

LFF11
LUCCAFILMFESTIVAL
 EuropaCinema **2015**



MOSTRE ORGANIZZATE DA:



LUCCA FILM FESTIVAL E EUROPA CINEMA

Presidente:

Nicola Borrelli

Consiglio Direttivo:

Nicola Borrelli, Stefano Giorgi,
Alessandro De Francesco, Andrea Diego Bernardini

Comitato Artistico:

Stefano Giorgi, Alessandro De Francesco,
Nicolas Condemi, Francesco Giani, Federico Salvetti,
Federico Ghivizzani. Giulio Marlia,
Andrea Diego Bernardini, Alessandro Romanini.
Per il Comune di Viareggio:
Il Commissario Straordinario Valerio Massimo Romeo
Servizio Spettacolo, Cinema e Teatro: Giulio Marlia,
Paola Pitanti, Marina Brenna, Maria Grazia Balborini,
Angelo Lombardi.
Servizio GAMC - Galleria d'Arte Moderna e Contem-
poranea "Lorenzo Viani": Alessandra Belluomini Pucci

Collaboratori Interni:

Lucia Nieri, Marta Lazzaroni, Erika Citti,
Francesca Pucci, Silvia Gemmi, Laura da Prato

Collaboratori Esterni:

Gabriele Rizza, Luca Peretti, Gianluca Pulsoni,
Philippe Djon De Monteton, Elena Corotti,
Isabella Torre, Veronica Vallini, Priscilla de Pace,
Antonio Buscema, Emanuele del Soldato,
Arianna Vettori, Giacomo Orsi, Francesco Fava,
Gaia Tettamanti, Alfredo Rabassini, Lodovica Bernardini,
Valentina Vasta, Alessio Casella, Andrea Bruciati,
Michela Salani

Stagiaires:

Alessio Spinelli, Andrea Spazzoli, Antonella Buongiorno,
Arturo Maggi, Aurora Biagini, Azzurra Pignotti,
Bruno Cincaglini, Chiara Lagrotteria, Chiara Marotta,
Chiara Rebesani, Daniele Marazzani, Eleonora Corica,
Elisa Giambitto, Emilia Vergalito, Ester Morelli,
Federica Cristiano, Francesca Bianchi, Gabriele Lenzi,
Gemma Salvadori, Giorgio Todesco, Giovanni Vecchio,
Giulia Barbaro, Giulia Mazzi, Giulia Migliaccio,
Letizia Del Soldato, Martina Barsotti, Martino Martinelli,
Mattia Giannini, Matteo Corigliano, Mira Vasiliu,
Piero Passaro, Sarah Meschi, Sergio Garau,
Vittoria Abramo, Elisa Toni

Volontari:

Claudia Basteri, Alessio Foderi, Blasco Sciarrino,
Giulia Filippini, Erica Rezzuti, Saba Marconcini,
Elisa Bertolucci, Chiara Baldanzi, Tiziana Fresi,
Alessandra Franetovich, Fulvia Giampaolo

Sottotitolatura elettronica in sala:

Alessio Casella, Andrea Bruciati, Alessio Foderi,
Neon Video di Torino

Traduzioni cortometraggi e lungometraggi:

Giulia Filippini, Eleonora Corica, Andrea Bruciati

Riprese e montaggio video:

Kalispéra Production

Kalispéra Production sono:

Alfredo Ferrua, Lorenzo Gigli, Francesco Nanni,
Antonio Petta, Rachele Pollastrini, Federico Salvetti,
Irene Scanavacca, Francesco Terranova, Samuele Andreoni

Ufficio Stampa e Pubbliche Relazioni:

PS Comunicazione - Antonio Pirozzi,
Olimpia de Meo, Francesca Corpaci
www.pscomunicazione.it

Catalogo a cura di:

Associazione Vi(s)ta Nova
Revisione catalogo: Stefano Giorgi

Traduzione Catalogo

“Lucca Film Festival Europa Cinema 2015”:
Tessa Wiechmann

Concept e realizzazione Locandina 2015:

Francesco Giani

Coordinamento e sviluppo grafico:

Francesco Giani

Direttore tecnico:

Federico Ghivizzani

Assistenza alla direzione tecnica:

Antonio Buscema

Direttore mostre:

Alessandro Romanini

Assistenza alla direzione mostre:

Fabiola Manfredi

Sigla Lucca Film Festival 2015:

Studio Matrjoska (www.matrjoska.com)

Bookshop/Videoshop:

La 56ma Strada (Pisa)
Libreria Baroni (Lucca)

PROGRAMMAZIONE ARTISTICA

Retrospectiva David Cronenberg

La sezione è curata da:
Nicola Borrelli e Stefano Giorgi

Omaggio al cinema di Terry Gilliam

La sezione è curata da:
Federico Salvetti, Nicolas Condemi, Stefano Giorgi

Il cinema di Roberto Nanni

La sezione è curata da:
Alessandro de Francesco

Omaggio a Alfonso Cuarón:

