casa di Gianni Amico. A proposito di Grifi, Aprà fu fondamentale per la diffusione, ma anche per il montaggio del film *Anna* (Alberto Grifi, Massimo Sarchielli), un film che è un documento, una testimonianza, di loro a quell'epoca, parliamo del 1975, esattamente cinquant'anni fa.

Ma forse, tassello fondamentale della sua esplorazione scopritrice è stato l'evento del 1997 con *Le avventure della non fiction*, quando aveva capito, prima di tutti, che la facile divisione tra film di finzione e di documentario era tramontata a favore di una costante contaminazione di codici.

### Sperimentatore

Dicevo: esplorazione, scoperta e ora aggiungerei 'sperimentazione', che è quella che ha sempre cercato nei film e che non ha mai smesso di praticare. Eccolo attore in *Othon. Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (Ottone o *Gli occhi non vogliono in ogni tempo chiudersi, 1969*) di Straub e Huillet, ma anche regista di documentari di montaggio e lungometraggi di finzione: *Rossellini visto da Rossellini* (1992), i videosaggi *Circo Fellini* (2010), *All'ombra del conformista* (2011), fino a *Rosso cenere* (2013) con Augusto Con-

tento. Sperimentare anche con un film: «Quando ho girato il mio film *Olimpia agli amici* avevo delle idee sul cinema, proprio come critico. Però girando il film ho visto che i problemi che si creavano erano essenzialmente tecnici, continuamente tecnici. E sono rimasto assolutamente affascinato da questi problemi. Insomma, davvero i problemi tecnici mi sembravano molto più interessanti delle idee che pure potevo avere e che volevo filmare». Sperimentare è sottoporre a esperimento, a prova. Quindi quando, per esempio, prova a fare un ebook ne sperimenta coerentemente tutte le potenzialità: ecco *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, edito dalla Fondazione Pesaro Nuovo Cinema nel 2016. Sperimentare è anche conservare gli archivi: eccolo alla Cineteca Nazionale come uno degli ultimi veri conoscitori del materiale filmico lì depositato. Sperimentare credo che sia sempre stato per lui anche giocare. E questo è un aspetto forse dei meno conosciuti di Adriano che sapeva regalare momenti di autentica e dolce ironia. Coperto magari dal suo fare perentorio o dal tono della voce e dietro la sua sempiterna camicia rossa (ceneri) si celava una persona estremamente curiosa e giocosa.

### **Avanguardista**

Con questo animo si è lanciato nella rassegna, sempre per la Mostra di Pesaro, Fuori norma. La via neosperimentale del cinema italiano, tentando poi di dare un nuovo canone al cinema sperimentale. Sono anni molto fecondi in cui le nostre strade critiche si sono intrecciate dal momento che la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema nel 2015 ha istituito il primo concorso in Italia sui videosaggi – (Ri)montaggi – il cinema attraverso le immagini – un ‘genere’ non solo da lui frequentato e molto amato ma che rappresentava l’unica possibilità che la critica cinematografica aveva per una sua vera evoluzione. Ecco la rassegna Critofilm. Cinema che pensa il cinema.

Come scrisse una volta lo stesso Adriano su Godard accompagnando uno scritto del grande regista su «L’Espresso» – «andiamo verso una nuova infanzia dell’arte di Godard» – così negli ultimi anni ho assistito alla nuova infanzia critica di Aprà, un’avanguardia vivente.

## PAOLO BENVENUTI

**Adriano e io**

«Borghesi, borghesi, ancora pochi mesi!» gridavamo a migliaia sotto le finestre dei loro palazzi in Corso Italia e in Borgo Largo a Pisa, convinti di rivoltare un mondo fatto di soprusi e ingiustizie. In quell'esaltazione primaverile noi artisti preparavamo gli striscioni rossi dalle scritte nere che aprivano i cortei. Poi, alla sera, ubriachi d'anarchico entusiasmo ci ritiravamo nelle nostre soffitte a riprendere con tocchi di rosa sfumato i profili di sognate madonne. Il nostro ritrovo d'artisti rivoluzionari era una stanzetta nella sede dell'ARCI in Borgo Stretto. Una collettiva d'arte avevamo deciso di fare! Pisa doveva conoscere la qualità della nostra innovativa, rivoluzionaria pittura. Frugandoci in tasca, racimolammo qualche decina di migliaia di lire per affittare un fondo sul Lungarno Mediceo ancora macerato dall'alluvione di due anni prima. Erano infatti i primi mesi del 1968.

Avevo preso a dipingere da bambino con una tavolozza di cartone con sopra gli acquerelli tondi colorati e un pennellino nero che inzuppavo nell'acqua. Ma era il disegno che mi appassionava di più. A sei anni, in prima elementare, feci un cavallo al galoppo con un fantino sopra che sconvolse il maestro Faetti. Corse subito a mostrare il disegno a mia nonna, maestra delle femmine nella classe accanto. Il sogno infantile di diventare come il Giotto delle matite non mi abbandonava mai. Anche gli insegnanti delle medie consigliarono i miei di farmi seguire studi artistici. E così andai a Firenze alla Scuola d'Arte di Porta Romana, poi al Magistero d'Arte e, infine, l'Accademia di Belle Arti, esperienza purtroppo interrotta dal dover spalare fango per l'alluvione del 1966. Poi alcuni premi prestigiosi per la grafica e la pittura mossero verso i miei lavori anche l'interesse d'un noto critico d'arte, facendo maturare in me il sogno di diventare un artista di successo.

Ma il sogno finì durante quella collettiva di pittori sul lungarno di Pisa: un via-vai di gente, di amici soprattutto, ma anche di pubblico curioso. Poi entrò lei, l'intenditrice d'arte, con la sua pelliccia, i suoi occhialini, il suo fare di donna di mondo. Uno sguardo in giro e si diresse verso un mio dipinto. Lo osservò a lungo poi si chinò a leggere la firma. Gli indicarono il sottoscritto. «È straordinario – disse – s'intona perfettamente con le tende del mio salotto!» – e mi uccise! Vagai sui lungarni come ubriaco. Quella stronza aveva messo a nudo la mia contraddizione d'artista rivoluzionario. Maledetta! Lei e tutta la sua genia... Volevo diven-

tare famoso? E per chi lavorano gli artisti famosi? Chi erano i loro committenti? Quale mercato? Quello che attraverso valutazioni spesso arbitrarie ha come fine il lusso delle case borghesi? Tornato nella mia soffitta di via delle Belle Torri feci fagotto di pennelli, colori, cartoni e schizzi – il sogno di una vita – e andai a buttarlo tutto in Arno!

