

ALBERTO
GRIFI



Accademia di Belle Arti di Venezia Dipartimento di Arti visive

Anno accademico 2008-2009

Informatica di Base

Docente: Prof. Manuel Frara

Studente: Sarto Michele 3 Triennio Indirizzo: Pittura

ALBERTO GRIFI

(Roma, 29 maggio 1938 – Roma, 22 aprile 2007)



Mentre voi avevate il settimo cavalleggeri, il napalm, e le bombe di Hiroshima e Nagasaki, noi avevamo appena una vecchia moviola in un sottoscala per farvi a pezzi...

Alberto Grifi.

La definizione di Grifi come padre del cinema underground italiano è servita per archiviare in fretta e rivoltargli contro la sua decostruzione del ruolo di artista-regista e perchè i suoi film diventassero oggetti di culto, possibilmente senza che fossero visti, aspettando che la consunzione della memoria delle esperienze collettive che vi è rimasta impressa, come quella dei supporti magnetici vecchi di 30 anni, facessero il loro lavoro.

La sua biografia è talmente fitta di incontri con personalità che hanno definito il loro tempo da risultare esemplare. Da Carmelo Bene a Leo De Berardinis, da John Cage a Marcel Duchamp e Man Ray, da Aldo Braibanti a Cesare Zavattini, da Fernanda Pivano con tutti gli esponenti della Beat Generation fino ai Nouveau Philosophes parigini e ai campioni dell'antipsichiatria. Mentre nel campionario dei luoghi e degli snodi sociali e culturali attraversati da Grifi figurano tanto il MoMa newyorchese e il prestigioso MIT di Boston, quanto il movimento hippie, la condizione carceraria, l'istituzione manicomiale, le droghe, le feste del Proletariato Giovanile.

1

Ci piace ridare a Grifi, autore del seminale *La Verifica incerta* (1964, con Gianfranco Baruchello), film di montaggio che scompone celebri film hollywoodiani suscitando l'entusiasmo di Man Ray, John Cage e Max Ernst, il diritto di non essere né maestro né padre ma un compagno tra compagni e compagne.. Questo compagno che si innamora e si fa complice di quello che avviene davanti alla camera e che proprio per questo prende posizione, lasciando impressi frammenti di espressione di cultura autonoma dei movimenti degli anni '70 in Italia come forma di azione politica anche in aperta critica di un “*cinema militante in cui si vedono cortei di gente con il pugno chiuso*”.

Uno dei punti di forza del dominio dello Spettacolo sulla vita sta nel paradosso costitutivo dell'immagine, in una specie di tendenza naturale a trasformare qualsiasi esperienza nel suo feticcio. Anni fa andava di moda una citazione che diceva: quando il dito indica la luna ci sono sempre coloro che si soffermano a guardare il dito. Insomma a questo paradosso non poteva sfuggire Grifi stesso che, avendo passato la vita a decostruire il suo ruolo di artista e regista svelando l'intima complicità di questo con il potere dell'industria culturale, si è trovato con l'ingombrante riconoscimento di "padre del cinema underground italiano". E' l'industria culturale che ha bisogno di padri, di fissare tutto in relazioni edipiche, di trasformare esperienze in rappresentazione, come il feticismo dell'immagine necessita che tutto quello che esiste sia quello che entra nell'inquadratura. Grifi, che nelle sue incursioni fuori dall'orizzonte addomesticato della provincia Italia, riceve iniziazioni importanti come quella di **Marcel Duchamp**, che molestato nel suo studio parigino risponde frustrando le aspettative del giovane cineasta come dice lui stesso a distanza di anni *"la bacchettata del maestro zen sulla testa del discepolo in cerca di risposte che confermino il proprio ego"*. Bacchettata che apre *"all'ascolto del flusso di creatività continuo e profondo del vivente...scaldaloso agli occhi degli adoratori di simulacri, dei frequentatori di musei e cineteche"*. Negli incontri seguenti con **Felix Guattari**, nella scoperta dell'economica *libidinale*, di **Francois Lyotard**, insieme a quelli di compagni di strada dell'avanguardia newyorkese, Grifi affina la sua pratica delle intensità, la ricerca sulla memoria profonda di un passato biologico: *"progettare un corpo collettivo nuovo, configurare una nuova geografia di passioni molto al di là dei limiti angusti dell'orizzonte antropocentrico"*. Raccontava la sua storia come se fosse un santo, semplicemente perchè era un buddista naturale e riusciva a trasformare qualunque cosa, per quanto tragica, in gioia trascendente.

Racconta Grifi: cos'è che ho cercato di comunicare durante la mia ormai lunga vita? Perché ho fatto tutti 'sti film? Mio padre faceva questo mestiere, e pure mia madre e le mie zie che suonavano pianoforte e violini nei cinema quando il cinema era muto... giravamo i titoli dei film americani in una cucina.

Oltre alla macchina da presa e al carrello, c'era un tornio, una fresa, perchè... durante la guerra le fabbriche erano state bombardate, non c'erano più attrezzature, non si trovavano più i meccanismi, le viti... bisognava farsi tutto da soli. Ho cominciato a lavorare a cinque anni, e tutto questo... come dire... mi ha aiutato a costruire alcune certezze, se non altro quella di saper maneggiare la pellicola, mettere un pezzo di ferro in un tornio e sagomarlo, farlo diventare una filettatura per gli obiettivi...

Insomma nessuna vocazione, nessuna chiamata, nessuna missione... Poi, siccome si cresce, a un certo punto ho sentito la necessità di uscire da quella cucina e darmi un'occhiata intorno. Me lo dicevano tutti, bisogna andare a trovare Zavattini! Che era il pronto soccorso del cinema italiano!

Così frequentando il suo salotto, mentre inseguivo con la Vespa i divi americani per via Veneto perchè facevo il paparazzo o il fotografo dei pittori, di aereoplani o di moda, scoprivo che questo mestiere poteva anche diventare un modo di veder più chiaro là dove gli altri non volevano guardare.

Usando il videoregistratore abbiamo scoperto che siccome il nastro costava praticamente niente, si potevano aprire degli spazi di libertà: non solo andare a documentare le manganellate della polizia o il poliziotto travestito o insomma tutti gli inganni che avvenivano in piazza senza bisogno di correre di qua e di là a cercare i soldi per la pellicola.

