

Emilio Maggio

## *La verifica incerta*<sup>1</sup>

### **Luoghi (comuni) dello sfruttamento e spazi (in comune) di resistenza. Il cinema ex-sperimentale di Alberto Grifi**

Nel descrivere l'azione teatrale degli attori nel lavoro di Braibanti, le lenti, i prismi a diffrazione cromatica, gli specchi deformanti, aggiunti agli obiettivi della macchina da presa erano usati come vie di percezione nuove eppure antichissime, quasi che il cameraman tornasse a guardare il mondo come un pesce, anfibio, rettile, infine mammifero e ripercorresse la storia della nostra specie e dell'occhio che dall'oceano si affacciò sulla terra evolvendosi nel succedersi delle ere planetarie e, ferenczianamente, facendo riaffiorare *l'inconscio biologico della visione*.

(A. Grifi)<sup>2</sup>

In *Grifi spiegato ai bambini – Il mattatoio su internet*<sup>3</sup>, intervista realizzata nel 1998 da Cristina Mazza, Emiliano Battista e Agapito Di Pilla, Alberto Grifi chiarisce che cosa rappresenti per una moderna società democratica, strutturata sullo sviluppo e sul progresso, alimentare un sistema di sfruttamento *piramidale* e gerarchicamente diviso per classi e specie; e come, per usare le sue parole la «questione (animale) sia l'epicentro per capire cosa significa essere comunisti oggi, cosa significa fare resistenza»<sup>4</sup>.

1 *La verifica incerta* è forse l'opera più nota che Alberto Grifi realizzò insieme al pittore e artista concettuale Gianfranco Baruchello tra il 1964 e il 1965. Come tutte le *operazioni artistiche* di Grifi anche questa fu un'opera in divenire, nel senso che non ne esiste una versione definitiva. La versione *ufficiale* è probabilmente quella presentata in anteprima a Parigi da Marcel Duchamp nel 1965. Il *film* è il risultato del montaggio di scarti di scadenti pellicole americane di genere poliziesco e western, i cosiddetti film di serie B destinati alle sale di seconda visione, associati per temi, soggetti e azioni. *Blob*, il fortunato esperimento televisivo concepito da Enrico Ghezzi, trae ispirazione direttamente da *Verifica incerta*.

2 Il commento in esergo è tratto da *Transfert per Kamera verso Virulentia*, <http://www.albertogrifi.com/106?post=143>.b Questo lavoro consiste in un'originalissima videoregistrazione/reinterpretazione di una serie di performance del filosofo Aldo Braibanti con cui Alberto spesso collaborava. *L'inconscio biologico della visione* a cui allude Grifi si riferisce in parte a *Immagini di città* di Benjamin, in parte al cinema alcolico/poetico evocato da Epstein nel suo *Alcol e cinema*, trad. it. di C. Tognolotti, Il Principe costante ed., Milano 2002.

3 <https://youtu.be/GdVVtRwqbM>.

4 A. Grifi, *Grifi spiegato ai bambini. Il mattatoio su internet*, Italia 1994.

Questa videoregistrazione<sup>5</sup> della durata di circa 30 minuti fornisce la possibilità di pensare il cinema, e le sue derive mediali, come *macchina* di liberazione, piuttosto che come dispositivo di assoggettamento e soprattutto di ripensare le potenzialità cinetiche dello sguardo cercando di materializzare l'idea dell'*immaginazione al potere* attraverso l'utopia politica del cinema militante e/o sperimentale<sup>6</sup>. Non solo. Ci permette anche, e ancora una volta, di capire come il problema dello sfruttamento non sia solo una questione di classe ma riguardi le "questioni di specie"<sup>7</sup>.

Grazie alle parole di Grifi, che si avvale del suono della morte e del dolore degli animali macellati registrato sul *campo* al posto delle immagini dello strazio, cercherò di evidenziare alcune questioni che non riguardano solo la filosofia antispecista, ma anche le pratiche di radicalità politica in cui i processi audiovisivi e iconici, come forme di contropotere, hanno prodotto una nuova idea di *differenza* in grado di sovvertire norme e linguaggi precostituiti. L'idea di Grifi, che in qualche modo finisce per strutturare l'intero suo progetto, era quella di diffondere nell'etere il *suono* terrificante dell'animale dentro il macello, utilizzando materiali registrati qualche

5 Uso di proposito un lessico desueto, ma ancora fortemente denotativo del carattere conflittuale e contro culturale di gran parte delle opere, degli interventi critici, degli articoli e dei saggi di Grifi. Il linguaggio del cineasta intende evocare, coscientemente, l'impatto del cinema militante degli anni '70 sulle generazioni successive.

