

Tamara Sandrin

## Ritratto autoptico di una ragazza

La pelle e la carne ci espongono allo sguardo di altri, ma anche al contatto e alla violenza.

Judith Butler

### *Anna, se questo è un film*<sup>1</sup>

Nei primi mesi del 1972 accade qualcosa di destinato a cambiare la vita di alcune persone e le frontiere del cinema, dell'arte delle immagini in movimento: Massimo Sarchielli incontra a piazza Navona una sedicenne incinta, senza casa, tossicodipendente, con idee e pregressi suicidari alle spalle: è Anna. Attorno a lei si catalizza rapidamente l'attenzione di diverse persone, attratte come falene verso una fiamma. E attorno a questa fiamma, peraltro non una fiamma vivificante quanto piuttosto una brace in lenta consunzione, verrà costruito un esperimento cinematografico che diverrà ben presto un tentativo, uno sforzo (più o meno) collettivo, per costruire una vita diversa da cui poter trarre nuova linfa per un'arte e un linguaggio inediti.

Ben presto ci si rende conto dell'impossibilità, della falsità e dell'incoerenza del progetto iniziale: a rendere vano ogni tentativo di organizzare, pianificare e sceneggiare il lavoro, sono principalmente la resistenza di Anna a recitare non solo ciò che in lei era autentico ma anche un ruolo estraneo, falso e costruito, e l'azione rivoluzionaria,

1 È difficile riassumere la "trama" di *Anna* (Alberto Grifi e Massimo Sarchielli, 1972/73, video trasferito su 16mm, b/n, sonoro, 225', *Anna* (Alberto Grifi & Massimo Sarchielli, 1975) - YouTube), essenzialmente perché non esiste una vera e propria storia. Sarchielli incontra Anna, che gli chiede un posto per dormire, decide di ospitarla in casa sua e ha così l'idea di realizzare un film su di lei, film che si snoda attraverso alcuni episodi della vita della ragazza a casa di Sarchielli e alle riprese delle discussioni tra i frequentatori abituali di piazza Navona. Insieme a Roland Knauss, Sarchielli annota idee, impressioni e appunti, stilando una sorta di sceneggiatura, che però viene ben presto accantonata: in realtà, però, la sceneggiatura «buttata nel cesso» rimane radicata dentro di lui e riemerge a fiotti come un rigurgito [«Tra Anna e Michele. Anna: alcune divergenze tra i compagni Grifi e Sarchielli», in *Anteprima per il Cinema Indipendente Italiano - 11ª Edizione*, («Il cinema contro di Alberto Grifi»), a cura di Antonio Costa, Enrico Ghezzi, Morando Morandini e Roberto Silvestri, Bellaria Igea Marina (20-24 agosto 1993), p. 30].

l'«irruzione proletaria in un salotto borghese»<sup>2</sup>, di Vincenzo, elettricista sul set, che decide autonomamente di mettersi in scena, facendo un'inaspettata (o forse no?) dichiarazione d'amore ad Anna, registrata in presa diretta con il videotape, portando così l'atto creativo sul piano del reale e rivelando come i registi si stessero comportando secondo la funzione del regista nel cinema istituzionale.

Anna non è solo, secondo le intenzioni di Grifi, la registrazione di un nuovo modo di vivere e di nuovi rapporti interpersonali fuori dai rapporti gerarchici e di potere, ma anche il luogo per condurre un'impetosa autocritica e una presa di coscienza di quanto tali rapporti siano introiettati – un modo di comprendere quanto il cinema stesso sia una costruzione di potere interiore oltre che commerciale. Il *cine-occhio* biologico e impudico, l'occhio presbite del videoregistratore, l'imperitina della registrazione in presa diretta, sogno realizzato di Dziga Vertov, rivelano la realtà esterna e interna senza filtri nelle sue miserie e banalità. Secondo Grifi, solo attraverso una critica a se stessi, mediata da uno sblocco emotivo ed emozionale, si può attuare una critica al sistema perché «il primo luogo della realizzazione di ogni rivoluzione è prima di tutto quello della nostra individualità globale»<sup>3</sup>. Rivedere il girato di Anna porta Grifi a rendersi conto e ad ammettere che, all'inizio, hanno preferito girare un film sulla realtà piuttosto che creare una realtà differente, finché non è accaduto qualcosa che li ha destituiti dal loro ruolo privilegiato, sbattendoli con forza a terra. Due eventi in particolare fanno precipitare il film nella realtà.