A PROPOSITO DEGLI EFFETTI SPECIALI



Sentivo che bisognava intentare linguaggi nuovi per raccontare il desiderio di trasformare i nostri corpi contro la normalizzazione dello sguardo appaltato dalle macchine da presa e dai film dei divi. Bisognava fare un cinema contro l'uomo messo "al centro dell'universo", o contro il corpo "nobilitato" perchè ridotto dai padroni a forza lavoro. Roma era una città eccitante, arrivava il Living Theatre, Carmelo Bene, Grotowski, il Gruppo di Musica Elettronica Viva... gli incontri erano straordinari. Era l'underground.

In Italia alla fine degli anni sessanta c'è un'altra zona di intensità intorno all'appartamento romano di Cesare Zavattini, altro "padre" secondo il costume edipico della cultura italiana, autore della breve ma intensa stagione del cinema neorealista italiano. Nella casa di Zavattini, teorico inoltre della tecnica del pedinamento, si riunivano allora i giovani cineasti intorno all'esigenza di un "cinema rivoluzionario". Grifi racconta di notti passate a discutere nelle quali Zavattini ottantenne saltava gridando sopra i divani del salotto, per arrivare alla scoperta che per fare un cinema rivoluzionario è necessario abbandonare il cinema; cinema che con la sua struttura produttiva non può che riprodurre la legge del denaro. E il regista? Non può che essere colui che amministra la realtà nello spazio cinematografico secondo le regole date dal capitale investito dalla produzione.

"Non vale la pena di trovare un posto in questa società, ma di creare una società in cui valga la pena di trovare un posto". Questo slogan degli studenti di "Trento 1967", sarebbe stato il filo rosso della pratica politica, liberatoria, desiderante, collettiva e mai addomesticabile, di un *filmmaker totale* come Alberto Grifi. Perchè mettere in scena la realtà così *com'è* e farsi intossicare dallo spettacolo di "sceneggiature precotte"? Il *neorealista* Zavattini già ci aveva ammonito: "il cinema ha l'obbligo morale di lottare perchè si creino le condizioni per trasformarla la realtà, per agirla con coraggio, con una nuova concezione della solidarietà, con la lotta...". Se aggiungiamo a questo, siamo negli anni 60/70, la rivoluzione sessuale, il femminismo, Ginsberg, Burroughs, lo zen, la marijuana, l'afgano nero, LSD... e poi i tre mondi insorgenti, i massacri in Vietnam, l'assassinio del Che, avremo la chiave per capire come si accesero i cervelli e come si trasformarono le coscienze, nei campus, nel sud e nel nord...

5

Alberto Grifi non ha mai dimostrato di credere all'oggetto film come figura compiuta ed auto-limitantesi, la ricreazione artificiale e rassicurante di una perfezione che la vita, del resto, non conosce. Il tantissimo materiale che ha accumulato negli anni, molto del quale andato perso o distrutto, altro ancora girato e poi abbandonato con l'idea di rimontarlo prima o poi, rappresenta l'eredità che la sua concezione del cinema ci ha lasciato: un work in progress continuo, in cui ciò che conta non è l'opera finita ma la creazione della possibilità di operare, nella vita prima di tutto: come lui stesso ha detto. "Occorre avere il coraggio di creare la propria vita, non dei films."

Il pianosequenza diventa la morfologia semplice di un cinema che aspetta che le cose

succedano da sole, senza forzarle, tollerando, anzi amando la loro apparente insignificanza. "In realtà il piano-sequenza è quello che non si vuole vedere nella realtà." Un'arte che si ribella alla società non può assumere il linguaggio, cambiando solo i contenuti, deve inventarne uno nuovo. Magari dalle ceneri del vecchio. E' quello che faranno Baruchello e Grifi nel 1964, montando quasi per scherzo 150 000 metri di pellicola di scarto, provenienti da 47 film americani in cinemascope di quegli anni, Grifi avvia un ripensamento della sua opera, comincia a lavorare all'idea di montare materiali abbandonati da tempo, dare nuova forma ad altri, ma soprattutto si pone il problema di come preservare i tantissimi nastri che ha accumulato nella sua carriera di videoteppista. E' quando i processi rivoluzionari falliscono nella vita che la creatività ripiega sull'attività artistica. Al contrario, in una società in rivoluzione è la realtà stessa che diviene il luogo della creazione permanente. A condizione che la nuova vita non cada mai al di sotto dell'intensità dei momenti più alti della vecchia arte.



Non stupisce che tutto il suo cinema, da quando ha iniziato ad interessarsi al mezzo, si sia poi votato allo svelamento di questa menzogna: nella sintassi che inaugura il fotogramma ha una sostanza palpabile, concreta, il mezzo decreta la sua natura tattile svelando le macchie, i tagli, sottolineando le incongruenze, imponendo all'obbiettivo ostacoli di ogni tipo.

Interessato all'inizio più alla pittura e alla fotografia che all'arte cinematografica, Grifi comincia a pensare alla possibilità di sperimentare contro il cinema tradizionale nel contesto romano degli anni '60, un humus fremente in cui si riconosce la nascente geografia della nuova avanguardia, all'insegna del sincretismo e dell'ibridazione dei linguaggi. Molti artisti si interessano al mezzo cinema come strumento per realizzare nuove visioni, da Gianfranco Baruchello a Mario Schifano, nascono i primi esperimenti di Leonardi, Loffredo, Patella, Ferrero. Al festival dei Due Mondi di Spoleto del 1961 approdano i film del New American Cinema Group di Mekas e soci, il Living Theatre sceglie come unica tappa europea Roma.

Il cinema fatica a tenere il passo a questi rivolgimenti: "Il mondo cambiava e il cinema rimaneva immobile. Se provava a descrivere la nuova realtà lo faceva rimaneggiando in tutte le salse gli stereotipi del cinema del passato che, del resto, aveva avuto ben altra dignità."

Era un problema che avevano portato alla luce anche i situazionisti, di cui discuteva Cinéthique in Francia, su cui cominciava ad interrogarsi Godard: un'arte che si ribella alla società non può assumerne il linguaggio cambiando solo i contenuti, deve inventarne uno nuovo.

Alberto Grifi è un maestro il cui lavoro acquista significato anche alla luce della meticolosa ricerca e sperimentazione.

Il suo lavoro ha anticipato, come accade ai veri artisti o artigiani, le tecniche digitali che dominano oggi il mercato e la tecnologia, facendone un uso esattamente opposto da quello attuale, come mezzo per esplorare la verità del quotidiano e dei rapporti tra individui e società.