Vagavo come un automa per Pisa quando i piedi mi riportarono stancamente in quella stanzetta di artisti nella sede dell'ARCI in Borgo Stretto. «Voi perché, per chi... dipingete?» – chiesi. Gli amici, entusiasti del successo della mostra, mi guardavano perplessi, non capivano. Lasciai perdere e mi chiusi nel mio mutismo. Si affacciò il Dinelli, funzionario dell'ARCI: «Ragazzi – disse – l'ARCI Nazionale ha organizzato a Reggio Emilia un seminario di tre giorni sul cinema d'avanguardia. Se qualcuno fosse interessato...». Tutti scossero il capo. Io ci pensai un po' e mi dissi: «Perché no? Cambiare aria... gente nuova... magari mi distrae da questa crisi d'identità...».

A Reggio Emilia l'edificio della CGIL era un cubo di tre piani dalla forma vagamente sovietica. Nell'atrio c'era un tipo dietro una scrivania che prendeva i nomi. Eravamo una trentina di spaesati che si guardavano in giro perplessi. Un gruppetto di spezzini, lasciati nomi e provenienza scomparvero ridendo. Poi dalle scale scese uno coi baffi e i capelli sul collo e, con fare dirigenziale, prese il foglio degli iscritti e scomparve. Nessuno diceva cosa si doveva fare. Io presi a vagare per le stanze.

Ai piani superiori era tutto buio e si udiva uno strano ronzio. Mi affacciai in quel buio e vidi sul muro proiettato un grattacelo americano. Mi sedetti e dopo un po' scorsi qualcuno che guardava attento quell'immagine. Alle mie spalle, in un proiettore 16mm girava una bobina gigantesca: ore e ore di filmato! Tornai a guardare lo schermo: erano passati alcuni minuti in quel silenzio ronzante ma l'immagine era sempre la stessa: l'Empire State Building di New York immobile contro un cielo plumbeo. Dopo altro tempo, dove sullo schermo non accadeva assolutamente nulla, mi alzai e lasciai la stanza perplesso. Seguendo il suono di un altro ronzio mi affacciai al buio della stanza accanto. La situazione era identica, cambiava solo il soggetto: dentro il rettangolo luminoso sulla parete c'era un tipo che dormiva steso su un divano. Alcune ombre sedute nel buio guardavano assorto la scena. Mi sedetti anch'io in attesa di eventi, ma non ve ne furono: il tipo continuava a dormire. Quando dissero che quello era il cinema sperimentale (era un biondino che lo spiegava con aria saccente, mentre il tipo coi baffi annuiva

compunto): due capolavori della *Pop Art* americana realizzati dal maestro Andy Warhol. Che andassero a quel paese! Decisi che l'indomani mattina me ne sarei tornato a casa! Ma lo scherzo non era ancora finito, perché la sera i due 'insegnanti' – il baffo e il biondino – ci dissero che dopocena avremmo assistito ad una importante pellicola russa del 1929, muta con sottotitoli in russo. Seguirà dibattito! Sarà da spararsi! Pensai...

Quando raggiunsi la sala di proiezione il film era già iniziato. Lunghe scritte in cirillico spiegavano evidentemente qualcosa che mi era negato. Poi apparvero sullo schermo le immagini incredibilmente sincopate di una città al suo risveglio, dove un veloce cameraman si spostava saltellando da un luogo all'altro con la sua cinepresa a manovella e l'ingombrante cavalletto per cogliere gli attimi più significativi di quel mattino, arrampicandosi ovunque, persino sulla ciminiera di una fabbrica, per cogliere punti di vista sempre più sorprendenti. Ma questo non bastava a chi aveva montato freneticamente immagini di macchine, di tram, di ingranaggi ruotanti, di motori, pistoni alternati, cinghie di trasmissione, perché tutto si frantumava in dissolvenze incrociate sempre più astratte e inverosimili. Poco a poco l'incredibile ritmo di questo film muto andava rivelando una sincopata musica interiore, ed ebbi chiaro a un tratto che stavo assistendo ad un concerto visuale cubo-futurista! Vedevo sullo schermo non più il film ma le provocazioni degli artisti che più avevo amato: Boccioni, Balla, Braque, Picasso... Non tanto le loro opere ma il senso rivoluzionario del loro rapporto con le realtà molteplici della visione. Quando alla fine si accesero le luci stavo sorridendo: durante la proiezione di questo film straordinario – che poi seppi essere *Čelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*) di Dziga Vertov del 1929 – un pensiero si era fatto strada nella mia mente, un pensiero che nella sua chiarezza aveva sciolto quel grumo d'angoscia che mi portavo dentro da giorni: «Se continuo a dipingere su tela o cartone, – avevo pensato – sarò il decoratore prezzolato delle case borghesi... ma se portassi la mia idea di pittura nel cinema dipingerei per tutti...».

Da quel momento mi misi all'ascolto di quel che dicevano il tipo coi baffi e il biondino con una attenzione fino a quel momento decisamente restia. I due non erano molto più vecchi di me, avranno avuto massimo quattro o cinque anni più dei miei ventidue... Il baffo, mi dissero, si chiamava Gianni Menon e dirigeva a Roma la Sezione Cinema dell'ARCI Nazionale, mentre il biondino, Adriano Aprà, aveva fondato «Cinema&Film», una rivista di critica cinematografica d'avanguardia. Le provocazioni cinematografiche dei giorni successivi e le relative notti di

questo folle seminario crearono una sorta di ubriacatura collettiva: la proiezione dei cortometraggi della Cooperativa Cinema Indipendente di Napoli, mostrati da Adamo Vergine e da Massimo Bacigalupo e analizzati emotivamente da noi tutti (la straordinaria capacità di lettura degli spezzini Enzo Ungari, Franco Ferrini e Alfredo Rossi, giovanissimi come me, mi lasciarono a bocca aperta!) in dibattiti dove Aprà e Menon andavano via via rivelando come i percorsi di sperimentazione linguistico-espressiva di questi provocatori filmati (penso al *Ciao, ciao* del 1967 di Adamo Vergine!) non fossero poi così lontani dagli altrettanto provocatori percorsi di ricerca formale di noi giovani pittori. *La chinoise* (*La cinese*, 1967) di Godard, proiettata una sera, confermò quell'intuizione sulla relazione possibile tra pittura e cinema che aveva scatenato in me un nuovo, vitale entusiasmo su cosa fare in futuro della mia vita!

