

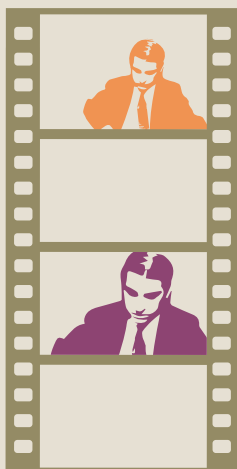


# IMAGO

31



Studi di cinema e media



«NON BISOGNA, CREDO, AVER NOSTALGIA»

Interventi su e di Adriano Aprà



Roma TrE-Press  
2026





Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo, Sapienza Università di Roma  
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università Roma Tre

Università degli Studi Roma Tre

# IMAGO 31



Studi di cinema e media

«NON BISOGNA, CREDO, AVER NOSTALGIA»

Interventi su e di Adriano Aprà

a cura di Chiara Grizzaffi, Emiliano Morreale



Roma Tre Press  
2026

Anno XVI - n. 31

Primo semestre 2025

**Dossier**

**“Non bisogna, credo, avere nostalgia”. Interventi su e di Adriano Aprà**

Rivista semestrale promossa e curata da

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo, Sapienza Università di Roma

Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università Roma Tre

Fondata da Paolo Bertetto e Giorgio De Vincenti

---

*Direttori* Andrea Minuz, Stefania Parigi

*Direttore responsabile* Enrico Menduni

*Comitato direttivo* Alessandro Canadè, Enrico Carocci, Roberto De Gaetano, Mauro Di Donato, Lorenzo Marmo, Emiliano Morreale, Marta Perrotta, Veronica Pravadelli, Ivelise Perniola, Giacomo Ravesi, Christian Uva

*Comitato scientifico* Lucilla Albano (Università Roma Tre), Giaime Alonge (Università degli Studi di Torino), Silvio Alovisio (Università degli Studi di Torino), Jacques Aumont (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, EHESS), Raymond Bellour (CNRS, Paris), Paolo Bertetto (Università La Sapienza), Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari), Giulia Carluccio (Università degli Studi di Torino), Antonio Catolfi (Università per Stranieri di Perugia), Antonio Costa (Università IUAV di Venezia), Elena Dagrada (Università di Bologna), Antoine de Baecque (Université Paris Ouest Nanterre La Defense), Giorgio De Vincenti (Università Roma Tre), Mary Ann Doane (University of California – Berkeley), Richard Dyer (King’s College, London), Giulia Fanara (Università La Sapienza), Uta Felten (Universität Leipzig), David Forgacs (New York University), Jesús González Requena (Universidad Complutense de Madrid), Román Gubern (Universitat Autònoma de Barcelona), E. Ann Kaplan (State University of New York – Stony Brook), Sandra Lischi (Università di Pisa), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), James Naremore (Indiana University), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Laurence Schifano (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Giorgio Tinazzi (Università degli Studi di Padova), Anita Trivelli (Università degli Studi “G. D’Annunzio” Chieti-Pescara), Vito Zagarrìo (Università Roma Tre).

*Caporedattori* Ilaria A. De Pascalis, Damiano Garofalo

*Comitato di redazione* Vincenzo Altobelli, Anja Boato, Silvia Campisano, Francesca Cantore, Mattia Cinquegrani, Valerio Coladonato, Luana Fedele, Pietro Masciullo, Matteo Santandrea, Raffaella Tartaglia, Elio Ugenti, Arianna Vergari

*Cura editoriale e impaginazione*

teseo  editore Roma [teseoeditore.it](http://teseoeditore.it)

*Elaborazione grafica della copertina*

MOSQUITO. [mosquitoroma.it](http://mosquitoroma.it)

Edizioni *Roma Tre Press*®

ISSN 2038-5536

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest’opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l’attribuzione della paternità dell’opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un’altra opera, e ne esclude l’uso per ricavarne un profitto commerciale.



L’attività della *Roma Tre Press* è svolta nell’ambito della  
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

## Indice

---

### DOSSIER

«Non bisogna, credo, avere nostalgia». Interventi su e di Adriano Aprà

A cura di Chiara Grizzaffi ed Emiliano Morreale

*Introduzione* 9  
Chiara Grizzaffi ed Emiliano Morreale

### SAGGI

«Ma il passato è davvero passato?». Aprà storico del cinema italiano 17  
Alberto Pezzotta

*Il cinema come Bildungsroman* 31  
Rinaldo Censi

*Per un cinema senza certezze. Adriano Aprà a «Filmcritica» e «Cinema&Film» (1960-1970)* 45  
Giulio Tosi

*1971-1977. Gli anni del Filmstudio 70* 83  
Annamaria Licciardello

*Nella norma? La prima retrospettiva italiana sul cinema iraniano alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro del 1990* 97  
Marco Dalla Gassa

«Questo futuro ha dietro di sé una lunga storia». O della retrospettiva come prospettiva 117  
Simona Arillotta

*Vivendo underground. Aprà e la sperimentazione* 127  
Bruno Di Marino

«Il cinema d'autore è sempre stato un'eccezione». Aprà regista, Aprà attore 137  
Rossella Catanese e Margherita Moro

*Per una didattica cinefila. Adriano Aprà fra università, DVD e ipermedia* 151  
Simone Starace

*Essere Fuorinorma. Dieci anni di attività (2013-2023)* 161  
Giacomo Ravesi

### TESTIMONIANZE

*Adriano e noi. Testimonianze in ricordo di Adriano Aprà* 179  
A cura di Chiara Grizzaffi ed Emiliano Morreale

*Diario di un cinefilo (1973-1978). Scritti inediti di Adriano Aprà* 201  
A cura di Stefania Parigi

## SAGGI

- Aprà e Bargellini. Trasferimenti e influenze* 219  
Jacopo Abballe
- Tra lusso e macerie. Trasformazioni della via Appia Antica nel cinema italiano (1956-1965)* 241  
Mattia Cinquegrani

## FOCUS

- «Verso lidi inesplorati dove, forse, potremo rivivere». Adriano Aprà, Lev Manovich e la* 265  
sensibilità cinemetrica  
Bruno Surace
- La misura dell'interpretazione. La cinemetrica e lo studio dello stile cinematografico nel lavoro* 271  
*di Barry Salt*  
Ilaria A. De Pascalis
- Anatomia di un (geniale) fallimento* 277  
Leonardo De Franceschi

**dossier**



## “Non bisogna, credo, aver nostalgia”

### Interventi su e di Adriano Aprà

Chiara Grizzaffi ed Emiliano Morreale\*

Adriano Aprà è stato nello stesso tempo uno dei migliori storici del cinema italiano (il migliore, secondo alcuni, se hanno senso le classifiche che lui tanto amava) e uno dei migliori critici che il nostro Paese abbia dato. L'una cosa insieme e grazie all'altra: il suo percorso ci ricorda quanto, negli anni dell'irrobustimento e irrigidimento metodologico dell'accademia, le cose più durature siano state quelle provenienti da una cinefilia che innestava pratica critica e ricerca filologica (viene in mente l'opera di un altro grande critico-storico, Alberto Farassino). Aprà ha mantenuto per tutta la vita una passione totale per il cinema, e sapeva anche tutto di archivi, varianti, formati, copie. Era critico anche quando era storico: adorava le classifiche, gli elenchi e aveva le sue predilezioni sempre militanti anche quando guardava il passato (amava Freda e non Bava, Germi e Risi ma non Monicelli, Blasetti, ma non molto Fellini – e lo dichiarava). Critico e storico, lo è stato non solo scrivendo sul cinema presente e quello passato o realizzando minuziosi documentari (su Rossellini, su *Il conformista*), ma anche lavorando come programmatore di cineclub (il Filmstudio negli anni Settanta), curatore di leggendarie retrospettive (Hawks e Mizoguchi a Venezia), direttore di Festival (Salsomaggiore, Pesaro), conservatore della Cineteca Nazionale, docente universitario. Ed è prodigiosamente riuscito, in tutte queste vesti, a non essere mai uomo di potere. Così come non ha mai posato a maestro, anche se ha avuto tanti allievi diversissimi tra loro. Ma più che allievi, qualcosa di meglio: gente che aveva avuto qualcosa da lui, e gli era grata.

Era una figura fuori e al di sopra dei giochi, autorevolissima e fraterna in-

\* Chiara Grizzaffi, Università IULM, [mariachiara.grizzaffi@iulm.it](mailto:mariachiara.grizzaffi@iulm.it); Emiliano Morreale, Sapienza Università di Roma, [emiliano.morreale@uniroma1.it](mailto:emiliano.morreale@uniroma1.it).

Gli autori hanno condiviso il contenuto dell'intero articolo. Emiliano Morreale ha scritto il paragrafo 1, Chiara Grizzaffi il paragrafo 2. Una versione del paragrafo introduttivo di Morreale è apparsa su «Fata Morgana Web» il 19 aprile 2024 <<https://www.fatamorganaweb.it/in-ricordo-di-adriano-apra/>>.

sieme; già un fratello maggiore per quella che è stata forse l'ultima generazione cinefila in senso stretto (i nati negli anni Cinquanta, cresciuti nei cineclub e che hanno cominciato a scrivere negli anni Settanta), e in fondo tale è rimasto. Mai in cattedra, nemmeno all'università, sempre bramoso di dialogo anche polemico, austero ma generoso e curioso, come mostra anche la sua ultima impresa, Fuorinorma, rassegna aperta (fin troppo forse) a quanto si muoveva nel cinema italiano indipendente. Il gesto inaugurale, con un gruppo di amici, era stato l'uscita da «Filmcritica» nel 1966 (in seguito a un articolo di Armando Plebe, all'epoca prestigioso intellettuale PCI poi missino, di ironica apologia del cinema popolare) e la fondazione di «Cinema&Film». Che, come la sua rivista rivale e gemella «Ombre rosse», durò poco, nove fascicoli dal 1966 al 1970, ma riuscì a definire un'epoca della critica e, rileggendone i numeri, le sue sono pagine densissime.

Come molti veri critici, Aprà ha quasi sempre schivato la monografia (per questo sono preziosissimi i due volumi antologici *Stelle & strisce. Viaggi nel cinema USA dal muto agli anni '60* e *In viaggio con Rossellini*, pubblicati da Falsopiano nel 2005-2006). È sul saggio lungo che si misura il critico, e forse il suo ritratto si ottiene mettendo insieme, alla Arcimboldo, le sue predilezioni. Il canone di Aprà discende da quello classico dei «Cahiers», Hawks e Rossellini che generano Godard, e su questo si innesta poi la scoperta del cinema sperimentale americano e soprattutto l'intensissimo dialogo con i migliori registi italiani: Pasolini, Bertolucci, Bellocchio, Ferreri, Schifano, Bene (seguire, accompagnare e scegliere i propri compagni di strada è un'altra attività del vero critico, in fondo) e ovviamente Poriundo e apolide Jean-Marie Straub.

Ma quello che dava a tutto una sorta di terza dimensione era proprio la passione per il cinema del passato, specie italiano. E non per caso: il percorso di Aprà infatti si svolge attraversando una lunga parabola di crisi e contraddizioni, comincia sulle macerie della Hollywood classica e un istante dopo le Nouvelle Vague e una stagione prodigiosa del cinema italiano. È avendo negli occhi il cinema degli anni Cinquanta e dei primi Sessanta che Aprà fa da traghettatore in altre epoche, in una stagione d'oro della cinefilia e verso una mutazione definitiva. Le sue radici teoriche hanno dovuto fare i conti con questa situazione: una cinefilia che non può più essere ingenua, che rimane fedele sì alla politica degli autori, alla figura del regista, alla supremazia dello stile (gli americani) e alla fiducia ontologica nella realtà (Rossellini), ma si confronta con la 'crisi dell'autore' e con la coscienza del cinema come linguaggio e segno (nel primo numero di «Cinema&

Film» venivano già citati Metz e Barthes). Questo cortocircuito teorico però crea qualcosa di positivo: la certezza che l'analisi del testo non è contrapposta al suo piacere, ma ne è parte integrante, e che a sua volta la conoscenza storica è alla base dell'analisi del testo. Insomma: sapere serve a capire e capire serve ad amare. Aprà rivendicava questa posizione commentando i suoi vecchi saggi in *Stelle & strisce*:

Ho l'impressione (diciamo pure la convinzione) che l'attuale "moda" per le riflessioni più o meno confuse di teoria su generi, industria, paratesti, materiali *nonfilm* [...], o i *cultural e audience studies* nascondano in fondo [...] un'incapacità congenita o un imbarazzo diffuso (complice quasi sempre l'accademia) a confrontarsi con l'estetica, con i valori, col "bello", perché questo significherebbe "complicare" la teoria al punto da dissolverne le troppo spesso fragili fondamenta<sup>1</sup>.

Pagine che oggi suonano come un monito lucidissimo.

### Un'eredità inesauribile

Per provare a tracciare il profilo di un intellettuale eclettico come Adriano Aprà era necessario ricorrere a una pluralità di voci, altrettanto eterogenee. Il dossier raccoglie dunque, nelle sezioni *Saggi* e *Testimonianze*, i contributi di persone differenti per profilo, formazione, sguardo: studiosi, curatori, programmatori, distributori, appartenenti, oltretutto, a generazioni diverse, a conferma della curiosità con cui Aprà guardava ai giovani e della generosità con cui condivideva il sapere e li coinvolgeva nelle sue iniziative. A queste due sezioni se ne aggiunge una terza, curata da Stefania Parigi, in cui sono stati raccolti alcuni scritti inediti tratti dai diari che ha continuato a riempire fino all'ultimo con meticolosa attenzione, popolandoli di note e riflessioni spesso acute, originali, perfino profetiche.

Molteplici sono anche gli approcci adottati, in particolare nella sezione *Saggi*: vi coesistono aperture alla dimensione privata e biografica di chi scrive, vere e proprie operazioni di 'montaggio', inviti anche provocatori alla riflessione, tentativi di storicizzazione e sistematizzazione del lavoro di Aprà. Il risultato ci

<sup>1</sup> A. APRÀ, *Stelle & strisce. Viaggi nel cinema USA dal muto agli anni '60*, Falsopiano, Alessandria 2005, p. XX.

sembra affine alla visione di uno studioso che credeva nel rigore metodologico, ma era insofferente alle rigidità che spesso appesantiscono la scrittura accademica.

Proprio per restare fedeli, in qualche modo, alla necessità di un'organizzazione rigorosa che guidava la pratica di ricerca di Aprà, i contributi della sezione *Saggi* seguono, per quanto possibile, un ordine cronologico, tracciando alcune tappe essenziali del suo percorso. Alcuni testi offrono affondi mirati su aspetti specifici della sua attività, altri invece affrontano una dimensione più estesa e trasversale, fino a tentare di risalire alla radice del suo amore per il cinema.

Pur nella diversità descritta, è possibile individuare delle direttrici, delle linee di forza che percorrono le tre sezioni del dossier.

La prima è una tensione costante verso ciò che possiamo definire, dal titolo della retrospettiva pesarese curata insieme a Bruno Di Marino nel 1996, *il cinema e il suo oltre*. Diversi contributi provano a chiarire il senso di questo 'oltre' verso il quale Aprà non ha mai smesso di dirigersi: 'oltre i film', per esempio, per guardare agli effetti del cinema sullo spettatore e soprattutto per cercare, come testimoniano la rassegna 'espansa' di Fuorinorma, analizzata da Giacomo Ravesi o l'attività del Filmstudio, ripercorsa da Annamaria Licciardello, di lavorare su una più generale formazione dello sguardo, proponendo nuove esperienze di visione; 'oltre il visibile', vista la sua attenzione alle condizioni materiali della produzione e della fruizione; 'oltre i limiti' di un canone cinematografico Occidente-centrico, come emerge dal saggio di Marco Dalla Gassa dedicato alla retrospettiva pesarese sul cinema iraniano curata da Aprà nel 1990. Spingersi oltre ha significato per lui anche il rifiuto di vestire solo i panni del critico o del curatore, per indossare pure quelli di regista e attore, come ricordano nel loro contributo Rossella Catanese e Margherita Moro. Trovarsi dietro o di fronte alla macchina da presa diventa l'occasione, per Aprà, di migliorare la propria conoscenza delle questioni tecniche e dei meccanismi produttivi dietro i film, ma anche di dare corpo e immagine a una postura critica e politica inquieta e anticonformista. Un legame evidente emerge inoltre, sottolineano le due autrici, tra la sua attività di regista e l'interesse per quella critica audiovisiva che ha teorizzato e praticato, spingendosi oltre i limiti dell'analisi tradizionale. Lo testimonia anche il saggio di Simone Starace, dedicato ai suoi critofilm e al progetto di analisi ipermediale del film *Zangiku Monogatari* (*La storia dell'ultimo crisantemo*, 1939) di Mizoguchi: un progetto di *digital humanities* concepito quando queste ultime non erano ancora di moda, talmente oltre il suo tempo da non aver ricevuto tutto il sostegno e l'attenzione che avrebbe meritato.

Aprà era solito storcere il naso quando si parlava di teoria del cinema; eppure, ha sempre riflettuto non solo sui film, ma anche sui dispositivi della visione – dal cinema alla televisione al video – rifiutando steccati e gerarchie basate su giudizi di valore aprioristici. Così, per esempio, a Salsomaggiore propose, come ricorda Bruno Di Marino, «la prima rassegna sul videoclip musicale mai realizzata in Italia». Nei suoi modi indocili e anticonformisti, è stato quindi anche un teorico dei media. La sua capacità di comprendere il presente e anticipare trasformazioni future è testimoniata dallo straordinario inedito dell'aprile 1978 che chiude la raccolta contenuta in questo dossier, in cui sembra prefigurare l'avvento dell'intelligenza artificiale: non in toni allarmistici – non gli appartenevano né la tecnofobia né l'entusiasmo acritico – ma interrogandosi su quali nuovi orizzonti creativi e speculativi si sarebbero potuti aprire.

Un secondo filo conduttore che attraversa le riflessioni e gli interventi del dossier è quello che potremmo definire la 'resistenza al flusso': il flusso della narrazione, ma anche quello delle immagini nei media, o lo scorrere del tempo. Il concetto di flusso, che sembrava appartenere a una stagione passata della teoria dei media, è tornato, con l'avvento dei social media e delle piattaforme, di stretta attualità<sup>2</sup>; altrettanto attuale, allora, è il lavoro di Aprà, guidato dalla necessità di costruire argini per trattenere ciò che conta in mezzo a quella che lui stesso definiva, senza giri di parole, «diarrea culturale»: «È dunque diventato importante distinguere, anche se l'operazione del distinguere, scegliere, sembra andare contro le indicazioni dei media (flusso indistinto)»<sup>3</sup>.

In questa chiave si comprende il suo incurabile «mal d'archivio»<sup>4</sup>, la compulsione a conservare e collezionare documenti e immagini in tutti i formati possibili; una ricerca, come evidenzia Rinaldo Censi nel suo saggio, mossa dal desiderio di possedere un oggetto – il film – che non si lascia mai raggiungere del tutto.

<sup>2</sup> Cfr. L. BARRA, T. BONINI, *Flusso e streaming*, in *Studiare i media. Prospettive disciplinari e parole chiave*, a cura di G. Balbi, F. Comunello, F. Pasquali, M. Sorice, Carocci, Roma 2025, pp. 217-225.

<sup>3</sup> Cfr. il penultimo degli appunti inediti del dossier, datato Aprile 1976.

<sup>4</sup> Nell'accezione che ne dà, naturalmente, J. DERRIDA, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 2005, p. 111.

La sua determinazione a conservare, preservare e ordinare non si arrestava nemmeno di fronte all'ipertrofia della rete. Negli ultimi tempi aveva deciso di approfondire il fenomeno dei *video essay* online – ribattezzati da lui felicemente «critovideo sul cinema»<sup>5</sup>, in continuità con la pratica pionieristica del critofilm teorizzata nella sua «Cinema&Film». La meticolosità con cui raccoglieva e archiviava centinaia, migliaia di materiali sparsi in rete per convertire l'effimero in qualcosa di durevole mi sorprendevo: non potevo non vederla come un'impresa paradossale, destinata al fallimento, che mi ricordava la performance *Printing out the internet* di Kenneth Goldsmith (anche lui ossessionato, oltretutto, dall'archivio). Eppure, quell'azione era per Aprà indispensabile, perché preludio ad altri gesti essenziali dell'analisi: ordinare, catalogare, classificare, per poter finalmente dare un nome alle cose. Un gesto di 'com-prensione' contro lo scorrere indistinto.

La resistenza al flusso si declina anche nella ricerca di un cinema capace di funzionare come cura contro la 'malattia' della fiction, opponendosi alla consolazione del cinema narrativo, col suo scorrere rassicurante, per stimolare invece una partecipazione intellettuale attiva. In questo senso, la retrospettiva Il cinema e il suo oltre, ricorda Arillotta nel suo contributo al dossier, va letta non come una celebrazione del passato, ma come un «dispositivo metodologico» per «ri-pensare 'oltre' la storia del cinema». Nonostante la ricerca di una 'cura' sia stata costante in tutto il percorso di Adriano, non si può dire, però, che ci fosse in lui la volontà di guarire davvero dalla malattia della fiction: come osserva acutamente, infatti, Di Marino, la passione per lo sperimentale conviveva, in una produttiva tensione dialettica, con quella per il cinema delle convenzioni narrative, col primo a fungere in qualche modo da «inconscio», non addomesticato e per questo spinto ai margini, del cinema di finzione.

Se, dunque, alcuni tratti e peculiarità della figura di Aprà ritornano spesso nei contributi, delineandone un profilo coerente, emergono anche le contraddizioni che ne caratterizzano il percorso. Giulio Tosi evidenzia, per esempio, come l'Aprà critico cinematografico fosse animato da una passione cinefila che si accendeva tanto per un cinema pulsante, materia viva e grezza della realtà, quanto per le opere capaci di distillare, invece, l'essenza del reale, fino a sfiorare l'astra-

<sup>5</sup> Faccio qui riferimento alla mia corrispondenza privata con Adriano Aprà, in particolare a una email ricevuta il 7 gennaio del 2021.

zione. Anche Alberto Pezzotta, ripercorrendo le orme dell'Aprà storico del cinema, rileva come la fascinazione per un cinema 'oltre il limite' coesistesse con l'interesse per un cinema orgogliosamente medio – quello di Cottafavi, Geremi, Emmer, Matarazzo, Comencini, Risi, Genina, Fabrizi, tra gli altri – che traeva linfa vitale proprio dalle maglie e dalle costrizioni dell'industria. Perfino la sua curiosità per il nuovo, quello slancio che lo portava ad apprezzare il presente senza indulgere mai nel rimpianto dei bei tempi andati – ricordo l'introduzione scritta per il volume *Open Access Cinema*<sup>6</sup>, per esempio, che si apriva lapidariamente con la frase «Non sono un nostalgico del grande schermo» – era controbilanciata, osserva Pezzotta, da «un lato nostalgico e passatista» che affiorava quando certi film e autori toccavano corde vicine alla sua esperienza personale.

È per questo che ci sentiamo, in parte, assolti per non aver del tutto rispettato il monito che dà il titolo al dossier: «non bisogna aver nostalgia», eppure sarà inevitabile, per i lettori e le lettrici di questo dossier come lo è stato per noi, sentirne la morsa insieme al peso dell'assenza. Siamo per questo profondamente grati a tutte le persone che hanno contribuito con saggi e testimonianze, perché sappiamo di quanto lavoro – soprattutto emotivo – si sono fatti carico, eppure hanno partecipato con grandissimo slancio e generosità.

Del resto, come dimostra la natura rizomatica, espansa e collaborativa dell'ultimo grande progetto a cui Aprà si è dedicato, Fuorinorma – nella bella metafora di Giacomo Ravesi un «fiore di carta [...] contro le barbarie del mondo futuro» – il cinema è essenzialmente un mezzo, nell'accezione più nobile del termine, per interessare reti, relazioni, modi di fare e di essere comunità per sopravvivere e resistere alle difficoltà del presente. Adriano è negli incontri che ha reso possibili; nella pluralità di voci, sguardi e prospettive che ha saputo aggregare, spesso mettendo se stesso in secondo piano con rara generosità; nelle iniziative, negli scambi, nelle conversazioni a cui ha dato vita e che, ne siamo certi, non sono affatto destinate a esaurirsi.

<sup>6</sup> *Open Access Cinema. Ripensare la curatela nello spazio digitale*, a cura di G. Torri, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, Pesaro 2021.



## «Ma il passato è davvero passato?» Aprà storico del cinema italiano\*

Alberto Pezzotta\*\*

### ABSTRACT

Come storico e filologo del cinema italiano, Aprà non si tira indietro mai dall'esprimere i propri gusti critici e i propri giudizi. Artefice della rivalutazione del cinema di Raffaello Matarazzo nella prima metà degli anni Settanta, in seguito privilegia autori 'medi' grandi e piccoli (da Pietro Germi a Giorgio Bianchi, da Alberto Lattuada ad Aldo Fabrizi), in cui trova sia una maestria stilistica, sia un attento e complesso dialogo con il pubblico e la società. Ma non trascurava figure più celebrate come Roberto Rossellini ed Ermanno Olmi, di cui mette in luce lati trascurati con un metodo di analisi sempre originale.

**Parole-chiave.** Storia del cinema italiano; Storia della critica; Cinema medio; Film d'appendice; Rivalutazione

As a historian and philologist of Italian cinema, Aprà never shies away from expressing his critical tastes and judgments. A key figure in the reevaluation of Raffaello Matarazzo's cinema in the early 1970s, he later favored 'average' directors, both well-known and less so (from Pietro Germi to Giorgio Bianchi, from Alberto Lattuada to Aldo Fabrizi). In these directors, he found both stylistic mastery and a careful, complex dialogue with the public and society. However, he also didn't neglect more celebrated figures like Roberto Rossellini and Ermanno Olmi, whose overlooked aspects he highlighted with a consistently original method of analysis.

**Keywords.** History of Italian cinema; History of criticism; Average cinema; Melodrama; Reevaluation

\* «Ma il passato è davvero passato?» è la frase che chiude A. APRÀ, *Emmer classico moderno: Terza liceo*, in *mister(o)Emmer. L'attenta distrazione*, a cura di S. Francia di Celle, E. Ghezzi, Torino Film Festival, Torino 2004, p. 163.

\*\* Alberto Pezzotta, Università IULM, [alberto.pezzotta@iulm.it](mailto:alberto.pezzotta@iulm.it).

## Tra storia e critica

«Si cerca [...] di capire, rileggendone la storia, che cosa è diventato il cinema di oggi, e perché», scriveva Adriano Aprà nel 1976<sup>1</sup>. Nella sua opera è difficile distinguere il critico militante, lo storico e l'organizzatore di rassegne e retrospettive, che nel nuovo millennio era diventato anche autore di contenuti extra di DVD. Proprio in ciò sta la vitalità irripetibile della sua figura di intellettuale.

L'obiettivo di questo intervento, rendere conto della sua attività di storico del cinema italiano, può sembrare una segmentazione artificiosa. Per scelta di campo, inoltre, non si considera l'attività di Aprà come storico della tecnologia e del documentario<sup>2</sup>. Ma si è pensato che fosse utile ragionare su un metodo, tentando di ordinare una produzione spesso dispersa e mettendo in rilievo materiali a volte poco noti.

Aprà ha sempre cercato di essere uno storico: anche del presente. Specie nel nuovo millennio, è significativo il suo tentativo di sistematizzare 'in diretta' la produzione multiforme del cinema 'sperimentale' o «fuori norma»<sup>3</sup>. D'altro canto, Aprà è sempre stato un critico anche quando è stato uno storico del cinema del passato, ritenendo che l'espressione di un giudizio e di un gusto servisse a costruire un percorso che dallo studio passasse alla divulgazione e al restauro.

L'espressione del giudizio, per Aprà, è l'opposto e l'antidoto del rivalutare indiscriminato. Nel volume *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, curato da Aprà con Massimo Armenzoni e Patrizia Pistagnesi, pubblicato in occasione della retrospettiva parmense del 1989, la *Premessa* non firmata, se pure formalmente condivisa con gli altri curatori, è emblematica di un metodo e di un programma che ispirano Aprà nell'arco di vari decenni:

<sup>1</sup> A. APRÀ, *Per una revisione del cinema popolare italiano*, in Raffaello Matarazzo, *Materiali*, a cura di Id., C. Freccero, A. Grasso, S. Grmek Germani, M. Lombezzi, P. Pistagnesi, T. Sanguineti, vol. 1, Quaderno del Movie Club, Torino 1976, ora in *Le fortune del melodramma*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2004, p. 140.

<sup>2</sup> Cfr. almeno ID., *La tecnologia del cinema italiano*, in *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, a cura di P. Bertetto, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2011, pp. 225-241; ID., *Itinerario personale nel documentario italiano*, in *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, a cura di L. Micciché, Associazione Philip Morris - Progetto Cinema/Lindau, Torino 1995, pp. 281-295.

<sup>3</sup> Cfr. *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2013.

Rivalutare: brutto verbo, che accompagna il destino, sempre postumo, di tanti registi. Potremmo quasi dire di tutti, visto lo sbracamento della cinefilia, che non ha più il gusto della scoperta o almeno lo scrupolo dei distinguo, e che appiattisce ormai tutti i film del passato in una insipida celebrazione del tempo che fu<sup>4</sup>.

Aprà ha ammesso in altre occasioni la propria «matrice cinefila»<sup>5</sup>: figlio prima dei «Cahiers du cinéma» e poi della variante *macmabonienne* di Michel Mourlet<sup>6</sup>, da giovane scriveva su quell'eterogeneo calderone che era il mensile «Filmcritica», diretto dal rosselliniano Edoardo Bruno. Ma nel 1989 tiene a distinguersi da una cinefilia postmoderna che all'epoca può essere esemplificata da quella di Giovanni Buttafava e del «Patalogo», che mescola snobisticamente alto e basso<sup>7</sup>. Pochi anni prima Aprà aveva scritto con rammarico: «La cinefilia si è diffusa, oggi è malattia comune, quasi volgare»<sup>8</sup>.

Ma dopo questa dichiarazione polemica, nella *Premessa* al libro su Germi, scrive Aprà: «Eppure bisogna ancora 'rivalutare' Germi»<sup>9</sup>. Dove il 'rivalutare' (questa volta tra virgolette) ha anche una componente di nostalgia e di contrapposizione al presente.

Accade infatti, e non solo con Germi, che un cinema che potevamo permetterci di considerare (egregiamente) medio – perché era possibile contrapporgli quello di autori più complessi e moderni – oggi finisca per sembrarci invidiabile, semplicemente perché non

<sup>4</sup> ID., *Premessa. Il coraggio della coerenza*, in *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, a cura di Id., M. Armenzoni, P. Pistagnesi, Pratiche, Parma 1989, p. 7.

<sup>5</sup> ID., *In viaggio con Rossellini*, Falsopiano, Alessandria 2006, p. 9.

<sup>6</sup> Per una prima ricostruzione della propria formazione cinefila, con attenzione anche alle sopravvalutazioni, cfr. ID., *Il cinema complicato di Cottafavi*, in *Ai poeti non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e televisione*, a cura di Id., G. Bursi, S. Starace, Cineteca di Bologna, Bologna 2010, pp. 33-37. Cfr. anche il saggio su Mourlet, ID., *Un conservatore con cui confrontarsi*, in «Cabiria. Studi di cinema», n. 203-204, gennaio-agosto 2023, pp. 61-67.

<sup>7</sup> Cfr. G. BUTTAFAVA, *Una videoteca ideale*, in *Il Patalogo cinque & sei. Annuario 1983 dello spettacolo. Cinema & Televisione + Video*, Ubulibri, Milano 1983, ora in Id., *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, a cura di L. Pellizzari, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 2000, pp. 127-144.

<sup>8</sup> A. APRÀ, *Ladri di cinema*, in *Ladri di cinema*, a cura di Id., Ubulibri, Milano 1983, p. 13.

<sup>9</sup> ID., *Premessa. Il coraggio della coerenza*, cit., p. 7.

ne esiste più l'uguale: se n'è perso lo stampo, come si dice. Questo stampo è poi quello di un cinema fondato sulla regola, sul 'limite', che tutta una serie di cineasti hanno voluto e saputo darsi: rispetto di un'industria (relativamente) sana, professionismo scrupoloso, adesione sincera ai desideri di un pubblico 'adulto': umiltà orgogliosa di chi lavora con gli altri e per altri<sup>10</sup>.

Da questo testo emergono i due tipi di cinema che interessano ad Aprà storico e critico, o storico-critico: da parte un cinema medio «fondato sulla regola» e «sul 'limite'»; dall'altro il cinema degli autori senza limiti e senza regole.

### **Cinema medio e autori**

Negli anni Cinquanta la nozione di «cinema medio» era stata periodicamente invocata da una critica che poi non ne vedeva mai una realizzazione adeguata. C'era chi ammetteva il cinema medio in via teorica, ma non si preoccupava di trovare applicazioni pratiche<sup>11</sup>; e chi riconosceva «l'inevitabile esigenza della cinematografia italiana a organizzarsi sul piano industriale»<sup>12</sup>, ma poi era sempre deluso dai risultati. Pochi sapevano davvero valorizzare il concetto, vedendolo in una dimensione dinamica. Come faceva Italo Calvino, scrivendo:

Il film d'arte è una bellissima cosa ma resterà sempre un'opera d'eccezione, è un film che ci facciamo noialtri e poi andiamo a vedercelo strizzando l'occhio e schioccando la lingua. Ma il problema interessante del nuovo cinema italiano era vedere se il linguaggio dei Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Renato Castellani riusciva a proliferare, se da stile poetico riusciva a diventare una lingua corrente, e a dar vita a una buona serie di drammi e di farse popolari di produzione media<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. R. RENZI, *Significato del film medio e accaparramento ideologico*, in «Cinema», n. 58, marzo 1951, p. 128.

<sup>12</sup> M. GRANDE, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma 2003, pp. 95-98. Grande analizza articoli di Vito Pandolfi, Morando Morandini, Giorgio Pullini e Alberto Moravia.

<sup>13</sup> I. CALVINO, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in «Cinema Nuovo», n. 10, 1 maggio 1953, ora in Id., *Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1889-1890. Come esempi di produzione media, Calvino cita i film di Zampa, Germi, Steno e Monicelli.

Appropriandosi di questa nozione, Aprà non sembra interessato tanto al problema della popolarità, che negli anni Cinquanta aveva una rilevanza gramsciana, quanto al rapporto con l'industria e alla presenza di regole e limiti (che possono essere quelle dei generi) con cui stabilire un dialogo proficuo.

I film medi, per Aprà, possono essere diretti da grandi registi, come Mario Camerini, Castellani, Luigi Comencini, Vittorio Cottafavi, Luciano Emmer, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Raffaello Matarazzo, Antonio Pietrangeli, Dino Risi, Mario Soldati, a cui spesso Aprà ha dedicato retrospettive; o da registi obiettivamente più piccoli, come Giorgio Bianchi, Francesco De Robertis, Aldo Fabrizi, Augusto Genina, Ferdinando Poggioli, su cui non sempre ha scritto in modo esteso<sup>14</sup>. In molti casi sono registi «reticenti», che «hanno preferito nascondersi dietro la macchina del cinema»<sup>15</sup>; frequentatori di una «zona opaca» che si trova «a metà strada tra arte e artigianato»; autori di film che «non sono film di genere, senza essere esplicitamente film d'autore»<sup>16</sup>. Addirittura, questi registi possono non avere nemmeno uno stile riconoscibile<sup>17</sup>. E forse proprio per questo lo attirano; un po' perché esaltano la capacità del critico che ha lo sguardo più acuto rispetto a chi i film li fa: «Si sa che i registi, quelli non 'autori' soprattutto, non capiscono spesso i film che fanno»<sup>18</sup>. Ma anche perché provocano impreviste passioni e amoroze capacità di ascolto, a rischio di sopravvalutazioni cinefile – si

<sup>14</sup> Su Soldati, cfr. A. APRÀ, *Alla riscoperta di Mario Soldati cineasta*, in *Mario Soldati e il cinema*, a cura di E. Morreale, Donzelli, Roma 2009, pp. 23-29. Su De Robertis, cfr. ID., *Storie di guerra: De Robertis e Rossellini*, in *Storia del cinema italiano 1940/1944*, a cura di E. G. Laura, vol. VI, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010, pp. 69-88. Nell'area di interesse di Aprà rientrano anche registi come Alessandro Blasetti, Renato Castellani e Giuseppe De Santis, di cui si è occupato solo di sfuggita.

<sup>15</sup> ID., *Mario Camerini: dalla realtà alla metafora*, in *Storia del cinema italiano 1934/1939*, a cura di O. Caldiron, vol. V, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2006, p. 225.

<sup>16</sup> ID., *Aldo Fabrizi regista*, in *Storia del cinema italiano 1949/1953*, a cura di L. De Giusti, vol. VIII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 460-461.

<sup>17</sup> «È assai difficile, se non impossibile, identificare Comencini dal modo in cui gira». ID., *Comencini, ultimo umanista*, in *Storia del cinema italiano 1977/1985*, a cura di V. Zagarrìo, vol. XIII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2005, p. 119.

<sup>18</sup> ID., *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, in *Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 1979, p. 205.

veda l'analisi del finale di *Cronaca nera* (1947) di Bianchi<sup>19</sup>.

I film senza limiti e senza regole sono invece, per Aprà, i film dei grandi autori come Michelangelo Antonioni, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Marco Ferreri, Roberto Rossellini, Ermanno Olmi, ma anche di più 'piccoli' registi sperimentali come Tonino De Bernardi. Quelli che lo interessano meno sono i generi bassi, la serie B, gli oggetti di culti cinefili come Dario Argento, Mario Bava, Lucio Fulci, Sergio Leone: che respinge sia per motivi di gusto, sia perché vede l'ombra di mode improntate al «provincialismo»<sup>20</sup>.

Coerentemente con il suo amore per il cinema, Aprà non vede però il cinema medio come separato dagli «autori più complessi e moderni». I loro film dialogano, come per un irresistibile magnetismo intertestuale che lo storico-critico non può che sancire come un dato di fatto, dimenticandosi che è lui a istituirlo. *Il ferroviere* (Pietro Germi, 1956) «fa pensare a *Ladri di biciclette*»; *L'uomo di paglia* (Pietro Germi, 1958) «prolunga *Il grido*»<sup>21</sup>; *Tormento* (Raffaello Matarazzo, 1950) evoca *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954), *Pickpocket* (*Diario di un ladro*, Robert Bresson, 1959), *The Wrong Man* (*Il ladro*, Alfred Hitchcock, 1956) e persino *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924)<sup>22</sup>; *Anna* (Alberto Lattuada, 1951) è un «melodramma 'freddo'»<sup>23</sup> come *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952). Parallelamente, anche nel cinema d'autore si può «individuare la presenza di stereotipi, cioè di segni tipicamente non 'd'autore', come «l'aspetto fumettistico» di *Europa '51* e di *Viaggio in Italia*, alla base del loro fraintendimento<sup>24</sup>. Di fondo c'è l'esigenza di uno studio globale e ad ampio raggio del cinema, che non patisca idiosincrasie, pregiudizi estetici e sclerosi ideologiche.

<sup>19</sup> Cfr. ID., *Alla ricerca di Giorgio Bianchi*, in *Storia del cinema italiano 1945/1948*, a cura di C. Cosulich, vol. VII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, p. 201.

<sup>20</sup> Cfr. la frecciata contro Quentin Tarantino in ID., *Il cinema complicato di Cottafavi*, cit., p. 36.

<sup>21</sup> ID., *Premessa. Il coraggio della coerenza*, cit., p. 8.

<sup>22</sup> Cfr. ID., *Capolavori di massa*, in *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, ID., C. Carabba, Guaraldi, Rimini 1976, pp. 26, 28 (si tratta di una versione modificata e notevolmente ampliata di ID., *Per una revisione del cinema popolare italiano*, cit.).

<sup>23</sup> ID., *Primi approcci a Lattuada*, in *Alberto Lattuada. Il cinema e i film*, a cura di ID., Marsilio, Venezia 2009, p. 15.

<sup>24</sup> ID., *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, cit., p. 201.

### Il caso Matarazzo

L'adesione di Aprà al «cinema medio» lo pone all'antitesi non solo della cinefilia di Buttafava e dei suoi discepoli, attratti dagli estremi con una propensione per il 'basso', ma anche della storiografia ufficiale e della critica di marca aristarchiana, che per decenni ha esercitato una omologazione del gusto anche nella critica quotidianista. Lo mostra con chiarezza la prima grande rivalutazione – sostantivo 'brutto' ma inevitabile – di cui fu protagonista: quella di Raffaello Matarazzo, frutto di una rassegna da lui curata nel 1976 a Savona insieme Carlo Freccero, Aldo Grasso, Sergio Grmek Germani, Mimmo Lombezzi, Patrizia Pistagnesi e Tatti Sanguineti.

Tale rivalutazione partiva da una rilettura polemica del ruolo giocato dal neorealismo. Secondo Aprà il neorealismo costituisce per il cinema italiano una «ipoteca», un «peso ideologico e metodologico»<sup>25</sup>. Ovviamente Aprà contesta il neorealismo da sinistra, individuando in esso una «ideologia ottocentesca (umanitaria, progressista, populista)»<sup>26</sup>, in linea con le critiche mosse da Franco Fortini all'epoca di *Due soldi di speranza* (1952) di Castellani<sup>27</sup>. Ma soprattutto Aprà rimprovera al neorealismo l'incapacità di prendere atto della natura industriale del cinema e di stabilire un rapporto con il pubblico – e a questo proposito cita, in modo forse un po' tendenzioso, il dibattito su «Cinema Nuovo» del 1955-1956, che arrivava a conclusioni molto diverse dalle sue<sup>28</sup>.

Dalla constatazione dei limiti del neorealismo segue, per Aprà, la necessità di 'riscoprire' un 'cinema popolare' oscurato dalla sopravvalutazione critico-ideologica ed estetica dei pochi capolavori neorealisti. Che per Aprà rimangono capolavori anche se, sottolinea, non sono stati prodotti diversamente dai film di Matarazzo: fanno parte dello stesso cinema.

<sup>25</sup> ID., *Capolavori di massa*, cit., p. 9.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>27</sup> Cfr. F. FORTINI, *Due soldi di speranza* [1952], ora in ID., *Dieci inverni*, De Donato, Bari 1973.

<sup>28</sup> Cfr. R. RENZI, *Impopolarità del neorealismo*, ora in *Antologia di «Cinema Nuovo» 1952-1958. Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale. Volume primo: neorealismo e vita nazionale*, a cura di G. Aristarco, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975, pp. 446-451; C. COSULICH, *La battaglia delle cifre*, ora in *ivi*, pp. 462-473.

In realtà, ciò che contesta Aprà sono i discorsi che hanno usato strumentalmente il neorealismo. Di certo, come specificherà in seguito, gli dà fastidio la logica «pre-tecnologica» e idealista di chi, «come gli struzzi», si rifugia nel vagheggiamento di una poesia e di una cultura astratta<sup>29</sup>. Aprà auspica altro: da una parte uno studio sociologico e mediologico del cinema, che tenga conto sia del funzionamento dei generi (che il neorealismo avrebbe messo a margine, anche se oggi sappiamo che nella prassi non fu così)<sup>30</sup>, sia del rapporto con il pubblico; dall'altra un'analisi testuale e filologica dei film, supportata da dati concreti e contraria a ogni impressionismo.

Nel 1976 Aprà mostra anche un'apertura verso il western, l'horror, i film di Franchi e Ingrassia «che hanno coscienza parodica»<sup>31</sup> di se stessi, e che in seguito però non ha frequentato. Ma ad appassionarlo è un regista come Matarazzo, che arriva prima della malizia leoniana che oggi definiremmo postmoderna, e proprio per questo, secondo Aprà, avrebbe una «maggiore coscienza delle caratteristiche del cinema, delle sue funzioni profonde (nel profondo dell'inconscio)»<sup>32</sup>.

I film di Matarazzo interessano ad Aprà perché esemplificano le tante cose che sa fare il cinema medio: la ricchezza espressiva; la complessità; la capacità di mostrare una condizione sociale per cui non propone alternative ma che viene descritta «senza reticenze»<sup>33</sup> – tutte cose che non si sono mai volute vedere. Ciò che viene fuori dai film di Matarazzo «è la violenza della repressione, tanto più forte e insostenibile [...] proprio perché mostrata all'interno di un'ideologia 'conservatrice' che esclude ogni illusoria soluzione nell'ambito della realtà, di un referente credibile, neorealistico»<sup>34</sup>.

Al di là della provocazione – in modo un po' contorto, Aprà sta dicendo che Matarazzo è 'più realistico del neorealismo' – oggi conta la sua capacità di

<sup>29</sup> APRÀ, *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, cit., p. 202.

<sup>30</sup> In questo senso sono stati fondamentali gli studi di Alberto Farassino, a partire dal pionieristico A. FARASSINO, *Giuseppe De Santis*, Moizzi, Milano 1978; *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, a cura di Id., EDT, Torino 1989.

<sup>31</sup> APRÀ, *Capolavori di massa*, cit., p. 12.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 28.

entrare dentro il sistema argomentativo del film, di andare oltre i paraocchi della critica tradizionale e di studiare la ricezione. Per questo attribuisce un valore emblematico alla condanna morale di *Catene* (Raffello Matarazzo, 1949) da parte del Centro Cattolico Cinematografico, che ne esclude la proiezione nelle sale parrocchiali<sup>35</sup>.

Ma non c'è solo questo. In Aprà c'è sempre un lato nostalgico e passatista, che nel caso di Matarazzo rivela il vagheggiamento per un'epoca che è quella della sua prima giovinezza. E i film di Matarazzo gli interessano proprio per quello di cui parlano: la famiglia «che fa difficoltà a comporsi e ricomporsi»<sup>36</sup>, o che si frantuma. Sono temi che si trovano in un testo dedicato a un regista molto diverso, Philippe Garrel<sup>37</sup>.

### Generi e compromessi

Matarazzo in fondo è l'unico regista di genere – e di un genere, quello melodrammatico, che è sempre «eccessivo»<sup>38</sup> (un termine che nel 1976 evoca irresistibilmente Georges Bataille) – di cui Aprà si sia interessato in modo organico. Anche Cottafavi frequenta generi come il peplum e il mitologico, ma non in modo esclusivo, e comunque Aprà non nutre nei confronti di questi film l'adesione totale che prova per *Catene* o *Tormento*. Anche se va specificato che Aprà cerca di non ridurre Matarazzo al mélo, e valorizza le altre sue opere in una classica prospettiva autoriale, leggendo in esse la continuità, se non di un percorso estetico, di una visione del mondo. Anche in ciò si vede l'impronta della cinefilia dei «Cahiers du cinéma».

Aprà non ha nulla contro i generi, specie se non sono troppo 'bassi' o escapisti. Il genere, infatti, ha una funzione che è importante riconoscere: esso «è una struttura che esplicita una società stabile, o per meglio dire una società che

<sup>35</sup> Cfr. *Ivi*, p. 22. Ciò viene del tutto ignorato nel testo che, nel libretto Guaraldi del 1976, dovrebbe costituire un contraltare alle tesi di Aprà, cfr. C. CARABBA, *Brutti e cattivi*, in *Neorealismo d'appendice*, Aprà, Carabba, cit., pp. 37-57.

<sup>36</sup> APRÀ, *Capolavori di massa*, cit., p. 24.

<sup>37</sup> Cfr. ID., *La maturità di Garrel*, in *Philippe Garrel*, a cura di S. Della Casa, R. Turigliatto Lindau, Torino 1994.

<sup>38</sup> ID., *Capolavori di massa*, cit., p. 24.

desidera produrre un'immagine stabile di se stessa»<sup>39</sup>. Ma i registi della commedia degli anni Cinquanta, come Risi e Comencini (Mario Monicelli, per una delle sue idiosincrasie, rimane in ombra), non solo usano un genere di per sé culturalmente interessante: essi sanno anche fare i conti con l'«ipoteca» sopra ricordata. Infatti, riescono a «coniugare il neorealismo», ossia «fornirlo di grammatica e di sintassi»<sup>40</sup>, in un gioco di maschere e di apparenze che traghetta la commedia verso il cinismo e la cattiveria degli anni Sessanta e oltre; e mostrano, in ogni decennio, l'irriducibile mediocrità degli italiani.

Di Risi, Aprà risarcisce, rivaluta e illumina con una luce nuova film come *Il segno di Venere* (1955) e *Poveri milionari* (1959). Nel caso di Comencini, esce spesso dall'ambito della commedia, data la predilezione per *La finestra sul luna park* (1957) e *Incompreso* (1966); ma non trascura *Pane, amore e fantasia* (1953) (bestia nera dei critici degli anni Cinquanta, compreso il meno aristarchiano dei collaboratori di «Cinema Nuovo», Vittorio Spinazzola)<sup>41</sup>. E se è in sintonia con le analisi di Maurizio Grande<sup>42</sup>, arriva ad anticipare quelle sul *gender*<sup>43</sup>.

Ciò che in fondo lo affascina di tutti questi registi è la dialettica che si instaura tra realtà e dover essere, tra la regola e l'autore. È proprio nei «film di compromesso» che un regista come Lattuada, «libero dagli obblighi del 'dover essere'», può finalmente «rivelarsi»<sup>44</sup>. E qui Aprà va oltre la vecchia *politique des auteurs* alla Jacques Lourcelles<sup>45</sup>: perché non si tratta di celebrare l'autore che vince comunque i condizionamenti dell'industria facendo risplendere la propria poetica, ma di vedere come i condizionamenti facciano emergere un'autorialità più segreta, sintomatica, in contrasto con le ambizioni ufficiali.

<sup>39</sup> ID., *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, cit., p. 204.

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 203-204.

<sup>41</sup> Spinazzola definisce *Pane, amore e fantasia* «un eccellente esempio di "falso rustico"». V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, p. 103.

<sup>42</sup> Cfr. GRANDE, *La società della commedia*, in *La commedia all'italiana*, Id., cit., pp. 29-88.

<sup>43</sup> A proposito di *La finestra sul luna park*, «Il maschio neorealista accede graduale alla femminilità che ha ereditato dalla madre morta». APRÀ, *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, cit., p. 209.

<sup>44</sup> APRÀ, *Primi approcci a Lattuada*, cit., p. 2.

<sup>45</sup> «Il *Dictionnaire des films* di Jacques Lourcelles, con tutte le sue idiosincrasie antimoderniste [...] continua a essere un mio *livre de chevet*». APRÀ, *Il cinema complicato di Cottafavi*, cit., p. 36.

### Capolavori e film ‘minori’

Se Aprà è affascinato dai registi ‘reticenti’ e dai professionisti, dall’altro celebra e valorizza i grandi autori, senza cedere mai a revisionismi e iconoclastie. Aprà non ha bisogno di contestare il canone, proprio perché fa di tutto per allargarlo, mostrando il valore del cinema medio, spesso indistricabile dal cinema alto e d’autore. Certo, non tutti gli autori del canone lo interessano allo stesso modo. Il fatto che si occupi raramente di registi come Federico Fellini e Visconti (e anche Pier Paolo Pasolini, ma la questione è più complessa, e da trattare in altra sede), rende chiara la mappa delle sue affinità elettive.

D’altra parte la sua predilezione per certi autori mostra ancora una volta la sua estraneità alla storiografia accademica e alla critica ideologica. Il suo amore per Rossellini parte dalla ricerca, nel 1959, della pellicola dell’allora invisibile *Viaggio in Italia*, scomparso dalla circolazione così come qualche anno prima era stato rimosso dal discorso critico di «Cinema Nuovo». Da cui una constatazione: «il metodo di analisi del cinema imperante allora in Italia era un ostacolo, non un aiuto alla comprensione dei film, non solo quelli di Rossellini»<sup>46</sup>.

Lo studio dei grandi autori diventa per Aprà un modo per riscrivere la storia del cinema: che in questo caso avviene non spostando la prospettiva e illuminando zone opache, ma vedendo con luce nuova capolavori (quasi sempre) riconosciuti, che vanno però spolverati, tolti dal museo e restituiti alla passione. Anche se la passione di Aprà non diventa mai delirio o presunzione dell’*artifex additus artificii*; essa ha bisogno, quasi per pudore, dello schermo della filologia, della precisione dell’analisi e dello studio dei documenti. Lo si vede anche dalla concisione della sua scrittura, sempre sintetica al punto di essere apodittica.

L’impronta della *politique des auteurs* sta nel dare lo stesso rilievo e nell’usare gli stessi strumenti di analisi anche per i film in genere considerati minori: documentari, «brevi interventi d’occasione» televisivi<sup>47</sup>, cortometraggi d’esordio nella cui sequenza d’apertura «verrebbe voglia di dire» che è «sintetizzato gran

<sup>46</sup> ID., *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 7.

<sup>47</sup> Si veda l’analisi dei due filmati di Olmi (*Regista in vacanza* e *Ritorno al paese*) per la rubrica *Quest’estate* (1967) del secondo programma della RAI. Cfr. ID., *Le rinascite di Olmi*, in *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2003, p. 11.

parte del cinema» di quel regista<sup>48</sup>. O anche opere massacrate dalla critica: *Camminacammina* (1983) di Olmi, *Il sogno della farfalla* (1994) di Marco Bellocchio, tanti Rossellini che imbarazzano anche i suoi estimatori: *Anno uno* (1974), *Vanina Vanini* (1961), *Illibatezza* (episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, 1963). Vedere il grande autore nel suo film minore, in fondo, è come vedere il Cinema nel piccolo film del regista medio, timido e reticente.

Il prediletto Rossellini, cui Aprà ha dedicato per tutta la vita un'attenzione che non ha prodotto una monografia ma solo una raccolta di scritti graficamente povera e dimessa, *In viaggio con Rossellini*, è anche l'autore che lo porta oltre il suo stesso amore per il cinema. Rossellini è infatti il regista che critica il cinema «come apparato magico, sala oscura, luogo rituale, ventre materno, luogo regressivo di uomini che sono ridiventati bambini [...], forza maligna se non addirittura demoniaca»<sup>49</sup>.

Da una parte Rossellini è il padre che punisce e che costringe a diventare adulti, il super-ego, l'asceta autolesionista, il nemico dell'estetica e del piacere, che vuole andare oltre il cinema e trasformare l'arte in «informazione»<sup>50</sup>. È il regista esigente che obbliga il suo estimatore a farsi piacere film scostanti (chi si sottoporrebbe oggi, per il puro gusto della visione, a film come *L'età del ferro* de 1964 o lo stesso *Il Messia* del 1975?).

Ma Rossellini è anche il regista che ha «la capacità di cambiare ogni volta, di fare film diversissimi l'uno dall'altro»<sup>51</sup>: l'autore che scardina l'autorialità. E proprio per questo rende necessario, più che mai, il lavoro del critico. Un critico *passeur*, 'passatore' o traghettatore, o addirittura avvocato difensore, come avrebbe detto Serge Daney<sup>52</sup>. Un critico in grado di ricostruire il percorso che unisce *Un pilota ritorna* (1942) e *Atti degli apostoli* (1969) – «*quel drôle de chemin*», scrive Aprà,

<sup>48</sup> Si veda l'analisi della prima sequenza di *Abbasso il zio* (1961). Cfr. ID., *Tormenti, estasi, rigenerazioni. Una panoramica sull'opera di Marco Bellocchio*, in *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, a cura di ID., Marsilio, Venezia 2005, p. 11.

<sup>49</sup> ID., *In viaggio con Rossellini*, cit., pp. 50-51.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>52</sup> Cfr. S. DANAY, in P. ROGER, *Cinema televisione informazione*, e/o, Roma 1999, pp. 72-107.

citando il finale di *Pickpocket*<sup>53</sup> Il critico-storico ha il compito di mostrare la logica e la necessità di questo percorso: e in ciò ritrova la libertà e il piacere – se non della visione, della ricerca e della scrittura. E tutto questo sullo sfondo di un’attenzione costante al contesto, alla ricezione (con le polemiche del caso), all’analisi testuale e soprattutto, in una logica anti-idealista, all’economia e ai modi produttivi.

<sup>53</sup> APRÀ, *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 12.



## Il cinema come *Bildungsroman*

Rinaldo Censi\*

### ABSTRACT

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

**Parole-chiave.** Cinefilia; Bildungsroman; Amicizia

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

**Keywords.** Cinephilia; Bildungsroman; Friendship

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

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

Mi pare Tatti Sanguineti, suggerì l'idea, che mi parve ottima ma che non ebbe seguito, di fare un libro di interviste con i doc sulle reciproche 'scene primarie' per rintracciare le origini della 'malattia' cinefila, che non dubitavamo avesse radici psicoanalitiche: non per guarire, ma per lasciare un documento di microstoria del gusto. Molti, per esempio, avevano avuto una mamma o una zia assidue frequentatrici di sale oscure, così, per passare il tempo, casomai per sfuggire all'oppressione familiare in compagnia del figlio o della figlia giovinetti, quando addirittura, ed erano più di uno, non avessero avuto una parente cassiera di cinema, che garantiva l'ingresso gratis. Vocazioni indotte da frequentazioni forzate o comunque facilitate, insomma<sup>1</sup>.

### Vocazione

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

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

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

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

Sono figlio di un’attrice di prosa, anzi di una ‘figlia d’arte’, appartenente a una famiglia di attori napoletani, i De Cenzo, le cui origini risalgono ai primi dell’800. Ricordo ancora quando, nei primi anni ’50, vennero a intervistarla per l’*Enciclopedia dello spettacolo*; e adesso i racconti della mia infanzia e adolescenza, mille volte reiterati, si ritrovano, in sintesi, nella voce relativa (p. 302 del v. IV). Mia madre, Maria Pia, facendo il percorso inverso a quello tradizionale, abbandonò le scene per sposarsi con un torinese di famiglia operaia, Renato, che aveva ambizioni artistiche (ma l’ho scoperto molti anni dopo) cui rinunciò per il lavoro stabile e la famiglia. Anzi, i racconti sul teatro (poi rievocati da mia madre in un romanzo assai autobiografico, *I due palcoscenici*, edito da Cappelli nel 1961: l’altro palcoscenico è quello della vita borghese) invece di predispormi alla ‘vocazione’ me ne allontanarono<sup>2</sup>.

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

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

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

<sup>2</sup> *Ibid.*

di andare a letto; soltanto Wilhelm, che pure dovette fare come gli altri, se ne stava solo, turbato per quanto era accaduto, pensoso, insoddisfatto del piacere provato, colmo di speranza, desiderio e presentimento<sup>3</sup>.

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

Se la prima volta Wilhelm aveva provato la gioia della sorpresa e della meraviglia, la seconda provò la voluttà della ricerca attenta. Adesso desiderava comprendere come la cosa accadeva. Che non fossero le marionette a parlare, se l'era già detto allora, che non si muovessero da sole, al riguardo non si lasciava trarre in inganno; ma perché tutto fosse così grazioso e si avesse l'impressione che parlassero e si muovessero da sole, perché si stesse a guardare tanto volentieri, e dove potessero essere le luci e le persone, questo era per lui un mistero, che tanto più lo inquietava, quanto più desiderava di trovarsi al tempo stesso fra gli ammalati e gli ammaliatori, al tempo stesso metterci di nascosto lo zampino e come spettatore godere proprio di quella gioia che lui e gli altri bambini stavano provando. La rappresentazione era quasi alla fine, di nuovo alla danza, quando con scaltrezza cercò di avvicinarsi a quel manto. Il sipario era appena calato, c'era disattenzione, e dallo strepito che giungeva dall'interno comprese che stavano sgombrando; allora sollevò il tappeto che ricopriva la parte inferiore, e lanciò uno sguardo fra le gambe del tavolo. Una domestica che se n'era accorta lo tirò indietro; tuttavia era riuscito a vedere che riponevano amici e nemici, Saul e Golia, mori e nani, in un cassetto, e ciò fu nuovo nutrimento alla sua curiosità solo in parte soddisfatta. Come a un certo momento i bambini si fanno attenti alla differenza tra i sessi, e gli sguardi attraverso i veli che celano questi segreti provocano nella loro natura moti meravigliosi, così fu per Wilhelm con quella scoperta: era più quieto e più inquieto di prima, credeva di aver appreso qualcosa, ma proprio per questo sentiva di non saper nulla<sup>4</sup>.