Alberto Grifi, artista che è stato nella maggior parte dei casi poco compreso dalla critica (che continua ancora a leggerne in filigrana l'opera prendendo come punto di partenza *Anna* (del 1972), ovvero la sua creatura più anomala), dal pubblico (che lo ha semplicemente ignorato), ma anche dai suoi colleghi.

Non c'è alcuna intenzione sensazionalistica nel descrivere l'opera Grifi come la più importante testimonianza della controcultura cinematografica nostrana: nessuno, all'interno della ristretta cerchia dell'underground italiano dell'epoca, ha saputo scalfire con così tanta forza la corazza del cinema istituzionale, sporgendosi ripetutamente al di là del senso comune e osando bombardare un apparato granitico – all'epoca, soprattutto – con una serie di provocazioni atte a destabilizzare, spaventare quasi il possibile uditorio di riferimento. In quest'ottica la sua esperienza autoriale fotografa un'urgenza estetica e narrativa – con l'estetica che è, deve essere, narrativa di per sé – che manca anche alle migliori menti a lui coeve: Piero Bargellini, per esempio ragionava più da vicino sulla macchina/cinema in quanto tale, sulla sua peculiarità tecnica, lasciando da parte la componente sociale e politica. Per non parlare di Tonino De Bernardi, interessato principalmente a una messa in scena del privato di fronte agli occhi stupratori del pubblico. Tutti elementi, questi, che Grifi ha sfiorato a più riprese nel corso della sua carriera: se si prende per esempio *L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima* si comprende con chiarezza come il discorso sulla tecnica cinematografica (elemento sul quale si strutturava anche il recente *A proposito degli effetti speciali*) non è il centro del discorso, ma funge più che altro da *McGuffin* per analizzare nel concreto il cinema nella sua funzione bivalente di *testamento della realtà* (le riprese del campo di concentramento di Auschwitz) e *imitazioni della realtà* (i ripetuti tentativi di Monica Vitti di scoppiare in lacrime).

Ciò che sorprende con forza avvicinandosi la prima volta al cinema di Alberto Grifi è la sua anomala e originale interpretazione del reale. Anche quando ciò che si palesa davanti agli occhi degli spettatori sembra aver raggiunto il grado zero del *cinéma vérité*, come nel caso della scena dei pidocchi di *Anna*, è sempre presente l'impressione di avere a che fare con uno studio delle infinite possibilità del reale piuttosto che con una “semplice” messa in scena del *vero*.

Il set del film si fa il luogo di una rivolta di attori e tecnici che spontaneamente finiscono per mettere fuori la funzione di direzione del regista; tanto che l'elettricista entrò un bel giorno in campo per dichiarare il suo amore ad Anna, la ragazza protagonista di questo lungo documentario che è poi diventata la documentazione della vita dell'oggetto ripreso ma anche dei soggetti che stavano riprendendo.

Alberto narra questo episodio come un evento. Un giorno l'elettricista del film, un ragazzo che era emigrato dalla Calabria a Milano, che aveva lavorato alla Bicocca, alla Pirelli, ai tempi degli scioperi selvaggi del '69, che era stato buttato fuori dalla fabbrica... Per paura che gli operai saltassero addosso agli impiegati nella mensa che era comune, la direzione aveva fatto erigere una cancellata tra gli uni e gli altri e lui era tra quelli che avevano saldato i cancelli della mensa mentre gli impiegati degustavano i loro risottini, imprigionandoli praticamente nella fabbrica... va be', questo ragazzo torna verso sud, scende in Toscana, scopre le comuni di hippies, lo spinello, scopre che si poteva fare una vita umanamente più ricca e bella di quella merdosa della fabbrica. L'incontro e gli dico: va be' vieni e fa' l'elettricista da noi così ti diverti! Questo fregandosene di rispettare le gerarchie del set cinematografico che è esattamente come una fabbrichetta con in più quel tanto di sacralità imposta perchè ci sono pure gli artisti in mezzo, i produttori più su, gli attori un po' più giù, poi una quantità indefinita di leccaculo, poi il direttore della fotografia, alla fine giù nei bassifondi gli elettricisti, i macchinisti e gli attrezzisti. Questo ragazzo dunque accende la luce, entra in campo e fa una dichiarazione d'amore a questa ragazzina, Anna, che nel film era l'attrice principale, cioè per dire la verità, quella che fino a quel momento era stato un oggetto d'indagine antropologica.

Anche per questo motivo la critica istituzionale ha sbagliato completamente mira analizzando nel corso degli ultimi trent'anni quell'opera capitale che è *Anna*, pensato/scritto/girato in compagnia di Massimo Sarchielli: capitale da un punto di vista strettamente produttivo (essendo la prima opera in video girata in Italia), estetico (quattro ore impossibili da identificare in un genere specifico), mediatico (fu l'unica opera della stagione controculturale del nostro cinema a ottenere una visibilità notevole, sia grazie alle proiezioni ininterrotte al Filmstudio di Roma, sia grazie alla partecipazione ai festival di Berlino e Venezia del 1975 e a quello di Cannes del 1976. Nel restringere *Anna* nell'angusto spazio del *cinema della realtà*.

Si commette altresì un crimine non indifferente, limitandone in maniera decisiva la portata rivoluzionaria.

Grifi segue filmando in questi anni i movimenti autonomi, l'irruzione nella politica di soggetti anch'essi politici ma alieni alla tradizione del movimento operaio, che praticavano il rifiuto del lavoro salariato, che discutevano i ruoli all'interno della famiglia, i freak, le donne, i matti: "i film testimoniamo questo tipo di comportamenti, un tipo di cultura proletaria, di quel lumpenproletariat che non aveva mai avuto voce e che invece aveva da dire... era quello che aveva aperto porte e guardato fuori da finestre da cui nessuno aveva mai guardato..."

9

Anna

Sinossi :

Anna è una sedicenne, tossicodipendente e incinta. Fuggita da tutti i riformatori in cui hanno cercato di rinchiuderla, vive per le strade di Roma. Quando Massimo Sarchielli la incontra a Piazza Navona, decide di ricostruire la sua storia in un film. Anna, però, non sta al gioco e si ribella ad una sceneggiatura pietistica e melensa. Le stesse maestranze

insorgono contro il potere della regia: un elettricista del film, Vincenzo, entra in campo, rompendo definitivamente l'impianto cinematografico tradizionale.

Presentato al *Festival di Berlino 1975*, alla *Mostra del cinema di Venezia 1975* e al *festival di Cannes 1976*. Proiettato al cinema *Filmstudio* di Roma nel 1975 per alcuni mesi.