6 La questione legata al cinema militante e alle sue declinazioni è tuttora aperta. Nonostante sia motivo di analisi retrospettive e interpretazioni, il suo passaggio alla Storia non ha esaurito il problema di che cosa abbia rappresentato il cinema militante nel periodo che va dagli anni '60 alla decade successiva e se abbia prodotto effettivamente qualcosa di valido e significativo, almeno in Italia. La Francia, ad esempio, fu il luogo in cui il cinema militante generò non solo un manifesto teorico-politico, *Pour un cinéma militant*, redatto da Chris Marker insieme a un gruppo di cineasti, ma anche esperienze di cinema alternativo come quelle legate al *Groupe Dziga Vertov*, coordinato da Godard insieme a Gorin, e che diedero vita a due storiche produzioni molto influenti nel dibattito teorico e intellettuale italiano del tempo, come *Vent d'est* e *Luttes en Italie*. Pertanto più che di cinema si dovrebbe parlare di produzione audiovisiva caratterizzata da un'evidente e proclamata volontà controinformativa legata al movimento studentesco e ai gruppi della sinistra extraparlamentare e supportata soprattutto dalla apparente democratizzazione di quella fase del capitale in cui i nuovi dispositivi di riproduzione della realtà sembravano essere accessibili a tutti. Il dibattito, comunque, non esauriva la questione fondamentale del linguaggio, visto come ulteriore possibilità di decostruzione e di critica radicale alla società dello spettacolo e, conseguentemente, all'autorialità del cosiddetto cinema impegnato e alla dittatura del soggetto che produce, esprime, dirige, cattura, controlla, filma. Pertanto si può affermare che, piuttosto che fare cinema sulla politica alla stregua degli autori del cosiddetto cinema civile – quali Rosi, Lizzani e Petri – era stato necessario, per la causa rivoluzionaria, fare cinema realmente politico, un cinema libero sia dalle regole imposte dal mercato, strutturato sul sistema produttivo, realizzativo e distributivo, sia dalle convenzioni logico-narrative e drammaturgiche della macchina cine-spettacolare. Cfr., Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 17-88; Edoardo Bruno, «L'ideologia del film», in Antonio Bertini (a cura di), *Tecnica e ideologia*, Bulzoni, Roma 1980; Faliero Rosati (a cura di), *1968-1972. Esperienze di cinema militante*, studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973.

7 Massimo Filippi, *Questioni di specie*, Elèuthera, Milano 2017.

anno prima nel mattatoio di Rieti e in quello di Reggio Emilia<sup>8</sup>, al fine di provocare negli ascoltatori, loro malgrado, una sorta di presa di coscienza e di consapevolezza responsabile. Un'idea la cui ragione di fondo era quella di «porre le basi di un pensiero politico capace di mettersi all'ascolto di ciò che l'*immenso dolore animale* ha da dirci»<sup>9</sup>.

Imprescindibile, comunque, è sottolineare che Grifi si muove in un ambito di sperimentazione audiovisiva che, tra la fine degli anni '60 e la fine del decennio successivo, ossia il periodo in cui avvengono i due più importanti sommovimenti contro culturali del Novecento italiano – il '68 e il '77 –, voleva rimettere in discussione prima di tutto i confini e le specificità delle varie espressioni artistiche. È per questo che termini con cui siamo abituati a identificare e a designare l'ufficialità istituzionale, che gerarchizza ruoli e funzioni degli addetti ai lavori nei vari ambiti della comunicazione e delle istanze dell'arte, non hanno nulla a che vedere con il *lavoro* dell'*artigiano* Grifi. A più di dieci anni dalla sua scomparsa si può affermare che Alberto Grifi, più che un film-maker, un regista, un videoartista, un cineasta, un videomaker, è stato prima di tutto un agitatore culturale. Bisogna poi chiarire che *per presa di coscienza*, Grifi intendeva un vero e proprio processo di emancipazione dello sguardo; un processo in grado di arricchire l'*esperienza* spettatoriale, trasformandola da mero fenomeno ricettivo, strutturato sui codici espressivi omologanti dell'intrattenimento mediatico, in progetto rivoluzionario foriero di inedite dinamiche percettive e relazionali. In questo modo, il cinema poteva diventare un efficace strumento per abbattere l'*ordine costituito*, rappresentato dall'industria dello spettacolo, dalle sue leggi di mercato e soprattutto dalla distanza dalla vita, intesa come manifestazione epifanica del mondo. Insomma, la *coscienza spettatoriale* è una questione politica che va a confliggere con tutta un'elaborazione teorica e un approccio accademico, molto in voga in questo momento di euforia cognitivista<sup>10</sup>, che ridurrebbe l'esperienza visiva a questione neuroscientifica: «Il paradosso dell'empatia fisica rispetto alla condivisione della coscienza politica non è proprio che la pretesa "profondità" della risposta neurale è di

8 Grifi realizzò, con l'ausilio di un registratore (evidentemente l'uso di una telecamera avrebbe comportato una serie di problemi logistici e burocratici quali l'agibilità degli spazi, permessi e liberatorie) ben 23 puntate di un'inchiesta radiofonica sui mattatoi italiani che andò in onda su *Radio Blackout* di Torino e su *Radio Città Futura* di Roma. L'idea era anche quella di una programmazione sulle frequenze della RAI la notte di Natale.

9 *Ibidem*, p. 19.

10 Emblematico mi sembra, a questo proposito, il caso del neuroscienziato Antonio Damasio, che in *Emozione e coscienza*, trad. it. di S. Frediani, Adelphi, Milano 2000, traduce la questione della coscienza umana nei termini di "film nel cervello". Il cinema cioè adotterebbe gli stessi codici e lo stesso linguaggio della mente umana, trasfigurando la realtà esterna in forme plausibili e comprensibili alla nostra coscienza.

plateale superficialità etica?»<sup>11</sup>.