Nicola Borrelli, Alessandro Romanini

Omaggio Matteo Garrone:

Giulio Marlia, Gabriele Rizza

Concorso Internazionale Cortometraggi Sperimentale

La sezione è curata da:
Federico Salvetti e Nicolas Condemi

Giuria Internazionale Concorso:

Mason Chadwick Shefa, Francesco Alò
Antoni Pinent, Cynthia Tompkins

SOMMARIO

- 5 Credits
- 12 Saluti istituzionali/ Official greetings

DAVID CRONENBERG

- 25 Saggi critici/Critical essays
- 45 Lungometraggi/Feature films
- 72 Cortometraggi/Short films
- 76 Jeremy Irons
- 79 Sinéad Cusack
- 82 Howard Shore

TERRY GILLIAM

- 86 Biografia/Biography
- 90 Saggi critici/Critical essays
- 94 Lungometraggi/Features films

ALFONSO CUARÓN

- 112 Biografia/Biography
- 115 Lungometraggi/Feature films

MATTEO GARRONE

- 127 Biografia/Biography
- 131 Lungometraggi/Feature films

IL CINEMA DI ROBERTO NANNI

- 140 Note biografiche/Biographical notes
- 142 Saggi critici/Critical essays
- 161 Opere/Works
- 171 Gabriele Panico

SHORTS COMPETION

- 179 Concorso cortometraggi sperimentali 2015/
2015 experimental short film contest

EDUCATIONAL

- 195 Noi i giovani dell'appartamento

ROBERTO NANNI

Note biografiche

Roberto Nanni considera il cinema lo spazio ideale dove mettere a rischio la propria identità. Ingannevolmente disarticolato, usa questo presunto disagio come apparato espressivo. Il suo percorso si è intrecciato con quello di musicisti e cineasti come Steven Brown e Tuxedomoon, Derek Jarman, Gabriele Panico, Oren Ambarchi.

Principali retrospettive:

"Scratch Projection" Lightcone,
Parigi, Cinema Action Christine, 2011

Cineteca Nazionale di Roma
Centro Sperimentale di Cinematografia, Sala Trevi,
"Lo sguardo ostinato di Roberto Nanni", 2009

XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema,
Pesaro 2002

Filmografia essenziale:

Fuori quadro

1981, 9'25"

Ciprea Annulus

1985, 6'30"

Lontano, ancora

1985/2008, 12'50"

Pexer

1987, 5'28"

Quattro dita argentate

1987, 9'35"

Steven Brown reads John Keats/Greenhouse Effect

1989, 75'

Paesaggio con figure

1989, 28'

ROBERTO NANNI

Biographical notes

Roberto Nanni considers Cinema the ideal space to put his own identity at risk. Deceptively disjointed, he uses his presumed awkwardness as an expressive means. In his journey, Nanni has crossed paths with musicians and filmmakers such as Steven Brown and Tuxedomoon, Derek Jarman, Gabriele Panico and Oren Ambarchi.

Major Retrospectives:

"Scratch Projection" Lightcone,
Paris, Cinema Action Christine, 2011

National Film Archive Institute of Rome
Experimental Film Centre, Trevi,
"Roberto Nanni's stubborn gaze", 2009

XXXVIII International Exhibition of New Cinema,
Pesaro (2002)

Essential filmography:

Out of Frame

1981, 9'25"

Cowrie Shell

1985, 6'30"

Faraway, still

1985/2008, 12'50"

Pexer

1987, 5'28"

Four silvered fingers

1987, 9'35"

Steven Brown reads John Keats / Greenhouse Effect

1989, 75'

Landscape with Figures

1989, 28'



Fluxus. Milano poesia 1989

Co-regia con Stilo e "Studio Azzurro", 1989, 58'

Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi

1989/2008, 10'46"

L'Amore Vincitore. Conversazione con Derek Jarman

1993, 29'56"

Stroll

1994, 12'

Un'eclissata cospirazione

1997, 36'

Attraverso un vetro sporco

1999, 7'

Corviale

2000, 12'

Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo (I diari della Sacher)

2001, 28'

Remota frattura

2004, 32'

E lei si scordo?