Tornato a Pisa mi precipitai in quel nostro piccolo covo nella sede dell'ARCI a raccontare l'incredibile esperienza appena conclusa. I compagni mi videro così entusiasta del seminario emiliano che chiesero se fosse possibile vedere quei film così particolari. Chiesi al Dinelli di contattare Gianni Menon all'ARCI di Roma. Il funzionario me lo passò al telefono. Emozionato, gli dissi che a Pisa c'era una decina di ragazzi che avrebbero voluto vedere i filmati di Reggio. «Ti farò sapere», mi rispose. Dopo tre giorni Menon e Aprà arrivarono a Pisa con una automobile carica di pellicole. La replica del seminario nel saloncino dell'ARCI, attrezzato come una sala cinematografica 16mm, fu entusiasmante e scioccante a un tempo, scatenando polemiche generazionali tra noi giovani artisti e i vecchi difensori di un cinema neorealisticamente e politicamente impegnato.

Quei giorni di dibattito videro nascere in noi pittori un sano desiderio di sperimentare la pittura col cinema partendo da zero, ripartendo cioè dal candore formale dei fratelli Lumière. Nacque così il Gruppo Cinemazero che in pochi mesi, oltre a documentare le lotte, le occupazioni, gli scioperi, le manifestazioni di quel 1968 pisano, produsse anche alcuni piccoli film e documentari sperimentali in 16mm. Ma il rapporto di amicizia che si era creato tra noi del Cinemazero con Aprà e Menon ebbe modo di svilupparsi ulteriormente, grazie al secondo seminario di cinema che l'ARCI Nazionale organizzò a Venezia nel dicembre di quell'anno, dove il gruppo pisano partecipò al completo. Aprà e Menon aprirono l'archivio della Mostra del Cinema, mostrandoci in pochi giorni, con i capolavori di Dreyer, Bresson, Bergman, Renoir, Bunuel, Mizoguchi, Welles, quanto di meglio i grandi del cinema avevano realizzato negli ultimi anni. Dopo ogni proiezione

ci riunivamo attorno a un gran tavolo tondo. A ognuno era chiesto di esprimere a caldo le impressioni provate durante il film appena visto. Queste venivano registrate, si riascoltavano e si commentavano criticamente. Ricordo che rimasi impressionato dalla scena di ‘resurrezione’ nel film *Ordet* (*Ordet – La Parola*, 1954) di Dreyer. Non pensavo che il cinema potesse rendere ‘vero’ un miracolo! Da giovani presuntuosi ventenni credevamo di poter fare film senza conoscere la storia del cinema! Poi, una mattina, fu proiettato *Europa '51* (1952) di Roberto Rossellini. La sala piombò in un improvviso silenzio. Una trentina di ragazzi di ogni parte d'Italia, tutti sessantottini arrabbiati e pronti a far scoppiare la rivoluzione l'indomani, quando si riaccessero le luci avevamo gli occhi rossi e il fazzoletto al naso! Era stata mostrata sullo schermo la nostra idea di ragazzi del '68: la visione feroce del mondo borghese dove l'abnegazione verso le classi più povere era giudicata follia da chiudere in manicomio!

Ma chi era questo regista che – prima che noi nascessimo – mostrava le stesse nostre aspirazioni a favore delle classi subalterne? «Ma è quello di *Roma città aperta?*», chiese qualcuno. «Perché, è ancora vivo?» – domandò qualcun altro. Anch'io pensavo fosse morto. Scoprimmo invece che le scelte ideologiche di Rossellini erano state condannate come tradimento da quella stessa critica di sinistra che, inizialmente, lo aveva riconosciuto come padre del neorealismo. Aprà e Menon, felici dello shock provocato, ci parlarono dei suoi film totalmente ignorati in Italia ma che in Francia ottenevano successo di pubblico e di critica. «Se in Italia si censura chi ha anticipato di un quarto di secolo le nostre aspirazioni rivoluzionarie, vogliamo conoscere questo cinema». Nacque così l'idea di organizzare un terzo seminario sul cinema di Rossellini a Pisa, perché noi di Cinemazero eravamo in quel momento i più agguerriti e organizzati rispetto agli altri ragazzi giunti da tutt'Italia.

Pochi mesi dopo, infatti – e sempre in stretto contatto telefonico con i due romani – riuscimmo a organizzare a Pisa nella primavera del 1969, appoggiandoci all'ARCI e in parte alla Cattedra di Storia del Cinema dell'Università, questo terzo seminario promosso da Aprà e Menon sul cinema di Rossellini. I nostri due beniamini arrivarono con un furgone pieno di pizze cinematografiche e fu una settimana di totale immersione in questi film boicottati dalla critica italiana. Ricordo con la stessa emozione opere come *Il miracolo* (1948), o *Stromboli: Terra di Dio* (1950) (da militare evasi un sabato dalla caserma di Messina e raggiunsi per mare quell'isola all'alba), lo straordinario *Viaggio in Italia* (1953) con gli amanti pompe-

iani abbracciati nella morte. In una sorta di ubriacatura collettiva guardavamo incantati e commossi i suoi film fino a *Gli Atti degli Apostoli* (1969), allora l'ultimo suo lavoro. Ad ogni proiezione registravamo a caldo le nostre emozioni e da queste nacque il libro *Dibattito su Rossellini*, del 1972, curato da Gianni Menon.