Che cosa significa, allora, *Grifi spiegato ai bambini – Il mattatoio su Internet?* Grifi, oltre a dichiarare palesemente l'urgenza controinformativa su una questione bandita dai media ufficiali come quella riguardante la macellazione degli animali "da reddito", sembra suggerirci che l'assoggettamento biopolitico dello spettatore e il suo controllo avvengono grazie a un processo capillare di infantilizzazione di massa. Lo scopo pedagogico del video viene in qualche misura demitizzato dall'autoironia con cui l'autore mette in gioco se stesso, il suo nome e il suo ruolo di operatore culturale indipendente. Il riferimento alla rete – l'intento di Grifi era quello di utilizzare il dispositivo digitale per sensibilizzare un potenziale bacino di nuovi fruitori – esplicita inoltre l'enorme interesse di Grifi nei confronti della tecnologia. Internet rappresentava negli anni '90 uno strumento di emancipazione proprio da quei processi di infantilizzazione che inibivano la massa degli spettatori abituati a consumare in modo passivo e superficiale la merce-spettacolo, insieme all'informazione di Stato e a quella *mainstream*. In qualche modo, la rete rappresentava uno strumento di liberazione, così come negli anni '70 la video-camera era stato uno strumento per la riappropriazione *dei mezzi di riproduzione* da parte del nuovo proletariato giovanile, formato da studenti e futuri disoccupati, nonché un'arma per perpetuare la lotta di classe dentro le cosiddette sovrastrutture culturali e mediatiche del Capitale, nei processi di produzione dell'immaginario collettivo.

*Il mattatoio su Internet* sembra presagire una nuova modalità di scambio e condivisione delle informazioni, e il loro uso sociale, oltre che la costruzione di un *sapere* diffuso orizzontalmente e immediatamente disponibile come neo-valore d'uso, supplendo così a quel deficit tecnologico che l'attivismo politico della generazione precedente aveva pagato in termini di comunicazione e di visibilità. Limite questo che aveva in qualche modo sempre caratterizzato il cinema militante, la cui produzione sembrava rivolgersi a un pubblico già politicizzato e culturalmente smaliziato, come quello dei circoli rivoluzionari e del movimento studentesco.

## Il mattatoio

In un momento in cui il dibattito *welfarista* sul benessere degli animali

11 Marcello Walter Bruno, «L'errore di Capa: neuroestetica del miliziano», in «Fata Morgana» n. 31, gennaio-febbraio 2017.

“da reddito” ha prodotto come risultato una serie di normative che determinano una nuova profilassi igienico-sanitaria in nome di una zootecnia sostenibile – a questo proposito in Francia è in discussione una proposta di legge per la presenza di telecamere all'interno dei mattatoi –, il video di Grifi anticipa uno dei temi più dirimenti sulla questione animale, e cioè quello relativo alla violenza e alle immagini del dolore. L'idea di Grifi, come già accennato, era quella di diffondere nell'etere il *suono* del mattatoio nei giorni delle festività natalizie. Un'operazione di *guerriglia situazionista* che assume un ulteriore spessore significativo se pensiamo alle conseguenze in termini di feticizzazione dell'osceno che le immagini della sofferenza animale producono nello sguardo degli spettatori.

L'intervista inizia, non a caso, con le dichiarazioni di un veterinario che, in tono distaccato e professionale, elenca e descrive le modalità *incruente e civili* – lo stordimento degli animali mediante un'apposita pistola – adottate dal personale addetto all'uccisione e alla macellazione, mentre in sottofondo *scorrono* le urla e le grida degli animali squartati. Come poi confessa il *professionista*, questa specie di “eutanasia indolore” serve non tanto a non far soffrire gli animali quanto ad «ottenere una carne più bianca in quanto l'uccisione e la morte avvengono per dissanguamento». L'ipocrisia del progredito sistema di macellazione assistita *verifica* insomma le potenzialità e l'efficienza della tecnologia della *dolce* morte sugli animali al macello: «Non è come la sedia elettrica, la corrente è continua. Con la corrente alternata, infatti, la tensione è talmente alta che il sangue evaporerebbe», continua il veterinario<sup>12</sup>.

Le parole di Grifi per controbattere alla delirante apologia della carne da parte del veterinario vogliono provocare una riflessione intorno al processo umano dello stare al mondo, dell'*uscire fuori di sé* con cui l'arte po-etica eclissa le convenzioni attraverso cui i sistemi culturali ufficiali promuovono i propri circuiti dell'informazione e della comunicazione. Esattamente per questo la *verifica* dell'audiovisivo militante deve necessariamente

12 A questo punto è necessario ricordare che Thomas Alva Edison, la cui fama è strettamente connessa alla nascita del cinema (fu infatti tra i primi a comprendere come l'invenzione del cinema fosse lo strumento più congeniale per *verificare* l'imprenditorialità capitalista e, allo stesso tempo, la più sofisticata macchina di manipolazione delle coscienze e di assoggettamento delle masse), non si sia fatto alcuno scrupolo nel progettare, organizzare, allestire e filmare nel 1903 a Brooklyn l'esecuzione pubblica e spettacolare tramite elettrocuzione dell'elefantessa Topsy, rea di avere ucciso i propri aguzzini del circo di Coney Island, dove prestava *servizio*. L'insensibilità di Edison era dovuta in gran parte all'ambizione di vincere la guerra commerciale che, agli albori del Novecento, si stava disputando tra la corrente alternata, molto economica ma anche molto pericolosa, e quella continua di cui fu il massimo rappresentante e sostenitore. Questa rudimentale sedia elettrica fu testata sull'elefantessa proprio per dimostrare l'inefficacia della corrente alternata e i suoi dirompenti effetti letali.

rimanere incerta in modo da operare come un incessante metodo di conoscenza. Come ebbe ad affermare Baruchello:

Il caso, l'incerto, l'inutile sono sicure promesse di una chiarezza futura, almeno per quanto riguarda le comunicazioni categoriche. Il funzionale, il certo, sono causa di gravi oscurità che alla lunga minano la libertà<sup>13</sup>.