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

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

## Cinefilia

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

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

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

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

<sup>5</sup> APRÀ, *In partenza*, cit., p. 11.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 12.

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

Quale fu il primo ‘vecchio’ film che vi vidi? La mia inaffidabile memoria mi dice: *La corazzata Potëmkin*. Fatto sta che ricordo lo shock di quel film, tanto che me lo sognai di notte, non tanto per motivi artistici (probabilmente non ci capii niente) quanto per via di quel frenetico montaggio certo acuito da una proiezione accelerata a 24 fotogrammi al secondo<sup>9</sup>.

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

Chi sono i cinefili?

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

<sup>9</sup> *Ibid.*

non sanno più da che parte è la destra o la sinistra, se è la vita o un sogno. Né Daney, né Oudart, né io sapevamo dove fosse la realtà quando eravamo cinefili. Non sapevamo nemmeno cosa dicesse un film. I cinefili sono nati dal desiderio di dare forma a ciò che stavano vivendo nel modo dell'allucinazione<sup>10</sup>.

Persone che vogliono perdersi, che al cinema non distinguono la destra dalla sinistra; se è la vita o un sogno. Persone a cui manca il senso pratico della vita, scriveva Adriano Aprà. Perdersi nei film e perdersi nelle liste. Ecco un'altra costante dei cinefili. Vertigine della lista<sup>11</sup>.

### Liste, elenchi

Ancora Skorecki:

Ciascuno aveva dunque la sua lista, le sue classifiche (i migliori film dell'anno, i migliori film del mondo, i capolavori di questo o quel regista, i più grandi registi), i suoi voti. Ci voleva un'applicazione da studioso (spesso priva di umorismo, salvo eccezioni: soprattutto Godard e Moullet) ma anche un fervore e una religiosità impeccabili: il clima era quello di una istituzione religiosa marginale (*underground*: sotterranea), frammentata in diversi gruppi<sup>12</sup>.

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

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

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

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

Guido Aristarco, bontà sua, mi ha rivelato, in una puntigliosa nota della sua lunghissima introduzione all'antologia della rivista pubblicata da Guaraldi, che anch'io scrissi al Nostromo, per banali richieste filmografiche, tanto per dire che tutti erano passati di lì; sono andato a controllare: è nel n. 118, 15 novembre 1957, p. 272: tre giorni dopo avrei compiuto 17 anni<sup>13</sup>.

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

Scontavo al cinema una vita poco giovanile. Vivevo attraverso lo schermo, con una passione – fatta però molto (anche troppo) di intelletto – che altrove si manifestava debolmente. Cominciavo a prendere appunti (peccato, per me, che ho perso il primo di una serie di quaderni che mi hanno accompagnato negli anni di formazione, e che tutt'ora conservo<sup>14</sup>.

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

Sono di pochi anni più anziano di Louis Skorecki (io sono nato nel novembre 1940, lui nel marzo del 1943). Appartengo dunque a una generazione di cinefili quasi coeva. Ma con un'enorme differenza. Io, a Roma, recuperavo i vecchi film nelle allora numerose terze visioni, a volte in televisione (i cineclub proponevano un repertorio piuttosto limitato dei 'classici' della Cineteca Nazionale): comunque sempre doppiati, in copie piuttosto usurate e casomai proiettate in formato sbagliato (panoramico invece che Academy); e rigorosamente in solitudine<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> APRÀ, *In partenza*, cit., p. 13.

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

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

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

A me, che comunque avevo visto quasi nulla dei titoli menzionati, colpì soprattutto quello, in inglese, di Rossellini: cos'era mai? Consultai subito «Cinema Nuovo» per identificarlo e per vedere com'era stato recensito. Niente. Si trattava di *Viaggio in Italia*, 1954 (film girato in inglese, donde il titolo dei «Cahiers»), che non aveva avuto l'onore neppure di una notizia<sup>17</sup>.

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

## Apprendistato

Come un *passseur* (termine più che azzecato), Aprà 'traghetta' i «Cahiers du cinéma» in Italia<sup>18</sup>. È ciò che farà per il resto della sua vita: nutrirsi di e traghettare

un viaggio a Bruxelles. Viaggio cinefilo di gruppo.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> APRÀ, *In partenza*, cit., p. 15.

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

film, scovare nuovi ‘amici’. La questione della ‘philia’ è di estrema importanza<sup>19</sup>.

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

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

Gli esseri sono connessi gli uni agli altri da una catena in cui noi percepiamo alcune parti come continue, per quanto nella maggior parte dei punti la continuità ci sfugga... l’arte del filosofo consiste nell’aggiungere nuovi anelli alle parti separate, per ridurre quanto più possibile la distanza fra di essi. Ma non dobbiamo lusingarci di credere che non resteranno ancora in molti punti lacune<sup>20</sup>.

Ed è proprio con questo spirito da esploratore che sono iniziati i suoi *Lehrjahre*, i suoi anni di apprendistato: il cinema americano, l’importanza cruciale di Roberto Rossellini, la fondazione di una rivista come «Cinema & Film» (un luogo dove discutere tra adepti, amici), la fondamentale scoperta del cinema underground, che porterà con sé un nuovo stile di vita, un nuovo modo di affrontarla<sup>21</sup>. La scelta di scrivere di meno, di fare critica curando programmi in

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

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

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

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

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

Morale del collezionista. Gli oggetti che attraggono veramente il desiderio sono quelli in cui si è fissata per sempre una parte di noi. Raccoglierli, trovarli significa ritrovare noi stessi, porre fine alla nostra frammentarietà attraverso i frammenti, possedersi. Ma, una volta raccolti questi frammenti, ci si perde nuovamente in essi, secondo il principio per cui ogni autentico oggetto del desiderio è un feticcio e ogni feticcio è inafferrabile, perché la sua presenza è incrinata e differita<sup>22</sup>.

### **Esercizi spirituali**

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

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

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

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

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

La presenza delle antiche opere d'arte a lui note lo attirava e lo respingeva in pari tempo. Egli non poteva far suo né abbandonare nulla di quanto lo circondava: tutto gli destava dei ricordi; vedeva l'anello intero della sua vita, ma esso ora gli stava davanti spezzato e sembrava non volersi più saldare in eterno<sup>24</sup>.

Senza costruire il nesso, senza saldare l'anello, la vita di Wilhelm sembra incompiuta. Non chiusa. Insensata. Nesso e senso sono, nel Meister, una cosa sola<sup>25</sup>. Dunque? Stando a Johann-Peter Eckermann e le sue *Conversazioni con Goethe*, lo stesso Goethe faticava a trovarvi il senso.

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

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

<sup>23</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1986, p. 31.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Cfr. *Ibid.*

dice: “Mi sembri come Saul, il figlio di Kis, che andò in cerca delle asine di suo padre e trovò un regno”. Ci si attenga a questo. Perché in fondo il romanzo sembra voler dire soltanto che l'uomo, nonostante tutte le sciocchezze e le strade sbagliate, riesce sempre, guidato da una mano superiore, a giungere felicemente a una meta<sup>26</sup>.

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

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

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

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

<sup>27</sup> MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 37.

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

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

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 314.

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

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

<sup>31</sup> Seneca, *Sui benefici*, VII, 2, 4-5.

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

Giulio Tosi\*

### ABSTRACT

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

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

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

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

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

Adriano Aprà (Roma). – L'unico luogo in cui tu possa rivedere i classici del cinema sono i circoli del cinema, i circoli universitari cinematografici e altre istituzioni consimili che sono convenzionate con le varie cineteche [...]. Non è possibile evidentemente avere fotogrammi di vecchi film: i conservatori delle cineteche si farebbero prima strappare un'unghia che cedere un fotogramma di un classico. [...] Quanto a tutti gli altri quesiti di cui mi hai assalito ti devo pregare di attendere un po': non ho ancora avuto tempo di fare tutte le ricerche necessarie<sup>1</sup>.

Anche se la lettera originale non si è conservata, questa risposta del Nostromo – una delle tante date negli anni ai lettori di «Cinema Nuovo» – lascia intravedere in filigrana la personalità del suo giovane mittente. Il nome di Adriano Aprà, che in questi anni è lettore di «Cinema Nuovo»<sup>2</sup>, si presenta per la prima volta stampato su una rivista di cinema rivelando un cinefilo vorace di conoscenze e di film da vedere e collezionare. Da lì a qualche anno, Aprà diventerà uno dei giovani critici dalla formazione eclettica che iniziano a farsi un nome su quotidiani e riviste di cinema in una fase di profonda trasformazione per il campo critico italiano. Nato troppo tardi per essere veramente influenzato dal magistero aristarchiano, Aprà subisce l'influsso dei nuovi approcci al cinema che in quegli anni iniziavano ad essere testati e discussi da parte della critica italiana e straniera. In particolare, la scoperta e la lettura dei «Cahiers du cinéma», unita a suggestioni provenienti da discipline allora 'emergenti' in Italia come semiotica e strutturalismo, gli forniscono prospettive e strumenti nuovi per osservare e analizzare il cinema<sup>3</sup>. Così, nell'arco di pochi anni, «Cinema Nuovo» e i saggi di Guido Aristarco sono affiancati e poi sostituiti dai «Cahiers» e da Roland Barthes, in un percorso di apprendistato critico che lo porta a diventare uno dei collaboratori più attivi di «Filmcritica» (tra il 1960 e il 1966) e che vedrà un naturale proseguimento di intenti e approcci con la fondazione di «Cinema & Film» (1966-1970)<sup>4</sup>.

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

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

<sup>3</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 13-15.

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

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

### **‘Giovani turchi’ a «Filmcritica»**

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

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

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

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

tori', e l'apertura della rivista a contributi di carattere teorico, storico, filosofico. Nell'articolo è subito dichiarata l'ammirazione per Bazin, ma emerge anche l'interesse di Aprà per i testi di Jacques Doniol-Valcroze su registi statunitensi come Cecil B. DeMille, Edward Dmytryk, Stanley Kramer e Joseph L. Mankiewicz e per la sua attenzione nei confronti della «cifra stilistica» di questi registi e per la propensione a scrivere pezzi dedicati a «rivalutare un'opera meritevole passata sotto silenzio o incompresa»<sup>6</sup>. Aprà sottolinea l'approccio autorialista dei critici dei «Cahiers», interessati innanzitutto a figure di «regista-autore di cui si ricercava, di film in film, la linea stilistica che ne ponesse in rilievo la personalità»<sup>7</sup>. L'asse regista-stile che Aprà individua come chiave interpretativa favorita dai colleghi d'oltralpe e «la ricerca di nuove figure, le rivalutazioni, le scoperte» che guidano la loro pratica critica, sembrano descrivere lo stesso approccio che, di lì a breve, sarà adottato da Aprà per la sua collaborazione a «Filmcritica». Come i 'fratelli maggiori' dei «Cahiers», Aprà dimostra infatti nei suoi contributi dei primi anni Sessanta una certa predilezione per registi esordienti, o comunque poco considerati dai critici suoi connazionali, una forte attenzione per gli aspetti stilistici e la tendenza ad analizzare i film come espressione della personalità artistica del loro regista. Benché l'articolo si presenti come un profilo informativo, esso contiene alcuni commenti sulle differenze fra la critica dei «Cahiers» e quella italiana, frasi brevi ma significative per cogliere meglio la novità che l'approccio del periodico francese poteva rappresentare per un critico ancora in formazione come Aprà. Pur riconoscendo i limiti di un orientamento che rischia di diventare settario, Aprà lascia intuire la propria ammirazione per «un modo di concepire il cinema e la critica così distante dal nostro», lodando capacità dei critici dei «Cahiers» di «cogliere l'essenza più vera» dei registi ammirati con passione cinefila<sup>8</sup>. Pur essendo «esclusivisti» nelle loro simpatie e troppo astratti nelle loro recensioni, i critici dei «Cahiers» dimostrano una genuina fede per i 'propri' autori:

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

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 760.

Spesso confondono le buone intenzioni con la grande riuscita, ma ciò che di questo gruppo rimarrà non sarà la scoperta di capolavori, ma *la scoperta del regista e di ciò che lo spinse a creare*. [...] Per comprenderli bisogna innanzitutto credere in un cinema di autore: credere cioè che chi voglia dire qualcosa con la “camera” la può dire, può esprimere un proprio mondo, un proprio stile<sup>9</sup>.

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

Essi non sono critici: sono piuttosto poeti (veri o falsi) al cinema, ricchi di meravigliose intuizioni e, per questo, spesso più adatti del critico a scoprire certe bellezze nascoste e, se preferiamo, certi particolari di regia che sfuggono facilmente. Noi siamo abituati a guardare piuttosto alla “regia di qualcosa” che alla regia pura, che prescindendo dal contenuto. [...] Mentre per i nostri critici è piuttosto il “qualcosa” l’oggetto del loro discorso, del quale la “regia” è un presupposto; per questi francesi avviene il contrario<sup>10</sup>.

Nel presentare a fine articolo i diversi critici attivi sui «Cahiers», Aprà mostra una propensione particolare per i pezzi dedicati al cinema hollywoodiano, lodando ad esempio gli scritti di Claude Chabrol e Jean Douchet su Alfred Hitchcock, quelli di Jean Domarchi sui musical, quello di Jean-Luc Godard (dal «temperamento scarsamente critico ma insolitamente ricco di spunti e intuizioni») sul *decoupage* classico<sup>11</sup>. Quasi a voler fare proprie l’apertura al cinema statunitense

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 762.

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

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

dei critici dei «Cahiers» e la serietà del loro approccio a film ancora considerati da buona parte della critica come meri prodotti industriali, Aprà scrive per «Filmcritica» un lungo profilo del cinema statunitense contemporaneo, pubblicato in due puntate nei numeri di aprile e maggio 1961<sup>12</sup>. Questo e altri scritti di Aprà del periodo dedicati al cinema statunitense saranno discussi nella sezione seguente, nella quale si cercherà di mostrare la peculiarità del suo metodo in un contesto critico ancora dominato da un certo scetticismo – se non da un totale rigetto – per il cinema industriale di Hollywood.

### **America amara, America amore**

Anche prima dell'arrivo di Aprà e degli altri 'giovani turchi' «Filmcritica» si distingueva nel panorama dei periodici cinematografici degli anni Cinquanta per un gusto relativamente eclettico, non confinato al solo realismo o al cinema civilmente impegnato e (relativamente) più bendisposto di altre riviste coeve nei confronti del cinema hollywoodiano e di genere. In particolare, sin dai primi anni di attività «Filmcritica» si pone come alternativa alla rivale «Cinema Nuovo» che, pur condividendo un approccio pedagogico-elitario e simili preoccupazioni per la crescita e la diffusione di un cinema italiano di qualità, tenderà sempre più verso una idiosincratica difesa del realismo che la porterà a rifiutare molti dei titoli e dei cineasti supportati da «Filmcritica». Al contrario, pur mantenendo un'attitudine pedagogica e un certo elitarismo estetico, la rivista diretta da Bruno mostra già dalla seconda metà degli anni Cinquanta un'attenzione maggiore sia al cinema commerciale che ai 'nuovi cinema' emergenti alla fine del decennio<sup>13</sup>.

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

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

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

Per comprendere la profonda differenza creatasi tra «Filmcritica» e «Cinema Nuovo» intorno alla metà degli anni Sessanta è utile osservare come il periodico di Aristarco affronta questa fase di trasformazioni del panorama produttivo e del campo critico in Italia. In particolare, il modo in cui le due riviste si rapportano con l'ingombrante presenza sugli schermi italiani del cinema statunitense e i suoi effetti sulla cultura cinematografica è esemplificativo dei loro rispettivi atteggiamenti critici. In questi anni molta critica di sinistra, a cominciare da Aristarco, accusa il cinema hollywoodiano di farsi veicolo di ideologia capitalista e individualista, finanche fascista, e di essere una minaccia tanto per il pubblico, che ne viene influenzato, quanto per i cineasti, che perdono terreno o – peggio – rischiano di cadere nella tentazione di imitarlo. Se il cinema commerciale e popolare proveniente da oltreoceano è quasi unanimemente condannato da una critica autorialista che ancora presenta tracce di crocianesimo, con la sua propensione a valorizzare l'«intuizione» del regista-autore, e un chiaro atteggiamento pedagogico nei confronti dei lettori, l'estensione o meno di questa condanna ad altre tipologie di produzioni statunitensi varia da rivista a rivista. La posizione di «Cinema Nuovo» in questo periodo è riassunta in un lungo editoriale elaborato collettivamente dai redattori nel corso di una riunione tenuta nell'aprile 1966<sup>14</sup>. Atto culminante di un crescente numero di interventi e pezzi polemici usciti sulla rivista nei mesi precedenti, l'editoriale è per la redazione un importante momento di «presa di coscienza» in cui Aristarco e i suoi sodali ammettono che il cinema italiano, e con esso la cultura cinematografica del paese, critica compresa, non hanno proseguito nella direzione sperata, ossia verso quel cinema realistico sognato e per cui si era lottato sin dai tempi della rinascita postbellica di «Cinema» (1948) e della fondazione di «Cinema Nuovo» (1952). «Per il cinema italiano – lamentano infatti i redattori – questi ultimi anni si collocano sotto il segno degli appuntamenti mancati, delle promesse non mantenute, del ripiegamento e della delusione»<sup>15</sup>. L'ottimismo e la fiducia di «Filmcritica» per i nuovi autori italiani

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

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 246.

sono assenti; a «Cinema Nuovo» regna lo sconforto per un cinema ritenuto succube di Hollywood, sia su un piano industriale che tematico-stilistico<sup>16</sup>. Nell'editoriale si parla di una distanza, talvolta una «frattura», presente ai tempi del neorealismo fra «autori impegnati» e «produzione di consumo», una distanza che per Aristarco e i suoi si è sempre più ridotta. L'«interiorizzazione dell'America», di cui i western 'all'italiana' sono additati come l'esempio più deleterio, ha portato alla fine del modello neorealista di un cinema impegnato e 'morale', sostituendolo con film qualunque dedicati alla spettacolarizzazione della violenza e derivativi di atteggiamenti e tradizioni loro estranee<sup>17</sup>. Il cinema italiano recente, «questa industria serve e scimmiesca», «merita la fine» secondo i perentori redattori di «Cinema Nuovo»<sup>18</sup>. A differenza di altre riviste cinematografiche del tempo, «Filmcritica» in primis, dove di Hollywood si indicano i frutti maturi più che le mele marce, negli anni Sessanta «Cinema Nuovo» si trasforma in una roccaforte del realismo e di un cinema 'socialmente consapevole', promuovendo un metodo critico che antepone i contenuti alla forma e rigetta qualsiasi contaminazione con il mercato.

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

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 246-247.

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

<sup>18</sup> CINEMA NUOVO, *Resa al labirinto o sfida al labirinto?*, cit., p. 247.

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

Questa predisposizione per lo stile, che già distingueva l'orientamento di «Filmcritica» negli anni Cinquanta, è esacerbata da Aprà e dagli altri nuovi redattori influenzati dall'approccio cinefilo selettivo dei colleghi francesi. La legittimazione in chiave autorialista-cinefila di certo cinema hollywoodiano da parte dei «Cahiers» segna un precedente importante che Aprà e altri redattori non tardano a seguire<sup>19</sup>. Sin dal doppio profilo della produzione hollywoodiana contemporanea pubblicato nella primavera del 1961<sup>20</sup>, gli interventi di Aprà per «Filmcritica» dedicati al cinema statunitense si caratterizzano per atteggiamento cinefilo, di una cinefilia moderna e francese: pur non dimostrando lo stesso spirito polemico dei critici dei «Cahiers», Aprà si inserisce in quella cinefilia moderna che rigetta il contenutismo e quel «realismo psicologico, né reale, né psicologico» del cinema borghese 'di sceneggiatura'<sup>21</sup>, per promuovere «un pantheon di autori a partire dal primato della messa in scena, dunque del gesto cinematografico per eccellenza, lo stile»<sup>22</sup>.

Il primo di questi contributi si apre con una recriminazione e una dichiarazione d'intenti: per Aprà, «se c'è un cinema che ha mancato in Italia non dico della considerazione ma della meditazione della critica, è il giovane cinema americano. La critica italiana si è interessata dei singoli film o ha fatto considerazioni di ordine generale e generico»; sono però quasi assenti, prosegue Aprà, contributi sui singoli registi che possano aiutare lo spettatore conoscerne la cifra stilistica per distinguere un autore dall'altro<sup>23</sup>. Gli autori e la loro cifra stilistica, questi i due assi attorno a cui ruota questo contributo e che guidano Aprà nel corso delle sue esplorazioni e analisi del cinema statunitense durante gli anni di «Filmcritica».

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

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

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

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

<sup>23</sup> APRÀ, *Sguardo sul giovane cinema americano*, cit., p. 205.

Benché le questioni ideologiche o sociologiche sottese ai film statunitensi analizzati non siano mai del tutto ignorate da Aprà, che dimostra più volte conoscenze di carattere storico o politico, i suoi contributi critici partono comunque sempre dal regista, dal suo stile e dalla sua personalità autoriale<sup>24</sup>. Ma se in alcuni passaggi l'interesse per la cifra stilistica di un dato regista porta a uno stile critico tendente all'impressionismo (lo stile di Robert Wise è «secco e tagliente» mentre Robert Aldrich è «un poeta struggente» che fa film di «un lirismo dilaniante»<sup>25</sup>; Howard Hawks è «limpido, chiaro classico» mentre Nicholas Ray è «irruento, caldo impulsivo»)<sup>26</sup> in altri casi l'approccio di Aprà si traduce in recensioni dove l'impronta autoriale diventa il punto di partenza per riflessioni più generali sullo stato del cinema statunitense e sull'artisticità di prodotti industriali.

Esemplificative del metodo di Aprà sono le recensioni di film hollywoodiani marcatamente di genere, nei quali lo statuto autoriale è più messo in discussione. Se il kolossal religioso *King of Kings* (*Il Re dei Re*, Nicholas Ray, 1961) gli appare come il primo film di Ray a non presentare segni espliciti della personalità del suo regista, per Aprà il motivo di questa 'anomalia' risiede in una scelta consapevole di Ray, che ha rinunciato «a fare di questo film un film suo» e ha cercato di ottenere uno stile «anonimo» senza «sovrapporre la sua personalità al film», dimostrando un atteggiamento «non passivo ma di rispetto» per la materia trattata<sup>27</sup>. Paradossalmente, quindi, le marche stilistiche sono meno evidenti per una decisione autoriale; *Il Re dei Re*, per quanto possa apparire anonimo, resta «sempre testimone di una scelta e di un gusto sicuri». Questa scelta secondo Aprà non in-

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

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

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 263.

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

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

L'attenzione che Aprà rivolge al cinema commerciale o di genere e la capacità di trovare elementi di interesse critico per film 'leggeri' è ben evidente in una coppia di recensioni pubblicate nel gennaio del 1965 e dedicate a opere 'minori' di due dei registi hollywoodiani da lui più assiduamente osservati: *The Patsy* (*Jerry 8 3/4*, Jerry Lewis, 1964) e *Goodbye Charlie* (*Ciao, Charlie*, Vincente Minnelli, 1964). Aprà presenta Lewis e Minnelli come registi acutamente – 'autorialmente' – consapevoli di operare in un contesto industriale e capaci, perciò, di volgere a loro vantaggio questa situazione, creando opere con spunti di riflessione metatestuali e attestando le qualità sociologiche e autoriflessive del miglior cinema hollywoodiano. Per Aprà, Lewis è intento con i suoi film a una «precisa analisi» della società statunitense contemporanea<sup>29</sup>: il registro comico da lui scelto gli consente sia di presentare situazioni e tipi umani con «didascalica chiarezza», sia di inserire momenti catartici di «violenza distruttiva», sviluppando una critica a una società che spinge al conformismo e all'integrazione in un sistema votato al profitto<sup>30</sup>. La «rivoluzione dell'irrazionale» proposta, e incarnata, dall'autore-attore Lewis assume quindi una valenza di critica ideologica, poiché i suoi personaggi non si piegano alle tentazioni capitaliste e conservano la propria libertà<sup>31</sup>, e di commento sull'«immagine che la società americana ha di se stessa» fatti da un autore che

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 669-670.

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

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>31</sup> *Ibid.*

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

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 68.

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

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>36</sup> *Ibid.*

moderno proprio per la presenza simultanea di questo discorso ideologico chiaro e di una narrazione discontinua che procede per ellissi in un succedersi di dialoghi statici e di brani ricchi di valori visivi, una stilistica degna di Godard, mai gratuita perché continuamente necessitata dalla realtà messa in scena: il mondo americano dell'ambiguità, del disordine, della contraddizione<sup>37</sup>.

### **Godard & Cie.**

Il riferimento alla modernità di Godard nella recensione di una commedia di Lewis non è peregrino. Gli studi – e la passione cinefila – di Aprà intorno alla produzione hollywoodiana trovano proprio nel cinema di Godard un punto di convergenza con il suo interesse per i sistemi in cui il cinema moderno raffigura e pensa la realtà. Come nel caso di Godard, che in questi anni diventa uno dei suoi oggetti di analisi privilegiati<sup>38</sup>, anche la cinefilia di Aprà non assume l'aspetto di una celebrazione nostalgica del cinema del passato, ma diventa uno strumento per indagare e interrogare il presente. La conoscenza di temi e stilemi del cinema classico permette tanto a Godard quanto ad Aprà di sfruttarne la portata culturale e ideologica per portare avanti un discorso decostruzionista sulla natura del proprio medium d'elezione. Il classico è usato da entrambi per riflettere sul recente, sul nuovo, in un continuo lavoro di confronto dove non solo il retaggio del passato è soppesato con quanto di diverso può portare il cinema presente, ma il passato stesso è recuperato e interpolato nel presente per costruire il proprio discorso. In questi anni, insomma, il lavoro di Aprà come critico e di Godard come regista (lasciando da parte in questa sede, per ragioni di spazio, il lavoro di Aprà regista e di Godard critico) è una intricata ed esibita tessitura di riferimenti e suggestioni cine-culturali che mira a realizzare un cinema diverso che non recida le proprie radici, ma che le sappia far crescere e sviluppare in nuove direzioni.

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

<sup>37</sup> APRÀ, *Jerry 8 3/4*, cit., p. 67.

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

(*Id.*, 1964), individuando elementi di contatto tra i film del regista e il cinema hollywoodiano. Secondo Aprà, nell'opera di Godard è evidente un «conflitto dialettico» fra una dimensione nostalgica di «sogno», che guarda al passato, e «lo stato attuale delle cose», la realtà concreta e presente che non lo soddisfa<sup>39</sup>. Il cinema stesso è il tramite più usato dal regista francese per inscenare questo conflitto: la foto di Humphrey Bogart in *Fino all'ultimo respiro*, i musical di Gene Kelly menzionati in *Une femme est une femme* (*La donna è donna*, 1961), i rimandi a Carl Theodor Dreyer in *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, 1962), i paralleli fra il western *The Left Handed Gun* (*Furia selvaggia - Billy Kid*, Arthur Penn, 1958) e *Bande à part*, la presenza di Fritz Lang in *Le Mépris* (*Il disprezzo*, 1963) sono per Aprà alcuni esempi delle tracce del passato – del «sogno» di un passato classicamente perfetto, armonico – che Godard lascia nei propri film per rimarcare lo «stridore» del presente. Naturalmente, continua Aprà, quello di Godard non è escapismo verso un passato idealizzato:

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

La cinefilia di Godard non è un vezzo oppure un limite alla pregnanza del suo pensiero ma, al contrario, è parte fondamentale del suo approccio «progressista» alla raffigurazione realistica e critica di una contemporaneità caotica, disarmonica, ed è legata al desiderio sotteso di un nuovo equilibrio<sup>41</sup>. La tensione verso il (cinema del) passato esibita da molti suoi personaggi serve quindi a rimarcare quanto il presente sia diverso, quanto sia ancora lungo «il cammino verso una

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

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 581-582.

<sup>41</sup> *Ibid.*

“nuova” armonia<sup>42</sup>. Nella lettura di Aprà, Godard lavora quindi sul doppio scarto fra classico e moderno e fra finzione e documentazione, producendo opere che aspirano a una verità ‘cinematografica’. La ricerca godardiana è incerta, è un percorso che procede per tentativi, è lontana dal cinema realistico e socialmente impegnato perseguito da altri registi (e propugnato da altri critici); in *Il disprezzo* o *Questa è la mia vita* i personaggi vivono in un presente ambiguo che Godard, come Lewis, sa mostrare<sup>43</sup>. I classici, in definitiva, sono parte essenziale delle tessere che formano quel «grande mosaico in movimento della realtà contemporanea» che, nella definizione di Aprà, è il cinema di Godard<sup>44</sup>.

In questi anni Godard diventa su «Filmcritica» uno dei registi simbolo del nuovo cinema che molti redattori stanno sostenendo con articoli, recensioni e iniziative come lunghe interviste o speciali sui registi più promettenti, soprattutto provenienti dalla Francia. Se Aprà con i suoi appassionati articoli-saggio ne è il principale esegeta, l'interesse da parte della redazione è diffuso e intergenerazionale<sup>45</sup>. Nel 1965 – anno cardine per la cultura cinematografica italiana – l'uscita di *Pierrot le Fou* (*Il bandito delle 11*, Jean-Luc Godard, 1965) è accolta da tanto da Aprà quanto da Bruno come conferma della legittimità del lavoro di sostegno e interpretazione fatto sinora e fausto segnale della direzione intrapresa dal cinema d'autore. Il bilancio critico post-veneziano di Bruno sui film presentati alla Mostra è incentrato su *Il bandito delle 11*, del quale il direttore di «Filmcritica» si dichiara entusiasta. Lasciando da parte ogni indugio, Bruno scrive che il film di Godard è «indubbiamente l'opera più tremenda, più lucida e consapevole di questi anni; la forza stupenda del suo linguaggio lascia senza fiato»<sup>46</sup>. *Il bandito delle 11* sembra essere in linea con la linea critica o «proposta» di Bruno, che il direttore stesso riassume come

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

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 583-584.

<sup>43</sup> Cfr. *Ivi*, p. 585.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 588.

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

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

una ricerca stilistica approfondita che, congiungendo classico e moderno, tenda a includere la dialettica come fondamento della espressione filmica<sup>47</sup>.

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

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

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ivi*, 390.

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

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 396.

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

valore critico delle citazioni di opere del passato (cinematografiche e non) nel film di Godard, che le impiega per rafforzare determinati aspetti caratteriali dei personaggi o idee presenti nel film<sup>52</sup>. La conoscenza cinefila, sembrano dirci Godard e Aprà, può diventare un mezzo per illuminare lo scarto fra passato e presente, aiutando gli spettatori a considerare e quindi superare tanto le idealizzazioni del primo quanto le storture del secondo. Citazione, cinefilia, nostalgia sono concetti ricorrenti negli scritti di Aprà su Godard, che ancora una volta è presentato come un cineasta preoccupato per la realtà presente. La già discussa ricerca di ‘armonia’ che Aprà individua come tratto fondamentale del cinema godardiano torna con forza in *Il bandito delle 11*, film incentrato su un protagonista in fuga da «una realtà che disprezza e nella quale non sa integrarsi»<sup>53</sup>. Nella lettura che Aprà fa del finale di *Il bandito delle 11*, i temi di nostalgia inappagabile per un passato idealizzato – che i tanti residui cinefili di cinema classico sembrano evocare – e di apprensione e insoddisfazione per il presente si esplicitano in una *tabula rasa* che risolve il conflitto fra «mondo reale alienato» e un irraggiungibile «mondo sognato» del passato ‘classico’, per lasciare spazio alla prefigurazione di qualcosa di nuovo. L’esplosione che chiude il film ha quindi un significato positivo, catartico, è un momento di «liberazione dell’orizzonte dalle scorie del passato, ottenuta tramite una conoscenza di esse. Questa liberazione, e il processo che l’ha guidata, permettono di delineare il futuro sotto il segno di una alternativa positiva»<sup>54</sup>.

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

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

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

<sup>54</sup> *Ivi*, 400.

### «Un realismo più pregnante»

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

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

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

spetto, conservando di un avvenimento «tutta la sua verità» e rinviando o evitando giudizi morali<sup>56</sup>. Aprà osserva questo approccio ‘neutrale’ alla realtà anche in Godard e Truffaut, lo riconduce alla lezione rosselliniana e lo difende contro coloro che (come Aristarco) accusano i registi francesi di essere disimpegnati. La posizione critica dei due in questo caso appare è lontanissima. Da un lato Aristarco non nasconde l’insoddisfazione per un «mutamento che è già un dato di fatto» nel cinema contemporaneo, un allontanarsi dal realismo critico e attivo da lui propugnato in favore di «un cinema, il quale vuole descrivere, farci *vedere* il mondo anziché *spiegarlo*»<sup>57</sup>. Per Aristarco il cinema deve interpretare il mondo e «contribuire a mutarlo, contrapporre alle visioni fatalistiche e in tale senso specificatamente irrazionali – si calino tali visioni nel contesto del soggettivismo o dell’oggettivismo – una concezione della filosofia intesa appunto come filosofia della prassi»<sup>58</sup>. Dall’altro lato, Aprà loda un Truffaut che, in *La peau douce* (*La calda amante*, 1964), è intento a «demistificare» il *cinéma de papa* borghese «combattendo sul suo stesso campo, servendosi dei suoi *temi* e dei suoi *mezzi* linguistici»<sup>59</sup>. Un regista che descrive la banalità ma non la giudica, limitandosi ad osservare i suoi personaggi; la sua «oggettività, che non è indifferenza, permette un realismo più pregnante», dando dimostrazione di «un metodo descrittivo (diranno i nostri luccacciani) che però gli consente di essere più realista. È la lezione di Rossellini, di Godard, di tutto il cinema moderno»<sup>60</sup>.

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

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

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

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 97.

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

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 490.

cinema» che «fa del giudizio il frutto dell'esperienza, dà le prove della condanna o dell'assoluzione prima di emettere il verdetto (spesso affidato allo spettatore)»<sup>61</sup>. Un cinema, quindi, che propone approccio alla realtà differente dal realismo critico propugnato dalla critica marxista; un approccio nuovo in cui lo sguardo autoriale su un ambiente non si 'impone' e non è condizionato dal desiderio di condanna o di intervento ma accetta di registrare in maniera imparziale «facce differenti di una identica realtà, che vale per la sua globalità, che è anche la sua peculiare *umanità*»<sup>62</sup> lasciando forse gli spettatori con meno punti fermi e certezze, ma fornendo loro in cambio una maggiore autonomia di giudizio<sup>63</sup>.

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

L'indice con cui «Cinema & Film» si presenta per la prima volta ai lettori è un indizio eloquente dell'ambizione che anima il gruppo raccolto attorno alla neonata rivista<sup>64</sup>. Il primo numero, uscito nell'inverno del 1966, è così strutturato: un editoriale-manifesto subito seguito da un saggio di Pasolini e uno di Barthes; poi una sezione monografica su Godard in cinque articoli seguita da altri cinque articoli che fanno il punto sul cinema contemporaneo, del quale sono individuate alcune opere ritenute rappresentative; una sezione di *Documenti* con due testi di Jean-Marie Straub; una ricca sezione dedicata a visioni e riflessioni festivaliere; conversazioni con Alexander Kluge, Agnès Varda e André Delvaux; recensioni di opere di Lewis, John Ford, Roman Polanski, Lars-Magnus Lindgren, Arthur Penn e Bernardo Bertolucci; la prima puntata del *Laboratorio C & F*, che presenta «Una ipotesi cinematografica di linguaggio critico»; recensioni di libri su Murnau e sul western; chiude il numero una lista dei migliori film del 1966<sup>65</sup>. Si è scelto di riassumere,

<sup>61</sup> ID., *Donne facili*, cit., p. 64.

<sup>62</sup> *Ibid.*

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

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

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

nella sua interezza, l'indice del numero inaugurale di «Cinema & Film» in quanto perfetto 'fermo immagine' di una fase particolare della storia della critica italiana. Sono gli anni in cui la critica cinematografica ridefinisce i propri obiettivi e orizzonti teorici, allontanandosi dallo storicismo, dal contenutismo tecnofobico e dalla militanza realista che avevano caratterizzato il dopoguerra, per elaborare nuove gerarchie estetiche e avvicinarsi alla semiotica, allo strutturalismo e altri orientamenti che mettono in primo piano la riflessione linguistica e stilistica, i processi di fruizione, il rapporto fra macchina da presa, soggettività del regista-autore e mondo filmato. Riviste come «Cinema & Film», «Ombre Rosse», «Giovane Critica» o «Cinema & Cinema», pur con storie editoriali e livelli di *engagement* diversi, si presentano tutte come laboratori critici nei quali, con il supporto di strumenti teorici all'avanguardia, esemplari scelti del cinema vecchio e nuovo sono esaminati alla ricerca di indizi per definire più chiaramente la natura del medium e della pratica critica stessa<sup>66</sup>. Nell'indice del numero inaugurale di «Cinema & Film» è cri-

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

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

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

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

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

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

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

Il progetto (auto)formativo del gruppo di «Cinema & Film» si articolerà in quattro annate (1966-1970) e dodici numeri, nei quali il cinema è discusso, analizzato, teorizzato e fatto dialogare con altre forme espressive (letteratura, teatro) e approcci di ricerca (strutturalismo, semiotica, psicanalisi). La rivista non ha ambizioni omnicomprensive: ogni numero presenta approfondimenti o sezioni speciali su temi o questioni care ai redattori, report da festival selezionati di cui si discutono solo i film ritenuti significativi, lunghi dialoghi-intervista con registi per lo più appartenenti alla modernità cinematografica, traduzioni di saggi e altri ‘documenti’, appendici contenenti materiali miscelanei che spaziano dalla lettera, alla poesia, al frammento. Emblematiche dell’atteggiamento aperto e speculativo dei critici di «Cinema & Film» sono le loro recensioni, che spesso si estendono fino a sembrare piccoli saggi e diventano facilmente occasione per discorsi più generali sulla salute cinema contemporaneo, sul rapporto del cinema con altre forme artistiche, sulla funzione della critica e sui vantaggi dell’impiego di approcci come semiotica, psicanalisi o critica letteraria per l’analisi dei film. Benché una certa attitudine autoriflessiva sia facilmente riscontrabile nelle recensioni di Aprà e degli altri ‘giovani turchi’ scritte al tempo della loro collaborazione con «Filmcritica», in «Cinema & Film» questa tendenza a passare dal particolare del film al generale del cinema (adombrata nel nome stesso della nuova rivista) sembra essere incoraggiata, o comunque non ostacolata, da un direttore e una redazione che considerano l’auto-riflessione teorico-metodologica un momento imprescindibile della pratica critica<sup>70</sup>. Così la doppia recensione di Piero Spila a *Suzanne Si-*

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

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

*monin, la Religieuse de Diderot* (*Suzanne Simonin, la religiosa*, Jacques Rivette, 1966) e a *L'harem* (Marco Ferreri, 1967) sfuma in una considerazione generale sulla preminenza dell'«idea» sull'evento narrativo e sulla dialettica tra armonia e disarmonia stilistica che, per l'autore, sarebbero cifre distintive del cinema moderno<sup>71</sup>; quella di Franco Ferrini alla satira *The Legend of Lylab Clare* (*Quando muore una stella*, Robert Aldrich, 1968) si trasforma, mediante il ricorso a Susan Sontag e Jorge Luis Borges, in una riflessione sul concetto di originalità e sulla natura necrofila delle immagini<sup>72</sup>; quella di Enzo Ungari a *Un soir, un train* (*Una sera, un treno*, André Delvaux, 1968) diventa l'occasione per esaminare le modalità stilistico-narrative con cui il cinema contemporaneo può guidare e sviare gli spettatori<sup>73</sup>; quella di Fabio Carlini su *Nazarín* (*Id.*, Luis Buñuel, 1959) cerca di individuare i punti di contatto tra finzione cinematografica e sogno<sup>74</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

coinvolgono lo spettatore a un punto tale che la comprensione è, in sostanza, direttamente proporzionale, e al limite coincidente, con la partecipazione; tanto che l'opera sembra concedere tutto quello che le si vuole, le si sa, chiedere, cioè sembra legittimare qualunque interpretazione soggettiva che parta dalla sua polivalente oggettività<sup>77</sup>.

Torri non sconfessa la critica, propone anzi una sua giustificazione utilizzando un'argomentazione quasi sillogistica: «le opere senza un pubblico sono oggetti morti»; il pubblico per parte sua «accostandosi all'opera deve avere anche un atteggiamento critico, pena l'impossibilità di un effettivo rapporto»; la critica, proprio in quanto «contatto di simpatia e intelligenza con l'opera», «assolve anche una funzione creativa», vivificatrice<sup>78</sup>. L'opera, insomma, non può vivere senza la critica o, perlomeno, senza un 'atteggiamento critico' da parte dei suoi interlocutori/spettatori. Un «contatto» con l'opera che comprende tanto la «simpatia» quanto l'«intelligenza»; il critico, in altre parole, deve sapere instaurare con l'opera un legame emotivo e intellettuale capace di arricchire la comprensione e intensificare il piacere della visione. Ricollegandosi a *Contro l'interpretazione* (1964) di Sontag, pubblicato in Italia due anni prima<sup>79</sup>, Torri prospetta una critica che nel suo

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

<sup>77</sup> *Ibid.*

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

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

rapporto con l'opera comprenda «l'erotica e l'ermeneutica». Se Sontag sosteneva la necessità di prendere in considerazione l'esperienza sensoriale dell'opera d'arte e di lasciare l'interpretazione in secondo piano<sup>80</sup>, per Torri erotica ed ermeneutica,

quasi obbligatoriamente, non sono più, in simili casi, momenti separati (o eventualmente, di volta in volta, sacrificati) del contatto con l'opera, bensì diventano [...] presenze che reciprocamente si arricchiscono e si integrano nel processo fruitivo: più il film si *sente* più lo si *capisce*, e più lo si penetra intellettualmente più si è conquistati emotivamente<sup>81</sup>.

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

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

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

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

<sup>81</sup> TORRI, *L'entomologo visionario*, cit., pp. 157-158.

<sup>82</sup> ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione*, cit., p. 43.

& Film» siano dedicati a Godard e a Hawks, che rappresentano rispettivamente la nuova critica trasformatasi in nuovo cinema e i registi hollywoodiani classici trasformatosi in (o designati come) autori. Questi due registi, che ricorrevano frequentemente nelle riflessioni dell'Aprà redattore per «Filmcritica», sono richiamati dall'Aprà direttore di «Cinema & Film» in due pezzi che, a partire dall'analisi di un singolo film, cercano di spiegarne l'intera opera e la personalità autoriale. Dopo aver eletto il regista francese a luce guida nel percorso verso un nuovo modo di fare e pensare il cinema già durante gli anni di «Filmcritica», Aprà torna a esaminarne la produzione con un approfondimento dedicato a *Le Petit Soldat* (*Id.*, 1963), film che gli appare stilisticamente e narrativamente meno complesso di altre sue opere, più diretto e lineare, privo di eccessiva ambiguità e perciò più chiaro di altri nel rivelare il carattere del suo regista<sup>83</sup>. In una riproposizione dell'approccio autorialista tipico degli anni precedenti, *Le Petit Soldat* è definito da Aprà come un film «sogettivo» in quanto testo che esprime manifestamente il carattere del suo autore e la sua 'idea di cinema'. Un film che «conservando sullo schermo la compresenza di più punti di vista contraddittorii [...] rifiutando di operare una scelta, filmando la confusione dei significati»<sup>84</sup>, è per Aprà il più limpido esempio del cinema godardiano, che non vincola mai gli spettatori a spiegazioni o soluzioni univoche. Così come la 'semplicità' di *Le Petit Soldat* secondo Aprà aiuta a chiarire alcuni elementi caratterizzanti del cinema di Godard, il cinema di Hawks può essere esaminato grazie all'«atipicità» di *Red Line 7000* (*Linea rossa 7000*, 1965), che lo colpisce poiché con esso non solo «viene meno, radicalmente, la nozione di 'eroe'» dei precedenti film d'avventura del regista, ma sparisce anche la focalizzazione sul personaggio, sui suoi gesti e le sue espressioni, che per il critico sono alla base della regia nel cinema classico statunitense<sup>85</sup>. *Linea rossa 7000*, posizionato da Aprà al quarto posto nella sua classifica dei migliori film usciti in Italia nel 1966<sup>86</sup>, è reputato importante non solo poiché rappresenta

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

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 16.

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

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

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

Benché, se confrontati con l'intensa produzione per «Filmcritica», il numero di contributi firmati da Aprà per «Cinema & Film» non siano molti, ciascun articolo sembra finalizzato a verificare lo stato e la salute del cinema (autorale) coevo e a testarne l'efficacia tanto su un piano artistico quanto teorico. Se *Le Petit Soldat* rende palese la tensione presente nel cinema Godard fra armonia classica e confusione moderna<sup>89</sup>, *Linea rossa 7000* rivela la svolta in atto nel cinema di Hawks dal classicismo 'eroico' alla modernità «della casualità e dell'indifferenza»<sup>90</sup>. È il film di un regista che «ha compreso che l'epoca degli eroi è tramontata assieme ai grandi ideali umanitari da essi incarnati, che l'armonia di vita, l'equilibrio “classico” fra pensiero e azione è diventato un'utopia o un mito»<sup>91</sup>. *Linea rossa 7000*, insieme agli ultimi film di Ford e Raoul Walsh, mostra quindi per Aprà lo scetticismo di un autore che vive il progressivo logoramento dei miti e degli ideali del cinema classico hollywoodiano, che lui per primo aveva rappresentato, e che cerca

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

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

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

<sup>90</sup> ID., *Gli stupidi e la morte*, cit., p. 67.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 68.

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

un cinema in cui l’immagine diventi un tramite che rimanda ad altro, all’astrazione dell’*idea* [...], quasi a sfida di un principio che sembrava fino ad oggi incontestabile, quello per cui nel segno cinematografico significante e significato sono inscindibilmente connessi, indistinguibili. In *Red Line 7000* [...] il dissolvimento di quella che mi piace definire realtà schermica, che ha per lungo tempo costituito il valore più sicuro del cinema americano, contribuisce sostanzialmente a dirigere l’attenzione dello spettatore, non “affascinato” dall’autonoma bellezza cinematografica delle immagini, altrove, *oltre le immagini*, per cogliere le *idee* che le sostengono, che le strutturano<sup>92</sup>.

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

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

<sup>92</sup> *Ivi*, pp. 69-70.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 70.

numero inaugurale di «Cinema & Film»<sup>94</sup>. Sviluppando ulteriormente la riflessione del saggio su Hawks sopra presentato, Aprà prende spunto da una recente retrospettiva veneziana dedicata al cinema hollywoodiano degli anni Venti per provare a concettualizzare la differenza fra film di ‘contestazione’ e film di ‘riproduzione’ dei sogni e dei miti statunitensi<sup>95</sup>. Da un lato, un cinema che si interroga su se stesso e la realtà socioculturale da cui proviene; dall’altro, un cinema escapistico che riproduce le strutture esistenti e si sottrae all’impegno politico<sup>96</sup>. Ma se la prima di queste modalità di fare cinema è più congeniale ad Aprà e richiama quel cinema moderno, autoriflessivo e di ricerca che lui e i suoi collaboratori stanno cercando di promuovere su carta e su pellicola, la seconda non viene condannata.

Benché infatti, da David Wark Griffith fino agli ultimi lavori di Ford, Hitchcock e Hawks, buona parte del cinema hollywoodiano sia stata sostanzialmente esempio di un orientamento «realistico-analogico», dove il realismo è solo tecnico («cine-foto-fonografico») e la realtà viene riprodotta ma non interrogata<sup>97</sup>, Aprà dimostra ammirazione per quei registi che sanno far sognare gli spettatori con film squisitamente ‘d’evazione’ fatti di miti e sogni. «Il realismo nel cinema americano (analogico, non critico) serve solo per meglio sognare» è un «realismo onirico» in cui lo spettatore «si proietta, si aliena, si perde» scrive Aprà, che però aggiunge: gli esempi migliori di questo cinema, proprio in quanto scelgono di operare con i miti e i sogni, diventano il riflesso più autentico di «un mondo, quello americano, che è vivo nel sogno»<sup>98</sup>. Ci sono eccezioni – tra i classici Aprà menziona *The Crowd* (*La folla*, King Vidor, 1928), visto durante la retrospettiva veneziana; tra i contemporanei il cinema di Lewis – ma secondo il critico buona parte del cinema statunitense segue questa linea ‘onirica’. In un sistema produttivo e culturale simile, continua Aprà, «veri autori» sono coloro che «hanno accettato

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

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

<sup>96</sup> *Ivi*, pp. 118-119.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 119.

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

### «Verso un cinema di risposte?»

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

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>101</sup> *Ibid.*

che-è-forma»<sup>102</sup>. Citando, non senza una certa ironia, l'elogio dell'armonia 'totalizzante' della greicità classica fatto da Lukács nella sua *Teoria del romanzo* – in cui è descritto un mondo classico nel quale si trovano «solo soluzioni, nessun caos»<sup>103</sup> e «dove le forme non esercitano alcuna costrizione, ma si danno come il venire alla coscienza [...] dove la bellezza rende visibile il senso del mondo»<sup>104</sup> – Aprà conclude che un analogo «cinema di risposte», che non si sovrapponga al mondo ma che funzioni in armonia con esso, per il momento si può solo ipotizzare<sup>105</sup>.

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

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

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

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>105</sup> APRÀ, *Verso un cinema di risposte?*, cit.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 416.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 418.

<sup>108</sup> *Ivi*, pp. 419-424.

*Uccellacci e uccellini* (Pier Paolo Pasolini, 1966), *Edipo re* (Pier Paolo Pasolini, 1967), *Masculin féminin* (*Il maschio e la femmina*, Jean-Luc Godard, 1966) e *La chinoise* (*La cinese*, Jean-Luc Godard, 1967) sono reputati dal critico quattro stimolanti film di ricerca che, procedendo per tentativi e con passi incerti, esplorano nuovi linguaggi nel tentativo di rispondere all'attuale «fase di squilibrio fra moltiplicazione delle domande e ricerca della o delle risposte [...], di un bisogno di punti certi di riferimento»<sup>109</sup>. Per Aprà, questa fase può spingere registi come Godard e Pasolini a un superamento sia della 'conservazione' della realtà sullo schermo, sia della sua esplicita messa in discussione e 'distruzione', in direzione di una futura armonia, «di un universo pieno di senso e di vita»<sup>110</sup>. In altre parole, Aprà torna ancora a ragionare su uno dei cardini attorno a cui si sviluppa molta della sua produzione negli anni Sessanta: il rapporto complesso fra classico e moderno<sup>111</sup>. Da un lato, film dove l'armonia è solo formale, «solo schermica», in cui la realtà è mediata dall'artificio e «trascesa e respinta dal cinema»; dall'altro, film autoriflessivi, che parlano di cinema, nei quali «l'artificio è rivelato» e viene replicata «la disarmonia del mondo»<sup>112</sup>. Questo divario, esplorato bilateralmente da Pasolini e Godard, è per Aprà parzialmente superato da *Jaguar* (*Id.*, Jean Rouch, 1967), film etno-diaristico dalla lavorazione complessa iniziata nel 1954 e completata oltre dieci anni dopo. Per Aprà, che in un'intervista in occasione della morte di Rouch affermerà che *Jaguar* «è stato per me un film fondamentale [che] mi ha aiutato a rielaborare teoricamente molte convinzioni sul cinema»<sup>113</sup>, il film è la summa delle tendenze e delle ricerche che Ford, Flaherty, Vertov e altri registi avevano iniziato e un'alternativa alle spinte più distruttive del nuovo cinema<sup>114</sup>. *Jaguar* sembra perciò il

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 425.

<sup>110</sup> *Ibid.*

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

<sup>112</sup> *Id.*, *Verso un cinema di risposte?*, cit., p. 425.

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

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

film che più si avvicina all'ideale vagheggiato da Aprà, in cui si trovano: un'articolazione narrativa libera, «orale, piena di vita» e insieme totalizzante, che con moto circolare accompagna un viaggio «che abbraccia condizioni passate, presenti e future»; la «presenza *dichiarata* della macchina da presa» e un commento sonoro metatestuale che mostrano la natura fittizia della narrazione aggiungendo «una verità supplementare al film» senza però ingannare gli spettatori, che possono comunque lasciarsi stupire e divertire da quanto mostrato; un «viaggio *filmato*», ossia un'avventura 'condizionata' dalla presenza e dalle esigenze della macchina da presa<sup>115</sup>. In conclusione, Rouch ha realizzato uno di quei film «vissuti-e-filmati» che combinano armonicamente forma cinematografica e accidentalità reale, assenza ed esistenza<sup>116</sup>.

L'anno seguente, Aprà torna nuovamente su quest'elaborazione teorico-speculativa attorno al cinema a venire in un commento alle riflessioni sul cinema fatte dal filosofo francese Roger Munier, del quale traduce e annota per «Cinema & Film» il saggio *Le chant second* (1967) e alcuni estratti dal volume *Contre l'image* (1963)<sup>117</sup>. Aprà e Munier condividono la stessa attenzione, o preoccupazione, per il futuro del cinema in un periodo di trasformazioni e messe in discussione dei modelli consolidati di rappresentazione; ma se il filosofo francese vede questa fase come il segno di una crescente inconciliabilità fra linguaggio umano e linguaggio delle immagini, il critico italiano – come egli stesso nota nel suo commento – accoglie le 'fratture' portate dal nuovo cinema come un presagio positivo dell'avvento di modalità inedite di raffigurare e, quindi, di vedere e pensare il mondo<sup>118</sup>. Per Munier l'occhio meccanico della macchina da presa, sia in quanto

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

<sup>115</sup> ID., *Verso un cinema di risposte?*, cit., p. 427.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 428.

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

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

guidato da un occhio umano, sia per la propria conformazione, «legge *diversamente* [...] aggiunge e sopprime»; per quanto impercettibile sia la trasformazione che il suo intervento produce, necessariamente la macchina da presa «aggiunge riflettendo una totalità. Sopprime, traducendo, nella profusione stessa di questa totalità solo la singolarità del mondo chiamato dal cineasta ad esprimere la propria visione»<sup>119</sup>. Ma questo passaggio da mondo osservato a mondo riprodotto meccanicamente porta a uno scarto insanabile: da un'immagine «emerge un dire nuovo, un dire che è dell'immagine stessa e non più soltanto del contenuto che essa ha captato», un «dire secondo» o «una storia diversamente raccontata» 'dal' mondo che «diventa materia della propria immagine, è di per sé la propria immagine»<sup>120</sup>. Per il filosofo francese, che in *Le chant second* e *Contre l'image* a tratti sfiora l'iconofobia, il cinema è un medium che 'parla' da solo, che non ha bisogno di ascoltatori e che dichiara qualcosa di diverso tanto dalla realtà quanto dalle intenzioni dei cineasti che cercano di riprodurre tale realtà. Non è né possibile un pieno controllo sulle immagini, su cosa esse mostrano e in che modo, né una loro piena e sicura interpretazione. Come scrive Munier in uno dei passi di *Contre l'image* tradotti da Aprà «non è più l'occhio umano che vede e che ordina, ma il mondo stesso che, a partire dai propri elementi, si significa e si dà a vedere. Un tale mondo si definisce senza di noi. [...] Non si passa mai veramente *dietro* le cose. L'al di qua così proposto rimane immaginario e, come tale, sfugge alla nostra presa»<sup>121</sup>. E anche «i sensi diversi» di cui gli esseri umani caricano le immagini sono precari, fuggitivi, incapaci di decifrare questi oggetti aperti «a un'infinità di sensi possibili» che si sottraggono a un'interpretazione univoca<sup>122</sup>. L'indecifrabilità – o illeggibilità –

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

<sup>119</sup> MUNIER, *Il canto secondo*, cit., p. 34.

<sup>120</sup> *Ivi*, pp. 36-37.

<sup>121</sup> ID., *Contre l'image*, cit., p. 46.

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

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

Se da un lato, come scrive Martin, al cuore dell'accusa che Munier muove all'immagine filmica c'è una riflessione pessimista «upon the possibilities – or impossibilities – for a discourse to intervene in what unfolds on screen»<sup>124</sup>, la *Nota a Munier* che Aprà scrive a corredo delle sue traduzioni ha un tono diverso. Nel tentativo di aprire uno spiraglio nell'impasse teorizzata da Munier, Aprà sposta la riflessione sull'utopico equilibrio fra riproduzione e riscrittura del mondo, a cui parte del nuovo cinema sembra tendere. Quel cinema in armonia col mondo e nel quale «essenza ed esistenza» coincidono, già ipotizzato (o sognato) da Aprà<sup>125</sup>, può rappresentare una soluzione al dilemma del nuovo cinema europeo che non aspira alla riproduzione meccanica della realtà ma non è nemmeno «distrittivo» come il più sperimentale *New American Cinema*. Godard, puntualmente impiegato da Aprà come pietra di paragone nelle sue riflessioni sul cinema contemporaneo, secondo il critico è capace di esprimersi in entrambe le direzioni: a volte verso la dissoluzione del realismo in immagini 'aperte', stratificate; altre volte verso la ricomposizione di un «mondo-film discontinuo e frammentato» in immagini «in continuità»<sup>126</sup>. Ma se la distruzione critica dell'immagine, associabile alle tendenze più sperimentali del cinema moderno, «non prelude a un'autentica affermazione», la sua ricomposizione rischia per il critico di apparire «più come oasi che altro», quasi regredendo a un escapismo antimoderno<sup>127</sup>. Il «dire nuovo» delle immagini cinematografiche teorizzato da Munier, continua Aprà, può essere ripensato anche in positivo come uno sviluppo salutare per il cinema che fa intravedere la possibilità di «un linguaggio *diverso* dell'uomo», di «territori inesplorati

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

<sup>123</sup> MUNIER, *Contre l'image*, cit., p. 67.

<sup>124</sup> MARTIN, *Incursions*, cit., p. 56.

<sup>125</sup> Cfr. APRÀ, *Verso un cinema di risposte?*, cit.

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

<sup>127</sup> *Ivi*, pp. 39-40.

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

Ci piace il cinema perché ogni immagine appare sullo schermo ritagliata nel tempo e nello spazio, atto supremo di scelta che conferisce al prescelto la forza di ciò che è eterno: corridoi langhiani, luna park murnaliani, telefoni hitchcockiani, movenze dreyeriane, luci sternberghiane, gesti mizoguchiani... Li ricordiamo tutti come filmati dentro un acquario, quintessenza di vita, e perciò qualcosa che è più della vita, che non è più la vita; sono i corridoi, i telefoni, i gesti dei nostri sogni che aspirano all'assoluto. Ci piace il cinema che incanta con la sua potenza, che assoggetta e colma, cinema da cui non usciamo più. [...] Forse ci piace un altro cinema, che afferri la vita al volo e ce la restituisca nella sua accidentalità, senza mediazioni. [...] È l'essenza o è la vita. Ma come può la vita diventare piena di essenza, il cinema abolire le distanze fra il concreto e l'astratto? Vorrei poter parlare di un cinema che in ogni istante palpiti di vita non trascesa, di vita immediata e grezza; e in cui ogni istante mi appaia anche riassuntivo: accidentale eppure essenziale, cinema del qui-ora e dell'ovunque-sempre, cinema di archetipi vissuti<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 40.

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

<sup>130</sup> *Id.*, *Verso un cinema di risposte?*, cit., p. 417.

## 1971-1977. Gli anni del Filmstudio 70

Annamaria Licciardello\*

### ABSTRACT

Nel periodo 1971-1977 Adriano Aprà gestisce insieme ad Enzo Ungari il Filmstudio 70, il primo filmclub italiano, fondato a Roma nel 1967 da Americo Sbardella, Annabella Miscuglio e Paolo Castaldini. Chiusa l'esperienza della rivista «Cinema&Film», Aprà fa confluire la propria passione cinefila e critica nel lavoro quotidiano della programmazione e dell'organizzazione di una sala cinematografica, confrontandosi con le necessità e le difficoltà di un progetto culturale completamente indipendente. Due quaderni di appunti dell'epoca, ritrovati nel suo archivio personale, hanno ispirato e guidato la stesura di questo articolo nel confronto con la documentazione sul Filmstudio al momento accessibile.