A fine seminario arrivò Rossellini in persona. Eravamo tutti emozionati. Avevamo organizzato la visione di *Europa '51* al cinema Mignon per il pubblico pisano. Durante la proiezione Rossellini andò a prendersi un cappuccino al bar. Io lo seguii. Avevo girato i miei primi cortometraggi: *Balla Balla* (1968) e *Fuorigioco* (1969) e avevo un quesito da porgli. Capitava che ad ogni inquadratura da girare entrassi in crisi: «Dove cavolo va messa la macchina da presa? Perché la mettiamo lì e non là? Se la sposto di dieci centimetri cosa cambia?». Così gli chiesi: «Maestro, ma lei quando piazza la macchina da presa per riprendere una scena, come fa a decidere che la macchina va lì o là, cos'è che la spinge a scegliere quel punto di vista?». Lui mi rispose con una frase che per me è stata fondamentale: «Vedi, un soggetto può essere ripreso da infiniti punti di vista, – mi rispose – ma ce n'è uno solo giusto: ed è quello che dà il maggior numero di informazioni allo spettatore...» Scrisse quelle parole su un tovagliolo di carta senza nemmeno capirne il senso. Poi aggiunse: «Ricordati che il cinema non si fa per noi, ma si fa per dire qualcosa agli altri...». Ne parlai con Adriano e lui mi dette un'intervista che aveva fatto tempo addietro a Rossellini dove diceva di se stesso: «Io sono un operaio al servizio dell'umanità». Quando cominciai seriamente a cercare nei miei film quel famoso punto di vista che dava il maggior numero di informazioni allo spettatore, mi resi conto della fatica, non solo mentale, che quel lavoro comportava. Ma scoprii che quel punto di vista era anche il più bello.

Nel frattempo, lo stretto rapporto di amicizia nato tra noi di Cinemazero e i due romani (in realtà solo Aprà era romano, mentre Menon era un triestino trasferito a Roma) aveva fatto sì che i due, che da tempo stavano scrivendo insieme un film che Aprà aveva deciso di fare, decisero che quel film sarebbe stato ambientato a Pisa e che Cinemazero avrebbe collaborato alla sua realizzazione. L'entusiasmo era alle stelle! Purtroppo in quei giorni ricevetti la cartolina militare e fui spedito a servire la Patria in Sicilia per quindici mesi, tra Messina e Catania. Così il film *Olimpia agli amici* di Adriano Aprà girato a Pisa, al quale avevo partecipato alla preparazione, ai sopralluoghi e, in parte a qualche suggerimento di sceneggiatura, lo potei vedere solo proiettato su uno schermo al mio ritorno dalla Sicilia nell'ottobre del 1970.

Quell'anno a Pisa il rapporto tra la città e il cinema si era improvvisamente risvegliato: la cattedra di Storia del cinema dell'Università, in collaborazione con il comune e con l'ambasciata, aveva organizzato una grande mostra sull'opera del regista Carl Theodor Dreyer a Palazzo Lanfranchi, mentre al Cinema Odeon venivano proiettati alcuni suoi capolavori. Adriano Aprà, che conosceva bene il professor Raffaele Monti promotore dell'iniziativa, chiese di poter accedere alla moviola della Facoltà per fare un lavoro di analisi scientifica sul film *La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di Giovanna d'Arco*, 1928). Quando ottenne il permesso e l'accesso alla moviola, Adriano mi volle con sé in questo complesso lavoro di indagine. Per un mese analizzammo la prima parte del film – il processo inquisitorio – inquadratura per inquadratura, ricostruendo graficamente l'ambiente dell'azione, controllando la giustezza del rapporto spaziale e degli sguardi tra i personaggi nel montaggio. Il lavoro di analisi fu qualcosa di veramente formativo per entrambi, tanto che, rispolverati i suoi appunti e i miei disegni di allora, ci siamo ritrovati dopo mezzo secolo ad affrontare insieme di nuovo quella straordinaria esperienza, confluita nel suo ultimo libro sul cinema di Dreyer.

Nel frattempo, la mia amicizia con Adriano si andava consolidando sempre più. Spesso ero ospite nella sua casa di Roma in Vicolo del Governo Vecchio 8, tra i suoi libri impilati fino al soffitto e i quadri del suo amico Mario Schifano. Un giorno, doveva essere la fine del 1971, ero da poco giunto da Pisa a casa sua, Adriano mi disse: «Guarda, oggi sono impegnato, devo andare in Rai a vedere un film di Jean-Marie Straub. Perché non vieni con me?». Io pensavo si andasse in una comoda saletta di proiezione. Invece ci condussero in una stanza piccolissima del seminterrato dove, attraverso un monitor controllavano la trascrizione dalla pellicola a nastro magnetico di un film. Eravamo cinque o sei in questo bugigattolo, tutti appiccicati in piedi l'uno accanto all'altro davanti a uno schermo di 35 per 25 centimetri. Bene, in quello schermo vedemmo proiettato il film *Chronik der Anna Magdalena Bach* (*Cronaca di Anna Magdalena Bach*, 1967): un capolavoro assoluto! Quando la proiezione finì ero entusiasta: «Ma questa è un'opera geniale!» dissi, «L'uso del sonoro reale, la potenza musicale del clavicembalo e la negazione d'ogni drammaturgia, vanno ben oltre il realismo rosselliniano!» Adriano, annuendo, mi confermò che Jean-Marie Straub era uno dei grandi registi che in quel momento circolavano per l'Europa. Tornato a Pisa entusiasta, volli raccontare a tutti quella incredibile proiezione alla RAI con Aprà, ripetendo agli amici il nome di questo Straub e del suo film straordinario, fino alla noia.

Avevo finito da poco di montare il documentario *Del Monte pisano* (1971). Ad Aprà era piaciuto e l'aveva inserito nella programmazione del Filmstudio, il cineclub romano di cui era direttore. L'indomani di quella proiezione suona il telefono: «Pronto? Sono Jean-Marie Straub». Pensai ovviamente a uno scherzo cretino: «Dai, chi sei? Gigi? Antonio?». «No, sono Jean-Marie Straub», dice lui. «Sì, ho capito! E io sono Sergej Michajlovič Ėjzenštejn!», aggiungi. Dall'altra parte: «Aspetti, le passo mia moglie». Cominciasti a sudare. Ero convinto fosse uno scherzo: «Pronto, buongiorno, sono Danièle Huillet...». Ero rosso come un coconero! «Ieri sera abbiamo visto il suo film al Filmstudio e ci è piaciuto molto. Aprà ci ha dato il suo numero di telefono. Vorremmo parlarle, lei non è che viene a Roma?». Due giorni dopo ero a casa loro. Abitavano in una piazzetta sul lungotevere a poche centinaia di metri dal Filmstudio. Mi invitarono a pranzo: «Vedendo il suo film abbiamo sentito che lei ha un rapporto molto bello con il mondo contadino. Stiamo preparando un film in Italia e serviranno attori contadini con i loro animali. Noi siamo francesi, abbiamo difficoltà a comunicare con queste persone, vorremmo avere un collaboratore che svolgesse per noi questo ruolo». E io, dopo avere accettato, corsi ad abbracciare Adriano Aprà.