Regia: Alberto Grifi e Massimo Sarchielli per i primi giorni di lavorazione. Poi gestita da attori e maestranze.

Sceneggiatura: Roland Knauss, Alberto Grifi

Fonico: Raoul Calabro'

Interpreti: Anna, Massimo Sarchielli, Vincenzo Mazza, Franco, Gabriella, Stefano Cattarossi, Raoul Calabro', Terry, Louis Waldon, Jane Fonda (per meno di dieci secondi), Annabella Miscuglio, Alberto Grifi, Ivano Urban, Margherita, Pilar Castel l'avvocato l'Agostini, Ponchia, Franca la sarda, Roland Knauss, Fifi, Giacomo, Betta, Angelo, la polizia, i pidocchi e molta altra gente.



Forse anche per questa incomprendimento di fondo non si è avuta l'occasione di leggere con attenzione il resto della sua cinematografia: che non è, a dire il vero, particolarmente corposa, per il semplice fatto che per tutti gli anni '80 Alberto ha abbandonato in pieno l'impegno artistico per impegnarsi a fondo nel documentario industriale e in alcuni progetti per la RAI.

Questo è anche il tempo in cui Alberto conosce la persecuzione giudiziaria e il carcere, due anni di condanna senza onere di prova da parte di una polizia e una magistratura italiana ancora nelle mani di residui del regime fascista. Da questa sua esperienza nascerà "Michele alla ricerca della felicità", uno dei primi esperimenti di docu-fiction. Ambientato in carcere, non saranno attori a recitare ma chi quell'esperienza l'ha veramente vissuta. L'emittente di stato in precedenza aveva prima sovvenzionato, quindi censurato e addirittura mai programmato, e soprattutto *Dinni e la Normalina, ovvero la videopolizia psichiatrica contro i sedicenti nuclei di follia militante*. Due dei lavori più personali e oltranzisti della carriera di Grifi: nel primo si studia da vicino, con l'occhio dell'entomologo ma anche con una partecipazione che rende il tutto ancora più straniante, la condizione carceraria del nostro paese. Opera scarna, essenziale, quasi violenta nella sua totale ricerca della spoliatura, *Michele alla ricerca della felicità* è uno dei film più lucidi di Grifi; all'esatto opposto si pone invece *Dinni e la Normalina*, creatura eccessiva, schizofrenica, geniale e al contempo esagerata, dove l'anima più puramente ludica di Grifi fa capolino pur non dimenticando l'intento provocatorio alle spalle, è la polizia, qui, a sfruttare le possibilità del video, l'arma che più di tutte fece di Grifi il cantore di una rivolta utopica quanto priva di mediazioni.

Questo paradosso dal forte sapore autoironico non si sposa però alla perfezione con il resto del tessuto narrativo, facendo di *Dinni e la Normalina* un'opera imperfetta ma straordinariamente "altra" rispetto al panorama nel quale si inserì.

Quello che probabilmente manca a *Dinni e la Normalina* è la capacità di ergersi, sia eticamente che esteticamente, contro l'istituzione cinematografica prima ancora che contro i poteri dello stato; insomma, quella capacità di identificare il Sistema anche e soprattutto nello stesso mondo del cinema – quando solitamente gli autori vedono nella Settima Arte il rifugio sicuro dai mali della società – che fece della sua opera seconda (l'esordio, *Cristo '63* girato su un palco di Carmelo Bene, sembra essere

andato irrimediabilmente perduto), *La verifica incerta*, uno dei capisaldi del cinema degli anni sessanta. Co-diretto in compagnia di Gianfranco Baruchello, *La verifica incerta*, consiste nel montaggio, spiazzante, sprezzante, ironico, di una serie di pellicole hollywoodiane, montaggio di Found Footage sulla scia dei lavori cinematografici di Joseph Cornell, ottenuto saccheggiando un camion, destinate al macero: utilizzando quell'approccio che sarà, tanto per dirne una, alla base del successo del programma di RaiTre *Blob*, Grifi e Baruchello agiscono in maniera a dir poco terroristica nei confronti del gotha del cinema mondiale. In questo brillante e destabilizzante gioco dada (che si apre, non a caso, proprio sul volto di Marcel Duchamp, quasi a volerne rimarcare l'ispirazione), i due cineasti affrontano di petto l'idea di cinema come industria, ne sovvertono i codici e si divertono a minarne le certezze. Un atto di insubordinazione che procurò loro da una lato il plauso incondizionato delle avanguardie di ogni tipo – tanto da essere presentato al MOMA per bocca ed entusiasmo di John Cage - , dall'altro l'ira funesta della critica che, comprendendone il forte valore tellurico, se ne tenne precauzionalmente a distanza. Eppure sarebbe ora di riprendere le fila del discorso lanciato da *La verifica incerta*, e cercare di identificarne un senso anche nella nostra paludata contemporaneità.

Lungo tutti gli anni Sessanta e Settanta, la ricerca di Grifi – sempre personale ed innovativa – si muove in consonanza con il *New American Cinema* che, sull'altra sponda dell'oceano, si raggruppa intorno all' *America Film Archive* di Jonas Mekas, influenzando profondamente anche elementi teoricamente estranei al cinema sperimentale, come il lavoro di Richard Serra, Ed Ruscha e Rosalind Krauss.

L'opera di Grifi dialoga quindi, in maniera creativa e costruttiva, con quella di registi come Stan Brakhage, Michael Snow, Kenneth Anger e Andy Warhol.

Il successivo *In viaggio con Patrizia* (1965) è un viaggio in auto ed insieme nella poesia fonetica di Patrizia Vicinelli, accompagnato dalla musica di Paolo Fresu.

Ormai ostracizzato dai salotti industriali, la carriera di Grifi non può che dipanarsi in quel sottobosco oscuro ma all'epoca assai florido dell'underground: è così che vengono alla luce il bello studio sul teatro di Aldo Braibanti *Transfert per kamera verso Virulentia*, il misconosciuto ed esaltante *Orgonauti, evviva!* e soprattutto *Riuscirà Giordano Falzoni nel ruolo di principe azzurro munito di giochi ottici rotanti a restituire la voglia di vivere alla bella addormentata?* (conosciuto anche con i titoli *Il grande freddo* e *Le avventure di Giordano Falzoni*), straordinario gioco visivo nel quale il pittore Giordano Falzoni è l'esca usata per fare uscire allo scoperto la

dittatura della fabula e la videocamera l'arma per combattere tale dittatura, l'unica forse possibile da contrastare con la mera tecnica cinematografica.