**Parole-chiave.** Filmstudio; Filmclub; Programmazione cinematografica; Produzione alternativa

Between 1971 and 1977, Adriano Aprà, together with Enzo Ungari, managed Filmstudio 70, the first Italian film club, founded in Rome in 1967 by Americo Sbardella, Annabella Miscuglio, and Paolo Castaldini. After the closure of the magazine «Cinema&Film», Aprà channeled his cinephile and critical passion into the daily work of programming and running a movie theater, confronting the needs and challenges of a completely independent cultural project. Two notebooks from that pe-riod, recently rediscovered in his personal archive, inspired and guided the writing of this article in dialogue with the currently available documentation on the Filmstudio.

**Keywords:** Filmstudio; Filmclub; Programmazione cinematografica; Produzione alternativa

\* Annamaria Licciardello, CSC-Cineteca Nazionale, [annamaria.licciardello@fondazionecsc.it](mailto:annamaria.licciardello@fondazionecsc.it).

«La necessità, da più parti sentita ed espressa, di un organismo con sede stabile che curi la programmazione completa e continua di film a lungo e a corto metraggio, dai classici della storia del cinema alla più recente produzione sperimentale, ha promosso la nascita del Filmstudio 70»<sup>1</sup>. Così si legge nel testo di presentazione, pubblicato sul primo programma del 2-18 ottobre 1967. I fondatori sono Annabella Miscuglio, Americo Sbardella e Paolo Castaldini e la sede si trova a Roma in via degli Orti d'Alibert 1/c dove rimarrà attivo fino al 2015 (con una lunga pausa dal 1985 al 2000 durante la quale gli eventi vengono organizzati in vari cinema e luoghi della città). Sembra un desiderio innocente, che si ispira a quello che già avviene in altre città europee e nordamericane, ma metterlo in atto significa contestare e forzare le leggi vigenti. La legge 1213 del 1965, infatti, consente le proiezioni di carattere culturale solo ai cineclub aderenti alle associazioni nazionali riconosciute, in sale autorizzate, di film destinati al normale circuito commerciale, quindi provvisti di visto di censura, e di quelli che ne sono privi, ma solo se provenienti dalle cineteche e dagli istituti di cultura, per un totale di cinquanta proiezioni annuali. Oppure contempla l'esistenza di sale d'essai che possono avere una programmazione più ampia, ma solo di film con il necessario nulla osta di circolazione seppur non distribuiti nel circuito commerciale, o, ancora, consente l'apertura di sale – come recita l'articolo 31 – «di capienza non superiore a 400 posti, che siano esclusivamente riservate alle proiezioni di film prodotti per i ragazzi, di programmi composti da soli cortometraggi premiati, di film scientifici e didattici e a manifestazioni di carattere culturale organizzate dalla Cineteca Nazionale»<sup>2</sup>.

Il Filmstudio 70 nasce in opposizione a queste limitazioni e, appellandosi agli articoli 9, 18 e 21 della Costituzione, che – per sintetizzare – normano il diritto alla libertà di associazione, si costituisce come un'associazione privata di cultura cinematografica, non a scopo di lucro, le cui attività sono riservate ai soci. In questo modo si creano le condizioni per poter avere una programmazione quotidiana di film a passo normale e ridotto e anche senza visto di censura. Si tratta di un'iniziativa completamente privata che ha ricevuto dei limitati finanziamenti pubblici solo a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Pur avendo subito negli anni della sua esistenza numerosi attacchi giudiziari contro

<sup>1</sup> *Filmstudio 70*, programma 2-18 ottobre 1967.

<sup>2</sup> L. FIORAVANTI, *La nuova legge sul cinema*, Edizioni di Bianco e Nero – CSC, Roma 1966, p. 63.

la propria attività, il modello del Filmstudio 70 si rivela vincente e dal 1970 circa altre sale dello stesso tipo nascono sia a Roma sia nelle maggiori città italiane (solo per citare le più note, Cappella Underground a Trieste, Movie Club a Torino, Obraz e Cineclub Brera a Milano, L'Occhio, L'Orecchio, la Bocca, Politecnico e Officina a Roma). Al tempo queste sale vengono chiamate club-cinema (o filmclub) per distinguerle dai cineclub tradizionali anche se già negli anni Ottanta questa differenziazione inizia a scemare e, spesso, il termine cineclub definisce indistintamente le due tipologie di organizzazione.

La programmazione del Filmstudio 70 è da subito molto differente da quella che viene proposta normalmente dai cineclub che si limitano ai film 'classici' con pochissime aperture sul contemporaneo e, soprattutto, prevedono il famigerato dibattito. Nella sala creata da Sbardella, Miscuglio e Castaldini l'approccio al cinema è più aperto, includente, cinefilo, animato dal desiderio di creare un «nuovo rapporto tra cinema e pubblico»<sup>3</sup>. La storia del cinema viene indagata in maniera meno moralistica permettendo scoperte e riscoperte di autori e generi prima di difficile reperibilità o considerati minori, ma soprattutto viene dato grande spazio al cinema dell'avanguardia storica e al cinema sperimentale italiano e internazionale. Il logo e lo stesso nome del filmclub dicono molto di quale sia il cinema d'elezione dei tre fondatori: il nome deriva da un film di Hans Richter, *Filmstudie* (1926), e il logo, creato da Giovanni Lussu, vede due fotogrammi con al centro il nome della sala, in alto un fotogramma dal film *Vormittagsspuk* (*Gioco di cappelli*, 1928) sempre di Richter e sotto uno da *Bronenosck Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*, 1925) di Sergej M. Ėjzenštejn. Il numero 70, accanto a Filmstudio è aggiunto, invece, per la necessità di differenziarsi da un laboratorio cinematografico con lo stesso nome, già esistente a Roma, e per indicare la proiezione verso il decennio seguente, verso il futuro, del progetto. A suggellare il legame con il cinema sperimentale, va aggiunto che l'apertura del filmclub si colloca subito dopo il tour in Italia dei film del New American Cinema, accompagnato da Jonas Mekas (culminato in giugno alla Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro), e la creazione della Cooperativa Cinema Indipendente in maggio a Napoli. La sala di Via degli Orti d'Alibert diventa, immediatamente, la casa per i cineasti sperimentali italiani, ed è qui che presentano in anteprima i loro

<sup>3</sup> *Filmstudio 70*, programma 2-18 ottobre 1967, cit.

film e vengono omaggiati con delle personali.

Vi chiederete, cosa c'entra Adriano Aprà in questa storia?

Conclusa nell'autunno del 1970 l'esperienza della rivista «Cinema&Film», abbandonata l'idea di passare dietro la macchina da presa dopo l'esperienza del film *Olimpia agli amici*, uscito nello stesso anno, dal luglio 1971 Aprà insieme a Enzo Ungari subentra nella gestione del Filmstudio 70, quando i tre fondatori per stanchezza fanno un passo indietro. Dopo qualche anno, nel 1974 Sbardella e Miscuglio rientrano, a loro si unisce Pier Farri, e questo gruppo rimane alla direzione della sala fino alla fine del 1977, quando Aprà lascia definitivamente. Meno chiaro risulta il momento dell'abbandono di Ungari ma è sicuramente precedente a quello di Aprà<sup>4</sup>. L'organizzazione del Filmstudio 70 è improntata all'informalità, all'investimento personale e passionale più che alla carta bollata, e questi passaggi non trovano riscontro nella documentazione ufficiale, ma nelle interviste e negli interventi degli interessati, nei ricordi di chi stava loro accanto in quel periodo<sup>5</sup>. Inoltre, normalmente, il gruppo ristretto che si occupa della gestione è coadiuvato nella programmazione e nell'organizzazione da una 'comunità' di collaboratori (Paolo Castaldini, Roni Daopoulo e altri) che orbitano attorno al Filmstudio 70.

Non essendo firmati e non avendo altre informazioni certe, non è possibile sapere quale sia il primo programma realizzato solo da Aprà e Ungari: alcune fonti indicano il programma dal 1° giugno al 27 luglio 1971, altre anticipano a quello dal 9 aprile al 31 maggio. Ma è certo che a partire da quest'ultimo viene dato maggiore spazio alle introduzioni delle singole rassegne e il loro tenore diventa più 'critico'. Data la natura e le necessità di una sala cinematografica, e in particolare di una struttura informale come il Filmstudio, sarei più propensa a

<sup>4</sup> Cfr. *L'altro schermo. Libro bianco sui cineclub, le sale d'essai e i punti di diffusione cinematografica alternativa*, a cura di A. Aprà, G. Grassi, Marsilio, Venezia 1978, p. 156. Nel testo, che appartiene alla serie dei Quaderni del SNCCI, come responsabili del Filmstudio 70 vengono indicati Adriano Aprà, Annabella Miscuglio, Americo Sbardella e Pier Farri.

<sup>5</sup> Al momento l'archivio del Filmstudio 70 non è consultabile. È conservato da Armando Leone, gestore del filmclub trasteverino insieme ad Americo Sbardella e Delia Peres, dal 1977 alla chiusura. Leone se ne è preso cura con lungimiranza e amore, e il suo aiuto è stato fondamentale per la stesura di questo testo. La speranza è che, quando l'archivio verrà reso pubblico (c'è un progetto al riguardo), si troveranno maggiori informazioni anche sull'organizzazione interna.



Fig. 1 – B. Bertolucci, J.-L. Godard e P. P. Pasolini al Filmstudio 1970.

leggere queste informazioni come segno di un passaggio di consegne morbido tra i due gruppi, un avvicinamento progressivo alla gestione del filmclub da parte dei due critici. Ancora prima, nel programma dal 4 febbraio al 31 marzo, al Filmstudio 70 si svolge la I rassegna di «Cinema&Film» (24 febbraio-5 marzo) che così viene presentata:

Questa prima selezione, a cui ne seguiranno altre, corrisponde, in questo momento del nostro lavoro, alla necessità di individuare una pratica cinematografica determinata, e di mettere in evidenza la teoria che la sostiene. [...] Semplicemente, quello che presentiamo è il primo, incompleto, dossier che riguarda un oggetto specifico, da sottrarre alle etichette che lo mimetizzano: la produzione, in Italia, delle immagini e dei suoni<sup>6</sup>.

Tra gli altri vengono proiettati i seguenti film: *Fuoco* (1968) di Gian Vittorio Baldi, *Tropici* (1968) di Gianni Amico, *Umano, non umano* (1969) di Mario Schifano,

<sup>6</sup> *Filmstudio 70*, programma 4 febbraio-31 marzo 1971.

*Capricci* (1969) di Carmelo Bene. Questa rassegna – altre non ne seguono – costruisce una dissolvenza incrociata tra il lavoro nella e della rivista e quello al Filmstudio 70 di cui Aprà è già un frequentatore. È qui che dal 1968 vede i film sperimentali italiani dei quali diventa un conoscitore e un sostenitore proprio sulle pagine della rivista. E i cineasti (del presente e del passato, italiani e stranieri), sostenuti su «Cinema&Film», a ben vedere entrano tutti nella programmazione del filmclub arricchendone e caratterizzandone la proposta.

Aprà ha sottolineato più volte come, chiusa l'esperienza di «Cinema&Film», abbia smesso di scrivere e abbia preferito trasferire il suo approccio critico nel lavoro alla Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro e al Filmstudio 70, e in quella che ha definito 'critica orale'. Questa consiste nelle lunghe conversazioni casalinghe sul cinema (e i film) con gli amici Ungari, Marco Melani e altri<sup>7</sup>. Una critica volatile e vitale – anche perché immersa nella vita quotidiana – all'insegna della dissipazione e del puro piacere del disquisire del proprio oggetto amoroso. Al contempo, la cinefilia selettiva e 'militante' praticata sulla rivista trova una notevole consonanza con i principi fondativi del filmclub e il tipo di programmazione che vi viene proposta. Il filmclub permette di uscire dalla separatezza della scrittura e del ruolo del critico per un maggiore coinvolgimento e intervento sul piano della politica culturale, di verifica, al contatto con il pubblico, delle proprie 'idee del cinema' e in generale dell'audiovisivo. In piena sintonia con lo spirito del tempo, da un lato abbiamo il privato della 'critica orale' e dall'altro il politico dell'impegno quotidiano della sala cinematografica.

Da «Cinema&Film» proviene anche Ungari, che ha cominciato la sua attività di critico e di organizzatore nella sua città natale, La Spezia, per poi trasferirsi a Roma nel 1969 insieme alla moglie Fiorella Giovannelli (anche lei in seguito collaboratrice del Filmstudio 70). Nel 1968, a La Spezia, insieme ad altri, alcuni anche redattori di «Cinema&Film», fonda il cineclub Charlie Chaplin, affiliato all'ARCI, e una rivista ciclostilata: «Giovane Cinema». È a Roma, però, che la passione totalizzante per il cinema di Ungari esplose in più direzioni: l'organizzazione e la programmazione – prima al Filmstudio 70, poi per Massenzio e la Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia diretta da Carlo

<sup>7</sup> Cfr. A. APRÀ, *Cronaca di una rivista*, in *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre rosse", due riviste intorno al '68*, a cura di G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa, Mimesis, Milano 2013, p. 43.

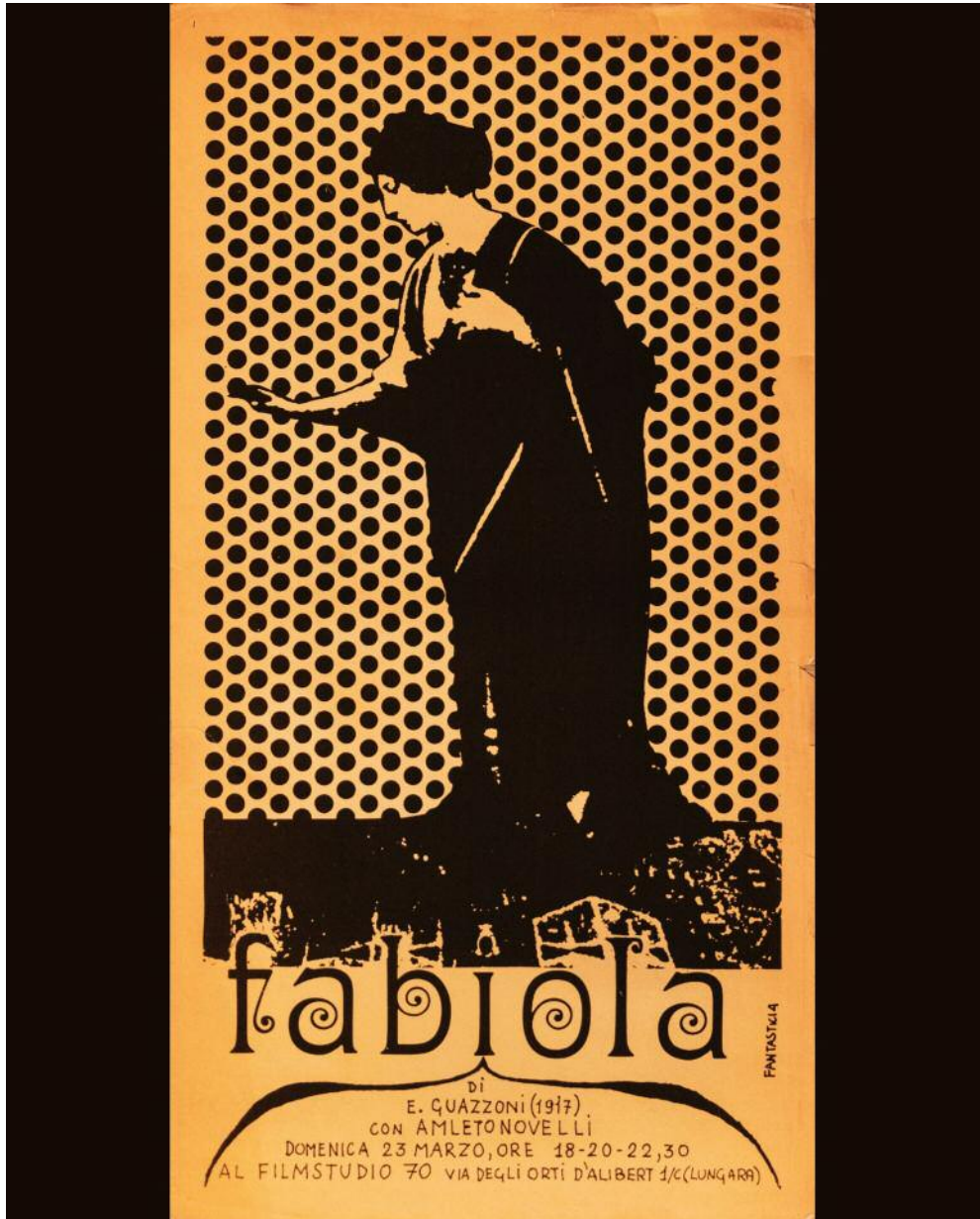


Fig. 2 – Locandina realizzata per la proiezione di Fabiola di E. Guazzoni, 1971, copyright Arch. Filmstudio.



Fig. 3 – Tessera associativa del Filmstudio, inizio anni 70.

Lizzani (solo per citare i più importanti) – e la scrittura sia critico-saggistica sia per il cinema, con le sceneggiature di film di Gianni Amico, Dario Argento, Giuseppe e Bernardo Bertolucci (con quest'ultimo scrive *L'ultimo imperatore*, uscito nel 1987, ma viene a mancare nel 1985 prima dell'inizio delle riprese). Aprà e Ungari, pur nella differenza caratteriale, sono uniti non solo da profonda stima e amicizia ma dall'approccio lucido e passionale al lavoro critico e organizzativo, e la loro collaborazione non si ferma al Filmstudio 70 ma prosegue in ambito festivaliero negli anni successivi<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. E. UNGARI, *Proiezioni private. Confessioni di un amatore di film*, a cura di A. Aprà, Il Castoro, Milano 1996, p. 13.

Il 'Filmstudio 70 secondo Aprà (e Ungari)', il progetto che avrebbero voluto realizzare con il filmclub (e che in parte è stato fatto), è messo nero su bianco in uno dei due quaderni di appunti manoscritti, conservati presso l'abitazione di Aprà. Il primo quaderno è datato sulla copertina novembre 73-aprile 76 (+ nota agosto 76) e il secondo aprile 76-78, mentre i testi all'interno non sono datati e sono indicati solo i numeri delle pagine. Nel primo quaderno ci sono due pagine dedicate espressamente al Filmstudio e alle sue articolazioni. Il progetto, infatti, prevede una diversificazione delle attività, un intervento dal basso, indipendente e alternativo, ma integrato in tutti i settori della cultura cinemato-grafica.

In primo luogo, per quel che riguarda l'esercizio, Aprà indica sia la sala romana sia altre sale in Italia. Per la sede romana prevede la creazione della seconda sala che immagina dedicata a proiezioni Super 8, video e altro. In effetti, nel novembre del 1975 viene inaugurata la sala 2 con la proiezione di *Anna* di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli (di quello stesso anno), facendo così del Filmstudio 70 la prima 'multisala' in Italia. Dalla fondazione del filmclub questo spazio è utilizzato per le mostre, i concerti, le prove teatrali (per esempio il Living Theatre), da truppe cinematografiche – come quella di *Le Vent d'est* (*Vento dell'est*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, 1970) –, e dal 1972 per i primi programmi in videotape, ma dopo la ristrutturazione è allestito come una vera sala per proiezioni di diversi formati. Dall'estate del 1975, poi, il Filmstudio 70 si consorzia con un altro filmclub romano, il Politecnico, e da quel momento fino a 1979 i due gruppi lavorano insieme, condividendo i programmi e sostenendosi a vicenda. È il primo passo verso una rete di livello nazionale che, a parte i rapporti occasionali per rassegne specifiche, ha visto negli anni due tentativi ufficiali, anche se di breve respiro: la LIACA (Lega Italiana Associazioni Culturali Alternative) e in seguito, nel 1981, un'associazione denominata 'Filmclub' per lo scambio di rassegne e informazioni tra gruppi di varie città. Questo sembra richiamare uno dei punti della presentazione del Filmstudio 70 del 1967: «ma è opportuno rilevare che se nascesse in ognuna delle principali città italiane anche una sola sala veramente indipendente, già si potrebbe parlare di un sia pur limitato circuito di distribuzione indipendente e, quindi, della possibilità di una produzione veramente libera»<sup>9</sup>. Sicuramente le collaborazioni sopracitate (e molte altre ce ne

<sup>9</sup> *Filmstudio 70*, programma 2-18 ottobre 1967.

sono state) nascono da quell'idea, ma anche da una prosaica consapevolezza delle difficoltà economiche che sale di quel tipo devono affrontare quotidianamente e dalla necessità di trovare soluzioni per abbattere i costi. Legato al tema della rete di filmclub a livello nazionale, è un altro punto del progetto di Aprà: la distribuzione. Dal 1974, in effetti, il Filmstudio 70 costituisce un settore dedicato alla distribuzione di film in 16mm e Super 8 (ma anche qualche titolo in 35mm) che viene gestito da Annabella Miscuglio fino al 1977 e poi da Armando Leone fino ai primi anni Ottanta. Non è stato ritrovato un catalogo dei film in distribuzione negli anni Settanta, solo uno del 1982, ma da questo si deduce che il nucleo più consistente è sicuramente quello dei film sperimentali italiani per i quali il Filmstudio si conferma essere il luogo ospitale che è stato dalla sua fondazione. C'era stata un'esperienza di distribuzione già nel 1968-1970 quando, come parte del nucleo romano del Collettivo Cinema Militante, il Filmstudio 70 ha dato vita a una piccola circolazione di opere militanti, italiane e straniere.

Negli appunti di Aprà si legge: «Il progetto di distribuzione deve avanzare di pari passo con la rivista, che ne sarà, fra le altre cose, il momento promozionale (idea della rivista-catalogo-bollettino)»<sup>10</sup>. Benché Aprà abbia sempre affermato di aver interrotto la scrittura critica negli anni del Filmstudio, in verità lui e Ungari trasformano il programma del filmclub in una rivista, ufficialmente registrata, che comincia le pubblicazioni nel febbraio 1974. È, ovviamente, una rivista sui generis, legata alle rassegne e agli autori e film presentati, e per questo non si occupa dell'attualità, delle nuove uscite in sala, ma unisce riflessioni sulla storia del cinema e approfondimenti sugli autori contemporanei. La forma, le dimensioni, e l'impaginazione dei programmi del Filmstudio non sono fisse, cambiano spesso negli anni, ma i programmi-rivista da me visionati sono dei grandi fogli con il programma vero e proprio (con date e titoli) su una faccia e i testi sull'altra. La particolarità è che i testi non sono firmati e quindi sono di difficile attribuzione. In questo ci viene in soccorso il quaderno di appunti di Aprà perché vi ho ritrovato alcuni dei testi poi pubblicati nella rivista-programma. Per quel che riguarda Ungari, nel volume *Schermo delle mie brame* del 1978, sono pubblicati anche dei testi ripresi dalla rivista «Filmstudio 70» anche se non sono indicati chiaramente<sup>11</sup>. L'unico da

<sup>10</sup> A. APRÀ, *Novembre 73-Aprile 76*, testo manoscritto inedito.

<sup>11</sup> Cfr. E. UNGARI, *Schermo delle mie brame*, Vallecchi, Firenze 1978.

me identificato è *John Huston sotto il vulcano*, che nel libro è datato gennaio 1969, ma è stato pubblicato nel programma di febbraio-marzo 1975 ad accompagnare una rassegna con quattro film di Huston: *The Maltese Falcon* (*Il mistero del falco*, 1941), *We Were Strangers* (*Stasera sorgerà il sole*, 1949), *The Treasure of the Sierra Madre* (*Il tesoro della sierra madre*, 1947), *Moby Dick* (*Id.*, 1956). La presenza degli scritti della rivista-programma del Filmstudio nel volume di Ungari mette in rilievo il valore dato dagli autori a questi testi che non sono solo di servizio e a corredo delle varie rassegne, ma sono autonomi e frutto di un lavoro (storico) critico che cammina di pari passo con la programmazione. Una pubblicazione ancora più corposa è quella omonima che accompagna la rassegna *Dimensione Super8* (4-15 dicembre 1975 e poi ripresa a maggio dell'anno successivo), un'ampia carrellata sui diversi ambiti di utilizzo del formato ridotto: cinema underground, familiare, scolastico, d'artista, militante. Il volume a cura di Adriano Aprà, Silvana Silvestri, Enzo Ungari (Filmstudio-Politecnico), Paolo Brunatto e Elio Rumma (Karma Film) accanto alle schede dei vari film divisi in sezioni, presenta degli interventi critici a inquadrare gli usi e il ruolo del Super 8 nel contesto dei media<sup>12</sup>. Questo testo rientra nella collana Quaderni del filmstudio con il numero 2 (non ne seguono altri); il primo è il saggio di Aprà e Ungari, *Il cinema di Andy Warhol*, pubblicato nel 1972 da Arcana dopo il lungo programma dedicato all'artista statunitense nei mesi precedenti. A novembre 1976 un'altra importante rassegna, *Kinomata. La donna con la macchina da presa* a cura di Rony Daopoulo e Annabella Miscuglio, che si tiene sempre nelle sale del Filmstudio 70 e del Politecnico, sfocia nel 1980 nella pubblicazione *Kinomata. La donna nel cinema* che riunisce testi sia originali sul cinema italiano sia in traduzione di esponenti della nuova critica femminista anglosassone, oltre a un ampio apparato di schede sulle registe e sui film<sup>13</sup>.

L'ultimo punto dello schema sul quaderno di Aprà riguarda la produzione: da un lato la creazione di un laboratorio per la produzione di 8mm, Super8 e videotape, dall'altro la realizzazione di corsi di cinema. Scrive al riguardo:

<sup>12</sup> Cfr. *Dimensione Super8. Quaderni del filmstudio n. 2*, a cura di A. Aprà, S. Silvestri, E. Ungari, P. Brunatto, E. Rumma, Roma 1975.

<sup>13</sup> Cfr. *Kinomata. La donna nel cinema*, a cura di A. Miscuglio, R. Daopoulo, Dedalo, Bari 1980.

I corsi di cinema saranno propagandati anch'essi dalla rivista, tenuti da redattori e collaboratori. Si faranno per i soci soltanto (così come il servizio di visione di film 8-S8), che però dovranno integrare con una somma (p.es. dopo due lezioni gratuite). [...] È chiaro che l'altro grosso momento del F[ilm]S[tudio] sarebbe il laboratorio, che comporta la produzione di film 8-S8, corsi tecnici. Oltre al cinema ci sarà il videotape come produzione e trasmissione (nella saletta)<sup>14</sup>.

Nella documentazione non sono state trovate notizie sull'effettiva creazione di corsi teorici o pratici all'interno del Filmstudio, né è stato realizzato un laboratorio di sviluppo e stampa di Super 8. Anche sul piano di un coinvolgimento produttivo diretto in qualche film non mi pare ci siano riscontri a parte i due casi ormai rinomati: uno è *Anna* di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli, che vede Aprà fondamentale deus ex machina, l'altro è *Io sono un autarchico* (1976) di Nanni Moretti. *Anna* è registrato su videotape (circa undici ore di girato) nel 1972, ma al tempo non è possibile montare il video se non in maniera estremamente artigianale, e, soprattutto, non è possibile mostrarlo sul grande schermo (solo su monitor). Per poterlo trasferire su pellicola 16mm serve un finanziamento che, grazie all'intervento di Aprà, viene fornito dal Film Forum di Berlino di Ulrich Gregor. Nel 1975 Grifi riesce così a 'vidigrafare' parti del girato video e a montarlo, realizzando, quindi, il film che conosciamo. Dopo i passaggi festivalieri a Berlino e a Venezia, dove viene introdotto da Adriano Aprà (al Festival di Cannes va nel 1976), *Anna* – come detto – ha la sua presentazione romana a novembre 1975 proprio al Filmstudio 70 dove viene proiettato per molti giorni e a più riprese anche negli anni successivi, entrando poi nella sua distribuzione (come riportato nel catalogo del 1982 sopracitato). L'intervento produttivo del Filmstudio 70 e in particolare di Aprà, i cui rapporti internazionali sono ormai consolidati in quegli anni, è fondamentale per l'esistenza stessa di un film come *Anna* che, fino a quel momento, è rimasto bloccato in un limbo (un esperimento tra cinema e vita ma non ancora opera). Seppur in maniera differente, anche *Io sono un autarchico* ha avuto il sostegno del Filmstudio che ne ha riconosciuto le qualità e le potenzialità, aiutandolo a emergere. Moretti ha già presentato nel filmclub i suoi primi tre cortometraggi Super8 nell'ambito della rassegna *Dimensio-*

<sup>14</sup> APRÀ, *Novembre 73-Aprile 76*, cit.

ne *Super8* nel 1975. È, quindi, già conosciuto come filmmaker quando propone *Io sono un autarchico* che viene presentato in Super8 per due giorni nel dicembre del 1976. Secondo una ricostruzione di Sbardella pubblicata qualche anno dopo su «Segnocinema», grazie all'interessamento di Pier Farri del direttivo del Filmstudio, l'ARCI finanzia il gonfiaggio in 16mm del film che partecipa al Premio Rizzoli e al Festival de La Rochelle in Francia<sup>15</sup>. Poi viene riproposto al Filmstudio per due mesi di seguito con enorme successo, lanciando definitivamente la carriera del giovane autore.

Come ho cercato di mostrare, il progetto delineato dagli appunti di Aprà (ma probabilmente anche frutto di un'elaborazione collettiva) attorno al 1974 (datazione mia) ha in quegli anni, intensi e brevi, delle ricadute reali sulle attività del Filmstudio. Questo, come in generale i filmclub, ha tentato di creare una struttura capace di produrre cultura cinematografica d'avanguardia su più piani, reggendosi però solo sull'intelligenza, la creatività e la passione dei suoi animatori, e affrontando oggettive difficoltà di finanziamento. La natura privatistica di queste iniziative garantisce la totale indipendenza e libertà nella programmazione, l'inventività di scelte innovative (molte di queste hanno fatto scuola sia in ambito televisivo sia nei grandi eventi estivi come l'Estate Romana), ma è alla base anche della loro precarietà. In un testo pubblicato su *L'altro schermo*, volume della collana Quaderni del SNCCI nel 1978, Aprà fa un bilancio delle attività dei filmclub, ne racconta la storia, i successi e anche le prospettive in un contesto molto cambiato da quando ha preso la direzione del Filmstudio sette anni prima. Scrive al riguardo:

In questo senso, il futuro dei club-cinema è nell'attività polivalente, che per qualcuno vuol dire cinema, teatro, casomai macrobiotica, per altri biblioteca, attività d'insegnamento; in ogni caso si tratta di socializzare la vita dei club-cinema, di farne dei punti di attività e di incontro attorno al momento centrale della proiezione, coinvolgendo un pubblico organizzato (rapporti con le scuole, con i comitati di quartiere). [...] Coordinamento dei club-cinema, organizzazione distributiva e forse anche produttiva, rapporto organico col territorio sono direzioni di lavoro giuste che non possono essere portate avanti, a mio av-

<sup>15</sup> Cfr. L. BANDIRALI, *Come andarono effettivamente le cose*, in «Segnocinema», n. 138, marzo-aprile 2006, pp. 17-18.

viso, senza un rapporto dialettico fra strutture private e strutture pubbliche<sup>16</sup>.

Ancora una volta i punti del progetto ci sono tutti e a questi si aggiunge il richiamo al supporto pubblico, senza il quale le attività culturali dei film club non sono più sostenibili e, soprattutto, non possono reggere all'onda d'urto delle tv private, che già si profila all'orizzonte, e ai cambiamenti dei comportamenti e dei consumi culturali.

All'uscita del volume suddetto, in verità, Aprà ha già lasciato il direttivo del Filmstudio per dedicarsi più intensamente all'organizzazione di festival e retrospettive (Incontri Cinematografici Monticelli Terme, poi Salso Film & Tv Festival, Mostra di Venezia, ecc.) che lo impegnano negli anni successivi. Ma questa è un'altra storia.

<sup>16</sup> A. APRÀ, *I club-cinema: da dove? Verso dove?*, in *L'altro schermo. Libro bianco sui cineclub, le sale d'essai e i punti di diffusione cinematografica alternativa*, a cura di Id., Grassi, cit., p. 45.

## Nella norma?

# La prima retrospettiva italiana sul cinema iraniano alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro del 1990

Marco Dalla Gassa\*

### ABSTRACT

Il saggio ricostruisce la genesi, la struttura e la portata della prima retrospettiva italiana dedicata al cinema iraniano, organizzata nel 1990 dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro sotto la direzione di Adriano Aprà. Analizzando il contesto geopolitico e istituzionale che rese possibile l'evento, il testo mette in luce il ruolo cruciale della Farabi Cinema Foundation e di altri enti governativi iraniani nella promozione internazionale del nuovo cinema post-rivoluzionario. Attraverso poi un'analisi dei materiali paratestuali e delle dinamiche curatoriali, si evidenzia come la retrospettiva pesarese, pur frutto di complesse negoziazioni diplomatiche, sia riuscita a operare una selezione strategica capace di valorizzare singolarità autoriali (Naderi, Makhmalbaf, Kiarostami) e ad attivare un discorso critico centrato sulla 'solitudine' e sul 'riscatto' come categorie ricorrenti della ricezione festivaliera. Il saggio propone infine una riflessione sulle modalità con cui i festival internazionali contribuiscono alla costruzione simbolica delle cinematografie 'altre', mostrando come Pesaro abbia saputo trasformare un'operazione condotta da istituzioni proiettate 'nella norma' in un dispositivo di riconoscimento selettivo e culturale 'fuori norma'.

**Parole-chiave.** Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro; Cinema iraniano post-rivoluzionario; Adriano Aprà; Film festival studies; Circolazione cinematografica; Farabi Cinema Foundation

The essay reconstructs the origins, structure, and scope of the first Italian retrospective dedicated to Iranian cinema, organized in 1990 by the Mostra del Nuovo Cinema of Pesaro under the direction of Adriano Aprà. By analysing the geopolitical and institutional context that made the event possible, the text highlights the crucial role played by the Farabi Cinema Foundation, and other Iranian state institutions in the international promotion of the new post-revolutionary cinema. Through an analysis of paratextual materials and curatorial dynamics, the essay shows how the retrospective – despite being the outcome of complex diplomatic negotiations – managed to carry out a strategic selection that emphasized key auteur figures (Naderi, Makhmalbaf, Kiarostami) and activated a critical discourse centred on 'solitude' and 'redemption' as recurring categories in festival reception. Finally, the essay reflects on how international film festivals contribute to the symbolic construction of 'other' cinemas, showing how Pesaro succeeded in transforming an operation driven by institutions oriented 'within the norm' into a device of selective and cultural recognition.

**Keywords.** Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro; Post-revolutionary Iranian cinema; Adriano Aprà; Film festival studies; Film circulation; Farabi Cinema Foundation

\* Marco Dalla Gassa, Università Ca' Foscari, dallagas@unive.it.

Nel 1983, dalle colonne di «Film Comment», John Motavalli scrive:

Il trionfo della Rivoluzione iraniana nel 1979, che prometteva una nuova era di libertà politica e culturale per un popolo a lungo sofferente, si è rivelato un disastro senza attenuanti – non da ultimo per l'emergente industria cinematografica del paese. Sotto il severo dominio della rigida teocrazia dell'ayatollah Khomeini, un'industria indipendente e un tempo fiorente, che nel solo 1972 produceva ben 91 lungometraggi, è stata ridotta a un'ombra sottomessa e impaurita di ciò che era. La maggior parte dei registi, produttori, attori e tecnici cinematografici più talentuosi sono ora in esilio e coloro che sono rimasti vivono in silenzio o lavorano sotto enormi restrizioni. Nei quattro anni successivi alla rivoluzione, sono stati prodotti solo 40 film, di cui 23 sono stati censurati<sup>1</sup>.

Nel 1994, dalle colonne di «Film Quarterly», Bill Nichols invece chiosa:

Il cinema iraniano si distacca dall'enfasi hollywoodiana per lo sviluppo lineare [...]; si astiene dal vivido, e persino esagerato, impiego della trama per raccontare storie relativamente semplici, com'è tipico del cinema sovietico; è privo delle ambiguità esistenziali del cinema d'arte europeo; [...] Siamo attratti nell'ambito sperimentale dell'immanenza, dove [si distinguono] i ritmi quotidiani, le manifestazioni del *taqiyab* (tenere segreti i propri veri sentimenti), un acuito senso della durata e l'intensificazione del bisogno di fare deduzioni [...]. È la stessa frugalità della rappresentazione e della narrazione a produrre la sensazione di un pattern o di un significato, non centrato però sui personaggi e sull'individualismo che una simile focalizzazione potrebbe sottintendere. [...] I film iraniani ci spingono in un mondo di vento, sabbia e polvere, di donne velate e uomini stoici, di tempi inusuali e ritmi estranei<sup>2</sup>.

A distanza di poco più di un decennio, le due valutazioni qui sopra riportate appaiono radicalmente divergenti, ben oltre le differenze tra singole soggettività critiche. La prima descrive un panorama produttivo quasi azzerato dal nuovo

<sup>1</sup> J. MOTAVALLI, *Exiles*, in «Film Comment», n. 4, July-August 1983, p. 56 (trad. nostra).

<sup>2</sup> B. NICHOLS, *Discovering Form, Inferring Meaning. New Cinemas and the Film Festival Circuit*, in «Film Quarterly», n. 3, spring 1994, p. 26 (trad. nostra).

regime, segnato da una censura pervasiva e dall'esilio di numerosi registi<sup>3</sup>; la seconda delinea invece una cinematografia matura, dotata di uno stile autonomo e riconoscibile, capace di distinguersi dai modelli statunitensi, sovietici o europei, tra «vento, sabbia e polvere», «donne velate, uomini stoici», «tempi inusuali e ritmi estranei». Tale contrasto solleva la nostra curiosità: è possibile che si tratti davvero dello stesso comparto produttivo? E se sì, attraverso quali processi si è potuto rialzare in così breve tempo dalle proprie 'ceneri', acquisendo prestigio e riconoscibilità internazionale? Meglio ancora: quali dinamiche interne all'industria cinematografica iraniana e quali condizioni esterne, legate al circuito festivaliero, hanno agito sinergicamente per rendere queste due rappresentazioni non contraddittorie, ma contigue, con una metamorfosi delle percezioni tanto rapida quanto poco indagata dalla letteratura accademica?

Per affrontare gli interrogativi posti, il saggio si concentra su alcuni momenti chiave che hanno favorito la circolazione del cinema iraniano e l'attivazione di specifici paradigmi ricettivi, ponendo particolare attenzione al ruolo conoscitivo e riconoscitivo esercitato dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Nell'edizione del giugno 1990, la prima sotto la direzione di Adriano Aprà, il Festival dedica un'ampia retrospettiva al cinema iraniano, la prima in Italia e tra le prime in Europa. In un contesto di articolate negoziazioni con le agenzie culturali e governative iraniane, si cercherà di comprendere se tale rassegna abbia rappresentato un momento di transizione verso la legittimazione del cinema iraniano, favorendo l'emergere di un canone o di disposizioni positive come quelle presenti nella citazione di Bill Nichols<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Tra questi Motavalli ricostruisce in particolare i tracciati diasporici di tre cineasti, Sohrab Shahid Saless, Parviz Kimiavi e Parviz Sayyad, emigrati rispettivamente in Germania, Francia e Stati Uniti e di altre star della televisione e del cinema iraniano sotto lo Shah. Cfr. MOTAVALLI, *Exiles*, cit, pp. 56-59.

<sup>4</sup> In questo nostro breve carotaggio, pur senza citarli esplicitamente, ci avvarremo degli strumenti teorici offerti dai *film festival studies*: sia di quelli che analizzano l'attribuzione di capitale simbolico e sociale all'interno dei festival, sia di quelli che li interpretano come luoghi di scambio culturale e negoziazione politico-diplomatica. Cfr. almeno M. DE VALCK, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, pp. 29-35; S. PISU, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema*, FrancoAngeli, Milano 2017; *Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia*, a cura di M. Acciari, R. Menarini, in «Cinergie. Il Cinema e le altre arti», n. 3, 2014, <<https://cinergie.unibo.it/>

## Strategie produttive e soft power. Il ruolo della Farabi Cinema Foundation e di altre istituzioni governative

Come ricorda correttamente Motavalli, nel primo periodo post-rivoluzionario (1979-1982), la produzione cinematografica subisce un crollo vertiginoso a causa dell'incertezza generata dal cambio di regime e da una serie di riforme legislative che tardano ad arrivare per regolamentare il settore, inclusi i nuovi criteri della censura<sup>5</sup>. A fronte di un'industria che nel periodo dello Shah produceva una novantina di titoli l'anno, secondo Naficy e altri<sup>6</sup>, nel 1979 vengono realizzati soltanto 5 film che salgono a 14 nel 1982, a 35 nel 1983, 41 nel 1984, 47 nel 1986 e 50 nel 1989<sup>7</sup>. Principali meriti di tale incremento vanno attribuiti alla nascita di un sistema integrato di enti pubblici e privati che vede al suo centro le attività della Farabi Cinema Foundation, sotto la direzione di Mohammad Beheshti<sup>8</sup>. La FCF viene istituita nel 1983 dal Ministero della Cultura e dell'Orientamento Islamico, da poco affidato a Mohammad Khatami, futuro presidente 'moderato' della Repubblica Islamica, con alcune precise funzioni regolative: attribuisce un 'marchio di qualità' alle pellicole in linea con i dettami religiosi, sia in fase di pre che di post-produzione definendo (o rallentando/bloccando) i rispettivi percorsi distributivi; affitta attrezzature tecniche ai produttori (alcune confiscate nel 1979 ai privati); facilita l'individuazione di location e maestranze; sceglie i film stranieri che possono essere distribuiti nelle sale del paese, dando prevalenza ai film d'autore europei e asiatici ed escludendo quelli statunitensi. Tra il 1983 e il 1986, partecipa con proprie risorse alla co-produzione: tra i beneficiari ci sono autori

[article/view/6991/6725](#)> (ultima consultazione:3 novembre 2025).

<sup>5</sup> Per un riepilogo sull'andamento della produzione cinematografica iraniana dal 1979 al 2009 rimando ai dati diffusi dall'Iranian National Film Archive. Cfr. H. NAFICY, *A Social History of Iranian Cinema. The Islamicate Period, 1978-1984*, vol. III, Duke University Press, Durham 2012, p. 171.

<sup>6</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>7</sup> Consultando altre fonti, i numeri variano di qualche unità, ma concordano nell'indicare un progressivo incremento delle pellicole realizzate nel corso del decennio. Cfr. ad esempio *L'Iran e i suoi schermi*, a cura di F. Bono, Marsilio, Venezia 1990, p. 102.

<sup>8</sup> Per un'analisi più approfondita delle politiche cinematografiche post-rivoluzionarie e del ruolo della Farabi Cinema Foundation (in farsi) cfr. M. ASADZADEH, H. ASHNA, *Theory of Iranian State Cinema (Post-Revolutionary Cinema Policy Analysis Emphasizing on the Policies of the Farabi Cinema Foundation)*, in «Journal Strategic Studies of Public Policy», n. 34, June 2020, pp. 252-271.

affermati come Mohsen Makhmalbaf<sup>9</sup> e Abbas Kiarostami, e registi di genere come Ebrahim Hatamikia e Kianoush Ayari. La Fondazione cura inoltre pubblicazioni promozionali in farsi e in inglese; si occupa della sottotitolatura delle pellicole; garantisce una presenza ufficiale ai mercati, oltre al supporto logistico ed economico alle delegazioni iraniane invitate nei festival<sup>10</sup>. Secondo l'opinione di Alberto Elena Díaz<sup>11</sup>, l'ente lavora in questo periodo per promuovere un'immagine moderata e spirituale del nuovo corso rivoluzionario, supportando registi compatibili con i principi religiosi e pur tuttavia capaci di coinvolgere un pubblico borghese e colto. Tanto sul fronte interno, quanto su quello internazionale, si propone come agente di diplomazia culturale, spendendosi non solo in termini di censura e oscurantismo, ma anche valorizzando qualità estetiche, pedagogico-educative e persino paesaggistico/turistiche del cinema nazionale. La sua prerogativa è di essere presente, come soggetto mediatore e garante, in tutte le fasi di preparazione, realizzazione, distribuzione e valorizzazione del film, 'pivot' imprescindibile per tutti i soggetti interessati al mondo cinematografico, istituzionali e non, pubblici e privati, locali e internazionali.

Il sistema di sostegno al cinema iraniano non si esaurisce certo con le attività della FCF. Vi concorrono anche altre istituzioni importanti, tra cui segnaliamo almeno il Fajr International Film Festival, il dipartimento cinematografico del Kanun (Istituto per lo Sviluppo Intellettuale dei Bambini e Giovani Adulti), il DEAFIC – Documentary, Experimental and Animation Film Center (originariamente conosciuto come Sinema-ye tajrobi) e l'IRIB – Islamic Republic of Iran Broadcasting. Fondato nel 1982 per valorizzare la produzione nazionale, il Fajr<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Per quanto riguarda i nomi dei registi iraniani si è scelto di utilizzare la romanizzazione diffusa in lingua inglese. Essendo talvolta i sistemi di translitterazione tra il farsi e le lingue europee leggermente diversi tra loro, è possibile riscontrare alcune differenze tra i nomi qui citati e gli stessi menzionati nei volumi commentati.

<sup>10</sup> Cfr. NAFICY, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. III, cit., pp. 127-130; A. DEVICTOR, *Politique du cinéma iranien de l'ayatollah Khomeyni au président Khâtami*, CNRS, Paris 2004, pp. 57-59.

<sup>11</sup> Cfr. A. ELENA DÍAZ, *La década prodigiosa. Cine iraní 1983-1993*, in «Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen», n. 19, Février 1995, pp. 17-27.

<sup>12</sup> Sul ruolo del Fajr cfr. tra gli altri C. BERRY, *Fajr International Film Festival in the 1990s. The Past Is Another Country*, in *Film Festival Yearbook 6. Film Festivals and the Middle East*, a cura di D. Iordanova, S. Van De Peer, University of St Andrews, St Andrews 2014, pp. 105-113; A. DEMY-GEROE, *On*

si trasforma nel corso del decennio in uno dei pochi spazi di scambio culturale e commerciale con l'estero. Per ottenere il riconoscimento della FIAPF, introduce una sezione dedicata a opere provenienti da paesi islamici, dall'Asia e dal cosiddetto 'Terzo mondo', istituisce giurie internazionali e si articola in un'edizione nazionale (febbraio) e una internazionale (primavera), con ospiti stranieri, una selezione distinta e un mercato a partire dagli anni Novanta. Il Kanun, fondato ai tempi dello Shah, è forse ancora più noto all'estero: nella sua unità produttiva operano registi come Amir Naderi, Abbas Kiarostami, Bahram Beyzai, Ebrahim Forouzesh e Majid Majidi. L'istituto ha un proprio circuito di sale, spesso collegato a scuole e centri educativi, un festival specifico (ICFF, a Isfahan dal 1984) e una relativa libertà tematica ed espressiva, pur declinata nel filone dei film per ragazzi. Anche il DEAFIC, fondato nel 1984 e specializzato in produzioni in 16mm, e l'IRIB, la televisione di stato, si rivelano incubatori di talenti: consentono a figure come Ahmad Reza Darvish, Mohsen Makhmalbaf, Ebrahim Hatamikia e Khorshid Sinai di realizzare le loro opere prime o seconde, spesso stilisticamente audaci e tematicamente complesse (dolore, perdita, crisi morale tra i temi toccati)<sup>13</sup>. Il sistema è così interdipendente e integrato che già a metà degli anni Novanta, Elena Díaz afferma:

Il prestigio internazionale del cinema iraniano, meritato come pochi altri in questo decennio turbolento, è raramente visto da una prospettiva più ampia di quella delle brillanti opere isolate di presunti geni solitari. Eppure nulla potrebbe essere più lontano dalla verità di questa immagine idealizzata di un'esplosione di talenti in condizioni avverse. Il rinnovamento del cinema iraniano è stato un'operazione minuziosa e consapevole, irta di difficoltà e, in ultima analisi, dall'esito ancora incerto<sup>14</sup>.

Detto altrimenti, chi ha la possibilità di avvicinarsi alla cinematografia iraniana per la prima volta non può che riconoscere l'inverarsi di un 'soft power'<sup>15</sup>

*the Road for Iranian Cinema. Some Observations on a Decade or so of the Fajr International Film Festival*, in *Film Festival Yearbook 6*, a cura di Iordanova, Van De Peer, cit., pp. 115-127.

<sup>13</sup> Per una storia delle istituzioni governative di sostegno all'industria cinematografica si rimanda ai già citati lavori di Naficy e Devictor.

<sup>14</sup> ELENA DÍAZ, *La década prodigiosa*, cit., p. 26.

<sup>15</sup> A tal proposito cfr. B. ATWOOD, *Reform Cinema in Iran. Film and Political Change in the Islamic Republic*, Columbia University Press, New York 2016.

«minuzios[o] e consapevole» che, non a caso, cerca una sponda internazionale nei film festival per guadagnare ancora più prestigio e riconoscibilità. È, infatti, a questi ultimi che saranno dedicate le pagine seguenti, prima di sbarcare, da ultimo, in quel di Pesaro.

### **Il cinema post-rivoluzionario iraniano e la sua fortuna festivaliera**

Per quanto riguarda la circolazione internazionale del cinema iraniano<sup>16</sup>, un ruolo centrale va attribuito a *Gaav*<sup>17</sup> (*La vacca*, Dariush Mehrjui, 1969), premio FIPRESCI alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 1971, film divenuto suo malgrado, dopo il 1979, un modello del nuovo corso post-rivoluzionario. Il riconoscimento pubblico di Khomeini, che ne lodò il contenuto morale in un discorso rivolto ai lavoratori del comparto audiovisivo, contribuì a orientare registi e produttori verso un'idea di cinema capace di coniugare funzione educativa, umiltà dei personaggi e simbolismo delle situazioni rappresentate<sup>18</sup>. La figura di un uomo (o più frequentemente di un ragazzo) solo e disperato per il trauma di una perdita diventa, infatti, una sorta di *topos* che ricorre, con poche eccezioni, in molte opere iraniane premiate all'estero negli anni Ottanta. Queste ultime vedono al centro delle vicende giovani orfani, studenti 'ribelli', profughi

<sup>16</sup> Non sono pochi i contributi dedicati alla circolazione del cinema iraniano attraverso i festival, anche se si trovano scarni riferimenti agli anni Ottanta. Cfr. S. ESFANDIARY, *Iranian Cinema and Globalization: National, Transnational, and Islamic Dimensions*, Intellect, London 2012; H. MOAZEZINIA, *Festival-cinema: Iranian cinema, international festivals*, Soroush, Teheran 2009; G. MOHAMMADIMEHR, M. SEPEHRI, *The Factors of Iranian Cinema's Global Success at Festivals: Content Analysis of Prize-Awarded Movies at Cannes, Berlin, Venice and Locarno Festivals*, in «Cross-Cultural Communication», n. 1, 2016, pp. 16-23.

<sup>17</sup> Per quanto riguarda la translitterazione dei titoli originali dei film dal farsi si è scelto di usare lo standard internazionale (fonte: IMDb), per coerenza di criterio. Per quanto riguarda il relativo titolo italiano di queste pellicole si è invece deciso di utilizzare la versione scelta dai distributori e/o dai festival italiani (non sempre una traduzione letterale). Quando i film non hanno conosciuto una distribuzione italiana si è scelto di inserire sempre il titolo internazionale in inglese nella prima e nelle successive occorrenze per facilità di memorizzazione.

<sup>18</sup> Cfr. H. EIDIZADEH, *Memories of a Revolution. How Iranian Cinema Was Shaped After the Islamic Revolution of 1979*, in «photogénie», n. 2, 22 April 2020, <<https://photogenic.be/memories-of-a-revolution-how-iranian-cinema-was-shaped-after-the-islamic-revolution-of-1979/>> (ultima consultazione: 6 maggio 2025).

di guerra, migranti, uomini ritirati in qualche modo dal mondo<sup>19</sup>, in una continuità tematica e ‘caratteriale’ con *La vacca* che definisce quello che Marijke De Valck chiamerebbe un ‘sito di passaggio’<sup>20</sup>, ovvero un luogo negoziale dove convergono e si valorizzano diversi interessi: da una parte quelli delle istituzioni del nuovo corso rivoluzionario che hanno bisogno di veicolare storie edificanti ed educative, dove emerge tutta la tenacia di un popolo che si sta sollevando da un periodo buio; e, dall’altra, quelli dei programmatori festivalieri e delle opinioni pubbliche internazionali che riconoscono nei giovani iraniani solitari e determinati un desiderio universale di emancipazione e di riscatto che attraversava i cosiddetti ‘nuovi cinema’ da almeno gli anni Sessanta in avanti. Va aggiunto però che sono questi stessi film a esperire, nelle kermesse festivaliere, la medesima condizione di ‘solitudine’ e ‘riscatto’ (se premiati) dei loro personaggi, dal momento che, almeno fino al 1989, le presenze di pellicole iraniane in appuntamenti come Berlino, Venezia, Cannes, Rotterdam, São Paulo, Göteborg o Toronto restano episodiche e concentrate su pochissimi titoli, con l’eccezione del Festival des 3 Continents di Nantes<sup>21</sup>, del Locarno Film Festival<sup>22</sup> e di alcune vetrine para-festivaliere<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Pur senza arrivare agli eccessi visionari del contadino di *Gaav* analoghe disposizioni d’animo si trovano nella testardaggine e nella rabbia dell’orfano di *Davandeh* (*Il corridore*, Amir Naderi, 1985), selezionato a Venezia e Londra e vincitore della Mongolfiera d’Oro a Nantes oppure nella disperazione dell’adolescente di *Aab, baad, kbaak* (*Acqua, vento, sabbia*, Amir Naderi, 1989), anch’esso premiato a Nantes; stesso discorso vale per i protagonisti soli e indecisi di *Nakhoda Khorsbid* (*Capitan Khorsbid*, Nasser Taghvai, 1987) e di *Khane-ye doust kodjast?* (*Dov’è la casa del mio amico?*, Abbas Kiarostami, 1987), entrambi premiati al Fajr e poi, successivamente, a Locarno con il Pardo di bronzo; altre similitudini caratteriali si ritrovano nella disperazione del profugo afgano di *Bicycleran* (*Il ciclista*, Mohsen Makhmalbaf, 1989) o nelle fatiche dell’integrazione vissute dal giovane protagonista di *Bashu, gharibeye koochak* (*Bashù il piccolo straniero*, Bahram Beyzai 1989), vietato inizialmente perché non in linea con gli obiettivi della propaganda militare, recuperato con grande enfasi nell’edizione del Fajr del 1989 e poi presentato in molti festival internazionali. Lo stesso *Nema-ye Nazdik* (*Close Up*, Abbas Kiarostami, 1990), premio della critica al Festival Internazionale di Montreal, vede al centro della scena un uomo alla disperata ricerca... di un film da realizzare.

<sup>20</sup> Cfr. DE VALCK, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., pp. 36-39.

<sup>21</sup> Nantes programma film iraniani con una certa regolarità. Nel dicembre 1980 presenta due film: si tratta di *Goft bar se nafareshan* (*All Three, He Said*, Gholamali Erfan, 1980) e *Jostaju 1* (*La ricerca 1*, Amir Naderi, 1980). Nel 1981 è la volta di *Tcherike-ye Tara* (*Balad of Tara*, Bahram Beyzai, 1979) e *Aghaye birglypbe* (*Mr. Hieroglyph*, Gholamali Erfan, 1980). Nel 1986 passa *Hayate Poshti Madreseye*

Come già accennato, un vero cambio di passo si verifica sul finire del decennio in una non casuale coincidenza con gli anni della presidenza Rafsanjani (agosto 1989-1997), figura ibrida tra politico, militare e imprenditore con interessi proiettati verso il commercio estero. In un contesto di parziale riapertura diplomatica verso Europa e Stati Uniti, anche il sostegno alla diffusione oltreconfine del cinema nazionale accelera visibilmente. Secondo le cifre fornite da Mohammad-Mehdi Dadgoo<sup>24</sup>, ai già significativi 88 titoli iraniani selezionati nel 1989, seguono ben 377 nel 1990, 291 nel 1991 e 415 nel 1993, con una media annuale di circa venti premi vinti. Da questo punto di vista possiamo considerare il 1990 come un anno spartiacque anche per la moltiplicazione di retrospettive e focus internazionali: in primavera, l'UCLA inaugura la Celebration of Iranian Cinema, settimana dedicata a film provenienti dall'Iran e dalla diaspora 'accentata'<sup>25</sup>, oggi sostenuta dalla Farhang Foundation; in estate, il Giffoni Film Festival presenta Portrait Iran Cinema, piccola rassegna di 8 film iraniani per l'infanzia, con lavori di Naderi, Kiarostami, Mehrjui e altri; nel novembre 1990, il Festival des 3 Continents di Nantes organizza il Panorama du ciné iranien, curato da Philippe Jalladeau, con ben 27 film, di cui però 22 risalenti all'epoca dello Shah e solo 5 post-1979.

È in occasione della retrospettiva di Nantes che si deposita, in particolare presso la critica francese, una lettura del cinema iraniano contemporaneo ben esemplificata dal reportage di Thierry Jousse pubblicato sui «Cahiers du Cinéma»

*Adl-e-Afagh* (*The School We Went to*, Dariush Mehrjui, 1980), una vecchia produzione del Kanun, mentre nel 1987 viene presentato *Kenar-e berke-ba* (*Beside the Ponds*, Yadollah No-asri, 1986). Nel 1988, oltre al già citato *Dov'è la casa del mio amico?*, si può vedere un altro film di Beyzai ovvero *Shayad Vaghti Deegar* (*Maybe Some Other Time*, 1988).

<sup>22</sup> Oltre ai titoli di Kiarostami e Taghvai già citati e ai due film premiati di Naderi (nel 1986 e nel 1989) c'è pure *Arousi-ye Khouban* (*Il matrimonio dei benedetti*, Mohsen Makhmalbaf, 1989).

<sup>23</sup> Cfr. H. NAFICY, *A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010*, vol. IV, Duke University Press, Durham 2012, pp. 243-244.

<sup>24</sup> Cfr. M.-M. DADGOO, *Government Policies*, in «Cinemaya. The Asian Film Quarterly», n. 22, winter 1993-1994, pp. 64-65.

<sup>25</sup> Il riferimento è naturalmente a un altro testo capitale di Naficy, peraltro co-curatore della sezione. Cfr. H. NAFICY, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2001.

nel dicembre 1990 intitolato *Iran: les modernes*<sup>26</sup>. Prima Jousse e poi Nichols e altri individuano nella cinematografia persiana tratti di una modernità alternativa e appartata, capace di rinverdire, pur in forme radicalmente differenti, la lezione delle *Nouvelles Vagues*, ma in termini assai diversi rispetto a quelle di altre aree geografiche. A definire tale modernità è infatti una concezione (premoderna?) sobria e rigorosa della scrittura per immagini, forgiata dalle necessità di eludere le restrizioni imposte dal regime grazie a uno sperimentalismo che tende non a ‘battere’ ma a ‘levare’, ovvero che privilegia la sottrazione all’enfasi, il nascondersi all’esibizione, secondo canoni che poi verranno formalizzati con l’etichetta dello *slow cinema*<sup>27</sup>. Tale chiave di lettura non si limita a essere applicata alla rappresentazione del singolo personaggio o alla traiettoria ricettiva di alcune pellicole, ma è estesa all’intera produzione iraniana, cristallizzandola, almeno secondo i criteri di selezione dei festival, come un soggetto altro: leggibile, moderno ma non occidentalizzato, poetico ma non (eccessivamente) esotico. È proprio questa duplice dimensione di solitudine strutturale e di riscatto simbolico che consente al cinema iraniano di tracciare un’identità autonoma e riconoscibile all’interno della variegata geopolitica delle immagini e, non a caso, è attorno a questa partita che si muove la rassegna pesarese del 1990.

### **L’Iran e i suoi schermi... pesaresi**

La retrospettiva organizzata dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema si svolge dal 1° al 9 giugno. Curata da Adriano Aprà, essa offre la più ampia selezione di film contemporanei in lingua farsi mai presentata fuori confine, con il contributo di un numero assai significativo (e variegato) di partner istituzionali<sup>28</sup>, accompagnata da apparati critici inediti, tra cui un quaderno informativo e una monografia ricchi di dati e documenti, interviste, schede filmiche, saggi in tradu-

<sup>26</sup> Cfr. T. JOUSSE, *Iran: les modernes*, in «Cahiers du cinéma», n. 440, Février 1991, p. 13.