Se gli animali hanno sempre giocato un ruolo fondamentale nel processo di *verifica* delle immagini riprodotte<sup>14</sup>, allora *incerta* deve essere la prospettiva rivoluzionaria su che cosa si filma e su come lo si filma. Ancora Baruchello: «Io lavoro nella zona del “come se fosse”, salvo saltuaria, casuale (e incerta) verifica». Il che vuol dire che l'arte in generale e il cinema in particolare non devono ribadire il *potere* del dispositivo come funzionale alla *messa in scena* dell'uomo e della sua storia, ma semmai lavorare con gli uomini e la loro storia.

Ne *Il mattatoio su internet*, Grifi pone quindi il problema delle *forme di vita*. La questione dello sfruttamento non riguarda più i corpi martoriati e uccisi, almeno non solo questo, quanto piuttosto «il reciproco gioco delle forme di vita, e i protocolli di sperimentazione che ne costituiscono la trama locale»<sup>15</sup>. Portando alle estreme conseguenze la lezione zavattiniana del «pedinamento della realtà»<sup>16</sup>, il regista romano compie una sorta di trasfigurazione delle *forme di vita* in *forme della rappresentazione*. Una questione decisiva per chi, come lui, si è sempre posto il problema di come i mezzi di comunicazione e il cinema intervengano sulla realtà modificandola. In questo senso, il *comunismo* di Grifi consiste nell'elaborazione di una nuova idea di “bellezza etica”, merce invendibile, da contrapporre alla bellezza estetica. Il *gioco* delle forme di vita è poi un modo per contrastare l'idea stessa di *sopravvivenza*. La mitopoiesi del sopravvissuto non solo produce effetti nefasti per mondi possibili e altri, come quelli vissuti e

condivisi con gli altri animali (e qui entrano in ballo altre mitologie quali quella della carne come alimento indispensabile), ma anche, e soprattutto, l'impossibilità di concepire e sperimentare la costruzione di mondi sensibili diversi. Più semplicemente, la morte deve essere riconsiderata come la fine di una vita e non come l'incessante agonia di corpi condannati alla sopravvivenza e allo sfruttamento. La morte, paradossalmente, diventa per una moltitudine di esistenze marginalizzate e discriminate l'unica forma di liberazione:

Perché la morte, invece di coronare con un sonno sereno un'esuberanza vitale generosamente assunta, dà un senso miserevole a una realtà che il saccheggio della natura attraverso il lavoro e il profitto impone come unica possibile<sup>17</sup>.

La *carne bianca* e l'*ipnosi*, argomenti che il veterinario usa come giustificazioni funzionali alla messa a morte degli animali, qualificano il processo della macellazione come ulteriore corollario dell'ideologia della superiorità della *razza bianca* e dell'efficacia della tecnologia come strumento di manipolazione e *stordimento* delle coscienze. La *bianchezza* e l'intorpidimento delle capacità critiche delle masse costituiscono i cardini ideologici attraverso cui nasce e si evolve il regime spettacolare cinematografico. Allo stesso modo il mito della *bianchezza* e l'approccio *contemplativo*, che strutturava la ricezione delle espressioni artistiche di inizio Novecento, non facevano che ribadire il carattere colonialista dell'espansionismo occidentale, che avrà come conseguenza un immane numero di vittime provocate da due guerre mondiali, da epidemie, da carestie e dalla soluzione finale nei campi di sterminio nazisti.

### Auschwitz<sup>18</sup>

In questa sede, non è necessario riproporre l'analogia tra campo di sterminio e mattatoio al fine di propagandare la presunta malvagità che

13 Dichiarazione rilasciata da Gianfranco Baruchello all'anteprima di *Verifica incerta* tenutasi a Parigi nel 1965, prima dell'incontro con Marcel Duchamp a cui il film era dedicato.

14 Non è il caso in questa sede di dilungarci sulla questione dell'animale come soggetto di sperimentazione per testare le immagini in movimento e il cinema come laboratorio dell'*immagine-movimento*. Argomento che meriterebbe ben altro approfondimento. Mi limito, pertanto, a ricordare come attraverso il movimento animale il cinema collaudi le proprie potenzialità di macchina immaginifica. Il galoppo degli animali cronofotografati da Muybridge o il volo degli uccelli colto dal *fulmine* fotografico di Marey non solo producono l'illusione del movimento ma inducono lo spettatore a credere che esista un mondo senza gli umani. Il *regno animale* diventa così il regno del cinema.