Qualche mese prima che tutto ciò avvenisse, mi era capitato tra l'altro un curioso episodio che aveva fatto crescere in me la considerazione sui due cineasti francesi, anche se ancora non li conoscevo. Un giorno mi giunse una telefonata di Adriano. Mi chiedeva di raggiungerlo a Roma l'indomani. Mi disse che Jean-Luc Godard – che stava scrivendo la sceneggiatura di *Tout va bien* (*Crepa padrone, tutto va bene*) – voleva incontrare al Filmstudio dei giovani cineasti italiani politicamente impegnati, per discutere con loro il senso politico del suo progetto. All'incontro partecipava anche Daniel Cohn-Bendit, capo dei giovani rivoluzionari parigini. Giunsi trafelato da Pisa e, arrivato al Filmstudio, mi sedetti in prima fila accanto ad Adriano. Godard, che all'epoca era considerato una sorta di semidio cinematografico, stava parlando animatamente di cinema e di politica dietro una scrivania posta sotto lo schermo. Parlava velocissimo un francese quasi incomprendibile e, sinceramente, mi stavo annoiando. Ma a un tratto la scena cambiò: vidi il famoso regista tentennare, abbassare il tono della voce e i modi del suo feroce intervento. All'inizio non capivo cosa stesse succedendo e mi girai verso Adriano il quale, ridacchiando, mi fece notare che erano entrati in sala Jean-Marie Straub e sua moglie Danièle Huillet. Vedere uno importante come Jean-Luc Godard intimidirsi così per la loro presenza rese ancor più straordinaria, se possibile,

l'idea che mi ero fatto di questa severa coppia di cineasti.

Il ruolo culturale di livello internazionale per la ricerca e la sperimentazione cinematografica che il Filmstudio di Roma esercitava su noi giovani affamati di cinema, mi convinse di trasferirmi a Roma. Ecco che la piccola sala di via degli Orti d'Alibert, diretta da Adriano Aprà insieme a Enzo Ungari e a Marco Melani, era veramente un crocevia quotidiano di incontri e dibattiti esaltanti dinanzi alle prime prove di regia di amici come Gianni Amelio, Maurizio Ponzi, Peter Del Monte, Luigi Faccini, che come me guardavano con ammirazione – e forse anche un po' di invidia – i già famosi coetanei Bellocchio e Bertolucci. In quel clima esaltante, pur vivendo lontano dalla mia Toscana, volli anch'io cimentarmi con un progetto assolutamente originale che inseguivo da tempo. Così, nell'estate del 1972, realizzai la mia *Medea – Il teatro del Maggio di Buti* che, proiettata al Filmstudio, ottenne il plauso degli amici cineasti e soprattutto quello di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

Ma il mio rapporto con Adriano non mi impediva di coltivare l'amicizia anche con l'altro protagonista di questa mia storia di formazione. Con Gianni Menon andavo scrivendo da qualche tempo una sceneggiatura tratta da un libro del 1975 sulla figura di Giuda Iscariota che mi aveva colpito: *L'opera del tradimento* di Mario Brelich, uno studioso di teologia. Iniziai così un lungo lavoro di ricerca e di approfondimento sui Vangeli Canonici e Apocrifi trascinandosi per quasi dieci anni. Era la sceneggiatura de *Il bacio di Giuda*, un film che sognavo prima o poi di riuscire a fare. Finita l'esperienza cinematografica con gli Straub, avevo lasciato Roma ed ero tornato a Pisa con il desiderio di creare nella mia città una realtà culturale come il Filmstudio di Adriano Aprà.

Con alcuni ragazzi avevo costituito una cooperativa di produzione: l'Alfea cinematografica e, grazie ad un contratto RAI per la realizzazione di un documentario con la partecipazione di Dario Fo, ottenemmo un finanziamento di 50 milioni di lire. Il film riguardava l'antica tradizione del Maggio, una forma teatrale di cultura contadina le cui tracce spaziavano tra l'Emilia Romagna, la Toscana e l'alto Lazio. Un fenomeno sconosciuto di cui la mia *Medea* – anch'essa prodotta qualche anno prima dalla RAI – ne era l'esempio e la sua riscoperta. Con Gianni Menon, che era amico di Dario Fo, decidemmo di dirigere questo documentario insieme. Lavorando tutti gratis, riuscimmo a realizzare *Il Cantamaggio* (1978) – questo era il titolo del film – con soli 15 milioni. Avanzavano così 35 milioni che, purtroppo, una cooperativa come la nostra non poteva incamerare come utile at-

tivo. Quindi, per un pareggio di bilancio, avremmo dovuto versare tutti quei soldi in tasse! Erano anni che avevo in testa di creare a Pisa un cineclub come il Filmstudio di Roma, così dissi ai miei soci: «Con quei soldi ci compriamo un vecchio magazzino e ci facciamo un cinema!». Saputo che un commerciante di prodotti idraulici vendeva un vecchio magazzino in un vicolo del centro per la stessa cifra, acquistammo con i 35 milioni quello che oggi è l'Arsenale di Pisa. Alla sua inaugurazione Adriano Aprà fu nominato Presidente Onorario dell'Associazione che lo avrebbe gestito. Era il gennaio del 1981.