2008, 9'

Una fredda giornata

2009, 8'

Luce riflessa restituita alla notte

2011, 8'30"

Viaggio intorno alla mia camera

2014, 80'



Fluxus. Milan poetry 1989

co-directed with "Stilo" and "Studio Azzurro", 1989, 58'

Sweet wanderings in wild sacred places

1989/2008, 10'46"

Love conquers all ñ Conversation with Derek Jarman

1993, 29'56"

Stroll

1994, 12'

An eclipsed conspiracy

1997, 36'

Through a dirty windowpane

1999, 7'

Corviale

2000, 12'

Sacher Diaries

Antonio Ruju: life of a Sardinian anarchist

2001, 28'

Remote fracture

2004, 32'

And she forgot

2008, 9'

A cold day

2009, 8'

Borrowed light paid to night

2011, 8'30"

A journey around my room

2014, 80'

S a g g i c r i t i c i / C r i t i c a l e s s a y s

ATTRAVERSO VETRINI SCURI

(Dall'introduzione di Enrico Ghezzi alla puntata di "Fuori Orario" del 30 gennaio 2012)

Roberto Nanni è uno degli autori non più isolati, ma più a sé. L'isolamento ormai non esiste, potremmo quasi dire, può essere solamente una scelta di produzione, di rifabbricazione di sé, forse necessaria per quasi tutti; ma quello di Roberto Nanni è un lasciarsi, un abbandonarsi all'asseità – all'essere a sé – che credo quasi tutti possono in realtà sperimentare, sentire sulla pelle, dentro gli occhi, sulla pelle degli occhi, sulle palpebre – trattandosi di cineasti –: tutti possono sentire la propria asseità, rispetto anche all'estraneità non tanto degli altri ma delle immagini.

Devo dire che una delle derive più tristi – ma anche delle più straordinariamente formative, se si supera – è quella della chiusura del cineasta underground, oppure costeggiatore, appena sopra la superficie – diciamo una sorta di rugiada, o di galaverna ghiacciata, pericolosa e bella da vedere: piccoli ricami di ghiaccio ed acqua e di luce nell'acqua e poi di oscurità.

Ecco, resistere a questa fragilità è una delle grandi chance del cinema che qualcuno potrebbe definire minore, o underground, appunto – ma non è underground, è lievemente sopra o lievemente sotto; e uno dei film che mandiamo in onda, uno dei primi di Roberto Nanni, un film iniziato nel 1983 e chiuso nel 2008, Lontano, ancora, per esempio, è un film che era stato interrato dopo essere stato girato, era veramente un oggetto che veniva da un altro mondo, ma da un altro mondo preparato dall'autore stesso.

Poi, Luce riflessa restituita alla notte, un lavoro di gioco di Roberto Nanni, in cui si è prodigato – direi in qualche modo nel senso del prodigio –, si è prodigato per

l
c
i
n
e
m
a
f
R
o
b
e
r
t
o
N
a
n
n
i

THROUGH DARKENED GLASS

(Introduction by Enrico Ghezzi to the television program "Fuori Orario", episode aired on January 30, 2012)

Roberto Nanni is one of those authors who is not detached or isolated but is rather unto himself. One might say that isolation no longer exists; remoteness can only be a production choice, a reinterpretation of self that is perhaps necessary for almost everyone. Yet, Roberto Nanni abandons himself, surrenders to asseità – the being unto oneself. An act I believe, in the case of filmmakers, almost all can experience; can feel on their skin, in their eyes, on the skin of their eyes, on their eyelids. Everyone can sense their "being unto themselves" not so much through the extraneousness of others but rather of images.

I must say, that one of the saddest digressions - yet also one of the most extraordinarily formative ones if one is able to move beyond it - is the closing up or the skirting of the Italian underground filmmaker. Something similar to dew or to a frozen soft rime settles down just above the surface. A dangerous and beautiful sight to behold; minute embroideries of ice and water and of light in the water and darkness. Resisting this fragility is one of the great opportunities of what some might call minor, or in fact underground, cinema. However, the movement is not underground, but rather slightly above or slightly below the surface.

One of the films we are airing, one of Roberto Nanni's first works, is a film that was started in 1983 and finished in 2008. For example Faraway, still (Lontano, ancora) is a film that had been buried after being shot, an object that comes from another world, a world that author himself had prepared.

In Borrowed, light paid to night (Luce riflessa restituita alla notte) Roberto Nanni generously – and I would say in some ways prodigiously – strives to provide the background, the

essere di sfondo, di base, di accompagnamento alla musica e alle performance sonore dei concerti di Steven Brown di Tuxedomoon, una delle band più straordinarie nella "non storia della non musica"; ed in quei casi dobbiamo pensare che vanno letteralmente in orbita le immagini di Roberto Nanni, e sono i suoi fuori orbita che indicano quello che la musica tenta di fare con difficoltà, perché la musica è troppo facile, ha troppe possibilità di non farsi prendere, gode di questa sorta d'immaterialità alla quale fingiamo di credere, e quindi è lontanissima dalla materialità inevitabile del cinema, finché c'è qualcosa da riprendere, qualcosa da far differire rispetto a quello che ci sembra non ripreso o viceversa.