15 Tiqqun, *Teoria del Bloom*, trad. it. di Tiqqun, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 130.

16 Cesare Zavattini, *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo, ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano 2002.

17 Raoul Vaneigem, *Né vendetta né perdono. Giustizia moderna e crimini contro l'umanità*, trad. it. di C. Lagomarsino, Elèuthera, Milano 2010, p. 101.

18 Tra il 1965 e il 1967 Grifi compose un *film-saggio* dal titolo *L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima*, utilizzando materiali di repertorio tratti da sequenze scartate di *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni e altre girate direttamente sul *campo* (di sterminio) di Auschwitz.

connoterebbe l'intero genere umano. Non c'è dubbio, tuttavia, che sia rintracciabile una relazione tra le architetture della produzione di merci materiali e immateriali, l'accumulazione di *plusvalore* e le tecniche di sfruttamento dell'alienazione e della negazione violenta della libertà delle *forme di vita*. Grifi lo esplicita direttamente quando rievoca le 23 inchieste realizzate nei mattatoi di Rieti e di Reggio Emilia. Senza remore, il regista romano paragona il circuito di morte, smontaggio e ricombinazione dei corpi animali straziati alle strutture e alle dinamiche dei campi di sterminio nazisti.

A tal proposito, bisognerebbe anche evidenziare come tale analogia si adatti alla struttura della fabbrica fordista. La combinazione di ambienti collaudati alla reificazione del corpo produttivo dell'operaio con i congegni alienanti della catena di montaggio rimandano, in modo evidente, alla catena di smontaggio dei corpi animali e all'efficientissima macchina di sterminio dei campi nazisti con la loro selezione dei detenuti secondo attitudini, prestanza fisica e codici razziali. La progettazione degli spazi e degli edifici che andavano a costituire la logistica dei campi era concepita per rendere funzionali le infrastrutture della reclusione a una moderna idea di eliminazione razionale dei corpi disfunzionali in quanto non detentori dei requisiti atti alla sopravvivenza, come la razza, la classe, il genere, l'età e la salute.

Il campo, in un primo tempo di reclusione, in seguito di sterminio, è stato il laboratorio atto a stilare il percorso delle vite che potevano-dovevano essere sfruttate in nome dei benefici di cui poteva godere un'unica razza/classe di privilegiati. L'eugenetica nazista cercava di dare *sensò* alle farneticanti teorie razziali, rendendole proficue allo sfruttamento di una nuova classe di schiavi contrassegnati dallo stigma del gene, necessarie per i benefici della collettività civile e normata. Del resto è noto come i prigionieri dei campi di concentramento abbiano rappresentato l'inesauribile serbatoio a cui attingere per prelevare forza-lavoro gratuita per i grandi gruppi industriali tedeschi del tempo, come Krupp, Siemens, Opel, BASF e Bayer. Gli stessi gruppi che hanno contribuito, nel dopoguerra, alla denazificazione della nazione e alla sua rinascita industriale. La scritta *Arbeit macht frei*, che campeggiava sopra il cancello d'ingresso di Auschwitz, chiarisce in modo emblematico quale fosse il vero interesse che sottendeva al totalitarismo nazista: lo sfruttamento insensato di una manodopera a costo zero.

Attualmente l'*irragionevolezza* del ragionamento tecno-scientifico costituisce uno dei cardini dello sviluppo intellettuale *transumanista* che ambisce a progettare la specie perfetta, la macchina/animale, che sembra

ribadire l'efficacia del dualismo ideologico del corpo e dell'anima che ha sorretto fin qui la cultura occidentale, in un definitivo processo di assimilazione tecnocratico del sacro le cui conseguenze sono proprio l'arresto della funzione critica di cui parla Grifi nell'intervista citata. La tecnica deve subire un processo di decostruzione *dal basso* per ottenere un effetto contrario a quello per cui è stata concepita, cioè massimizzare il profitto minimizzando la sofferenza associata allo sfruttamento dei corpi e delle intelligenze. Pertanto, la rielaborazione di Internet a uso sociale fa di Grifi un operatore culturale che intende rovesciare lo scopo per cui questa stessa tecnologia è stata concepita: sovvertire un dispositivo in grado di governare e manipolare globalmente l'opinione pubblica e, di conseguenza, ogni processo democratico. Ecco allora che uno strumento nato per il controllo capillare delle coscienze (Internet è stata congegnata progettata e realizzata nel 1969 dalla DARPA, il braccio tecnologico dell'apparato militare e securitario statunitense) può essere sovvertito *disubbidendo* alle sue stesse regole. Questa riappropriazione del mezzo digitale in senso sociale e politico da intendersi come *ripresa della vita* in contrapposizione al potere del Capitale di anestetizzare la vita attraverso un processo di mortificazione e reificazione del corpo, evoca il "gesto audiovisivo" con cui Grifi si riappropriava della dimensione vitale delle pratiche di espressione, comunicazione, condivisione e riconquista degli spazi e delle situazioni che avevano caratterizzato le lotte del movimento studentesco e della classe operaia negli anni '60 e '70.