<sup>27</sup> Su questa categoria cinematografica cfr. almeno *Slow Cinema*, a cura di T. De Luca, N. Barradas Jorge, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

<sup>28</sup> Nel programma e nel quaderno informativo, Aprà ha modo di ringraziare le istituzioni che hanno collaborato per il reperimento di copie e sottotitoli, tra cui la Farabi Cinema Foundation, l’IRIB, l’Archivio Nazionale Cinematografico dell’Iran, l’Ambasciata d’Italia a Teheran, il Festival Internazionale del Cinema Fajr, il Tehran Kamran Shirdel, l’International Film & Video Center di New York.

zione. Il palinsesto si compone di 22 film, di cui 7 di uno stesso autore, Amir Naderi, a cui è dedicato un tributo, e altri 15 firmati da altri 15 cineasti diversi<sup>29</sup>. Se la personale di Naderi segue la classica logica della costruzione autoriale (ci torneremo tra poco), ben più interessante è la parte di programma ‘generalista’, perché sembra fotografare la recente produzione iraniana, ma per così dire con il ‘manuale Cencelli’ in mano. Ogni regista, compresi i già noti Kiarostami e Makhmalbaf, è presente con un solo lavoro, come per mantenere un grado di rappresentatività equilibrato tra le varie spinte in atto. Nel drappello di titoli presentati se ne trovano alcuni attenti a tematiche sociali e altri a soggetti più intimi e privati<sup>30</sup>; le ambientazioni colgono la ricchezza paesaggistica del paese, tra nord e sud, zone urbane e rurali, regioni desertiche e altre rigogliose, vedute montuose e marine<sup>31</sup>; i generi cinematografici spaziano dai film per bambini, ai *war movies*,

<sup>29</sup> L'omaggio a Naderi offre uno spaccato pre e post-rivoluzionario della sua produzione: vengono proiettati *Tangsir* (*Id.*, 1973), *L'armonica* (1974), *Entezār* (*L'attesa*, 1974), *Marsiyeh* (*Requiem*, 1974), *Jostoju yek* (*La ricerca 1*, 1980), *Il corridore* (1984) e *Acqua, vento, sabbia* (1989). La selezione si completa con un mediometraggio degli anni Settanta di Abbas Kiarostami, *Tajrobeh* (*Esperienza*, 1973), e con i seguenti titoli della decade successiva: *Marsiye-ye gomshodeh* (*Il requiem perduto*, Khosrow Sinai, 1971-1983), *Madian* (*La giumenta*, Ali Jekan, 1985), *Bashu*, *il piccolo straniero* di Bahram Beyzai, *Una dote per Robab* di Siamak Shayeghi, *L'ambulante* di Mohsen Makhmalbaf, *Ejareb-neshin-ha* (*Gli inquilini*, Dariush Mehrjui, 1987), *Kelid* (*La chiave*, Ebrahim Forouzesh, 1987), *Capitan Khorshid* di Nasser Taqvai, *Doran-e sorbi* (*Tempi difficili*, Khosro Masumi, 1988), *Ansu-ye Atash* (*Oltre il fuoco*, Kianoush Ayari 1988), *Didebban* (*La vedetta*, Ebrahim Hatamikia, 1989), *Gal* (*La rognna*, Abolfazl Jalili, 1987-1989), *Nar-o-ney* di Saeed Ebrahimifar e *Mabi* (*Il pesce*, Kambuzia Partovi, 1989).

<sup>30</sup> Ecco alcuni esempi che testimoniano la varietà della selezione. *La vedetta* di Hatamikia, tra i film più rappresentativi del cosiddetto ‘cinema sacro della difesa’ (defa-e moghaddas), racconta il viaggio solitario di un soldato incaricato di portare munizioni a un avamposto durante la guerra Iran-Iraq, fino al sacrificio per i suoi compagni. *La rognna* di Jalili, ambientato negli ultimi anni dello Shah, narra la vicenda di Hamed, un ragazzo rinchiuso in un riformatorio per attività politica e ridotto in condizioni disumane. *Oltre il fuoco* di Ayari è incentrato sull'impatto dell'industria petrolifera in un villaggio del Khuzestan e sul conflitto tra due fratelli. *Gli inquilini* di Mehrjui propone una satira sociale ambientata in un palazzo di Teheran, dove si scontrano un amministratore disonesto e le famiglie residenti. *La chiave* di Forouzesh è ambientato in un appartamento, dove un bambino, rimasto solo, deve occuparsi del fratellino neonato.

<sup>31</sup> Il Khuzestan, nel sud-ovest iraniano, fa da sfondo a *Oltre il fuoco*, mentre *Bashu, il piccolo straniero* si apre nella stessa regione per poi spostarsi nel Gilan, nel nord-ovest verdeggiante del Paese, dove si svolge gran parte della narrazione. Sempre nel nord, tra Gilan e Mazandaran, si ambientano opere come *La giumenta* e *Una dote per Robab*. Tehran è lo scenario urbano riconoscibile

dalla satira di costume, al footage documentaristico. Ancora più di Nantes, Pesaro propone un ventaglio di situazioni nelle quali emergono non solo le istanze individuali, ma anche quelle collettive, non solo i condizionamenti esterni (guerre, intemperie), ma anche quelli psicologici o antropici. Sebbene tutti i materiali di esegesi critica cerchino inevitabilmente di tracciare un filo rosso tematico e stilistico tra le pellicole, facendo ricorso, come vedremo, ad alcune precise categorie culturali, con il senno del poi e a dispetto di altre manifestazioni analoghe, la retrospettiva di Pesaro si staglia per la pluralità della proposta ben oltre i canoni che si andavano allora consolidando.

Il solo e forse il più scomodo motivo di coesione della selezione riguarda la provenienza dei finanziamenti delle pellicole selezionate. A scorrere l'elenco delle società che hanno prodotto i film presentati, nella maggior parte dei casi compare infatti il nome delle istituzioni già menzionate: la Farabi Cinema Foundation, l'IRIB, ovviamente il Kanun e persino l'Organizzazione della Propaganda Islamica<sup>32</sup>. Ne consegue che il programma offre una fotografia non di un movimento 'fuori-norma', indipendente o antisistema, come era tradizione della manifestazione (e delle altre attività curatoriali di Aprà), ma al contrario di una resa 'nella norma', specie se consideriamo l'antologia finale come l'esito di una negoziazione con i rappresentanti della FCF, la sola istituzione che aveva titolo per concedere il diritto di riproduzione delle pellicole iraniane all'estero. Da qui un ulteriore interrogativo: quanto l'eterogeneità del programma, la sua rappresentatività 'equilibrata', la sua 'collegialità' dipende dalle volontà degli organizzatori e quanto da quella delle istituzioni governative con cui hanno collaborato? Quanta parte del lavoro curatoriale è demandato a soggetti terzi e quanto questi ultimi riescono a capitalizzare il rapporto negoziale per valorizzare non tanto un'idea artistica di cinema, quanto un'immagine 'adatta' del proprio paese?

in film come *L'ambulante*, *Gli inquilini*, *La rognà*, *La chiave* e *Il pesce*, i cui contesti metropolitani restituiscono la complessità della vita nella capitale post-rivoluzionaria. La regione costiera meridionale, compresa tra Bushehr e il Golfo Persico, appare in opere come *L'armonica*, *Acqua, vento, sabbia* e *Tangsir*, tutte di Amir Naderi.

<sup>32</sup> La FCF coproduce *La giumenta*, *La vedetta*, *Il pesce*, *Tempi difficili*; di contro *Il requiem perduto*, *La ricerca 1*, *Acqua, vento e sabbia*, *La rognà*, *Oltre il fuoco* sono titoli finanziati dall'IRIB. Il Kanun produce *Esperienza*, *L'armonica*, *L'attesa*, *Bashu*, *il piccolo straniero*, *La chiave*, mentre l'OPI co-finanzia *L'ambulante*.

### Una curatela in 'ribattere'

Dalle carte emerse negli archivi della Mostra<sup>33</sup> si evince che il rapporto di negoziazione avviene prevalentemente tra Adriano Aprà e Alireza Shoja Nouri, una laurea di letteratura italiana a Teheran, attore e produttore, ma soprattutto responsabile dell'ufficio internazionale della FBC, nonché referente dell'IRIB per la messa in onda dei film stranieri. Si registrano scambi tra i due già nel mese di novembre 1989. Il nuovo direttore invia un fax il 6 novembre 1989<sup>34</sup> manifestando interesse a programmare un'ampia rassegna e ne precisa i contorni in una lettera del 9 gennaio 1990 in cui auspica che essa si componga di almeno quindici titoli, per lo più inediti in Europa, annunciando, nel contempo, la preparazione di un volume monografico e la predisposizione di una tavola rotonda con ospiti dall'Iran<sup>35</sup>. La fase più intensa del lavoro curatoriale avviene a Teheran, tra l'1 e il 12 febbraio del 1990, durante l'ottava edizione del Fajr a cui partecipa Aprà come ospite, intrecciando rapporti con gli emissari della Fondazione e del Festival, raccogliendo dati per la pubblicazione e visionando altro materiale audiovisivo inedito. Non è dato sapere cosa succeda in quelle settimane, ma sta di fatto che in un telefax inviato da Aprà a Shoja Nouri il 2 marzo 1990 la selezione risulta pressoché ultimata, con l'elenco di tutti i 22 film poi programmati in giugno e l'inse-

<sup>33</sup> A tal riguardo vorremmo ringraziare Gianmarco Torri e Arianna Zaffini per il prezioso aiuto offerto nella consultazione dei materiali archiviati dal Festival.

<sup>34</sup> Non ci è stato possibile consultare il documento originale, ma il suo contenuto si evince dalla risposta di Shoja Nouri inviata il 16 novembre che così recita: «Dear Mr. Adriano Apel (sic), Many thanks for your fax of November 6, 1989. We welcome your proposal to have a programme of Iranian cinema at the 26th Mostra Internazionale del Nuovo Cinema in Pesaro; and we are counting on visiting you in Tehran to discuss in detail regarding the organization of the programme. Official invitation for you to attend the 8th Fajr International Film Festival (February 1st to 11th, 1990) will soon be sent from the Festival Office. Looking forward to seeing you in Tehran. Sincerely yours». Rif. Prot. n. 1404 - 16 novembre 1989.

<sup>35</sup> A conferma del momento rigoglioso del cinema iraniano all'estero, segnaliamo che in quella stessa lettera Aprà si sincera che gli abboccamenti avuti in precedenza da Shoja Nouri con Fabrizio Grosoli, allora co-direttore del Festival Internazionale Riminicinema, non spingano la Farabi a intessere analoghi rapporti di collaborazione con un altro festival italiano se non dopo l'edizione pesarese. Su questa retrospettiva, evidentemente, il nuovo direttore di Pesaro investe molte delle sue energie intellettuali e delle sue speranze di successo per quell'edizione. Rif. Prot. n. 042 - 9 gennaio 1990.

rimento di altri tre titoli che non figureranno nel programma finale<sup>36</sup>.

Che la scelta sia stata compiuta in autonomia da Aprà e i suoi collaboratori o considerando una serie di limitazioni imposte dalla controparte durante i giorni del Fajr, ciò che emerge dai materiali paratestuali prodotti dal festival e sul festival evidenzia, piuttosto plasticamente, sia la fatica della negoziazione, sia la necessità di posizionamento strategico dei soggetti coinvolti. Prendiamo il testo scritto – presumibilmente dallo stesso Aprà – che introduce il volume *L'Iran e i suoi schermi*. Merita di essere riportato quasi integralmente:

Negli ultimi anni il cinema iraniano è ricomparso sugli schermi internazionali. E dove è ricomparso ha spesso guadagnato premi: senza clamore, quasi in silenzio. Siamo andati a vedere, e ci siamo potuti rendere conto che non si trattava di casi isolati: dietro quei film c'è una cinematografia che sembra godere di un'insolita salute. [...] Sostanzialmente isolato e protetto dal resto del mondo [...] si ricostruisce il cinema iraniano fra mille difficoltà pratiche (una rivoluzione, una guerra) e molti errori ideologici. Questi errori sono stati riconosciuti, anche se non tutti eliminati, ed è stata avviata una politica cinematografica decisa a promuovere una qualità maggiore [...]. Non a caso i migliori film iraniani si situano dal 1985 in poi: sono davvero il risultato di una strategia riuscita. La possibilità di *riscatto dell'uomo* nonostante tutto – nonostante la povertà, la disoccupazione, i pregiudizi, le rivalità – sembra caratterizzare i film dei molti autori del nuovo cinema iraniano [...]. In questo *umanesimo*, per servirci di una terminologia occidentale, possiamo forse vedere l'impronta religiosa, che ci saremmo potuti aspettare molto più vistosa dal cinema di una Repubblica Islamica. Ma se è vero, per esempio, che il cinema iraniano è esplicito nel ritrarre i «*diseredati*», è assai reticente verso la religione, la politica e il sesso. [...]. Durissima è infatti la censura. Eppure i film, senza necessariamente ricorrere al gioco metaforico, sembrano riuscire abilmente ad aggirarla [...] con un cinema sostanzialmente *realistico*, sempre «*autentico*», radicato nella cultura nazionale, *terzomondista* per la carica di – diremmo noi – critica sociale che accompagna queste dolorose avventure degli uomini sulla terra<sup>37</sup>.

Da queste righe si evince, innanzitutto, che anche i selezionatori pesaresi riconoscono un'accelerazione produttiva dell'industria cinematografica iraniana dai tratti insoliti e la considerano frutto di una 'strategia' istituzionale coerente e

<sup>36</sup> Si tratta di *Jostoj 2 (La ricerca 2*, Amir Naderi, 1981), *Mashq-e shab (Compiti a casa*, Abbas Kiarostami, 1989), *Nema-ye Nazdik (Close Up*, Abbas Kiarostami, 1990). Rif. Prot. n. 221 - 2-3 marzo 1990.

<sup>37</sup> Cfr. *L'Iran e i suoi schermi*, a cura di Bono, cit., p. 7-9 (corsivi nostri).

fruttuosa. È un riconoscimento importante per i partner coinvolti. E nondimeno, forse per fugare dubbi su eccessivi compromessi con Teheran, il testo si muove sul doppio piano discorsivo già individuato nelle due citazioni di Motavalli e Nichols: da una parte si denuncia il rigido controllo censorio e le politiche culturali di regime, prendendone espressamente le distanze<sup>38</sup>, dall'altra si afferma l'abilità dei cineasti di aggirare i limiti e le leggi in essere. Il riferimento ai premi ottenuti all'estero sostanzia, inoltre, la convinzione che esistano una serie di 'certe tendenze', di fili rossi famigliari per il pubblico festivaliero (occidentale), dall'umanesimo alla volontà di riscatto, dall'attenzione verso i 'diseredati'<sup>39</sup> alla collocazione dell'Iran tra i paesi 'terzomondisti'. Non sfuggirà che il vocabolario adottato serve soprattutto a rivendicare una coerenza con la linea editoriale del festival pesarese, da sempre interessato allo stato di salute delle cinematografie 'marginali'<sup>40</sup>. Anche l'uso del concetto di 'realismo' e di 'autentico', che appare a fine citazione, prepara il campo a una forma di ricezione che si lega, rassicurante, alle tradizioni di pensiero teorico e di pratica movimentista a cui la Mostra del Nuovo Cinema ha sempre guardato con attenzione e simpatia: il Neorealismo italiano, il realismo di ispirazione socialista, il cinema-diretto, l'ontologia baziniana

<sup>38</sup> A tal proposito è assai interessante la chiusa della premessa, per i toni, oltre che per i contenuti: «Il metodo scientifico che ha caratterizzato l'attività espositiva e documentativa della Mostra pesarese fin dai suoi esordi non ci esime da un chiarimento. Una cosa è mostrare senza censura il 'diverso': per dovere d'informazione e di conoscenza; un'altra è dividerlo. Mostrare e non condividere ci è capitato in passato con alcune cinematografie di regimi del fu 'socialismo reale'; ci capita adesso con l'Iran. In questo caso va non solo ribadito che le opinioni espresse sono quelle di chi le ha scritte; va anche precisato che dissentiamo decisamente dall'ideologia teocratica oggi dominante in Iran e, per quanto riguarda il cinema, da una censura fra le più reazionarie oggi esistenti e operanti e da una politica culturale oggettivamente di regime». *Ibid.*

<sup>39</sup> L'impiego frequente del termine 'diseredati' deriva con ogni probabilità dalle relazioni istituite dal Festival con la *Bonyad-e Mostazafan va Janbazan* (Fondazione per i diseredati e veterani di guerra), ente pubblico, religioso e caritatevole fondato nel 1979. Si tratta del braccio economico del regime islamico, sotto l'autorità della Guida Suprema e strettamente legato ai Corpi delle Guardie della Rivoluzione Islamica.

<sup>40</sup> Lo stesso volume curato da Francesco Bono sembra confermare questo approccio negoziale grazie a saggi già emblematici a partire dal loro titolo, quali G. D'ERME, *Iran e Occidente: un caso di confronto culturale*, pp. 13-28; H. NAFICY, *Sviluppo di un cinema islamico in Iran*, pp. 73-98; *L'industria cinematografica iraniana: fatti e cifre*, pp. 99-106; H. GOLMAKANI, *La censura cinematografica in Iran*, pp. 107-120; M. PURMAND, *Elementi comuni nei film iraniani*, pp. 135-144.

(che Aprà conosce molto bene)<sup>41</sup> e così via. Assistiamo, in altre parole, a un trasformarsi dell'idea curatoriale non in battere o in levare, ma per così dire in 'ribattere', grazie a una serie di enfasi e sottolineature presenti nei materiali paratestuali, più ancora che nei film stessi.

Non è dunque un caso se anche la reazione della stampa segua la stessa falsariga tracciata dai curatori pesaresi: di 'diseredati' parlano infatti sia Ermanno Comuzio su «Cineforum», sia Guido Oldrini sia Luca Norcen in due saggi che compaiono su «Cinema Nuovo», ovvero in due testate, una di ispirazione cattolica, l'altra comunista, attente agli 'ultimi' della terra<sup>42</sup>. Ancora più frequente il riferimento a un umanesimo che cerca voce e riscatto, spesso in forme miti e in tempi dilatati: c'è chi scrive di «dolore umano che scaturisce dai film»<sup>43</sup>, chi di registi che rappresentano «l'uomo iraniano con le sue contraddizioni umane e sociali, puntando sulle omissioni, sui silenzi colpevoli, sul 'non detto'»<sup>44</sup>, chi invece della «sorprendente qualità di questa cinematografia dai ritmi lenti e mistici, dai simbolismi avviluppati, dalle immagini affascinanti e poetiche»<sup>45</sup>; c'è chi rimarca le «costanti ispirazioni [che] vengono dalla semplicità del quotidiano, dalla miseria, [...] dai lavori umili, dalla osservazione del attività umana e dalla sua interazione con la natura»<sup>46</sup> e chi si lascia «catturare dalle immagini di questi film dai ritmi lenti, ricchi di simbolismi, privi quasi di dialogo»<sup>47</sup>. Ancora più emblematico è quanto sostiene Dario Formisano su «l'Unità»: «A Pesaro si vedranno film realisti, ancorati alla storia e alle tradizioni dell'Iran, caratterizzati, certo a causa della re-

<sup>41</sup> Cfr. A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, presentazione, scelta dei testi e traduzione di A. Aprà, Garzanti, Milano 1973.

<sup>42</sup> Cfr. E. COMUZIO, *Tempi difficili, oltre il fuoco. Il nuovo cinema iraniano*, in «Cineforum», n. 7-8, luglio-agosto 1990, pp. 8-17; G. OLDRINI, *Pesaro. Diseredati dell'Islam e reietti della vecchia Europa*, in «Cinema Nuovo», n. 4/5, luglio-ottobre 1990, pp. 18-19; L. NORCEN, *Pesaro. I film iraniani. Tre pregiudizi sconfessati*, in «Cinema Nuovo», n. 4/5, luglio-ottobre 1990, pp. 20-23.

<sup>43</sup> N. IVALDI, *Storia e attualità in cento anni*, in «Il giornale dello spettacolo», 4 settembre 1990.

<sup>44</sup> F. RUFFATTO, *Vecchio e nuovo nel cinema prima e dopo Khomeini*, in «Quaderni di cinema», n. 46, marzo-giugno 1990.

<sup>45</sup> Z. CREMONIN, *L'Iran di oggi e le speranze*, in «Sipario», novembre 1990.

<sup>46</sup> P. SANDRINI, *Antichi miti, nuovo cinema*, in «Il Lavoratore», 22 giugno 1990.

<sup>47</sup> C. DI TOMMASO, *Iran e Irlanda protagonisti*, in «Italia Oggi», 9 giugno 1990.

ligiosità del paese, da un profondo e inedito umanesimo»<sup>48</sup>. Illuminante non è tanto l'opinione, quanto la data: il 26 maggio 1990, a una settimana dall'inizio della Mostra. Formisano non è un veggente, naturalmente, ma ripresenta i contenuti della conferenza stampa di lancio della manifestazione<sup>49</sup>.

L'impianto discorsivo assume rilevanza in ragione di quel che capiterà dopo. Nonostante l'unicità della proposta pesarese, la sua planarità ed equità, con il senno del poi possiamo affermare che l'operazione di collaborazione tra la Mostra, la Farabi e gli altri enti governativi iraniani non assicura grandi fortune ai titoli e ai cineasti selezionati. Quasi nessuna opera selezionata si guadagna una distribuzione in sala o per l'home-video. D'altra parte, nomi come Siamak Sharyeghi, Khosro Masumi, Ebrahim Hatamikia, Saeed Ebrahimifar, Ali Jekan, Khosrow Sinai o Kambuzia Partovi sono oggi sconosciuti ai più e persino i lavori di personalità di maggiore spicco come Bahram Beyzai, Dariush Mehrjui, Ebrahim Forouzesh, Nasser Taqvai, Kianoush Ayari o Abolfazl Jalili saranno scarsamente presenti nel circuito festivaliero dopo il 1990. Detto altrimenti, dei sedici cineasti fatti sbarcare a Pesaro nel 1990 soltanto tre sapranno conquistarsi una riconoscibilità internazionale: Amir Naderi, Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf.

Le ragioni di un filtro così rigoroso non dipendono da un solo fattore, ma non si può negare che il contributo della Mostra sia evidente, partecipando alla costruzione di un discorso autoriale già avviato, sia tramite scelte di programmazione – come l'omaggio a Naderi – sia attraverso materiali paratestuali che ne orientano la ricezione. Emblematica, a tal proposito, è l'inclusione nel volume *L'Iran e i suoi schermi* di quattro lunghe interviste ai tre registi sopra citati e a Bahram Beyzai, i cui nomi giocoforza emergono sugli altri. Al 'battere' della

<sup>48</sup> D. FORMISANO, *Dall'Iran senza furore*, in «L'Unità», 25 maggio 1990.

<sup>49</sup> Nel testo, Formisano virgoletta anche un passaggio di Adriano Aprà che indirizza il percorso ricettivo della rassegna. «La retrospettiva servirà a sfatare alcune false convinzioni diffuse anche tra gli addetti ai lavori. Che non esista ad esempio un cinema iraniano o che si tratti eventualmente di un cinema esclusivamente di propaganda. L'Iran invece ha una solida industria cinematografica che produce una cinquantina di titoli all'anno e che si è razionalmente organizzata (una legge, alcuni organismi di controllo e di promozione) a partire almeno dal 1983. E quel che più stupisce è che nonostante un sistema censorio fortissimo non ci siano film di propaganda e neppure film di pura evasione come potevano essere i "telefoni bianchi" dei nostri anni Trenta e Quaranta». *Ibid.*

Farabi Cinema Foundation corrisponde un 'ribattere' dell'evento pesarese: alla collegialità auspicata da un'istituzione governativa, si contrappone la scelta di un'altra istituzione culturale che vuole valorizzare singolarità che si stagliano su un paesaggio uniforme. Detto altrimenti, la curatela di Aprà non si limita a offrire una rappresentazione equilibrata delle produzioni di stato, ma introduce sottili gerarchie del gusto, privilegiando figure che, simbolicamente e fisicamente, si mantengono a distanza dal potere: Naderi viveva a New York dal 1986, Makhmalbaf girerà in forme indipendenti, anche all'estero, fondando una casa di produzione e lavorando con moglie e figlie, mentre Kiarostami entrerà, di lì a poco, nell'orbita della francese MK2. Ulteriori motivi vanno cercati nella 'modernità' delle loro opere, molto apprezzata dalla critica europea, ravvisabile in architetture narrative complesse, riferimenti meta-cinematografici e stili di regia radicali. Non è un caso, dunque, se pochi anni dopo, al cospetto di un'analogia retrospettiva proposta dal Toronto International Film Festival nel 1992, lo stesso Bill Nichols recuperi buona parte del bagaglio interpretativo messo in campo da Pesaro e Nantes, attribuendo al dispositivo festivaliero un ruolo culturale ancora più importante:

Incontriamo questo tipo di opere come osservatori partecipanti in un processo che rende disponibile ciò che altrimenti sarebbe inaccessibile, ma in una forma e in un contesto che ne alterano contemporaneamente i significati locali e conferiscono nuovi significati globali. Il contesto festivaliero aggiunge una sovrapposizione globale ai significati più locali. [...] In effetti, prevale una dialettica di comprensione/incomprensione, comprensione/errore di comprensione, riconoscimento/mancato riconoscimento, ma non come (distorsione) del globalismo rispetto all'(autenticità) del localismo. [...] Non sarà dunque la cultura locale o nazionale a essere oggetto di recupero o di salvataggio. Saranno invece i modelli *distintivi* di ricezione/interpretazione promossi dal festival cinematografico internazionale a fornire un nuovo punto focale<sup>50</sup>.

L'iniziale 'solitudine' e 'riscatto' del contadino de *La vacca* e dei suoi successivi epigoni che abbiamo visto trasformarsi in 'solitudine' e 'riscatto' dei singoli film iraniani nel contesto festivaliero, poi della cinematografia nel suo insieme e

<sup>50</sup> B. NICHOLS, *Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism*, in «East-West Film Journal», n. 1, January 1994, pp. 68-69 (corsivo nostro).

infine dei singoli autori all'interno di una retrospettiva planare, si traduce, ora, nella 'solitudine' e nel 'riscatto' dello sguardo critico del cinefilo (e del curatore). È forse proprio questa singolarità a interessare Aprà e i suoi collaboratori, perché tiene sullo sfondo e non a fuoco la dimensione collettiva e 'nella norma' presumibilmente contrattata con Farabi, per focalizzarsi sui cineasti e sui critici 'fuori-norma', a cui affidare la propria unicità di posizionamento nel sistema festivaliero. Per chiudere potremmo dire che i frutti discorsivi delle storie autoriali iraniane più recenti che contraddistinguono il discorso critico attorno ai lavori di Jafar Panahi, Mohammad Rasoulof o Saeed Roustaei, anche loro tratteggiati in una dimensione di isolamento e ribellione contro un sistema diventato via via più oppressivo, trovano già i loro semi nella Mostra pesarese del 1990. Con buona pace di Alberto Elena secondo cui «nulla potrebbe essere più lontano dalla verità di questa immagine idealizzata di un'esplosione di talenti in condizioni avverse»<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> ELENA DIAZ, *La década prodigiosa*, cit., p. 26.



## «Questo futuro ha dietro di sé una lunga storia». O della retrospettiva come prospettiva\*

Simona Arillotta\*

### ABSTRACT

A partire dalla XV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, intitolata *Il cinema e il suo oltre* e curata da Adriano Aprà nel 1996, questo saggio esplora le dimensioni teoriche e metodologiche, oltre che politiche e militanti, che hanno definito il lavoro critico e curatoriale di Aprà. In particolare, adottando questa retrospettiva come caso di studio, la riflessione abbraccia la nozione di 'retrospettiva-come-prospettiva' come dispositivo attraverso il quale tracciare un 'oltre-la-storia' del cinema.

**Parole-chiave.** Festival cinematografico; Programmazione festivaliera; Cinema italiano sperimentale; Teoria del film

Starting from the 15th International Retrospective Exhibition of Pesaro, titled *Il cinema e il suo oltre* and curated by Adriano Aprà in 1996, this essay explores the theoretical and methodological, as well as political and militant dimensions that have informed Aprà's critical and curatorial work. In particular, by adopting this retrospective as a case study, the reflection embraces the notion of retrospective-as-prospective as a device through which to trace a "beyond-history" of cinema.

**Keywords.** Film festival; Film festival programming; Italian experimental cinema; Film theory

\* Simona Arillotta, Università IUAV di Venezia, sarillotta@iuav.it.

«Siamo malati di fiction». È con queste parole che Adriano Aprà apriva il testo introduttivo al catalogo della XV Rassegna Internazionale Retrospettiva di Pesaro, dal titolo *Il cinema e il suo oltre*. Era il 1996, e Aprà – che dal 1991 e fino al 1998 è stato direttore della Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro – continuava così: «malattia contagiosa, che si diffonde al ritmo della cinefilia – una volta privilegio di cappelle, oggi debordante e consolatoria maniacalità: malattia indotta, soprattutto dai media, dalle macchine pubblicitarie e dalle major americane e nostrane, alla quale il pubblico, poco spettatore, si arrende con inquietante e masochistica goduria»<sup>1</sup>. Il cinema, sembra dirci Aprà, non pare avere più molto da dire: a fronte di alcune poche e rare ventate di modernità, ciò a cui si assiste è un continuo ritorno alla coerenza della fiction, alla sua struttura consolatoria e confortante. La fiction, insomma, è allo stesso tempo malattia e farmaco. E del resto il *pharmakon*, così ci insegnano i greci, è ugualmente medicina e veleno:

Il film di fiction – ci dice ancora Aprà – o meglio il film narrativo con attori, ha sostanzialmente, nella attuale società disgregata, una funzione terapeutica, di antidoto al processo di trasformazione, non solo tecnologico, da cui siamo trascinati: una sorta di ancora di salvezza che ci garantisca un sottile veleno, droga che tampona una malattia che ci divora, impedendoci di sviluppare gli anticorpi necessari per controllarla<sup>2</sup>.

Come sottrarci, allora, a questo processo di immunizzazione? Molti anni dopo, Aprà scriverà che il cinema non è morto, ma la sua vitalità è «altrove»<sup>3</sup>. E tuttavia: dove è questo altrove?

Assumere *Il cinema e il suo oltre* come caso di studio vuol dire prima di tutto cogliere la sfida di un decentramento obbligatorio all'origine della nostra interrogazione, provare cioè a chiederci non se esista un altro cinema ma, piuttosto, se possa esistere un oltre il cinema. Significa, insomma, adottare il rischio di un

<sup>1</sup> A. APRÀ, *Il cinema e il suo oltre*, in *Il cinema e il suo oltre: Pesaro 19-24 ottobre 1996/15. Rassegna internazionale retrospettiva*, a cura di A. Aprà, B. Di Marino, Ente Mostra internazionale del nuovo cinema, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> ID., *Fuori norma*, in *Fuori norma. La via sperimentale al cinema italiano*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2013, p. 13.

doppio spostamento, nello spazio – ovvero nell’oltre di un cinema ‘fuori-norma’, collocato ai margini del cinema ufficiale – e nel tempo – ovvero nello scarto temporale tra passato e futuro, nella tensione che si genera dall’idea, portata avanti dallo stesso Aprà, di una retrospettiva come prospettiva. E proprio per questo paradossale gioco della temporalità è prima di tutto necessario sottrarsi alle regole che ci impone la stessa ricostruzione e riconsiderazione storica, per la quale questo oltre del cinema non farebbe altro che apparire nella sua radicale separatezza rispetto a una storia ‘ufficiale’ del cinema, per provare, invece, a interrogarlo attraverso l’assunzione di una prospettiva capace di conoscere attraverso lo sprofondamento, come suggerito da Walter Benjamin, ovvero quell’operazione che è già della critica di non conoscere attraverso la semplice esposizione storica, ma di problematizzare il rapporto originale tra il presente in cui si svolge l’attività critica e il passato dell’oggetto indagato, così da poterne preservare il futuro.

La riflessione che segue è dunque il tentativo di provare a interrogare la retrospettiva curata da Adriano Aprà nel 1996 assumendola come un vero e proprio dispositivo metodologico attraverso cui, appunto, poter ri-pensare oltre la storia del cinema. In particolare, mi soffermerò sulla selezione dei film realizzati da registi italiani, per tentare di individuare quali sono stati i punti di frattura, di contraddizione e ri-generazione all’interno della storia del cinema italiano, in che modo, insomma, questi titoli hanno prodotto un’eventuale fuori-uscita verso un possibile nuovo-oltre-cinema. In questo senso, sarà utile pensare ai film selezionati come luoghi di articolazione tanto di un sapere pratico, quanto di una elaborazione teorica. Il film viene qui assunto come oggetto teorico<sup>4</sup>, nel senso individuato soprattutto – sebbene non esclusivamente – da Hubert Damisch: secondo lo storico dell’arte, infatti, sono le opere stesse ad articolare e produrre una teoria. Una prospettiva metodologica capace di provocare uno slittamento di senso, un capovolgimento dell’assunto secondo cui la ricerca empirica debba necessariamente essere subordinata alla teoria, per evidenziare invece come siano le immagini stesse a farsi portatrici di una specifica elaborazione concettuale. Se i film, in questo senso, sanno farsi agenti di un pensiero critico, e se il cinema è in grado di veicolare concetti, allora la retrospettiva qui in esame può essere intesa come

<sup>4</sup> Per una formulazione sintetica del concetto di oggetto teorico, cfr. H. DAMISCH, Y.A. BOIS, D. HOLLIER, R. KRAUSS, *A conversation with Hubert Damisch*, in «October», n. 85, 1998, pp. 3-17.

un laboratorio, lo spazio per una messa in forma critica della teoria stessa del cinema, proprio a partire dalle questioni teoriche che il film è in grado di far nascere. Ma non solo: i film diventano il contrappunto attraverso cui poter ri-leggere la stessa storia del cinema.

E in questo senso, prima di poter procedere, sarà necessario tornare nuovamente alle indicazioni date dallo stesso Aprà e che lo hanno guidato nella selezione delle opere presentate: «ho privilegiato quasi sempre il meno noto, anche all'interno della produzione di un autore, purché naturalmente rappresentativo di un "oltre" il cinema. Ogni titolo vuole anche sintetizzare o alludere ad altri dello stesso autore o di una particolare tendenza»<sup>5</sup>. Primo dato – o primo spostamento: poiché localizzati – letteralmente – oltre il cinema, è necessario andare verso i film, recuperarli per renderli produttivi oggi, riattivarli per renderli visibili proprio in virtù di una loro passata invisibilità<sup>6</sup>.

### **Fuori norma. O della nuova forma del cinema**

*Il cinema e il suo oltre* si articola attraverso un programma di 79 titoli suddivisi tra film, video e accompagnati da due CD-ROM, e copre un arco temporale che muove dal 1909 al 1996. Per questioni di spazio è impossibile riportare qui tutti i titoli che compongono le circa cinquantacinque ore della retrospettiva. E tuttavia, prima di proseguire con l'interrogazione dei film italiani, è necessario un piccolo *detour* per provare a inquadrare con maggiore chiarezza il carattere rivoluzionario dell'operazione di Aprà.

In un saggio dal titolo *Immagine autoritaria e immagine trascendente*, pubblicato su «Cinema&Film» nel 1967, Adriano Aprà individuava, all'interno della storia del cinema, una tendenza dominante in direzione del cinema schermico: l'immagine è presenza sullo schermo, una presenza che tende ad esaurire la sua funzione espressiva; l'immagine, insomma, finge di dire tutto, ma in realtà dice solo ciò

<sup>5</sup> APRÀ, *Il cinema e il suo oltre*, cit., p. 21.

<sup>6</sup> È importante sottolineare come questo 'portare a visibilità' i film non sia stata per Aprà un'operazione destinata ad esaurirsi all'interno della programmazione festivaliera, ma un impegno che ha caratterizzato gran parte della sua carriera; un esempio – tra i molti possibili – è il lavoro di recupero avviato nel 1998 quando, da conservatore alla Cineteca Nazionale, ha lavorato nella direzione del reperimento, conservazione e valorizzazione dei film prodotti nel corso della breve stagione del cinema sperimentale italiano.

che le si vuol fare dire. In questo senso, lo spettacolo si presenta come una messa in scena a cui appassionarsi, una realtà da riconoscere:

L'affermazione di questa immagine autoritaria può essere rintracciata attraverso la messa a punto di una tecnica narrativa e figurativa che solo il “nuovo cinema” sembra aver posto definitivamente in crisi. [...] Il cinema schermico postula il film come cerchio in sé concluso, governato da leggi proprie, nel quale si accede al prezzo, caro ma necessario, di un isolamento dalla realtà del mondo<sup>7</sup>.

Per poter invertire questa tendenza era dunque necessario muovere in direzione di un cinema senza dominio – un cinema *autre* – che Aprà individuava in autori come Godard, Straub, Bertolucci. E tuttavia, ancora prima dell'avvento di questo nuovo cinema era già possibile tracciare alcuni – rari – esempi di un cinema rivoluzionario, di una tradizione che prima di morire sembrava volersi rivoltare contro se stessa. È il caso di Dziga Vertov e del cinema del cinema che è già tutto racchiuso in *Chelovek s kino-apparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929), così come anche *Okraina* (*Sobborgbi*, 1933) di Boris Barnet. La possibilità di un cinema altro, sembra dirci Aprà già nel 1967, è tale solo nel momento in cui l'immagine viene spogliata di ogni suo residuo figurativo.

Primo dato: la ricerca di un oltre del cinema non è stato per Aprà puro esercizio curatoriale – né atto di sola critica cinematografica – bensì un impegno attivo che ha caratterizzato tutta la sua lunga carriera. E del resto, la stessa rivista «Cinema&Film», di cui Aprà è stato fondatore e direttore, rispondeva allo spirito che guidava Aprà – e i suoi compagni transfughi da «Filmcritica» – ovvero quello de «l'astratto (cinema) non disgiunto dal concreto (film), la teoria strettamente legata alla pratica»<sup>8</sup>. Ciò che tuttavia mi sembra necessario sottolineare è come la retrospettiva, pur nella sua struttura cronologicamente proiettata verso il futuro, non debba leggersi solo come classificazione, stoccaggio di informazioni, quanto come un tentativo di ri-pensare la storia dialetticamente. Ritornare al cinema delle origini non significa obbedire a una necessità catalogatoria quanto – piuttosto –

<sup>7</sup> A. APRÀ, *Immagine autoritaria e immagine trascendente*, in «Cinema&Film», n. 3, estate 1967.

<sup>8</sup> ID., *Cronaca di una rivista, in Barricate di carta. «Cinema & Film», «Ombre Rosse», due riviste intorno al '68*, a cura di G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 41.

benjaminianamente spazzolare le immagini – e la storia – contropelo<sup>9</sup>. Ed è forse in questo senso che è possibile leggere la scelta di un ritorno a un cinema delle attrazioni, ovvero a quella vocazione del cinema di essere sin dalle origini sperimentazione. Non è un caso, insomma, che all'interno della retrospettiva ci siano titoli come *Le binettoscope* (*Id.*, 1910), *Les joyeux microbes* (*Id.*, 1909), *Les lunettes féériques* (*Id.*, 1909), *Les beaux-arts mystérieux* (*Id.*, 1910) e *Le peintre néo-impresionniste* di Emile Cohl (*Id.*, 1910). E ancora: all'interno de *Il cinema e il suo oltre* sono presenti alcuni dei titoli che, nella loro vita postuma – dunque oltre la retrospettiva – sono poi rispuntati come fiumi carsici attraverso la storia del cinema per farsi agenti di pensiero – e non più oggetti pensati. A dimostrazione di come, forse, i film non visti rimangono tali solo perché lo sguardo non è sufficientemente preparato ad accoglierli – e, del resto, lo suggerisce lo stesso Aprà: l'occhio non vede soltanto secondo le coordinate della prospettiva quattrocentesca<sup>10</sup>.

Abbiamo già sottolineato come *Il cinema e il suo oltre* presenti anche una selezione di video. In questo senso, la retrospettiva sembra darsi anche come prisma di questioni e tensioni teoriche, di obsolescenza di tecniche di visione, di dispositivi e media. Perché è proprio nel passaggio all'utilizzo del video che si può individuare un cambio di paradigma che modifica – e amplifica – le possibilità del cinema stesso. Ovvero: è con il passaggio a un *medium* che «taglia il cordone ombelicale che lega il cinema alla realtà riprodotta»<sup>11</sup> che è possibile dare corpo e materia a un cinema che rifiuta la struttura chiusa del romanzesco per farsi piuttosto come opera-flusso, progetto asintotico e dunque potenzialmente infinito – come il caso di *Anna* di Grifi e Sarchielli (1975) – e in cui il piano-sequenza, che prima costruiva i tempi morti, adesso costituisce la materia prima del film; ugualmente, il video stimola l'idea del «cortissimo e del catalogo, e del cortissimo come catalogo (che è già dei Lumière, e che Warhol riprende in *Kiss*) [...] il cinema, sempre all'erta, ha già intravisto la possibilità di andare oltre i propri limiti schermici e lineari, di espandersi e di esplodere»<sup>12</sup>. Nel suo debito con il documentario,

<sup>9</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.

<sup>10</sup> Cfr. A. APRÀ, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, in *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, a cura di C.G. Saba, CLUEB, Bologna 2006, p. 191.

<sup>11</sup> APRÀ, *Il cinema e il suo oltre*, cit., p. 18.

<sup>12</sup> *Ibid.*

lo sperimentalismo e il *cinéma vérité*, l'utilizzo del video sembra dunque riassumere le forme del linguaggio filmico, ricapitola la storia stessa del cinema per proiettarla verso – oltre – il futuro.

### La realtà del cinema italiano

Tra i settantanove titoli che compongono la retrospettiva ci sono sette film italiani: *Velocità* di Pippo Oriani (1931); *Film n. 6* di Filippo Veronesi (1940); *Surfarara* di Vittorio De Seta (1955); *L'India vista da Rossellini* – ep. 10 *Gli animali in India* di Roberto Rossellini (1957-59); *Nelda* di Piero Bargellini (1964); *Anonimatografo* di Paolo Gioli (1972); *Das Lied von der Erde. Gustav Mahler (Il canto della terra)* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (1982). A questi va aggiunto il *Riccardo III* di Carmelo Bene (1981) in video. È un insieme di titoli eterogeneo, complesso, all'interno del quale, tuttavia, è possibile individuare alcuni snodi fondamentali, smottamenti capaci di attivare una ri-generazione tanto dei modi di produzione quanto dei modelli del filmato.

Con *Surfarara*, Vittorio De Seta racconta il lavoro dei minatori delle miniere di zolfo di Trabia Tallarita, a Caltanissetta. Nel filmare il mondo abitato da contadini, pescatori, minatori, De Seta si cala – letteralmente – nel reale: non solo perché segue i minatori nelle profondità delle grotte, ma perché il suo cinema è sempre per il reale e dentro il reale<sup>13</sup>. Se, insomma, nel cinema di De Seta è possibile rintracciare delle novità nella forma – l'utilizzo del colore, il suono in presa diretta – è altresì vero che questo essere nel reale si traduce in un cinema elementare<sup>14</sup>, nell'essere appunto con gli elementi della natura. Ed è proprio in questo senso che il cinema di De Seta può essere letto, in una prospettiva ecocritica, come un tentativo di decentramento dello sguardo umano per dare spazio all'ecedenza della natura. Come scrive Alessia Cervini:

La centralità della presenza umana nel mondo, che ha trovato la sua più nefasta concretizzazione nelle storture dell'Antropocene, può forse trovare un'alternativa in

<sup>13</sup> Sulla definizione di cinema del reale cfr. D. DOTTORINI, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

<sup>14</sup> Sulla dimensione 'elementare' del cinema di Vittorio De Seta cfr. N. TUCCI, *Il paesaggio meridiano tra mare e terra. Un confronto tra Vittorio De Seta e Luigi Di Gianni*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni. Paesaggio», n. 45, 2021.

tentativi di dislocamento e riposizionamento dello sguardo, come certo cinema ha dichiarato di saper fare. I documentari di De Seta mostrano, mi pare, il processo che conduce gradualmente a una vera e propria de-antropomorfizzazione del punto di vista assunto dalla macchina da presa<sup>15</sup>.

Dalla natura al cinema, insomma. E ritorno.

*Nelda* di Piero Bargellini, invece, è certo un esempio di cinema in grado di produrre uno spostamento verso un cinema oltre – e altro. Per la realizzazione di *Nelda*, infatti, Bargellini ha applicato lo stesso processo di sviluppo già sperimentato in *Trasferimento di modulazione* (1969), ovvero un intervento in fase di sviluppo con arresto del tempo e attraverso l'illuminazione di porzioni dell'immagine. Due sono gli esiti di questa operazione alchemica: il primo è che il lavoro di Bargellini si muoveva in direzione di un superamento dell'immagine stessa, nel tentativo di fissare *l'invisibile* e de-costituire il dispotismo dell'immagine autoritaria; il secondo punto è che anche quello di Bargellini può essere letto come un cinema elementare, come un ritorno alla materialità tanto degli elementi quanto della pellicola. Un'operazione sperimentale nel senso più profondo, dunque, ovvero scientifica e laboratoriale:

Il lavoro di Bargellini si pone come un recupero dell'artigianato dopo la tecnologia. È una sfida, vertiginosa nel caso di questo film (e degli altri che Bargellini ha realizzato con questo metodo), ai limiti che la tecnologia stessa si è data per poter funzionare a livelli standardizzati; lo si potrebbe definire un viaggio nell'inconscio della tecnica cinematografica, che mette in questione la nascita stessa del cinema come riproducibilità tecnica<sup>16</sup>.

*India, matri bhumi*, che vuol dire *l'humus della terra*, è il titolo originale del programma televisivo *L'india vista da Rossellini*. Suddiviso in dieci episodi, il film manifesta certo lo splendore del vero, come sottolineato da Godard, ma è – ancora un volta – un andare verso il reale, e in cui la pratica dell'immagine nasce

<sup>15</sup> A. CERVINI, *Vittorio De Seta e il documentario ecocritico*, in «Arabeschi» n. 23.

<sup>16</sup> APRÀ, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, in *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, cit., p. 181.

nella frizione e nella passione del reale, come suggerisce Carmelo Marabello:

Il neorealista Rossellini interroga lo statuto delle immagini, il valore di senso di queste, la possibilità attraverso cui raccontare il mondo nel suo divenire, di confrontare il suo punto di vista occidentale con lo statuto dell'alterità, prima che con le immagini di questa e con la possibilità stessa quindi di produrle<sup>17</sup>.

C'è una tensione sperimentale nell'operazione di Rossellini – e del resto, è lo stesso regista ad ammetterlo. È un film etnologico, frutto di un lungo lavoro sul campo durante il quale Rossellini non ha cercato l'India da cartolina, il pittoresco attraverso cui pre-vedere, bensì di dare forma a quella ecologia dello sguardo in grado di emergere solo a partire dall'incontro con il mondo. Una scelta che si materializza nell'utilizzo di veloci movimenti di macchina per assorbire la modernità della città – Bombay – e lunghi piani sequenza per accordare il tempo del cinema al tempo della natura. E ancora: è la forma seriale a generare una trasformazione – in questo caso un potenziamento – della stessa idea di cinema attraverso la televisione.

I film presentati all'interno de *Il cinema e il suo oltre* producono, nella loro ri-attualizzazione, la possibilità di poter ri-pensare una oltre-storia del cinema. Letta in questo senso, insomma, la retrospettiva non è semplicemente una forma di restituzione, ma un tentativo di individuare le fratture che hanno segnato la storia del cinema, per meglio definire la relazione che si instaura tra i contenuti presentati e le modalità attraverso cui questi si sono resi visibili. È stato sottolineato come gli antifestival italiani abbiano svolto un ruolo importante nell'ambito della cultura cinematografica nazionale e internazionale, contribuendo all'elaborazione di nuovi paradigmi critico-interpretativi<sup>18</sup>. E *Il cinema e il suo oltre* è, in questo senso, davvero un dispositivo diacronico capace di ripensare l'archivio non come luogo della memoria cristallizzata, ma come sistema di relazioni che devono essere por-

<sup>17</sup> C. MARABELLO, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011, p. 395.

<sup>18</sup> Per una riflessione sul valore delle retrospettive all'interno del campo dei festival studies cfr. A. GELARDI, *La scoperta del "Terzo Mondo": le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)*, in «Cinergie», 21, 2022, pp. 163-177.

tate a visibilità. L'operazione messa in atto da Adriano Aprà diventa così il luogo della critica inteso non come un racconto cronachistico di ciò che accade nel momento in cui accade, ma come lavoro di re-visione nella ri-visione. Un modo per rigenerare l'opera affinché questa non diventi fossile, reperto archeologico. Ecco che, allora, il lavoro di Aprà è certo da intendersi non come il tentativo di rileggere il cinema meno noto attraverso la lente di una storia del cinema ufficiale, ma come lo sforzo, al pari di un geologo, di andare a fondo dell'immagine cinematografica per riportare ad emersione gli elementi di sperimentazione il cui riverbero sembra propagarsi e risuonare nelle forme fuori-norma del cinema contemporaneo. In fondo, «questa malattia non è per la morte»<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Gv 11,1-44.

## Vivendo underground Aprà e la sperimentazione

Bruno Di Marino\*

### ABSTRACT

Il contributo prende in considerazione il pensiero e gli scritti che Aprà ha dedicato al cinema underground e sperimentale nel corso della sua attività, congiuntamente alla sua veste di programmatore di film. Tutto questo all'insegna di una ricerca sul campo che appare fondamentale per comprendere il suo approccio alla materia. Uno dei concetti chiave è l'idea che la sperimentazione funzioni come una sorta di "inconscio del cinema", mentre una delle maggiori conseguenze di questa pluridecennale passione nei confronti del cinema underground è la teorizzazione di ciò che è definibile "oltre del cinema" fino all'analisi di quell'area ibrida e sconfinata da tempo definibile come "non-fiction".

**Parole-chiave.** Underground; Sperimentazione; Expanded cinema; Video; New American Cinema; Filmstudio

This contribution examines Aprà's thinking and writings on underground and experimental cinema throughout his career, in conjunction with his role as a film programmer. All of this is underpinned by field research that appears essential to understanding his approach to the subject. One of the key concepts is the idea that experimentation functions as a sort of "cinematic unconscious" while one of the major consequences of this decades-long passion for underground cinema is the theorization of what can be defined as "beyond cinema," including the analysis of that hybrid and boundless area long defined as "non-fiction."

**Keywords.** Underground; Experimental cinema; Expanded cinema; Video; New American Cinema; Filmstudio

\* Bruno Di Marino, Accademia di Belle Arti di Roma, [bb.dimarino@abaroma.it](mailto:bb.dimarino@abaroma.it).

Guardo una foto scattata a Torino nell'ottobre del 1986, in occasione della rassegna sul cinema indipendente americano degli anni '60. Mi ritrovo circondato, fra gli altri da Kenneth Anger, Ernie Gehr, Gregory Markopoulos, Ken Jacobs (e da complici italiani di quell'avventura: Massimo Bacigalupo, Marco Melani, Patrizia Vicinelli, Gianni Castagnoli). Un bel ricordo<sup>1</sup>.

Adriano Aprà iniziava così il suo contributo dal titolo *Girando Underground* per un catalogo di un'altra retrospettiva torinese, *Il grande occhio della notte*, curata da Paolo Bertetto e organizzata dal Museo del Cinema nel 1992. Un breve racconto che ricostruisce le varie tappe del suo amore per questo genere (?) cinematografico.

Per me Adriano è sempre stato il maggiore esperto italiano (e non solo) di cinema sperimentale, ma all'epoca non avevo ancora il coraggio di avvicinarlo, un po' per timore reverenziale, un po' perché col suo sguardo trasmetteva una certa durezza che non me lo rendeva per nulla simpatico. Solo quattro anni dopo ho capito che era solo timidezza e che dietro lo studioso severo si celava una persona di grande umanità e generosità. Lo avrei scoperto quando, nel 1996, mi chiamò a collaborare a un'ennesima retrospettiva, stavolta pesarese, che è rimasta negli annali: Il cinema e il suo oltre. In realtà non è che mi chiamò, ci trovammo a parlare dell'argomento casualmente e, dall'oggi al domani, fui invitato a condividere con lui il programma e a selezionare i materiali per il quaderno informativo.

Mi rendo conto che parlare di Adriano vuol dire, inevitabilmente – e me ne scuso davvero – scriverne in prima persona, lasciandomi andare a diversi ricordi personali, ma negli ultimi trent'anni le nostre attività – dedicate alla sperimentazione videofilmica – si sono spesso intrecciate ed è difficile per me separarle. Mi limiterò quindi a riportare alcune nostre collaborazioni in una nota a margine<sup>2</sup>. Per il resto, ciò che mi preme di più è analizzare il rapporto tra Aprà

<sup>1</sup> A. APRÀ, *Girando Underground*, in *Il grande occhio della notte. Cinema d'avanguardia americano 1920-1990*, a cura di P. Bertetto, Lindau, Torino 1992, p. 129.

<sup>2</sup> Quando nel 1999 pubblicai *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)* per l'editore romano Lithos, ritirando fuori a distanza di oltre due decenni una stagione che era un po' caduta nel dimenticatoio, chiesi ad Adriano di scrivere una breve introduzione al libro poiché idealmente ereditavo da lui un patrimonio di studi sull'argomento. Vollì anche che

e questa fertile area di ricerca, sottolineando la portata del suo apporto in termini teorici (da saggista e curatore di volumi) e pratici (da instancabile operatore culturale), aggiungendo che i due aspetti non vanno disgiunti. Il lavoro che Aprà ha svolto attraverso la programmazione al Filmstudio di Roma o mediante festival quali Pesaro e Salsomaggiore va infatti valutato non come un semplice contributo alla diffusione di un certo tipo di cinema, ma come un'evidente rivoluzione nell'approccio complessivo alla visione e, di conseguenza, agli studi di settore. La curiosità che Aprà ha sempre nutrito nei confronti dei filmmaker e dei videomaker che agivano 'fuori norma' gli ha consentito di anticipare certe tendenze, anzi di lanciarle lui stesso, tracciando nuove strade, scoprendo e rivalutando tanti autori, magari ponendo l'attenzione sulla loro natura multimediale e intermediale: come nel caso di Jean-Luc Godard, Chris Marker o Chantal Akerman.

A volte Adriano è stato fin troppo in anticipo sui tempi, come quando – sempre a Pesaro, a metà anni Settanta – organizzò la rassegna L'altro video, con l'intenzione di presentare al pubblico la produzione statunitense di videotape: ma non aveva a disposizione il lettore per il formato NTSC, per cui i nastri rimasero nelle custodie, nonostante un catalogo che documentò l'evento. Parlare di videoarte ed equipararla al cinema è stato per lungo tempo un'eresia, soprattutto nell'ambito accademico dove oggi quasi tutti si occupano di media art e di relazioni tra arti visive e immagini in movimento. Adriano lo ha fatto in tempi non sospetti, attirandosi la diffidenza di molti.

Ma il dato fondamentale, per cogliere lo spirito che lo animava, è che non solo Aprà ha promosso e valorizzato l'underground, ma lo ha vissuto intensamente

intervenisse nel documentario *Tecniche miste*, curato per il canale RaiSatArt: qui Adriano compare insieme a tanti artisti e filmmaker che – come lui – oggi non ci sono più. A parte gli omaggi pesaresi tributati da Adriano a Pat O'Neill ed Ernie Gehr, che mi hanno consentito di conoscere due straordinari filmmaker, poco o per nulla valorizzati nel nostro paese, un'altra occasione in cui ho condiviso con Adriano la comune passione per l'underground fu quando intervistammo insieme a Lucca nel 2006 Kenneth Anger. Un altro grande sperimentatore di cui mi sono spesso occupato, Zbigniew Rybczynski, venne per la prima volta in Italia grazie ad Adriano, invitato a Salsomaggiore Film e Tv. Dal 2001, per finire, è arrivata l'avventura di Rarovideo e la prima persona che feci chiamare a curare edizioni in DVD con booklet ed extra – tra cui i film di Andy Warhol – naturalmente fu lui, che era entusiasta di collaborare per una *label* sul modello di Criterion.

in prima persona: quante volte parlava di tutti quei cineasti che hanno transitato per la sua casa di vicolo del Governo Vecchio negli anni Settanta e Ottanta, incluso quel Jack Smith, autore di *Flaming Creatures* (*Id.*, 1963), con cui però non riuscì a intendersi (e questo fu uno dei suoi più grandi rimpianti). Quell'appartamento nel cuore di Roma fu il crocevia di esperienze culturali ed esistenziali che oggi possiamo solo vagamente immaginare, provando invidia per una irripetibile stagione del cinema indipendente. E se non era la montagna che andava da Maometto era il contrario: quanti sono i viaggi che Adriano ha compiuto per andare a visionare opere da portare a Pesaro? Viaggi che lo hanno formato arricchendo il suo orizzonte audiovisivo. Nel 1971 vide in una saletta della Coop di Montreal *La Région Centrale* (*Id.*, Michael Snow, 1971) appena editato. Per la verità, gli proposero solo pochi minuti del film di Michael Snow per non annoiarlo, ma lui ovviamente pretese di vedere la versione integrale. E quello fu l'inizio della scoperta di una figura, Snow, che approfondì anche come artista visivo.

Adriano ha potuto insomma essere testimone di questo cinema perché vi era totalmente immerso. Nel caso dell'underground italiano lo ha visto nascere, scoprendolo per la prima volta – come dichiara lui stesso – grazie ad Adamo Vergine, in occasione di una presentazione napoletana della rivista «Cinema&Film», quando si fece proiettare alcuni 'filmini stroboscopici' degli sperimentatori nostrani che avrebbero poi dato vita alla Cooperativa del Cinema Indipendente. Di questo cinema Adriano non è stato solo un lucido analista, ma – in un paio di casi – anche interprete davanti alla macchina da presa: la dichiarazione che legge all'inizio di *Satellite* (1968) di Mario Schifano, con l'aria seria del mezzobusto televisivo, è il proclama non solo di un appassionato *cinéphile*, ma di chi si assume l'autorevole compito di teorizzare un'idea di cinema condivisa da un'intera generazione di critici e cineasti. Ecco un passo di quell'incipit filmato:

Cinema di sangue e di rabbia sterminatrice, piani-sequenza che accumulano cadaveri, colori, gag, week-end. Cinema di scambi e di pensieri tra me e te e te: me regista, te attore, te spettatore. Primo vero cinema di parola. “La mano che infligge la ferita è anche quella che la guarisce”, ha detto qualcuno. Ecco, tra il cinema della violenza e il cinema della ricostruzione, non voglio, non devo scegliere.

Nel 1976, per conto della fondazione Angelo Rizzoli, Aprà aveva redatto l'accurata ricerca *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*<sup>3</sup>, in cui prendeva in considerazione la filmografia di una dozzina di autori, tra cui Gianni Castagnoli, Paolo Gioli, Alfredo Leonardi, Massimo Bacigalupo e – naturalmente – Mario Schifano, Alberto Grifi, Tonino De Bernardi e Piero Bargellini, tutti sperimentatori di cui Aprà è stato amico e che ha seguito con grande attenzione nell'arco dei decenni. Con Schifano ha avuto una stretta frequentazione per un certo periodo, pubblicando tra l'altro, sulla trilogia cinematografica del pittore romano, una recensione critica davvero esemplare scritta a quattro mani con Piero Spila<sup>4</sup>. In quanto ad Alberto Grifi, tra i meriti di Adriano ci fu quello di sostenere e valorizzare il suo *Anna* (Alberto Grifi, Massimo Sarchielli, 1975), primo esempio a livello internazionale di lungometraggio girato in video. Così come aver accompagnato criticamente l'evoluzione di De Bernardi, che Aprà ha sempre considerato un grande e autentico poeta dell'immagine. Anche per Bargellini – conosciuto tramite Marco Melani – nutriva un amore particolare e i film sperimentali del filmmaker toscano ricorrono spesso nelle sue rassegne e nei suoi scritti. Un'altra figura alla quale Adriano è stato fortemente legato è quella di Carmelo Bene: aveva colto il carattere innovativo non solo dei suoi lungometraggi, ma anche delle successive emissioni televisive, dedicando loro un lunghissimo e accurato saggio<sup>5</sup>. L'interesse per il medium televisivo Adriano lo traeva, naturalmente, anche dalla lezione rosselliniana. D'altro canto, mettere sullo stesso piano – come fece nelle edizioni di Salsomaggiore – cinema e televisione, accogliendo al suo interno anche la prima rassegna sul videoclip musicale mai realizzata in Italia (con tanto di catalogo), fu una scelta assolutamente spregiudicata e lungimirante. Di quella stagione furono complici Marco Melani, Patrizia Pistagnesi e pochi altri amici e collaboratori fidati. Perché Adriano – va ribadito – ha condiviso molte delle sue scelte, privilegiando sempre il gioco di squadra,

<sup>3</sup> Cfr. A. APRÀ, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, Fondazione Angelo Rizzoli, Milano 1976, ora in *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, a cura di C.G. Saba, Clueb, Bologna 2006, pp. 177-197.