Ecco, Roberto Nanni in questo dolce vagare in sacri luoghi selvaggi; ma poi c'è anche Attraverso un vetro sporco, che mi ha portato per pura traccia amnestica, nascosta a chiamare così questa notte, "attraverso vetrini scuri".

Che il cinema sia un vetrino scuro, che lo si ricordi e che lo si faccia vedere anche attraverso; attraverso il suo essere un vetro sporco vediamo cos'è il cinema, perché un vetro sporco lo vediamo, altrimenti siamo costretti a fidarci della trasparenza, ma allora a volte crediamo che quello che c'è laggiù in fondo sia davvero il vero, mentre la trasparenza dovrebbe essere il culmine del vetro sporco, ancora più una sporcatura perché non è rimarcata.

Le cose di Roberto Nanni sono immediatamente belle e già protette dalla loro distanza, dalla loro lontananza. Buona visione.

l
c
i
n
e
m
a
f
R
o
b
e
r
t
o
N
a
n
n
i

base and the accompaniment to Tuxedomoon's and Steven Brown's music and concerts. One of the most extraordinary bands in the "non-history of non-music". Here we must imagine that Roberto Nanni's images literally are put into orbit and his out-of-orbit visions illustrate what the music tries to do with great difficulty. Music is too easy, it has too many chances not to be caught, and it enjoys this sort of immateriality, which we pretend to believe. Thus, music is very far from the inevitable materiality of film. A materiality that exists as long as there is something to shoot, an aspect that must differ in relation to what seems not to have been filmed or vice versa.

Through these Sweet wanderings in wild sacred places (Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi) and Through a dirty windowpane (Attraverso un vetro sporco), Roberto Nanni has led me by pure amnesia to entitle this episode of "Fuori Orario" Through Darkened Glass.

One could think of cinema as a darkened slide, as something that one remembers and that is shown through. Through its being a dirty windowpane, we see what film truly is, because it is only through a dirty glass that we really catch a glimpse of what really constitutes cinema. Otherwise, we would have to trust transparency. At times, we believe that what we see down there is really the truth, whereas transparency should be the culmination of an opaque glass, an even more obvious smudge because it is not highlighted.

Roberto Nanni's works are instantly and directly beautiful; they are already protected by their distance, by their remoteness. Enjoy.

ROBERTO NANNI, PER UN DIARIO DELLO SGUARDO

Di Stefano Catucci

Non è facile, oggi, riconoscere nei campi dell'arte un indirizzo di ricerca. Probabilmente perché non ce n'è uno solo, perché le vie della sperimentazione si sono frammentate al punto da rendere necessaria un'analisi caso per caso, opera per opera, perché il criterio di unità utilizzabile non è più quello delle poetiche condivise, o delle tendenze, ma quello wittgensteiniano delle "somiglianze di famiglia". Ricerca, però, è la parola che meglio si associa al cinema di Roberto Nanni: una ricerca visiva e visionaria riconoscibile in ogni suo lavoro, abbia la forma apparentemente classica dell'intervista o quella rapsodica dello sguardo che vaga spiando porzioni di mondo da osservare. La cinepresa non è mai un mezzo neutro, non un prolungamento o un'espansione dell'occhio. L'obiettivo provoca piuttosto un'alterazione delle percezioni visive, la luce sbianca i contorni o li scurisce, deforma le figure o le colloca in uno spazio attivo, non ridicibile al volume illusionistico di una scenografia e neppure alla tonalità minore di uno sfondo. Attraverso un vetro sporco è, in questa chiave, un film emblematico. All'inizio una finestra si apre, fra cinepresa e strada non vi sono altri diaframmi. La leggerezza di un'indecisione accompagna però, subito dopo, un passo indietro: la finestra si accosta e lascia intravedere i riflessi di uno spazio interno, la stanza da dove le immagini vengono riprese. Da quel momento la trasparenza della finestra diventa la soglia di compensazione fra lo sguardo e la città, un "fuori" che a tratti prende anche le sembianze della televisione, il nostro vetro quotidiano d'interposizione fra la vista e il mondo. Che vi sia sporco è un modo per denunciare le illusioni della trasparenza: come

Il
C
i
n
e
m
a
R
o
b
e
r
t
o
N
a
n
n
i

"A JOURNAL OF GAZE":

ROBERTO NANNI

By Stefano Catucci

It is not easy today to identify which direction research is following in the art world. Perhaps it is because there is not a single direction; perhaps experimentation has become so fragmented that we need to analyze each work on a case by case basis; perhaps the common interpretation criteria we can use is no more that of shared poetics or of trends, but rather the Wittgensteinian concept of "family resemblances".

