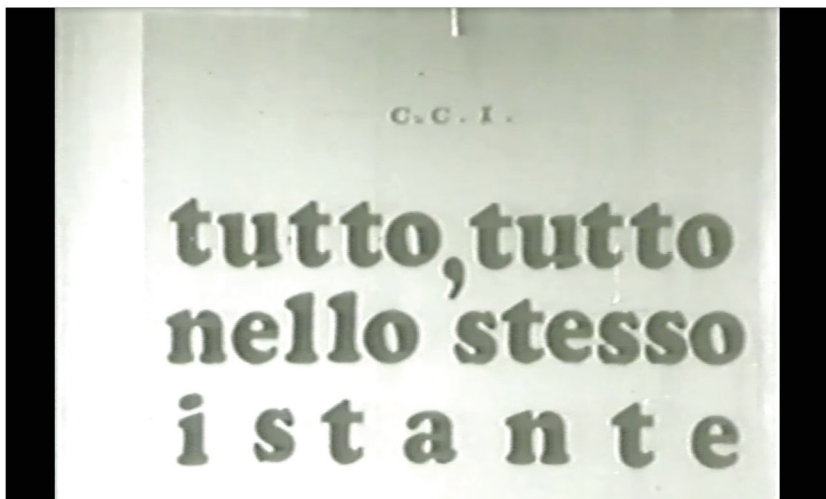


Immagine n. 30

Note di storia del cinema



ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA



Paolo Emilio Persiani



ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA



Paolo Emilio Persiani



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA



Università Iuav
di Venezia

“Immagine - Note di storia del cinema”

n. 30, 2024 (semestrale)

ISSN 1128-7101

Direttori: Michele Canosa, Luca Mazzei

Direttore responsabile: Luca Mazzei

Comitato di direzione: Silvio Alovio, Monica Dall'Asta, Alessandro Faccioli, Luca Mazzei, Simone Venturini

Comitato scientifico: Ruth Ben-Ghiat (New York University), Giorgio Bertellini (University of Michigan), Mireille Berton (Université de Lausanne), Ivo Blom (Vrije Universiteit Amsterdam), María Magdalena Brotons Capó (Universitat de les Illes Balears), Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum), Giulia Carluccio (Università di Torino), Maurizio Cinquegrani (University of Kent), Paola Cristalli (Cineteca di Bologna), Luciano Curreri (Université de Liège), Elena Dagrada (Università di Milano), Raffaele De Berti (Università di Milano), Giovanna Fossati (Universiteit Utrecht), Céline Gailleurd (Université Paris 8), Jean Gili (Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Laurent Guido (Charles-de-Gaulle Lille III), Stephen Gundle (University of Warwick), Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main), Cristina Jandelli (Università di Firenze), Giovanni Lista (C.N.R.S. - Centre National de la Recherche Scientifique), Massimo Locatelli (Università Cattolica del Sacro Cuore), Denis Lotti (Università di Padova), Elena Mosconi (Università di Pavia), Elena Nepoti (BFI - British Film Institute), Paolo Noto (Università di Bologna), Viva Paci (Université du Québec à Montréal), Donata Pesenti Campagnoni, Federico Pierotti (Université de Picardie Jules Verne), Maria Assunta Pimpinelli (Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale), Ángel Quintana (Universitat de Girona), Pierre Sorlin(†) (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III), Federico Vitella (Università di Messina)

Coordinatori della redazione: Sila Berruti, Diego Cavallotti, Simone Dotto, Elisa Uffreduzzi

Redazione italiana: Gina Annunziata, Diego Baratto, Serena Bellotti, Irma Benedetto, Matteo Berardini, Sara Casoli, Diego Cavallotti, Stella Dagna, Giovanni Grasso, Marco Grifo, Michael Guarneri, Carla Mereu Keating, Leonardo Magnante, Anna Masecchia, Marcello Seregini, Bruno Surace, Francesca Tesi, Fabio Pezzetti Tonion, Chiara Trinchese

Redazione estera: Manon Billaut, Elisa Cuter, Daniel Pitarch Fernández, Coraline Refort, Sonia Wagner

Tutti i contributi pubblicati nel presente volume, a eccezione dell'Introduzione, sono stati sottoposti a valutazione con procedura *double-blind peer review*

Pubblicazione finanziata dall'Unione europea- Next Generation EU, Missione 4 Componente 2, investimento 1.1, CUP G53D23006220006. Progetto prot. 2022ZJ3PT9 *A Case of Minor History? Agency and dissent in Italian “independent” cinema, between art and counter-information, viewing modalities, and experimental film-format practices (1961-1976)*, resp. scientifico Cosetta Saba (Università degli studi di Udine - Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale)

Pubblicazione registrata presso il Tribunale di Venezia, n. 23 del 12 settembre 2012

In copertina: Fotogramma da *Tutto, tutto nello stesso istante*, Film collettivo Cooperativa Cinema Indipendente, 16 mm, c, s, 26', 1968-1969. Per gentile concessione dell'Archivio Massimo Bacigalupo.



ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA

Sede: via della Porticella, 13
00067 Morlupo (Roma)
www.airsc.org

Poste Italiane S.p.a. – Spedizione in abbonamento postale

D.L. 353/ (con. In L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, CN/BO



Casa Editrice Persiani

BOLOGNA

piazza San Martino 9/C
40126 Bologna

Tel. (+39) 051/9913920
Fax (+39) 051/19901229
info@persianieditore.com
www.persianieditore.com

Immagine n. 30



Paolo Emilio Persiani

Sommario

Dossier

a cura di Chiara Dionisi, Carmelo Marabello, Cosetta Saba

STORIE E STORIOGRAFIE DEL CINEMA ITALIANO: IL CASO DEL CINEMA INDIPENDENTE (1961-1976) TRA “MINOR HISTORY” ED EFFETTIVITÀ STORICA.

Chiara Dionisi, Carmelo Marabello, Cosetta Saba

Cinema indipendente italiano (1961-1976): una storia minore? Introduzione

p. 9

Cosetta Saba

Cinema Indipendente Italiano (1961-1976/77). Storiografia, campo discorsivo, crisi epistemica

p. 17

Chiara Portesine

“Alla moviola letteraria”: il cinema figurato di Magdalo Mussio

p. 63

Marta Previti

Filmarchitettura radicale: l'esperienza di Cavart

p. 85

Giorgio Bottini

Silvano Agosti: il cinema come documento

p. 113

Filippo Perfetti

*“Cos'è la rosa per te?”. Per una ripresa della forma analogica
agli esordi di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*

p. 133

Simona Arillotta, Carmelo Marabello
Dal fuori campo di "Anna" (noi non la conosciamo bene)
p. 163

Chiara Dionisi
Il fondo archivistico Giorgio Turi.
Nuove fonti documentali per la genealogia
del cinema indipendente e sperimentale italiano
p. 187

Cinema indipendente Italiano:
una bibliografia ragionata
p. 229

ASTERISCHI

Eugenio De Angelis
Shadows of the Sun: Hasegawa and the End of Post-War Japan
in 1970s Japanese Cinema
p. 243

Sinossi e biografie
p. 263

I revisori
p. 277

*STORIE E STORIOGRAFIE DEL CINEMA ITALIANO:
IL CASO DEL CINEMA INDIPENDENTE (1961-1976)
TRA “MINOR HISTORY” ED EFFETTIVITÀ STORICA*

a cura di Chiara Dionisi, Cosetta Saba e Carmelo Marabello

Dal fuori campo di *Anna* (noi non la conosciamo bene)

SIMONA ARILLOTTA, CARMELO MARABELLO¹

Il corpo, per noi, è sempre sacrificato: *ostia*.
Jean-Luc Nancy, *Corpus*

Quando ti guardo ti guardo come un operatore,
ti guardo attraverso il cinema *tout court* perché io ho usato più spesso la
macchina da presa
Alberto Grifi