<sup>4</sup> Cfr. ID., P. SPILA, *Trilogia per un massacro*, in «Cinema&Film», n. 9, 1969.

<sup>5</sup> Cfr. A. APRÀ, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, in *Per Carmelo Bene*, AA.VV., Linea d'ombra, Milano 1995.

ricercando sistematicamente il confronto con gli altri su tutto ciò che gli capitava di vedere.

La ricerca condotta per la Fondazione Rizzoli, citata in precedenza, ha sicuramente il merito di riflettere sulle peculiarità della sperimentazione italiana rispetto a quella statunitense, che rimane il modello di riferimento per tutto quel cinema cooperativistico che si sviluppò nella seconda metà degli anni Sessanta. Nella ricerca, Aprà indaga anzitutto sul materiale di base (macchina da presa e pellicola), sul ritmo e sulla percezione, su quei film che ricadono sotto l'egida del cinema-verità e del cinema 'diretto', per affrontare poi aspetti produttivo-distributivi. Una delle sue maggiori preoccupazioni sembra quella di operare un confronto tra questo tipo di cinema, il sistema industriale e l'apparato tecnologico: «La distanza tradizionale – scrive in quelle pagine – che separa il regista dall'operatore, l'artista dal tecnico, il lavoro intellettuale da quello manuale è superata dallo sperimentista. Egli si responsabilizza nei confronti della tecnica, gestita in prima persona e non delegata. L'occhio del cineasta sperimentale è un occhio tecnologico»<sup>6</sup>. Di conseguenza, è anche più 'democratico', poiché di gruppo, e non 'autoritario', come il cinema, che si basa sulla gerarchia del regista.

Ma torniamo invece all'underground americano, per capire meglio quando Aprà lo abbia effettivamente scoperto. La retrospettiva del 1986, curata per il Torino Film Festival (allora chiamato ancora Festival internazionale Cinema giovani), in realtà segna il suo ritorno all'antica passione dopo ben dieci anni di distacco. Aprà, infatti, si era disinteressato a questo ambito dopo il 1975, «per nausea», come annota in quel resoconto del 1992. La prima volta che P. Adams Sitney mostrò il cinema sperimentale statunitense in Italia fu nel 1964 alla Mostra internazionale del cinema libero di Porretta Terme, dove Aprà era presente, anche se troppo impegnato a vedere i film della *Nouvelle Vague* per accorgersi di quella assoluta novità. L'anno seguente, trovandosi a New York, venne a sapere del *Direct cinema*, ma fu in effetti solo nel 1967 a Pesaro che poté finalmente scoprire gli sperimentali americani. Pur conoscendo a memoria il n. 28 (1963) di «Film Culture», Adriano ignorava, per sua stessa ammissione, il n. 30 (sempre del 1963) dedicato a Stan Brakhage. Insomma, tutti appuntamenti incredibilmente mancati. E tuttavia nel 1971 – insieme a Enzo Ungari, altro compagno di avventure critiche

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 191.

e festivaliere – Aprà pubblica per Arcana uno dei primi due volumi al mondo (l'altro fu quello di Enno Patalas) sul cinema di Andy Warhol, pur avendo visto all'epoca solo pochi lungometraggi proiettati al Filmstudio. In realtà, negli anni seguenti Aprà è reduce da molti altri 'incontri con uomini straordinari', da Jonas Mekas a Nam June Paik, da Brakhage a Paul Sharits, e riesce persino ad accedere al mitico Invisible Cinema, dove ogni spettatore era separato dal suo vicino e immerso nel buio assoluto, concentrato totalmente sulla cornice luminosa dello schermo: «Non ho mai amato quella 'macchina per vedere i film' [...], la saletta tutta nera, un po' funerea dell'Anthology: ma i film erano ammirevoli e ammirevolmente proiettati (e che sorpresa vedervi l'8mm *Déi* di Tonino De Bernardi!)»<sup>7</sup>.

Nel saggio introduttivo alla rassegna sul *New American Cinema* del 1986, Adriano spiega bene come – grazie a un suo nuovo soggiorno newyorkese – non solo avesse ripreso i contatti con gli autori e visto (o rivisto) con altri occhi i film, ma quanto si fosse reso conto «che essi hanno ancora molto da insegnare», confessando: «Ciò che dico oggi non lo avrei certamente detto dieci anni fa, quando mi sembrava esaurito il potenziale creativo del cinema americano indipendente, o per meglio dire del suo braccio sperimentale, e mi sembrava esaurita anche la mia capacità personale di vivere underground, di assumere l'indipendenza come assoluto, nella vita e nel cinema»<sup>8</sup>. Sono parole che confermano quanto il distacco di Adriano da questo cinema coincida con la fine di un periodo esistenziale. Ma c'è un altro passo del saggio che appare particolarmente significativo per l'intreccio cinema/vita, e cioè quando scrive che l'underground «funziona ancora come inconscio del cinema, ma un inconscio di prima della psicanalisi, assunto dal cinema sveglio come 'specializzazione', campo separato e in quanto tale accettabile, purché non venga a disturbare la quiete del racconto». Subito dopo, tuttavia, Adriano bacchetta un po' anche lo sperimentalismo, accusandolo di «porsi troppo spesso come campo separato dal racconto, identificandolo frettolosamente con 'Hollywood' e basta»<sup>9</sup>. Da queste parole – a

<sup>7</sup> ID., *Girando Underground*, cit., p. 133.

<sup>8</sup> ID., *Flash-Back/Flash-Forward. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, in *New American Cinema. Il cinema indipendente degli anni Sessanta*, a cura di Id., Ubulibri, Milano 1986, p. 9.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 11.

rischio di psicanalizzarlo – emerge il conflitto sempre presente in lui tra l'essere amante di un cinema non-narrativo e, al tempo stesso, ergersi ad acuto conoscitore di registi come Raffaello Matarazzo, Pietro Germi, Howard Hawks, Kenji Mizoguchi e tanti altri. Resta comunque interessante indagare la continua oscillazione tra i due poli nel pensiero di Adriano, cercare di interpretare il rapporto di odio/amore che ha sempre intrattenuto con il cinema narrativo, fino a un rifiuto sempre crescente – che si delinea a inizio anni Duemila – verso il mainstream, rifiuto che, nell'ultima parte della sua attività, gli ha attirato le antipatie di chi si esaltava davanti a ogni nuovo film hollywoodiano. Tornando ancora su quell'illuminante testo del 1992, parlando dell'underground Aprà rimarca: «Eppure credo ancora, con tutto il distacco che posso aver maturato, che quel cinema abbia un senso pieno perché mette in discussione le nostre sicurezze di spettatori drogati di fiction e illumina dall'alto delle esperienze radicali il bisogno di un altro cinema (di un'arte, di una vita)»<sup>10</sup>. Traspare nettamente da queste parole la nostalgia per un periodo vissuto in modo totale e la conseguente consapevolezza che nulla di simile potrà più ripetersi in futuro.

L'idea di un 'oltre del cinema' non è che un ulteriore allargamento del suo discorso critico, una più ampia riflessione su quell'universo di immagini in movimento non vincolato alla logica della narrazione, ma votato a interfacciarsi con il documentario, con l'animazione e con quell'idea di *expanded* di cui sicuramente Adriano è stato un promotore. Le due retrospettive pesaresi del 1996 (Il cinema e il suo oltre) e del 1997 (Le avventure della non fiction), dunque, sono tappe fondamentali per un ripensamento di quel 'cinema altro' che nasce con il sorgere stesso della settima arte. Ritornare alle origini, ricollegarsi alle avanguardie storiche, vuol dire per Aprà comprendere come l'underground non sia solo circoscritto a un contesto storico, ma sia, appunto, una modalità di intendere la messa in scena cinematografica, nata dalla necessità di scardinare i cliché del linguaggio, operando continue contaminazioni. L'attacco dell'introduzione a *Il cinema e il suo oltre* riecheggia quello di dieci anni prima: «Siamo malati di fiction». Ma la disamina poi abbandona la polemica e diventa di ordine storico-teorico, citando il Modo di Rappresentazione Primitivo e il Modo di Rappresentazione Istituzionale, tracciando i punti chiave di una storia alternativa al cinema ufficiale,

<sup>10</sup> ID., *Girando Underground*, cit., p. 135.

‘illustrata’ con un programma composto da 65 film e 15 video per una durata complessiva di ben 55 ore tra lunghi, medi e corti (Adriano non ha mai operato separazioni tra i formati). All’introduzione e all’elenco dei film seguono poi una serie di avvertenze riguardo ai metodi di selezione, motivando il perché di alcune esclusioni (restano fuori i film pornografici o quelli che affrontano la morte in modo troppo crudo), specificando: «ho privilegiato quasi sempre il meno noto rispetto al più noto, anche all’interno della produzione di un autore»<sup>11</sup>.

Credo che queste due retrospettive, frutto di un’attenta selezione di opere e autori molto diversi tra loro, ma accomunati da una logica e da un’estetica trasversale, abbia profondamente cambiato lo sguardo di molti studiosi e appassionati, insegnando come si realizza una retrospettiva cinematografica che abbia ricadute anche di carattere didattico.

Ho provato qui a fornire solo alcuni elementi e spunti, in ordine sparso, di una lunga e complessa relazione che Aprà ha intrattenuto con il cinema sperimentale nell’arco di quasi sessant’anni. La futura pubblicazione dei suoi inediti appunti critici – contenuti in una serie di quaderni redatti tra gli anni Sessanta e Settanta – potrà, si spera, fornirci maggiori indicazioni sul suo pensiero nei confronti di quel cinema, magari riportando alla luce analisi dettagliate su qualche film e autore in particolare, seppure molti di quegli appunti siano confluiti nel citato catalogo sul *New American Cinema*. Ed è un vero peccato che Adriano non abbia avuto il tempo e la voglia almeno di collazionare in un unico volume tutto quel che aveva scritto nel corso degli anni sull’underground, magari sistematizzandolo e integrandolo con altre riflessioni e riletture di quel cinema, dopo nuove visioni a distanza di tempo. Oggi avremmo probabilmente una preziosa e definitiva raccolta di scritti che, tuttavia, non disperiamo possa essere ricostruita mettendo insieme, con grande pazienza, materiali, editi e non, che Adriano ci ha consegnato su tanti autori, a cominciare da quelli con cui è ritratto, quarantaseienne, in quello scatto in bianco e nero di quattro decenni fa.

La risposta a tutto ciò è contenuta sempre in quel breve saggio del 1992 con cui abbiamo iniziato: «Se avessi visto quei film solo, in una sala, senza incontrarne gli autori, senza traversare dall’interno, casomai soffrendo della mia

<sup>11</sup> ID., *Il cinema e il suo oltre*, in *Il cinema e il suo oltre*, a cura di A. Aprà, B. Di Marino, xv Rassegna Internazionale Retrospettiva, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1996, p. 21.

inadeguatezza, la loro solitudine e la loro umanità, forse avrei scritto un libro, e me ne sarei dimenticato»<sup>12</sup>. Mentre è stato solo vivendolo fino in fondo che Adriano ci ha insegnato ad amare e ad apprezzare il cinema underground.

<sup>12</sup> ID., *Girando Underground*, cit., p. 135.

## «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 autodidatta<sup>1</sup>.

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”»<sup>2</sup>.

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

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

<sup>2</sup>G. 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'<sup>3</sup>.

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»<sup>4</sup>.

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*<sup>5</sup>, la seconda, *Papi (popolo) dittatori*, la terza, *Memorie di guerra*, e la quarta, che si intitola *Mali Capitali*<sup>6</sup>. L'obiettivo risulta chiaro: narrare la storia di Roma, della sua architettura e delle sue stratificazioni culturali, attra-

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> Data di messa in onda: 21 dicembre 1977.

<sup>6</sup> 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 avvicinando<sup>7</sup>.

Nello stesso anno Aprà lavora anche a una serie in sette episodi dal titolo *Sequenze* (1978) ognuno dei quali della durata di circa ventitré minuti<sup>8</sup>. 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 film<sup>9</sup>. 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)<sup>10</sup>. 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).

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

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

<sup>9</sup> Identificatore Teche: C24401.

<sup>10</sup> 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 cinema<sup>11</sup>.

*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»<sup>12</sup>. 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-

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> 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 riferimento<sup>13</sup>. *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 progetti<sup>14</sup>.

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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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 storica<sup>15</sup>.

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 collettiva<sup>16</sup>.

### «Incarnare perfettamente le proprie metafore»<sup>17</sup>

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

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

<sup>16</sup> Cfr. VITTI, *Intervista ad Adriano Aprà*, cit., p. 395.

<sup>17</sup> 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*<sup>18</sup>.

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 Sessantotto<sup>19</sup>. 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

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

<sup>19</sup> 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 recitative<sup>20</sup>. 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 ideologica<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Cfr. A. SCANDOLA, *Marco Ferreri*, Il Castoro, Milano 2004, p. 32.

<sup>21</sup> «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 Aprà<sup>22</sup>.

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.

<sup>22</sup> 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 risuona<sup>23</sup>. *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.

<sup>23</sup> «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 Novecento<sup>24</sup>. 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.

<sup>24</sup> «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.



## 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 *cinematics*, <<https://cinematics.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.

# Essere Fuorinorma Dieci anni di attività (2013-2023)

Giacomo Ravesi\*

## ABSTRACT

L'articolo ricostruisce il percorso storico della manifestazione culturale Fuorinorma curata da Adriano Aprà dalla sua prima apparizione come evento speciale all'interno della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro nel 2013 fino alla sua ultima edizione realizzata nel 2023 come festival espanso a Roma. Si vuole contestualizzare il ruolo svolto dall'evento all'interno della promozione nella storia del cinema italiano contemporaneo di una tendenza neosperimentale, che propone un'alternativa stilistica, produttiva e distributiva alle norme industriali cinematografiche. Il saggio approfondisce il valore di militanza delle attività culturali e ne indaga le ricadute sociali e antropologiche nell'ambito delle pratiche spettatoriali e di consumo audiovisivo.

**Parole-chiave.** Fuorinorma; Adriano Aprà; Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro; Cinema sperimentale; Militanza

The article reconstructs the historical path of the cultural event Fuorinorma curated by Adriano Aprà from its first appearance as a special event within the Pesaro International Film Festival in 2013 to its latest edition held in 2023 as an expanded festival in Rome. The aim is to contextualize the role played by the event within the promotion in the history of contemporary Italian cinema of a neo-experimental trend, which proposes a stylistic, productive and distributive alternative to the cinematographic industrial norms. The essay delves into the militancy value of cultural activities and investigates their social and anthropological implications in the context of spectator practices and audiovisual consumption.

**Keywords.** Fuorinorma; Adriano Aprà; Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro; Experimental Cinema; Militancy

\* Giacomo Ravesi, Università Roma Tre, giacomo.ravesi@uniroma3.it.

Un altro cinema italiano è possibile.

Adriano Aprà

### **Dalle parole alle forme. Una cronistoria tra definizioni e pratiche**

Nel saggio *Girando Underground* Adriano Aprà analizza il cinema indipendente americano degli anni Sessanta a partire dalla visione di una fotografia privata che lo ritrae insieme a un folto gruppo di registi e registe di quel movimento. Tra ricordi e riflessioni l'articolo fa emergere come sia stata la visione, l'adesione e la partecipazione a quella particolare stagione cinematografica a cambiare il suo stile di vita, segnando irrimediabilmente il proprio approccio al quotidiano e condizionando le scelte personali nel segno di un'alternativa alla norma.

È vero però soprattutto che ho voluto vivere quel cinema, credo in sintonia con i suoi propositi, come esperienza soggettiva e, in qualche misura, indicibile [...]. Eppure credo ancora, con tutto il distacco che posso aver maturato, che quel cinema abbia un senso pieno perché mette in questione le nostre sicurezze di spettatori drogati di fiction e illumina dall'alto delle esperienze radicali il bisogno di un altro cinema, di un cinema (di un'arte, di una vita) che per quanto marginale non abbia paura di affermare la profonda scontentezza nei confronti dell'universo pubblicitario che ci circonda<sup>1</sup>.

Anche l'esperienza plurale e variegata di Fuorinorma – che si espliciterà in operazioni critiche, curatoriali, festivaliere, di ricerca scientifica e di politiche culturali – sembra nascere dallo stesso desiderio di unione fra esperienze di vita e passione cinematografica rappresentando un caso emblematico e atipico anche all'interno delle categorizzazioni promosse dai Film Festival Studies<sup>2</sup>. La sua prima manifestazione è legata alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Nel 2013 Aprà cura il 27° Evento Speciale intitolato Fuori norma. La via speri-

<sup>1</sup> A. APRÀ, *Girando Underground*, in *Il grande occhio della notte. Cinema d'avanguardia americano 1920-1990*, a cura di P. Bertetto, Museo Nazionale del Cinema-Lindau, Torino 1992, pp. 134-135.

<sup>2</sup> Per una lettura introduttiva cfr. M. DE VALCK, *Film Festival: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007; *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, a cura di M. De Valck, B. Kredell, S. Loist, Routledge, London-New York 2016; M.F. PIREDDA, *I festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Carocci, Roma 2022.

mentale del cinema italiano (2000-2012)<sup>3</sup>. Si tratta inizialmente di un'intuizione critica – che sarebbe presto divenuta anche una fortunata 'etichetta', da molti ripresa – nata dal desiderio di rintracciare una via sperimentale (o neosperimentale) nella nostra cinematografia al fine di segnalare matrici formali eccentriche e alternative nella storia del cinema italiano e che coinvolgono, fin da subito, anche l'impiego delle tecnologie digitali e la necessaria evoluzione delle formule filmiche produttive e distributive.

È un fenomeno proprio di questi anni Duemila il proliferare di opere di vari generi, di varie durate e di vari supporti che si possono considerare “fuori norma”: fuori dalla norma della finzione naturalistica e del documentario del reale. [...] Almeno tre sono i fattori che giustificano questo ritorno allo sperimentalismo. C'è un elemento di insoddisfazione estetica nei confronti della produzione industriale standard. C'è l'accesso alle nuove tecnologie – il digitale nelle sue varie forme – che consente il basso costo senza alibi pauperistici. C'è il superamento dei vincoli della distribuzione tradizionale in sala attraverso le possibilità del web<sup>4</sup>.

Per realizzare il progetto Aprà si getta nella ricerca smodata di autori, movimenti, pratiche ed esperienze che superino in varie forme la dimensione del 'film' e le pratiche industriali, per disperdersi nei flussi del video, delle arti visive, dell'animazione, del video musicale, del documentario d'autore e del film sperimentale propriamente detto. Del resto, è una traiettoria di analisi che lo studioso aveva già sviluppato precedentemente con le proposte di programmazione cinematografica, *Il cinema e il suo oltre* e *Le avventure della nonfiction*, promosse sempre nell'ambito della Mostra di Pesaro<sup>5</sup> e che oggi appaiono come degli antecedenti delle azioni di Fuorinorma. In quei mesi Aprà apre continuamente la discussione con il suo gruppo di lavoro: richiedendo segnalazioni, inviando link,

<sup>3</sup> Cfr. *Catalogo della 49ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, a cura di P. Armocida, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, Pesaro 2013.

<sup>4</sup> A. APRÀ, *Fuori Norma*, in *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2013, p. 12.

<sup>5</sup> Cfr. *Il cinema e il suo oltre. Verso il cinema del futuro. Film, video, Cd-Rom*, a cura di Id., B. Di Marino, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1996; *Le avventure della nonfiction. Il cinema e il suo oltre 2*, a cura di A. Aprà, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1997.

masterizzando dvd, riempiendo hard disk, contattando e conoscendo registi e artisti da tutta Italia. La definizione del programma diventava a tutti gli effetti l'allestimento di un 'laboratorio del nuovo'. Così facendo Aprà manifesta, infatti, apertamente la necessità di un confronto interpretativo e generazionale, che caratterizzerà sempre il suo metodo umano e professionale, al fine di sollevare prospettive analitiche inedite attraversando territori di ricerca in cui si manifesta il nuovo.

L'evento pesarese presenta inoltre anche due 'appendici' che resteranno tra le caratteristiche peculiari delle attività di Fuorinorma: una pubblicazione scientifica (il consueto volume annuale legato all'Evento Speciale pubblicato da Marsilio<sup>6</sup>) e un'occasione dialogica e di incontro (una tavola rotonda coordinata da Aprà e realizzata il 30 giugno del 2013 a Pesaro con i registi presenti nella rassegna, i collaboratori e i selezionatori del programma di proiezioni, i saggisti del volume edito da Marsilio).

L'evento di Pesaro squarcia un desiderio di ricerca e apre una dimensione più propriamente militante. Fuorinorma (da quel momento in poi sempre nella dicitura tutta unita) diviene innanzitutto un'associazione culturale che dal 2017 al 2023 promuove 7 edizioni di un 'festival espanso e permanente': poiché aperto all'individuazione e alla promozione di nuove forme stilistiche e dislocato nello spazio e nel tempo al fine di intercettare formule innovative distributive e di fruizione. Numerose sono state infatti le sale cinematografiche, i musei, le associazioni, gli spazi autogestiti in Italia e all'estero dove si sono organizzati programmi di proiezione, performance, spettacoli live, dibattiti, incontri di approfondimento nella forma del convegno e del simposio<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., cit.

<sup>7</sup> I singoli cataloghi delle edizioni della manifestazione sono *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., Artdigiland, Dublin 2017; *Fuorinorma 3. La via neosperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., Pixartprinting, Roma 2019; *Fuorinorma 4-5. La via neosperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., Pixartprinting, Roma 2021; *Fuorinorma 6-7. Nuove forme del cinema italiano*, a cura di Id., Pixartprinting, Roma 2022. Oltre ai singoli cataloghi restano fondamentali sia il già citato volume del 2013, sia i seguenti studi di approfondimento. Cfr. Id., *Fuori Norma. La via neosperimentale del cinema italiano*, in «Imago. Studi di cinema e media», n. 15, 2017, pp. 11-36; «Quaderni del CSCD», n. 14, 2018; *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*, a cura di A. Aprà, Artdigiland, Dublin 2019.

La prima edizione si tiene a Roma dal 26 ottobre al 22 dicembre 2017 coinvolgendo una rete diversificata di sedi di proiezione che comprendono sale cinematografiche istituzionali (Casa del cinema, Sala Trevi), cineclub e spazi indipendenti (Apollo 11, Kino, Detour, Azzurro Scipioni, La Camera Verde, Cinema dei piccoli), biblioteche (le biblioteche di Roma: Collina della pace, Nelson Mandela, Guglielmo Marconi, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Vaccheria Nardi, Villino Corsini), teatri (Teatro Palladium, Teatro Tor Bella Monaca, Off/Off Theatre, Teatro dei Dioscuri) e musei (Macro). Vengono realizzati due convegni: il primo, il 5 marzo 2017 alla Casa del cinema di presentazione e discussione del progetto e uno finale, *Riconoscersi Fuorinorma*, il 10 dicembre 2017 al Cinema Farnese come bilancio dell'edizione e lancio delle prospettive future. In merito alla programmazione, oltre alle proiezioni dei film italiani contemporanei selezionati, vengono realizzati i seguenti eventi speciali: Omaggio a Corso Salani: *Mirna*, con la proiezione di *Mirna* (2009) di Corso Salani e la presentazione dell'edizione DVD del film; Il cinema di Alberto Grifi, con la proiezione di *Verifica incerta. Disperse Exclamatory Phase* (1965) di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi e la presentazione del libro *L'evoluzione biologica di una lacrima. Il cinema di Alberto Grifi*<sup>8</sup>; Visionary Actions. Laboratorio di video-performance diretto da Francesca Fini. Per sottolineare il carattere maieutico e comunitario dell'iniziativa nel catalogo sono pubblicati anche i *Dialoghi via mail fra gli autori*. Cinque film scelti per la prima edizione di Fuorinorma vengono trasmessi su RaiMovie a gennaio del 2018 introdotti da Aprà. Anche il Bif&st (Bari International Film&Tv Festival) inserisce nel programma della IX edizione del 2018 una piccola sezione con alcuni titoli Fuorinorma.

Fuorinorma 2 viene realizzata invece dal 17 maggio al 18 dicembre 2018 nuovamente in spazi di proiezione diversificati a Roma e per la prima volta anche all'estero (Szczecin European Film Festival di Stettino in Polonia e a Barcellona in collaborazione con la Filmoteca de Catalunya e con la rivista «Quaderni del CSCD»<sup>9</sup>). Viene introdotta una sezione Fuorinorma Extra curata da Bruno Di

<sup>8</sup> Cfr. S. ROSSI, *L'evoluzione biologica di una lacrima. Il cinema di Alberto Grifi*, Timia, Roma 2017.

<sup>9</sup> Le altre proiezioni all'estero dell'iniziativa sono state realizzate a Parigi nel 2019 al cinema Christine 21 e nel 2022 a New York presso la Casa Italiana Zerilli-Marimò della New York University.

Marino e Francesca Fini esclusivamente dedicata al cortometraggio seguendo quelle «forme liminari e borderline a cavallo fra il territorio delle arti visive e quello delle immagini in movimento»<sup>10</sup>. Tra gli eventi speciali troviamo la proiezione al MacroAsilo di *Hippopoetess* (2018) di Francesca Fini.

Già dalla seconda edizione la dimensione sperimentale e la natura alternativa alla norma del progetto delineano, secondo Aprà, una nuova configurazione: meno rivoluzionaria e più costruttiva, calata all'interno dei sistemi produttivi, estetici e distributivi del cinema italiano.

Sono sperimentali i film di cui ho parlato? Lo sono in quanto ricercano nuove strategie espressive diverse da e opposte a quelle istituzionalizzate dal cinema di finzione, da quello documentario e dalla televisione. Lo sono perché saggiano, e molti proprio nella forma del film saggio. Lo sono perché scoprono nuove ipotesi narrative, nuove strutture drammaturgiche, nuove opzioni di montaggio, di musica, di suono: di messa in scena. Lo sono perché vibra in ognuno di essi la tensione verso uno stile personale, perché hanno un progetto estetico e non solo la voglia di raccontare una storia o di descrivere la realtà. Lo sono perché non gridano i loro budget ma sussurrano dialogicamente per chi ancora vuole ascoltare. Lo sono perché si rivolgono non a un pubblico massificato ma allo spettatore considerato come partner, come una persona che pensa, si emoziona ed elabora. Cinema nomade. Cinema di poesia avrebbe detto Pasolini? Cinema che stupisce e non instupidisce. [...] La loro quantità e qualità indica anche che stiamo uscendo dalla fase sperimentale ed entrando in una non più marginale ma costruttiva, addirittura centrale: un cinema che si impone e non più semplicemente che si oppone. Un altro cinema italiano *esiste*<sup>11</sup>.

La terza edizione si tiene da febbraio a dicembre 2019 presso una pluralità di sale romane in cui vengono mostrati i lungometraggi e i mediometraggi selezionati oltre alla sezione Fuorinorma Extra. L'evento speciale è dedicato alla proiezione di *Cut* (2011) di Amir Naderi. Il 14 dicembre del 2019 viene realizzato

<sup>10</sup> B. DI MARINO, F. FINI, *Altre forme, altri formati*, in *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*, a cura di Aprà, cit., 2019, p. 488.

<sup>11</sup> APRÀ, *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*, in *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., cit., 2019, pp. 40-41.

il convegno *Futuro Fuorinorma* presso l'Azzurro Scipioni che riflette sul 'domani' dell'idea di Fuorinorma.

Fuorinorma 4 si tiene solo in forma digitale a causa delle restrizioni dovute alla pandemia da Covid-19. Mediante la piattaforma digitale MyMovies viene reso disponibile l'accesso in streaming ai film selezionati dal 19 novembre al 18 dicembre 2020.

Tali opere saranno poi proiettate in sala insieme alle nuove selezioni nella quinta edizione che si svolge invece: dal 4 al 9 dicembre 2021 e dal 19 al 22 febbraio 2022 presso lo Spazio Scena (ex Filmstudio) e dal 17 al 20 gennaio 2022 presso la Casa del Cinema. *Fuorinorma 5* mantiene la selezione di film di lungometraggio e di mediometraggio e la sezione *Fuorinorma Extra*. La novità più rilevante è l'introduzione della formula del 'simposio' che sostituisce la concezione 'verticale' e cattedratica del convegno per instaurare una dimensione orizzontale e democratica di discussione aperta in forma di confronto e scambio maieutico tra registi, professionisti del settore e spettatori. Aprà vuole, in qualche modo, replicare un metodo messo a punto da lui e da Gianni Menon durante un dibattito svoltosi in quattro giornate a Pisa nella primavera del 1969 sul cinema di Roberto Rossellini<sup>12</sup>. I temi intorno ai quali si organizzano le mattinate dei Simposi sono: Che cos'è Fuorinorma?; Produzioni e distribuzioni alternative; La nuova estetica del digitale; Finzione vs documentario; L'ibridazione delle arti; Il cinema indipendente.

Anche alla luce delle riflessioni emerse durante i simposi, secondo Aprà, la nozione di Fuorinorma è, a tutti gli effetti, divenuta un modello controcorrente, diffuso e praticato nel cinema italiano contemporaneo. «Esiste un cinema italiano alternativo a quello prodotto dall'industria e, se pure meno visto, è ormai quasi maggioritario: è la nuova strada del cinema italiano. Lo sarà di più, ne siamo certi, nel prossimo futuro»<sup>13</sup>.

La sesta edizione si svolge a Roma da marzo a dicembre 2022 secondo il seguente calendario: dal 27 marzo al 24 aprile al cinema Farnese, dal 14 al 17

<sup>12</sup> Cfr. ID., *Gli occhi della pelle*, in *Dibattito su Rossellini*, a cura di G. Menon, nuova edizione a cura di ID., Diabasis, Reggio Emilia 2009, pp. 9-12.

<sup>13</sup> ID., *La nuova strada del cinema italiano*, in *Fuorinorma 4-5. La via neosperimentale del cinema italiano*, a cura di ID., cit., p. 6.

giugno presso Casetta Rossa, dall'1 al 5 agosto all'interno della manifestazione Isola del Cinema, dal 24 al 27 ottobre presso la Casa del Cinema e dall'8 al 10 dicembre allo Spazio Scena. Numerosi sono in questa edizione gli eventi speciali, alcuni legati alle scomparse di autori 'elettivamente' Fuorinorma: In ricordo di Jean-Luc Godard: con la proiezione di *Histoire(s) du cinéma 3A: La monnaie de l'absolu*, 3B: *Une vague nouvelle* (Id., 1998) di Jean-Luc Godard; In ricordo di Jean-Marie Straub: con i film *La guerre d'Algérie!* (Id., 2014) e *Kommunisten* (Id., 2014) di Jean-Marie Straub; *Italia. Le feu, la cendre* (Italia. *Il fuoco, la cenere*, 2021) di Céline Gailleurd e Olivier Bohler; *Marco Melani. The Man with the Golden Eye* (2022) di Chiara Seghetto. Nel complesso dell'iniziativa gli speciali sono concepiti per restituire un contesto storico retrospettivo sia nazionale (Grifi, Salani, Melani) sia internazionale (Godard, Straub, Naderi) al fenomeno Fuorinorma. Viceversa il simposio di questa edizione è intitolato *La nuova estetica del digitale* e viene realizzato allo Spazio Scena il 9 dicembre 2022. Da questa edizione scompare la sezione Fuorinorma Extra sostituita da una sezione più semplicemente dedicata al cortometraggio. Ciò che cambia però in maniera rilevante è una nuova concezione – anche terminologica – del suo orizzonte.

Con la sesta edizione di Fuorinorma abbiamo cambiato il sottotitolo della nostra iniziativa: non più *la via neosperimentale del cinema italiano* ma *nuove forme del cinema italiano*. Crediamo infatti che il cinema che difendiamo e promuoviamo si sia ormai affermato e che cammini per proprio conto, che sia uscito dalla fase "sperimentale" iniziale, che da tempo non sia più un cinema marginale, anche se troppo spesso marginalizzato, pur continuando a proclamare quelle nuove forme che lo distinguono dalla crescente convenzionalità della produzione industriale<sup>14</sup>.

Fuorinorma 7, al momento l'ultima edizione ufficiale della manifestazione, si tiene nel 2023 a Roma con le seguenti modalità: dal 3 all'8 aprile presso lo Spazio Scena, dal 5 al 7 settembre alla Casa Internazionale delle Donne e dal 19 al 22 dicembre alla Casa del Cinema. Anche questa edizione è dominata dai simposi che si tengono dal 3 al 6 aprile allo Spazio Scena e sono organizzati

<sup>14</sup> ID., *Nuove forme del cinema italiano*, in *Fuorinorma 6-7. Nuove forme del cinema italiano*, a cura di Id., cit., p. 7.

intorno ai seguenti argomenti: Il cinema italiano indipendente, stato e prospettive; È nata una nuova estetica del digitale?; Nuovi territori, spazi, sostenibilità; Cinema futuro. Nuove strategie per la produzione e la distribuzione indipendente.

Nel suo complesso le attività di Fuorinorma, al momento realizzate, coprono un decennio di eventi dal 2013 al 2023. L'oggetto di analisi è stato il cinema italiano prodotto dal 2000 al 2023 con circa 200 lungometraggi, 50 mediometraggi e 150 cortometraggi di finzione, di nonfiction, di animazione e di sperimentazione proiettati, commentati e analizzati in varie forme: dall'incontro con l'autore al dibattito dopo il film, dal convegno al simposio, dalla tavola rotonda alla pubblicazione scientifica.

Difficile in questa sede riflettere sul 'peso' che tale proposta ha avuto e avrà all'interno delle storie del cinema italiano. Come monito per il futuro è però di grande rilievo la storicizzazione che Aprà suggerisce per contestualizzare, tra tendenze, persistenze e oblii, il fenomeno Fuorinorma, scisso tra gli autori e gli sperimentatori degli anni Sessanta e Settanta e i «traghettatori»<sup>15</sup> degli anni Ottanta e Novanta.

C'è stato Roberto Rossellini. C'è stato (overground) Michelangelo Antonioni. C'è stato Federico Fellini (anche lui overground ma non sempre nei miei gusti). Ci sono stati dagli anni Sessanta in poi Pier Paolo Pasolini (anche documentarista), Marco Bellocchio (anche documentarista), Ermanno Olmi (anche documentarista), Bernardo Bertolucci, Marco Ferreri (documentari occasionali), Vittorio De Seta, Gian Vittorio Baldi (spesso documentaristi), Raffaele Andreassi (quasi solo documentarista). E c'è stato, molto marginalizzato ma oggi rivalutato, un underground italiano (Massimo Bacigalupo, Piero Bargellini, Gianfranco Brebbia, Paolo Brunatto, Gianni Castagnoli, Tonino De Bernardi, Paolo Gioli, Alberto Grifi, Alfredo Leonardi, Guido Lombardi-Anna Lajolo, Adamo Vergine), perfino con qualche star che non si considerava under: Carmelo Bene (dal teatro), Mario Schifano (dalla pittura). Poi la crisi a metà degli anni Settanta. I più grandi continuano ma i giovani sono orfani senza padri e senza terreno di coltura. Meteore. Il tentativo di fare un nuovo cinema, di aprirsi a nuove forme, si scontra con situazioni produttive e distributive ostili. Qualcosa comunque è emerso, ma ai margini (fra cui Nanni Moretti, sul proseguo della cui carriera ho alterni giudizi). E poi c'è stata la pre-

<sup>15</sup> ID., *Fuori Norma*, in *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., cit., p. 11.

senza in Italia di Danièle Huillet e Jean Marie Straub. Negli anni Ottanta la situazione non è cambiata. Gli anni Novanta hanno visto rinascite, localizzate sempre ai margini. Rispetto al tentativo dominante di tornare a un cinema narrativo tradizionale, qualche avventuriero della pellicola cerca di proporre un nuovo modo di fare cinema, senza radici col passato. La linea dominante negli anni Duemila, nel cinema di finzione, nel documentario, nell'avanguardia propriamente detta, dal punto di vista della *qualità innovativa* – se ancora crediamo, come credo, nel valore dell'estetica –, è quella di una via *neospesimentale* del cinema italiano. Essa non ha molto a che vedere, se non storicamente, con l'avanguardia italiana degli anni Sessanta-Settanta. Nasce da una crisi creativa del cinema narrativo e di quello cosiddetto del reale<sup>16</sup>.

Facendo riferimento al saggio di Peter Wollen *The Two Avant-Gardes* – dove lo studioso individua due tipologie caratteristiche dell'avanguardia: una legata alle pratiche più radicali dell'underground e una più moderata ad appannaggio del cinema d'autore<sup>17</sup> – Aprà conclude che «il neosperimentalismo italiano si colloca sul secondo fronte, quello diciamo *soft* (mentre molti dei cortometraggi si collocano piuttosto sul primo fronte, quello diciamo *hard*)»<sup>18</sup>.

### Una pratica militante

Tutta la riflessione prodotta da Aprà intorno al concetto di Fuorinorma si basa su una dialettica costitutiva e irreprensibile nei confronti di un sistema cinematografico centrale e verticistico da smantellare e in via di deperimento, per valorizzare viceversa delle pratiche estranee per estetica, etica, modelli produttivi e distributivi alla norma generalizzata che 'sopravvive' nelle corporature di un cinema rappresentativo, narrativo e industriale.

Si tratta inizialmente di una contrapposizione fra 'centro e periferia' del comparto cinematografico italiano: 'fuorinorma' come un piccolo e solitario Da-

<sup>16</sup> ID., *Fuorinorma. La via neospesimentale del cinema italiano*, in *Fuorinorma. La via neospesimentale del cinema italiano*, a cura di Id., cit., 2019, p. 16.

<sup>17</sup> Cfr. P. WOLLEN, *The Two Avant-Gardes*, in *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Id., Verso, London 1982, pp. 92-104.

<sup>18</sup> APRÀ, *Fuorinorma. La via neospesimentale del cinema italiano*, in *Fuorinorma. La via neospesimentale del cinema italiano*, a cura di Id., cit., 2019, p. 40.

vide che sfida il ‘sistema Golia’. Fin dall’evento pesarese le argomentazioni di Aprà trascendono, difatti, la mera contestualizzazione storiografica della tendenza Fuorinorma all’interno della storia attuale del cinema italiano per aprirsi una più esplicita azione di militanza culturale. Del resto, il metodo di lavoro di Aprà prevedeva uno scambio sinergico tra teoria e pratica, intendendo, di fatto, la critica, la ricerca e la militanza culturale come esperienze trasversali ed estese che si contaminano e alimentano vicendevolmente.

È questo il cinema e il video che in questo momento risultano più interessanti. A essi va dedicata un’attenzione e una “militanza” critiche che funzionino da forza propulsiva. Proprio perché non si tratta più di una battaglia di minoranza, perduta in partenza, è il caso di schierarsi. [...] È arrivato il momento di schierarsi per un cinema di opposizione e di resistenza. Esso prolifera in forme produttive e distributive nuove. I limiti della sala pubblica sono superati. Il televisore e il computer sono forme nuove di visione per questa vasta produzione. Non si tratta di rinnegare il cinema in sala ma di convincersi che esso è solo una parte, e spesso la meno dinamica, di una sotterranea rivoluzione delle forme che porta il cinema *oltre* le soglie alle quali eravamo, un po’ pigramente, abituati. Schierarsi per il “fuori norma” significa accettare come una realtà di fatto l’invenzione di un nuovo immaginario, che si impone proprio perché una nuova generazione di autori ha “saltato” le forme ereditate dal passato, dalla sceneggiatura agli attori “di nome”. Forse tra breve potremo dire che nuove norme si imporranno: un nuovo visibile diventerà di moda e la pratica solitaria che caratterizza molte di queste opere sarà un modello seguito da altri autori potenziali. [...] Il cinema non è morto, ma la sua vitalità è *altrove*<sup>19</sup>.

Nel corso degli anni e delle programmazioni di Fuorinorma tale contrapposizione, nelle idee di Aprà, si affievolisce anche in virtù di un riconoscimento generale e condiviso delle peculiarità del cinema Fuorinorma, che ha permesso l’affermazione di nuove professionalità registiche, produttive e distributive alternative alla norma. Ciò che non muta è però il totale discredito nei confronti dell’ottusità e della cecità delle pratiche industriali maggioritarie.

<sup>19</sup> ID., *Fuori Norma*, in *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., cit., pp. 12-13.

Adesso che il digitale domina, l'industria è spacciata. Crede ancora che il digitale vada impiegato come quando c'era la pellicola: alti costi, troupes rigonfie, film realistici. Non ha capito né, temo, capirà che stiamo assistendo da più di un decennio a una rivoluzione "copernicana" dove forze creative prima represses dagli alti costi del 35mm e dai suoi annessi e connessi emergono con nuove energie che l'industria non conosce<sup>20</sup>.

Sono proprio queste energie e questo sentimento condiviso di appartenenza e di affinità identitaria e culturale a promuovere, fin dalla prima edizione, un programma d'intenti che oltrepassa l'esclusiva attività festivaliera. «Ma questo festival espanso è solo un punto di partenza. Lo scopo vero è quello di trasformare una tendenza in un *movimento*. Per questo abbiamo creato una piattaforma web dove discutere e confrontarsi (fuorinorma.it), e fondato l'Associazione culturale Fuorinorma»<sup>21</sup>.

Sin dal principio, dunque, Fuorinorma viene pensata, fondata e organizzata come un'operazione di azione culturale, complessa e attiva, che opera nella società a vari livelli. Dagli incontri collettivi e dai simposi emergono delle idee nuove che spingono Aprà a concepire la promozione delle nuove forme del cinema italiano in un'ottica veramente trasversale che si ramifica e coinvolge tutti i comparti della filiera cinematografica e oltre: dalla distribuzione alla formazione, dalla critica cinematografica alla video-saggistica, dal cinema alle arti, dal pensiero contemporaneo alle scienze, dall'Italia all'estero.

Il nostro intento è quello di promuovere le forme nuove del cinematografo. Da questa esperienza maieutica sono emerse, fra l'altro, alcune proposte: 1. Necessità di censire in tutta Italia i "punti di proiezione" interessati a far vedere film, diversi da quelli correnti, di autori italiani. Per farlo è indispensabile attivare forze locali, compito che Fuorinorma non può svolgere da solo; 2. Organizzare seminari in cui si insegna a fare critica con il cinema. A non limitarsi a scrivere o parlare di cinema analogamente rispetto a un'arte audiovisiva, con parole, ma omologamente, con immagini e suoni: si insegna a far vedere

<sup>20</sup> ID., *La nuova strada del cinema italiano*, in *Fuorinorma 4-5. La via neosperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., cit., p. 7.

<sup>21</sup> ID., Dichiarazioni presenti nel flyer della 1 edizione di Fuorinorma, 26 ottobre-22 dicembre 2017.

e a fare critofilm e videosaggi sul cinema; 3. Estendere l'idea delle nuove forme al cinema estero, di oggi e di prima; 4. Indagare con simposi, invitando e dialogando con esperti, i rapporti fra il cinema contemporaneo, le altre arti e le scienze<sup>22</sup>.

Si tratta di una militanza culturale che, come vedremo, aspira a una sorta di rivoluzione valoriale.

### **Una nuova società circolare**

Oggi Fuorinorma è soprattutto una grande comunità di autrici e autori, critici, programmatori, curatori, esperti del settore audiovisivo che amano il cinema e hanno voglia di studiarlo e di continuare a mostrarlo, condividendone l'esperienza e agendo così sulla società, intesa come singoli spettatori e non come un pubblico generico e anonimo.

È bello accorgersi oggi come nelle interpretazioni di Aprà il cinema Fuorinorma non nasca all'interno di un'argomentazione eminentemente ed esclusivamente legata alle pratiche audiovisive ma intercetti e risponda anche a una metamorfosi principalmente sociale (e forse anche antropologica) che si consolida in una rinnovata metafora spaziale: dalla sopraffazione della piramide sociale alla condivisione della comunità.

Una cosa che colpisce in moltissimi di questi film è la visione positiva del mondo, una prospettiva costruttiva, anche in presenza di situazioni ambientali, sociali e individuali drammatiche quando non tragiche. C'è una difesa di valori che va contro il "lamento", anche contro la semplice "denuncia". Come se andare a scavare sopra e sotto la "realtà" (è anche questo il senso di un approccio sperimentale) significasse rivelare un'altra realtà. Sembra profilarsi una prospettiva diversa da quelle catastrofiche a cui cinema e televisione troppo spesso ci hanno abituato: una parola di speranza per un mondo disperato. Rinascimento non soltanto estetico ma etico. È un cinema spesso in prima persona, mai impersonale: una testimonianza della nuova società *circolare*, che si contrappone a quella verticale. Conosciamo con questi film belle persone, non alienate, che riescono a superare le loro difficoltà e a proporre un modo nuovo di essere al mondo. Un cinema di resistenza. Non solo film di grande qualità, dunque, ma la presenza di una società e di indi-

<sup>22</sup> ID., Dichiarazioni presenti nel flyer della v edizione di Fuorinorma, 17-20 gennaio 2022.

vidui migliori: documentati dal cinema. Il personale è politico. Le minoranze di oggi saranno le maggioranze di domani?<sup>23</sup>

Se per un verso, la dimensione della circolarità traduce figurativamente esgesi sociologiche intorno alle mutazioni della società italiana contemporanea<sup>24</sup>, dall'altro allude chiaramente a una diversa relazione tra gli individui e il loro stare nel mondo. Siamo davanti a una forma estetica che diventa etica: nell'ipotesi di un domani migliore.

### **A futura memoria. Utopie del Fuorinorma**

Da giugno 2023 Aprà cura la rubrica *Fuori norme* per il supplemento *Alias* de «il Manifesto» che, fin dal titolo, presenta un'evidente assonanza con il progetto Fuorinorma. Si tratta di testi brevi che riflettono generalmente su questioni cinematografiche di diversa natura: dalla filologia delle versioni dei film alla stesura di una filmografia scientifica, dal collezionismo alle scuole di cinema e alla saggistica audiovisiva, dalla cinefilia agli incontri con gli autori del grande cinema del passato.

Tuttavia ce ne sono alcuni che sembrano invece voler pensare a un cinema del futuro. È in questi articoli che la nozione di Fuorinorma trova una sua sorprendente, lucida e delicata rifrazione e precisazione. Nelle riflessioni di Aprà, infatti, la possibilità dell'estinzione dell'umano, le catastrofi ambientali imminenti, l'ipotesi di un violento e funereo domani prospettano, invece che il lamento e la desolazione, l'ottimismo della rinascita: la vita e la sua conservazione in un'utopia del fare e dell'immaginare così come il cinema ce lo ha insegnato.

La catastrofe ecologica è imminente. Queste forme di ultraviolenza la anticipano e la accelerano, in attesa che si manifesti fisicamente: quando, così addomesticati, ci sbranneremo per un pezzo di pane o un bicchiere d'acqua. Le pandemie che ci aspettano, le guerre che non cessano sono i segnali di allarme. [...] Qualcuno mi ha detto che – in Svezia? – si sta procedendo a conservare in codici QR tutto il sapere della nostra Terra, al sicuro

<sup>23</sup> ID., *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*, in *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*, a cura di Id., cit., 2019, p. 39.

<sup>24</sup> Cfr. Aprà cita A. BONOMI, F. DELLA PUPPA, R. MASIERO, *La società circolare. Fordismo, capitalismo molecolare, sarin economy*, DeriveApprodi, Roma 2016.

*sottoterra*: letteratura (umanistica e scientifica), film, musica, riproduzioni (che altro?) di quadri, danza, architettura, scultura, teatro recitato: il *sapere* prodotto da noi umani nei secoli dei secoli. In attesa che, quando non ci saremo più, un'altra civiltà, che sicuramente esiste nel vasto universo, ne faccia, scoprendolo, ciò che vorrà. In questo senso sono ottimista. La vita non finirà. Non saremo certo noi a esserne testimoni. Però dobbiamo impegnarci perché tutto continui a esserci *a futura memoria*<sup>25</sup>.

L'arte ha sempre avuto il privilegio della previsione. E ha sempre avuto un legame potente con il passato. Gli animali a otto zampe dei nostri progenitori sono arte digitale prima del digitale. Torneremo ai disegni in movimento dei bambini, che superano d'istinto la realtà; che, ancora liberi da condizionamenti ottici, riproducono a modo loro ciò che davvero "vedono". Non per questo la nuova arte cinetica ci salverà. Ma l'uomo non può fare a meno di immaginare. E il cinema è l'invenzione che meglio riproduce tale bisogno. Affidiamoci senza paure a questo cinema "extraterrestre", che non grida ma sussurra, che ci conduce per mano verso lidi inesplorati dove, forse, potremo rivivere<sup>26</sup>.

Quest'arte, dico bene arte, è ancora tutta da scoprire: per come era e per come sarà. Noi siamo stati pionieri, forse. Ma il futuro è tutto loro. Come non invidiarli? Come non amarli? Io credo nell'inconoscibile. E credo che gli umani, fino a che abiteranno questa Terra, lotteranno per andare al di là dell'inconoscibile. Forse è un tentativo vano. Ma viva il desiderio inarrestabile di andare sempre oltre. Viva il sogno di essere granelli di sabbia in un multiverso che possiamo immaginare senza mai vedere<sup>27</sup>.

In qualche maniera, è il 'fiore di carta' che Aprà ha voluto affidarci contro le barbarie del mondo futuro.

<sup>25</sup> A. APRÀ, *Ciò che sopravviverà*, in *Alias* supplemento de «il Manifesto», 22 luglio 2023.

<sup>26</sup> ID., *Il cinema che sarà*, in *Alias* supplemento de «il Manifesto», 16 dicembre 2023

<sup>27</sup> ID., *Odio il Natale...*, in *Alias* supplemento de «il Manifesto», 23 dicembre 2023.



## **testimonianze**



**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 assortite 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 *paquebot*. 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.



## Diario di un cinefilo (1973-1978). Scritti inediti di Adriano Aprà

### Introduzione

Dalla fine degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta Adriano Aprà ha scritto a mano quasi una ventina di quaderni, tra piccoli e grandi, in cui ha appuntato le sue riflessioni su film, autori, generi, muovendosi sempre in un orizzonte internazionale e intrecciando costantemente saperi e prospettive molteplici: la teoria, la critica, l'analisi estetica, la storia del cinema e dei media. Come ricorda nel block notes tenuto durante il suo ultimo mese in ospedale (dal 17 marzo al 15 aprile 2024), «il primo quaderno è andato perduto, il secondo contiene l'analisi dettagliata di *Vertigo*. Tutti contengono note più o meno lunghe sui film che vedevo, con stellettes riassuntive».

In questa sede pubblichiamo alcuni appunti presenti nei quaderni riempiti tra il 1973 e il 1978, concentrandoci su quelli dedicati al cinema sperimentale americano e alla tecnologia, che sono stati estrapolati da un grande mosaico, dove si mescolano considerazioni teoriche sul cinema e sulle altre arti, analisi di film del passato e del presente, italiani e stranieri, classici e moderni, autoriali e popolari. Gli appunti sullo sperimentalismo americano, privi di un'immediata proiezione editoriale, sono solo parzialmente confluiti nel testo *Flash-back/flash-forward. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, in apertura del volume, curato da Aprà, *New American Cinema* (edito da Ubulibri nel 1986), che accompagna la rassegna omonima al 4° Festival internazionale Cinema Giovani di Torino (11-19 ottobre 1986). Forse qualcosa è andato a rifinire anche nella rivista del Filmstudio (diretto da Aprà, insieme a Enzo Ungari, nel 1971-1977), che non abbiamo potuto controllare totalmente.

Tutte le note sono tracciate sia con la penna nera sia con quella blu e rossa, vengono scandite quasi sempre da tioletti, scorrono come una sorta di diario al registratore, sono scritte di getto, presentano rarissime correzioni e cancellature. Spesso indicano in forma telegrafica propositi di ricerca, campi e film da affrontare e approfondire. Le riproponiamo senza sensibili interventi redazionali: abbiamo tolto tutte le abbreviazioni, salvo nel caso della mdp (la macchina da presa), e abbiamo inserito la data dopo il titolo di ogni film. La cronologia delle note è quella indicata retrospettivamente da Aprà nel frontespizio di ogni quaderno.

Stefania Parigi

*Novembre 1973*

Arte sinestetica – arte totale: Ejzenštejn.

Arte non differenziata dal resto della vita: Dada.

Arte possibile a tutti, non elitaria.

Arte non religiosa, arte non ispirata, arte come lavoro, produzione e non creazione (ma si arriva all'arte-merce, all'arte che esibisce il proprio lavoro come valore).

Se l'arte è gesto (performance, action painting, environment, happening) e non opera, l'arte non è metafora del mondo, gesto esemplare separato dal reale, l'arte è uno degli aspetti del reale, separato da esso per cause storico-economiche.

L'arte come gesto è ancora la proposta esemplare del gesto, è ancora opera che non è alla portata di tutti, non è il gesto di tutti perché si scontra con condizioni storico-economiche che la contraddicono. L'arte, in questo senso, è ancora prefigurazione del futuro, utopia, non fa parte del presente. La 'modernità' dell'arte moderna sfugge al presente.

Recupero della religiosità dell'arte, nel senso di arte come manifestazione della nostra metafisica, superamento dello spazio-tempo, come rapporto con l'inconscio. L'ispirazione di un tempo si chiama oggi inconscio, la creatività è la produzione di questo inconscio.

*Novembre 1973-aprile 1976*

### **Il comportamento registrato**

Il film di Warhol, l'ultimo, *Blue Movie* (1968), centra una strada per un cinema futuro, quello del comportamento registrato. Si tratta infatti, oggi, di assumere l'aspetto scientifico, didattico e documentaristico del cinema, nella direzione del comportamento privato. La gente sa come si comporta nella propria privacy, ma non sa ancora come si comportano gli altri. Il cinema è un'estensione dell'occhio nel privato di altre persone. Confrontarsi con il comportamento privato di altri è fondamentale, poiché permette di iniziare a infrangere la barriera pubblico/privato. Il cinema di finzione ha assunto il 'privato' come spettacolo, come qualcosa di eccezionale e di sublime; il documentario ha filmato il pubblico, in quanto unica cosa degna di essere pubblicizzata, che fa 'notizia'. Una 'notizia' è anche come si comporta in privato la gente: se non altro perché non si sa. Ci si comporta sempre *per gli altri*. Il punto è che nel fare il cinema ci si comporta *per*

la macchina da presa, vista come altro da sé. Ma oggi i mezzi di comunicazione di massa non sono altro da noi, sono estensioni nostre (vedi McLuhan).

Filmare quindi un comportamento privato è filmare un uomo in quanto uomo esteso. E cioè già non privato, non ottocentesco. In altre parole Viva e Louis Waldon sono 'attori' che hanno superato la barriera pubblico/privato. E solo in questo superamento il comportamento è non conflittuale. Altrimenti i personaggi saranno sempre *violati* dalla mdp, ciò che verrà mostrato sarà sempre un conflitto, un furto (vedi *Chelsea Girls*, Andy Warhol 1966 e Godard).

Agire *con* la mdp, e non *per* o *contro*. Nel cinema di finzione si agisce *per*, cioè si ritaglia uno spazio privilegiato (teatrale), dove non c'è conflitto con la mdp, poiché essa è nascosta, cancellata, si agisce come se non esistesse, benché la sua esistenza si faccia vedere nella teatralità del comportamento. Nel cinema moderno la mdp si vede, ma ci si scontra con essa. Questa difesa dalla mdp corrisponde a una sua spiritualizzazione: essa ha un' 'anima', quella dello spettatore, e di fronte a quest' anima, a quest' occhio, non si può essere 'privati', poiché si vive ancora sotto l'ideologia che afferma una opposizione tra comportamento pubblico e privato. Questa ideologia appartiene all'Ottocento, è anteriore ai mass media come estensioni dell'uomo. Se *Blue Movie* è un film sereno e dolce è perché vive nel mondo dell'uomo esteso, perché la mdp che filma non è un voyeur ma un'estensione dell'uomo.

Un film come *Blue Movie* pone il problema del dove e come va visto. Un cinema, che è un teatro, luogo separato, spazio privilegiato e sacro, chiesa, non è adatto. Lo spazio di *Blue Movie* è aperto, è televisivo. *Blue Movie* è un frammento, quattro bobine, di film permanente. Potrebbe essere visto su uno schermo se si entrasse in un cinema in cui si vede pellicola, non opere, come si fa in televisione. Ma questi cinema ancora non esistono. *Blue Movie* contraddice la nozione di opera e di autore.

In *Blue Movie* il cinema non funziona più come *preservazione del presente*, la registrazione non è più una sfida alla morte. Finché il cinema sfiderà, alla Bazin, la morte, si continueranno a fare quei film per cui vale la pena compiere una simile battaglia. E tutti i film sembrano dirci che val la pena di preservare dalla morte solo delle cose eccezionali, il meglio dell'umanità, e le cineteche sono come l'Arca di Noè, o come i tesori delle piramidi: ciò che ci portiamo dietro nel nostro viaggio nell'oltretomba, o su un altro pianeta. Si fanno quindi delle summe del sapere umano, delle sintesi: le opere hanno una forma e aspirano alla perfezione.

Si lotta contro il presente e il consumo.

Ma il cinema è anche un mezzo d'informazione, serve a *diffondere l'informazione*. In *Blue Movie* Warhol se ne serve così, rinunciando al coté fantasmatico e sacrale del cinema, che solo la visione del film entro il tempio d'una sala ripropone.

Non è detto che ciò possa esser fatto solo dalla TV o dal videotape; va detto però che, per ora, il cinema non realizza questo progetto integralmente, e che esso può essere fatto più proficuamente in TV.

In questa direzione si può dire oggi che ha lavorato anche Godard, dandoci pezzi di cinema (non opere) che riflettevano il ritmo moderno più che il solo comportamento. Egli, cioè, ci dava un analogon dell'esistenza moderna nella sua polivalenza, che è fatta di interiorità ed exteriorità, comportamento e sogno, privato e pubblico: non sempre di cose filmabili, a volte solo mimabili. Quindi i suoi film sono solo in parte documenti in senso stretto sul presente; sono però documenti in senso lato, e documenti di un esistere moderno dissociato, in cui passato, presente e futuro si mescolano. Godard filma ancora un uomo che si confronta con la modernità, ma che non è la modernità, come in Warhol. Chabrol, d'altra parte, solo credo in *Les Bonnes Femmes* (*Donne facili*, 1960), tenta di fare un documentario sul comportamento quotidiano di gente qualsiasi; e lo fa anche Rohmer (la loro 'veridicità'). Ma entrambi, per farlo, devono confrontarsi col passato, col romanzesco, assunto in maniera più (Rohmer) o meno (Chabrol) compiaciuta. Non hanno cioè il coraggio di fare un film che non tenga conto, criticandolo, di ciò che è stato fino allora un film: una finzione, un romanzo. Il motociclista di Chabrol (o il sistema di attese frustrate che si affacciano ad ogni episodio, e che il motociclista incanala e sintetizza, per poi frustrarle definitivamente) o il narratore di Rohmer (che organizza e dà un senso ai comportamenti quotidiani) sono quella mdp che in Warhol è accettata e inglobata col suo nome nel film: sostituiscono metaforicamente il cinema, secondo un codice (la metafora appunto) che appartiene al passato. La tecnologia è ancora una tecnica romanzesca.

