

[Titolo](#) || "ANNA" di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli  
[Autore](#) || Milo Adami, Emanuele Paragallo  
[Pubblicato](#) || «Sciami» - [www.sciami.nuovoteatromadeinitaly.it](http://www.sciami.nuovoteatromadeinitaly.it), 2017  
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.  
[Numero pagine](#) || pag 1 di 4  
[Archivio](#) ||  
[Lingua](#) || ITA  
[DOI](#) ||

## "ANNA" di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli

di Milo Adami e Emanuele Paragallo

Il "dirottamento" è l'atto di trascinarci verso il basso insieme alla luce: è vedere la luce perché brucia e cioè perché muore. Il dirottamento di Grifi è l'atto di trascinarci nel basso insieme ad Anna.

Anna è la fine dell'amore, è la fine del cinema, è la fine del video, è non avere più voglia di guardare il film.

La morte della luce equivale allo stesso tempo alla nascita di un'idea di luce: qui risiede la genialità ed insieme la crudeltà dell'intenzione di Grifi, del suo amore accecato verso la propria creazione artistica. Fino al punto in cui l'idea stessa di esorcizzare la propria colpa nei confronti dell'oggetto-Anna, è più forte del tentativo concreto di aiutare Anna, in quanto persona.

Ma dove ci porta Anna, quindi? Cosa ci lasciano le immagini che vediamo? E soprattutto, cosa sappiamo in fin dei conti della sua storia? Anna da dove viene, Anna dove va?

I discorsi fuori dal film sfondano il testo. Con un meccanismo di produzione e riproduzione, il film finisce per legare realmente e spaventosamente le vite dei produttori a quello che viene ri-prodotto: questo sistema, che sembra non avere limiti, coinvolge tutti i discorsi fuori dal film, anche questo, il mio adesso e il tuo che, leggendo, ne stai creando un altro.

Il film esige che si racconti qualcosa, nel bene e nel male, perché la gamma infinita di emozioni che *Anna* provoca lo annovera di diritto nell'Olimpo di quelle opere eccessivamente forti: osservando *Anna*, a volte con l'istinto di serrare gli occhi, si ha l'impressione palpabile di trovarsi davanti ad un evento che non può essere ignorato, che rimane presente oggi almeno quanto lo è stato in passato.

Il film lascia il sapore amaro dell'incompiutezza e il peso di una responsabilità: quella di compensare tutte le mancanze di un racconto che non si lascia conoscere. *Anna* non ha un suo linguaggio, il limite non esiste perché non esiste nessun centro, perché tutte le indicazioni e le tracce di narrazione finiscono per corrompersi ed invalidarsi. *Anna* è la storia di un tentativo. Un esperimento che crea presupposti per altre storie, incontrate casualmente. Storie come quella di Anna finite alla deriva.

*Anna* è un lungometraggio di 3 ore e 45 minuti realizzato nel 1972, da Massimo Sarchielli e Alberto Grifi. Risultato finale di 11 ore di girato a metà tra pellicola e video, il film racconta la storia di una ragazza sedicenne, incinta e tossicodipendente, Anna appunto, che vive alla giornata nei pressi di Piazza Navona. La ragazza viene ospitata in casa di Massimo Sarchielli, il quale decide di prendersi cura di lei e cerca di ricostruirne il passato, indagando attraverso testimonianze e opinioni di chi l'aveva conosciuta o ne conosceva l'ambiente. Questo tentativo di ricerca viene impedito da una serie di eventi, che coinvolgono Anna e l'intera troupe e che portano gli autori a rivalutare il progetto, passando dall'idea di fare un film sul dramma di Anna a quella di un film sull'esperienza "del convivere con Anna".