La videocamera di Grifi rappresentava non solo la reale possibilità di trasformare l'opera autoriale in operazione sociale, contribuendo così alla democratizzazione del mezzo e alla sua diffusione sul territorio e nei cosiddetti spazi pubblici, ma soprattutto la possibilità di decostruire l'idea stessa di una produzione artistica sganciata dalla sua responsabilità di pratica sociale dentro le relazioni del vivere quotidiano. In questo Grifi ribadisce la centralità delle analisi debordiane sullo spettacolo – che sussume e media ogni ambito espressivo – come rapporto sociale. La politicizzazione del dispositivo *video-camera* e la problematizzazione delle immagini risultanti dai nuovi strumenti di riproduzione della realtà diventano finalmente *questione*. E la questione delle immagini-suoni può essere interpretata come riconquista di spazi vitali e inedite modalità d'essere.

Nella parte centrale dell'intervista, Grifi sostiene che l'assistenzialismo sanitario e *welfarista* di una civiltà progredita, che il regista simboleggia con la figura del mattatoio che lo turba maggiormente – colui che *addormenta* le vittime –, altro non sia che una conseguenza e una declinazione dell'intero progetto eugenetico nazista: quello di sopprimere, in modo

indolore, le vite inutili e senza significato, come quelle animali e/o dei soggetti sottoposti a processi di animalizzazione, in nome di una selezione tecnocratica. Il cineasta romano chiama questa forma di dominio «violenza fascista».

Diventa così chiaro che l'intera produzione di Grifi è contrassegnata dall'interesse che il regista romano ha sempre avuto per i corpi. I corpi dei soggetti ripresi non sono solo corpi sfruttati, dominati, repressi, uccisi e macellati, ma sono anche corpi carichi di energia in grado di resistere e lottare per liberarsi dalle imposizioni omologanti e repressive della società dello spettacolo che alienano masse enormi di emarginati sociali e affettivi, e dalle gabbie di contenzione che imprigionano milioni di non-vite animali destinate al consumo umano. Questa «antropologia della disubbidienza»<sup>19</sup>, che Grifi aveva già restituito con le immagini che documentavano il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro di Milano nel 1976<sup>20</sup>, trova una nuova corrispondenza proprio nelle inchieste realizzate dal regista dentro ai mattatoi. Per Grifi, insomma, il corpo «è un infinito processo di composizione»<sup>21</sup>.

Questa citazione deleuziana non è per nulla peregrina. Grifi conosceva bene il filosofo francese, così come fu un attento interprete della lezione foucaultiana e di quella del situazionista Debord. Al centro della sua poetica ci sono, infatti, sempre corpi *situati* e potenziali situazioni insurrezionali. Il corpo, dunque, riprendendo la concezione etica spinoziana e la lettura che ne dà Deleuze, benché soggetto alla pressione e alle dinamiche del potere che lo pongono in uno stato di controllo permanente, è un'anima affamata di vita. L'anima non è più espressione di una sostanza cognitiva, ma un corpo composto che si relaziona con altri corpi. I corpi ripresi da Grifi sono corpi disubbidienti – al Parco Lambro il regista non è affatto interessato alla manifestazione in sé, ai concerti, allo spettacolo dei *giovanani*; quello che lo preoccupa sono i corpi che si liberano degli indumenti, i corpi che danzano, i corpi che dibattono, contestano, urlano, rubano e occupano.

19 Annamaria Licciardello, «Sul cinema di Alberto Grifi», in Sergio Bianchi e Lanfranco Caminiti (a cura di), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, vol. III, DeriveApprodi, Roma 2008, p. 191.

20 Il Festival del proletariato giovanile nacque da un'idea di Andrea Valcarengi, fondatore della rivista «Re Nudo», vero e proprio megafono della controcoltura italiana. La manifestazione, che intendeva coniugare i rimasugli dei grandi raduni rock internazionali degli anni precedenti con una decisa caratterizzazione in senso politico e controinformativo, fu documentata e videoregistrata da una troupe di attivisti-giornalisti diretta da Grifi e promossa dal quotidiano «Lotta Continua», allora espressione del movimento studentesco e di alcuni gruppi politici extra-parlamentari.

21 Gilles Deleuze, *Cosa può un corpo. Lezioni su Spinoza*, trad. it. di A. Pardi, ombre corte, Verona 2013, p. 52.

I corpi invisibili degli animali straziati nel mattatoio non hanno oggettivamente la possibilità di liberarsi dalle gabbie e dai loro aguzzini. Ma questo non vuol dire che *non conoscono di cosa siano capaci* i loro corpi. Questa percezione fisica del corpo e dell'anima mostra come *ontologicamente* non possano esserci differenze di specie ma solo differenze costituite dalle possibilità di organizzare un corpo realmente *affettivo*:

Che cosa distingue un rospo da una scimmia? Non tanto le differenze specifiche o i caratteri generici, dice Spinoza, ma il fatto che non hanno la stessa capacità di essere affetti. Bisognerebbe realizzare delle vere e proprie mappe degli affetti degli animali. Lo stesso per gli uomini: fare una mappa dei loro affetti possibili. Diverrebbe evidente che osservando le culture e le società, gli uomini non hanno sempre avuto la stessa capacità di essere affetti<sup>22</sup>.