Ci aveva dato molti altri film radicali, toccanti, che facevano lacrimare gli occhi e galoppare l'intelligenza. L'informalità delle sue opere, l'essere fuori dalle strutture industriali di produzione, l'ondata di normalizzazione socio-politica lo avevano consegnato ai territori della dimenticanza: bisogna farlo riemergere agli occhi del mondo. A noi lascia un eccesso, la sua generosità, uno sguardo, ironico e spiritoso, e la forza di idee pulsanti come il suo cinema radicale.

Con il finire degli anni '70 si esaurisce anche la vena creativa di Grifi: il riflusso che colpì l'intero movimento gli fu a dir poco fatale, tanto da condurlo su vie decisamente diverse.

Un'era geologica prima dei reality show, Grifi, scopriva l'infinità del tempo, del quotidiano, il cinema come pantografo delle fluttuazioni temporali, dell'effervescenza dell'umore e dell'indignazione, dell'instabilità di ogni attribuzione di senso a qualcosa: un cinema fatto di inquadrature in perenne colluttazione con le intensità e le energie della vita.

“Avviene periodicamente che il cinema, travolto dal gigantismo che gli impone il suo DNA spettacolare o irrigidito nelle gabbie di un sistema che pensa a se stesso e non a quello per cui è stato creato, esplosa nella sua inutile superbia, si ferma e si distacca dal fluire delle cose della realtà. Eppure sempre, in questi momenti, il cinema genera nuovi pionieri e torna ad essere terreno di sperimentazione, di ricerca, di scambio, di rinnovamento, dando vita ad opere corrosive e vitalissime che si lanciano come enzimi contro la sterilizzazione commerciale del cinema e la pietrificazione formale dei suoi linguaggi e delle sue formule produttive. Alberto Grifi è una delle grandi personalità del cinema sperimentale e politico, in Italia e nel mondo. Un maestro, un apripista, un uomo attratto fatalmente dalla ricerca della “verità”, nelle immagini e dalla volontà di trovare modi tecnologici per produrle che permettano di ignorare i compromessi annichilenti che “il sistema” impone.

Affermare con forza la necessità di una presenza importante, nel cinema, come quella di Alberto Grifi, significa soprattutto mettere il regista (ma anche fotografo, attore, cameraman e autore di dispositivi video-cinematografici) nelle condizioni per ripensare il suo cinema, un laboratorio in continua attività, che non si può e non si deve fermare.

Oggi il cinema sembra avere ancora bisogno dell'energia di nuovi pionieri per uscire dalla palude in cui è stato spinto. Con tanti giovani che non si rassegnano all'apparente impossibilità di un cinema diverso e che inventano modi originali per fare comunque il cinema che nessuno permette loro di fare, la lezione di Grifi va ricordata, riproposta e rivista per il valore intrinseco che ha, storico ormai, e per tutta la 'potenza generativa' che scatena, grazie all'energia che riesce a trasmettere ancor oggi a chi vuole tentare la strada di un cinema più vivo e più vero”.



Tv e telespettatori sono la merce principale che si produce ormai qui da noi... tempo libero e suoi derivati: tette, culi, quiz, disgrazie degli altri, scorie radioattive, pezzi di scarto di animali putrefatti, acque inquinate, disastri ecologici. Un mondo che vomita e caca dappertutto, perchè si è ingozzato di merda fino all'inverosimile. Mi torna in mente la frase del vecchio capo pellerossa che più o meno diceva: quando avrete sporcato tutte le acque e distrutto le praterie, quando avrete venduto tutti gli animali che avrete ucciso e sarete arricchiti, cosa vi mangerete?I soldi?

Negli anni Ottanta Grifi lavora per la Rai (Mixer) e per compagnie di industria civile negli USA, in America Latina, Africa, Australia e Sud Est Asiatico. Realizza anche numerose trasmissioni radiofoniche sul funzionamento parallelo dei mattatoi e dei mass media.

Mentre festival e musei gli dedicano ampie retrospettive, inizia la sua parabola discendente. Sporadici e occasionali i suoi nuovi incontri con il cinema, legati soprattutto al genere del documentario: *La prima volta che Zavattini provò a usare un videotape* (1993), *Leoncavallo, i giorni dello sgombero* (1994), realizzato con il collettivo Video del Centro Sociale e Paola Pannicelli e soprattutto *Addò sta Rossellini?* (1997), film su Alifonso, protagonista del terzo episodio di Paisà (lo scugnizzo che ruba le scarpe al soldato americano).

La riflessione finale di Grifi sul neorealismo, girata con Michele Schiavino e Maria Paola Fadda, vinse il premio speciale Sony video al festival di Locarno.

Per togliere spazio alla dittatura del denaro sul set cinematografico, e per sperimentare nuove forme di linguaggio e di supporti, Grifi inizia a girare su nastri magnetici, forse i primi ad arrivare in Italia, inventando anche un procedimento per trasferire le immagini del videotape su pellicola – una macchina che è poi l'esatto contrario del Telecinema cui Grifi ha dato il nome di Vidigrafo abbattendo i costi di produzione e permettendo l'incursione nello spazio cinematografico a porzioni di realtà che il cinema neanche aveva la capacità di sognare.

Stava da anni lavorando a una “lavatrice” per pulire i nastri magnetici dei vhs una struttura specificatamente progettata per restaurare videonastri incisi negli anni '60-'70. La macchina, unica nel suo genere, è ospitata dal parco scientifico di Tortona. Un decennio di opere da rivalutare e iscrivere tra le più esaltanti visioni dell'avanguardia mondiale.

Ritorna la repressione e il riflusso insieme alla falsificazione storica, i nastri di Grifi sembrano non interessare più a nessuno in Italia, tanto che anche lui se li dimentica in qualche scaffale fino all'inizio degli anni 90. Questo è il momento in cui si accorge che le emulsioni si sono incollate e non permettono più ai nastri di girare nei videoregistratori.

Grifi passa gli ultimi 10 anni a lavorare sul progetto di un'altra macchina, che permetta il lavaggio dei nastri con speciali solventi per arrivare poi alla loro digitalizzazione, con cui riesce a recuperare gran parte del suo archivio.