### Pidocchi sottoproletari e resistenti

Anna deve essere lavata, spidocchiata (per finta) e tirata a lustro per essere degna di venire ospitata nell'appartamento di Massimo Sarchielli, che è anche un teatro di posa. Nella ricostruzione della scena della doccia – che è più raccapricciante di quella, ben più famosa, di *Psycho*, in cui Hitchcock colpisce il corpo nudo di Janet Leight mostrando allo

2 A. Grifi, «Intervento a Batik sulla informazione autogestita, dagli anni '60 a poco prima del massacro di Genova: dalla pellicola alle reti telematiche, passando per il videotape – Dai cinegiornali liberi di Zavattini ai "videoteppisti" che documentano le lotte contro la globalizzazione», in «Alias», 9 dicembre 2000.

3 A. Grifi, «Undici ore di videoregistrazioni», in «Bianco e Nero» («Il film sperimentale», a cura di Massimo Bacigalupo), anno XXXV, n. 5/8 (maggio/agosto 1974), p. 104.

spettatore solo il suo sguardo terrorizzato –, Grifi e Sarchielli mettono a nudo il corpo indifeso di Anna e lo fanno «a pezzi» con primi piani e dettagli, in un crescendo di umiliazione e disagio che si trasmette anche allo spettatore. Anna non è semplicemente nuda davanti al videoregistratore, ma è dissezionata nella sua sporcizia e nella sua povertà. A poco valgono le sue resistenze e risulta stonata la bonarietà scherzosa di Sarchielli che la «invita» a lavarsi bene i capelli e i piedi e a farsi uno «shampino» anche alla fica. L'insistenza delle riprese è di una violenza inconcepibile, la dimensione dell'intimità, che dovrebbe essere uno spazio di cura, attenzione e tenerezza (pensiamo alla scena del bagno di madre e figlio nel film *Living and Glorious* di Leonardi o a Marie in *Je vous salue, Marie* che si accarezza il ventre mentre fa il bagno), è violata da un oltraggio voyeuristico e quasi pornografico, di abuso. L'osceno, ciò che veramente dovrebbe rimanere fuori scena, entra a gamba tesa nell'inquadratura e scalcia via il rispetto della persona e della privacy, «senza nessuna ragione reale» se non forse le concessioni al mercato dei film di cassetta che vogliono «vedere tette e culi»<sup>4</sup>.

In questa scena dal sapore morboso avviene un'irruzione imprevista, irrazionale: la bestialità ingestibile dei pidocchi sottoproletari di Anna sconvolge non solo i piani di ripresa, ma anche le vite (ancora borghesi) di tutta la *troupe*, precipitandole all'improvviso nell'autenticità della vita di Anna, della realtà vera, non ricostruita, di una persona costretta a vivere in condizioni tanto degradate da essere non solo sconosciute ma anche inconcepibili. Mentre tutti si sforzano di comprendere e combattere i disagi psicologici di Anna, causati dalle varie istituzioni attraverso cui è passata, i disagi fisici e pratici di Anna mettono a dura prova la loro «tolleranza» e destabilizzano gli equilibri del gruppo:

Ci siamo resi conto che i disagi di Anna erano, adesso un po' di più, anche i nostri. E anche questo si vede. Con una manciata di pidocchi, che non sapeva nemmeno di avere, Anna ci ha tirato giù dal piedistallo della regia [...]. La nostra pidocchieria borghese si è scontrata con i pidocchi sottoproletari di Anna<sup>5</sup>.

L'irruzione dell'animalità di Anna ha reintrodotta, in un bagno borghese, una forma estrema di lotta di classe come una ridondanza, un

4 «Il cinema "de còre". Intervista ad Alberto Grifi – Roma, 6 giugno 2004», in Stefania Rossi, *L'evoluzione biologica di una lacrima. Il cinema di Alberto Grifi*, Timia, Roma 2017, p. 32.

5 A. Grifi, «Undici ore di videoregistrazioni», cit., p. 105.

rumore di fondo che riporta l'attenzione sulla sofferenza e sull'incapacità di reazione di alcune classi sociali: mentre Sarchielli non sembra affatto dispiaciuto per Anna quanto evidentemente seccato e infastidito dai pidocchi (e lo vedremo ribadirlo più e più volte anche in altre scene), Anna continua a chiedere comprensione, dimostrando la sua assoluta impotenza in questo frangente (come in altri).