Research, however, is the word that best defines Roberto Nanni's cinema: visual and visionary research that is evident in all his work, whether it has taken on the classical form of an interview or the rhapsodic appearance of a wandering gaze that glances at segments of life to be observed. The movie camera has never been a neutral means, nor has it been an extension or an expansion of the eye. Rather, a lens provokes an alteration of visual perceptions; light brightens or darkens outlines, it deforms figures and places them in an active space, without them being reduced to the illusionistic structure of a scenography nor to the minor tonality of a background. Attraverso un vetro sporco (Through a dirty windowpane) is, according to this paradigm, an emblematic film. At the beginning a window is opened, there are no other diaphragms between the camera and the street. Soon after, however, the lightness of an indecision is followed by a step backwards: the window is ajar and allows us to catch a glimpse of the reflections of an interior space, the room from which the images are being shot. From that moment on, the transparency of the window becomes the threshold of the counterbalance between the gaze and the city, an "outside" which at times mimics television, the daily window of interposition between our

non può essere neutrale l'obiettivo, così non può esserlo neppure la vista, già sempre montaggio di frammenti che seguono la ricostruzione di un ordine, di una forma per principio non definitiva e revocabile.

La proiezione verso un "fuori" che destabilizza è una costante nei film di Roberto Nanni: la parola "documentario" gli sta stretta se la pensiamo solo in termini di cronaca o di riproduzione, come per lo più avviene. Bisognerebbe forse rileggere un vecchio testo di Michel Foucault, Il pensiero del di fuori, dedicato a Maurice Blanchot, per cogliere cosa vi sia in gioco in questa proiezione: mettere il linguaggio fuori di sé, prendere in esame la finzione per rovesciarla contro se stessa, utilizzare l'immagine non per far vedere l'invisibile, ma per riaffermarne l'irraggiungibilità, ovvero per confermarne l'invisibilità. Non si tratta di un idealismo rinnovato, che magari attraverso la sporcizia del vetro o le deformazioni della luce mira a cogliere un'essenza del reale. Si tratta, invece, di una negazione dell'ideale, perché l'occhio non può che fare ciò a cui è destinato, vedere, e la cinepresa ne moltiplica i passaggi radicando lo sguardo in uno spazio reale da cui non è più possibile guadagnare un'idealità: i diaframmi sono lì, presenti ed enfatizzati, a ricordarci che la naturalità del vedere è solo un pregiudizio da correggere in nome del taglio, dell'inquadratura, della porzione di visibile intorno alla quale, non visto, preme l'invisibile. Le luci, i ribaltamenti, le allucinazioni e i contorni scuri di E lei si scordò dicono molto in questa direzione.

Il ruolo che il cinema di Roberto Nanni assegna agli spazi, alle case, alle finestre, ai finestrini, alle strade, alle camere, sono in stretto rapporto con questo "fuori" e sono il segno della distanza che egli mantiene nei confronti della narrazione. Lo spazio, è ancora Foucault a scrivere, «sta alla finzione come il negativo sta alla riflessione», mentre «la negazione dialettica è ancorata

Il
C
i
n
e
m
a
R
o
b
e
r
t
o
N
a
n
n
i

eyes and the world. The fact that the windowpane is dirty is a way of exposing the illusions of transparency. Similarly, to a lens, our gaze cannot be neutral: a montage of fragments that follow the reconstruction of an order, of a form that is not definitive and revocable as a matter of principle.

The projection towards a destabilizing "outside" is a constant in Roberto Nanni's films. The term "documentary" is tightfitting if we associate it with only the concepts of news or of reproduction, something that happens quite often. We should perhaps read Michel Foucault's book dedicated to Maurice Blanchot The Thought from Outside once again, to understand what is at stake by adopting vision: placing language outside itself, questioning fiction to turn it against itself, using images not to reveal the invisible, but to reaffirm how unreachable the invisible is. Or better, confirming invisibility itself. We are not facing a renewed idealism that maybe in some way aims to capture the essence of reality through the dirt of the windowpane and the distortion of light. Instead, we are dealing with the negation of an ideal, because the eye cannot do what it is designed to do, to see. The movie camera multiplies all its passages by fixing our gaze on a real space from which it is impossible to reach this ideal. The diaphragms are there, present and emphasized, to remind us that the natural ability and quality of seeing is only a prejudice to be corrected through cuts, the framing of the shot, through the portion of what is visible around which invisibility presses, undetected. The lights, the reversals, the hallucinations and the dark outlines of E lei si scordò (And she forgot) confirm this.