Il rapporto tra le tecniche della riproduzione della realtà e le immagini che testimoniano il dolore e la violenza dell'oppressione è problematico. Il catalogo delle immagini della sofferenza, codificato dai dispositivi della comunicazione audiovisiva che si sono succeduti nel corso della storia è molto spesso composto da referenti/vittime, da corpi sacrificali disponibili alle tecnologie dello sguardo. Le innumerevoli immagini che documentano il massacro degli animali nei mattatoi e il loro sfruttamento negli allevamenti devono rimandare a un referente preciso per potere essere utilizzate, per essere utili, per dimostrare che è in atto una guerra che dura da millenni. È per questo che tali immagini devono essere fortemente esplicite. Altrimenti perdono la loro funzione testimoniale. L'ambiguità di tale processo è però già insita nella disinvoltura con cui i soggetti animali vengono ripresi, inquadrati e fotografati nell'attimo della morte e del dolore. Essi sono ancora una volta dei referenti iconici e continuano a essere inesorabilmente assenti come corpi vivi. Tanto è vero che nel momento in cui sono consumati dagli sguardi degli spettatori, questi corpi già non ci sono più, ridotti e trasformati in dettagli appetibili e in merce.

Le stele poste di fronte a uno dei forni crematori di Auschwitz riproducono tre foto dei corpi nudi di donne che presto saranno *gasate*. Sono immagini furtive ottenute drammaticamente da uno dei prigionieri nel momento stesso del massacro. Ma le immagini erano originariamente quattro. L'ultima è stata eliminata perché non si vedeva nulla. Quindi considerata inutile per la memorialistica di stato, per la museificazione ufficia-

22 *Ibidem*, p. 55.

le della storia e della memoria<sup>23</sup>. Grifi ribalta proprio questa concezione istituzionale della memoria e della documentazione storica. Con un gesto squisitamente iconoclasta, il regista romano sostituisce l'effertezza delle immagini con il suono del dominio. Le sue immagini/suono diventano allora testimonianze della dignità degli animali. Le immagini che fungono da *verifica* degli avvenimenti sono in fondo immagini passive, immagini che intrattengono. Grifi ancora una volta compie un gesto eversivo sia nei confronti del regime disciplinare dello sguardo sia nei confronti della museificazione istituzionale della sofferenza, producendo «una memoria (*audiovisiva*) delle pratiche di cambiamento, delle moltitudini che dal basso irrompono sulla ribalta della sfera pubblica»<sup>24</sup>.

**«La fame umana è programmata su questo efferato delitto che si compie tutti i giorni nel mondo»**

Così risponde Grifi all'intervistatore che gli domanda perché questo interesse per il trattamento riservato agli animali da reddito nei mattatoi: «Gli animali vengono prodotti a migliaia per essere uccisi». Dopo questo laconico commento il cineasta romano cita *Il crepuscolo* di Horkheimer, mostrando la copertina dell'edizione Einaudi del 1977<sup>25</sup>. E, più in dettaglio, la pagina in cui il filosofo tedesco descrive la gerarchia piramidale dello sfruttamento che non esaurisce la forza del dominio annichilente nei confronti del proletariato, posto alla base della piramide, ma che si regge e si struttura su un livello ancora più infimo e degradante, fatto di scantinati, prigioni e sotterranei in cui sono reclusi gli animali e il *loro immenso dolore*. Grifi connette saggiamente il dolore animale all'alienazione del proletariato a cui sono sottratti i mezzi di produzione, rileggendo Marx alla luce del vuoto esistenziale dei lavoratori salariati prodotto dal ciclo virtuoso dell'accumulazione capitalista. Per Grifi, il processo capitalista dello sfruttamento è infatti *inscritto nei corpi stessi degli animali macellati*.

Nell'apparato del dominio capitalista scompare quel fondo di *umanità* che potrebbe costituire ancora la possibilità per un mondo libero dalle distinzioni di specie, di classe e di genere e, soprattutto, libero dalla

schiavitù del lavoro alienato e alienante in cui gli animali fungono da immenso serbatoio di forza-lavoro e di carne macellabile. Grifi esemplifica tutto ciò con la castrazione dei tori. I bovini maschi subiscono questo trattamento per essere maggiormente efficienti nel lavoro dei campi. I loro corpi castrati diventano così altamente produttivi, trasformandosi in pura forza-lavoro. Per Grifi, la questione animale deve necessariamente affrontare il problema della riproduzione zootecnica di specie animali adatte e adattabili all'accumulazione del profitto e all'organizzazione della macchina che amministra la nascita, l'allevamento, la cura e la salute della forza-lavoro animale. Le specie animali sono il risultato di una programmazione zootecnica e di un'organizzazione della vita che conforma i loro corpi alla macchina antropocentrica dello sfruttamento. Grifi è stato fra i primi intellettuali militanti ad aver capito la lezione foucaultiana sulla politicizzazione della vita, sulla quale il potere sperimenta la propria capacità disciplinante di amministrazione dei corpi, dalla nascita alla morte.

**Corpi (in)docili**

È docile un corpo che può essere sottomesso, che può essere utilizzato, che può essere trasformato e perfezionato. [...] non si tratta di intervenire sul corpo in massa, all'ingrosso, come fosse un'unità indissociabile, ma di lavorarlo nel dettaglio; di esercitare su di esso una coercizione a lungo mantenuta, di assicurare delle prese al livello stesso della meccanica – movimenti, gesti, attitudini, rapidità: potere infinitesimale sul corpo attivo<sup>26</sup>.