Lo scenario è quello di Piazza Navona, di una Roma a metà fra gli anni Settanta, lontana dalla "Dolce Vita" e pregna di lotte di classe. Roma è il teatro dei nuovi fermenti rivoluzionari italiani ed internazionali, del movimento hippy delle rivendicazioni femministe, del fenomeno delle comuni e della ribellione politica estremista che spaccava il Paese verticalmente in due: da una parte lo Stato e le istituzioni, dall'altra i fenomeni di contestazione. Dunque un punto di convergenza di più culture e meta ambita per una lotta di classe ormai in declino dopo gli strascichi degli anni Sessanta. Il progetto intorno ad Anna nasce in questo momento di crisi, in cui "vecchie forme devono ancora morire e le nuove stanno per nascere".

La Roma in cui si sviluppa il film è figlia della ribellione giovanile, dello stragismo pianificato, delle verità insabbiate e dell'idealismo che consumava; si presenta come un luogo pericoloso, di incertezza e solitudine, macchiato dall'illegalità e da uno stile di vita sbandato ed oscuro, quello di Anna che, figlia di immigrati sardi in Francia, giunge in Italia dopo essere fuggita da diversi riformatori francesi. Sarchielli decide di aiutarla e la ospita a casa sua per alcuni mesi, durante i quali, osservandola costantemente, nutre l'idea di girare un film, a suo dire, per "il bisogno umano" di aiutare la ragazza. Motivato dalla convinzione che Anna rappresenti chiaramente un "caso umano" abbandonato dalla società e dalle istituzioni, Sarchielli (supportato nella gestione della giovane, dall'attore ed amico, Roland Knauss) inizia a prendere una serie di appunti, con l'obiettivo di documentare scene di vita reali per poi re-inscenarle cinematograficamente. Prende vita così una bozza di appunti a metà tra una sceneggiatura e un progetto di opera filantropica. Per la regia decidono di affidarsi ad Alberto Grifi, amico di Sarchielli, già conosciuto durante la lavorazione di altri film (*Vigilando reprimere* e *Transfert verso camera Virulentia*).

Grifi, esponente del cinema underground italiano, esordisce nel cinema sperimentale durante gli anni Sessanta, attratto da tutti quelli che sono gli aspetti artigianali della macchina-cinema (costruzione made-in casa di obiettivi, filtri, effetti ottici etc.). Appassionato di pittura e fotografia, si avvicina al cinema per necessità e quasi per eredità familiare; la sua fede nella scienza tecnica lo porta a ricercare nuovi linguaggi, sempre sospeso tra differenti forme artistiche, e a considerare la sperimentazione scientifica come mezzo per comprendere la realtà, raccontarla in modo originale ed intervenire creativamente su di essa in maniera rivoluzionaria.

Cominciano a girare su pellicola 16mm con un'Arriflex Nagra e tutta l'attrezzatura necessaria per ricreare un set cinematografico. Secondo le idee di Sarchielli e Knauss, il film prevedeva una divisione del film in tre parti: la prima, dedicata alla rappresentazione di Anna e i suoi disagi (maternità, tossicodipendenza, povertà, disturbi psicologici), la seconda, si sarebbe dovuta occupare della convivenza con Anna e la terza parte infine, avrebbe dovuto agire come un occhio analitico e critico nei confronti della società e delle istituzioni, indagando le loro posizioni nei confronti del caso-Anna. La prima parte del film è caratterizzata dal tentativo di far recitare al protagonista il dramma personale che sta vivendo. L'idea è quella di racchiudere all'interno di una sceneggiatura la sua storia con lo scopo di fare un film "sulla realtà". Questo approccio ha portato gli autori a imporre una gerarchia precisa nell'economia di produzione: gli autori controllano Anna e la usano per creare un film "su Anna".