1. *Immagine materia I – I due corpi di “Anna”*

Il corpo di *Anna* (Alberto Grifi, Massimo Sarchielli, 1975) è un nastro Akai ½ pollice, vidigrafato, trasferito su una pellicola 16 mm. Il corpo presente di *Anna*, il corpo attualmente visibile, è l'esito di una scansione 2k, così risoluto. Il *grading* digitale realizzato in occasione del restauro del 2011 cerca di intervenire sul contrasto alla ricerca della scala originale dei grigi, punta sull'attenuazione degli improvvisi mutamenti di luce. Cerca un'immagine stabile, riproduce un'idea di materia la cui realtà si 'illumina stabilmente' nel visibile. L'intervento di restauro digitale opera principalmente all'eliminazione di tutti i difetti legati alla 'vita' della pellicola: spuntature, riparazione, giunte e danni dell'emulsione. Tuttavia, nessun intervento risulta effettuato sull'instabilità dell'immagine video, e sui *drop* creatisi durante il trasferimento sulla copia 16 mm. Il suono, acquisito dal 16 mm magnetico dell'epoca, dopo la pulitura digitale e la riduzione del rumore di fondo, mantiene la qualità della registrazione originale, senza correggere o apportare migliorie a difetti, limiti tecnici del montaggio originale, rumori di scena, come interferenze o rumori dovuti ai microfoni. Il restauro è stato effettuato dalla Cineteca Nazionale e dalla Cineteca di Bologna, presso il laboratorio L'immagine Ritrovata. Un'ostia digitale

ridà verbo e carne al corpo del film, alla sua vita possibile. Nel lavoro di restauro la vita stessa della pellicola è l'oggetto dell'indagine, la sua materia il progetto del riscatto. Il corpo del film dal nome *Anna* recupera il suo statuto di videotape trasferito su pellicola, ricapitola la vita magnetica – e non ottica – del sonoro: i drop testimoniano il processo del trasferimento, la doppia materialità della vita di Anna, dal magnetico all'ottico, rimandano nella forma presente al corpo digitale attuale. I drop sono marche dell'originale: la vita dei *dropout* marca il corpo del film dei corpi viventi iscritti e registrati dall'*Akai open reel* nella prima versione di quattro ore, esito e forma di una traccia videoregistrata di undici. Corpo montato, trascritto e riscritto, presentato al Forum Internazionale del giovane cinema Berlino nel 1975, in un programma che è interessante ripubblicare e dove spiccano autori del nuovo cinema e classici come Rossellini, Kozincev e Trauberg:

- Anna* (Alberto Grifi, Massimo Sarchielli – Italia)
La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas - Primera parte: La insurrección de la burguesía (La Battaglia del Cile: L'insurrezione della borghesia, Patricio Guzmán – Venezuela, Francia, Cuba)
Šinel' (Il cappotto), Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg – URSS)
Chorus (Mrinal Sen – India)
Brandos Costumes (Dolci costumi), Alberto Seixas Santos – Portogallo)
Duvidha (Mani Kaul – India)
Film About a Woman Who... (Yvonne Rainer – USA)
Flöz Dickebank - Wir sind mittlerweile wachgeworden (Johannes Flütsch, Klaus Helle, Marlis Kallweit – Repubblica Federale Tedesca)
Garga M'Bossé (Mahama Johnson Traoré – Senegal, Svezia)
Gokushiteki erosu: Renka 1974 (Kazuo Hara – Giappone)
Istenmezején 1972-73-ban (Judit Elek – Ungheria)
Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman – Belgio, Francia)
Kaskara (Dore O. Nekes – Repubblica Federale Tedesca)
Lina Braake (Bernhard Sinkel – Repubblica Federale Tedesca)
Mai 68 (Jérôme Kanapa, Gudie Lawaetz – Francia)
Makimono (Werner Nekes – Repubblica Federale Tedesca)
Matti da slegare (Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli – Italia)
Nieuwe gronden (Nuove terre), Joris Ivens – Paesi Bassi)
Paisà (Roberto Rossellini – Italia)
Print Generation (J.J. Murphy – USA)
O thiasos (La recita), Theo Angelopoulos – Grecia)
Roma città aperta (Roberto Rossellini – Italia)

Schenec-Tady I (Heinz Emigholz – Repubblica Federale Tedesca)
Schenec-Tady II (Heinz Emigholz – Repubblica Federale Tedesca)
Po zakonu (*Secondo la legge*, Lev Kulešov – URSS)
Sieben Erzählungen aus der Vorgeschichte der Menschheit (Manfred Blank, Gerhard Metz – Repubblica Federale Tedesca)
Ta' det som en mand, frue! (Mette Knudsen, Elisabeth Rygaard, Li Vilstrup – Danimarca)
Tagebuch (Rudolf Thome – Repubblica Federale Tedesca)
Die Vergessenen Jahre (curatore Thomas Brandon, rassegna di documentari a tema sociopolitico – USA)
Kalina krasnaja (*Viburno rosso*, Vasilij Šukšin – URSS)
Winstanley (Kevin Brownlow – Regno Unito)²

2. Immagine Materia II – Del corpo di “Anna” come teoria

Nelle undici ore di videoregistrazioni restaurate e rese accessibili in questi anni, visibili da qualche mese, per cura di *Fuoriorario*, sulla piattaforma di RaiPlay, il primo dei cosiddetti *Fuori campo* di *Anna* riporta al dibattito successivo alla proiezione di *Anna* in occasione delle Manifestazioni Cinematografiche della Biennale del 1975. *Anna* di Grifi e Sarchielli è presente nella sezione Spazio Aperto, insieme con *Crimini di Pace* di Gian Butturini, *Povero Cristo* di Pier Carpi, *Spazio Curvo* di Marco Boccia, *Teatro di Prosa* di Luca Vercelloni. Per la cura di Giacomo Gambetti la Biennale ospita una retrospettiva di David Wark Griffith, una personale di Chantal Ackerman e Theo Angelopoulos. Una retrospettiva di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, una proposta di nuovi film – la competizione ritornerà qualche anno dopo, nel 1979, con la direzione di Carlo Lizzani – tra cui un’ampia selezione di cinema americano, con John Cassavetes, Brian De Palma, Terrence Malick, Bob Rafelson, Monte Hellmann, Paul Bartel, e tra gli europei Jacques Doillon e Marco Bellocchio con *Matti da slegare*, già visto al Festival di Berlino, dove pure film di Ackerman e Angelopoulos erano stati presenti, cifra di una logica e di una programmazione festivaliera assai diversa dall’attuale, tesa alla esibita e regolamentare ricerca dell’anteprima mondiale-internazionale³. La ‘materia’ di questo materiale, registrato su un Sony EIAJ da mezzo pollice, rigenerata attraverso la riproduzione di lettori d’epoca e la successiva

acquisizione digitale, diventa così visibile. Il restauro, effettuato da Cineteca Nazionale e CSC presso i laboratori La Camera ottica dell'Università di Udine, propone una riduzione e una compensazione dei *dropout*, delle alterazioni video quali i sincronismi verticali, così come delle alterazioni audio. Il segnale, registrato su nastro a bassa risoluzione, oscillava infatti tra le duecento e le trecento linee, rispetto alle 625 linee dello standard televisivo PAL dell'epoca. La visione del video, al tempo, era prevista su un monitor di servizio. Da allora sono trascorsi cinquant'anni, mezzo secolo. Una storia di linee, di bassa risoluzione, di intensità di questioni, materia viva di teoria. Di obsolescenza di tecniche di visione, abitudini, dispositivi.