Grifi comprende con grande sagacia che le specie animali sono il risultato dell'idea di brevettabilità di corpi funzionali a svolgere determinate attività e che la docilità sia il requisito necessario alla macchina del profitto. In questo modo, la questione animale da questione culturale si fa questione biopolitica. L'assoggettamento dei corpi docili è un investimento politico da parte del potere che richiede ed esige non solo obbedienza ma soprattutto una serie di prestazioni utili alla produzione e all'accumulo di plusvalore. La merce non è solo sinonimo di beni da consumare e il suo valore non è dato solo dallo scambio economico; la merce è anche la modalità attraverso cui il potere esercita il suo incessante controllo sulle attività del

23 Georges Didi-Huberman, *Scorze*, trad. it. di A. Trocchi, Nottetempo, Roma 2014, p. 49.

24 M. W. Bruno, «Memoria e fotografia», in «Fata Morgana» n. 25, gennaio-aprile 2015, p. 139.

25 Max Horkheimer, *Crepuscolo. Appunti presi in Germania (1926-1931)*, trad. it. di G. Bakhaus, Einaudi, Torino 1977, pp. 68-70.

26 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1993, pp. 148-149.

vivente. Ed è il denaro, come dice Grifi nell'ultima parte dell'intervista, a semiotizzare la vita, a dare cioè «significato a tutto l'esistente». La conclusione a cui arriva il regista è che la resistenza andrebbe organizzata e praticata proprio su questo fragilissimo crinale che divide il vivente, a seconda del grado di docilità e di prestazione – in termini di efficienza economica e produttiva – di un corpo.

*Anna*, opera che sublima l'approccio militante e politico di Grifi nella storia di un corpo indocile come quello della protagonista, una giovanissima ragazza incinta e tossicodipendente che vive di espedienti e senza fissa dimora, è l'esperimento che più si avvicina a quello che potremmo chiamare un *film*. Ma si tratta di un *film* in divenire, frutto di più di 30 ore di riprese, che Grifi gira e successivamente monta tra il 1972 e il 1975. Non esiste una versione definitiva di questo lavoro, ci sono stati continui adattamenti da parte del regista, anche se la versione ufficiale è forse quella di 225 minuti presentata nel 1975 al Festival di Berlino. L'importanza di questo lungometraggio, il primo a essere girato in Italia con un sistema completamente elettronico altamente sofisticato come l'*Akai open-reel*, è enorme. Grifi infatti si spoglia completamente della sua veste autoriale, antepoendo alle pretese della regia il desiderio e la fame di vita di Anna e di quello che diventerà il coprotagonista dell'intera situazione che si sviluppa durante le riprese, ossia Vincenzo, l'operatore della video-camera che si innamora della ragazza durante la lavorazione.

Il film è così la storia di un amore inconsueto che mette a repentaglio le riprese, l'abbozzo di sceneggiatura stilato da Grifi e, se vogliamo, la stessa idea di cinema a cui siamo abituati. L'irruzione dell'amore *sconsiderato* di questa coppia di giovani *dropout* all'interno del *set* allestito nell'appartamento di Massimo Sarchielli, l'unico attore professionista della troupe, finisce per diventare il vero *leitmotiv* dell'intero progetto, tanto è vero che la relazione tra i due continuerà, pur se problematicamente, ancora per qualche anno. Vincenzo durante le riprese abbandona il suo ruolo di operatore, entra in *campo* e si dichiara ad Anna. In definitiva, allora, possiamo leggere anche questo ambizioso progetto come la storia di un corpo *indocile*, quello di Anna, uno *scarto* della società, in grado però di rimettere in discussione, con la sua semplice presenza fisica non irrigimentata, ruoli, istituzioni e falsi bisogni della civiltà consumista:

Anna, la ragazza sarda approdata alla vita randagia di piazza Navona dopo l'ennesima fuga da uno dei tanti collegi-riformatori in cui è stata reclusa, è da tale punto di vista l'emblema di un corpo *ribelle* nei confronti di qualsiasi

istituzione, sia questa il manicomio, un reparto maternità o la prigione<sup>27</sup>.

Il gesto eversivo è, per Grifi, un atto di disubbidienza: Vincenzo, ex-operaio della Pirelli, disubbidisce alle regole del set, come Anna disubbidisce al ruolo della vittima sacrificale, come i giovani proletari disubbidivano al regime spettacolare legato ai grandi eventi contro-culturali, quali quello tenutosi al Parco Lambro di Milano, come gli operai della Fiat disubbidivano agli orari, ai turni e alla catena di montaggio. Il gesto rivoluzionario della disubbidienza appartiene anche a quel *resto* del vivente che ci ostiniamo a chiamare *animali*.

Gli animali non esistono, esistono solo processi di animalizzazione. Parafrasando Fanon, l'animale non esiste, non più dell'uomo.

**Ringraziamenti.** Un ringraziamento va ad Annamaria Licciardello, curatrice dell'*Archivio Nazionale Cinema Impresa* di Ivrea e autrice del libro *Il cinema laboratorio di Albero Grifi*, Falsopiano, Alessandria 2017, e all'*Associazione Culturale Alberto Grifi* che da anni si prodigano per far conoscere, promuovere e far rivivere le opere e le idee di Alberto.

27 C. Uva, *L'immagine politica*, cit., p. 154.