L'opera è edificata su un complesso di condizionamenti, dovuti alla presenza di due autori-registi, ed è frutto di una doppia gestione: Sarchielli gestisce la storia dall'interno, stimolando la scena e permettendo la crescita dello "psicodramma", mentre Grifi fissa ciò che accade all'interno dell'inquadratura. Tuttavia l'intento di procedere in maniera programmata fallisce: in Anna, la trama viene "imbrigliata" dai limiti del mezzo a cui si affidano gli autori. I limiti sono determinati dall'uso della pellicola, che impone una selezione a priori del materiale da girare ed inserire all'interno del film. La regia è dunque costretta a scegliere momenti più significativi di altri, a prevedere, stimolare, terminare o frenare lo sviluppo naturale dei rapporti interpersonali in funzione del metraggio di pellicola a disposizione. La vita filmata, in sintesi, si ritrova ingabbiata nella dimensione del denaro: i rapporti autentici vengono forzati all'interno di una forma decisa dalle strutture di controllo del set, al punto da castrare la spontaneità dei soggetti e plasmare le interazioni del gruppo alle esigenze produttive. Il piano di elaborazione del film viene delegittimato anche linguisticamente dal suo punto di partenza: la sceneggiatura. Nella prima sezione gli autori si affidano al ruolo della sceneggiatura per controllare il vissuto di Anna, esorcizzandone la figura mediante la sua proiezione cinematografica e portando avanti i piani del film. Tuttavia Anna non è un'attrice e per lo più si rivela incapace di recitare se stessa con autenticità; la sceneggiatura in quanto strumento di controllo tipico del linguaggio cinematografico, si rivela impotente e l'idea di fare un film sulla sua realtà trova un limite, perché i momenti scritti non sono adatti alla realtà che viene ripresa, né alle modalità di rappresentazione immaginate da Grifi. La sceneggiatura pretende di influenzare le reazioni di Anna verso degli esiti che gli autori avevano già previsto. Prendendo ad esempio la scena del bar, la richiesta di Anna di essere ospitata è frutto di una programmazione che studia ciò che sarà messo in scena. Questa istanza si palesa ulteriormente nel rapporto che intercorre tra le scene girate in interni e quelle in esterni: se nelle prime Sarchielli cerca di rappresentare la realtà di Anna, studiando i momenti di convivenza con lei, nelle seconde si prova a ricostruire la sua storia attraverso le testimonianze di chi la conosce o avrebbe dovuto interessarsi al suo caso, con l'idea di far coincidere e sovrapporre i due ritratti. Sebbene l'intento iniziale fosse quello di dare vita ad una narrazione il più possibile realistica attraverso i codici del cinema tradizionale, dopo una revisione critica del girato in pellicola, gli autori decidono di rendere trasparenti le logiche del cinema e la macchina di pianificazione autoriale del progetto. E' in questo momento che si palesa uno squilibrio tra i "due registi", perché Grifi, molto più che Sarchielli diventa il promotore e il realizzatore di questa nuova idea di film, appropriandosi forzatamente della paternità dell'opera, sul piano tecnico, linguistico e gestionale. Nella parte in pellicola, che va dall'inizio del film fino alla scena della doccia, gli sguardi e i sorrisi imbarazzati di Anna sfuggono fuori campo, come per legittimare un'esistenza che si muove dietro la macchina da presa. L'inserimento nel montaggio di sfocature, messe a fuoco, microfoni in campo, riassetamenti tecnici serve per denunciare un linguaggio tradizionale obsoleto, incapace di cogliere la vita nel suo divenire e di decodificarla. Il regista inserisce scene tagliate o scarti, gli attori le commentano e il pro-filmico è più simile ad un backstage che a un set cinematografico. Tutto questo fa sì che il film non riesca ad essere credibile, perché la volontà di "fare un film tradizionale" viene continuamente vanificata da piccoli gesti e scelte autoriali. Rimane l'imprevisto, la finzione con pretese di realtà che viene ridicolizzata e smascherata, tutto incorporato in un'opera che procede per contrasti, dal momento del suo concepimento al piacere traumatico che causa nello spettatore.