La scena dello spidocchiamento è lunga e snervante e, come si vede nel corso del film, i pidocchi resistenti di Anna avranno la meglio su tutta la *troupe*, non si lasceranno debellare facilmente e definitivamente.

### ***Make love not tape. La rivoluzione dell'amore***

«Nel film l'amore non c'era mai stato. Da parte nostra al massimo c'era del pietismo verso Anna»<sup>6</sup>. Mentre fino a un certo punto poesia (intesa come creazione) e vita restano separate e permangono in un certo qual modo le strutture tipiche dell'intenzione di fare un "film" (con il "set" e la ricostruzione di avvenimenti già accaduti), l'entrata in scena di Vincenzo, assieme all'incursione disobbediente dei pidocchi di Anna, scardina queste strutture e instaura una nuova dimensione di libertà e creatività: Vincenzo guarda con intensità al suo desiderio e al desiderio dell'altro, di cui vede con nitidezza il significato<sup>7</sup>. La sua, più che una classica e canonica dichiarazione d'amore, è un riconoscimento e una dichiarazione di desiderio. È un momento di intensa intimità, l'amore trattenuto esplose e investe come un'onda tutti i presenti: Vincenzo confessa senza vergogna di provare dei sentimenti molto profondi quando è solo con Anna e sente la necessità di esprimerli con questo gesto, in questo modo aperto, per combattere la mancanza di sincerità e di spontaneità nei rapporti interpersonali e superare l'isolamento e l'insofferenza. Facendo «un passo nella sua libertà»<sup>8</sup>, Vincenzo «ha seminato creatività»<sup>9</sup> a vantaggio di tutti (tanto che si decide di smettere di forzare Anna a recitare), ha liberato un'energia collettiva che diviene legame tra le persone. Anna trova così un rifugio, un posto sicuro, in Vincenzo, trova in lui ciò di cui in quel momento aveva più bisogno.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*, p. 104.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*, p. 105.

Quella di Vincenzo non è l'unica dichiarazione d'amore del film. La sera dell'8 marzo, a casa di Sarchielli, davanti ad Anna, che è stanca e arrabbiata e non vuole più girare, quando la tensione nella *troupe* è all'apice, Stefano Cattarossi fa un monologo che resta uno dei momenti più pregnanti di tutto il film. Tra bestemmie, parolacce, sproloqui e dragliamenti, Stefano manifesta tutta la tenerezza e la comprensione che prova per Anna, che è un tesoro, una ragazza semplice, umile e ribelle, che soffre, che quello che stanno facendo non è il modo di aiutarla. Enuncia un paradigma universale: «Fino a dieci anni è stato allevato e poi come le bestie al macello [...] sto parlando di questa ragazza»<sup>10</sup>.

Le relazioni di intimità e complicità che si instaurano tra Anna, Massimo, Alberto, Vincenzo e gli altri hanno purtroppo anche un carattere invasivo e permettono una sorta di indelicata promiscuità. In *Anna* assistiamo all'invasione del cinema nella sfera privata di un soggetto vulnerabile, alla costrizione a rievocare esperienze traumatiche e dolorose, di «sapore voyeuristico, invadente, quasi "pornografico"»<sup>11</sup>; abbiamo già ricordato la scena della doccia, ma anche in altre scene Anna è stata strumentalizzata come individualità e soggettività: per esempio, quando Sarchielli le chiede di raccontare ciò che le facevano le suore in istituto, Anna è evasiva nella sua narrazione e sembra emotivamente dissociata e l'insistenza di Sarchielli risulta perciò morbosa e quasi sadica. Oppure quando vuole farle mimare un balletto infilando le mani in un paio di mutandine, lei si rifiuta, si blocca, sembra divincolarsi pur nella sua immobilità, con cui esprime tutta la forza della sua resistenza e ribellione che sono considerate inizialmente come sabotaggi deliberati al progetto. Grifi stesso, in contrasto con le scelte registiche di Sarchielli, vede questa costrizione come una tortura e, disgustato, smette di filmare<sup>12</sup>:

Riguardando criticamente il materiale si vede benissimo che ciò che si voleva girare era in aperta contraddizione con ciò che era realmente vissuto. Anna aveva ben altri problemi che stare a girare un film, [...] era assai diver-