2.1

La registrazione d'epoca vede formarsi, già nella bassa definizione delle riprese, la messa in scena di una tecnologia di ripresa. La tecnica di ripresa, la relazione tra tecnica e ideologia sono il cuore del dibattito. Adriano Aprà, compagno di strada dell'avventura stessa del film, del suo diventare tale dopo l'esperienza del girato su magnetico filmata da Sarchielli e Grifi, tradotta e trasferita su 16 mm, ed esito quindi di un montaggio, come Grifi riconoscerà nel corso del dibattito, introduce e accompagna l'incontro. Un incontro che si offre come la messa in scena di una autocoscienza materiale, tecnologica, del post cinema di allora, messa in forma critica di una teoria del cinema, in cui inscrivere il videotape, azione pubblica di riflessione sulla storia del presente di allora, dei lignaggi e della stessa genealogia del cinema nuovo dove situarsi. Il *direct cinema*, il cinema verità, Shirley Clarke, Pierre Perreault, ma anche Jacques Rivette – riferendosi alla narrazione di *Out 1* (1971) – sono gli autori convocati da Aprà, echeggiati nel dibattito coi presenti⁴. L'evidenza materiale del filmare, l'economia del linguaggio come relazione coi mezzi di produzione articolano la struttura stessa, le categorie del discorso. Dalla copia stampata grazie al supporto della Biennale sino alle logiche del videotape come fuoriuscita apparente e possibile dal cinema, tecnica e ideologia cifrano intensamente la scena, articolano lo spazio della riflessione, la forma orale e pubblica che la registrazione magnetica testimonia. La copia 16 mm diventa il

cardine del futuro possibile della visione: la stampa consente di immaginare una possibile distribuzione pubblica, alimenta l'interrogazione sulla forma stessa di *Anna*, sulla sua durata come domanda e urgenza, come sfida al pubblico futuro della sala. Il corpo stesso del film è oggetto di anatomia, dissezione ideologica, risoluzione nel discorso nella forma dello stupore, della provocazione, della cinefilia. Gli interventi di Luciano Giaccari, di Gianni Menon, di Tatti Sanguineti soprattutto, provocano una serie di ulteriori domande all'insegna della fuoriuscita dal modello e del modo di produzione filmico. Sanguineti, nel manifestare sconcerto, nel reagire a caldo alla potenza del film come atto, come vita in 'azione', prende due volte la parola⁵. Nel primo dei due interventi, *Anna* diventa una materia immagine capace di situarsi oltre il cinema stesso, ridefinendo persino l'esperienza filmica e spettatoriale come un'azione complessa situata e radicata nel palinsesto della Biennale del 1975. Se la vista dei film di Griffith diventa, nel segno delle origini, l'attesa verso l'emergenza della forma filmica, il piacere della messa in scena grammatica e della sintassi all'alba del campo controcampo e del montaggio, anticipazione del futuro MRI (Modo di Rappresentazione Istituzionale) di Noël Burch⁶, la vita e la vista che *Anna* produce brucia la storia del presente, come già accadeva a Walter Benjamin negli anni Venti e Trenta, nella crisi stessa dell'esperienza, lì accelerata dalle tragedie della guerra e innervata dalla potenza nuova del cinema e della fotografia. Lo choc è tale da suggerire a Sanguineti una via di fuga, un'immunizzazione possibile dall'epidemia, dall'infezione del videofilm di Grifi e Sarchielli: la via di fuga è la cinefilia, la materia della vita riletta dal cinema, condizionata dall'ancora possibile della citazione. Così i personaggi di piazza Navona filmati da Grifi si apparentano a quelli di *I mostri* di Dino Risi (1963), e Anna stessa rivive – e forse si salva nell'esperienza del *cinéphile* Sanguineti – come una novella Stella Dallas del videotape⁷. Del resto, la guerra tra vita, immagine, montaggio qui scorre dolorosamente ma paradossalmente tra il reale di piazza Navona e il reale di una proiezione: non ci sono massacri e uomini taciti di ritorno dalle trincee, e tuttavia questo non basta a diminuire il tratto terribile del dolore del vissuto di Anna, ben più 'incarnato' del visto e del visibile

che il film esplicita. Se Grifi immagina il suo cinema come pratica post surrealista e situazionista, in qualche modo debitore del cinema verità e della forma documentario, Sanguineti, nel riprendere la parola, alimenta la paura di un video teppismo possibile, di una pratica, letteralmente, di ‘permissività mediologica’: l’espressione è infelice ma è l’indice del timore di una pratica mediale possibile come forma di registrazione senza mediazione dell’esistente, come ingenuità neoprimitiva nell’uso e nell’ideologia del dispositivo. Al tempo stesso il videotape ricapitola la storia stessa del cinema: come per Grifi l’occhio è lo sviluppo di una lacrima, qui l’ontogenesi ricapitola la filogenesi stessa del cinema. Il videotape finisce col riassumere le forme dell’evoluzione del linguaggio cinematografico, investendo tuttavia la teoria dell’urgenza stessa della vita come forma di azione, del videotape come forma ed estensione dell’umano, come pratica di condivisione possibile dell’esperienza tradotta e materializzata nella traccia immagine, materia di vita e vita stessa della materia umana, idea del lavoro e della vita come lavoro critico sul presente. Il film, come testimonia Grifi “diventa la condizione del mezzo” nel tempo e nell’atto in cui “la gente si inventa la vita”. E il videotape, come il cinema nelle sue forme più avanzate, citando le parole di Aprà, mostra come la realtà è un rapporto tra il lavoro e il reale⁸. E il reale, riecheggiando il Pasolini dei convegni pesaresi, – l’intervento sul piano sequenza e la semiologia del reale – oscilla tra il piano sequenza e il montaggio. Il piano sequenza ingaggerebbe la vita e il reale quando invece il senso della vita stessa si dà all’atto in cui questa cessa: tuttavia l’azione al cinema ha lo stesso significato assunto nella vita reale, e tuttavia il suo senso è decifrabile, compiuto, come se la morte fosse già avvenuta, la piccola morte del montaggio almeno, che anche in *Anna* prende forma come scarto dalla felicità dell’informe vitale, necessità del racconto.

3. Immagine materia III – Del corpo di “Anna” come teoria della vita

Che cosa resta allora del film? Che cosa è *Anna* al di qua, o al di là, della materialità della registrazione? Dove la vita incontra l’esperienza filmica? O dove l’esperienza del film, la sua pratica immanente

di produzione, così come la pratica immanente di visione, si fanno teoria della vita stessa? La domanda di Luciano Giaccari risuonava, in sala, quasi sconveniente: se il videotape è una fuoriuscita dallo schema film, perché non interrogarsi su come risolvere i problemi di Anna? Perché non affrontare fino in fondo la vita della protagonista? Si può davvero cominciare a mutare la vita di ciascuno trasformando l'esperienza stessa della visione di un film guardandone i *rushes*, il non montato, rovesciando così la prospettiva ejzenštejniana del montaggio come choc cognitivo? Imparando a vivere nella pratica del film come produzione di senso e dissenso in quanto soggetto agente come sarà per Vincenzo, l'elettricista del film che impara a disobbedire per provare davvero ad agire la propria vita? Che cosa accade degli umani sullo schermo, parafrasando Stanley Cavell⁹? Se il film è la mondanità del mondo nell'atto di annunciarsi, parafrasando invece qui Martin Heidegger, citato da Cavell, che accade di questa mondanità fenomenica se questa assume le forme più immanenti dell'ordinario, se il tempo reale – persino banale – del vissuto, si fa traccia, rintraccia la possibilità incarnata del vissuto nella ripetizione dei gesti che accomuna i filmati e chi filma, mossi da due diverse tecniche del corpo, la vita che si rivela nell'abitudinario, e la vita rivelata dalla tecnica che assume il nuovo ordine dell'ordinario nel mezzo di registrazione e rivelazione, qui il videotape? Che assume, criticamente, la possibilità di una 'presa diretta' mediata e implicata nella tecnica come superamento dell'ideologia, la peggiore delle sceneggiature, per ritornare ancora a Grifi, alla voce di Grifi, in una dichiarazione reperibile su YouTube¹⁰. Può la teoria della vita riflettersi nelle vite di piazza Navona tra le vite dei *dropout* la vita dei *drops* della registrazione? Riprendendo ancora Cavell, tuttavia, la domanda potrebbe assumere la forma di una citazione da *The World Viewed*, tesa a problematizzare ulteriormente l'ingaggio stesso col reale: "la macchina da presa è stata elogiata per la sua capacità di amplificare i sensi mentre la vita continua; meriterebbe di essere elogiata maggiormente per la sua capacità di limitarli, lasciando spazio al pensiero"¹¹.