The role Roberto Nanni's cinema assigns to spaces, to houses, to windows, to car and train windows, to streets, to rooms is closely linked with this "outside" and is an indication of the distance the artist keeps from narration. Once again, Foucault writes, «space is to fiction what the negative is to reflection», whereas «dialectical negation is tied to the fa-

alla favola del tempo». E spazializzante è anche il rapporto con la musica, né colonna sonora né oggetto di racconto, ma ritmo al quale le immagini collaborano trasformando la relazione in un'eccedenza, un "di più" che nasce dall'intersezione di due media indipendenti e tuttavia convergenti. Un'opera intermediale, quella di Roberto Nanni, che non ripiega le congiunzioni in un semplice atto di referenza incrociata, ma le estende fino a quel limite nel quale, insieme, esse producono qualcosa'altro: un teatro della mente, come in Pexer, molto vicino alla nostra maniera di guardare.

Persino nei film più onirici, *Lontano*, ancora o *Steve Brown legge John Keats*, lo spazio è protagonista, a testimoniare la continuità, o meglio l'ostinazione di un percorso di ricerca. Spazio che demoltiplica la visione retinica sollecitandola all'inseguimento di punti e di colori, di immagini riconoscibili o di attraversamenti luminosi in un volume a quattro dimensioni. L'esigenza della trasmutazione in forma tiene lontano questo taccuino di schizzi visuali da ogni rischio di autoreferenzialità e lo trasporta, ci trasporta, costantemente nello spazio del fuori. Le parole pronunciate da Derek Jarman in uno dei film più impressionanti di Roberto Nanni, *L'amore vincitore*, definiscono bene il filo rosso che congiunge la sua collaborazione con *Taxedomoon* e i lavori di fine anni Ottanta, come *Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi*, oppure la stessa conversazione con Jarman e le visioni di *E lei si scordò*. Sono parole che Jarman collega a un suo film dedicato a Yves Klein, ma che potrebbe benissimo riferire a Roberto Nanni, il quale forse da queste parole si è lasciato guidare e rafforzare. È un «diario dello sguardo», infatti, quello di Roberto Nanni, «autobiografico al punto da diventare universale».

Il
C
i
n
e
m
a
d
R
o
b
e
r
t
o
N
a
n
n
i

ble of time». And the relationship with music is also linked to space. Music is neither a sound track nor the part of the storyline, but rather beats the rhythm to which images work together transforming the relation into an excess, something "other" that is born from the intersection of two independent yet convergent media.

Nanni's work is intermedial and does not bend connections to being a simple act of cross-referencing, but extends their reach a limit where together, they produce something else: a theatre of the mind, like in *Pexer*, that is very close to our way of looking at things.

Even in his most dreamlike films, *Lontano*, ancora (*Faraway, still*) or *Steve Brown reads John Keats*, space is main character, a witness the continuity, or better still, to the obstinacy of a journey of research. Space reduces the retinoic vision, stimulating it to follow dots and colors, recognizable images or luminous crossings in a four dimensional context. The need for the transmutation into form protects this notebook of visual sketches from any risk of becoming self-referential, encouraging it and us to continue moving constantly outwards. The words pronounced by Derek Jarman in one of Roberto Nanni's most impressive films, *L'amore vincitore*, (*Love conquers all*) clearly define the common thread that links his collaboration with *Taxedomoon* and his works of the late 80s, such as *Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi*, (*Sweet wanderings in sacred and wild places*) or the conversation with Jarman and the visions of *E lei si scordò* (*And she forgot*). Words that Jarman links to one of the films dedicated to Yves Klein, but that could well refer to Roberto Nanni, who perhaps has been inspired and guided by these words. Roberto Nanni's works are a «journal of gaze», «autobiographic to the point of becoming universal».



FUORILEGGE

Di Roberto Silvestri

Il cinema di Roberto Nanni è molto difficile da afferrare teoricamente, non si fa prendere con facilità. Per riuscire a scalfirne l'indefinibilità possiamo dire che è un cinema della "scomunicazione".

La sua unicità è quella di riuscire a creare un percorso etico, laddove il documentario, per esempio, È una grande macchina processuale; si sa che bisognerà stabilire una verità, ma questa verità non appartiene alle cose vere; quella che ci fa scoprire Roberto Nanni È una verità differente della vita che ci circonda, è la verità dell'immaginario cangiante, rivoluzionario, creatore di spazi di visione, di visibilità.

Nanni riprende da Rossellini una certa idea di cinema scientifico e di autodeterminazione: rompe i sistemi comunicativi, spezza il linguaggio, lo frammenta fino a farlo incespicare, dedicandosi quasi ossessivamente al rapporto impossibile tra musica e immagine, tra senso e significato e struttura estetica che fa della mancanza di significato la sua natura. Questo è un modo di essere "fuorilegge", di essere coscientemente fuorilegge.

Robert Kramer affermava in un bellissimo saggio, che probabilmente solo i fuorilegge avevano un grande senso morale. E per attaccare, insidiare il sistema di comunicazione, per scomunicare il rapporto tra testo contesto e pubblico, per scollegarlo da questi pericolosi, deleteri legami, bisogna davvero essere dei cineasti muniti di questo senso.