10 È interessante notare che Grifi ritorna spesso sul tema del macello come argomento chiave per comprendere cosa significhi oggi essere comunista. Cfr. A. Grifi, *Grifi spiegato ai bambini. Il mattatoio su internet*, Italia 1994 (Grifi spiegato ai bambini - Il mattatoio su internet di Alberto Grifi - YouTube); precedentemente aveva effettuato una serie di fotografie al mattatoio di Recanati nel 1961 e nel 1979 *Sull'idea del dolce* con G. Baruchello (interviste e conversazioni video-registrate sul bisogno di dolcezza, sul mattatoio e la morte).

11 «Il cinema "de còre"», cit., p. 32.

12 *Ibidem*.

sa, e per sua fortuna, da quello che noi volevamo che fosse<sup>13</sup>.

Anna, insomma, è stata costretta a girare scene dolorose, che le hanno dato fastidio, anche se l'intento era di farle prendere coscienza dei suoi disagi. Ponendosi come suoi salvatori, con atteggiamento paternalistico e protezionistico, i registi non riescono a politicizzarla, ma solo a ingabbiarla in altri condizionamenti, alla stregua di suore o secondini che ne ingabbiano i desideri. «Tramutandola in oggetto cinematografico [...] tenevamo a freno il desiderio di tutti: quello di scrollarsi di dosso il peso di un'esistenza ormai progressivamente adattata alla rinuncia»<sup>14</sup>. L'azione autoptica effettuata su Anna riverbera i suoi effetti su tutti gli altri, sul mondo, sul tessuto connettivo sociale.

L'esperimento cinematografico in cui Anna, come ammette Grifi stesso, è trattata alla stregua di una vera e propria cavia da laboratorio, e a cui lei tenta, a volte invano, di opporsi, è frutto di due registi: Grifi, regista fuori campo, e Sarchielli, regista in campo, su cui sembra ricadere la maggiore responsabilità etica: è lui che viene principalmente accusato di averla sfruttata fingendo di aiutarla<sup>15</sup>, di averla ospitata e sopportata perché gli serviva per fare il film. La consapevolezza di averla sfruttata in nome del «fantasma della realtà e dell'autenticità»<sup>16</sup> non basta come giustificazione, anche se possiamo comprendere che l'essere immersi nella situazione non ha permesso loro di ponderare razionalmente il peso e le conseguenze del proprio atteggiamento e delle proprie azioni.

Grifi riconosce e palesa la propria colpa e compie un autodafé con il montaggio di ciò che accade prima e dopo il ciak, con i *flashback* e i *replay*, «per sottolineare i momenti più infami, più carichi di violenza, di sopraffazione, di umiliazione pornografica»<sup>17</sup>, come «critica alla merda dei nostri rapporti»<sup>18</sup>. Dice che «è successa una grande tragedia con *Anna*, sono quasi tutti morti»<sup>19</sup> e, pur non pronunciandosi in giudizi,

ritiene che tutti fossero responsabili, correi di una violenza psicologica dettata da un inconscio paternalismo e voyeurismo. Anche gli spettatori si sono resi complici di questa ambiguità nel momento in cui, per esempio, hanno applaudito il monologo di Stefano sullo schermo, mentre lui in carne e ossa era trattenuto fuori dalla sala dalla polizia, perché ubriaco. Lo spettatore non riesce a comprendere *Anna*, non vi partecipa, ma «lo sovrasta con il proprio sguardo»<sup>20</sup>, incapace di sostituire la pietà con l'empatia, la commozione generata dal film con l'amore e la passione reali, in un totale fallimento e relativizzazione del potere rivoluzionario dell'arte.

### Femminile animale

In *Anna* le prospettive di classe e, soprattutto, quella femminista sono legate alla questione etica e strettamente connesse tra loro. Sorge spontaneo chiedersi se i registi avrebbero avuto lo stesso atteggiamento con una ragazza, non solo borghese, ma finanche proletaria, o con un giovane maschio disadattato, drogato e senza casa. *Anna*, come dichiara Pilar Castel<sup>21</sup>, era ed è un film decisamente maschilista: risulta essere la riproduzione cinematografica della cultura patriarcale introiettata anche in modo inconsapevole.