Per raccontare e ricostruire gli ultimi quattro anni di attività dell'instancabile verbo sperimentale e pitagorico di Alberto Grifi, è necessario affiancare il suo nome a un gruppo di persone che lo hanno ascoltato, rafforzato e arricchito. Parlo di Interact, società con sede a Roma (via Bargoni, la stessa della nuova redazione del *manifesto*) specializzata in progettazione di sistemi e servizi per la comunicazione video su internet e sulle reti mobili. Un'entità ad alto tasso tecnologico, ma sensibile nel captare e tradurre in realtà le idee di Alberto, sposandone quindi l'intera filosofia.

Quattro anni nei quali, tassello dopo tassello, si è giunti alla costruzione dell'oggetto forse più importante, che ha attraversato parte della carriera del regista romano, vale a dire la macchina lavanastri per il recupero dei supporti analogici, o meglio, della memoria storica. Una tecnologia in grado di rigenerare lo stato fisico dell'emulsione dei nastri analogici per poi restituirli su un supporto digitale.

Dopo la rivoluzione video che ha attraversato i tumultuosi anni '60 e '70 (trovando in Grifi il precursore di un mezzo che non costruiva la realtà ma la registrava), l'usura e il progressivo deterioramento fisiologico del supporto con il quale sono stati ripresi quei momenti, hanno reso necessario, pena la perdita totale, una fase di recupero e restauro. Processo che nasce quindi non tanto per un vezzo filologico, quanto perchè quelle immagini potessero arrivare il più lontano possibile, di generazione in generazione, in un lavoro (come sempre) in progress. Alberto decide di parlarne con questo nuovo gruppo di lavoro. Dopo il favorevole assenso, trasferisce parte del proprio archivio all'interno della struttura Interact, dando via, nel 2003, alla fase di progettazione e successiva realizzazione della macchina.

Nel settembre del 2004 il macchinario diventa operativo. Il progetto prevede come fase successiva l'organizzazione di corsi di formazione sulla rigenerazione dei nastri, corsi curati dallo stesso Grifi che appena due anni prima era riuscito, con i ragazzi del Dams di Bologna, a rimettere mano a uno dei suoi film più importanti: *Michele alla ricerca della felicità*. Grazie anche a quell'esperienza, inizia il restauro degli altri film in video dello stesso Grifi come *Parco Lambro* e *Anna*. Alberto e Interact decidono di lavorare insieme anche alla postproduzione di alcuni film incompleti (*Autoritratto Auschwitz/L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima, In viaggio con Patrizia, lo stesso Michele, Dinni, etc.*) e alla produzione di una collana dvd con i film principali dello stesso regista, accompagnati da approfondimenti e commentati da Alberto.

Quello stesso anno Alberto Grifi e Interact vengono invitati alla Mostra di Venezia in occasione dell'omaggio al Cinema sperimentale italiano all'interno della sezione Underground Italia. Viene proiettato il documentario *Le macchine di Alberto*, prodotto da Interact e realizzato dal regista romano. Si aprono così delle interessanti prospettive, trovando la vetrina ideale per far conoscere a tutti questo importante sistema di restauro. Nel 2005, purtroppo, le condizioni di salute di Alberto peggiorano e il progetto del laboratorio si ferma. Il regista si concentra sui film ancora da completare. L'anno successivo nasce l'associazione culturale Alberto Grifi per volontà dello stesso regista, con lo scopo di promuovere, incentivare e attuare iniziative di carattere culturale e artistico. L'intenzione era molteplice. Tutelare le opere artistiche e culturali dello stesso regista, provvedendo alla definizione, catalogazione e costituzione di tutto il patrimonio artistico, svolgendo tutte le attività necessarie alla giusta conservazione delle stesse.

Altro punto importante riguardava la gestione delle opere artistiche e culturali del regista, per dare poi seguito alla produzione di progetti basati sulle opere stesse, identificando istituzioni, aziende, associazioni e singoli come promotori e operatori per la realizzazione di edizioni volte alla divulgazione, distribuzione e commercializzazione. L'idea è quella di organizzare eventi, seminari, piani di formazione lavoro. L'associazione si proponeva come luogo di incontro e di aggregazione nel nome di interessi culturali, assolvendo alla funzione sociale di maturazione di crescita umana e civile, attraverso l'idea dell'arte della comunicazione visiva. Un punto di riferimento per quanti artisti e ricercatori possano trovare, nelle varie sfaccettature ed espressioni della produzione visiva, un percorso di crescita e sviluppo artistico professionale, tutelando in generale le arti visive.

I soci fondatori dell'associazione sono Sandro Costa, che ne diventa presidente, Alberto Grifi e Ivan Grifi, suo figlio. Il regista romano lavora, insieme ad alcuni amici e collaboratori dell'associazione culturale. Parallelamente inizia l'attività di catalogazione delle sue opere, un lavoro molto complesso e che arriva in un momento difficile: l'aggravarsi dello stato di salute del regista.

Da tempo, oramai, Alberto stava male: soffriva a causa di un cancro che lo stava logorando, non aveva casa (molte le petizioni a suo favore, c'è da dire che il mondo che amava lo ha ricambiato con forza), era debole e malandato. Ma non ha mai svenduto la sua coerenza intellettuale, questo no. E forse si tratta di un pregio non semplice da comprendere appieno.

Negli ultimi anni si erano moltiplicati gli appelli per un sostegno economico e sanitario all'autore, invano. Il nostro è proprio uno strano Paese: mentre piovono finanziamenti, pubblici e privati, su cantanti e registucoli da quattro soldi per realizzare infimi ed insulsi lavoretti, ad un quasi-genio, viene negata finanche la sussistenza.

Per Alberto Grifi non c'era niente di definitivo, forse neanche la morte. Quella che l'ha colto al Sacro Cuore di Roma, l'ha trovato forse stanco per una lunga e dolorosa malattia, ma per niente convinto che quella faccia fosse la fine, semmai l'altra parte della luna. Nella sua arte e mestiere il cinema come la vita è un archivio elastico di memorie e pensieri sempre pronto ad essere ridefinito, riformulato, riadattato alle istanze che l'esistenza, l'esperienza, gli affetti, la politica, l'etica, l'arte continuamente chiedono.

Alberto era un'immagine difficile da dimenticare: chiuso in una stanzetta, stretta e rettangolare, tutto circondato da alti muri di scatole di cartone contenenti le infinite variazioni delle sue opere, stava cercando di editare la sua filmografia in un archivio permanente. Ogni volta che apriva una scatola, molteplici e infiniti mondi s'affacciavano. Un libro di favole visto con gli occhi di un bambino, questo è forse stato, a un certo punto, il cinema di Grifi per Grifi. Un bricolage da montare, smontare, rimontare.