Anna radicalizza la domanda offrendosi in quanto 'oggetto narrativo' nel senso ancora di Cavell: film e foto sono infatti, in nome dell'auto-

matismo, un modo variabile di esistenza per sé stessi, ma si presentano anche come forme attuali di esistenza¹². Il videotape impone una diversa ontologia radicale: sovrainprime tracce mentre altre tracce magnetiche si cancellano, libera dall'economia del tempo di ripresa come investimento economico tout court per processare il tempo stesso come *dépense*, l'immagine stessa come dispendio, come calco visibile e mutante del vivere. Il lavoro del film diventa qui una potente immagine del lavoro, assume la forma del lavoro del *general intellect* nello spazio di piazza Navona invece che quella del lavoro alienato in fabbrica¹³. Se la definizione classica della fisica prevede che il lavoro sia l'energia trasferita a un corpo quando una forza agisce provocandone uno spostamento, il lavoro del corpo reale di Anna sul film e nel film assume 'anche' questa forma: rivedere il film è misurare ancora i *joule* dell'immaginario, riassumere il montaggio stesso come lavoro, come ciò che produce altre tracce, tagli, salti, fratture e segni di scrittura, lavoro qui politico di produzione significante¹⁴.

4. Immagine materia IV – O del corpo di Anna prima di “Anna”

Roma, piazza Navona. Massimo Sarchielli sta parlando con alcuni giovani seduti attorno a un tavolino del bar Domiziano; una ragazza gli chiede se può regalarle una penna, una di quelle che si trovano appuntate sul cappello dell'uomo. Stacco. Un primo cartello identifica la scena: “25 febbraio 1972 Massimo incontra Anna a Piazza Navona”. Massimo è il già menzionato Sarchielli, Anna invece è Anna. Nome che sembra essere già destino – quello di uno spettrale ‘essere stato’ a venire, eco di un'altra presenza-assenza, quella dell'Anna (Lea Massari) di *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960) – di lei conosceremo solo quello, mentre il cognome – Atzori, “come il calciatore” – lo sapremo solo molti anni dopo, quando il non-montato ha visto finalmente la luce, portando all'emersione la vita così come il regista Alberto Grifi ha provato a filmarla:

a me quello che interessava era girare la vita nel momento in cui avviene, nel momento in cui si produce [...] certo, ci sono influenze di pressioni fittizie nella vita reale, però se tu giri in un certo modo, cioè se tu giri addosso proprio e nel momento in cui le persone vi-

vono certe cose, hai almeno la possibilità di fare delle distinzioni, di leggere meglio i comportamenti, fai dell'antropologia in casa se il tuo occhio sa penetrare le cose¹⁵.

Anna, però, è soprattutto *Anna*, è l'immagine che il cinema ha fatto di lei, è la 'forma filmica' di una storia che nasce appunto a piazza Navona per poi spostarsi in casa di Sarchielli senza tuttavia mai smettere di articolarsi in un continuo fuori campo: l'orfanotrofio, la prigione, la strada, l'ospedale. Una forma filmica che, almeno nelle intenzioni di Grifi, vorrebbe coincidere con le 'forme di vita', nel segno di quell'idea di un'arte quale flusso ininterrotto, nel tentativo di mettere in atto un progetto asintotico, potenzialmente infinito. E tuttavia: cosa succede quando Anna decide di non voler essere più *Anna*? Cosa accade, insomma, quando la ragazza si oppone allo sguardo di Grifi e Sarchielli per uscire letteralmente fuori dalla scena e poi sparire nel nulla senza lasciare traccia? Come la Anna del film di Antonioni che, novella Proserpina, come scrive Bernardi, sembra dissolversi nel paesaggio che ne aveva accolto la sua "presenza filmica"¹⁶, anche Anna si vota a un'esistenza 'fantasmatica', diventa lo spettro di un cinema che – nelle parole di Aprà – è già nato "per non essere visto"¹⁷.

Il cinema ha avuto, sin dalle sue origini, uno stretto legame con la realtà 'fantasmatica' delle immagini. Per superare, tuttavia, un'idea 'spettrale' della riproduzione, è più opportuno pensare alla storia delle immagini come ad una "una storia di fantasmi", come suggerisce Georges Didi-Huberman¹⁸, di sopravvivenze e latenze. Di "vita postuma"¹⁹. Ugualmente, ogni fantasma – *phasma* – non è solo una visione, ma nella sua apparizione è anche sintomo e presagio, ovvero è ciò che, estraneo all'ordine naturale delle cose, ne interrompe il corso scompaginando gli eventi. Se, come vedremo, sarà certo necessario provare a indagare le forme di questo ritorno fantasmale, sarebbe ugualmente nefasto non domandarsi chi siano e cosa vogliano questi fantasmi. La riflessione che segue è il tentativo di indagare l'apparizione di uno dei fantasmi che, da oltre quarant'anni, continua a 'infestare' il cinema italiano: Anna. A partire dalla "ricostruzione del già vissuto", si proverà a individuare i punti di contatto tra la vita di Anna e i codici di

rappresentazione che – storicamente – hanno provato a farsene carico facendo di lei *Anna*; ugualmente, proprio a partire dalla dimensione fantasmatica del suo essere immagine, si tenterà di ri-tracciare in essa non già il punto terminale di una sequenza di apparizioni ‘spettrali’, bensì il sintomo di una ‘ritornanza’ che chiede di essere indagata.

5. *Io (non) la conoscevo bene*

Le vicende che ruotano attorno al film di Grifi e Sarchielli sono note, ma prima di poter continuare questa nostra riflessione è necessario provare a rileggere i processi che si sono sviluppati attorno alla figura di Anna alla luce delle undici ore di girato non editato, ovvero quell’eccedenza di vita rimasta esclusa dai 225 minuti del film presentato a Berlino nel 1975 e poi alla Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia. Ricominciamo dunque lì dove avevamo interrotto la nostra ricostruzione, ovvero il momento in cui l’attore Massimo Sarchielli incontra a piazza Navona la giovanissima ragazza che “ha il viso di certe Madonne bambine, con le guance piene e gli occhi nocciola dallo sguardo lievemente sghembo, ma il corpo è quello florido di una donna prossima a partorire”²⁰. Anna è minorenni, non ha una casa ed è all’ottavo mese di gravidanza e Sarchielli decide di darle aiuto ospitandola nella stanza del figlio – in quel momento in America con la madre. Li osserviamo mentre si dirigono verso casa, poi Massimo “mette a letto” Anna, le misura la febbre, le prepara la minestra, le chiede di raccontare dove aveva vissuto fino a quel momento, le ricorda che deve prendersi cura di quel figlio che porta in grembo. Ciò a cui stiamo assistendo, tuttavia, è la ricostruzione di un evento accaduto prima, “del già vissuto”, come suggerito dal cartello. È infatti vero che Sarchielli ha incontrato Anna a piazza Navona e che ha deciso di darle ospitalità, ma insieme all’amico Roland Knauss, Sarchielli aveva poi deciso di scrivere un canovaccio, una sceneggiatura per un film in grado di raccontare la vita di Anna a partire dai suoi racconti. Una vera e propria operazione di *re-enactment* che Sarchielli propone a Grifi, regista da sempre alle prese con il tentativo di ripensare il modo di fare cinema a partire da una prospettiva ‘sperimentale’ nel suo senso più pieno, scientifico, ovvero quello di un lavoro a par-

tire dallo studio dei fenomeni naturali, della vita “nel momento in cui si produce”²¹.