Mentre per il discorso di classe sono disseminati nel film e in dichiarazioni e scritti successivi diverse autocritiche sulla permanenza di atteggiamenti e mentalità borghesi radicate anche in ambienti della sinistra, proletari e sottoproletari, la critica femminista nel film e al film è scarsa se non del tutto inesistente (almeno per quanto riguarda il panorama italiano)<sup>22</sup>. Vediamo sì in *Anna* le riprese della manifestazione

13 «Conversazione con Alberto Grifi», in «Filmcritica», n. 256 (agosto 1975), cit. in Stefano Santoli, «Anna di Massimo Sarchielli, Alberto Grifi», in «OndaCinema», <https://www.ondacinema.it/film/recensione/anna-grifi.html>.

14 «Tra Anna e Michele. Anna: alcune divergenze tra i compagni Grifi e Sarchielli», cit., p. 31.

15 *Ibidem*, p. 30.

16 Bruno Di Marino, *Sguardo Inconscio Azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Lithos, Roma 1999, p. 56.

17 S. Rossi, *L'evoluzione biologica di una lacrima*, cit., p. 124.

18 *Ibidem*, p. 125.

19 «Il cinema "de còre"», cit., p. 43.

20 Raffaele Meale, «Anna», in «Quinlan. Rivista di critica cinematografica», <https://quinlan.it/2016/09/23/anna/>.

21 «Il disaccordo Grifi – Sarchielli. Conversazione con Pilar Castel, Daniele Comin, Giacomo Polverelli e Cristina Torelli. Roma, 1 ottobre 2011», in S. Rossi, cit. p. 132. Lo spunto femminista offerto dall'affermazione della donna purtroppo non prende piede nella conversazione e viene lasciato subito cadere.

22 L'articolo di Rachel Kushner, «La sparizione di una donna in rivolta», in «Alias», 22 dicembre 2012, pp. 2-4, può essere considerato un abbozzo di critica femminista ma, forse anche a causa della brevità, risulta approssimativo e poco documentato. Recentemente Constanze Ruhm ha realizzato un film su Anna, *Gli appunti di Anna Azzori/Uno specchio che viaggia nel tempo* (Austria/Germania/Francia 2020), che in base alle dichiarazioni della regista stessa assume una prospettiva femminista e incentrata su Anna come individualità determinata (cfr. <https://cineuropa.org/it/video/385960/>).

femminista dell'8 marzo a Campo de' Fiori, ne ascoltiamo gli slogan, assistiamo all'esacerbarsi della rabbia delle donne e contro di loro e poi alla carica della polizia, ma l'incursione del femminismo nel film rimane a livello di piazza, di gruppo, come un discorso sul piano teorico che non giunge alla prassi privata, come un riconoscimento sociale, non individuale, del femminile. C'è una differenza abissale tra Anna, i cui disagi le impediscono di sviluppare una coscienza di genere e di classe, e la rabbia esplosiva e vitale delle donne in corteo.

Anche a livello stilistico si nota una cesura tra le riprese in esterni e quelle in interni. La piazza è il set per scene politiche, collettive, di discussioni animate, in cui Anna è assente ma sempre evocata, – e il *videotape* inquadra in genere tutti i soggetti coinvolti. La casa di Sarchielli invece è il teatro di un'intimità, che abbiamo visto e definito voyeuristica e impudica, e tutto si fa più raccolto, aumentano i primi piani e i dettagli, in particolare del volto di Anna. In queste scene, l'occhio del *videotape*, prolungamento macchinico dell'occhio di Grifi, si sente libero di soffermarsi anche sulla nudità fisica e psichica della ragazza, a cui non viene concesso alcun pudore (mentre Sarchielli si dimostra decisamente seccato quando Anna entra in bagno senza bussare), come se fosse un animale o come accade in alcuni documentari manicomiali. Nel mancato riconoscimento della vergogna si attua un processo di animalizzazione e di negazione dell'*agency*: ad Anna non viene riconosciuta la capacità di provare vergogna, di organizzare e pianificare la sua vita, di prendersi cura di sé e della nascita della sua bambina. Anche la sua decisione di andare a partorire in ospedale viene criticata (nell'ottica dell'interesse del film): «Ci ha fregato come cinematografari, rivolgendosi a un'istituzione. 'Sta gente qua che non sa scegliere perché è terrorizzata»<sup>23</sup>. La paura, in questo caso, avrebbe impedito dunque ad Anna di prendere una decisione razionale! La negazione di *agency* è parte di un processo di dementalizzazione applicato a chi viene considerato inferiore o diverso (per genere, gruppo etnico e/o sociale, ecc.) e agli animali. Anna è «un'animaletta»<sup>24</sup> e la sua nudità è quella di un animale, non quella delle ragazze di Parco Lambro<sup>25</sup>, dove l'interesse di Grifi per i corpi non omologati, liberi e ribelli, riprende le «prove generali della rivoluzione culturale di Marcuse»<sup>26</sup> senza

soffermarsi senza motivo sui seni nudi delle giovani.