Alberto Grifi è stato dei registi italiani del cinema sperimentale, underground e militante il più sperimentale, underground e militante. Poco tempo fa, in occasione del Premio Speciale alla carriera indetto dalla Fondazione Festa di Roma (premio tardivo, va detto, perchè molti sono stati gli appelli rivolti nel tempo alle istituzioni per aiutare Grifi) è stato descritto come un artista inventore guastatore chimico alchemico amante visionario educatore sognatore... un palombaro del cinema underground.

Il suo lavoro, di fatto invisibile, non solo manca ai tanti, ma è sconosciuto anche ai pochi. I suoi titoli riverberano l'uno sull'altro come le armoniche in un'esecuzione musicale o i versi di una poesia futurista, sono promessa di un mondo incredibile.

Il cinema di Grifi è stato un continuo sottrarsi alle logiche del cinema industriale. Di più, un rifiuto radicale. Il suo era un cinema personale, artigianale, poetico, politico, sperimentale, un cinema che reinventa il cinema.

Nel 2007 dopo la morte di Alberto l'associazione culturale contatta la Mostra del cinema di Venezia per proporre un omaggio al regista scomparso. Il direttore Muller accoglie favorevolmente l'iniziativa. Viene proiettato *Autoritratto Auschwitz, L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima* in un pomeriggio nel quale veniva reso omaggio anche a Michelangelo Antonioni, un regista profondamente contestato nel film di Grifi. In quello stesso periodo viene completato postumo il film *In viaggio con Patrizia* che viene presentato alla Festa internazionale del cinema di Roma. Quest'anno dando seguito agli obiettivi dell'Associazione Culturale Alberto Grifi, si sta lavorando, tra le altre cose, ai progetti di restauro del film in video di Alberto, alla successiva produzione e distribuzione in dvd degli stessi, all'apertura di un centro culturale sul cinema sperimentale italiano.

Il regista Alberto Grifi, maestro del nostro cinema sperimentale. E non solo. La sua opera libertaria, sempre sincera e controcorrente, ha influenzato il cinema ma anche l'arte e la critica più avvertita.

Alberto Grifi è stato molto di più, comunità e movimento nel senso più autentico.

E tutta la sua vita, inscindibile dalle sue opere, sono state un atto d'amore.

Alberto Grifi, cineasta fotografo artigiano-inventore ci ha lasciati 22 aprile 2007, dopo una lunga malattia.

Mancherà Alberto Grifi, anzi sta già mancando al cinema italiano, nel quale ha rappresentato una voce libera come poche, agli studi sull'arte digitale.

Filmografia e videografia

■ *Cyrl (una cosa urgente)*, 1961. 16mm, b/n, durata 20'.

■ *Lariano*, 1961. 16mm, mai montato.

■ *Nonotte*, 1961. 35mm, b/n, corealizzazione Beppe Lenti

■ *Anna*, 1962. 35mm, b/n, riedito nel 1975.

Nel '63, lavorando con Carmelo Bene appena arrivato a Roma, e Beppe Lenti, un film girato con 2 macchine da presa, una per mano, su "Cristo '63". spettacolo teatrale vietato dalla questura, nascosto o distrutto, nessuno l'ha mai potuto vedere.

■ *Verifica incerta (Disperse Exclamatory Phase)*, 1964/65. 16mm, colore, sonoro ottico, durata 35', corealizzazione con Gianfranco Baruchello.

■ *Pezzi dell'Amleto*, 1966. Proiettati durante lo spettacolo di De Bernardinis e Peragailo.

Nel '66 "In viaggio con Patrizia un viaggio in auto e un viaggio nella poesia fonetica di Patrizia Vicinelli. Musica in diretta con Paolo Fresu.

Poi brevi film dove gli effetti speciali sono stati usati nel tentativo di costruire una nuova grammatica visiva capace di descrivere “la nuova geografia di percezioni e immaginari sconfinati, l'emergere dei ricordi del lontanissimo passato filogenetico dei nostri progenitori animali” regalo delle sostanze psicotrope: “Transfert per camera verso Virulentia” su un'operazione teatrale di Aldo Braibanti (1966 1967), 35mm, colore, durata 20'.

- *No stop grammatica*, 1967. 16mm, b/n, sonoro su nastro magnetico, rimontato nel 1988 con l'aggiunta di nuovi materiali.

Un happening durato 12 ore nella libreria Feltrinelli di Roma. La colonna sonora (svezzamento per background) fu messa insieme dalla folla, ricomponendo, senza ascoltarli, pezzi di pellicola magnetica che erano stati distribuiti in giro. Ci sono quasi tutti i pittori, i registi e gli attori dell'avanguardia romana dell'epoca; e il debutto del gruppo americano MEV (musica elettronica viva).

Nei due anni di carcere (68-69) fa uscire clandestinamente da Regina Coeli lettere che vengono lette mentre si proiettano film trovati nei cestini degli scarti nelle moviole. Ne “L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima”, 1965/68, 35mm, muto con testo letto dallo speaker, insieme a documenti girati da Grifi ad Auschwitz, si vede Monica Vitti che cerca di piangere, scarto del “Deserto rosso” di Michelangelo Antonioni, mentre lo speaker (Carlo Silvestro) legge un documento sulle violenze subite nel '69 da un gruppo di detenuti durante una tradotta carceraria e nel penitenziario di Mamone in Sardegna.

- *Autoritratto Auschwitz*, 1965/67. 16mm, b/n, durata 30' circa, sonorizzazione nel 1970.

- *Orgonauti, evviva! (Un viaggio con carburante erogeno)*, 1968/70. 35mm, colore, durata 20', poi rimontato con il titolo *Il Grande freddo*.

Ancora nel '70 "Non soffiare nel narghilè", 16mm, b/n e colore, le avventure, tutte da ridere, di un pusher e i suoi clienti alle prese con uno spinello, girate nella comune hippy di Terrasini, vicino Palermo.

- *Le avventure di Giordano Falzoni*, 1970. 35mm, colore, durata 20'.

Questo lavoro si opponeva all'estetismo dei film di cassetta che si preparavano a svendere gli stereotipi dell'avventura hippie usando gli effetti speciali "per insaporire la sbobba insapore di un cinema che non cambiava nella sostanza".

- *A Sarò crescono i capelli per amore*, 1970. 35mm, colore.

- *Vigilando reprimere una fuga dal carcere finita male*, 1972. 35mm, colore, durata 26'.