In Antonioni già questa tecnologia della mdp è *riflessa* in quella dello spazio entro cui si muovono personaggi che ne sono spaventati.

Mi chiedo come si ponga in tutto questo Rivette e sono curiosissimo di vedere i suoi film.

C'è poi Brakhage, che va più avanti di tutti in un certo senso: perché mette in questione ancor prima del comportamento l'occhio. Cioè egli filma con un oc-

chio totale, mentre Warhol filma con un occhio 'realistico'. Brakhage filma più delle apparenze, cioè filma le apparenze che non riconosciamo, ci invita ad aprire ancora di più gli occhi, e non solo a guardare con occhi vecchi (realisti) nuove cose (comportamenti privati, per es.). (Altro problema è in lui la permanenza della sacralità: ma forse egli recupera il sacro, la luce, più che dipenderne).

Ma qui si pone un problema. Che senso ha fare il cinema di Warhol se non in una società che è in fase con esso? Che senso ha fare qualcosa che è in avanti sui tempi? Infatti, la dolcezza del suo film è quella di persone che vivono in accordo con i media. Se questo accordo non c'è, come da noi, è inutile fingerlo. E poi – lasciando da parte l'ipotesi di sale cinematografiche 'aperte' – una cosa è la TV americana, che si vede a frammenti, una cosa la TV italiana, dove si vedono ancora 'opere' secondo un rituale. Insomma, questo comportamento e questo cinema moderno da noi non ci sono, ne siamo ben lontani.

E allora che fare? Continuare a filmare, al massimo, gli scontri fra comportamenti del passato e mdp del futuro? Oppure chiudersi nel laboratorio underground ed elaborarvi situazioni autentiche ma, appunto, isolate (il nastro di Grifi, forse), contraddicendo proprio lo scopo per cui vanno fatte tali cose, cioè la diffusione dell'informazione sul comportamento privato?

Poiché il punto è sempre: bisogna agire tenendo conto della realtà in cui si agisce, facendo i conti con la sua arretratezza? Essere 'utili' vuol dire fare questi conti, essere 'politici': ma questo costa rinunciare al balzo in avanti a cui ci spinge la conoscenza di ciò che di più avanzato si fa oggi nel mondo. Tenere conto della situazione vuol dire anche castrarsi. È giusto farlo?

(Da questo discorso si distinguono coloro che lavorano sulla *materia* del cinema, come Straub e Bargellini).

### **Ancora su *Blue Movie***

Il discorso fatto prima è quello che fonda il film e quello più originale. Ma bisogna aggiungere che il ruolo della mdp non è solo quello di essere guardata e a volte coinvolta dagli attori. Se questi le danno qualcosa, anch'essa è prodiga per loro di regali. Per esempio registra la *luce*, spesso stupenda, dipingendo così i corpi, rendendoli dolci e belli. Per esempio regala il 'quadro', cioè la cornice, con i cui margini interagiscono gli attori, o, meglio, lo spazio in campo (lo spazio off non è per niente strutturato, però esiste la cornice che *taglia*, per esempio la testa di Viva che sta parlando, non il resto del corpo). Regala il montaggio strobosco-

pico, che prepara la valanga prodigiosa della quarta bobina (quella che più di tutte cerca di andare oltre il comportamentismo) e introduce una dimensione astratta: colore, luce, oggetti quasi alla Brakhage. Regala l'inquadratura, certe pose messe in quadro, con una luce che le rende classiche e armoniche. Regala, infine, il tempo concluso e quindi, necessariamente il racconto-verità: Viva frigida/Louis sensuale; il rapporto sesso/parola/cibo/sperma, che si conclude alla fine in cucina, logicamente; gli schifi di Viva (sperma, calzini sporchi, peto); il teatrino finale (con gli atti sessuali finti) del bagno, che viene dopo la fine logica (la cucina), come per dare un ultimo brivido, in rispetto al 'genere'.

Ma tutte queste cose sono come fregi che si aggiungono al dato comportamentistico e informativo di base; mentre di solito avviene esattamente il contrario (il comportamento come fregio, aggiunta).

Da rilevare ancora che la seconda bobina è un unico piano sequenza, dalla luce bellissima. Che la prima bobina finisce con svampate e velati, la quarta inizia con svampate e velati, la seconda finisce con un po' di velati e per il resto i piani sono 'montati', cioè non ci sono code visibili. Movimenti della macchina e zoom sono rarissimi. Il più notevole è un movimento di zoom-panoramica avanti e indietro, scrutatore, nel bacio in bagno della quarta bobina. Gli stacchi della prima e terza bobina sono quasi sempre da totale a piano medio o a primo piano, ma il campo varia come se si cambiasse obiettivo.

Va detto ancora che, forse per la prima volta in Warhol, gli attori non sono star, neppure in senso parodico; essi, cioè, non recitano in funzione o contro modelli preesistenti. Il pre-testo del 'blue movie' è assunto solo per quanto riguarda l'idea di comportamento del corpo nudo. Un'altra cosa da dire è che gli attori agiscono in stretto rapporto con la presenza della mdp in quanto devono riempire un vuoto; ma non lo fanno esibendo gesti o discorsi d'eccezione (la chiavata sembra arrivare, tutto sommato, inaspettata). Essi esibiscono un prima e un dopo l'azione di punta. Esibiscono un non agire, una stanchezza, una noia, un'abitudine. Quello che manca nel film (e, forse, in tutto il cinema di Warhol) è il *desiderio*.

La dolcezza del film è quella di chi non ha attese, la sua felicità quella di chi si aspetta di tutto, anche, e soprattutto, che non succeda niente. Warhol mette in questione l'ideologia del piano-sequenza come capitalizzazione del tempo.

Nel discorso sul comportamento registrato punti di riferimento sono John Cassavetes (*Faces*, 1968; *Husbands*, 1970), Shirley Clarke (*Portrait of Jason*, 1967), Jim McBride (*David Holzman's Diary*, 1967; *My Girlfriend's Wedding*, 1969). Anche

Norman Mailer, ma in lui c'è 'eroismo'. C'è anche lo Stephen Dwoskin di *Tod und Teufol* (1974). Questa stessa problematica la si può individuare, ma ad un altro livello, in *The Chapman Report (Sessualità, 1962)* di George Cukor e in *The Touch* (1971) di Ingmar Bergman. Confronta anche, per un distinguo, la poetica zavattiniana del pedinamento.

### **L'occhio totale**

Brakhage vede il mondo con un occhio totale. Snow, Gehr, Kubelka, gli strutturalisti, lo vedono da un buco della serratura. Essi definiscono un elemento del linguaggio e lo spingono al *limite*. Essi riflettono su un dato elementare e pervengono – come nel caso di Snow – a parlarci del mondo da quel punto di vista, a far rientrare il mondo in un pugno (come in un film di Hollis Frampton, credo *Critical Mass*, 1971). Invece Brakhage esplora tutte le possibilità del mezzo, quindi anche quelle 'strutturali', ma non le analizza, le impiega. La sua preoccupazione massima è – si potrebbe dire – di ordine documentaristico: far vedere il mondo, ma con un occhio più vasto, un occhio totale. C'è del documentarismo, quindi, e anche dello spontaneismo, con aspetto di improvvisazione. Il linguaggio è un mezzo, e il messaggio è quello, umanistico, di un universo – quello in cui viviamo – in cui tutto si tiene.

Il vitalismo di Brakhage lo fa parente di Ford, Renoir, Rossellini. Va però detto che il suo umanesimo, il suo patriarcalismo, non è nostalgico, appartiene all'epoca dei media, e che comunque il suo cinema si pone globalmente come espanso: estensione dell'occhio e della mano. Il messaggio ultimo di Brakhage è pur sempre l'allargamento dell'occhio: questa è la sua proposta, che lui pratica con la naturalezza del pioniere (si potrebbe fare un paragone con Griffith, che ha aperto analogamente nel campo, più ristretto, del realismo e del racconto). Ma, come ogni esploratore, Brakhage getta le basi di una nuova *scienza*. Il cinema di Brakhage è mitico, antistorico, ma è storica la tecnica di cui si serve: mitologia del *cinema*.

### **La paura dell'alea**

Kubelka spinge alle estreme conseguenze presupposti positivisti. Padroneggiare la natura, ridurre a vero la parte del caso, e proprio con lo strumento che, nel riprodurla, può decompolarla, analizzarla. Separazione di immagine e suono (asincronismo), taglio delle due colonne ecc. L'idea è quella di creare, a

partire dalla natura, un universo dotato di proprie leggi (il film) più forte della natura stessa, perché privo di accidenti. Il cinema permette di avere un'estasi controllata, di controllare le sensazioni. Controllare vuol dire ottenere un equilibrio, un ordine, una legge. In Kubelka hanno rilievo le nozioni di padrone (dell'opera) e schiavo (della natura, del caso); il suo è un cinema dell'era meccanica, non di quella elettronica.

Kubelka fugge l'environment, per lui i sensi funzionano l'uno separato dall'altro, e proprio per questa separazione è possibile il controllo: *divide et impera*. Insomma, Kubelka è un po' reazionario. In questo senso, però, è interessante vedere lo scarto fra le sue teorie e i suoi film, soprattutto il primo e l'ultimo. In *Unsere Afrikareise* (1966), infatti, il rapporto alea-controllo è continuo, e il film resta sempre un documentario, in ultima analisi, con una serie di significati politici, critici, ma abbastanza aleatori. La 'natura', cioè, fa la sua strada sfuggendo al controllo del film-maker che vorrebbe essere un piccolo dio. Kubelka insomma aspira a fare film che siano alternativi al mondo, opere chiuse in se stesse, dotate di proprie leggi, sufficientemente *découpés* per offrire un numero ampio di elementi da controllare; ma Kubelka mira soprattutto a controllare lo spettatore, a ridurre l'alea delle sue reazioni: Kubelka è il padrone e lo spettatore il suo 'schiavo'. In *Afrikareise* si potrebbe forse dire che sta dalla parte dei padroni bianchi, detentori della tecnologia del *fucile* come del *montaggio*, mentre dall'altra parte ci sono gli schiavi, neri o animali ('natura'), su cui i bianchi esercitano le loro armi/arti.

[Aggiunta successiva, con la penna blu]

Per Kubelka: tenere presente che ha costruito l'Invisible Cinema all'Anthology (oggi, 1978, distrutto), una sala cinematografica che fosse una *macchina* (come la mdp o il proiettore), il corrispettivo di una 'camera oscura'.

### **Destroy/Restore**

Sono le due parole che si sentono ripetute ad libitum in *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) di Paul Sharits, film che 'costruisce' o riempie uno schermo distrutto, smontato da *N:O:T:H:I:N:G* (1968). *N:O:T:H:I:N:G* è un film che insiste sullo schermo, come presenza assoluta, unica cosa di cui si è coscienti, 'pieno' luminoso, mentre la pellicola propone, in maniera afasica, frammenti di senso: colori in successione, una sedia che sta per cadere, una lampadina (il tutto frantumato in fotogrammi singoli).

Da una parte il tutto dello schermo, luogo mitologico della purezza, dall'altra il nulla del senso, o l'afasia del senso, anche se la lampadina nera che si 'scioglie' propone una finzione (è un disegno animato) e una storia a suspense (che dovrebbe sciogliersi nel trionfo della luce). Sul suono, impulsi irregolari, abbastanza radi per essere aleatori, come del resto, per lo spettatore, risulta aleatorio il ritmo delle pulsazioni colorate.

*T,O,U,C,H,I,N,G* è un film costruttivo, concreto, materiale, che 'si tocca'. C'è un'immagine che stimola (fisiologicamente e quasi come un test) delle reazioni: il giovane a cui si taglia la lingua o si tappa la bocca, le gambe spalancate e l'operazione chirurgica (ma queste sembrano immagini disegnate e poco definibili, sono quasi macchie di Rorschach); c'è la successione ritmata delle lettere del titolo che introduce una vettorialità, un inizio e una fine prevedibile; c'è sul suono un battito (cardiaco?) che aumenta e poi diminuisce con regolarità; c'è, infine, nel vuoto alle spalle delle figure, la pulsazione ritmata dei colori, come in *N:O:T:H:I:N:G*, che introduce un effetto fisiologico di tipo, per me, aleatorio. O forse introduce il godimento dell'occhio, il puro piacere del colore, l'esperienza orgiastica del colore. Insomma, è come se Sharits costruisse una struttura assai rigida, per poi introdurre un 'disordine' (al livello visivo col colore ma anche col ritmo delle apparizioni delle 'figure', in positivo e negativo; a quello sonoro con la frase «destroy-restore») che è il vero senso del film: masochistico. Come lo sforzo di uno spastico di parlare (del resto l'immagine allude a questa afasia: lingua tagliata, bocca chiusa).

*T,O,U,C,H,I,N,G* è un film sulla frustrazione del senso.

In *S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED* (1968-1971) l'alea è introdotta decisamente come *natura*, come tale non padroneggiabile, come il flusso di parole incomprensibili sulla colonna sonora. Il flusso dell'acqua che batte sugli scogli (in sovrimpressioni) è confrontata con un'altra alea, questa però tecnica o, comunque, materiale, non dell'ordine della riproduzione profilmica. Sono i 'rumori' delle rigature, delle giunte visibili e della polvere, che però vengono resi significanti dal momento in cui sono voluti. Abbiamo così un film di riproduzione e un film di disturbo che gli si sovrappone (sul suono: un flusso di parole e dei bip corrispondenti, anche se non sempre sincroni, alle giunte visibili). Il rumore funziona qui come intervento d'artista, come 'strutturazione', ma altrettanto aleatorio.

### I diari di Mekas

Il film ‘russo’ *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-72) è singolarmente illuminante su Jonas Mekas. Allontanandosi dalla elettrica America e tornando a casa, Mekas riscopre la *linearità* dell’esperienza che vorrebbe, come in Leskovy, diventare mito grazie alle arti del narratore. Il film è scandito da numeri e scritte, che ben presto (specie i numeri: da 1 a 100; il film ha un sottotitolo che allude a questa numerazione: «100 glimpses...») seguono un ritmo loro, spezzando illogicamente una scena continua. Il numero progressivo evidenzia la linearità e annuncia la fine, ma senza la tensione, per esempio dello zoom di Snow (che ugualmente evidenzia una linearità progressiva).

«Go back east young man», torna indietro a est, un doppio ritorno, nello spazio e nella memoria, entrambi dati come ordinati e ordinabili.

Il film aspira ad essere ‘di risposte’. Mekas ritrova la sua memoria, la tocca e la filma.

Torna la fiducia, alla fine a Vienna, dove si rivela che la ‘natura’ è in realtà ‘cultura’; e cultura borghese, culto dell’arte così come della mamma. Mekas infatti è meno ‘buono’ di quel che sembra; come Léautaud, egli vive la sua vita per poterla filmare, e mette sua madre ‘in posa’ la prima volta che la vediamo. Questo cinema è un cinema che si vuole ‘puro’: Mekas non esibisce il mezzo, esso è un tramite, e la gestualità, i *glimpses* (traccia comunque di una cultura elettrica) propongono una ‘naturalità’ della mdp a mano. Quello che viene fuori è una idealizzazione del tempo della memoria contro la storia (rivelatore è l’episodio del campo di lavoro, in cui Mekas preferisce posare uno sguardo ‘comprensivo’ – come nell’incontro col suo ex ‘kapo’). La mamma, la famiglia, il focolare, gli amici esistono fuori del tempo. E sopra tutto sovrasta ‘l’indistruttibilità dello spirito umano’.

Anche l’incendio del Mercato est di Vienna appare inane, poiché non la storia o il corpo sono in questione, ma lo ‘spirito’ (che è poi lo spirito dell’occidente, reazionario e borghese). È vero però (qui sta l’ambiguità produttiva di Mekas) che egli contrappone una gestualità ‘presente’ e attiva a un’ideologia immobilista; nel film la cosa è un po’ esibita nella misura in cui si può identificare la cultura americana (colonizzatrice) col cinema e quella lituana-sovietica con la fotografia (che ‘blocca’ il tempo, e infatti i parenti lituani di Mekas fanno a loro volta i loro diari, che saranno però solo album di fotografie).

Il film ha poi un debito con l’home movie. Questa discesa al ‘basso’ di

Mekas gli permette di fare un ‘film di famiglia’, di estendere il proprio io (quello dei *Diaries*) a una cerchia di familiari e di amici.

### Gehr e l'ipostasi dello schermo

Ernie Gehr porta alle estreme conseguenze uno dei temi fondamentali dell'underground, quello di restituire lo scettro allo schermo – ridotto a superficie piatta che raccoglie e ritrasmette impulsi luminosi nel tempo. La sala deve favorire questa concentrazione. Il cinema ideale è l'Anthology, fatto per spettatori *isolati*, anche se raccolti in una comunità eterogenea. Gehr vuole poi lo spettatore al centro dello schermo, nessuna luce o rumore di disturbo, una concentrazione assoluta.

Kubelka naturalmente lo ha preceduto in questo terreno. Lo spettatore esce dalla folla e ricerca un tempio che proprio la folla ha distrutto. L'esperienza sublime è astratta e impossibile: lo sforzo, votato allo scacco, di Gehr è quello di sfidare l'impossibile. Al limite, in Gehr, al contrario di Kubelka, contano più le condizioni di proiezione che il film stesso, il quale si pone come sintesi-limite, secondo la linea concettuale, di alcuni elementi base del cinema, esplorati come fondamenti di una teoria del cinema. Ogni film è un diverso campo di esplorazione, e il film-limite è naturalmente *History* (1970), che aspetta forse il suo contraltare ‘bianco’. E cioè: la storia ridotta all'alea della percezione (della grana fotografica), neppure a un test dal quale lo spettatore possa produrre immagini, tantomeno alla messa in scena di un immaginario col quale lo spettatore confronti e scontri il proprio (è questo il fenomeno *esplicito* di molto cinema sperimentale, e *implicito* di quello ‘industriale’).

*History* è un film tautologico, ciò che è, è; e la storia non conosce trasformazione, è solo una storia ineffabile (tanto è caotica) dell'inconscio. L'occhio è colpito da un movimento così intenso e veloce da perdere ogni possibilità di coordinamento, logico e illogico che sia; lo spettatore, senza essere affascinato, è impotente a reagire. Lo stesso si potrebbe dire di *Field* (1970) – ma entrambi, stando al gioco di Gehr, li ho visti in condizioni eccessivamente improprie – dove c'è però il referente ‘reale’, peraltro difficilmente identificabile. Il movimento ‘filato’ (confronta → ← noto come *Back and Forth*, Michael Snow, 1968-69) e continuo (se non vado errato si tratta di un piano-sequenza sinistra-destra) allude a ciò che si può vedere di un asfalto di strada o di un campo d'erba filmati a grande velocità, fino ad essere irricognoscibili.

*Serene Velocity* (1970) esplora il rettangolo schermico, il cubo prospettico, e l'illusione del movimento data dal passaggio veloce, per stacco, da un campo prospettico all'altro. *Still* (1969-71), il migliore, lavora sulla luce e, finalmente, sulla 'natura'. L'effetto di sovrimpressioni, *fatta in macchina* e con solo due immagini, produce effetti ulteriori di ghost images dovuti al calcolo estremamente difficile dell'intensità luminosa di ogni piano. Gehr ha detto che era questo ciò che ha visto dalla finestra della Film Makers' Cooperative per due anni e più, e che quindi conosceva a memoria tutte le luci di questa veduta alle differenti ore del giorno. Resta la presenza continua dell'alea, data dalla 'natura'. Sarebbe da fare un discorso sulla presenza e il ruolo che assume la 'natura' in film-limite come *Unsere Afrika-reise* (P. Kubelka, 1966), *La Région Centrale* (Michael Snow, 1970-71), *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:SECTIONED* (P. Sharits 1968-71) e *Still* ma anche *Zorns Lemma* (Hollis Frampton, 1970), la trilogia di Pittsburgh: *Eyes* (1971), *Deus Ex* (1971), *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) di Stan Brakhage. Ho l'impressione che nel suo incontro con il 'cinema verità' l'underground diventi particolarmente produttivo (pensa al 'documentarista' Brunatto).

In *Still* la natura introduce l'elemento che sfugge al controllo dell'autore-computer, che riconduce all'illusione di realtà, che Gehr tenta di 'strutturare' ma che stimola invece 'liberamente' l'immaginario dello spettatore. Gehr vede il mondo ridotto a un fenomeno di questo mondo, e cioè il cinema. Anche se i suoi film, come quelli di Kubelka, non sono una metafora del mondo, il loro statuto tecnico li pone però come 'prove' intensissime – dei flash – che diano la linea giusta da seguire per muoversi nel mondo. C'è qui un ascetismo morale che colpisce. E del resto la richiesta di *concentrarsi su un centro*, in questo mondo caotico, elettrico e decentrato, può far pensare ad una esperienza zen. Insomma, il 'materialismo' di questi film, la loro insistenza sull'esperienza dei dati base della tecnologia cinematografica, rimandano ad un'Idea del mondo.

### **La natura di Snow**

Il rapporto tra alea (natura) e struttura (controllo) ossessiona Snow come Kubelka o Gehr. Ma in Snow c'è un elemento diverso, che è l'accettazione del 'rumore' e anzi la sua inserzione nel film, che in *Wavelength* (1966-67) ha accenti ironici, poiché il film ha un suo andamento 'mentale' che contrasta con la materialità del film. Infatti non c'è uno zoom continuo, ma anzi un montaggio assai complesso che, al limite come in *Serene Velocity*, dà l'illusione dello stesso zoom.

Non solo questo zoom avanza a frammenti, ma neppure è assicurata la sua continuità: poiché ci sono dei flash-back e dei flash-forward, e addirittura a un certo punto viene 'saltato' un passaggio, poiché si va da una certa iscrizione della foto ad una più grande (flash-forward) che però poi, cioè alla fine della sovrimpressionazione, resta sola (questo verso la fine).

Il rumore di cui parlavo sono le velature, per esempio, ma anche l'intermittenza nelle variazioni di colore (che, se ho ben capito, sono ottenute 'in diretta' ponendo dei fogli colorati trasparenti davanti all'obiettivo). Cioè tutto ciò che appare non strutturato. È anche, se si vuole, il *piacere*, che si ritrova nella duplice suspense del film (qui in parte strutturato), e cioè la continuità dello zoom (che però sbocca nel vuoto visivo e sonoro) e la discontinuità del dramma rappresentato (giorno-notte-giorno-notte).

Il terzo livello del piacere potrebbe essere appunto l'alea, riassunta nella scena fuori dalla finestra. Insomma, *Wavelength* è un intersecarsi di codici molto poco strutturati, nonostante le apparenze. C'è una sorta di improvvisazione costante, di invenzione, che resta in  $\rightarrow \leftarrow$  ma che in *La Région Centrale* viene assolutizzata nell'aleatorietà (tale almeno mi appare) della scelta dei piani e dei movimenti da montare e di quelli da scartare.

Sul suono c'è una progressione curiosa. Il fischio sempre più alto non incomincia subito, come sarebbe logico, ma dopo la canzone dei Beatles. Questo fischio, parallelo al dato tecnologico del film (lo zoom) si accompagna di tanto in tanto alla presa diretta (legata al racconto, e che introduce l'alea, la natura). Alla fine, quando 'entriamo' nella foto, lo zoom cessa, l'immagine è fissa, sul suono si sovrappone il fischio di una sirena (così almeno mi è parso), poi piano piano il suono dissolve mentre l'immagine va fuori fuoco, fino a bianco e silenzio su cui termina il film.

Un buon punto da cui partire per analizzare Snow potrebbe essere *A Casing Shelved* (1970) dove si incrociano il problema dell'autobiografia (confronta anche *Side Seat Paintings Slides Sound Film*, 1970), la vita di un uomo raccontata attraverso i suoi oggetti, e quello della esaustività dell'immagine. Snow pone a confronto due codici: quello analitico della parola e quello sintetico dell'immagine. Se è vero che la descrizione a parole degli oggetti che si trovano nello scaffale aiuta a percepirla, è vero anche che si tratta di un'impresa frustrante, destinata a fallire. La descrizione potrebbe durare all'infinito. Su questo confronto di codici è forse basato anche *One Second in Montreal*, 1969 (fotografie); ma è un film che mi sfugge

e non mi piace granché.

Il problema che pone *La Région* è di fondo. E cioè: di chi è l'occhio? Di una macchina o di un Dio che scende sulla terra come macchina? Se è vero che è l'occhio di un marxiano, non è anche un marziano che (come un tempo Gesù) incarna Dio? Il film lavora sulla nozione di infinito, poiché viene esibito un certo numero di varianti di una matrice che potrebbe produrne innumerevoli. Il presente (il film visibile) agisce così da trampolino verso l'assente (l'infinito del film).

Ciò che mi ha colpito rivedendo *La Région Centrale* è la casualità della struttura: del resto, in tutti i suoi film, Snow propone una struttura molto forte, teorica, concettuale, della quale il più delle volte si parla; ma insieme c'è una presenza molto forte di *rumore* (o di alea, o di 'natura' riconquistata al livello *tecnico*). In questo film, per esempio, non sono riuscito a vedere alcun 'programma'. La successione dei piani-sequenza contiene una sola *linea*: quella del passaggio del tempo (dalle 12 di un giorno a quelle del giorno successivo: anche in *Wavelength* c'è questa progressione del tempo – parallela a quella dello zoom – che alterna giorno/notte/giorno/notte). Spesso poi ci sono piani brevi, così come le X non intervengono sistematicamente: spesso dei piani non sono separati dalla X, e spesso le X tagliano dei piani-sequenza. In questo senso il film si può dire che è fatto da una macchina impazzita; meglio, la 'casualità', il disordine diventano il dato artistico (l'artista è un 'pazzo'), cioè umano, cioè 'naturale' della macchina. Il che farebbe del film un'opera regressiva. Questa macchina sfuggita al controllo (razionale) dell'uomo, disarticolata, spastica, afasica è però anche un anti-uomo, un occhio cibernetico che impara a muoversi dentro la natura 'pura'.

Un occhio cibernetico puro, vergine, in-fante e una natura pulita, intoccata dall'uomo; due culture opposte che però forse si riflettono. L'uomo sta tra gli spettatori, che vedono il proprio occhio sottoposto innanzitutto a un training diseducativo, a una brusca rottura dei codici (di linearità, equilibrio, centralità) con i quali è abituato a vedere, in primis a vedere la natura. Ma si costruisce un sistema? Si può dire che l'occhio sia quello di un Dio elettronico, che vede di più e meglio? Tutto sommato non mi pare. Ma quest'idea della macchina impazzita mi dà peraltro il sospetto di una volontà di ritorno alla natura, sia pure essa una natura cibernetica. C'è insomma nel film un piacere del gioco con la macchina, definalizzato (a meno di non dire che il film è una pubblicità per la vendita della macchina, un test esemplificativo – del resto ricordo che nel '72 alla Toronto Coop. mi proposero di vedere un estratto di 10' che era uno short pubblicitario

per il film ‘lungo’).

Il piacere del film è anche quello dello spettatore, che si pulisce l’occhio decodificandolo (la differenza tra il film e, che so, le montagne russe, è che il primo iscrive i codici che decodifica). Bisogna aggiungere che il film, pur avendo un preminente impatto profilmico, lavora anche (o gioca) sul dato astratto e gestuale. Per la gestualità penso alla serie di piani piuttosto rapidi della notte di luna, dove c’è un’inversione di campo rispetto al giorno, per cui il paesaggio non riempie più l’inquadratura, e la luna è una luce astratta, che *si* agita come in un film di Brakhage. Di giorno però (e specie nelle parti dove c’è meno luce, imbrunire e alba, ma anche alla fine) l’astrazione (la non riconoscibilità, quasi, se non per ricostruzione mentale, di ciò che scorre davanti alla mdp – un po’ come in *Field* di Gehr) è ottenuta con la velocità del movimento, per cui si passa dal decentramento della visione quattrocentesca alla sua trasformazione continua (il film è comunque a un livello un piano-sequenza ideale) in astrazione, all’occhio interno o totale alla Brakhage. Ma vedi meglio → ←.

*Aprile 1976-1978*

### **Polluzione ed ecologia mediologica**

Mentre si assiste, in vari campi, ad eccessi (troppa popolazione, troppa informazione), si può constatare la presenza di una euforia mortale, di tipo ‘fine del mondo’ anche se non dichiarata, per questo eccesso e questo spreco. Mi ricordo di Bataille (“la notion de dépense”). C’è tutta un’ideologia diffusa che, dopo il moralismo precedente (stitico), si manifesta come diarrea culturale. Forse è giusto che, per un momento, ci sia eccesso. Va però notato che questo eccesso comporta un appiattimento di tutto, proprio in un momento in cui non emergono proposte nuove. È dunque diventato importante distinguere, anche se l’operazione del distinguere, scegliere, sembra andare contro le indicazioni dei media (flusso indistinto) e, quindi, sembra denunciare un atteggiamento rétro, nostalgico per l’estetica del buon tempo antico. Mi chiedo però se, per es., l’emergere della semiotica non corrisponda, al di là delle deformazioni, a un tentativo di porre riparo al flusso, di bloccarlo per analizzarlo, come per dimostrare che anche per il flusso valgono le leggi generali dell’analisi, della differenziazione, della scomposizione grammaticale.

Mi chiedo anche se a voler arrestare il flusso non ci si comporta come chi, di fronte al parlato, opponeva il purismo del cinema muto.

### **Tecnologia e filosofia**

I progressi tecnologici rendono obsolete, superate le tecniche precedenti. È chiaro il discorso se riferito alle arti: basta pensarle però non come ‘valori’ assoluti ma come elaborazioni più o meno abili di materiali. Non bisogna, credo, avere nostalgia di ciò che era fatto a mano rispetto a ciò che può essere fatto dalla macchina: ci sarà sempre una qualche differenza, certo. Ma la differenza in meglio è dalla parte della macchina se si considera non l’arte in astratto ma la sua diffusione e, soprattutto il fatto che tutti possono diventare artisti. Naturalmente va considerato anche il fatto che le tecniche più avanzate costringono quelle meno avanzate a specializzarsi, ad approfondire il proprio specifico, a sviluppare il campo più ristretto – in cui sono tecnicamente superiori. Per esempio il cinema supera il teatro quanto a resa naturalistica, Griffith è meglio di Belasco; ma il teatro reagisce tornando al suo specifico. La televisione supera il cinema quanto a cinegiornalismo, a cinema saggistico ecc., quindi il cinema abbandona il documentarismo (che è stato propedeutico alla TV) e si ‘specializza’ nella finzione, nel cinema schermico.

Questo discorso mi sembra valido anche se esteso, per es., alla filosofia, intesa però non come pensiero assoluto, eterno, ma come tecnica di pensiero, cioè la tecnica che, in un dato momento storico, permette di pensare ‘più economicamente’, cioè più cose, per più persone, in meno tempo ecc. Mi chiedo, per esempio, se nel momento in cui certe funzioni logico-razionali del pensiero storico sono affidate al computer (ne costituiscono la sua ‘filosofia’, la logica del suo progetto scientifico), l’uomo non abbia più bisogno di pensare in questi termini (la macchina lo fa per lui); mentre invece ha bisogno di sviluppare dimensioni che, per ora, la macchina non può raggiungere: per esempio il pensiero analogico, decentrato ecc. (Nietzsche, irrazionalismo ecc.). Insomma, se il computer si occupa di ciò che c’è, solo l’uomo può speculare sui ‘buchi neri’ che sono dentro e fuori di lui.

saggi



# Aprà e Bargellini Trasferimenti e influenze

Jacopo Abballe\*

## ABSTRACT

L'articolo vuole ripercorrere il rapporto tra Piero Bargellini e Adriano Aprà, ricostruire la storia della loro amicizia e segnalare le tracce della loro influenza reciproca (in particolare quella che il critico *romano* ha avuto nella carriera del film-maker di Arezzo). A partire dalle idee di Aprà su Bargellini (considerato dallo stesso uno dei maggiori film-maker italiani), si cercherà di andare più a fondo nell'analisi del suo cinema, ancora poco trattato in ambito accademico. L'ultima parte del saggio è dedicata all'approfondimento di *Trasferimento di modulazione* (1969), in cui Aprà aveva riconosciuto un caso unico nella storia del cinema.

**Parole-chiave.** Piero Bargellini; Adriano Aprà; Cooperativa Cinema Indipendente; Cinema sperimentale; Cinema underground italiano

The article retraces the relationship between Piero Bargellini e Adriano Aprà, reconstructs their friendship's history and identifies their reciprocal influences' traces (focusing more on the one that the Roman critic exerted on the work of the film-maker from Arezzo). Setting off from Aprà's ideas about Bargellini (whom was considered by the former as one of the most prominent Italian film-maker), the article tries to better analyze the latter's cinematographic works, still not properly discussed in academia. The essay's last part focuses on *Trasferimento di modulazione* (1969), which Aprà recognized as a unique case in cinema's history.

**Keywords.** Piero Bargellini; Adriano Aprà; Cooperativa Cinema Indipendente; Experimental cinema; Underground Italian cinema

\* Jacopo Abballe, Ricercatore indipendente, [abballejacopo@gmail.com](mailto:abballejacopo@gmail.com).

## Introduzione

Adriano Aprà conosce Pierfrancesco Bargellini nel febbraio del 1969, in provincia di Arezzo. Aprà ha ventotto anni, è un assiduo frequentatore del Filmstudio di Roma e ha già fondato una rivista importante dal nome essenziale: «Cinema&Film». È stato chiamato da un cineclub di San Giovanni Valdarno per una retrospettiva dedicata a Jerry Lewis, il grande comico americano<sup>1</sup>. Sono anni in cui, con un certo ritardo rispetto alla nuova critica francese, anche in Italia si è avviata un'operazione di rivalutazione del cinema hollywoodiano, di cui Aprà è uno dei più convinti e originali difensori<sup>2</sup>. In occasione di questa rassegna, il giovane critico romano fa la conoscenza di Pierfrancesco Bargellini (per tutti Piero) e di un suo amico carismatico, Marco Melani. Quando gli si presentano, Aprà ha già una certa idea di chi si trova davanti: pochi mesi prima, nel dicembre 1968, aveva seguito una rassegna dedicata all'underground italiano al Filmstudio di Roma<sup>3</sup>. In quell'occasione, *Morte all'orecchio di Van Gogh* (1968) di Bargellini si era imposto ai suoi occhi come una delle visioni più sconvolgenti: un lungometraggio sconnesso, frammentario, in cui immagini di sesso e di morte si susseguono secondo ritmi imprevedibili, oscillando continuamente tra una lenta contemplazione (la sequenza della morte dell'ape) e uno sguardo febbrile, senza pace<sup>4</sup>. In una lunga sequenza centrale, due giovani (Lidia Barbagli e Marco Melani) si tagliano le unghie dei piedi e se le tingono a vicenda. La ragazza passa meticolosamente

<sup>1</sup> Cfr. P. FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adriano Aprà*, in *Fucine Mute*, 1 febbraio 2000, <<https://www.fucinemute.it/2000/02/le-forme-dello-spazio-inosservato-iii/>> (ultima consultazione: 10 maggio 2025). Nel corso del testo si farà più volte riferimento a questa intervista, che è senza dubbio una delle più complete e preziose tra quelle in cui Aprà parla di Piero Bargellini, Marco Melani e del cinema sperimentale di quegli anni.

<sup>2</sup> Cfr. A. APRÀ, *Il meraviglioso mondo di Jerry Lewis*, in «Filmcritica», n. 141, gennaio 1964.

<sup>3</sup> La rassegna era *Cinema Underground Italiano*. Cfr. B. DI MARINO, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Lithos, Roma 1999, p. 25.

<sup>4</sup> Lo stesso Aprà ne avrebbe scritto così: «Queste immagini di morte improduttiva ci travolgono [...]. Con *Morte all'orecchio di Van Gogh* Bargellini eleva un monumento funebre e seppellisce, filmandole, le immagini dell'energia mortale, suggerendo (“immaginando”) in pari tempo le fonti di energia vitale che risorgeranno dalle ceneri.» A. APRÀ, *Prometeo liberato*, in «Cinema & Film», n. 9, estate 1969, p. 267.

dello smalto rosso sui piedi di lui. Lui si lascia cadere a terra e sorride alla macchina da presa. Quando Aprà arriva al cineclub di San Giovanni Valdarno, Piero Bargellini è per lui il regista geniale e senza volto che non si fa vedere a Roma, mentre Marco Melani è solo il ragazzo dello smalto che si vede nel film.

Nel corso della rassegna su Lewis, il critico viene invitato a seguire i due ad Arezzo, a casa di Bargellini. Lì, in una stanza buia (e presumibilmente densa di fumo), il giovane cineamatore proietta in esclusiva alcuni dei suoi ultimi lavori<sup>5</sup>. Dopo qualche visione che entusiasma l'ospite, Bargellini monta sul proiettore una pellicola di appena novanta metri, un esperimento senza precedenti che ha completato in quei giorni. Sulla pizza c'è scritto: «*Trasferimento di modulazione*». Ciò che segue nell'oscurità di quella stanza è la visione di un breve film pornografico rifilmato in bianco e nero, ma scosso da straordinarie pulsazioni dell'immagine: i corpi nudi si accendono di energia e la pellicola si riempie «dei colori dell'iride<sup>6</sup>».

Nei primi mesi del 1969, Aprà già conosce bene l'underground americano e italiano. Si trovava a Pesaro, nel 1967, quando Jonas Mekas introdusse una ricca retrospettiva dedicata al New American Cinema; aveva seguito le rassegne al Filmstudio dedicate all'indipendente italiano (la prima nel marzo 1968); e soprattutto aveva già organizzato, nel maggio del 1968, una tavola rotonda con i membri della Cooperativa Cinema Indipendente (di cui pure Bargellini faceva parte)<sup>7</sup>. Ma in tutte queste occasioni, Bargellini non c'era. Come ha poi ricordato lo stesso Aprà:

Piero aveva un lavoro ad Arezzo e per questo non si era mai visto a Roma, e si spostava solo quando gli era possibile. Doveva lavorare, aveva uno stipendio, un orario di lavoro, non aveva la possibilità di muoversi come gli altri [film-maker]. Non è un caso che io lo

<sup>5</sup> Cfr. A. APRÀ, in FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adriano Aprà*, cit. Si rimanda anche alle dichiarazioni dello stesso Aprà nel documentario *Ritratto di Piero Bargellini* (Paolo Brunatto, 2005).

<sup>6</sup> P. BARGELLINI, E. UNGARI, *Cittadino dello spazio*, in «Gong», n. 6, giugno 1975, p. 36 ora in *24° Torino Film Festival*, a cura di R. Manassero, Museo Nazionale del Cinema, Torino 2006, p. 251.

<sup>7</sup> Cfr. *Tavola rotonda sul cinema italiano - produzione e distribuzione (1)*, in «Cinema&Film», n. 5-6, estate 1968.

abbia conosciuto andando ad Arezzo e non lui venendo a Roma<sup>8</sup>.

Si è però rivelato in qualche modo profetico che i due si siano incontrati solo pochi giorni dopo il particolare lavoro di sviluppo e stampa su *Trasferimento di modulazione* (1969), un cortometraggio che non solo verrà ricordato da Aprà come uno degli esempi più straordinari dell'underground italiano (e del cinema sperimentale in generale)<sup>9</sup>, ma che convincerà il critico romano a restare vicino a questo artista-artigiano per molto tempo. E vicino alla sua opera anche dopo la morte prematura di Bargellini, avvenuta nel luglio 1982 (a poco più di quarant'anni). La loro è stata un'amicizia oltre il tempo, contro il tempo. Ma ripercorrerla significa necessariamente ricostruirla in modo parziale, frammentario. Solo pochi scritti, qualche rara intervista, alcune immagini, una dedica: è tutto ciò che resta di un rapporto che, per il resto, è stato del tutto rosso dalla violenza del tempo. Non restano in effetti che poche tracce a testimoniare l'esistenza di un'amicizia che pure c'è stata, e che ha persino permesso alle due parti di riconsiderare le proprie convinzioni sul cinema, di attraversare nuovi orizzonti espressivi e teorici. Se si vorrà capire più a fondo il cinema di Bargellini e la poetica di Aprà bisognerà approfondire anzitutto il senso di questo legame artistico, cinefilo, umano. Bisognerà insomma capire perché Aprà arrivò a definire Piero Bargellini come uno dei maggiori film-maker italiani, e persino come «un Rimbaud del cinema»<sup>10</sup>.

I PARTE. VITA, CONSUNZIONE E MORTE

### **La tangente del nuovo cinema**

Qualche tempo prima di conoscere Aprà, Piero Bargellini partecipa al Festival di Montecatini con *Questo film è dedicato a David Riesman e s'intitolerà «Capolavoro»*

<sup>8</sup> APRÀ, in FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adriano Aprà*, cit.

<sup>9</sup> Nelle parole di Aprà: «Io si potrebbe definire un viaggio nell'inconscio della tecnica cinematografica, che mette in questione la nascita stessa del cinema come riproducibilità tecnica. Devo aggiungere che l'esperienza di Bargellini è, per quanto ne so, unica nella storia del cinema.» A. APRÀ, *Cinema sperimentale e mezzogiorno di massa in Italia*, marzo-giugno 1976, Fondazione Angelo Rizzoli, ora in *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, a cura di C. G. Saba, Clueb, Bologna 2006, p. 181.

<sup>10</sup> Lo dice Aprà nel documentario *Ritratto di Piero Bargellini* di Brunatto.

(1967)<sup>11</sup>. Il film è una sorta di zibaldone di quotidiani, riviste di costume e fumetti in cui la staticità dei soggetti viene compensata da un montaggio vivace e ricchissimo. Un saggio pop sulla società dei consumi, dove la fascinazione per le vetrine dei negozi, i nuovi elettrodomestici e le minigonne delle giovani italiane permette di (ri)guardare al Paese attraverso uno sguardo che è al contempo anarchico e rigoroso, personale e scientifico. Nell'occasione del festival, *Capolavoro* si aggiudica un premio e conquista l'attenzione di Massimo Bacigalupo, un film-maker appena ventenne e vincitore della precedente edizione con *Quasi una tangente* (1966)<sup>12</sup>. È Bacigalupo a introdurre Bargellini al gruppo della nascente Cooperativa Cinema Indipendente, «il cui obiettivo era quello di distribuire i film underground in modo capillare, nonché di funzionare come polo di aggregazione per gli autori»<sup>13</sup>.

Il retroterra culturale di Bargellini è di tipo provinciale. È nato ad Arezzo (nel 1940) e ha comprato la sua prima cinepresa a vent'anni «esclusivamente per riprendere le gare automobilistiche»<sup>14</sup>. Da metà anni Sessanta lavora come impiegato agronomo presso l'Ente di Irrigazione Val di Chiana e approfitta del tempo libero per realizzare dei brevi esperimenti in 8mm. Il cineclub di San Giovanni Valdarno (a trenta chilometri da Arezzo), gli permette di finanziare l'acquisto e lo sviluppo della pellicola, nonché di mostrare agli amici dello stesso cineclub

<sup>11</sup> La partecipazione di questo film al Festival di Montecatini è anche testimoniata da un articolo del critico Giulio Cattivelli. Cfr. G. CATTIVELLI, *Da Montecatini a Carrara con ucciate e tangenti*, in «Cinema Nuovo», n. 188, luglio-agosto 1967.

<sup>12</sup> Cfr. BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit.

<sup>13</sup> DI MARINO, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, cit., p. 23.

<sup>14</sup> La citazione proviene da un testo che Oriana, moglie di Piero, ha condiviso con chi scrive. Il testo è il seguente: «Sono nato ad Arezzo nel 1940... a 7 anni ho iniziato a scattare fotografie... a 20 anni ho comprato una macchina da presa, esclusivamente, per riprendere le gare automobilistiche... solo più tardi ho iniziato a girare brevi film a soggetto... a 25 cineamatore e impiegato, nelle ore libere dall'ufficio filmavo, mentre la notte montavo, sviluppavo e sonorizzavo le pellicole, alcuni successi ottenuti ai concorsi cinematografici (fedic) mi spinsero ad entrare nella C.C.I. Oggi vivo a Roma, dove continuo il mio "viaggio filmico"». Il testo, firmato Pierfrancesco Bargellini, compare in una versione rielaborata in *Il film sperimentale*, a cura di M. Bacigalupo, «Bianco e nero», n. 5/8, maggio-agosto 1974.

i suoi progressi. Si tratta di esperienze abbastanza ingenua, in cui un amatore giovane e ancora sprovvisto cerca di emulare in povero le forme del cinema commerciale (l'horror gotico per *Il teschio*, 1965, la fantascienza per *Anno 2000*, 1965). I risultati sono giocosi, divertenti, ma poco significativi su un piano espressivo. La svolta avviene proprio con *Capolavoro*, quando Bargellini ha l'intuizione di adattare il proprio sguardo a quello della cinepresa, di muoversi all'interno delle sue possibilità tecniche. È infatti la sua nuova Bolex Paillard H-8 REX a suggerire a Bargellini il prossimo film da farsi.

Fu allora che girai *Capolavoro*. Il film voleva essere una specie di test per provare tutte le possibilità che la mia nuova macchina aveva. Mi sono servito soltanto di fotografie. Mi venne l'idea di trattare il materiale fotografico come una realtà vivente. Con una mano tenevo la macchina da presa, con l'altra prendevo una fotografia e le imprimevo delle oscillazioni, dei movimenti, le davo angolazioni diverse, proprio come se io fossi stato dentro quell'immagine, mi ci muovevo e dovevo fare un reportage. C'era un rapporto molto fisico e molto sessuale con la macchina da presa. Era un idolo<sup>15</sup>.

È in questo momento che Bargellini elabora l'idea di un cinema al servizio della tecnica. Il film non nasce da esigenze propriamente comunicative ma dal piacere feticistico per l'apparecchiatura, dal desiderio di impiegare una nuova cinepresa e di accertarsi del suo corretto funzionamento. L'esperienza tecnica di Bargellini si rivela comunque del tutto in linea con le ricerche che animano in quegli anni i protagonisti della Cooperativa Cinema Indipendente<sup>16</sup>. I film di Bacigalupo, Baruchello, De Bernardi, Epreman, Leonardi, Patella, Turi e gli altri sono esempi altrettanto radicali della ricerca di un nuovo rapporto con lo spettatore, di un legame più esclusivo con l'apparecchiatura, nonché di un modo di fare cinema essenzialmente povero, clandestino e militante. Il tentativo operato da questo gruppo di neoavanguardia è stato quello di costituire un'alternativa al cinema ufficiale (cioè quello regolato dalla censura), e di coniugare la sperimenta-

<sup>15</sup> BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit., p. 254.

<sup>16</sup> Per approfondire il cinema sperimentale italiano di quegli anni e il ruolo della Cooperativa cfr. S. LISCHI, *Italian Experimental Cinema: Art, Politics, Poetry*, in *A Companion to Italian Cinema*, a cura di F. Burke, Blackwell, Hoboken 2017.

zione formale con la rabbia rivoluzionaria del Sessantotto. Insomma, un gruppo appassionato, pronto all'azione, in cui ci si finanzia e promuove a vicenda, come all'epoca lasciava intendere Leonardi: «[ci muoviamo tra] decine di migliaia di circoli del cinema, circoli culturali, associazioni di ogni genere che hanno un proiettore 16mm, oppure che hanno una stanza, perché il proiettore possiamo portarlo anche noi»<sup>17</sup>.

La Cooperativa viene fondata a Napoli nel maggio 1967, ma tra il 1968 e il 1970, il nucleo principale è operativo a Roma (solo qualcuno a Torino, dove la Cooperativa aveva una segreteria<sup>18</sup>), e può quindi contare sul supporto del Filmstudio e di Adriano Aprà. In un primo momento Bargellini resta legato al suo lavoro, alla sua città, e cerca di collaborare a distanza con la CCI. In una lettera del febbraio 1968, poi pubblicata in «Filmcritica», Bargellini scrive ad Alfredo Leonardi:

Quanto prima invierò dei film sia in 8mm che in 16mm con pista magnetica, queste caratteristiche tecniche vanno bene oppure ci vuole la pista ottica? Ad Arezzo c'è una Casa del Popolo di cui conosco bene i dirigenti culturali, inoltre esiste il cineforum; a S. Giovanni Valdarno (Arezzo) c'è il cineclub ed il Circolo Culturale Luigi Russo, dato che fanno attività cinematografica, non mancherò di inserire nei programmi una rassegna, magari per autori della c.c.i., quindi inviami pure il listino prezzi. Per ora non mi rimane che ringraziarti e salutarti<sup>19</sup>.

Poi, nel 1970, Bargellini decide di abbandonare il suo lavoro da impiegato e si sposta nella capitale. Anche se in quel momento i risultati della CCI si rivelano per lo più fallimentari<sup>20</sup>, le dinamiche di collaborazione artistica alimentano una

<sup>17</sup> B. DI MARINO, *Tecniche miste su schermo. Introduzione al cinema d'artista italiano*, in *Lo sguardo espanso. Cinema d'artista italiano 1912-2012*, a cura di Id., M. Meneguzzo, A. La Porta, Silvana, pp. 22-23.

<sup>18</sup> Cfr. DI MARINO, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, cit., p. 24.

<sup>19</sup> *La parte giusta*, a cura di A. Leonardi, in «Filmcritica», n. 214, marzo 1971.

<sup>20</sup> Lo stesso Bargellini avrebbe poi affermato che «da parte di chi promuoveva la Cooperativa c'era una sorta di valutazione che influenzava il destino dei singoli film: alcuni erano imposti, altri trascurati». BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit., p. 250.

serie di rapporti significativi. Nascono delle amicizie profonde, di cui i film a volte non sono che delle tracce. I più vicini a Bargellini sono Tonino De Bernardi, Massimo Bacigalupo, Paolo Brunatto. Si aiutano e si filmano a vicenda, anche in occasioni del tutto anonime, perché il cinema è vissuto quotidianamente come parte integrante dell'esistenza. C'è ovviamente anche Aprà, che conosce e frequenta i principali membri della Cooperativa. E tra le varie sequenze filmate tra amici in ambiti per lo più domestici, ci sono anche un paio di momenti in *Erinnerung an die Zukunft* (1970), il grande film incompiuto di Bargellini, dove compare la principale casa-simbolo dell'underground romano. È l'appartamento al Vicolo del Governo Vecchio n. 8.

### Una vita underground

Adriano Aprà vive in quegli anni in un appartamento di settanta metri quadri, a pochi passi da Piazza Navona. Esce spesso dopo pranzo, passa la giornata al Filmstudio con gli amici e la sera al ristorante, in trattoria o a qualche festa. I soldi gli bastano appena per i film e per i pasti, ma non rinuncia quasi mai a mangiare fuori. Sul tardi torna nella sua casa piccola, con la cucina sempre sporca e le stanze piene di amici. La camera da letto è divisa da una grande libreria, con cui di fatto si ricavano due stanze da una soltanto. Però la libreria non è foderata, ci si vede attraverso, e quindi nella stanza dove dorme qualcun altro. È tra queste stanze – e in un'altra piccolina ricavata verso l'ingresso dell'appartamento – che tra gli anni Sessanta e Settanta dormono molti personaggi del cinema underground e d'autore<sup>21</sup>. Nei primi mesi del 1969, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet approdano da Monaco a Roma con un pulmino carico della loro biblioteca. La prima tappa è proprio l'appartamento di Vicolo del Governo Vecchio, sul cui pavimento scaricano centinaia di libri: stanno preparando un adattamento da una tragedia poco

<sup>21</sup> I dettagli della casa in Vicolo del Governo Vecchio sono stati ricavati da una serie di testimonianze nel corso dell'evento di commemorazione «Après Aprà», che ha avuto luogo il 24 aprile 2024 alla Casa del Cinema di Roma, e in particolare da quanto riportato in quell'occasione da Luca Ferro. Per la registrazione dell'evento cfr. M. POLIMENI, *Après Apra – Incontrando Adriano*, in YouTube, 27 aprile 2024, <[https://www.youtube.com/watch?v=F\\_eB0gZsgJ8&t=6276s](https://www.youtube.com/watch?v=F_eB0gZsgJ8&t=6276s)> (ultima consultazione: 10 gennaio 2025).

conosciuta di Pierre Corneille e pensano ad Aprà per il ruolo di protagonista<sup>22</sup>. Ma tra i tanti che passano di continuo nell'appartamento c'è anche Piero Bargellini, spesso insieme a Marco Melani. Sempre in quel periodo, Bargellini frequenta una ragazza nota ad Aprà e ai suoi amici, Giovanna Ducrot, che si muove principalmente nell'ambito dell'avanguardia teatrale. La loro relazione è testimoniata anche da alcuni film particolarmente ispirati dell'autore, come *Zukie* (1970) e le sequenze di nudo di *Erinnerung*, in cui il corpo di Giovanna si impone con ossessione e sensualità. Sono anni felici, in cui sembra possibile fare a meno di un impiego stabile e vivere di quel che capita, con qualche lavoro nel mondo della pubblicità e del documentario televisivo. Si dà la precedenza ai propri ideali, ai propri sentimenti, ma anche alle proprie dipendenze. Una caratteristica non trascurabile della casa di Aprà è infatti che di lì passa molta droga. Bargellini e Marco Melani (compagno di avventure cinematografiche e protagonista di diversi suoi film in 8mm) ricoprono in questo senso un ruolo significativo. Sono legati dalla passione per il cinema (il loro idolo comune è Jerry Lewis) ma anche da una forte dipendenza per l'eroina: «Loro si accontentavano di qualsiasi cosa, erano esperti di prodotti farmaceutici e sapevano benissimo quali sostanze assumere, anche se l'aspetto igienico era decisamente ignorato: usavano la stessa siringa, prendevano queste medicine, le cuocevano, ne estraevano delle sostanze»<sup>23</sup>. Aprà in quegli anni ha i capelli lunghi, una vita disordinata, una casa che è una sorta di «porto di mare»<sup>24</sup>. Si sposta molto per l'Italia, tra festival e rassegne. E anche lui, quando va a Pisa per delle proiezioni universitarie dei film di Rossellini, fa esperienza di qualche sostanza<sup>25</sup>. Un giorno che non è a casa, la polizia fa irruzione nel suo appartamento. Marco Melani e Piero Bargellini vengono arrestati. Melani è stato visto con un ragazzo di Piazza Navona che la polizia segue da tempo, ma non ha con sé sostanze stupefacenti al momento dell'arresto e viene quindi rilasciato

<sup>22</sup> A. APRÀ, J.-M. S., *ritorno a Rolle. Racconto di una lunga amicizia tra l'avventura del cinema e la vita*, in «il manifesto», 22 novembre 2022.

<sup>23</sup> APRÀ, in FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adriano Aprà*, cit.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Ma questa espressione è stata usata da Aprà nell'occasione di molte interviste e non solo.

<sup>25</sup> Questo episodio è emerso dopo la morte di Aprà, raccontato da Luca Ferro nel già citato evento «Après Aprà».

dopo pochi mesi. Bargellini invece viene trattenuto più a lungo: ha rubato il ricettario di un medico e da diverso tempo fa ricette false per acquistare sottoprodotti dell'eroina. È il 1971<sup>26</sup>.

I tempi felici di Vicolo del Governo Vecchio sono soprattutto gli anni di «Cinema&Film», ovvero tra il 1966 e il 1970. La rivista che in quel tempo Adriano Aprà cura insieme a un gruppo di giovani critici dallo sguardo attento e originale (tra cui Enzo Ungari, Piero Spila, Franco Ferrini, Maurizio Ponzi) rappresenta un caso unico nell'ambito delle riviste italiane che trattano di cinema. I volumi hanno una forma strana (sono alti e stretti, quasi a ricordare una pellicola) e lo stesso titolo scatena una serie di riflessioni da parte di autori come Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci su quale possa essere l'effettiva distinzione tra cinema e film<sup>27</sup>. Ma soprattutto le modalità critiche e l'eclettismo alla base dei film discussi segnano una novità quasi assoluta per quegli anni. Il principale modello di riferimento sono i «Cahiers du cinéma», ma con un'attenzione rinnovata per l'underground americano ed europeo. Nel segno di questo interesse, e grazie alle proiezioni al Filmstudio di Trastevere, sulle pagine di «Cinema&Film» inizia presto a circolare il nome di Piero Bargellini. Nelle classifiche dei migliori film del 1968 (n. 7-8, inverno-primavera 1969) compare diverse volte il suo *Trasferimento di modulazione*, mentre sul numero successivo (n. 9, estate 1969) gli vengono dedicati ben due articoli: nel primo, Enzo Ungari mette in rapporto *Trasferimento di modulazione* con *Capricci* (1968) di Carmelo Bene; nel secondo, Aprà analizza estesamente i principali film del regista. È soprattutto a partire da questi articoli che dei film realizzati nella solitudine di un laboratorio domestico e con la manualità di un artigiano cominciano a guadagnare un loro spessore critico, nonché il posizionamento all'interno di un panorama di ricerca nuovo, in equilibrio tra rigore archeologico e delirio interpretativo.

Ma già nei primi anni Settanta, tutto comincia a sfumare. La forza del Ses-

<sup>26</sup> Cfr. FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adriano Aprà*, cit.

<sup>27</sup> «Non capivo, sinceramente non capivo perché *Cinema&Film*, davvero scusatemi non capivo... che cos'è il cinema se non i film, che cosa sono i film se non il cinema». *Una lettera di Bernardo Bertolucci*, in «Cinema&Film», n. 2, primavera 1967, p. 253. Per quanto riguarda le riflessioni di Pasolini si veda P.P. PASOLINI, *Battute sul cinema*, in «Cinema&Film», n. 1, inverno 1966-1967, ora in ID., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

santotto si esaurisce rapidamente, così come il vigore della CCI e in generale del cinema underground italiano. Molti film-maker abbandonano Roma, qualcuno si ritira dal cinema, altri fondano nuovi collettivi in forma ridimensionata (Video-base di Lajolo, Lombardi e Leonardi). Poesia e politica, estetica e militanza si dividono nuovamente: il videotape si impone come strumento di intervento sul mondo per la sua immediatezza tecnica, ma la resa abbastanza scadente delle sue immagini richiede di mettere da parte certe velleità artistiche (o di rivederle del tutto). È un periodo di riassetamento, di rivalutazione. Bargellini resta in carcere per quasi due anni e quando ne esce si ritrova in un Paese irrimediabilmente cambiato. Nel 1973 conosce una ragazza di Arezzo e la sposa. Poi torna a Roma con sua moglie. I due vivono per un anno nella capitale, restando qualche tempo a casa di Aprà, che accoglie nuovamente l'amico film-maker. Ma già nel 1974, Bargellini si sposta di nuovo. Vive per tre mesi in Turchia con la moglie Oriana, poi torna definitivamente ad Arezzo. Nella seconda metà degli anni Settanta, Aprà e Bargellini si perdono di vista, si sentono poco. Aprà gestisce con Ungari il Filmstudio, programmando le novità di Alberto Grifi, Nanni Moretti e molti altri. Intanto Bargellini si allontana gradualmente dal mondo del cinema sperimentale (nel 1973, grazie all'aiuto degli amici del Filmstudio, riesce a stampare un cortometraggio realizzato alcuni anni prima, *Stricnina*, 1969-73, mentre l'ultimo film è *Dove incominciano le gambe*, 1974) e si dedica alla regia di una serie di documentari Rai<sup>28</sup>. Poi, nel 1979, viene contattato da Bernardo Bertolucci, che ha sentito parlare di lui da Melani e Aprà. Il regista di Parma è alla ricerca di un bravo tecnico per un effetto del film *La luna* (1979) e ha bisogno di qualcuno dotato di grandi abilità artigianali. Ha ricordato Oriana, la moglie di Bargellini: «Diciamo che [Piero] ci provò, ma questo effetto della luna non gli riuscì. Però abbiamo abitato per un periodo da Bertolucci, a Velletri. Ci ospitò una settimana, dieci giorni. Io avevo la bambina piccola. La sera invitava un sacco di registi e stavano tutti in compagnia, le cene insieme... Era un ambiente molto amichevole»<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Per la trasmissione *A come agricoltura*, in onda su Rai 1 dal 1970 al 1981. Cfr. J. ABBALLE, *Ricordo di Piero Bargellini. Intervista a Oriana B.*, in *Memento*, 31 gennaio 2025, <<https://mementocinema.it/2025/01/31/ricordo-di-piero-bargellini-intervista-a-oriana-b/>> (ultima consultazione: 10 maggio 2025).