Nel mezzo del film "la scena della doccia" costituisce una svolta nell'economia del progetto, perché dopo di essa gli autori vedono nella ripresa video la possibilità di superare gli ostacoli della pellicola, sfidando definitivamente i limiti della penetrazione. E' emblematico che questa decisione segua la scena in cui ad Anna viene richiesto di spogliarsi, per lavarsi di fronte alla macchina da presa: la perversione dell'occhio meccanico non si limita ad indugiare sulle nudità di Anna, invade la sua intimità nel riprenderla mentre si gratta i peli pub(b)lici e cerca di liberarsi dai pidocchi. La soglia di sopportazione della visione crolla nel vedere non tanto il corpo nudo e gravido della sedicenne, quanto nell'entrare a contatto con la sua vergogna di fronte alla troupe. Lo spettatore è coinvolto nel meccanismo di ricerca di verità, ormai tramutato in un'invasione colpevole: tocchiamo Anna attraverso le mani di Sarchielli, attraverso i zoom mirati di Grifi.

L'arrivo dei pidocchi e la scena della doccia rappresentano uno spartiacque assoluto: da questo momento qualcosa cambia nella vita di Anna, sia come persona che come personaggio, nella direzione che prende il film e nel passaggio dalla pellicola al video. S'intravede la violenza, l'abuso di potere e la distanza che c'è tra lo sguardo dall'alto degli autori e la condizione drammatica della realtà di Anna. Uno specchio in cui il personaggio viene messo nella condizione di vedere se stesso con vergogna, mentre lo spettatore in quella di vergognarsi nel riconoscere ciò che prova Anna nel guardarsi.

Da questo momento gli autori decidono di girare il film con uno dei primi videoregistratori open reel da un quarto di

pollice arrivato in Italia. Questo passaggio ha comportato prima di tutto diversi dei benefici tecnici:

- maggiore sensibilità del vidicon rispetto al bromuro d'argento che dava la possibilità di acquisire maggiore libertà da tutte le apparecchiature riguardanti l'illuminazione cinematografica.
- la traccia sonora unita a quella video, che oltre a permettere di mantenere costante il sincrono, conferiva una maggiore libertà di movimento nello spazio, poiché non erano più necessarie ulteriori apparecchiature per la registrazioni separate dalla macchina da presa.
- la possibilità di registrare, rivedere immediatamente ed eventualmente cancellare il materiale senza costi aggiuntivi.

Il video dà la possibilità agli autori di agire con una maggiore libertà creativa e con poche limitazioni tecniche; svincolandosi dai costi di produzione standard del cinema, erano liberi di sperimentare linguaggi innovativi. Su questa via si arriva a rappresentare una esperienza di vita più spontanea e ad avere una troupe cinematografica come un gruppo umano costituito da persone, che possono creare e mostrare rapporti interpersonali autentici, senza doversi assoggettare alle gerarchie del set.

Con il video il processo di realizzazione diventa più importante del prodotto finale e gli autori si abbandonano a tutto quello che accade. Smettono di concentrare l'attenzione solo su un oggetto e decidono di coinvolgere con uno sguardo più ampio tutti coloro che fanno parte dell'esperienza del film. In questi termini, Il film assume la forma di un'indagine situazionista: l'indagine etnografica(narrativizzata) che smarrisce le coordinate delle sue investigazioni finisce per trasformare l'indagine in un processo di analisi auto-riflessiva(deriva situazionista).

La costruzione del tempo si dilata senza regole e tende a coincidere con la ricerca di un tempo reale. I codici cinematografici di scansione del tempo vengono meno e i passaggi temporali diventano indecifrabili. Il montaggio si riduce a pause tra le scene (anche per i limiti tecnici del video, che non permetteva di fare tagli interni alle singole registrazioni) e il tempo si appiattisce su se stesso, tanto che diviene impossibile indicare nelle scene un prima e un dopo. Il film sembra proseguire per sovrascrizioni di momenti e le uniche coordinate che lo spettatore può usare per non perdersi sono: le didascalie, che intervengono ad assicurare una datazione agli avvenimenti, i flashback, che tracciano delle connessioni o interdipendenze tra eventi svoltisi in tempi differenti, e i commenti, che sono una sottolineatura a volte ironiche d'informazioni indispensabile per poter continuare. Le scene a cui non viene posto nessun limite dalla regia (perché è la stessa regia ad essere stata riversata nella scena) fanno in modo che nel tempo presente "tutto può succedere, tutto si può creare". Nei momenti in cui Anna parla di sé in mezzo a Vincenzo e Massimo, nella scena in cui Anna parla al telefono impugandolo alla rovescia o in quella in cui abbandona per sempre il film per lasciare spazio al monologo profetico-vaneggiante di Stefano, il video si avventura nell'impresa di raccogliere i segni del linguaggio specifico della vita reale.