Roberto Nanni lo elabora anche sulla scienza come materia, come materialità della visione e sua inevitabile decomposizione. Lo vediamo nei suoi primi film, come *Lontano, ancora*, dove analizza la deperibilità del materiale cinematografico e la sua rinascita; oppure mentre

C
i
n
e
m
a

R
o
b
e
r
t
o

N
a
n
n
i

OUTLAW

By Roberto Silvestri

It is very hard to grasp and define Roberto Nanni's cinematography from a theoretical point of view. To succeed in denting its indefinability one could characterize it as "excommunication" cinema.

Its uniqueness lies in its ability to trace an ethical pathway, whereas the documentary resembles a momentous machine that follows trail procedures. One knows that truth must be established. However, this truth does not belong to reality. The truth, Roberto Nanni leads us to discover, is a truth different from the reality of the life that surrounds us. It is the truth that is created by the ever changing and revolutionary collective imagination, the creator of space for vision and visibility.

Nanni partially reclaims a certain idea of scientific cinema and of self-determination from Rossellini. He breaks away from communication systems, shatters language fragmenting it until it stumbles. He is almost obsessively devoted to the impossible relationship between music and image, between sense, meaning and aesthetic structure, which constitutes its nature out of the lack of meaning. This is one way of becoming "outlawed", of consciously being an outlaw.

In a wonderful essay, Robert Kramer stated that probably only outlaws have a great sense of morality. And in order to attack, to undermine the communication system, to excommunicate the relationship between text in context and the public, to disconnect it from these dangerous, damaging ties, one must truly be a filmmaker imbued with a great sense of morality.

Roberto Nanni also elaborates this sense by looking at science as a form of matter, the physicality of the vision and of its inevitable decay. We can see this in his early

lavora alla muscolatura dei pugili e alle loro geometrie in *Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi*.

Il raro contributo che Nanni dà al cinema è quello di cercare di essere un analogo del lavoro euristico di alcuni fisici che agiscono come "fuorilegge" in un mondo dominato da schemi di potere e apparati chiusi, in stato d'assedio perenne.

C
i
n
e
m
a

R
o
b
e
r
t
o

N
a
n
n
i

*films, such as *Lontano, ancora* (Faraway, still), where Nanni analyzes the perishable nature and rebirth of celluloid itself and in the straining muscles of the boxers and the geometries they form in *Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi* (Sweet wanderings in wild sacred places).*

Nanni gives Cinema the rare contribution of attempting to deliver the heuristic arguments of certain physicists who act as "outlaws" in a world dominated by power paradigms

UNA LOGICA DELLA VISIONE

di Dario Zonta

Roberto Nanni è un cineasta, innanzitutto. Non solo, e semplicemente, un regista. C'è una differenza importante che appartiene all'arte del cinema più che alla sua industria e mercificazione. Roberto Nanni, infatti, da cineasta interroga il cinema in quanto "arte in movimento", cercando di estendere il suo mandato oltre l'orizzonte definito, in una continua ricerca linguistica che ieri avremmo detto "sperimentale" e che oggi, sinceramente, non sappiamo neanche più definire.

Chissà se la parola "logica" piace a Roberto Nanni, eppure l'alternanza sorprendente dei suoi lavori ci dà una più accurata occasione di sperimentare che la sua opera ha a che fare per noi anche con la logica della visione in una ricerca pervicace, non tanto del senso dell'immagine (di quella immagine), ma della sua verità interiore che talvolta è insensata.

Prendiamo una delle opere più note di Roberto Nanni, *L'amore vincitore*. Conversazione con Derek Jarman. Viene realizzato a Roma, nel 1993, in occasione della presentazione italiana dell'ultimo film del regista inglese, *Blue*, che accompagna una mostra di quadri. È Jarman a suggerire la conversazione, ricordandosi di un passato incontro con Roberto. Ecco, dunque, siamo innanzi a una "intervista", una persona che parla rispondendo a domande tenute fuori campo e colte da un microfono che registra molto dell'ambiente dei rumori del fondo. Domanda e risposta, questione e soluzione, curiosità e argomentazione... un concreto piano logico su cui piano si scivola verso qualcosa di più profondo che ha a che fare con il suono (oltre che il senso) e con la figura. Jarman parla, ma per noi è fuori sincrono. Jarman è presente, ma per noi è una silhouette fuori fuoco. Ci sono

l
c
i
n
e
m
a
f
R
o
b
e
r
t
o
N
a
n
n
i

THE LOGICS OF VISION

by Dario Zonta

Roberto Nanni is, first and foremost, a filmmaker. Not only and simply a director. An important difference that belongs more to the art of cinema than to its industry and commercialization. Thus, Roberto Nanni questions cinematography interpreted as "art in motion" from a filmmaker's point of view, striving to extend its mandate beyond the defined horizon, in a continuous linguistic search that in the past we would have defined "experimental" but that we are unable to circumscribe today.