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Ma dopo qualche tempo, riprendono i problemi con la legge. Aprà rivede il suo amico dopo molto tempo, ma l'occasione è una delle più spiacevoli: «Mi ricordo di essere andato a testimoniare al processo ad Arezzo, credo nel 1981. Ma già da tempo [Piero] lo avevo perso di vista. Andai a testimoniare: dissi che era un artista, una persona... insomma qualsiasi cosa si potesse dire per appoggiarne la difesa»<sup>30</sup>. Si tratta probabilmente dell'ultimo contatto tra i due. L'immediata detenzione di Bargellini e la morte appena successiva al rilascio non hanno permesso in questo senso nessun recupero, nessun dopo.

Aprà ha però continuato a diffondere il nome di Piero Bargellini con convinzione per molti anni. Tra il 1998 e il 2002, nel periodo in cui è stato direttore della Cineteca Nazionale, si è occupato di conservare e digitalizzare molti film underground italiani. Tra questi, anche quelli di Piero Bargellini, che Aprà ha recuperato personalmente ad Arezzo. Ha ricordato Oriana: «Dopo la morte di Piero, io tenevo le pellicole in cantina, dentro una cassapanca. Quelle bobine grosse mi davano noia in casa. Però così presero umidità e si fece la muffa. Quando venne Adriano erano tutte sciupate. Perché quasi tutte avevano il sonoro, eh. [...] Insomma, le pellicole si erano fatte tutte brutte, rugginose. Le avevo abbandonate lì, non gli davo importanza. Poi mi chiamò Adriano: "Ma come? Ce li hai ancora i filmati?! Allora vengo a prenderli subito, vediamo se si possono salvare"»<sup>31</sup>.

È dunque grazie ad Adriano Aprà che i film di Bargellini sono tornati alla luce e che sono potuti diventare oggetto, al Festival di Torino del 2006, della prima retrospettiva dedicata interamente all'autore. Dopo un'invisibilità durata più di vent'anni, questi film sono riemersi da un oblio che sembrava impenetrabile, colmando una ferita nel tempo, nella memoria. Oggi il nome di Bargellini è integrato tra quelli dei più importanti registi sperimentali italiani e la sua opera si è ormai trasformata in un vero oggetto di culto. Le pulsazioni elettriche dei suoi film continuano ad accendere gli schermi del presente, a tenere viva la fiamma di uno spirito incendiario. Si deve quindi molto ad Aprà anche per questo. E tutto grazie a un incontro nella provincia toscana, ormai più di cinquant'anni fa, tra le sale di un cineclub dimenticato, al principio di una storia che è stata anzitutto la storia di un'amicizia.

<sup>30</sup> APRÀ, in FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adrian Aprà*, cit.

<sup>31</sup> ABBALLE, *Ricordo di Piero Bargellini. Intervista a Oriana B.*, cit.



Fig. 1 – Foto di Donatella Raimondi, 1970. Archivio Massimo Bacigalupo, Home Movies (Bologna).

## II PARTE. RIFLESSIONI SUL CINEMA DI BARGELLINI

### Consumzione e trascendenza

Nella ricchezza di una produzione che comprende quasi trenta tra corti e medio-metraggi e nel segno di uno spirito di sperimentazione che ha saputo perseguire traiettorie diverse e distanti, i temi, le suggestioni e le tecniche trattate dal cinema di Piero Bargellini danno corpo a un sistema di riferimenti particolarmente complesso. I temi del sesso e della morte, come riconosciuto da Aprà, sembrano regolare questo sistema. Per quanto riguarda la dimensione dell'eros (forse ancora più ricorrente di qualsiasi immagine di morte), c'è da dire che si manifesta in forme particolarmente dissimili. L'erotismo patinato e pubblicitario di *Capolavoro* non è quello intimo e familiare di *Zukie*, così come lo sguardo feticcistico di *Fractions of temporary periods* (1965-68) non ha molto a che vedere con la manipolazione di un film pornografico in *Trasferimento di modulazione*. Il campo dell'erotismo rappresenta un territorio molteplice, in cui trovano espressione molti temi, suggestioni, ossessioni: nell'attenzione alle minigonne e alle riviste femminili in *Capolavoro* c'è anche il gusto di Bargellini per le trasformazioni della società dei

consumi, l'amore per la pop art e i fumetti, la curiosità verso un benessere che modifica i corpi e che li espone pornograficamente. Se *Capolavoro* è essenzialmente un film di ambizione sociologica (anche se di una sociologia antiaccademica, come quella praticata da David Riesman), *Zukie* è un film che si consuma tutto nella relazione tra il cineasta e la sua amante, spingendo la ricerca nel campo dell'eros in un territorio intimo, familiare, autoriferito. Nel sottotitolo *un film di famiglia* si può ritrovare la forza di un cinema in piccolo formato che si riappropria simbolicamente della propria dignità espressiva. Un cinema che si esprime con orgoglio nei termini di amatorialità e di individualità. Si passa così a qualcos'altro di fondamentale nel cinema di Bargellini: l'autobiografia. La pratica autobiografica non va qui intesa nel senso di una narrazione diaristica (pratica comune, ad esempio, nel cinema di Tonino De Bernardi), ma nell'esaltazione di umori, pulsioni e visioni individuali che trasformano l'immagine delle cose in una sorta di immagine interiore.

IO! sono la macchina da presa!  
 la prima cinecamera dell'Universo  
 Oo... ha un milione diecimilioni di anni  
 Oo... fiza l'intero reale su strati...  
 zone corticali da milioni di Din, Asa, Gost<sup>32</sup>

In una scheda dedicata proprio a *Zukie*, Bargellini identifica la propria persona con una macchina da presa divina e ultraterrena che esiste da sempre e che ha visto tutto. In questa visione poeticamente delirante del mondo non è possibile immaginare nulla che vada al di là del cinema e della sua tecnica: i limiti della percezione umana sono i limiti della pellicola. In un'altra occasione, ricordando un'esperienza di strane visioni nella casa di campagna di Paolo Brunatto, Bargellini si esprime in questi termini: «Vedevamo un livello di realtà che ordinariamente ci sfugge. Abbiamo visto veramente, e di conseguenza anche la pellicola ha visto»<sup>33</sup>. Questa particolare sensibilità (al pari di quella espressa dagli scritti di Dziga Ver-

<sup>32</sup> P. BARGELLINI, *Zukie*, in *24° Torino Film Festival*, a cura di R. Manassero, Museo Nazionale del Cinema, Torino 2006, p. 283.

<sup>33</sup> BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit., pp. 251-252.



Fig. 2 – Lo sguardo serio e profondo di Bargellini sul finale di *Un ottofilm* di Pierfrancesco Bargellini.

toy)<sup>34</sup> permette di superare la distinzione tra occhio e obiettivo, tra uomo e macchina, e di realizzare una congiunzione spirituale tra il film e il film-maker. Se infatti il regista professionale mantiene una certa distanza dalla macchina da presa, lascia che qualcun altro la manovri e spesso non partecipa alle fasi di sviluppo, stampa e montaggio della pellicola, il cineamatore vive una vicinanza che è anzitutto tattile, fisica, sessuale. Questo rapporto esclusivo con il mezzo si realizza attraverso il contatto tra il proprio occhio e il mirino della cinepresa, ma anche nella chimica dei bagni di sviluppo, nella manualità del montaggio e della stampa. Se in una prima fase per Bargellini si tratta di «imparare che cosa si può fare con lo strumento che si usa: mettersi al suo servizio, farsi usare, filmare come lui vuole

<sup>34</sup> Cfr. D. VERTOV, *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano 2011.

e non viceversa»<sup>35</sup>, in un secondo momento le esigenze del mezzo non sono nemmeno più avvertite come esterne, ma sono già contemplate dalle proprie pulsioni. L'io per Bargellini è la macchina da presa, il suo sguardo è il proprio sguardo.

Dunque erotismo e tecnica, sesso e cultura pop, ma anche autobiografia dell'autore e autografia della macchina. Queste, comunque, non sono che alcune coordinate attraverso cui avvicinarsi criticamente a un corpus di film slegati da qualsiasi convenzione narrativa e strutturale. Nei loro articoli su «Cinema&Film», Adriano Aprà ed Enzo Ungari si concentrano soprattutto sul rapporto che Bargellini instaura con la morte e i suoi simboli. Si tratta di una traiettoria critica che, quasi al pari dell'analisi della dimensione erotica, permette di accedere a un sistema complesso di differenze e ripetizioni. Nel suo articolo dedicato a Bargellini, Aprà scrive:

La morte era vista in *Van Gogh* (la morte dell'ape), era trasferita in *Fractions* alla bambina, che se ne andava via dal film senza che il cineasta potesse farci niente; in *Trasferimento* essa viene assunta direttamente dal soggetto, è, finalmente, percepita, in un mutuo scambio di energia vitale fra il cineasta e il film<sup>36</sup>.

L'attenzione riservata alle suggestioni mortuarie di *Morte all'orecchio di Van Gogh* e *Trasferimento di modulazione* è senza dubbio appropriata, ma l'idea di un trasferimento della pulsione di morte in *Fractions of temporary periods* suona quanto meno azzardata. Nel perseguire una direzione di questo tipo, Aprà riconoscerà anche la forma di un teschio nel miscuglio di corpi di *Trasferimento di modulazione*<sup>37</sup>, riconfermando a suo modo l'ossessione di Bargellini per la morte. Ma a ben vedere è probabilmente qualcosa di più specifico a muovere le immagini di questi film e a raccoglierle in una certa unità di senso. Non l'idea della morte, ma quel particolare legame tra materiale e immateriale, fisico e ultraterreno, corporeo e ineffabile, tecnico e poetico che – soprattutto da *Trasferimento di modulazione* in poi – segna nel profondo la ricerca artistica di Piero Bargellini.

<sup>35</sup> P. BARGELLINI, *Estratti di una falsa(ta) intervista*, in 24° Torino Film Festival, a cura di Manassero, cit., p. 273.

<sup>36</sup> APRÀ, *Prometeo liberato*, cit., p. 270.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

### ***Trasferimento di modulazione***

Nel febbraio del 1969, Piero Bargellini punta la sua cinepresa su uno schermo dove scorrono le immagini di un film porno. Usa della pellicola 16mm, invertibile, in bianco e nero. Filma due rulli: il primo con della pellicola pancromatica (60 metri), il secondo con della pellicola ortocromatica (30 metri). La differenza sostanziale tra queste pellicole riguarda la sensibilità ai vari colori della luce durante la registrazione delle immagini: una pellicola pancromatica è sensibile a tutte le lunghezze d'onda della luce visibile e traduce quindi i colori della scena in un giusto equilibrio di tonalità di grigi; una pellicola ortocromatica lavora invece sulla luce blu e verde, senza registrare la luce rossa. In entrambi i casi, comunque, i colori vengono tradotti in immagini in bianco e nero. Eppure, grazie a una serie di manomissioni in fase di sviluppo, Bargellini riesce a far emergere dall'emulsione dei colori vibranti, bioelettrici, tra l'azzurro e il giallo. Il colore si impone sui corpi nudi e le immagini acquistano una valenza pittorica dalle particolari connotazioni alchemiche. Il cineasta Paolo Gioli spiega così il fenomeno:

quei colorini che tu vedi si formano con la luce della lampada del proiettore, che interagisce ancora coi sali che ci sono dentro, d'argento, che sono dentro la pellicola, che non sono stati liberati... per cui, in qualche maniera, reagiscono con il fascio di luce e si ottiene una sorta di cromia curiosissima, di violetti, di cose... In sostanza, [il film] sarà condannato a essere proiettato e morire in consunzione. Non si potrà ricavare una copia. Se vuoi fare una copia verrà tutta un'altra cosa, banalissima<sup>38</sup>.

L'emersione del colore da delle pellicole in bianco e nero non rappresenta infatti l'unica particolarità di *Trasferimento di modulazione*. Le pellicole invertibili, come quelle impiegate da Bargellini in questo caso, permettono di sviluppare il negativo in un positivo senza passare per un negativo intermedio. In pratica, il film viene stampato direttamente in positivo e si perde così la possibilità di stampare delle nuove copie da una matrice negativa. Come spiega Adriano Aprà:

il film era irriproducibile per ragioni tecniche, però lui [Bargellini] era ben contento che le varie proiezioni [...] comportassero rigature... per lui tutto questo si aggiungeva al film.

<sup>38</sup> Dal documentario *Ritratto di Piero Bargellini* di Brunatto.

Non erano disturbi, rumori, non è che il film andasse pulito, ripulito. No. E per lui la storia del film era la storia dell'esaurimento della pellicola fino a che questo film moriva di consunzione. Per cui, quando io in Cineteca Nazionale ho restaurato questo film ero perfettamente cosciente di tradire Piero Bargellini<sup>39</sup>.

La natura invertibile della pellicola e la particolare cromia dell'immagine determinano quindi il carattere irripetibile del film, che è destinato a esistere in copia unica e a consumarsi a ogni proiezione. Per capire come Bargellini riesca a imprimere su pellicola questa particolare emergenza di colori è necessario passare per il concetto di *immagine latente*. Nelle parole di Bargellini:

L'immagine latente è un'immagine che c'è ma non si vede. Essa contiene l'alone, lo strato dei colori dell'iride. C'è un momento, nella fase di sviluppo del bianco e nero, in cui l'immagine latente si rivela per poi svanire. Se tu ti arresti in quel preciso momento, puoi fissare l'immagine latente prima che svanisca. [...] Si è soliti dire che l'anima dell'immagine è il negativo, che otteniamo quando l'immagine sboccia, viene alla luce. Ma l'anima dell'immagine è l'immagine latente, che viene prima dell'immagine negativa, nel momento stesso in cui impressioni la pellicola, la esponi alla luce. È quello il primo volto del fotogramma<sup>40</sup>.

Ma come si traduce questo complesso quadro tecnico in termini di esperienza spettatoriale? Di fatto, quel che vediamo in *Trasferimento di modulazione* non è la semplice registrazione di un'orgia disturbata da macchie di colore, ma una tensione impossibile tra colori vibranti, la pulsazione forsennata di aloni inspiegabili, l'emersione dei fantasmi che animano un mucchio di figure nude. In definitiva: lo scatenarsi di una tempesta di energia nel cuore di un'orgia. L'esperienza pornografica diventa lo strumento di accesso a un mondo tra le cose, un mondo di cui l'immagine latente non rappresenta una semplice metafora: l'immagine latente 'è' quel mondo tra le cose. Nell'accedere a un altrove trascendente, nella visione dei fantasmi che animano i corpi e dell'energia che ci circonda, Bargellini sembra vedere in quel «primo volto del fotogramma» il volto della morte. Aprà

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit., p. 251.

ha scritto a ragione di *Trasferimento di modulazione* come di «un film mortale sulla mortalità»<sup>41</sup>, non solo per il suo spirito autodistruttivo, ma anche per una generale esaltazione dell'effimero. Bargellini lavora sul rapporto tra materia e trascendenza, tra una natura chimica e una mistica dell'immagine<sup>42</sup>. I graffi che costellano la visione rappresentano in questo senso un elemento emblematico. Il titolo è stato impresso direttamente sulla pellicola tramite incisione, cioè grattando l'emulsione fotogramma per fotogramma. Perseguendo una pratica molto comune nei film di Stan Brakhage (che iniziò a firmare così i propri lavori perché troppo povero per pagarsi dei titoli di testa e di coda), il film-maker toscano imprime il segno della propria manualità su un'opera dalle ambizioni mistico-spirituali. Il film si chiude proprio nel segno di questa tensione straordinaria: una serie di graffi si agitano sullo schermo, mentre i corpi dei pornoattori si perdono gradualmente in un alone illeggibile. Si determina così un doppio movimento, quello che da un lato spinge l'immagine dei corpi verso l'astrazione e che dall'altro afferma la concretezza del corpo dell'immagine.

Bargellini porterà avanti delle sperimentazioni simili in due cortometraggi successivi: *Nelda* (1969) e *Gasoline* (1970). Il primo, presentato al Festival di Pesaro del 1969 (probabilmente grazie all'aiuto di Aprà, a cui il film è in un certo senso dedicato<sup>43</sup>), è il ritratto di un'amica che compie azioni semplici e banali davanti la macchina da presa: fa qualche passo, si siede, si accende una sigaretta. Ma anche in questo caso, attraverso il particolare fissaggio dell'immagine latente, Bargellini sembra svelare una realtà elettrica che sfugge alle normali osservazioni. Nella pulsatrice di questi aloni c'è per il cineasta tutta la forza del rapporto tra un uomo e una donna.

<sup>41</sup> APRÀ, *Prometeo liberato*, cit., p. 271.

<sup>42</sup> Bargellini, nella scheda di *Erinnerung an die Zukunft*, scrive: «Ciò che mi spinge a fare il cinema è l'insieme dei processi-elementi che lo costituiscono, rivelazione della quale non finisco mai di meravigliarmi: la *magia* della pellicola che reagisce alla luce impressionando la realtà a cui viene esposta, lo sviluppo che rivela l'immagine e la fissa, [...] poi il montaggio e la proiezione dove i singoli fotogrammi ridivengono e rendono il movimento». P. BARGELLINI, *Erinnerung an die Zukunft [rushes]*, in *24° Torino Film Festival*, a cura di Manassero, cit., p. 287 (corsivo mio).

<sup>43</sup> «Pochi giorni dopo la proiezione ho inviato il film come atto di saluto e amore ad Adriano Aprà, un carissimo amico.» P. BARGELLINI, *Nelda*, in *24° Torino Film Festival*, a cura di Manassero, cit., p. 281.

Un film esposto-sviluppato nel continuo spontaneo, atto di amore. Percepisco Nelda: donna-materia-energia, o la sua Unità... esclamo: oh! la conoscenza di essere il reale presente scisso, oh! la presenza divenuta frazione biocosmica nel flash della meraviglia, oh! si è accesa una lampada, le vibrazioni che scuotono il mio essere, oh! il sussulto la pulzazione... oh! la modulazione dei battiti cardiaci il cuore organo musicale, oh! io sono felice! Ho perso il corpo amandolo...<sup>44</sup>

Il secondo, *Gasoline*, viene realizzato nel marzo del 1970 perseguendo un processo di sviluppo analogo. Il soggetto stavolta sono i propri cari: Giovanna e in particolare sua figlia, Valentina. Bargellini filma una serie di piani sequenza con la macchina da presa posizionata all'altezza della bambina. Cerca in questo modo di cogliere la verità di un rapporto esclusivo tra operatore e soggetto filmato. Come scrive lo stesso Bargellini: «Abbiamo girato *Gasoline* io e Valentina stando in contatto medianico: Piero calato in Valentina e lei in me»<sup>45</sup>. Questo cortometraggio in 16mm, al momento della sua realizzazione, rappresenta per il filmmaker aretino il più riuscito tra i propri lavori, nonché il film più intenso su un piano spirituale.

*Trasferimento di modulazione*, *Nelda* e *Gasoline* vengono raccolti da Bargellini in una trilogia ideale che, a suo dire, segna una oggettivazione del proprio viaggio interiore, nonché «una sorta di *inconscio sperimentale*»<sup>46</sup>. In questa trilogia, il tentativo assurdo perseguito dal cineasta sembra quello di trasferirsi fisicamente nell'altro da sé (nei corpi nudi di un film, nella bellezza semplice di un'amica, nello sguardo di una bambina) e abbandonare il proprio corpo nel momento della proiezione. Rivedere queste immagini significa per Bargellini perdersi, cancellarsi, distruggersi. Significa spingersi al di là dei limiti del corpo e visualizzare un mondo in cui trasferirsi. La tendenza distruttiva di questo artista (che incide con violenza le immagini dei suoi film e che nel 1974 distrugge con le proprie mani uno dei suoi cortometraggi) si lega anche a una tendenza autodistruttiva che ha segnato buona parte della sua esistenza e di cui *Trasferimento di modulazione* non è che la continuazione ideale: un film programmato per scomparire, che ancora oggi resiste nella

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> P. BARGELLINI, *Gasoline*, in 24° Torino Film Festival, a cura di Manassero, cit., p. 286.

<sup>46</sup> BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit., p. 256.

sua copia originale, ma che di generazione in generazione non potrà che consumarsi fino alla cancellazione delle immagini. Vedere tanto, troppo, tutto fino a non vedere più niente. Era forse questo, in definitiva, il sogno proibito di Piero Bargellini.

### **Ringraziamenti**

Un sentito ringraziamento va a Oriana Buscemi, che con la sua gentilezza commovente mi ha permesso di guardare alla filmografia di suo marito con occhi diversi. E un grazie speciale anche a Stefania Parigi e Adriano Aprà, che mi hanno accolto nella loro casa-archivio, luogo di memoria babilonica dove mi è sembrato di ritrovare tutto il cinema del mondo (era l'estate del 2022). Questo testo è dedicato alla memoria di Adriano, che è morto probabilmente senza ricordarsi di me, ma che appunto senza saperlo mi ha cambiato la vita. Non dimenticherò mai quel pomeriggio insieme, sul divano rosso, a guardare il tennis in una cappa di fumo, circondati da libri e DVD a perdita d'occhio. E non dimenticherò mai il mutamento nel suo sguardo, quando scopri che avevo appena ventidue anni. Gli venne un sorriso malinconico, l'unico, comunque, che gli vidi fare. Sono sicuro che si possa vedere la morte nel volto di un giovane. L'ho capito quel giorno, da quello sguardo.



# Tra lusso e macerie

## Trasformazioni della via Appia Antica nel cinema italiano (1956-1965)

Mattia Cinquegrani\*

### ABSTRACT

Nel pieno del processo di modernizzazione che attraversa il contesto nazionale a partire dai primi anni Cinquanta, il cinema italiano diventa strumento in grado di catturare la profonda rivoluzione culturale, sociale ed economica che sarà destinata a riconfigurare con forza il volto e l'identità dell'intero Paese. Intrecciando l'analisi dei testi filmici, al dibattito pubblico e agli immaginari dell'epoca, il saggio indaga il progressivo imporsi di queste trasformazioni interrogando le immagini cinematografiche dell'Appia Antica realizzate tra il 1956 e il 1965.

**Parole-chiave.** Modernizzazione italiana; Paesaggio; Territorio romano; Appia Antica; Cinema italiano

During the modernization process that swept across the national context starting in the early 1950s, Italian cinema became a tool capable of capturing the profound cultural, social, and economic revolution that would decisively reshape the face and identity of the entire country. By intertwining the analysis of film texts with public debate and the imaginaries of the time, this essay examines the gradual emergence of these transformations by exploring the cinematic images of the Appia Antica produced between 1956 and 1965.

**Keywords.** Italian modernization; Landscape; Roman landscape; Appia Antica; Italian Cinema

\*Mattia Cinquegrani, Università Roma Tre, [mattia.cinquegrani@uniroma3.it](mailto:mattia.cinquegrani@uniroma3.it).

Il presente contributo è frutto dell'attività di ricerca condotta dall'autore presso l'Università di Roma Tre, a partire da marzo 2023, nel quadro del progetto CHANGES – Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society (PE 00000020 CHANGES – CUP F83C22001650006, PNRR Missione 4 Componente 2 Investimento 1.3, finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU).

L'immagine di una campagna ancora intatta, ma riccamente disseminata di antiche vestigia, comincia, un poco alla volta, a contaminarsi con i segni evidenti della nuova modernità, prima che il suo profilo sia irrimediabilmente attraversato dalle forme sfrontate del lusso contemporaneo. Nel corso del decennio che trova il suo avvio nella metà degli anni Cinquanta, la via Appia Antica – la prima e la più maestosa tra le consolari romane – è radicalmente alterata nel paesaggio come nella sua funzione topografica, sotto il peso di interessi che attestano il rapido dilagare delle nuove strategie del consumo.

Senza rappresentare un'eccezione all'interno del contesto italiano, la feroce riscrittura imposta alla *Regina viarum* può invece essere interpretata quale emblema particolarmente efficace del più vasto processo di modernizzazione che riscrive dalle fondamenta tanto il carattere quanto le sembianze della realtà nazionale. Il valore di una simile esemplarità sembra essere restituito dall'intenso dibattito che rapidamente si alimenta nel contesto dell'epoca, propagandosi senza posa fra programmazione politica, dimensione legislativa, riflessione e produzione culturale. In un intreccio fittissimo e in una compenetrazione di ambiti, discorsi, oggetti e immagini, anche il cinema documenta, in maniera tutt'altro che marginale, le stagioni di una simile trasformazione, affermandone al contempo l'effettiva crucialità nell'orizzonte collettivo. D'altro canto, non è possibile ignorare quell'attitudine assai diffusa nella produzione filmica del periodo a testimoniare e interpretare la società dell'epoca e, al contempo, di rappresentare esplicitamente le progressive evoluzioni dello spazio urbano, in una prospettiva tanto tematica quanto iconografica<sup>1</sup>.

Le molte immagini dell'Appia Antica che il cinema di questo decennio elabora sembrano, così, articolarsi attorno a tre diverse modalità destinate a restituire una relazione sempre più intensa fra l'orizzonte rurale e incontaminato dell'Agro romano e l'irrimediabile imporsi di quella modernità che definisce la società dei consumi. Modalità, queste, che – anche in virtù del tempo breve entro il quale si

<sup>1</sup> Cfr. G.P. BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano 1950-2003*, Einaudi, Torino 2003, pp. 153-154; S. BERNARDI, *Gli anni del centrosinistra e del cinema popolare*, in *Storia del cinema italiano 1954/1959*, a cura di Id., vol. IX, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 28, 30; G. DE VINCENTI, *Il cinema italiano negli anni del boom*, in *Storia del cinema italiano 1960/1964*, a cura di Id., vol. X, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 3-4; B. DI MARINO, *Esterno/Interno giorno. Spazio urbano, design d'interni e immagine pubblicitaria*, in Ivi, pp. 267-280.

sviluppa in massima parte l'intero dibattito – delineano una traiettoria di tipo logico e tematico, più che strettamente cronologico: in quanto esito e istante originario di una riflessione che costantemente si rinnova e si auto-alimenta, le differenti raffigurazioni non possono che coesistere e sovrapporsi, anche influenzandosi vicendevolmente (seppur delineando un'evoluzione che appare temporalmente definita)<sup>2</sup>. Le immagini filmiche si fanno frammenti di un dialogo che, senza ignorare la specificità narrativa, estetica e produttiva della singola opera, si costruisce nella sovrapposizione di oggetti e discorsi spesso difformi ma in grado di testimoniare, con l'affermarsi di precise modalità rappresentative, le trasformazioni sociali e culturali che investono tutto il Paese intorno alla metà del ventesimo secolo.

### Oltre la città, fuori dal tempo

Tra la confusione carnevalesca dell'aeroporto di Ciampino e il lusso fatuo di una conferenza stampa all'Hotel Excelsior di via Veneto si dispiega, lungo il terzo miglio dell'Appia Antica, una processione lenta e caotica. A guidarla è una Ford Fairlane 500, a bordo della quale la diva stupita e sorridente osserva le galline a pigolare fra le macerie, mentre un codazzo di giornalisti e fotografi – accalcati a fatica sopra Vespe e decappottabili – s'insinua con malagrazia tra le vestigia delle tombe romane, schivando pastori e greggi di pecore.

L'affastellarsi anacronistico di temporalità in evidente disaccordo fra loro, col quale Fellini sostanzia *La dolce vita* (1960) – sin dall'avvio col viaggio in elicottero del Cristo lavoratore<sup>3</sup> – trova quindi nell'Appia Antica una forma esemplare.

<sup>2</sup> Una simile concezione di forme, raffigurazioni e modalità rappresentative temporalmente definite ma, comunque, da ricondurre a un orizzonte articolato non solo cronologicamente appartiene, in primo luogo, alla ricerca iconografica warburghiana. Inoltre, sebbene elaborata secondo modalità non pienamente sovrapponibili, questa stessa strategia già è declinata da Sandro Bernardi in relazione alla raffigurazione del paesaggio nel cinema, con l'individuazione di cinque diverse tipologie da intendersi, non a caso, come «logico-cronologiche nel senso blochiano della storia». Cfr. A. WARBURG, *Astrologica. Saggi e Appunti 1908-1929*, Einaudi, Torino 2019; A. WARBURG, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, Einaudi, Torino 2021; G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

<sup>3</sup> Cfr. P. BONDANELLA, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 73; M.R. WALLER, *Whose Dolce Vita Is This, Anyway? The Language of Fellini's Cinema*, in *Federico*

Più in generale, pur senza attribuire alla sequenza un valore oggettivamente documentale<sup>4</sup>, il rapido episodio che tratteggia l'arrivo di Sylvia a Roma sembra già restituire il corso dell'intera parabola iconografica e, al contempo, semantica che il cinema italiano restituisce della prima fra le grandi vie consolari romane, nel periodo compreso tra il 1956 e la metà del decennio seguente. Distesa fra la periferia dei nuovi quartieri urbani e il centro mondano della città, solcata da un traffico in continua crescita ma circondata da una campagna ancora lussureggiante, testimone di un disagio sociale diffuso eppure proiettata verso le forme più evidenti del lusso, l'Appia Antica si fa, nel corso di questi anni, emblema per nulla trascurabile di una realtà che viene trasformata dall'imporsi della modernizzazione.

Amplificando oltremisura tendenze generalmente diffuse nel Paese, difatti, sin dal principio degli anni Cinquanta, anche Roma è attraversata da una significativa stagione di espansione edilizia, il cui culmine è raggiunto all'avvio della decade successiva. Condotta in maniera intensiva attraverso il doppio binario dell'iniziativa privata e pubblica (si pensi, in primo luogo al piano INA-Casa), questo processo di accrescimento della città si alimenta di un massiccio incremento demografico determinato, in massima parte, da nuovi flussi migratori che conducono nella Capitale assieme ai ceti popolari e rurali – come già era avvenuto negli anni della guerra e immediatamente dopo – anche la nuova classe dirigente, le rappresentanze diplomatiche e quelle finanziarie. È in un simile contesto che a un sensibile spopolamento dei vecchi rioni centrali viene a corrispondere un aumento degli insediamenti abitativi, spesso spontanei e abusivi, nelle aree più esplicitamente suburbane e campestri<sup>5</sup>.

Farebbe eccezione, in qualche misura, il «cuneo verde» – secondo una definizione largamente diffusa sin da allora – rappresentato dai terreni che cir-

*Fellini: Contemporary Perspectives*, a cura di F. Burke, M.R. Waller, Toronto University Press, Toronto 2002, pp. 114-116; A. MINUZ, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, p. 26; A. CARRERA, *Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*, Bloomsbury, London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney 2018, pp. 39-40, 115.

<sup>4</sup> Cfr. F. PECORI, *Federico Fellini*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 80-81, 86.

<sup>5</sup> *Roma dall'alto. Forme della città nella storia*, a cura di R. Cassanelli, Jaca Book, Milano 2013, pp. 273, 286; I. INSOLERA, P. BERDINI, *Roma moderna. Due secoli di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 2024, p. 115; V. VIDOTTO, *Roma contemporanea*, Laterza, Bari 2006, p. 278, 280-281.

condano l'Appia Antica. La concentrazione di monumenti che vi fanno spicco la rende una zona talmente degna di interesse da determinarne la tutela già con il Piano Regolatore del 1931 così da preservarne, almeno legislativamente, la selvatica e silenziosa immunità di fronte all'avanzare della più recente cementificazione<sup>6</sup>. Sin dai primi albori della modernizzazione nazionale, la *Regina viarum* diviene emblema evidente di una storia anteriore che riconosce la tradizionalità delle forme non soltanto nelle persistenze archeologiche romane ma anche nell'immagine di una "periferia" che, persino nei suoi aspetti più deteriori, è da intendere quale derivazione di una ruralità assai prossima eppure condannata a dissolversi.

Proprio le tracce di una simile estraneità ai caratteri contemporanei, non a caso, connotano con esplicita insistenza il paesaggio dell'Appia Antica tratteggiato da Alessandro Blasetti ne *La fortuna di essere donna* (1956), il cui tono da commedia, a ben vedere, s'intreccia alla volontà esplicita di ritrarre fedelmente la società dell'epoca<sup>7</sup>. Nel corso del lungo incipit (che certo anticipa con buona precisione quello che sarà l'arrivo di Sylvia a Roma ne *La dolce vita*<sup>8</sup>), Blasetti istituisce la natura del luogo, ricorrendo a un sistema di contrapposizioni spaziali e semantiche che riecheggiano per l'intero corpo del film. Posta, come avverrà con Fellini, entro un territorio che si estende fra le ultime propaggini aeroportuali della Capitale e il suo centro vitale e mondano, la via Appia Antica acquisisce qui una valenza anche idealmente mediana, che la sottrae all'orizzonte socialmente e culturalmente normativo della modernità cittadina. È lungo un tratto del quinto miglio

<sup>6</sup> Cfr. A. CARACCILO, *La regione storica e reale*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi – Il Lazio*, a cura di Id., Einaudi, Torino 1991, p. 22; A. ZOCCHI, *Via Appia. Cinque secoli di immagini. Un racconto da Porta San Sebastiano al IX miglio*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2009, pp. 3-4.

<sup>7</sup> Cfr. *La fortuna di essere donna. Discorso serio in tono scherzoso*, in «Cinema Nuovo», 25 gennaio 1956, p. 65. Persino la critica dell'epoca riscontra – seppure sotterraneamente – una relazione immediata fra lo sviluppo del racconto e la sua articolazione topografica. Cfr. *La fortuna di essere donna*, in «Cinema Nuovo», 25 febbraio 1956, p. 121.

<sup>8</sup> L'arrivo in aeroporto delle star hollywoodiane trova una corrispondenza in relazione al racconto, come ai luoghi in cui esso si realizza, ma anche rispetto a precisi frammenti narrativi. Si pensi, innanzitutto, al regista che dalla scaletta del velivolo dichiara ai giornalisti di voler mangiare molti spaghetti, al pari dell'enorme pizza margherita fatta addentare a Sylvia. Non può essere trascurata, inoltre, la presenza di Marcello Mastroianni tra la schiera dei giornalisti appostati sulla pista di atterraggio per documentare l'evento.

costeggiato da cipressi e sepolcri, difatti, che Antonietta scende sdegnata dalla lussuosa decappottabile di un anziano agente cinematografico, poiché nell'offrirle un passaggio verso il centro – dopo aver entrambi assistito all'arrivo di alcuni divi a Ciampino – l'uomo ha tentato di sedurla. Il richiamo a una dimensione volgarmente erotica, d'altro canto, è destinato a rafforzarsi solo alcuni istanti più tardi quando, a pochi metri dalla vettura ora ferma sul ciglio della strada, un giovane fotoreporter si sporge da un'automobile lanciata all'inseguimento delle star hollywoodiane per immortalare la ragazza, intenta a sistemarsi le calze smagliate. «Scattata a mezzogiorno a via Appia Antica»: il portato involontariamente lascivo del ritratto viene esasperato dalla didascalia che campeggia in calce alla fotografia, pubblicata solo alcuni giorni dopo sulla copertina di un rotocalco settimanale.

La relazione che, ricollegandosi al contemporaneo<sup>9</sup>, Blasetti instaura fra la via Appia Antica e l'orizzonte di una sessualità interpretata come moralmente discutibile sostanza questo luogo nella sua dimensione eminentemente periferica. Il suo paesaggio – la cui natura lussureggiante si contrappone al cemento dei panorami urbani – non si limita a collocarsi al di fuori della città vera e propria ma, come aderendo anche idealmente a quella dimensione primigenia, si fa teatro di una vita ancora ferina ed estranea all'ordine morale<sup>10</sup>. Non è, quindi, una generica dimensione suburbana quella che Blasetti vuole mettere in campo ma il modo in cui essa si declina nel contesto della via Appia Antica, in virtù della sua specificità ambientale, in primo luogo, ma anche culturale e topografica. Così, persino le cinque inquadrature che – poste come sfondo ai titoli di testa – accompagnano il viaggio della decappottabile, rinunciano alla prospettiva terrestre appena abbandonano il piazzale dell'aeroporto e le sue immediate prossimità per esibire, nella visione maggiormente estesa di alcuni campi piuttosto ampi e angolati dal-

<sup>9</sup> Risale a pochi anni più tardi un articolo di costume cinematografico nel quale l'area delle terme di Caracalla (in una zona immediatamente prossima all'avvio dell'Appia Antica) è messa esplicitamente in relazione con il fenomeno della prostituzione. Cfr. N. MINUZZO, *I bulli con l'erre moscio*, in «L'Europeo», 9 agosto 1959, p. 54.

<sup>10</sup> I concetti di tradizione e immoralità in relazione al contesto rurale possono apparire, fra loro, in un qualche contrasto. Eppure, non è possibile ignorare come l'idea di un mondo arcaico quale emblema tanto di una cultura ancora pura perché incontaminata, quanto di una realtà feroce e immonda perché priva di ogni razionalità contemporanea, si riveli sostanziale nella riflessione italiana non solo dell'epoca.

l'alto, la specificità paesaggistica e monumentale della passeggiata archeologica.

Una simile volontà di articolare il racconto anche in funzione di una esattezza dei luoghi, che certo è da ricondurre a una chiara attitudine topografica dei film blasettiani nel loro complesso<sup>11</sup>, è anche testimoniata dal costante ricorrere della via Appia Antica già nei materiali preparatori al film, come nella sceneggiatura<sup>12</sup>: «Nella maliosa giornata settembrina, – si legge in avvio al breve soggetto fatto stampare dalla Documento Film – sfreccia sulla via Appia Antica una maestosa macchina americana»<sup>13</sup>.

Eppure, per quanto tale attenzione nei confronti della geografia cittadina sappia amplificare il processo di significazione del quale viene investito il luogo, non è possibile ignorare come una simile strategia si determini, primariamente, attorno al carattere estetico e iconografico di quello specifico contesto. La condizione di “alterità” che, nel cinema italiano del periodo, definisce la via Appia Antica, difatti, sembra derivarle in massima parte dalla natura archeologica e dal modo in cui essa si combina con l'orizzonte agreste del paesaggio circostante. Non a caso, seppure declinata in altra maniera, la valenza culturalmente “eterodossa” di quest'area urbana emerge con chiarezza anche laddove la topografia non è resa esplicita.

<sup>11</sup> Cfr. E. GIACOVELLI, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema italiano*, Lindau, Torino 1999, p. 66; J.A. GILI, *Le commedie di Blasetti anni Cinquanta*, in *A. Blasetti*, a cura di S. Masi, Comitato Alessandro Blasetti, s.l. 2001, p. 145. Non è quindi un caso che questa preminenza narrativa della via Appia Antica all'interno del racconto emerga anche dalla ricezione critica dell'epoca, persino laddove le recensioni riportano imprecisioni nella ricapitolazione della trama. Cfr. *La fortuna di essere donna*, in «L'Unità», 4 febbraio 1956; VICE, *La fortuna di essere donna*, in «L'Arena», 3 febbraio 1956; D.O., *La fortuna di essere donna*, in «Gazzetta del popolo», 4 febbraio 1956; *La fortuna di essere donna*, in «L'uomo qualunque», 8 febbraio 1956.

<sup>12</sup> Cfr. *La fortuna di essere donna (1955-1958)*, Archivio Centrale dello Stato (ACS), b. 137, cf. 2253 (*Revisione cinematografica preventiva [La fortuna di essere donna]*, Roma 3 agosto 1955; *Piano di Lavorazione. “La fortuna di essere donna”*, s.l. s.d.); *La fortuna di essere donna. Descrizione del soggetto*, 5 marzo 1956, in nulla osta 20649, Presidenza del Consiglio dei ministri (Servizi dello spettacolo), Roma 21 dicembre 1955, ora in <<https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1955/08/La-fortuna-di-essere-donna-Fascicolo.pdf>>; S. CECCHI D'AMICO, E. FLAIANO, A. CONTINENZA, *La fortuna di essere donna*, sceneggiatura, s.l. s.d., in Biblioteca Luigi Chiarini del Centro sperimentale di cinematografia, 65880, pp. 4-5, 9-10.

<sup>13</sup> S. CECCHI D'AMICO, E. FLAIANO, A. CONTINENZA, *La fortuna di essere donna*, Corvo, Roma 1955, in *La fortuna di essere donna (1955-1958)*, ACS, b. 137, cf. 2253.

In un film come *La banda degli onesti* (1956), nel quale l'interesse di Camillo Mastrocinque per la spazialità si esprime in una prospettiva soprattutto sociale (attraverso il contrapporsi tra nuove e vecchie periferie, fra aree industriali e campestri<sup>14</sup>), le immagini del Mausoleo circolare al quinto miglio tendono a confondersi con quelle realizzate, a molta distanza, presso l'aula ottagonale di Villa Gordiani. Accomunati dalla pianta tondeggiante di entrambe le strutture, come dalla tipologia di eventi che vi si svolgono (il falò conclusivo delle banconote false, in un caso, e il seppellimento del cliché per produrle, nell'altro) questi luoghi sono idealmente ricondotti a una medesima iconografia, tanto da appartenere indistintamente, persino in sceneggiatura e nel piano di lavorazione, a una non meglio precisata «zona ruderi»<sup>15</sup>. Le forme scheletriche delle due rovine che emergono fra le sterpaglie dell'Agro, nell'immediatezza della loro generica decidfrabilità, si fanno emblema universale di una dimensione sottratta alle forme del presente e, quindi, al suo controllo.

A ben vedere, è con questa stessa accezione che il territorio dell'Appia Antica è associato a quell'idea di una maggiore sregolatezza dei costumi sessuali già individuata nel film di Blasetti ma riscontrabile anche in *Accattone* (1961). Nei pressi del mausoleo a piramide e del sepolcro della statua, nella stessa area immortalata da Mastrocinque, difatti, Pier Paolo Pasolini ambienta il mancato rapporto sessuale di Stella – che Accattone ora costringe a prostituirsi – con il suo primo cliente. Di nuovo, qui, l'imporsi monumentale della grande struttura in calcestruzzo e il susseguirsi delle sculture acefale, poste proprio sul ciglio della strada, restituiscono l'immagine di un paesaggio immediatamente riconoscibile, la cui identità ancora una volta viene esplicitamente dichiarata da una delle prostitute: «Da l'Appia Antica insino a qua, capirai, che fà? Er quo Vadis?»<sup>16</sup>. D'altro canto,

<sup>14</sup> Cfr. A. CATTINI, *Figure e spazi dell'immaginario neorealista (A proposito de «La banda degli onesti»)*, in *La banda degli onesti*, Age, F. Scarpelli, Casa del Mantegna-Circolo del Cinema-Provincia di Mantova, Mantova 1992, p. 8.

<sup>15</sup> AGE, SCARPELLI, *La banda degli onesti*, cit., p. 176; I. BRAGGI, *Piano di lavorazione [La banda degli onesti]*, s.l. s.d., in *La banda degli onesti (1955-1970)*, ACS, b. 148, cf. 2346. Persino in una recensione d'epoca del film *La fortuna di essere donna*, l'autore del testo confonde la via Appia Antica con l'area archeologica di Ostia Antica, cfr. M. DE MONTE, *Evitato a Cortina un incontro Sophia-Gina*, in «Il Messaggero», 31 gennaio 1956.

<sup>16</sup> P.P. PASOLINI, *Accattone*, ora in *Per il cinema*, Id., a cura di W. Siti, F. Zabagli, Mondadori, Milano

precisamente questa immensa distanza spaziale fra la via Portuense, dove la giovane viene fatta salire in macchina, e l'area archeologica dove è abbandonata (in seguito all'interruzione dell'incontro sessuale), dimostra la piena consapevolezza della scelta topografica operata da Pasolini, che pure si esplicita ripetutamente nella sceneggiatura. «La Topolino – scrive nell'avvio della prima scena ambientata sulla consolare – arriva lemme lemme in fondo all'Appia antica, e si ferma, tra le tombe e i pezzi di statue. [...] Intorno c'è il deserto: mozziconi di statue, tombe, lo scintillare lontano e disperato dei lumi della città»<sup>17</sup>.

La dimensione di una sessualità bestiale si mescola, allora, a uno spirito funereo e sacro che attraversa sempre le tante periferie pasoliniane<sup>18</sup> ma che si esibisce, seppure in forma ben più grottesca, anche nella parabola desichiana e zavattiniana de *Il boom* (1963). È davanti alla facciata prebarocca della Basilica di San Sebastiano fuori le mura che Giovanni Alberti, convinto da moglie e suocero, compie una processione notturna per omaggiare la Madonna a fronte della grazia economica apparentemente ricevuta. Se l'episodio si costruisce tutto nel sacrificio al quale il protagonista si è segretamente impegnato – accettando di vendere il proprio occhio sinistro a un ricco costruttore – il procedere dei piedi scalzi sui sampietrini, cui farà immediatamente seguito l'immagine di uno sfrenato hully gully nel grande attico all'EUR dello stesso Alberti, pone in risalto il valore di un contrasto tanto spaziale quanto ideale. L'Appia Antica diviene emblema di un'ipocrita aspirazione alla rinuncia apertamente declinata nel radicale contrapporsi di sacro e profano, antico e moderno, miseria e lusso, rurale e mondano, periferia e centro.

### Fra ruralità e modernizzazione

Il “normalizzarsi” del carattere liminare dell'Appia Antica nel film di De Sica e Zavattini è, forse, da imputare anche al suo essere di qualche anno successivo

2001, p. 112.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 109, 110.

<sup>18</sup> Cfr. S. PETRAGLIA, *Pier Paolo Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 33-35; P.A. SITNEY, *Accattone and Mamma Roma*, in *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, a cura di P. Rumble, B. Testa, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1994, pp. 175-177; S. PARIGI, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino 2008, pp. 169-187; A. TRICOMI, *L'intelligenza storica, la provincia: Pasolini e i processi di modernizzazione nell'Italia del secondo Novecento*, in *Pier Paolo Pasolini. Figure, luoghi, dialoghi* a cura di E. Donzelli, Marsilio, Venezia 2024.

rispetto alle opere di Blasetti, Mastrocinque e Pasolini. Com'è inevitabile, difatti, la rappresentazione cinematografica di quest'area urbana sembra evolversi con il procedere del tempo. Non a caso, una simile immagine del luogo trova una qualche vicinanza con una successiva modalità di raffigurazione che, inscritta quasi interamente in una manciata di produzioni del 1960, esibisce la sua forma più compiuta in *Adua e le compagne*. Sin dalla sua prima indicazione, in quest'opera di Antonio Pietrangeli, la vasta zona ancora contadinesca definita dalla presenza della strada consolare rappresenta, per le quattro protagoniste lo spazio non solo fisico nel quale rifondare la propria esistenza, ora che l'abolizione delle case di tolleranza le ha lasciate senza un lavoro. È in un casolare sull'Appia Antica, là dove la possibilità di un controllo da parte dello Stato si dimostra meno probabile, che le donne dapprima programmano di continuare a esercitare la propria professione e poi tentano di dedicarsi interamente alla gestione della trattoria avviata, in origine, come attività di copertura. Da spazio sottratto a una vera e propria regolamentazione, col procedere degli eventi, l'area archeologica si sostanzia di un'alterità che si colloca in un punto mediano fra la miseria della periferia e il benessere del centro più mondano.

Entro una simile traiettoria, e anche esasperando la condizione agreste dell'Appia Antica, Pietrangeli procede a una significazione del luogo elaborata in funzione della sua lontananza dall'orizzonte cittadino. Ancor prima di comparire sullo schermo, la via consolare è nominata dalla stessa Adua, che la segnala come destinazione da raggiungere all'autista di un taxi posteggiato in piazza del Popolo<sup>19</sup>. Si comincia così a esplicitare il valore della distanza che separa, nel corso del "viaggio" intrapreso dalle quattro donne, la meta dal punto d'origine. L'idea di una rigida separazione fra i luoghi e di un loro costante raffronto, inoltre,

<sup>19</sup> L'eliminazione di una battuta affidata, in sceneggiatura, al personaggio di Marilina, che avrebbe dovuto domandare se il casale sull'Appia Antica si trovasse più vicino a Roma o a Napoli, sembra esplicitare la volontà di risolvere la topografia narrativa interamente entro i confini urbani. Cfr. A. PIETRANGELI, T. PINELLI, R. MACCARI, E. SCOLA, *Adua e le compagne*, sceneggiatura, s.l. s.d., in Biblioteca Luigi Chiarini del Centro sperimentale di cinematografia, 103341, p. 22. Tale idea pare essere avallata anche dalla fulminea descrizione che del luogo è proposta all'interno di un breve trattamento del film: «Il piccolo ristorante delle quattro donne, installato in un casolare arroccato su una collina dell'immediata periferia cittadina». *Revisione cinematografica preventiva [Adua e le compagne]*, Roma 11 luglio 1959, in *Adua e le compagne (1959-1961)*, ACS, b. 236, cf. 3104.

sembra rispecchiarsi anche nell'inconciliabilità fra l'immagine della natura pittoricamente allestita dal progetto di Valadier, alle spalle di piazza del Popolo, e quella immediatamente successiva di un paesaggio ben più arido, disteso tutto attorno al casale che Adua intende acquistare. Né sembra trascurabile la scelta compiuta da Pietrangeli di non realizzare l'inquadratura che, prevista in sceneggiatura, avrebbe messo in campo un ultimo tratto di quel tragitto compiuto dalla vettura per accompagnare le donne sino alla loro futura proprietà. «Un vecchio casale abbandonato come visto da un'automobile che vi si dirige, appare a mezza costa d'una strada, tra campi e costruzioni isolate. La città si stende ampia sul fondo»<sup>20</sup>. Nel film non vi è alcuna transizione fra il centro di Roma e la via Appia Antica: essi si mostrano come spazi distinti e non raccordabili.

Al contempo, però, la stessa dimensione dichiaratamente agreste dell'area sembra essere descritta da Pietrangeli al pari di una proiezione rivolta al passato. La fabbrica costruita nella zona che, a detta di una contadina, «fuma giorno e notte», nell'aver guastato irrimediabilmente «l'aria fina» del luogo<sup>21</sup>, testimonia una contaminazione di già insanabile con l'orizzonte urbano della modernità. Una contaminazione, questa, il cui agire è forse all'origine stessa del processo di attenuazione semantica e iconografica di quell'alterità che sostanzialmente in precedenza il paesaggio dell'Appia Antica, il cui profilo comincia ora a partecipare più chiaramente al presente. Non a caso, l'incontro nostalgico e fiabesco che – durante la prima notte presso il casale – una delle protagoniste intrattiene con quel paesaggio ancora così profondamente rurale si gioca tutto attorno all'impossibilità di recuperare per davvero e fino in fondo il passato.

157 Fuori al buio, c'è Milly, seduta sull'erba. Ha il mento appoggiato alle ginocchia e le braccia intorno alle gambe. Guarda verso la valle, che s'apre davanti a lei, piena d'ombre e di grilli, le lontane luci della città. Strappa una foglia d'erba, la odora, poi comincia meccanicamente a masticarla. Ha una espressione pacata e serena, come chi ritrova cose e luoghi della infanzia. Improvvisamente il suo sguardo si fa attento. Comincia a seguire qualcosa che vola per l'aria. Sono le lucciole, che brillano a tratti nell'oscurità. / 158 Milly si mette in ginocchio e avanza carponi, cautamente. Con rapida mossa afferra una delle

<sup>20</sup> PIETRANGELI, PINELLI, MACCARI, SCOLA, *Adua e le compagne*, sceneggiatura, cit., p. 23.

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 43.

luciole, e si rimette seduta. / 159 Si guarda il pugno, con aria divertita, osservando la luce che filtra intermittente attraverso le dita chiuse<sup>22</sup>.

Una simile riflessione, anche spaziale, del racconto appare, nel lavoro cinematografico di Antonio Pietrangeli, per nulla trascurabile, se si tiene a mente come nella sua prospettiva critica, prima ancora che registica, i film abbiano la capacità di restituire il senso di una visione collettiva, di un immaginario comune sulla contemporaneità: «un film – scrive nel marzo del 1945 – non è tanto l'espressione di opinioni individuali, quanto l'espressione di opinioni morali o politiche di un sistema, di una classe, di un popolo»<sup>23</sup>. Inoltre, di là dai vincoli imposti a livello normativo e dalla concorrenza delle produzioni coeve, di cui si tratta nella stampa del tempo<sup>24</sup>, l'attenzione per le ambientazioni rappresenta in Pietrangeli un elemento cruciale, il cui valore si determina tanto in relazione a una specifica propensione al realismo<sup>25</sup>, quanto nella volontà di non trascurare il carattere emblematico o evocativo dei luoghi raffigurati. Seppure in forma quasi giocosa, gli echi di una simile prospettiva risuonano anche nel costruirsi di una narrazione che, sulle pagine di quotidiani e rotocalchi, rimbalza tra finzione e realtà attorno al grande casolare dei marchesi Gerini nel quale, a breve distanza dal mausoleo di Cecilia Metella, trova forma la trattoria del racconto.

<sup>22</sup> Ivi, p. 59.

<sup>23</sup> A. PIETRANGELI, *Critici*, in «Star», 31 marzo 1945, p. 2. Cfr. A. MARALDI, *Antonio Pietrangeli*, La nuova Italia, Firenze 1992, pp. 15-16; M. MASSARA, *Adua e le compagne*, in *Un'invisibile presenza. Il cinema di Antonio Pietrangeli*, a cura di G. Morelli, G. Martini, G. Zappoli, Centro Studi Cinematografici-Il castoro, Roma-Milano 1998, pp. 89-90.

<sup>24</sup> «Girare un film in esterni a Roma – rileva nella primavera del 1960 Valmarana – diventa sempre più difficile. Ormai non c'è piazza, strada, fontana, dancing, all'aperto o al chiuso, che Fellini non abbia illuminato a giorno e utilizzato nella "Dolce vita" e che risulti quindi anche parzialmente inedita. Non solo, ma a questo s'è aggiunto anche un ordine del questore che ha stabilito, inflessibilmente, che ogni ripresa cinematografica in città debba essere ultimata entro le undici di sera». P. VALMARANA, *Solo ieri ha imparato a ballare*, in «La fiera del cinema», maggio 1960, p. 41.

<sup>25</sup> Cfr. T. MASONI, P. VECCHI, *Il realismo difficile di Antonio Pietrangeli*, in *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, a cura di P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi, Marsilio, Venezia 1987, pp. 9-38; MARALDI, *Antonio Pietrangeli*, cit., pp. 10-20.

A chi si reca a colazione in questi giorni – scrive, ad esempio Costanzo Costantini – sull’Appia Antica, anche per sfuggire all’ondata di caldo che è piombata repentina ed afosa sulla città, capita di notare, in un vecchio casale emergente tra il verde e i frammenti di mura romane, una nuova locanda contrassegnata da una vistosa insegna bianca: «Da Adua». È una locanda tutt’altro che pretenziosa, libera di quegli addobbi pacchiani che contraddistinguono i locali alla moda e le ville dei nuovi ricchi lungo la celebre strada; è semplice, disadorna, senza fotografie di divi e dive sulle pareti, senza quei grotteschi apparati arcaicizzanti che dovrebbero evocare una raffinata atmosfera da basso impero. Su grossi banconi bivaccano alla rinfusa polli, uccelli, prosciutti, carciofi romaneschi, quarti di bue; sulle mensole occhieggia in enormi bottiglie il vino dei Castelli<sup>26</sup>.

Nel proporre, assieme a una riflessione sul film, anche una lettura sull’ambiente romano dell’epoca, l’articolo di Costantini restituisce con efficacia il senso di quell’ibridazione fra tradizionale e contemporaneo, fra rurale e urbano, che attraversa l’Appia Antica nel primo avvio degli anni Sessanta, in un “addomesticamento” della sua alterità. Proprio di questa graduale trasformazione, la dimensione alimentare sembra rappresentare una metafora più che efficace, con i prodotti tipicamente locali («i carciofi romaneschi», in primo luogo, e «il vino dei Castelli») ormai elevati al rango di merci, seppure in un contesto ancora spartano.

D’altronde, è proprio nello spazio di una trattoria che, nel corso di quegli stessi mesi, il cinema italiano articola ulteriormente questa precisa immagine dell’Appia Antica. Sempre nell’estate del 1960, tanto Dino Risi nel descrivere la passione disperata fra Marcello e Anna in *Un amore a Roma*, quanto Mauro Bolognini nel ripercorrere la condizione borgatarata di Davide ne *La giornata balorda*<sup>27</sup>, decidono di ambientare una breve sequenza sotto la stessa tettoia

<sup>26</sup> C. COSTANTINI, *La bella Simone Signoret tenta i camionisti dell’Appia Antica*, in «Il Secolo XIX», 1 giugno 1960. Cfr. anche *Simone Signoret taverniera di lusso*, in «Il Tirreno», 4 giugno 1960; G. BOCCONETTI, *Una storia senza speranze nell’atmosfera delle case chiuse*, in «Corriere Lombardo», 28 luglio. Può essere interessante osservare come una simile strategia sia ulteriormente esasperata dalla decisione, operata a livello promozionale, di organizzare al termine delle riprese una conferenza stampa presso il grande casolare, nella forma di un picnic campagnolo. Cfr. *Agreste «picnic» con Adua e compagne*, in «Corriere d’informazione», 6 giugno 1960; *Fa merenda sull’Appia ma pensa a Montand*, in «Il Tirreno», 7 giugno 1960; «Da Adua», in «Vita», 16 giugno 1960.

<sup>27</sup> Se le riprese di *Adua e le compagne* si svolgono fra l’aprile e il giugno del 1960, quelle de *La giornata*

polverosa di un ristorante affacciato sulla campagna arida<sup>28</sup>. Né si può trascurare come, in due opere che riconoscono una valenza per nulla trascurabile alla geografia spaziale e sociale del racconto<sup>29</sup>, tale ambientazione appaia come l'esito di un esplicito spostamento topografico, e quindi inevitabilmente semantico, rispetto a quanto previsto originariamente in sceneggiatura. Uno spostamento, questo, che se appare piuttosto lineare nell'opera di Risi (attraverso un semplice trasferimento dell'azione da Cinecittà alle prossimità di Porta San Sebastiano)<sup>30</sup>, si dimostra ben più articolato nel caso de *La giornata balorda*.

La sequenza che, nel film, vede Davide pranzare con lo zio – dopo aver ottenuto un impiego temporaneo – difatti rivoluziona con forza l'impianto originario dell'episodio, la cui struttura generale appare coesa nelle diverse stesure della sceneggiatura, nonostante le molte trasformazioni determinatesi di volta in volta. «L'osteria – si legge nell'ultima versione – è grande, buia come una cantina: il sole filtra a raggi lanciaanti, a caso, come in un quadro barocco, dalle finestre scassate, dalla grande porta rotonda. / I tavoli sgangherati e neri sono occupati da molti clienti: tutti operai, traffichini, gente qualsiasi»<sup>31</sup>. L'ambientazione inizialmente immaginata, in maniera tutt'altro che generica, presso un'osteria di via dei Querceti (nei dintorni del Colosseo) sembra suggerire un'impostazione quasi caravaggesca della scena e certamente pittorica, ove i diversi soggetti – raccolti come in piccoli capannelli – restituiscono l'affresco collettivo di un'umanità de-

*balorda* e *Un amore a Roma* hanno luogo, rispettivamente, fra maggio e luglio e fra luglio e settembre dello stesso anno.

<sup>28</sup> La Sala San Sebastiano, posta in prossimità dell'omonima porta, era ai tempi particolarmente frequentata dalla gente del cinema poiché situata in un'area di Roma che, prima della fondazione di Cinecittà, aveva accolto diversi studi cinematografici. Cfr. F. NATALINI, *Un amore a Roma. Dal romanzo al film*, Artemide, Roma 2010, p. 169.

<sup>29</sup> Cfr. *Dino Risi*, a cura di Il Pungolo, Centro Studi Cinematografici di Torino, Torino 1974, p. 23; P. D'AGOSTINI, *Dino Risi*, Il Castoro, Milano 1995, p. 44; MINUZZO, *I bulli con l'erre moscio*, cit., pp. 54-58; P.M. BOCCHI, A. PEZZOTTA, *Mauro Bolognini*, Il Castoro, Milano 2008, pp. 48-49.