Questa strada porta alla delegittimazione di tutte le maestranze, compresa quella dell'autore, e mette in crisi anche lo spettatore, costringendolo ad interrogarsi sull'esigenza stessa della creazione artistica. Con il video, la telecamera diventa una presenza invasiva: Anna è libera di dimostrare la sua riluttanza all'idea di fare un film, di ribellarsi agli autori e alla macchina. I suoi sguardi sono sempre ad eludere o a sfidare la telecamera in questa seconda parte, come nell'interminabile scena del telefono, in cui è proprio l'ostinarsi (quello di Grifi nello sfidare lo spettatore) a voler riprendere per forza qualcosa, anche laddove non c'è apparentemente niente da raccontare, a suscitare l'intolleranza della protagonista. La macchina diventa una presenza in più e la sua utilità viene messa in discussione dalla stessa Anna; non a caso, nella parte in video, la macchina sembra interessarsi ad altro (manifestazioni femministe, confronti generazionali in piazza, alterchi da bar etc.) e la presenza nel film della ragazza sarà sempre minore fino alla scomparsa finale.

L'assenza di regole portata da questo nuovo mezzo fa in modo che tutti possano diventare i protagonisti del film e che i personaggi si creino in modo autoctono solo per la presenza della macchina da presa. L'arrivo di Vincenzo, l'elettricista innamorato che entra in campo ribellandosi ai suoi doveri lavorativi che lo rilegavano invece fuori, è il secondo momento di svolta nell'economia del film ed è anche l'emblema lampante di questa nuova tipologia di sguardo che gli autori sperimentano sulla propria pelle. Il suo amore per Anna irrompe con fare rivoluzionario e cambia irrimediabilmente le sorti di tutti coloro che ne sono legati. Da questo momento il video perde l'oggetto al centro dell'indagine, cioè Anna, e si predispone ad accogliere qualsiasi evento si verifichi. Sia in casa di Massimo che tra i gruppi di ragazzi sbandati di Piazza Navona, l'occhio della macchina da presa cattura i volti di tutti coloro che intervengono spontaneamente ai discorsi, senza capo ne coda, che si sviluppano nel film.

Nel suo tentativo di catturare i segni di una esperienza, il video diventa per gli autori il prolungamento meccanico della memoria e permette loro di testimoniare in modo oggettivo ciò che è accaduto. Le scene di repressione da parte delle forze dell'ordine nei confronti dei movimenti femministi, inserite all'interno del film, sono un segno evidente di come la tecnologia video possa divenire un efficace mezzo di controinformazione. Non a caso Alberto Grifi farà largo uso di queste possibilità nei suoi lavori successivi ad *Anna* (vedi *Lia* e *il festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* ).