Nel '72 in co-regia con Massimo Sarchielli il già citato "Anna" video trasferito su 16mm, durata 225' che tenne il cartellone al Filmstudio di Roma per qualche mese. Girato con il primo videoregistratore portatile "open reel" da un quarto di pollice arrivato in Italia. Uscito nel '75, grazie a un'invenzione di Grifi che permise la trascrizione del nastro video su pellicola cinematografica, il film registra il rifiuto di attori e maestranze a sottomettersi all'autorità della regia e alla sceneggiatura – un po' di appunti scritti da Sarchielli e Roland Knauss – che fu "buttata nel cesso" quando Vincenzo, l'elettricista del film, entrò in campo e ne divenne protagonista. Comparando quel gesto di disobbedienza a un'irruzione proletaria in un salotto borghese, Grifi pubblicò una elaborazione teorica su come, nella norma produttiva, i comportamenti umani vengano immiseriti, filmandoli, perchè costretti in una dimensione cinematografica che impone tempi e modi consentiti dall'economia.

Nel '76 con un gruppo di "videoteppisti" una produzione di video documenti pressochè inediti sulle lotte e sui comportamenti del proletariato giovanile a Milano, Bologna e Roma; autoproduzione indipendente sostenuta da una teoria critica sull'informazione antagonista a quella di Stato , che si opponeva allo spettacolo dominante per "mettere in circolazione nuovi comportamenti e creatività di quelli che erano i nuovi proletarizzati: avevamo bisogno di un cinema che ci indicasse come strappare dei pezzi di vita autentica a quella falsa del capitale, non di ricordi muffiti nelle cineteche per sopravvivere di ricordi". (Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro. Gli autoriduttori al convegno di antipsichiatria a Milano ecc.).

Nel '77 "Il manicomio" e "Lia" sull'istituzione psichiatrica. E " il preteso corpo", un documentario ospedaliero sugli esperimenti di un medicinale fabbricato dalla "Roche" su persone considerate psichiatricamente tarate che provocava una "tempesta vascolare" con orribili convulsioni. I pazienti venivano dimessi quando riuscivano a fare il saluto fascista. Trovato al mercatino della fiera di Senigallia a Milano, firmato da Grifi come ready made.

Nel '78 "Non ci sono spini senza rosé" l'unico di tre film, commissionati da Rai2, ad essere mandato in onda.

- *Michele alla ricerca della felicità*, 1978. Corealizzazione Guido Blumir, produzione Rai. (censurato)

- *Dinni e la Normalina, ovvero la videopolizia contro i sedicenti nuclei di follia militante* 1978. (censurato)

Ancora nel '78 al Naropa Institute (Boulder Colorado, USA), con Costanzo Allione e Fernanda Pivano un film sulla Beat Generation con Allen Ginsberg, Gregory Corso, Timothy Leary, William Burroughs, Meredith Monk, ed altri.

- *A partire dal dolce* (conosciuto anche come *Doux comme saveur*), 1979/80. b/n, durata 22' con Gianfranco Baruchello, videoregistrazioni con J.F.Lyotard, Pierre Klossowsky, Felix Guattari, David Cooper, Alain Jouffroy, ecc.

Durante gli anni '80 come salariato ha lavorato per appalti Rai (Mixer e altre Testate) e per compagnie di industria civile negli USA, in America Latina, Africa, Australia e Sud Est Asiatico; in fondo alle fogne di Hong Kong o negli scavi sotterranei per le centrali idroelettriche ai bordi dell'Amazzonia.

Al Massachusset Insitute of Technology, Boston USA, ha fatto parte di un team di ricercatori per uno studio sulle interazioni tra immagini cinematografiche di sagome mobili e memorie elettroniche per l'analisi di attività sportive.

Ha realizzato numerose trasmissioni radiofoniche sul funzionamento dei mattatoi e del mass-media.

- Nell'87 ha filmato le prove e la rappresentazione al Festival di Todi de "La nostra anima", la favola di Amore e Psiche di Alberto Savinio, messo in scena per il teatro di Annalisa Foà.

Dal '93 tiene seminari presso Fondazioni culturali, Centri sociali e corsi universitari:

- Dams – Cimes di Bologna; (Cattedra di Monica Dall'Asta, docente storica delle teorie del cinema)
- Normale di Pisa (Dipart. Storia delle arti e Storia del cinema. Cattedra di Sandra Lischi);
- La Sapienza di Roma (Museo laboratorio di arte contemporanea curato da Bruno di Marino Sociologia, Cattedra di Roberto De Angelis – Storia del Cinema cattedra di Giulia Fanara.
- Seconda Università di Torvergata, Roma. Dams, Cattedra di Adriano Aprà.
- Corso superiore di regia e sceneggiatura a Barbarano Romano per Marco Muller, *Accademia di Brera a Milano (arte e media, Cattedra di Paolo Rosa, studio Azzurro), ecc.

Molte tesi di laurea hanno per oggetto il lavoro di Grifi.

Nel '93, per ricordare l'antica frequentazione del salotto di Cesare Zavattini, “La prima volta che Zavattini provò a usare un videotape”.

Nel '94 “ Leoncavallo, i giorni dello sgombero”, realizzato con il Collettivo Video del Centro Sociale e Paola Pannicelli, distribuito dalla Manifesto libri. Questo film-denuncia fu, dopo le radio di Movimento, una delle prove generali di comunicazione antagonista autogestita sull'intero territorio nazionale, che ha generato un dibattito e un lavoro collettivo in molte città italiane sulla controinformazione e sulla liberalizzazione detournata delle tecnologie informatiche.

- *Addò sta Rossellini?*, 1997.
- *A proposito degli effetti speciali*, 2001. Presentato alla LVIII Biennale di Venezia, sezione Cinema “Nuovi Territori”, 2002.

Gli sono state periodicamente dedicate retrospettive dal Filmstudio e dal Beat 72 di Roma, dai festival di Bellaria, Pesaro, dall'Arsenale di Pisa, dal Museo Pecci di Prato, dall'Achab di Catania, dal Leoncavallo, dall'Università di Architettura e dall'Accademia di Brera di Milano, dal Filmfestival di Genova, dall'Università di Antropologia di Perugia (Batik) dalla cineteca comunale di Bologna, dal DAMS e dal Link di Bologna, dall'Immagine leggera di Palermo, dall'Alambicco di Cagliari, dall'Eliogabalo di Fivizzano (comunicare fa male), dal Museo del cinema di Torino, dal Beaubourg di Parigi (Monter Sampler), ecc. Suoi scritti teorici sono pubblicati da numerose riviste di Cinema.