<sup>30</sup> Di là dal variare dell'ambientazione, la sequenza è realizzata in maniera sostanzialmente fedele alla sceneggiatura. Cfr. E. FLAIANO, *Un amore a Roma*, sceneggiatura, Roma 30 giugno 1960, in *Un amore a Roma*, ACS, b. 137, cf. 3372, pp. 68-74; ID., *Un amore a Roma*, sceneggiatura. s.l. s.d., in Biblioteca Luigi Chiarini del Centro sperimentale di cinematografia, 44069, pp. 57-61.

<sup>31</sup> A. MORAVIA, P.P. PASOLINI, M. VISCONTI, *La giornata balorda*, sceneggiatura, s.l. 4 luglio 1960, in *La giornata balorda*, ACS, b. 127, cf. 3341, p. 153.

relitta e affamata, alla quale partecipa lo stesso protagonista<sup>32</sup>. Sebbene nella versione poi realizzata Davide emerga in tutta la propria individualità, circondato da un gruppo di personaggi appena tratteggiati, l'elemento di principale interesse dell'episodio risiede nel suo apparire quale assemblaggio fra gli eventi che si svolgono nell'osteria di via dei Querceti e l'ambientazione immaginata per la cosiddetta «osteria campestre». La trattoria sull'Appia Antica sembra incorporare in sé i caratteri dei due locali presenti in sceneggiatura, determinando in questo modo una chiara semplificazione narrativa rispetto all'impianto pasoliniano ma anche segnando la volontà di trovare nella medietà di tale topografia un punto di sutura fra le spazialità del centro e della borgata che, con la loro rigida contrapposizione, strutturano il film nella sua interezza<sup>33</sup>. D'altro canto, nel cinema di Bolognini, un'identica funzione era già stata assolta dalla via Appia Antica nella conclusione del precedente *La notte brava* (1959). È in prossimità del mausoleo circolare (nell'area del quarto miglio) che, di ritorno dalla cena in un raffinatissimo ristorante, il borgataro Ruggeretto fa fermare il taxi sul quale sta viaggiando assieme a Rossana, per coglierle dei fiori prima di riaccompagnare la giovane nella periferia di Torpignattara. Disposta fra la mondanità più sfrenata e i casermoni dei quartieri popolari, anche qui, la *Regina viarum* ricongiunge due realtà in apparenza non conciliabili, ribadendo in questo modo la sua identità oramai indiscutibilmente contaminata<sup>34</sup>.

### Nel cuore del lusso e via da esso

Sul finire degli anni Cinquanta, l'identità dell'Appia Antica è sempre più drasticamente stravolta, in primo luogo, nella sua dimensione estetica e topografica. Quel paesaggio percepito fino a poco tempo prima come rurale, e quindi “estra-

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, pp. 150-164; ID., *La giornata balorda*, sceneggiatura, s.l. 20 maggio 1960, in *La giornata balorda*, ACS, b. 127, cf. 3341, pp. 158-172; ID., *La giornata balorda*, sceneggiatura, s.l. 1960, in *Per il cinema*, Pasolini, cit., pp. 2351-2357.

<sup>33</sup> Tale assemblaggio fra le due ambientazioni deve essere avvenuto in una fase estremamente avanzata della preparazione del film, se è vero che ancora nel piano di lavorazione vengono indicate entrambe le location. Cfr. P. GRAETZ, *Piano di lavorazione [La giornata balorda]*, s.l. s.d., in *La giornata balorda (1960-1962)*, ACS, b. 270, cf. 3341.

<sup>34</sup> Riguardo alla centralità dello spazio urbano nel film, cfr. MINUZZO, *I bulli con l'erre moscio*, cit., pp. 56-58.

neo”, comincia infine a manifestare con assoluta evidenza i segni delle trasformazioni irreversibili che lo attraversano già da qualche anno ma che adesso si sono imposte persino nella percezione collettiva. Si tratta di trasformazioni da ricondurre, innanzitutto, a un processo di graduale espansione edilizia che comincia a interessare, in maniera più o meno dichiarata, una vasta area della passeggiata archeologica. Se i limiti costruttivi imposti già con il piano regolatore del 1931 si sono rivelati, anche a fronte delle pressioni esercitate dell’imprenditoria romana, tutt’altro che inderogabili, l’approvazione di un nuovo piano urbanistico dovrà attendere sino al 1965 (nonostante l’emanazione delle nuove linee ispiratrici nel 1954 e la scadenza improrogabile del precedente istituto di pianificazione, di quattro anni successiva)<sup>35</sup>. La definitiva approvazione del nuovo piano estenderà sensibilmente le aree dell’Appia Antica destinate a diventare parco pubblico, impedendovi ogni possibilità d’intervento edilizio. L’intero territorio, però, apparirà per allora irrimediabilmente trasformato<sup>36</sup>.

Non è un caso, quindi, che precisamente fra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima del decennio successivo il mondo della cultura e l’opinione pubblica comincino a sollevare un dibattito serratissimo, che si sviluppa rapido fra le pagine dei giornali e i palazzi politici, anche relativamente alla tutela della zona: l’urbanistica diventa una questione cruciale del discorso collettivo<sup>37</sup>. Fra i suoi più celebri animatori vi è Antonio Cederna. Per primo – proseguendo lungo una strada già percorsa<sup>38</sup> – sul finire del 1953 egli avvia una complessa inchiesta, circa i processi edilizi nell’area della via consolare, che troverà eco specialmente

<sup>35</sup> M. MANIERI ELIA, *Roma capitale: strategie urbane e uso della memoria*, in *Storia d’Italia. Le regioni dall’Unità a oggi – Il Lazio*, a cura di Caracciolo, cit., p. 543-545; VIDOTTO, *Roma contemporanea*, cit., pp. 296-298; ZOCCHI, *Via Appia*, cit. pp. 3-4; INSOLERA, BERDINI, *Roma moderna*, cit., pp. 135, 146, 154.

<sup>36</sup> A. CEDERNA, *Una vittoria*, in «Il Mondo», 21 dicembre 1965, p. 13.

<sup>37</sup> Nel corso di questo decennio s’impone una triste sequenza di scandali edilizi riferiti al contesto romano, fra i quali il più rilevante appare, forse, quello relativo alle speculazioni operate dalla Società Generale Immobiliare e denunciate da «L’Espresso». Cfr. M. CANCOGNI, *Capitale corrotta = nazione infetta*, in «L’Espresso», 11 dicembre 1955, p. 3; ZOCCHI, *Via Appia*, cit. p. 4; VIDOTTO, *Roma contemporanea*, cit., pp. 283-285; INSOLERA, BERDINI, *Roma moderna*, cit., p. 127-130.

<sup>38</sup> Risale al 1951 la prima delle sue inchieste, tesa a denunciare un progetto di radicale trasformazione dell’intera area capitolina compresa fra via del Corso e il Pincio.

fra le pagine de «Il Giornale d'Italia» e nelle iniziative poi intraprese dall'associazione Italia Nostra.

Sulla via Appia Antica, fuori Porta S. Sebastiano, – scrive Cederna – c'è una «stazione di servizio» per automobili, mal situata, brutta, ridicola. [...] Ridicola, perché nel suo muro, a edificazione del turista, sono incastrati frammenti antichi di marmo, di iscrizioni greche e latine, sarcofagi, cornici architettoniche: altri frammenti antichi di marmo e terracotta sono esposti in una vetrina tra i bidoni dell'olio più o meno pesante, e ancora, marmi, terrecotte, pezzi di stemmi medioevali, unti e macchiati, sono collocati sopra ai distributori di benzina. Tutte queste «antichità», in parte false, in parte comprate in via del Babuino, in parte rubate sulla Via stessa [...] hanno un grande valore simbolico: oggi l'antico è tollerato solo se, fatto a pezzi insignificanti, può essere ridotto a ornamento, a fronzolo, a servo sciocco delle «esigenze della vita moderna», del «traffico», del «dinamismo del nostro tempo», insomma di quello che dicono «progresso». È quello che sta succedendo a tutta la Via Appia, destinata entro pochissimi anni a scomparire, frantumata, maciullata, travolta, per diventare un rigagnolo in mezzo alla nuova città che sta sorgendo sopra e intorno ad essa, grazie a una banda di speculatori, alla previdenza dei tecnici del Comune di Roma, all'inerzia degli organi ministeriali, teoricamente preposti alla tutela del nostro patrimonio archeologico, paesistico, monumentale<sup>39</sup>.

In una simile tensione fra l'antico e il progresso si determina l'intera risemantizzazione dell'Appia Antica, sempre più esplicitamente incorporata nell'orizzonte di un fasto così assoluto da riuscire a dominare – non solo idealmente – il carattere archeologico dell'area. Ad avviare questo processo interviene, in modo prioritario, la costruzione di un primo nucleo di ville e architetture di grande lusso già occupate, tra funzionari ministeriali e istituti religiosi, anche dalle più note celebrità del cinema contemporaneo<sup>40</sup>. Per quanto il fenomeno di un insediamento divistico riguardi diverse aree della Capitale<sup>41</sup>, è specialmente attorno alla

<sup>39</sup> A. CEDERNA, *I gangsters dell'Appia*, in «Il Mondo», 8 settembre 1953, p. 5.

<sup>40</sup> Cfr. ID., *La città eternit*, in «Il Mondo», 8 dicembre 1953, p. 5.

<sup>41</sup> Si pensi, in primo luogo, al Villaggio Lauro (al dodicesimo chilometro della via Nomentana), alla collina di Monte Mario e alla zona dei laghi che punteggiano i Castelli Romani. Cfr. N. MINUZZO, *Sofia nell'acquario*, in «L'Europeo», 8 maggio 1960, p. 20; *Il quadrato dei divi*, in «Annabella»,

passeggiata archeologica che si concentra l'attenzione di un dibattito pubblico nel quale la denuncia degli abusi perpetrati si mescola a una ricca aneddotica sarcasticamente sospesa fra la gravità del reale e l'iperbole del possibile. Il produttore che per aggirare i vincoli imposti fa costruire la sua casa in una sola notte, le attrici che esibiscono l'elevatezza della loro nuova condizione sociale dimostrandosi esperte appassionate d'antiquariato, i parchi con piscina, i pavimenti di specchio e le stanze in stile pompeiano, diventano *topoi* di una narrazione diffusa che descrive, tra il serio e il faceto, il carattere di un intero mondo<sup>42</sup>. Silvana Mangano e Dino De Laurentiis, Gina Lollobrigida con il marito Milko Skofic, Sophia Loren e Carlo Ponti ma anche Alberto Sordi (che pure abita subito oltre l'Appia Antica) e Marcello Mastroianni (la cui casa non viene completata, proprio per i vincoli costruttivi) diventano protagonisti di un universo fortemente simbolico, nel quale la dimensione del lusso si combina all'edenica amenità del paesaggio naturale.

Un tappeto d'erba ben pettinata di un bel verde smeraldo – racconta Noemi Lucarelli di villa De Laurentiis – smorza il rumore dei nostri passi. Tutt'intorno una corona di alberi altissimi: querce, faggi e pini secolari isolano dal resto del mondo questa piccola vallata. Ci sono spalliere di rose e di azalee, aiole fiorite e siepi di oleandri. In fondo, dietro un salice piangente, c'è la piscina tutta azzurra sulla quale galleggia una flotta fantastica: cigni, papere, aquiloni di gomma a colori sgargianti<sup>43</sup>.

A ben vedere, persino una simile stratificazione testuale delle ville delle star che vivono sull'Appia Antica si definisce come strategia narrativa nella quale la casa si fa specchio caleidoscopico capace di restituire, nella sua specificità di forme e di stili, la natura più intima di chi la possiede<sup>44</sup>. Il tentativo di sanare, per mezzo dell'abitazione, la scissione fra natura pubblica e privata delle celebrità s'infrange

9 luglio 1961, pp. 38-39; G. SERRALUNGA, *Dove abitano questi personaggi popolari*, in «Annabella», 10 febbraio 1963, pp. 20-21; *Sofia Loren*, in «L'Europeo», 04 ottobre 1964, p. 95.

<sup>42</sup> Cfr. C. CEDERNA, *Le stelle coi bigodini*, in «L'Europeo», 3 luglio 1955, pp. 9-10.

<sup>43</sup> N. LUCARELLI, *È stata solo una cattiveria*, in «Annabella», 12 giugno 1960, pp. 30. Cfr. F. ANTONIONI, *Silvana Mangano vuole partorire con dolore*, in «L'Europeo», 8 gennaio 1950, p. 15.

<sup>44</sup> Cfr. C. CEDERNA, *Disgustata dal cinema*, in «L'Europeo», 27 luglio 1955, p. 39; O. FALLACI, *Ha detto «Lo voglio» come se ordinasse un dolce*, in «L'Europeo», 13 gennaio 1957, p. 30; M. SERINI, *La silenziosa*, in «L'Espresso», 12 giugno 1960, p. 14.

contro un accuratissimo processo di costruzione iconografica, che relega la documentazione della vera vita privata a pochi scatti ottenuti senza permesso, ricorrendo alle capacità intrusive di un teleobiettivo<sup>45</sup>. D'altro canto, nel raccontare l'insediarsi del divismo fra le straordinarie vestigia dell'Appia Antica, la stampa dell'epoca si limita ad attestare un'idea che riconosce, nel possesso di queste dimore e nella loro fastosa ostentazione, il raggiungimento di una piena affermazione<sup>46</sup>, come per traslazione di un parametro che definisce da già decenni lo star system hollywoodiano<sup>47</sup>.

Dinanzi alla sua casa – scrive Oriana Fallaci di Lollobrigida – sulla via Appia Antica [...] v'è sempre un gruppo di persone in attesa. Arrivano in pullman dalle città più lontane, come gli italiani che vanno a Cascais per porgere omaggi ad Umberto, e non si allontanano finché lei non si affaccia al portone. Le guide hanno incluso la sua villa fra i monumenti da mostrare ai turisti. «Questa», dicono, «è la tomba di Cecilia Metella. E questa è la casa di Gina Lollobrigida»<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Nonostante la casa di Gina Lollobrigida sia immortalata da un'infinità di riviste e rotocalchi, agendo persino da set alla conferenza stampa tenuta dall'attrice per annunciare la propria gravidanza nel pomeriggio del 3 gennaio 1957, il primo servizio che ne ritrae gli ambienti interni risale al 1961, quando la carriera dell'attrice sembra ormai aver intrapreso una parabola discendente. Cfr. E. BASILE, *Fotografata per la prima volta la casa di Gina*, in «Annabella», 24 dicembre 1961, pp. 32-37. Cfr. anche C. CEDERNA, *Gina e suo marito mi parlano di Sofia*, in «L'Europeo», 18 dicembre 1955, p. 46; *Casalingo l'immediato futuro di Gina*, in «Annabella», 1 gennaio 1956, p. 38; SERINI, *La silenziosa*, cit., p. 15; *La nonna in visita*, in «Annabella», 3 giugno 1962, p. 86; *Tintarella in giardino*, in «Annabella», 21 luglio 1963, p. 30; D.J. HAMBLIN, A. EISENSTAEDT, *Carlo and Sophia*, in «Life», 18 settembre 1964, pp. 80-89.

<sup>46</sup> CEDERNA, *Le stelle coi bigodini*, cit., pp. 9-10; SERINI, *La silenziosa*, cit., pp. 14-15; *Il cinematografaro è conformista*, in «Rivista del cinematografo», 1 novembre 1963, p. 413; *La Signora ABC... presenta case d'eccezione*, in «ABC», 5 gennaio 1964, pp. 41-42; *Una tinozza per la Lollo*, «ABC», 14 marzo 1965, p. 50.

<sup>47</sup> C. LAURENZI, *Una casa degna di Tiberio per la diva Hedy Lamarr*, in «La stampa», 7 novembre 1953, p. 5; CEDERNA, *Le stelle coi bigodini*, cit., p. 10; *Yvonne Sanson avrà presto una villa degna di una diva di Hollywood*, in «Oggi», 21 giugno 1951, p. 40; N. MINUZZO, *Tramonto sull'Appia Antica*, in «L'Europeo», 20 marzo 1960, pp. 25-26; *Casalingo l'immediato futuro di Gina*, cit., p. 38; O. FALLACI, *Dietro le luci di Cinecittà*, in «L'Europeo», 12 ottobre 1958, pp. 30-31; A. GUIDI, *L'agio e il disagio*, in «Rivista del cinematografo», novembre 1962, p. 366.

<sup>48</sup> O. FALLACI, *La folla reclamava le scarpe rosse di Gina*, in «L'Europeo», 9 settembre 1956, p. 34.

In un simile contesto sul finire degli anni Cinquanta – come attestando la diffusione di tale immaginario – anche nel racconto cinematografico l'Appia Antica diviene il luogo del lusso immobiliare. Se già *La fortuna di essere donna*, attraverso una rapida battuta pronunciata dal fotografo Corrado, accennava al presunto successo ottenuto da una starlet dichiarandone il possesso di una villa sulla consolare, è solo nel felliniano *Le notti di Cabiria* (1957), in *Totò nella luna* e *A noi piace freddo...!* (entrambi diretti da Steno nel 1958 e nel 1960), come nella commedia di Mario Mattoli *Sua eccellenza si fermò a mangiare* (1961) che questa dimensione è sancita in maniera indiscutibile. Di là dalle loro molteplici difformità, procedendo con una strategia rappresentativa sostanzialmente omogenea, in questo gruppo ristretto di opere (con la sola eccezione del primo dei due film di Steno) una visione della via Appia Antica è immediatamente accostata allo spazio di una dimora della quale si esibiscono l'eleganza e il prestigio. Anche laddove il racconto non fornisce indicazioni circa i luoghi, la rapida messa in campo del Mausoleo di Cecilia Metella, dei tumuli degli Orazi e Curiazi<sup>49</sup> o del casale di Santa Maria Nova, nell'immediata riconoscibilità delle immagini, è sufficiente a dichiarare la collocazione topografica di abitazioni che sono disposte, nella realtà, in zone del tutto diverse o che sono state interamente costruite in studio<sup>50</sup>. D'altronde, a rafforzare una simile strategia interpretativa contribuisce la tendenza comune a rappresentare questi luoghi – specialmente nella brevità delle loro apparizioni – secondo modalità iconografiche sedimentatesi nella produzione litografica e fotografica precedente<sup>51</sup>.

È proprio in funzione di un simile affermarsi degli immaginari che, fra il 1964 e l'anno successivo, la dimensione prestigiosa della via Appia Antica si con-

<sup>49</sup> Del crocevia della via Appia Antica inquadrato in *A noi piace freddo...!* si trova già indicazione nel relativo piano di lavorazione. Cfr. *Piano di lavorazione [A qualcuno piace freddo...!]*, s.l. s.d., in *A noi piace freddo...! (1960-1961)*, ACS, b. 267, cf. 3319.

<sup>50</sup> La villa del divo Alberto Lazzari ne *Le notti di Cabiria* è sita nel quartiere di Monte Mario, quella del barone Raimondo di Villafranca, nella quale si ambienta buona parte di *A noi piace freddo...!*, sulla via Cassia mentre gli interni dell'antico casale della nobile famiglia Bernabei in *Sua eccellenza si fermò a mangiare* sono stati costruiti negli studi cinematografici Incir De Paolis.

<sup>51</sup> Si prendano a titolo meramente esemplificativo, per quanto riguardo il mausoleo di Cecilia Metella, le stampe di F. Morelli e G. Bassi della prima metà dell'Ottocento e di C. Labruzzi del 1789, come le fotografie di G. Caneva del 1852, di P. Molins del 1870.

nota di atmosfere ben più cupe e ferali. Il casale di Santa Maria Nova, che ha già offerto il suo profilo spigoloso alle vicende narrate nel film di Mattoli, diventa così il luogo di omicidi più o meno efferati o grotteschi. Assieme a *6 donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964)<sup>52</sup>, sono *Che fine ha fatto Totò Baby?* (Ottavio Alessi, Paolo Heusch, 1964) e l'episodio intitolato *Plenilunio* di *Io uccido, tu uccidi* (Gianni Puccini, 1965) a sancire il definitivo consolidarsi di un immaginario, assieme alla sua inevitabile trasformazione. Nonostante la loro natura evidentemente posticcia, gli interni che in *Sua eccellenza si fermò a mangiare* sono stati riferiti all'edificio medievale vengono riproposti, in forma identica, anche in questi tre film, come a testimoniare l'efficacia simbolica di un'iconografia affermatasi di là dal suo carattere inautentico. Iconografia, questa, il cui sapore ormai macabro sembra elaborare in forma metaforica l'esaurirsi di quella dimensione esclusiva che – nel corso dell'ultima decade – ha saputo caratterizzare l'orizzonte immobiliare dell'Appia Antica. L'imminente approvazione del nuovo piano regolatore, il dissenso alimentatosi nell'opinione pubblica e le sempre crescenti restrizioni imposte dalle autorità esauriscono, intorno alla metà degli anni Sessanta, ogni possibilità di edificare in quest'area di Roma.

Allarme sull'Appia Antica. Le dive – si leggerà nel 1966 tra le pagine de «L'Espresso» – stanno sloggiando dalle loro ville da 150 milioni l'una. A differenza del dopoguerra, epoca in cui le maggiorate fisiche spendevano i primi grossi guadagni acquistando casali e terreni sull'antica strada romana delle tombe, oggi è molto ricercato il pezzo di terra con villa sulla collina. [...]. L'Appia Antica non è più di moda, a parte che non c'è più un pezzo di terreno in vendita dopo la battaglia condotta da "Italia Nostra" e Antonio Cederna contro gli speculatori del verde romano<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Nonostante l'Appia Antica risulti essere una location ricorrente nel cinema di Bava, non vi è alcun riferimento a tale ambientazione neppure nei materiali di lavorazione più dettagliatamente organizzati, sebbene già si sottolinei il carattere nobiliare del luogo. Cfr. *L'atelier della morte. Trama*, Emmepi Cinematografica, Roma s.d., pp. 8-9; M. FONDATO, G. BARILLÀ, *L'atelier della morte. Soggetto cinematografico*, SAET, Roma 1963, p. 7; H. HUGHES, *Mario Bava. Destination Terror*, Amazon's Kindle, s.l. 2013, pp. 11-12, 45.

<sup>53</sup> *Sandra Milo in casa del cardinale*, in «L'Espresso», 1 maggio 1966, p. 29.

Di lì a breve, si concluderà la lunga parabola metamorfica della via Appia Antica, interamente ridisegnata nei suoi contorni, in poco più di un decennio, dalle forme di una periferia ancora agreste e quasi incontaminata a quelle della più prestigiosa affermazione del lusso.

**focus**



**«Verso lidi inesplorati dove, forse, potremo rivivere»  
Adriano Aprà, Lev Manovich, e la *sensibilità cinemetrica***

Bruno Surace\*

**Riflessioni a partire dal volume *Cultural analytics* di Lev Manovich (mit Press, 2020)**

In occasione della morte di Adriano Aprà sul sito *Nazione Indiana* (nazioneindiana.com) Giorgiomaria Cornelio pubblica – con generosità – una lettera dello studioso, datata 12 febbraio 2024. Qui Aprà mostra, ancora una volta, una commovente lucidità nel saper leggere il cinema non solo in quanto fotografia multiforme del passato, ma anche come – per paradosso – immagine di un futuro a venire. Nel caso del ‘nostro’ futuro, Aprà si mostrava, peraltro, eccezionalmente informato (e, di conseguenza, comprensibilmente preoccupato).

Una conoscenza diciamo generalista dello studioso potrebbe farcelo identificare con un cliché, al contempo stantio ma anche in alcuni casi ancora piuttosto veritiero: quello del critico legato a un tempo che fu, che si trincerava nei suoi film e nei suoi libri ingialliti. Al contrario la curiosità di Aprà e la sua apertura a un cinema anche ‘eretico’, ben oltre le maglie di ciò che ancora oggi molti critici considerano come una sorta di oggetto totemico (il film nelle sue supposte linearità e unitarietà), era di inusitata freschezza. Lo dimostra, in tempi non sospetti, un suo compendio critico dal titolo *Per un’analisi ipermediale del film* (Aprà 2012), già apparso anche un anno prima in *Le immagini tradotte: usi passaggi trasformazioni* (Cassero, Guerra 2011). Qui Aprà si dedica a un campo negletto (allora come in parte oggi), quello della saggistica cinematografica (e più largamente audiovisiva) di impronta ‘cinemetrica’, donandoci con piglio godibile al contempo uno stato dell’arte, una riflessione critica sull’urgenza di uno sviluppo interdefinito (a livello di comunità di studi) di queste nuove frontiere, un caso più unico che raro di incontro fra sensibilità ‘vetero-critica’ da un lato, e laica – ma anzi genuinamente incuriosita – propensione ‘neo-critica’ dall’altro. Non è un caso che Aprà si fosse intensamente confrontato anche con l’opera di Barry Salt, pioniere ineludibile della pur contestata analisi metrica del film (Salt 1974): non una sterile enumera-

\* Bruno Surace, Università di Torino, b.surace@unito.it.

zione di dati, ma un tentativo di fondare su basi oggettive la comprensione dell'evoluzione del linguaggio cinematografico.

È in questo contesto che Aprà presenta anche i risultati di un suo (e dei suoi studenti) tentativo specifico di entrare nella metodologia cosiddetta 'cine-metrica', attraverso una analisi 'ipermediale' di *Zangiku monogatari* (*Storia dell'ultimo crisantemo*, Kenji Mizoguchi 1939), ancora oggi visibile – o meglio 'esplorabile' – al sito [kinolab.lettere.uniroma2.it](http://kinolab.lettere.uniroma2.it). Un progetto il quale, proprio per sua strutturazione, si apre a infinite possibilità di perlustrazione, e che lo stesso autore dichiara come faticoso da portare a termine, poiché di fatto fondato su una forma di manovalanza all'epoca necessaria (e forse presto invece demandabile agli automatismi delle AI), ma di esiti vantaggiosi secondo molti punti di vista. Così ne scriveva: «L'analisi ipermediale, inoltre, consente di mettere in relazione fra loro i vari microelementi del film, potendo di conseguenza elaborare statistiche stilometriche relative alla frequenza nell'impiego delle varie tipologie della scala dei piani, dei movimenti di macchina, e più in generale al ritmo del film. Le caratteristiche dello stile possono insomma essere espresse in maniera tendenzialmente 'oggettiva'» (Aprà 2012, p. 72).

Stupisce allora, ma non così tanto, che nella lettera succitata Aprà dichiara che quando – nelle sue peregrinazioni teoriche – arriva ai testi recenti di Manovich, fra cui *Cultural Analytics* (2020), «si perde». In realtà si perde per ritrovarsi subito dopo («Cerco di ritrovare un filo conduttore»), ancora una volta con un esercizio di imbarazzante perspicuità: lo studioso non solo aveva capito il progetto generale di Manovich, ma si spingeva già a ragionare su quali fossero le conseguenze di un certo modo di lavorare sulle culture visive (sostanzialmente 'datificandole') in un contesto globale orientato al collasso. Chi utilizzerà quelle analisi? «Chi saranno i destinatari di tali megadatabase?». Per lui, un po' per gioco un po' per davvero, soggettività transumane, in un certo senso 'extraterrestri'. La qual intuizione è ancora una volta maestrevole per come rovescia la prospettiva: se in molti si chiedono quale sia il futuro del cinema scritto, diretto, immaginato dagli algoritmi, per il critico il tema è piuttosto chi ne sarà, per davvero, il pubblico.

Aprà dunque non si 'era perso' in *Cultural Analytics*, e anzi, *de facto* lo aveva 'presagito' già con l'analisi di Mizoguchi (in quel periodo Manovich scriveva *Software Takes Command*, 2013, un saggio importante, idealmente vicino a quello che avrebbe fatto in seguito, ma ancora non così centrato sulla questione). Il volume di Manovich, poi tradotto in Italia per Raffaello Cortina (2023)

come *L'analisi computazionale della cultura*, rappresenta – a oggi – la summa metodologica, ma forse e più astrattamente poetica, di una proposta paradigmatica: quella che supera – autenticamente e al di là di ogni concessione formulaica – il solco fra *humanities* e digitalità. La qual cosa naturalmente può scontrarsi con alcuni problemi, ma va comunque considerata per quello che è, e cioè una mozione epistemologica, prima ancora che metodologica, per un superamento necessario di una compartimentazione degli studi di ciò che è culturale, specie in seno a una civiltà definitivamente post-mediatizzata.

Il progetto di Manovich affonda le radici almeno nel 2007, all'atto di fondazione della *Software Studies Initiative*. L'idea è pionieristica, e in un certo senso profetica. Se la civiltà umana ha intrapreso un certo modo di 'stoccare' se stessa, attraverso la datificazione, allora è nel dato che si coagula la sua 'memoria culturale'. Il dato tuttavia è spesso disorganizzato, e quindi bisogna reperirlo, campionararlo, ordinarlo, provare a leggerlo, categorizzarlo secondo specifiche gerarchie (cosa del dato è metadato e viceversa?), e tentare di renderne la lettura fruibile ed efficace, attraverso svariate forme di visualizzazione. La *Cultural Analytics* non è dunque una disciplina, quanto un orientamento programmatico, un campo in cui intervengono in maniera coesa approcci anche molto lontani, *ab origine*, fra di loro. Da varie branche dell'informatica a svariate tradizioni ermeneutiche, da studi di design ai più recenti sviluppi della *data visualization*. E in questo crocevia, che presuppone un certo modo di interpretare l'esperienza del mondo, Manovich agilmente propone il suo modello, qualcosa di più che semplicemente interdisciplinare, verificandolo attraverso una *case history* che oggi ha fatto letteratura e scuola: dal progetto *Selfiecity*, che traccia una sorta di critica della ragion demografica (globale) nella prassi contemporanea del *selfie*, all'analisi visiva delle 4535 copertine del «Time» dal 1923 al 2009, capace di tradurre in ottica multimodale uno sviluppo stilistico, tematico, ideologico, in ultima istanza culturale.

Manovich è molto chiaro in questo senso, anche rispetto allo smarcamento dalla sterile e spesso maliziosa dicotomia fra analisi quantitativa e analisi qualitativa. La sua è la proposta di una 'media visualization', da intendersi solo riduttivamente come output finale di un lavoro di ricerca, bensì come effettiva metodologia di indagine nell'orizzonte di società postmediali e ipermediali. «Media visualization», specifica, «is a deeply qualitative rather than quantitative approach» (Manovich 2020, p. 223), ed è basata sull'estensione di tre operazioni: «zooming out to see the whole collection (image montage), temporal and spatial sampling,

and remapping (rearranging the samples of media in new configurations)». Una sorta, dunque, di ‘macro-combinatoria’, sorvegliata, esplorabile e interoperabile (anche semplicemente perdendovici in cerca di felici serendipità), che ricorda molto da vicino l’analisi di Mizoguchi condotta da Aprà, da intendersi come una sorta di *Cultural Analytics* in sedicesimo nei termini delle dimensioni scalari, ma perfettamente uno a uno da un punto di vista delle intenzioni teoretiche.

Fra Aprà e Manovich – con Barry Salt come precursore spesso dimenticato (sebbene avallato da Bordwell e Thompson, 1985) e la cui metodologia è oggi disponibile sul sito [cinemetrics.uchicago.edu](http://cinemetrics.uchicago.edu), curato da Yuri Tsivian – corrono una serie di stimolanti paralleli, nascosti in una biografia intellettuale disseminata di indizi e di ispirazioni, e che potrebbero significativamente germinare in una ‘cinemetrica avanzata’, che poi di fatto è più ampiamente una ‘culturologia compiuta’. Potrebbero, inoltre, produrre risultati insperati, rispetto alla enorme quantità di progetti che attorno al varco fra quantitativo e qualitativo, e sotto l’egida delle cosiddette *digital humanities*, spesso si rivelano aridi e orientati esclusivamente a essere attraenti per investitori, bandi, stakeholder. Ciò perché in questi studiosi, con i loro vissuti assai diversi, resta saldo il punto di una ‘sensibilità specifica verso il dato’ (anche laddove il dato stenta a rendersi immediatamente ‘visibile’). Una sensibilità in un certo senso non derogabile, vero punto di giunzione fra la computazione algoritmica e quella esegetica, che si esprime nello sviluppo di progetti come <[kinolab.lettere.uniroma2.it](http://kinolab.lettere.uniroma2.it)>, ‘piccoli’ ma grandi (lo stesso Aprà lamenterà le qualità grafiche della pagina web, dovute alla scarsità di mezzi per la sua realizzazione, come una mancanza didattica più che decorativa), così come nel vasto repertorio di esperienze proposte da Manovich. Una sensibilità che fa di Aprà un *cultural analyst* avanti lettera, il quale ha interpretato il suo lavoro secondo una postura esplorativa e aperturista, di cui davvero tanto – negli studi di cinema e non solo – si sente il bisogno.

Concludeva così quella lettera che abbiamo riportato in apertura: «Caro Giorgiomaria, mi rendo conto della confusione delle mie riflessioni: tante domande senza vere risposte. Ma è così che mi sento adesso. Spero tuttavia che possano incuriosire te e i tuoi lettori». Anche le sue parole, anche le sue riflessioni dunque restano aperte a possibili esplorazioni, come in una grande mappa interattiva la quale, modificando qualche parametro o qualche gradiente, vede mutare in maniera ‘curiosa e feconda’ le proprie geografie.

## Riferimenti bibliografici

- APRÀ, A., *Per un'analisi ipermediale del film: corsi e ricorsi nel cinema d'oggi*, in «Annali d'Italianistica», 30, 2012, pp. 61-74.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K., *Towards a scientific film history?*, in «Quarterly Review of Film Studies», 10(3), 1985, pp. 224-237.
- GUERRA, M., CASERO, C., *Le immagini tradotte. Usi, passaggi, trasformazioni*, Diabasis, Parma, 2011.
- MANOVICH, L., *Cultural analytics*, MIT Press, Cambridge (MA) 2020.
- SALT, B., *Statistical style analysis of motion pictures*, in «Film Quarterly», 28(1), 1974, pp. 13-22.



## **La misura dell'interpretazione La cinemetrica e lo studio dello stile cinematografico nel lavoro di Barry Salt**

Ilaria A. De Pascalis\*

**Riflessioni a partire dalla traduzione italiana curata da Adriano Aprà del volume *Stile cinematografico e tecnologia: storia e analisi* di Barry Salt (Cue Press, 2025)**

Molti degli interventi nel dossier di questo numero attestano la spinta di Adriano Aprà verso una riflessione sul modo di scrivere e produrre la saggistica sulle immagini in movimento. La sua originale ricerca sul critofilm (Aprà 2017) e sulla creatività nella scrittura saggistica (Aprà 2012) vedono alcune delle espressioni di questo studio. È in questo ambito che lo studioso si è interrogato anche sulle possibilità di metodologie critiche e interpretative che tenessero conto della materialità della produzione delle immagini in movimento nel cinema, oltre che del film sullo schermo. Si tratta di quella «sensibilità cinemetrica» di cui parla Surace in un altro testo di questa sezione dedicato al lavoro di Lev Manovich e in parte anche al modo in cui Aprà si era confrontato con questo modello. Ed è anche per tale costante curiosità dello studioso recentemente scomparso per proposte interpretative alternative, che tenessero conto della storia della tecnologia e della produzione ma anche di forme di disseminazione che andassero oltre la scrittura saggistica tradizionale, che Aprà ha portato avanti la curatela della traduzione italiana del volume di Barry Salt *Stile cinematografico e tecnologia*, a ormai quarant'anni dalla sua prima edizione.

Il volume raccoglie l'intreccio fra storia delle tecnologie e analisi statistica dei prodotti, organizzata sempre per blocchi cronologici e in appendice dedicata al cinema di Max Ophüls, condotta da Salt a partire dagli anni Settanta. L'idea di 'stile' che ne deriva, mai definita dal punto di vista teorico in modo esplicito come invece frequente negli studi di cinema (Carluccio 2006), è piuttosto una conseguenza diretta proprio dell'analisi delle pratiche su cui le personalità creative coinvolte nella produzione hanno effettivamente maggiore scelta, come la durata delle

\* Ilaria A. De Pascalis, Università Roma Tre, [ilariaantonella.depascalis@uniroma3.it](mailto:ilariaantonella.depascalis@uniroma3.it).

inquadrature, la scala dei piani, ecc.. Tutti questi elementi sono ovviamente influenzati proprio dalle possibilità messe in campo dalla tecnologia disponibile e dagli assetti produttivi dominanti, e analizzare l'intersezione fra questi dati è lo scopo dello studio di Salt. La struttura comunque lineare del libro, per quanto accompagnata da vasti apparati iconografici, sia relativi a immagini fotografiche che a tabelle e grafici, non potrà mai rendere pienamente giustizia all'afflato profondamente ipertestuale della metodologia proposta da Salt. Al tempo stesso, la traduzione italiana si avvale di una minuziosa veste grafica, curata da Aprà prima della sua scomparsa proprio assieme a Salt e all'editore, che cerca di risolvere nel modo più efficace ed elegante possibile la complessità dei rapporti fra le varie forme comunicative verbali e visive indispensabili per rispondere al modello di storia e analisi dello studioso.

Per quanto indubbiamente tardiva rispetto allo sviluppo di questa riflessione, la pubblicazione della traduzione oggi permette di guardare a questo complesso oggetto da diversi punti di vista: innanzitutto, come testimonianza fondamentale di un momento storico nella teoria del cinema, in particolare in relazione all'intreccio fra proposta storiografica e inquadramento stilistico-formale. I capitoli introduttivi, tutti scritti in polemica con le varie prospettive teoriche del cinema emerse sia nella realtà francofona che anglofona, sono testimonianza vivace di un passaggio di prospettiva. Si tratta della transizione, descritta da Francesco Casetti riprendendo gli scritti di David Bordwell e Noël Carroll, dalla Grand Theory alla post-teoria. Si tratterebbe di uno scenario in cui le teorie del cinema, a fronte del fallimento epistemologico delle 'grandi narrazioni' (psicoanalisi, marxismo, ecc.), dovrebbero fare ricorso a una postura più vicina a quella delle 'scienze dure' e confrontarsi con modelli circoscritti, basati su strumenti condivisi e chiaramente definiti (Casetti 2017, p. 382).

È proprio a questa idea di scientificità della ricerca, profondamente ancorata nel pensiero positivista, che fa riferimento Barry Salt: come previsto anche dai suoi precedenti studi di fisica teorica, vorrebbe individuare un modello di analisi della storia del cinema e dello stile dei film basato su dati quantitativi, così da rendere i risultati dell'interpretazione dei film e della ricostruzione storica replicabili e dunque adeguati al paradigma scientifico in vigore nelle università occidentali. Questo suo scopo peraltro emerge proprio in aspra polemica con tutte le posture teoriche precedenti, ritenute comunque eccessivamente labili, soggettive, basate su letture ciarlatanesche dell'esperienza umana. Resta problematica a

mio avviso l'idea che nelle 'scienze dure' (definite polemicamente 'vera scienza', in contrapposizione alle discipline umanistiche) esista tale unità di definizioni e intenti: sono infatti diverse le ricerche che mettono in discussione il pensiero positivista da cui tale riflessione scaturisce.

Inoltre, sin dalle prime recensioni del volume, come quelle di Ernest Calenbach su «Film Quarterly» (38/4 e 39/2, 1985) e di David Bordwell e Kristin Thompson su «Quarterly Review of Film Studies» (10/3, 1985), è stato notato come la raccolta manuale dei dati sui film, che implica necessariamente l'errore e l'alea, e la mancanza di diverse fonti in merito alla storia delle tecnologie vadano ad inficiare la stessa scientificità del metodo, che andrebbe basato invece su misurazioni inoppugnabili e sulla ripetibilità della parte sperimentale. La stessa questione resta valida anche nei risultati delle analisi dei frammenti di film proposte attraverso il sito < <https://cinemetrics.uchicago.edu/> >, prodotto della ricerca di Yuri Tsivian (Giunti 2012, pp. 92-100; vorrei notare che in queste pagine l'autrice nota l'intervento di Lev Manovich in diversi punti del blog del sito, a sottolineare la sinergia fra gli approcci di questi studiosi). Va evidenziato che questa problematicità potrebbe essere effettivamente risolta dalla scrittura di programmi dedicati, ad esempio quelli di Frederic Brodbeck, il cui codice è disponibile per l'accesso pubblico al sito < <http://cinemetrics.fredericbrodbeck.de/old.html> >. Indubbiamente, una svolta data dall'esistenza di siti web e di modelli interattivi di rappresentazione è la facilità di organizzazione e fruizione dei dati, grazie a grafici e strumenti visuali che producono a loro volta installazioni creative e artistiche originali, oltre a garantire la condivisione immediata e l'interoperabilità dei dati stessi. Una parte della ricerca degli studi sull'audiovisivo in questo campo si sta dedicando proprio alle applicazioni sia della programmazione in generale che dell'uso dell'intelligenza artificiale nello specifico per portare avanti questa forma di analisi verso sviluppi originali e imprevisi.

L'eventuale replicabilità dei dati non implica però che sia necessariamente condivisa anche la loro interpretazione, che resta una pratica più complessa. In questo senso, è interessante il dibattito che ancora veniva sollevato durante un convegno del 2014 presso l'Università di Chicago, in cui contribuiva anche Tsivian. Uno dei resoconti del convegno parte ad esempio dal fatto che sia stato introdotto da una serie di dubbi espressi da Tom Gunning sulla tensione verso una oggettività che, nella ricostruzione numerica della storia del cinema, mette a repentaglio la pratica interpretativa (Mandušić 2014, p. 130). In questo senso, non

si può non vedere il rischio di semplificazione che porta Barry Salt nella sua proposta teorica a legare indissolubilmente dati tecnici con la definizione stessa di stile visivo e il salto logico che da qui porta alla valutazione estetica in funzione di un giudizio qualitativo (pp. 57-59). D'altra parte, questo stesso modello, che collega l'idea di interpretazione a quella di attitudine critica e quindi di manifestazione di valore di un prodotto, è espressione di un momento nella storia degli studi di cinema di cui Salt era necessariamente emanazione. Fra tardi anni Settanta e primi anni Ottanta la svolta culturalista non si era ancora imposta, e parte della riflessione era ancora legata all'approccio critico che implicava una scala di valore estetico come obiettivo dello studio del cinema e dei film. Da qui deriva anche il richiamo piuttosto frequente del testo di Salt all'intenzionalità del regista e delle altre figure creative coinvolte nella produzione del film, fattore ritenuto essenziale proprio per la formulazione di questo giudizio, e che quindi contribuisce all'individuazione degli elementi da quantificare nella propria analisi.

Il paradigma di Salt, insomma, tiene conto sia dei dati relativi al singolo regista, che di un modello interpretativo che presti la giusta attenzione alla storia della tecnologia, per evitare falsi storici sulla presenza di scelte estetico-formali specifiche all'interno di un testo. L'idea di stile, in altre parole, è sia espressione di un modo di produzione che di un posizionamento individuale, ed entrambi gli aspetti vanno esplorati nella loro storicità e peculiarità. Per farlo, Salt mette in campo una possente ricognizione di dispositivi, tecnologie e risultati visivi del loro utilizzo nei vari decenni, per quanto a volte forse carente di fonti. In particolare, la sistematicità con cui Salt si confronta con macchine da presa, pellicole, obiettivi, sistemi di illuminazione ecc. è particolarmente importante per determinare il contesto produttivo e la paragonabilità o meno di linguaggi e modelli narrativi dominanti in determinate realtà geografiche e temporali. Questo comporta anche una evidente difficoltà di Salt a confrontarsi con il mondo dell'audiovisivo contemporaneo, segnato da una contaminazione costante proprio fra tecnologie e forme narrative, e dunque da una perdita radicale delle connessioni logiche e causali proposte da questo studio. Non per nulla, il capitolo si apre con l'apocalittica affermazione «Nel Ventunesimo secolo, il cinema morirà» (p. 449).

Resta però un valore indiscusso il fatto che la ricerca di Barry Salt entri nelle pieghe del linguaggio e della produzione dei testi cinematografici, andando a semplificare la polarizzazione fra dimensione globale della scrittura narrativa audiovisiva e la sua natura invece profondamente situata, definita nel tempo e

nello spazio da pratiche industriali specifiche. La paragonabilità che emerge degli elementi individuati come fattori che determinano lo stile visivo riveste un indiscusso interesse. È però altrettanto vero, nel leggere il testo oggi, che le questioni tecnologiche e produttive possono non essere sufficienti a interpretare un testo; e qui rientra in gioco a mio avviso fra le altre questioni la prospettiva culturalista prima evocata, che tenga conto di modelli di consumo, ma anche desideri ed espressioni degli immaginari individuali e condivisi dalla produzione popolare.

### Riferimenti bibliografici

- APRÀ, A., *Per un'analisi ipermediale del film*, in «Annali d'Italianistica», vol. 30, 2012, pp. 61-74.
- APRÀ, A., *Critofilm. Verso nuove forme di critica e di saggistica*, in *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, a cura di Id., Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, Pesaro 2017.
- CARLUCCIO, G., *Questioni di stile*, in *Metodologie di analisi del film*, a cura di P. Bertetto, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 141-191.
- CASETTI, F., *Postfazione. Post-, Grand, classica, o "tra virgolette". Cos'è e cos'è stata la teoria del cinema*, in *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, a cura di R. Eugeni, A. D'Aloia, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, pp. 373-388.
- GIUNTI, L., *Problemi dell'analisi del testo di finzione audiovisivo. Verifica e sviluppo di un modello analitico e interpretativo con strumenti digitali*, tesi di dottorato, Università di Pisa, 2012.
- MANDUŠIĆ, Z., *Review of "A Numerate Film History? Cinematics Looks at Griffith, Sennett, and Chaplin (1909-17)"*, in «The Moving Image», n. 2, 2014, pp. 130-133.



## Anatomia di un (geniale) fallimento

Leonardo De Franceschi\*

### Riflessioni a partire dal film *Fela, il mio dio vivente* di Daniele Vicari (2023)

È un dispiacere profondo la scomparsa di Adriano Aprà, un uomo che ha dedicato la sua vita alla comprensione del cinema e dei suoi mille risvolti, senza schemi e con uno straordinario spirito di ricerca. Quell'amore per una forma espressiva che va evolvendo contro ogni senso comune e istinto di conservazione, non appartiene a tutti. Ci siamo incontrati l'ultima volta alla Festa del cinema di Roma, aveva appena visto *Fela*, che racconta la storia di Michele Avantario, suo amico e quasi familiare. Per questo Adriano aveva le lacrime agli occhi uscendo dalla sala, perché con quel "ragazzo" aveva passato molto del suo tempo e condiviso un affetto sincero.

Così Vicari ha commentato la scomparsa di Aprà, in un post su Facebook. Come si ricorda nel film, nella sequenza dedicata agli anni Settanta di Avantario, l'allora videoartista e organizzatore culturale pugliese era stato a lungo di casa da Adriano, dove era facile incontrare cinefili come Gianni Amico, Marco Melani, Enzo Ungari e Bernardo Bertolucci. Due di questi, uno (Amico) in veste di regista e l'altro di produttore (Bertolucci) erano stati protagonisti del primo e unico film distribuito in sala del regista di *Tropici* (1968), con Avantario che fa capolino in una figurazione. Insomma, Michele aveva intrattenuto un solido e duraturo rapporto d'amicizia con Adriano, più vecchio di dodici anni, vivendo per qualche tempo nel suo appartamento di via del Governo Vecchio: Adriano lo aveva aiutato a trovare casa di fronte alla sua; Michele aveva battezzato il figlio Agostino, era stato consulente per il Salso & TV Film Festival diretto da Adriano dal 1985 al 1987, insieme avevano scritto un soggetto a quattro mani ambientato fra Roma e Lagos (*The Talking Drum*).

\* Leonardo De Franceschi, Università Roma Tre, [leonardo.defranceschi@uniroma3.it](mailto:leonardo.defranceschi@uniroma3.it).

### **Adriano, Michele e Daniele**

Credo che Adriano abbia apprezzato il film di Vicari per ragioni che andavano però anche al di là del rapporto personale forte che avevano legato lui e Stefania Parigi ad Avantario, prematuramente scomparso nel 2003, e alla moglie Renata Di Leone, truccatrice e produttrice del film, con la società Fabrique Entertainment. Pur avendo esordito nel lungometraggio all'inizio degli anni Duemila con *Velocità massima* (2002), Vicari era figlio della generazione di filmmaker formatasi in quegli anni Novanta che, nel suo saggio ospitato all'interno del volume *Il cinema della transizione*, a cura di Vito Zagarrìo, Aprà aveva definito «uno dei decenni più fecondi e creativi per il cinema italiano, dopo gli anni Quaranta e gli anni Sessanta» (Aprà 2000, p. 96). Difficile dire se Aprà considerasse il giovane Vicari nella famiglia degli 'sperimentatori' o dei 'narratori', per restare alle categorie utilizzate nel saggio in questione. Certo è che, sia pure tardivamente, nella tavola rotonda di Fuorinorma del 2022 su "La nuova estetica del digitale", Adriano aveva accolto il regista di *Diaz* (2000) e *Sole, cuore, amore* (2016) ma anche *Foschia, pesci, Africa, sonno, nausea, fantasia* (con Andrea De Sica, 2009) e *Il giorno e la notte* (2021), all'interno della via 'neosperimentale' del cinema italiano, al centro delle sue ricerche dal 2013. D'altra parte, già dalle prime edizioni di Fuorinorma, pur non facendone uno dei fil rouge più riconoscibili della sua selezione, Aprà ha sempre dedicato aperture a un cinema di frontiera, esplorazione e incontro transculturale con l'alterità. Penso a titoli come *Terra* (Marco De Angelis, Antonio Di Trapani, 2015), *My Home, in Libya* (Martina Melilli, 2018), *Il paese delle persone integre* (Christian Carmosino, 2022), solo per fare alcuni esempi.

### **Cinque film in uno e almeno quattro sguardi**

Credo altresì che Adriano potesse apprezzare di *Fela il mio dio vivente*, distribuito in sala il 21 marzo 2024 da Luce Cinecittà, ed entrato nella shortlist finale di 15 titoli per il David di Donatello 2024, la dimensione di film-palinsesto, che guida, in un processo reso affettivamente d'impatto dalla voce di Claudio Santamaria, il pubblico distratto e amnesico di questi anni Venti del XXI secolo, lungo un viaggio nell'archivio iconografico e audiovisivo del tardo Novecento, incrociando almeno cinque serie testuali (i lavori video realizzati da Michele, le fotografie e le riprese di Michele a Kalakuta, il film perduto *The Black President*, il *found footage* preso in prestito dai materiali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico e da altre istituzioni, oltre al contenitore stesso che le 'ingloba') e quat-

tro sguardi o punti di vista interni che si sovrappongono, rimanendo comunque distinti: Avantario, la cui voce ci arriva mediata dai diari scritti nei lunghi anni di frequentazione del profeta dell’Afrobeat; il regista e co-sceneggiatore Vicari (insieme a Greta Scicchitano); la co-sceneggiatrice, produttrice nonché compagna di vita di Avantario Renata Di Leone, che vediamo in scena sia ripresa da Michele che da Daniele, per capirci; e infine lo stesso Fela Kuti, la cui agency narrativa e simbolica risulta inevitabilmente filtrata e in parte schiacciata da questo fuoco incrociato di sguardi, che attraversano almeno settant’anni di storia. Ma andiamo per ordine.

*Fela il mio dio vivente* nei suoi 90 minuti e 42 secondi racconta la storia di un piccolo uomo – italiano, europeo, bianco – dal talento forse inferiore solo a curiosità e tenacia, e del suo più grande «fallimento», per riprendere la definizione utilizzata da Vicari in un’intervista online, o per meglio dire, del suo tentativo, quasi ventennale, dal 1984 al 2003, di realizzare un biopic intimo e capace di andare oltre la superficie del mito, di un grande uomo, nigeriano, africano, nero, tra i protagonisti assoluti della scena musicale ma anche politica del continente, dagli anni Settanta ai Novanta del Novecento, Fela Anikulapo Kuti (1938-97).

In verità, i primi 9 minuti esatti del film sono dedicati agli anni Settanta e primi Ottanta di Michele Avantario, non ancora gravitanti intorno alla stella di Fela, a partire dall’esperienza iniziatica del viaggio a Londra. Anni in cui la stagione turbolenta del Settantasette e degli anni di piombo contagia inevitabilmente anche il giovane Avantario, che vediamo agilmente surfare tra le sottoculture giovanili del tempo. Salvato dall’amore per la musica e per il cinema, a cui è iniziato dal cenacolo a casa Aprà, Avantario all’inizio degli Ottanta ha la capacità di salire su un treno importante: quello che fa scoprire la videoarte in Italia, grazie alla mediazione di pionieri dell’arte elettronica come Nam June Paik. Muovendosi tra avanguardia e mercato, musica e visualità, Avantario riesce a ritagliarsi un ruolo di primo piano sulla scena di quello che allora veniva chiamato l’effimero, negli anni dell’Estate Romana di Renato Nicolini, che lo incarica nel 1984 di girare un video di presentazione del cartellone e di fare da consulente per l’organizzazione dei concerti. È infatti quello l’anno in cui simbolicamente la vita di Michele ha una svolta decisiva, che coincide col primo incontro con Fela Kuti, allora quarantaseienne e con già decine di dischi e hit incendiari alle spalle, da *Shakara* (1972) a *Zombie* (1977), da *No Agreement* (1977) a *ITT* (1980). Kuti, che già nel 1980 era stato in Italia, in occasione di un tour per le Feste dell’Unità bruscamente inter-

rotto dal ritrovamento di oltre 40 chili di marijuana nei bagagli della nutrita band, anche quattro anni dopo si ritrova, sia pure con meno clamore, sulle prime pagine dei giornali, attirati dalla sua immagine carismatica di capo clan, leader di una colorata compagnia viaggiante di musicisti (gli Africa 70, poi Egypt 80), cui fanno da corona le sue 27 fra coriste e ballerine, sposate in una cerimonia pubblica nel 1978, dopo che l'esercito nigeriano, con ripetute incursioni nella comune di Kalakuta, fondata nel quartiere ghetto di Ikeja a Lagos, le aveva aggredite e abusate, ferendo mortalmente nel 1977 la madre di Fela e provocando la distruzione del leggendario film *The Black President*.

### **Nella tana del Presidente Nero**

L'incontro di Michele col suo mito produce una scintilla che gli darà energia ma che contribuirà anche a bruciare la sua vita di artista e organizzatore culturale, tra Roma, Milano e Lagos, concerti, locali notturni africani e set di trasmissioni e videoclip. Quella scintilla è il sogno (che si rivelerà impossibile) di fissare su celuloide il genio sciamanico di Abeokuta. Fela apre una lunga danza di seduzione con Michele, si promette e si nega, lo attira e in qualche modo lo assorbe nel suo mondo totalizzante, che ruota intorno alla sua comune e allo Shrine, il locale dove si esibisce davanti alla sua gente, quattro volte alla settimana, fra un tour e l'altro, tra un arresto (oltre 200 in tutta la vita) e un soggiorno forzato nelle temibili prigioni nigeriane.

Affascinato dalla possibilità di recuperare il materiale del maledetto film biografico *The Black President*, girato in bianco e nero nel 1977 ma mai montato e il cui sonoro era andato distrutto nella devastante incursione dell'esercito a Kalakuta, Avantario si butta a corpo morto nell'impresa di recuperare tutte le bobine ad Accra, telecinemarle per salvaguardare almeno le immagini e convincere inutilmente Fela a utilizzarle nel film che sta scrivendo e vuole chiamare, ancora una volta, con lo stesso titolo.

Poi, tra uno strappo e l'altro, tra un viaggio e l'altro da e per Lagos, l'altro incontro folgorante di Michele con Renata, di origini etiopi per parte di madre, conosciuta in una delle prime discoteche africane della capitale, crea una sorta di sutura, simbolica ed energetica, tra i due spazi di vita di Michele, fino a quando la sceneggiatura del film su Fela non prende una prima forma definitiva nel 1993 e inizia un'altra e frustrante avventura, alla ricerca di partner produttivi, che lo porta fino a Los Angeles. Sono gli ultimi anni di un Fela sempre più cupo, osses-

sionato dalla magia nera e indebolito dall'AIDS, che lo porterà via nell'agosto 1997, anni oscuri che Vicari racconta con una misura carica di pudore nei confronti di un artista pieno di contraddizioni e fragilità, su cui solo forse la biografia di Carlos Moore, uscita in prima edizione nel 1982 e riaggiornata e tradotta in italiano trent'anni dopo (*Fela: Questa bastarda di una vita*) permette di fare luce.

Pasolinianamente, la morte improvvisa di Fela rivela, confermandola, la forza di un carisma che era del musicista ma anche del capopopolo, capace di richiamare con la sua bara di vetro a Lagos oltre un milione di persone da tutto il mondo per rendergli omaggio, sotto lo sguardo attonito, filtrato solo dall'obiettivo della videocamera, di uno dei pochi bianchi ammessi a Kalakuta.

A valle della morte di Fela, la storia di Michele e del suo film impossibile non è ancora finita ma è già finita. Rimane l'archivio interminabile e composito di una vita inscritta nelle immagini sgranate, interlacciate, traballanti, tra alta e bassa risoluzione, repertorio vero e cinema espanso che si fa traccia viva del tempo. Rimane la magia di un cinema che è morte al lavoro ma in qualche modo dà senso alla vita, la riscatta, la fissa e la rigenera, in un rito di passaggio tra le generazioni a cui Vicari, con la complicità del suo team consueto di collaboratori, dal DOP Gherardo Gossi al montatore Andrea Campajola al compositore Teho Teardo, con grande umiltà presta la sua expertise sottile di narratore, in grado di coniugare sperimentazione, gioco con le forme, ma anche dialogo col grande pubblico, in un cortocircuito di avanguardia e pratiche basse capace di generare emozioni profonde, lasciando sullo sfondo i punti ciechi di un dialogo transculturale, quello tra Michele e Fela, altalenante, asimmetrico, problematico, forse impossibile.

## Riferimenti bibliografici

ZAGARRIO, V., *Cinema italiano anni Novanta*, Marsilio, Roma 2001.

MOORE, C., *Fela. Questa bastarda di una vita*, Arcana, Roma 2016.

# «NON BISOGNA, CREDO, AVERE NOSTALGIA». INTERVENTI SU E DI ADRIANO APRÀ

a cura di **Chiara Grizzaffi ed Emiliano Morreale**

## **CHIARA GRIZZAFFI ED EMILIANO MORREALE**

Introduzione

### **ALBERTO PEZZOTTA**

«Ma il passato è davvero passato?» Aprà storico del cinema italiano

### **RINALDO CENSI**

Il cinema come Bildungsroman

### **GIULIO TOSI**

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

### **ANNAMARIA LICCIARDELLO**

1971-1977. Gli anni del Filmstudio 70

### **MARCO DALLA GASSA**

Nella norma? La prima retrospettiva italiana sul cinema iraniano alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro del 1990

### **SIMONA ARILLOTTA**

«Questo futuro ha dietro di sé una lunga storia». O della retrospettiva come prospettiva

### **BRUNO DI MARINO**

Vivendo underground. Aprà e la sperimentazione

### **ROSSELLA CATANESE E MARGHERITA MORO**

«Il cinema d'autore è sempre stato un'eccezione». Aprà regista, Aprà attore

### **SIMONE STARACE**

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

### **GIACOMO RAVESI**

Essere Fuorinorma. Dieci anni di attività (2013-2023)

## TESTIMONIANZE

### **A cura di CHIARA GRIZZAFFI ED EMILIANO MORREALE**

Adriano e noi. Testimonianze in ricordo di Adriano Aprà

### **A cura di STEFANIA PARIGI**

Diario di un cinefilo (1973-1978). Scritti inediti di Adriano Aprà

## SAGGI

### **JACOPO ABBALLE**

Aprà e Bargellini. Trasferimenti e influenze

### **MATTIA CINQUEGRANI**

Tra lusso e macerie. Trasformazioni della via Appia Antica nel cinema italiano (1956-1965)

## FOCUS

### **BRUNO SURACE**

«Verso lidi inesplorati dove, forse, potremo rivivere». Adriano Aprà, Lev Manovich e la *sensibilità cinemetrica*

### **ILARIA A. DE PASCALIS**

La misura dell'interpretazione. La cinemetrica e lo studio dello stile cinematografico nel lavoro di Barry Salt

### **LEONARDO DE FRANCESCHI**

Anatomia di un (geniale) fallimento