A quel tempo avevo ripreso in mano la sceneggiatura de *Il bacio di Giuda* con l'idea di riuscire a realizzarlo. La Cooperativa Alfea aveva ottenuto dal Ministero il finanziamento per produrlo. Così nell'estate del 1986 iniziammo le riprese del film. Quando le prime scene furono proiettate all'Arsenale, i membri della Cooperativa espressero fin da subito le loro perplessità e iniziarono i primi malumori. Questi andarono aumentando man mano che i materiali filmati tornavano sviluppati da Roma e proiettati all'Arsenale. Tutti si sentivano in grado di giudicare quei frammenti privi di senso narrativo. Per i miei soci ciò che vedevano sullo schermo era, oltre che incomprensibile, insopportabilmente brutto e noioso! Così, per decisione unanime, a fine riprese la lavorazione fu interrotta prima che potessi mettere mano al montaggio del film. Fui estromesso dalla Cooperativa e il materiale girato sequestrato. Fu così che *Il bacio di Giuda* girato nel 1986, vedrà la luce soltanto nel 1988 quando, grazie all'intervento di un avvocato, mi furono restituiti i materiali girati. L'accordo stabilito dai rispettivi legali era che il sottoscritto se ne assumeva tutta la responsabilità produttiva ed economica. Cioè il film era mio a tutti gli effetti. Tra l'altro, in quei due anni di polemiche e battaglie legali, gli attori che avevano lavorato nel film e che andavano all'Arsenale a chiedere notizie, veniva risposto che il regista, dopo aver visto le scene girate, le aveva giudicate talmente brutte e deludenti che aveva deciso di non farne più niente.

Quando mi riconsegnarono la copia e finalmente riuscii a montare il film, completandone l'edizione, ero talmente subissato da tante di quelle critiche negative, che, una volta finito, decisi di andare a Roma a mostrarlo ad Aprà per avere un suo giudizio. Adriano mi raggiunse in moviola insieme a Marco Melani e a Patrizia Pistagnesi. Mostrai loro il film chiedendo alla fine: «È proprio una schifezza o vale qualcosa?». Marco Melani fu il primo a parlare: «Paolo, è bellissimo, è un film straordinario!». Mentre Patrizia annuiva sorridendo, Aprà disse: «Presentalo immediatamente alla selezione della Mostra del Cinema di Venezia.



Fig. 1 – Adriano Aprà e Paolo Benvenuti.

Non dire che io l'ho già visto, perché faccio parte dei selezionatori. Ma tu portalo subito a Venezia, mi raccomando!». A Venezia il film fu scelto come unico film italiano alla Settimana Internazionale della Critica lo stesso anno in cui in concorso al Festival c'era Martin Scorsese con il suo *The Last Temptation of Christ* (*L'ultima tentazione di Cristo*, 1988). Tra le polemiche scaturite, anche il mio film sarà bollato dalla CEI come «film inaccettabile, fuorviante e proibito in tutte le sale parrocchiali d'Italia!». Ma, curiosamente, «La Civiltà Cattolica», rivista periodica dei Gesuiti, uscì invece con un saggio di 12 pagine decisamente positivo sul mio film a firma del critico Virgilio Fantuzzi, altra figura fondamentale del mio futuro percorso cinematografico.

Adriano seguì sempre con grande interesse il mio lavoro. Ricordo con piacere di come volle mostrare all'Università di Roma dove insegnava il mio film *Gostanza da Libbiano* (2000) ai suoi studenti, coinvolgendomi in funzione didattica anche personalmente. E questo fino a quando, nel 2019, volle inserire tra i primi 20 film da lui selezionati per il suo progetto di Festival di cinema espanso Fuorinorma, anche il mio ultimo film *Puccini e la fanciulla* (2008) che lui considerava a

pieno titolo un'opera classica e, al tempo stesso, coerentemente sperimentale.

Se devo ringraziare qualcuno per il percorso professionale ed esistenziale che ha segnato così profondamente la mia vita, a chi dovrei rivolgere il mio pensiero più affettuoso se non all'amico Adriano Aprà, che ho sempre considerato negli anni più che un amico un fratello maggiore?

#### GOFFREDO FOFI

Sono passati anni, e quelli presenti non sono meravigliosi, ché i nostri sogni non si sono affatto avverati, e il cinema sopravvive stancamente mentre il mondo è di nuovo in fiamme.

Aprà era la miglior testa del gruppo di «Filmcritica» di cui era leader Edoardo Bruno, amava il 'cinema d'autore' e le *nouvelles vagues*, analizzava e scriveva con convinzione e sempre attento al linguaggio, alle forme. Noi di «Ombre rosse» eravamo forse più rozzi e guardavamo al cinema in modo più laico, come espressione di tendenze più vaste e di proposte più concrete. Sì: la vecchia diatriba tra formalisti e contentutisti, ma con la differenza di avere un nemico comune che era la tradizione, diciamo così, comunista e presunta lukacsiana, o ancora più presuntuosamente marxista. Che aveva però anche al suo interno dei sottili dissidenti, critici acuti e generosi come Guido Fink e Adelio Ferrero.

Il vantaggio che forse il gruppo di «Ombre rosse» aveva era di essere nato dentro l'Università di Torino, e in rapporto con quel che Torino rappresentava di tradizione operaia – la FIAT – e di necessità di contrapporsi al suo imperio totalizzante. «Ombre rosse» (ma si discusse molto su un'altra proposta di titolo, «King Kong»...) era legata tramite alcuni collaboratori ai «Quaderni rossi» di Raniero Panzieri e tramite me ai «Quaderni piacentini». E a «Positif», della cui redazione ero membro, passando assiduamente da Parigi a Torino.

La vera anima del gruppo fu Gianni Volpi, scomparso prematuramente. E insomma non avevamo un leader e un maestro – se non, a distanza, dei fratelli maggiori nel gruppo dei «Positif», e tra loro Tailleux, Ciment, e Thirard, il quale ultimo, occupandosi per più testate di seguire le cose italiane, veniva spesso tra noi e aveva trascinato i Gobetti e me nel giro clandestino del 'reseau Jeanson', al tempo della guerra d'Algeria. Fu così che il '68 non ci trovò affatto impreparati e alcuni ne divennero a Torino figure rappresentative.