Alla luce di queste riflessioni non si comprende l'affermazione di Angelita Fiore secondo cui *Anna* è un «film che perde di vista l'ordine *patriarcale* proprio delle gerarchie lavorative»<sup>27</sup>: se effettivamente l'entrata in scena di Vincenzo è un'incursione proletaria, una rivalse di classe che va a scardinare le gerarchie lavorative e a rigettare un ruolo incarnato, questo non ha niente a che fare con la struttura patriarcale della società, con il patriarcato: come urlano le femministe di Campo de' Fiori i ruoli gerarchici della famiglia e del rapporto di coppia<sup>28</sup> seguono altre dinamiche, diverse da quelle socio-politiche e del lavoro, ancora «nella famiglia l'uomo è il borghese, la donna il proletario». Anche negli ambienti della sinistra permane un certo grado di mentalità patriarcale e borghese, soprattutto sulle questioni di genere, e in quelli femministi emergono distinzioni di classe e di cultura che conferiscono abilità e capacità di salvarsi, anche scendendo a patti con le istituzioni, ad alcune donne, mentre altre, a causa delle condizioni di vita, dell'ignoranza o di vulnerabilità personali, rimangono totalmente esposte ad attacchi precisi (sia da parte delle istituzioni di Stato che da quelle sindacali e della sinistra) e sono soggette a discriminazioni e violenze.

Potremmo aggiungere un'altra stanza nello scantinato del grattacielo di Horkheimer: qualche gradino sopra l'inferno della sofferenza animale, gli anfratti bui dello sfruttamento del sub-proletariato femminile (di ogni parte del mondo).

### Parlami di Anna

«Anna è progressivamente uscita dal film mentre lo giravamo e oggi *Anna* non è più un film sulla sua presenza ma sulla sua assenza»<sup>29</sup>. Con queste parole Sarchielli esprime la sua insoddisfazione per il film che non racconta abbastanza di Anna e del suo modo di esprimersi. Per lui Anna non è solo se stessa ma incarna la sua famiglia, la sua cultura,

23 Alberto Grifi nel film.

24 Come la definisce l'avvocato Ponza nel film.

25 *Il festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* (A. Grifi, Italia 1976).

26 Girolamo De Simone, «Il ritmo eterno della rivolta», in «Alias», 17 dicembre 2005, p. 18.

27 Angelita Fiore, «Vita et mors di Anna», in Manuela Tempesta (a cura di), *Alberto Grifi. Oltre le regole del cinema*, Quaderni di Cinemasud. Atripalda 2008, p. 168 (enfasi aggiunta).

28 Le ragazze intervistate a Parco Lambro denunciano le pretese di disponibilità e promiscuità sessuale avanzate dai compagni, che le accusano a loro volta di essere borghesi se non si concedono a tutti.

29 «Tra Anna e Michele. Anna: alcune divergenze tra i compagni Grifi e Sarchielli», cit., p. 29.

la sua terra e il suo passato. E se questo è sicuramente vero per tutti, rischia però di condurre verso la personalizzazione, in particolare di soggetti vulnerabili, come nel caso di Anna. Il film, il ruolo stereotipato in cui è stata ingabbiata, la sua condizione, le varie opinioni che ha di lei la gente, gli amici e la polizia, finanche la maternità, mettono a repentaglio la sua individualità singolare trasformandola in una sorta di universale incarnazione dei disagi del periodo. Anna era certamente qualcosa che andava oltre questi ruoli. Afferma affettuosamente Grifi che «Anna è una miniera, scopri sempre chissacché, anche quando credi di conoscerla già bene»<sup>30</sup>: Anna era qualcuno che, purtroppo, non riusciamo a scorgere nel film. Dunque potremmo affermare che Anna-persona è il *referente assente* di Anna-personaggio.