Analizzare il film significa imbattersi prima di tutto in alcuni *turning points*, dei momenti di svolta che hanno modificato radicalmente le iniziali intenzioni dei registi. Il primo è certamente il momento in cui si passa dall'utilizzo di una cinepresa Arriflex 16 mm e di pellicola costituita da spezzoni in parte regalati da Rossellini, a un sistema video Akai *open reel*, un registratore video a bobina aperta. Come sottolinea Christian Uva:

Anna, in qualità di opera in cui il video si giustappone alla pellicola (negandola e superandola), è il simbolo di un modo di intendere e di usare l'audiovisivo che, facendosi tutt'uno con la materia trattata, esprime la medesima ribellione riguardo a un regime, a un'istituzione quale quella costituita dallo stesso sistema del cinema industriale in cui, come afferma l'autore, è “consentita solo la rappresentazione della vita, non la vita” [...] è su Grifi ad imporsi con impatto decisivo la dimensione ‘autoregistica’ imposta dal video che, liberando il *filmato* dalle condizioni di puro oggetto, sul fronte opposto toglie contemporaneamente dall'impasse ideologica il *filmante*, ossia chi, ricorrendo inizialmente alla pellicola, si è ritrovato ugualmente prigioniero di un modello tradizionale di approccio al profilmico fondato sull'attesa che sul set succedesse “qualche cosa di ‘particolarmente significativo’” lasciando sfuggire tutto il resto.²²

L'utilizzo della pellicola aveva imposto all'intera operazione alcune regole precise: poiché il costo era troppo elevato, non era possibile lasciare agire il potenziale creativo – e politico – dell'intera operazione. In questo senso *Anna* si produce – almeno in un primo momento – come il tentativo di ricostruire la vita di Anna attraverso la sua ricostruzione – l'incontro, l'arrivo a casa, la cena – ma è solo nel gesto del ri-mettere in scena, nella ripetizione dei gesti, nelle indicazioni che i due danno alla ragazza, nello svelamento insomma del funzionamento della macchina-cinema che è possibile identificare un contatto tra la vita nel suo farsi e la possibilità di un cinema – davvero – del reale. Tutto questo cambia attraverso l'utilizzo del video: è solo in quel momento, infatti, che è possibile liberare il film dal numero esiguo di inquadrature concesse dal capitale a disposizione, dalla necessità di “amministrare la vita” attraverso la regia, come dirà lo stesso Grifi; è

con il passaggio al nastro da $\frac{1}{4}$ di pollice – poi trasferito su pellicola 16 mm attraverso il vidigrafo, un apparecchio inventato dallo stesso Grifi – che il film diventa “proletario”, fuori dalle logiche dell’istituzione-cinema. Come ha sottolineato Adriano Aprà, infatti:

il cinema dimostra un suo limite tecnico: il costo della pellicola, il fatto che una volta registrata essa non possa (al contrario del videotape) essere cancellata, la sua limitata sensibilità alla luce, la complessità del montaggio immagine-suono ecc. rendono, anche nel caso del 16 mm e del Super-8, il cinema meno “semplice del videotape, quindi in principio meno adatto a registrare la realtà là dove si voglia immediatezza, eppure il cinema verità ha cercato proprio questa immediatezza e lo ha fatto, diciamo così, forzando il mezzo; la presenza del videotape rende ora in molti casi superato il cinema, che appare invece uno strumento di maggiori possibilità là dove si voglia lavorare sul montaggio o si desideri un tipo di definizione dell’immagine che il nastro ancora non consente. In questo senso si può dire che il cinema verità ha anticipato il videotape e ne ha abbozzato una teoria con i film migliori (che però contraddicono la nozione di immediatezza proprio per la loro “eccezionalità”). *Anna* sembra raccogliere tutta la consapevolezza teorica del cinema verità e insieme ne supera l’eccezionalità servendosi di una tecnologia più adeguata, immediata, come il videotape²³.

Un cambio di paradigma che modifica, insomma, la possibilità di mettere davvero in atto un’opera flusso, aperta, in cui è possibile filmare sempre e non solo ciò che viene negoziato tra un ciak e uno stop, sovvertendo così gli imperativi economici che regolano il cinema e rendere la vita ‘filmabile’, non più ricostruita in moviola. Ma a diventare filmabile – e filmata – è soprattutto la vita di Anna, che diventa subito *Anna*, personaggio immaginato – reso appunto immagine – da Grifi e Sarchielli. Ragazza dal passato difficile fatto di colleghi e prigionie, Anna è una ragazza tossicodipendente che vive per strada; il padre della bambina che porta in grembo è morto per una bolla d’aria in vena mentre si drogava. Una morte tragica, improvvisa, alla quale Anna risponde cercando di togliersi la vita – lo ha fatto spesso, come mostrano le cicatrici sulle sue braccia. Come affermato dallo stesso Grifi, il film poteva diventare il momento in cui – in un’accezione zavattiniana – Anna poteva prendere coscienza del suo vissuto mettendolo in discussione. Nel raccontare la storia della sua infanzia, dei suoi

trascorsi in prigione, la ragazza poteva rappresentare, insomma, il soggetto drammaticamente perfetto, colei che – letteralmente – avrebbe incarnato la messa in discussione del potere istituzionale. In questo senso, Anna viene immolata come *pharmakon*: “Anna viene espropriata di sé stessa per diventare ‘medicina’: avvicinata, respirata e assorbita, fornisce a tutti il pretesto per farla oggetto di progetti e discorsi che nobilitano i loro propositi tanto quanto non la riguardano, perché lei non li comprende. Lei ha fame, sonno, voglia di sussurrare, voglia di drogarsi e di carezze”²⁴. Sebbene il film di Grifi e Sarchielli possa essere considerato come il documento-manifesto di un cinema capace di farsi carico delle istanze sociali e politiche di un’intera generazione, delle metamorfosi estetiche, culturali e antropologiche in atto nell’Italia a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, è altresì vero che la Storia – quella con la lettera maiuscola – partecipa in *Anna* come riflesso – come contro campo, potremmo dire – e solo raramente entra in scena – è il caso della manifestazione a Campo dei Fiori l’8 marzo 1972, della carica della polizia sulle donne e la presenza di Jane Fonda. È Anna, infatti, a diventare sineddoche di un paese intero, rappresentante – suo malgrado – di un’intera comunità di emarginati, operai, hippies, tossicodipendenti. Per questo motivo Anna è ‘un corpo parlato’. Sin dai primissimi minuti del film, infatti, possiamo osservare – ascoltare – il ‘coro’ di uomini e donne esprimersi sulla vita della ragazza: sulle sue scelte, sui suoi comportamenti. Si assiste, insomma, a una vera e propria *logophilia*, una produzione di discorsi a partire da e sul corpo di Anna. E ancora, è la stessa Anna ad essere costretta a parlare. Come sottolinea Annalisa Sacchi:

la lingua di Anna è una lingua straniera, spossessata, la lingua dei figli degli emigranti che hanno avuto accesso solo al dialetto dell’ambiente familiare e che sono stati educati e hanno vissuto nella lingua del paese ospite, il francese nel suo caso. Ad Anna mancano le parole, ma le si chiede insistentemente di parlare, di dirsi e di ripercorrere la sua storia [...] quando poi fallisce nell’interpretazione, viene incalzata da Sarchielli e Grifi perché ripercorra dei passaggi dimenticati, enfatizzi degli episodi omissi. E quando fallisce anche su questo livello i due autori prendono il suo posto: “Mi hai raccontato che...” “Dicevi che...”²⁵.

Anna sembra dunque darsi a partire da ciò che gli altri proiettano su di lei o vorrebbero da lei: ci si aspetta da lei che aiuti in casa, che collabori, che racconti il suo passato. E tuttavia, ad Anna non interessa: dopo un primo momento in cui si adegua alle richieste dell'intera operazione, con il tempo la ragazza diventa sempre più insofferente, umorale e si rifiuta di interpretare una parte, di recitare ciò che in lei è inautentico e, ugualmente, ciò che di lei è vero, facendo così emergere il carattere contraddittorio, illusorio, del progetto filantropico di Grifi e Sarchielli. In una delle sequenze non editate vediamo Anna e Grifi sdraiati a letto: i due dividono una sigaretta, scherzano, poi Grifi la rimprovera perché la ragazza non aiuta in casa e per questo motivo Massimo è arrabbiato. Lei sbadiglia, dice di non sentirsi bene, che non le va di aiutare, che le gira la testa; il regista la incalza: deve organizzarsi per quando Massimo partirà, le dice che non può farsi sempre aiutare dagli altri ma deve pensare "al ragazzino" che sta per nascere. Ma Anna non ha voglia di ascoltarlo, non risponde alle sue domande, lo bacia, sorride, ripete che si sente male. Come dirà Grifi: Anna voleva amore, non pietà. Stacco.