La storia di «Filmcritica» è, diciamo così, più idealistica, con il peso di un leader molto presente come Edoardo Bruno, e con un'attenzione alle forme che fu ben maggiore di quella data ai contenuti – mentre noi “torinesi” pensavamo, con i nostri classici del marxismo alle spalle, che in definitiva «il contenuto è tutto» ed è il contenuto a farsi forma. E tuttavia quello che ci accomunava ai «Filmcritica» era l'attenzione a un cinema ‘nouvellevaghiista’ che nel mondo esplodeva in quegli anni, legato strettamente agli umori della coesistenza pacifica succeduti a quelli della Guerra Fredda. Ma sarebbe troppo facile distinguere, come qualcuno fece, tra ‘quelli della forma’ e ‘quelli del contenuto’ – ché eravamo in definitiva membri della stessa generazione, e ci muovevano istanze culturali vicine, se non politiche. Godard e Pasolini, insomma, erano dei punti di riferimento, magari conflittuali, per entrambe le ‘scuole’. E nello stesso «Cinema nuovo» ci si poteva ritrovare vicini a critici come i già ricordati Fink e Ferrero e altri ancora.

Ci legava l'amore e la curiosità per un cinema davvero ‘nuovo’, con la differenza che noi di «Ombre Rosse», diciamo più ‘marxisti’ di loro, avevamo radici nei movimenti politici, eravamo non solo trascinati dal Sessantotto, ma in qualche modo artefici o membri del Sessantotto. Più, diciamo così, ‘militanti’ di loro.

È per questo, credo, che una sottile vicinanza ci e mi legava ad Aprà (e a Ponzi, ben più che a Bruno), che si metteva alla prova in un luogo amato da entrambi i gruppi e voluto da un critico più anziano di noi, Lino Micciché: Pesaro, con il suo piccolo festival dove davvero si incontrarono le *nouvelles vagues* di tutto il mondo, e fu possibile conoscere e confrontarci con registi-amici di tante parti del mondo, allora in subbuglio. Quante notturne discussioni dopo ogni film di rilievo – di un cinema davvero ‘nuovo’ sotto tanti aspetti, forme e contenuti – con giovani cineasti venuti da più parti del mondo. *Pokolenie* (*Generazione*, 1955) si chiamava un bel film di Wajda sulla generazione dell'antinazismo. E, per ripetere quel che altre volte ho detto e scritto, ci appartennero tanto il Bellocchio di *I pugni in tasca* (1965) che il Bertolucci di *Prima della rivoluzione* (1964). So di essere stato un mediocre critico in confronto ad Adriano (Aprà) e a Enrico (Ghezzi), ma le cose che ci unirono sono state alla lunga ben più numerose di quelle che ci dividevano. E Adriano, persona mite e civilissima, lo sapeva bene.

## PATRIZIA PISTAGNESI

Comincio a scrivere nei giorni in cui ricorre l'aggravarsi precipitoso e la morte di Adriano nell'aprile scorso. L'umore è pessimo e mi sembra di non aver più niente da dire, niente che non abbia già detto o scritto. Ho anche urlato per difendere la mia volontà di smetterla con le commemorazioni, con i ricordi pubblici sempre inevitabilmente autoreferenziali... Io ho conosciuto Adriano... Lui mi ha insegnato...Era... Era... Era...

Sento che per trovare la mia «luce delle stelle morte», per cominciare a elaborare il mio lutto, debbo rischiare il tempo presente, forse qualcuno lo definirà scolasticamente storico, ma per me non lo è.

E allora, sì, è vero, Adriano è il docente che ti auguri di incontrare nella tua lunga carriera scolastica, è il critico, storico, saggista, scrittore che, letto, ti lascia sempre qualcosa che vorresti aver capito ed elaborato tu, e che insieme si rivela generativo in te di altro pensiero, altra comprensione, altrettanta creatività. Ed è per questo che non morirà mai. Come in un film di Cronenberg, si rigenera continuamente nelle parole, nelle righe, nelle immagini del suo film e dei suoi documentari, dei suoi critofilm, che figliano altre parole, altre righe, altre immagini. Simili e diverse. Memoria e innovazione, sperimentazione. Ciò che in fondo ha voluto fino all'ultimo respiro, Richard Fleischer e Fuorinorma. Visione globale del cinema e visione globale dell'essere cineasta. Militante. Impegnarsi in tutti i complessi meccanismi della macchina cinema, materica, analogica, elettronica, digitale. Come restare Socrate in mezzo a tutto ciò: etica ed estetica, *kalòs kai agathòs*.

Adriano è anche una persona generosa, intellettualmente ed esistenzialmente. Persona di estrema sensibilità, una sensibilità femminile. E mi viene in mente la parola della tradizione filosofica cinese, *yin*, che implica l'ombra, il lato oscuro che definisce anch'esso ognuno di noi, la passività della riflessione, che può mutare in depressione. Molti che lo hanno conosciuto hanno dovuto all'inizio superare la soggezione, il disagio, che generava la distanza a lui necessaria per comprendere l'altro e stabilire una comunicazione autentica. Il rigore è per lui un modo di essere, un istinto, che non ha dovuto apprendere, come me, nel 'fuoco della lotta' politica, come si diceva tanto tempo fa... La sua storia professionale è cronaca di compromessi rifiutati, con le istituzioni, con il cinema, con il fare critica, con la vita.

Sarebbe arduo elencare in una breve testimonianza tutto ciò che ho appreso da Adriano. Vorrei accennare solo a due temi fondamentali, che ricorrono ormai costantemente nella mia attività di docente e che fanno parte di quel desiderio di trasmissione e di condivisione che è stata una delle peculiarità del suo impegno universitario. Scrivere di cinema, se proprio bisogna farlo – dato che sarebbe il caso, considerata l'attuale abbondanza di strumenti, passare a una critica omologa – deve tendere sempre a una mimesi artistica: forse senza riuscirci mai, se non in rari frammenti, ambire a fare letteratura. E a seguire: la cinefilia non solo come passione, ma anche visione globale del cinema, quale Adriano l'ha definita altrove. Cercare sempre, nel macro-universo dell'audiovisivo in cui siamo immersi, il cinema, che, malgrado i formati e le tecnologie, vi è sempre rintracciabile, se esiste. È ciò che ha permesso a me, come anche a lui che in malattia scrive appunti per Fuorinorma e riscopre vecchi noir di Richard Fleischer, di amare Nolan e Tonino De Bernardi dello stesso amore. Eppure qualcuno si scandalizza ancora...