Quello che in Anna non torna è proprio legato al concetto di memoria e a ciò che rimanere fuori, che non si vuole ricordare e che quindi non si può nemmeno mostrare allo spettatore. Lo scarto che c'è tra le 11 ore di girato e le quasi 4 ore del film è evidente e a questo punto sorge spontaneo domandarsi: cosa manca e perché? Al di là delle risposte di natura tecnico-pratica

Titolo || "ANNA" di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli  
Autore || Milo Adami, Emanuele Paragallo  
Pubblicato || «Sciami» - [www.sciami.nuovoteatromadeinitaly.it](http://www.sciami.nuovoteatromadeinitaly.it), 2017  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 4 di 4  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

(molto del materiale non è stato portato in pellicola per motivi economici) il quesito rimane e acquista un peso maggiore quando sul finale del film ci si rende conto che in fondo in Anna l'amore non c'è mai stato. Ce ne rendiamo conto quando la macchina segue in un lungo piano sequenza il volto sofferente di Anna, mentre Massimo e Roland le ricordano i suoi tentativi di suicidio o quando cerca di intravedere nelle poche scene di timida complicità tra Vincenzo ed Anna i segni dell'amore. Il video attende che l'amore si manifesti, ma tutto si rivela inutile. L'amore rimane inaccessibile e la negazione dell'accesso è, allo stesso tempo, la dimostrazione dell'impossibilità della macchina di leggere, vedere ed immortalare un sentimento reale. Da qui inizia il fallimento degli autori e di tutta la macchina d'indagine da loro istituita, ancora prima che Anna partorisca e rifiuti di essere ripresa in ospedale con il bambino. Anna se ne va, stanca di dover fare ciò che le viene imposto, ribellandosi alle istituzioni, alla regia, al film ed infine anche all'amore, quell'amore che l'aveva liberata e poi intrappolata nuovamente in una prigione di cinema e realtà che avrebbe potuto essere senza fine.

L'opinione pubblica dell'epoca rimane spiazzata di fronte ad *Anna*, testate giornalistiche come *L'Europeo* o *Il Manifesto* pongono l'accento sull'importanza economica ed la libertà artistica del videotape, "discreto e fedelissimo nel riportare anche quei momenti tradizionalmente ritenuti insignificanti" (Aldo Grasso - *L'Europeo*: 14 novembre 1975), le riviste cinematografiche inneggiano ad un nuovo cinema, tanto da paragonare *Anna* "all'arrivo del treno alla Ciotat dei fratelli Lumière, cioè alla nascita del cinema" (Cosulich - *Paese Sera*) e intanto in pochi parlano della realtà. I successi ottenuti ai festival di Venezia (1975), Cannes e Berlino (1976) non liberano Alberto Grifi dall'idea di fallimento che aleggia sul film («*Nessun cinema sfugge al dominio dell'ideologia capitalista. Nessun prodotto nel sistema può fare la rivoluzione*» - Grifi a Venezia nel 1975). L'impressione è quella che si fosse capito ancora poco di *Anna* negli anni '70', forse perché quando un'opera è veramente rivoluzionaria, il suo potenziale rimane nascosto ai contemporanei e aspetta sopito di risvegliarsi in qualche generazione futura. Nascosto e dimenticato come Anna, di cui, con totale disinteresse, ancora oggi se ne sa poco o niente, a parte che sia inspiegabilmente fuggita da un film sulla sua vita.

#### **Bibliografia**

- Ungari, Enzo, *Anna se ne va*, Gong n° 1 (1976)
- Grasso, Aldo *Il primo film in video-tape*, *L'Europeo*, 14 Novembre 1975
- Aprà, Adriano, *Anna - ciclostile di presentazione alla biennale di Venezia (1975)*
- Kushner, Rachel, *La sparizione di una donna in rivolta*, *Alias*, 22 Dicembre 2012
- Bruno, Edoardo, *Conversazione con Alberto Grifi*, *Filmcritica* n°256 (1975)

#### **Videografia**

- Rossi, Stefania, *Conversazione con Alberto Grifi su Anna* - video-intervista (2012)
- Brunatto, Paolo, *Schegge di utopia - L'underground cinematografico italiano questo sconosciuto: ritratto di Alberto Grifi* - documentario (2004)
- Mazza, Cristina e Mayer, Giordana, *Ma chi è questo Grifi* - documentario (1998)

#### **Sitografia di riferimento**

- Associazione culturale Alberto Grifi - <http://www.albertogrifi.com/home>