A fronte di ciò che gli altri vorrebbero che Anna fosse, la ragazza sembra contrapporre, invece, il diritto al non-essere, rivendica la possibilità di vivere una vita senza spessore. In questo senso, Anna è molto più vicina alla figura di Adriana Astorelli, protagonista 'senza qualità' di *Io la conoscevo bene* (1965), che a un'eroina tragica: personaggio di un film senza storia, la vita della protagonista del film di Antonio Pietrangeli sembra essere definita solo da ciò che 'non è' – né santa, né attrice, madre, moglie, prostituta. Scrive Roberto De Gaetano: "chi è dunque Adriana? Quale enigma nasconde? Cosa c'è dietro la sua 'trasparenza opaca'? Nulla, nessun enigma. Adriana non rientra in nessuna categoria o tipologia di personaggio letterario convenzionale [...] Adriana non sa farsi carico della propria esperienza e dunque non sa raccontarla"²⁶. Osserviamo Adriana mentre transita tra le cose senza che tuttavia abbia alcuna presa sulle situazioni, sugli eventi, sulle umiliazioni che subisce. Ma è proprio questa 'qualsiasiità' irrimediabile che sembra destinarla alla tragedia. È, infatti, nell'attimo radicalmente finale che la donna si riappropria – finalmente – della propria vita:

nel sottrarsi allo sguardo della macchina da presa, Adriana smette di essere l'immagine che il cinema – e la società – ha fatto di lei. Allo stesso modo, anche Anna ribalta il progetto che tutti sembrano avere per lei, opponendo un fermo 'no' – il "no alla vita" di cui parlerà Vincenzo sul finale del film: impedisce alla troupe di entrare in ospedale per filmare il parto, prende congedo da Grifi e Sarchielli prima e poi da Vincenzo, diventa non-visibile, rendendo di fatto inapplicabile il progetto di far combaciare le forme della vita alla forma del cinema.

6. *Body of evidence*

Lo abbiamo detto, il corpo di Anna è in primo luogo un corpo 'cinematografico': non solo perché coincide con *Anna*, ovvero con la sua rappresentazione, con quel vissuto che è già un ruolo, come dichiarato dallo stesso Grifi, ma perché in lei si incarnano le istanze di un cinema che vuole essere altro da sé, che cerca il senso di una rigenerazione che è, tuttavia, soprattutto un ri-generare, ovvero recuperare forme di genere tradizionali per rivoluzionarle dall'interno. Si potrebbe dire, insomma, che il corpo di Anna è il corpo del cinema 'sperimentale', sul cui altare – come vedremo – verrà immolata. Ancora: il corpo di Anna è 'parlato', ovvero oggetto di una produzione discorsiva da parte dei molti personaggi che attraversano ugualmente piazza Navona e le stanze della casa di Sarchielli. Nel fuori campo del film, nel non montato, è possibile intercettare i lunghi dibattiti che si generano a partire dalla vita di Anna, dalle sue mancanze, dalle sue stranezze, dalle sue presunte incapacità – come madre, come compagna, come femminista. Se su di Anna sono state messe in atto forme violente di disciplinamento – il collegio, la prigione, l'ospedale – anche nelle parole dei registi e dell'insieme dei compagni e delle compagne, degli amici e dei conoscenti che intervengono durante il film si può scorgere il tentativo di rendere Anna un corpo "docile"²⁷, nel senso indicato da Foucault, ovvero un corpo che può essere 'amministrato': si analizzano i suoi comportamenti, ci si chiede come poterla aiutare, ma anche cosa lei debba fare – smettere di drogarsi, prendersi cura del bambino – e come dovrebbe farlo. Ma soprattutto, quello di Anna è un corpo 'esposto': non solo perché è – letteralmente – un corpo

messo a nudo ma, come suggerisce Jean-Luc Nancy – che parla di esposizione come *expeausition*:

esposizione non significa sottrarre l'intimità al suo ritirarsi e portarla fuori, metterla in evidenza. In questo caso il corpo sarebbe un'esposizione del 'sé', una traduzione, una messa in scena. 'Esposizione' significa invece che l'espressione è essa stessa intimità e ritrarsi. L' 'a sé' non vi si traduce, non vi si incarna, ma resta quel che è: questo vertiginoso ritrarsi 'da sé' che è necessario per aprire l'infinito del ritrarsi 'fino a sé'. Il corpo è questa partenza da sé, a sé²⁸.

Per il filosofo francese il corpo è sempre nell'imminenza di un movimento – nella distanza dell' 'a' che è luogo – lasciando dietro di sé – 'al suo posto' – lo spazio dell'assenza. Ma se i corpi sono sempre sul punto di partire, cadere, allontanarsi, allora sarà su questa dis-locazione che dovremo adesso soffermarci.

Abbiamo già sottolineato come, analizzando il film, sia possibile individuare alcuni momenti di frattura, eventi inaspettati che hanno rivoluzionato l'intera operazione. Se il passaggio dalla pellicola al videotape ha certo permesso di liberare il progetto dall'ideologia "miope e violenta del capitale", è soprattutto l'arrivo dei "pidocchi sottoproletari" l'evento che ha cambiato il senso della narrazione e che ha consegnato il film all'imprevisto – e dunque alla vita:

un giorno abbiamo deciso di girare la scena in cui Anna si fa la doccia. Massimo e Roland l'avevano già sceneggiata un mese prima. Anna nuda, incinta sotto l'acqua e Massimo le ricorda le battute che dovrà dire... "allora tu dici io ho paura di scivolare..." ecc. Questa scena va avanti per un bel pezzo in cui Massimo si comporta come un secondino alla buona: rimprovera Anna perché è sporca, perché non lava mai i piatti, fa perfino lo spiritoso su eventuali pidocchi. E alla fine di questa doccia, quando ha lavato bene bene Anna e si congratula con se stesso per averla ripulita, recuperata resa degna di essere ospite in casa sua, si guarda la mano e vede un pidocchio. Un pidocchio vero. E poi i pidocchi vengono fuori a decine. Ci grattavamo tutti, ci siamo odiati. Nessuno ha più voglia di recitare, e questo nel film si vede molto bene. Da quel momento non potevamo più amministrare i disagi di Anna dall'alto con quello strumento borghese che è la pietà, perché i disagi di Anna, attraverso i pidocchi erano passati sulle nostre teste... con una manciata di pidocchi che non sapeva nemmeno di avere, Anna ci ha trascinato giù dal piedistallo della regia. Questi pidocchi sottoproletari, questi pidocchi imprevisi ci hanno fatto smettere di amministrare pidocchiosamente il vissuto

di Anna. Da quel giorno Anna ha rifiutato di recitare ciò che in lei era autentico²⁹.

Con queste parole il regista Alberto Grifi ha raccontato una delle sequenze più famose del film, ovvero il momento in cui si scopre che Anna ha i pidocchi. È una sequenza intensa, che condensa in sé le contraddizioni e le ipocrisie alla base del progetto ‘umanitario’, filantropico di Grifi e Sarchielli. Anna viene fatta spogliare, filmata mentre si insapona; Sarchielli invece si comporta come “un secondino”³⁰, la sgrida con fare paternalista, gioca con il latte che cola dai suoi seni gonfi, le dice che deve lavarsi bene i piedi. Anna chiede se può fare la doccia da sola, dice che si vergogna. Poi, ubbidiente alle regole della regia, comincia a lavarsi. La vediamo seduta a terra, nuda, mentre si lava i piedi, poi Sarchielli interviene dicendo che va bene così, può bastare. Ma è questo il momento in cui la vita collassa dentro il film: Massimo si accorge che Anna ha davvero i pidocchi, non è più uno scherzo, non è più finzione.