E allora penso che c'è proprio bisogno che Adriano – grande viaggiatore – torni da questo ultimo, misterioso viaggio che ha intrapreso, come il signor Koyasu, geniale personaggio dell'ultimo romanzo di Murakami Haruki, talmente innamorato della sua biblioteca da ignorare la morte.

#### JONATHAN ROSENBAUM

Per la sua conoscenza e la sua eclettica versatilità, Adriano è stato per me un modello. Il mio primo volume in assoluto come curatore, *Rivette. Texts and Interviews* (pubblicato dal British Film Institute nel 1977), trasse gran parte delle sue selezioni da un suo precedente libro dedicato a Rivette. E sebbene la mia prima conoscenza di Adriano risalga al ruolo di attore nei film di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, fui profondamente colpito dalla sua erudizione e dal suo squisito gusto come programmatore, la prima volta che lo incontrai a New York, alla fine degli anni Settanta: un apprezzamento che si consolidò e si accrebbe ogni qualvolta ebbi modo di partecipare al festival cinematografico di Pesaro o di redigere contributi per i suoi cataloghi negli anni a seguire.

## PIERO SPILA

Giovanissimo, Adriano Aprà aveva già un gran carisma e l'autorevolezza del critico a cui ci si può affidare. Bernardo Bertolucci si divertiva a raccontare il suo primo incontro con lui, a casa di Zavattini, dove si era recato per fargli visionare i primi cortometraggi. Zavattini, generoso, ne era rimasto entusiasta («Evviva! Abbiamo un nuovo regista!»), ma accanto c'era un ragazzino biondo (Adriano) che gli rimproverava un eccesso di inquadrature dal basso.

Tra i principali critici e storici del cinema internazionale, Adriano Aprà è però qualcosa di più, perché appartiene a quella ristretta schiera di intellettuali capaci di far accadere le cose, idearle, farle crescere, possibilmente imporle. Ha fondato riviste (a 26 anni, «Cinema&Film», «non per ripetere il già risolto ma per verificare una ricerca di gruppo in via di svolgimento»), ha gestito cineclub (il mitico Filmstudio, lasciando porte aperte ad ogni contaminazione e avanguardia), ha diretto Festival (il Salso Film & TV a Salsomaggiore, la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema a Pesaro), ha organizzato retrospettive impeccabili (Kenji Mizoguchi, Howard Hawks, J.L. Mankiewicz, ecc.), ha guidato la Cineteca Nazionale, ha scritto libri importanti quasi sempre anticonvenzionali, ha realizzato critofilm e ha insegnato all'università (da anziano e per pochi anni). E fino alla fine ha continuato a tracciare e percorrere strade impervie e poco frequentate dell'audiovisivo (gli indipendenti, i 'fuori norma').

Adriano nella sua carriera ha fatto tante, tantissime cose, eppure ho sempre avuto l'impressione che non gli è stato permesso di fare di più, come ad esempio nell'università, lui straordinario, inarrivabile insegnante, come ho potuto testimoniare di persona. Ma questa è una colpa del nostro sistema-paese, incapace di mettere a frutto le eccellenze a disposizione.

Ognuno di noi, fra quelli che hanno avuto la fortuna di frequentare Adriano, vanta un momento specifico, non scontato, nel quale è entrato nella nostra vita e ha lasciato un segno. Io l'ho conosciuto che eravamo ventenni, lui appena qualche anno di più, ma per me era un abisso. Il primo film visto insieme fu *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954): visto da solo mi era sembrato un "western strano", visto con Adriano l'occasione per una lezione di cinema indimenticabile. Da allora, lui il maestro, io l'allievo, non ci siamo più abbandonati. Qualche volta abbiamo scritto a doppia firma, quasi fianco a fianco (ricordo un saggio su Mario Schifano, che ancora fa testo; un'intervista fiammeggiante a Jean-Marie Straub e

Danièle Huillet; un dossier su Roberto Rossellini): sono le cose che a distanza di anni ancora mi rendono orgoglioso.

Per Adriano il cinema era un paese senza frontiere e senza tempo, da abitare con la curiosità dei nomadi e la meraviglia degli esploratori. Cifra distintiva era inseguire il moderno, ovvero il cinema del passo in avanti, l'azzardo e mai l'*impasse*. Di qui le passioni per autori a loro modo 'estremi', Philippe Garrel, Jim Jarmusch, Chantal Akerman, Andy Warhol, ma anche la capacità di interagire, da fratello maggiore, con i critici più giovani, altrettanto anomali e geniali, come ad esempio Enzo Ungari e Marco Melani. In particolare, Adriano è stato vicino al nuovo cinema italiano che nasceva intorno al Sessantotto, in alcuni casi mettendosi in gioco anche con brevi apparizioni in film di Bertolucci, Ferreri, Schifano (in *Satellite*, di Mario Schifano del 1970, è lo speaker televisivo che annuncia la morte di Dreyer, in *Umano non umano*, sempre di Schifano ma del 1969, invita a intonare «canzoni ingiuriose e a sussurrare profezie sinistre»).

Il passato, ma soprattutto il futuro. Adriano – per utilizzare un'immagine di Serge Daney – è un *passreur*. Qualcuno che è passato attraverso il cinema del secolo scorso, ma con il volto sempre rivolto in avanti. Lo ha confermato lui stesso, scrivendo forse il suo ultimo testo (datato 12 febbraio 2024, pubblicato su «Nazione Indiana»). È un testo cupo in cui si fa cenno alle catastrofi ormai irreversibili del pianeta e in cui ci si illumina solo quando si parla di cinema del futuro, cinema espanso, quantistico, extraterrestre, capace di «conducerci per mano verso lidi inesplorati». È il cinema dell'indicibile e/o dell'inosabile, quello di chi non si accontenta più di chiedere con Bazin «Qu'est-ce que le cinéma?», ma invece fugge in avanti, a immaginare il cinema che sarà. I ragazzini degli ultimi fotogrammi di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), Jean-Pierre Léaud dodicenne che corre verso il mare nel finale di *I 400 colpi* (François Truffaut, 1959). Adriano è qui.