Le immagini di corpi femminili ricorrenti in maniera abnorme nel cinema come negli altri media<sup>31</sup> contribuiscono all'oggettivazione della donna, alla sua dissezione: anche l'esposizione senza motivo e continua del corpo femminile porta alla negazione di *agency* alla donna e anche Anna è ridotta a *carne* da consumare voyeuristicamente.

### Anna da dimenticare

Anna sfugge a ogni classificazione. Grifi ricorda che il suo stato psichico oscillava dalla depressione alla catatonìa, quando parlava (assai di rado) bestemmiava e insultava, «ciononostante era una specie di catalizzatore intorno al quale si sono mosse diverse persone che nonostante si sentissero aggredite [...] la amavano e si scusavano»<sup>32</sup>.

Dopo la visione del film non conosciamo Anna, non sappiamo nulla di lei, dei suoi desideri, dei suoi sogni e dei suoi tormenti. Conosciamo qualche episodio della sua vita, da cui possiamo intuire cosa l'abbia portata a trovarsi lì dove l'abbiamo trovata: per strada, incinta, drogata e psicologicamente labile. Come da un referto autoptico possiamo scoprire cosa le sia successo, non chi sia stata. Sappiamo qualcosa di lei da ciò che racconta Vincenzo alla fine del film: con voce carica di rimpianto ma anche di affetto, dice che Anna se n'è andata, lasciando

30 A. Grifi, «Undici ore di videoregistrazioni», cit., p. 106.

31 Cfr. Elisa Giomi e Sveva Magaraggia, *Relazioni brutali. Genere e violenza nella cultura mediale*, Il Mulino, Bologna 2017.

32 S. Rossi, *L'evoluzione biologica di una lacrima. Il cinema di Alberto Grifi*, cit., p. 121.

lui e la bambina e, con assoluta sincerità, ammette che hanno litigato e che si sono picchiati. Si rende conto che ciò che è stato fatto ad Anna non è giusto perché, dice, «cambiare le cose, cambiare le persone, non è giusto. Ognuno deve fare le sue cose [...] difendersi gli spazi che si è creato», però si rammarica per l'impossibilità di costruire qualcosa con Anna, che non è riuscita ad andare avanti. In Anna, continua, ci sono una disperazione e un rifiuto completi, totali, alla vita e all'amore, che sono una morte e una rassegnazione, non una rinuncia rivoluzionaria. Anna ha detto no a lui, alla casa, alla bambina e, prima di tutto, a se stessa. Perciò, se il corpo è ciò che ci fa conoscere il mondo e al mondo, ciò che ci impegna e ci investe in una continuità autentica e di riconoscibilità da una persona all'altra, Anna, per questo suo rifiuto della vita, non può essere l'emblema di un «corpo ribelle» o indocile come affermano rispettivamente Uva<sup>33</sup> e Maggio<sup>34</sup>, quanto piuttosto un *essere per la morte* come la definisce Rossi (attribuendo inesplicabilmente la paternità della definizione a Vincenzo)<sup>35</sup>.

Il fatto che non si sappia con certezza cosa le sia accaduto dopo l'ultima telefonata fatta a Sarchielli dalla neuropsichiatria di Roma, se sia morta suicida in manicomio, scappata in una comune in Spagna o semplicemente sparita, poco importa: Anna era già morta prima della fine del film, immolata sull'altare dell'autenticità per poi essere abbandonata e dimenticata da tutti perché con il suo carattere, i suoi disagi e i suoi pidocchi ha «dato fastidio nella realtà più di quanto non lo abbia fatto nelle vesti di "entità filmica"»<sup>36</sup>.

33 Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 154, cit. in Emilio Maggio, «La verifica incerta. Luoghi (comuni) dello sfruttamento e spazi (in comune) di resistenza. Il cinema ex-sperimentale di Alberto Grifi», in «Liberazioni. Rivista di critica antispecista», n. 35 (inverno 2018), p. 66.

34 E. Maggio, *ibidem*.

35 S. Rossi, *L'evoluzione biologica di una lacrima. Il cinema di Alberto Grifi*, cit., p. 121.

36 A. Fiore, «Vita et mors di Anna», in Manuela Tempesta (a cura di), *Alberto Grifi. Oltre le regole del cinema*, cit., p. 170.