C'è un primo punto radicale: come sottolineato allo stesso Grifi in uno dei nastri del ‘fuori campo’ di *Anna* – precisamente il nastro “B”, realizzato a circa un anno di distanza dalla fine delle riprese – fino a quel momento si era celebrata una realtà che non era pericolosa, perché assunta dentro il dispositivo cinematografico, dentro lo spettacolo; un pericolo – quello della realtà – che ritorna violentemente con la scoperta dei pidocchi. Potremmo dire che il cinema ha funzionato quale forma di immunizzazione, come dispositivo per contenere il contagio, per impedire ogni possibile contaminazione. E del resto, come suggerisce Roberto Esposito, l’immunizzazione è il sacrificio del vivente, cioè di ogni forma-di-vita qualificata, alla sua nuda falda biologica³¹ e, in questo senso, non è errato dire che Anna è davvero filmata nella sua “nuda vita”³². Nel momento immediatamente successivo alla scoperta dei pidocchi, vediamo Vincenzo intento a pettinare Anna, cercare i pidocchi – “i più grossi che abbia mai visto!” – tra i capelli della ragazza; poi la camera si sposta sulla pancia di Anna, mentre lei è intenta a giocare con i peli del suo pube “come se fosse un gorilla allo zoo”³³. E tuttavia, non è possibile manipolare le immagini senza venire ‘esposti’ al loro potere epidemico; allo stesso tempo, il cinema

sembra dover fare un passo indietro davanti all'eccedenza della vita, un eccesso che non solo impossibile da contenere – e da formalizzare – ma che finisce per 'infestare' il film.

Ma ad 'infestare' il film è la stessa natura 'fantasmatica' delle immagini: ciò che sopra-vive, infatti, sembra essere l'esile figura di Ninfa³⁴, la cui vitalità indistruttibile viene a noi da lontano ed è incapace di morire del tutto. "Ninfa", ci suggerisce Didi-Huberman, non va mai da qualche parte. E tuttavia, ciò che qui ci interessa è quel movimento lentissimo "come un film girato per decine di secoli che vorremmo accelerare per capirne la logica, un movimento che non smette di inquietare: è l'inarrestabile 'caduta' della Ninfa, il suo movimento verso il suolo, il suo rovinare al rallentatore"³⁵. Torniamo allora ad Anna: osserviamo il suo scivolamento verso il basso mentre, seduta per terra, viene filmata mentre si lava i piedi. Un movimento ugualmente "sensuale e mortifero", presagio della sua futura sparizione. Non sappiamo ancora quando e dove il fantasma 'pieno di vita' della Ninfa riapparirà. Del resto, nell'immagine che sopravvive, la sopravvivenza si fa spesso soltanto immagine.

7. Epilogo (c'è la primavera e poi c'è l'estate)

Vincenzo è fermo davanti alla camera: è raggianti, dice che stanno per spuntargli le ali. La bambina di Anna è nata, sta bene ma al momento la mamma non può vederla perché i medici hanno paura che i pidocchi possano attaccarsi anche alla bambina. Alla domanda su cosa faranno in futuro, Vincenzo risponde che non lo sa: verrà la primavera e poi l'estate. Vincenzo è Vincenzo Mazza, l'elettricista della troupe, ex operaio alla Pirelli, ma anche il terzo *turning point* dell'intera operazione. Vincenzo, infatti, entra in campo e manifesta i propri sentimenti ad Anna. È lo stesso Grifi a sottolineare come il ragazzo rappresenti la vera "presa del potere" da parte della vita: rifiutando l'esclusione che il cinema riserva alle maestranze, Vincenzo ha di fatto stravolto ogni piano registico. Adesso però siamo fuori dall'ospedale: Anna ha impedito che Grifi e Sarchielli entrassero nella struttura per riprendere il parto; Vincenzo prova a giustificarla: dice che ci voleva un permesso speciale ma in una delle registrazioni che non sono state

editate sentiamo Grifi dire che la richiesta era stata fatta, era tutto in regola.

Un anno e mezzo dopo Vincenzo è di nuovo davanti alla camera di Grifi: Anna è andata via, lo ha lasciato. Non è un “no” rivoluzionario quello di Anna, la “giusta violenza rivoluzionaria”, ma è un no alla vita, all’amore, alla bambina. “Questo in un anno e mezzo Anna non ha voluto portare avanti, quest...”. Finisce così, *Anna*. Un rumore secco, un taglio. Tra il parto di Anna e la sua sparizione trascorre un anno e mezzo, un tempo in cui vediamo la ragazza una sola volta: alcuni mesi dopo la fine delle riprese si ritrovano di nuovo tutti insieme, a guardare le registrazioni, a ricordare i momenti che non sono stati registrati, a commentare insieme a Vincenzo quanto sono cambiati, quanto lei è cambiata: “quando giravo” dice “non capivo tante cose”. Sembra felice.

Non vedremo più Anna: da quel momento la sua immagine diventerà imprevedibile. Ci proveranno ancora Grifi e Sarchielli quando, due anni dopo la sua scomparsa, Anna telefona loro dal manicomio e chiede piangendo che i due vadano a tirarla fuori da lì: i due non sapranno fare altro che continuare a filmare. È ancora Grifi ad ammettere il fallimento dell’intera operazione: “abbiamo preferito un film sulla realtà piuttosto che lottare per creare una realtà un po’ meno schifosa. È più comodo”³⁶.

Nel 1977 Vincenzo viene accoltellato da Claudio Volontè, fratello dell’attore Gian Maria: era intervenuto per aiutare la moglie di Volontè durante una violenta lite tra i due, ma finisce pugnalato e muore. Di lui rimane un articolo sul giornale del 29 luglio del 1977. Per lui è arrivata la primavera, poi l’estate. Fine. Anna, invece, è ancora un fantasma: si muove tra la storia del cinema e la storia dei media facendosi carico dei cambiamenti che hanno attraversato entrambe, medium e punto di contatto tra le due. Di lei non sapremo più nulla. Forse, non l’abbiamo mai conosciuta bene.

8. *Dal fuoricampo: Anna – non ancora Atzori*

Venezia, 1975: si parla di *Anna*, non si parla di Anna. Sul finire della conversazione col pubblico Alberto Grifi improvvisamente cita Anna,

assegna a lei un ruolo e un possibile, assume l'ipotesi che lei potesse filmare. Disegna retoricamente il gioco del rovescio, il punto di vista mancato, il controcampo attivo e agente di Anna-filmmaker. E, mentre dice questo, senza soluzione di continuità, Grifi afferma che magari Anna avrebbe piuttosto distrutto la camera³⁷, Anna non sarebbe stata la 'carne dell'apparato', la forma del dispositivo umano che, proteiforme, assume l'estensione della camera come presa possibile sul mondo, come assunzione dello sguardo risolto in quanto inquadratura, e quindi tecnica e partizione del sensibile. Anna, in fondo, è l'opaco. In *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), un'altra figura femminile lavora, nella finzione del suo corpo che recita, la messa in scena del lavoro servile, della condizione di minorità improvvisamente segnata dall'evenienza della riproduzione, lavoro biologico della riproduzione, nella condizione definita dalla finzione, nell'invito a osservarla come attrice e fattrice. Maria, in *Umberto D.*, nel film più zavattiniano di Vittorio De Sica, è, certo, la carne del mondo nel senso di Merleau-Ponty, ma è soprattutto la carne del 'possibile', sia letteralmente, perché è incinta, sia metaforicamente, per il mondo di desideri e di paure che configura, che inaugura nei suoi gesti quotidiani. Anna si manifesta invece come spossata, esausta, ma non nel senso dei non eroi beckettiani di Gilles Deleuze. Anna, infatti, rimane *Anna*, attrice àgita, vita agitata ma àgita. Mentre Maria alla finestra altro non era che un'enunciazione enunciata, ma anche un'annunciazione annunciata, Anna è un dispositivo enunciato, un dispositivo annunciato, seppure in nome della vita³⁸. Anna infatti resta tragicamente presente, coazione alla ripetizione, nell'infinità attualità del suo essere 'dispositivo': Maria si è ritratta nella sua stessa ombra, nell'informe della patina di zolfo del set cucina di un appartamento di Torino, come una memoria del neorealismo. Anna – il suo esser stato dispositivo – è un'archeologia mediale in vitro. Anna Atzori lo fu, un tempo, in vivo.

¹ Pur avendo concertato insieme la stesura dell'intero articolo, Carmelo Marabello è autore della parte introduttiva e delle conclusioni (1, 2, 3 e 8), Simona Arillotta è autrice del restante testo (4,5,6 e 7).

² Vedi "The Berlinale Forum Archive 1971 – 2024", disponibile online all'indirizzo <https://www.arsenal-berlin.de/en/forum-forum-expanded/archive/> (consultato il 1.11.2025).

³ Archivio Storico della Biennale di Venezia (ASAC), *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La Biennale di Venezia, 1932-2019*, Venezia, Edizioni della Biennale di Venezia, 2019, pp. 239-240.

⁴ Corpus del materiale originario di *Anna* conservato su oltre 11 ore di nastri video. Il restauro è stato effettuato dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale in collaborazione con Associazione Culturale Alberto Grifi presso i laboratori di La Camera Ottica dell'Università degli studi di Udine. Il risultato è *I fuori campo di Anna*, in programma su *Fuoriorario* (RAI). Il video ½ SONY EIAJ, della durata di 41 minuti, mostra l'incontro col pubblico immediatamente successivo alla proiezione di *Anna* nelle Manifestazioni Cinematografiche della Biennale del 1975. La definizione è interessante, rimanda all'evento come manifestazione, differenziando la programmazione dalla logica festival e dalla futura e antica dizione di *Mostra d'arte cinematografica*.

⁵ *Ibid.*

⁶ N. Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001[ed. or. 1991].

⁷ Il riferimento è al dibattito "Presentazione *Anna*" contenuto all'interno del nastro ½ SONY EIAJ del 1975.

⁸ *Ibid.*, ancora nel corso del dibattito.

⁹ Vedi S. Cavell, *Qu'advient'il des choses à l'écran*, "Trafic", n. 4, 1992, pp. 30-38.

¹⁰ Disponibile online all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=7Xi5t06EyKs> (consultato il 12.11.2025)

¹¹ S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*, Cambridge (USA), Harvard University Press, 1971, p. 73.

¹² D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge (USA), Harvard University Press, 2007, pp. 80-85.

¹³ P. Virno, *Mondanità*, Roma, Manifestolibri, 1994, pp. 76-84.

¹⁴ J.-L. Comolli, *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche Editrice, 1982, pp. 94-95. Il volume fu pubblicato e promosso da "Incontri cinematografici di Salsomaggiore", direzione Aprà, e ripresentava in traduzione italiana i sei articoli pubblicati su "Les Cahiers du cinéma" tra giugno 1971 e ottobre 1982, nella sezione dal titolo omonimo.

- ¹⁵ S. Rossi, *L'evoluzione biologica di una lacrima: il cinema di Alberto Grifi*, Roma, Timia Edizioni, 2017, p. 27.
- ¹⁶ S. Busni, *Michelangelo Antonioni. L'alienista scettico*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2019, p. 104.
- ¹⁷ A. Aprà, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, in C. G. Saba, *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Bologna, CLUEB, 2006, p. 179
- ¹⁸ Vedi G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- ¹⁹ Come scrive Giorgio Agamben: "Le immagini sono vive, ma essendo fatte di tempo e memoria, la loro vita è sempre già *Nachleben*, sopravvivenza, è sempre già minacciata e in atto di assumere una forma spettrale". G. Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 23.
- ²⁰ E. Morreale, *L'ultima innocenza*, Palermo, Sellerio 2023, p. 114.
- ²¹ S. Rossi, *L'evoluzione biologica di una lacrima: il cinema di Alberto Grifi*, cit., p. 27
- ²² C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 155.
- ²³ A. Aprà, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, in C. Saba (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal futurismo alla Net. Art*, Bologna, Clueb, 2006, p. 189. Vedi anche: S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Milano, Meltemi, 2017.
- ²⁴ M. Panelli, *Di lei solo il nome. Elementi critici per una rilettura di "Anna"*, in L. Cardone et al. (a cura di), *Vaghe Stelle. Attrici dell'nel cinema italiano*, "Arabeschi", n. 10, luglio-dicembre 2017, p. 488.
- ²⁵ A. Sacchi, *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*, Venezia, Marsilio, 2024, p. 148.
- ²⁶ R. De Gaetano, *Cinema Italiano: forme, identità, stili di vita*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2018, p. 130.
- ²⁷ Si veda: M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976 [ed. or. 1975].
- ²⁸ J.-L. Nancy, *Corpus*, Napoli, Cronopio, 2020 [1992], p. 30.
- ²⁹ Trascrizione dal nastro "Presentazione *Anna* prima e dopo il film", 1976 (½ SONY EIAJ, 29"); il regista Alberto Grifi risponde a un articolo scritto dal critico Franco Cordelli su "Paese Sera".

³⁰ Grifi ha sottolineato come dissentisse dalla regia di Sarchielli, e come la loro operazione registica fosse “un’operazione di polizia”. Così si è espresso in un’intervista: “quando Anna viene presa di forza dai polsi perché costretta a fare una specie di cosa mimata infilando le mani dentro delle mutandine, facendo finta di essere una signorina – non so se ti ricordi, quella scena che io ho messo come flash back – a me è sembrata di una violenza inusitata, tant’è vero che poi smisi di girare perché mi sembrava che lì non c’eravamo più. Stavamo andando veramente verso la tortura. Oppure questa idea di vedere i seni di Anna così, soltanto per vederli, senza nessuna ragione reale, che erano forse concessioni al mercato, ma credo anche che sono il momento più pesante di una cultura da film di cassetta che vuole vedere tette e culi [...] queste immagini che tu dici, quella della violenza fisica del torturato e la mia abitudine invece a vedere il corpo nella sua leggibilità muscolare, inconscia, si sono stranamente sommate. Stranamente poi non lo so, perché in fondo eravamo correi tutti quanti di quella storia”. S. Rossi, *L'evoluzione biologica di una lacrima: il cinema di Alberto Grifi*, cit., pp. 32-33.

³¹ Vedi R. Esposito *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino, Einaudi, 2002.

³² È interessante notare come nel corso della discussione registrata nel nastro “B”, Grifi faccia riferimento al box doccia della casa di Sarchielli come alla doccia “del campo di concentramento”, ovvero “il” luogo in cui il potere biopolitico si rovescia in tanatopolitica.

³³ R. Kushner, *La sparizione di una donna in rivolta*, “Alias”, 22 dicembre 2012, p. 4.

³⁴ Il riferimento qui è alla ‘Ninfa warburghiana’, creatura il cui “passaggio” – o passo – attraverso la storia delle arti e delle immagini è stato rilevato da Aby Warburg e dai suoi collaboratori; alla Ninfa è dedicata la Tavola 46 del *Bilderatlas Mnemosyne*.

³⁵ G. Didi-Huberman, *Ninfa Moderna. Saggio sul pannello caduto*, Milano, Abscondita, 2013 [ed. or. 2002], p. 18.

³⁶ Trascrizione dal nastro “Presentazione *Anna* prima e dopo il film, 1976 (½ SONY EIAJ, 29)”

³⁷ *Fuori campo di Anna*, *Fuoriorario*, RaiPlay, 2025, disponibile online all’indirizzo <https://www.raiplay.it/programmi/anna1975/extra/fuori-campo-di-anna> (consultato il 1.11.2025).

³⁸ Vedi C. Marabello, *Quotidiano*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, vol. III, Milano, Mimesis, 2016, pp. 30-32.