Who knows if Roberto Nanni likes the word "logics"? Yet, the surprising fluctuation of his works offer us the possibility to experience his works. This alternation also connects us with the logic of viewing through the obstinate search of the vision's interior and sometimes senseless truth rather than through the stubborn quest for the sense of the image (of that image).

*One of Roberto Nanni's most famous works, *L'amore vincitore*. *Conversazione con Derek Jarman (Love Conquers All. Conversation with Derek Jarman)* is a case in point. The movie was shot in Rome in 1993, when the English director was presenting his latest work *Blue in Italy*, which accompanied a painting exhibition. Jarman suggested the conversation, remembering a previous meeting with Roberto. Here, we are confronted with an "interview", where a person replies to off-screen questions, speaking into a microphone that also picks up a great amount of background noise. Question and answer, problem and solution, curiosity and debate. A concrete logical approach that gradually evolves into something more profound which has roots in sound (not only in sense) and in form. Jarman speaks, but for us he is out of sync. Jarman is present, but for us he is a blurry silhouette. Words then are in focus but removed from the*

le parole dunque, a fuoco ma spostate dall'asse labiale, e poi le immagini fuori fuoco e talvolta oblique, di "scarto" o di rimbalzo (ecco dove ho già visto "questa" immagine... mi torna in mente quella sensazione di sfuggivevolezza, quella assenza-presenza di cui prima andavo dicendo cercando di presentare la persona di Roberto Nanni. Un esserci, ma obliquo per veder le cose altrimenti e poi dirle precise e dirette). Jarman parla fuori fuoco e fuori sincrono, ma le sue parole, seppur avvolte nella nube sonora del sottofondo di sala, arrivano a dirci cose concrete e precise.

Che cosa cerca Nanni in questa rappresentazione obliqua di un'intervista storica? Che cosa cerca Nanni in un incontro, in un'immagine, nel cinema?

Non posso rispondere io al posto suo, a una domanda che nemmeno gli ho posto, ma viene in mente un lamento celiniano in *Viaggio al termine della notte*, "la verità, nient'altro che la verità prima di morire". Derek Jarman di lì a poco sarebbe morto, e quel film, *Blue*, sarebbe stato il suo testamento di verità, in un'accurata esaltazione dell'immagine che coincide con l'assenza di immagini, mentre i suoni e le parole viaggiano, esautorando lo schermo della sua potenzialità.

Roberto Nanni non può che eleggere il genio di questo regista a suo riferimento, proprio perché la sua arte ha sempre voluto cogliere la pura essenza, la verità intrinseca. Ed è lì e ora, nel presente di quell'incontro che si consuma la relazione, poi rimontata seguendo il piano sonoro. Il presente è una inaspettata parola-chiave per lui. Il suo cinema è presente, ma non "cronachistico"; il suo cinema davvero è più che altro una "presenza". E si può essere presenti senza esserci.

In *Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi* (1989) recupera una pellicola di repertorio dell'incontro a Manila tra Muhammad Ali e Joe Frazier. Lo riproduce gonfiando i

l
c
i
n
e
m
a
f
R
o
b
e
r
t
o
N
a
n
n
i

axis of the lips. Images are out of focus and at times oblique, "discarded" or indirect. I now remember where I have already seen this image: the feeling of fleetingness comes back to me, that absence-presence which I was referring to before when trying to present Roberto Nanni. A presence, but an oblique one that shows things in a different way and later defines them precisely and directly. Jarman speaks out of focus and out of sync. However, his words, enveloped in the cloud of background noise, talk to us about concrete and precise things.

What is Nanni looking for in this oblique and indirect representation of a historic interview? What is Nanni looking for in a meeting, in an image, in cinema?

*I cannot answer for him. I did not even ask him these questions. However, the Célinian lament in *Voyage au bout de la nuit* comes to mind: "truth, nothing but truth before dying". Derek Jarman would die shortly after the interview and *Blue* would be his last visual testament. A testament to truth through a meticulous exaltation of the image, which coincides with the absence of images while sounds and words, propagate, divesting the screen of its power.*

Roberto Nanni cannot help but elect the genius of this director as his reference point, precisely because his art has always aimed to seize the pure essence, the intrinsic truth. And it is there and then, in the present of that meeting, that the relationship is consumed; a relationship that is later edited following the soundtrack. The present is an unexpected keyword for him. Nanni's cinema is present but is not a "chronicle"; his cinematography is really more than anything a "presence". And one can be present without actually being there.

*In *Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi* (Sweet Wanderings in Wild Sacred Places, 1989), Nanni recovers stock film of the match held in Manila between Muhammad Ali and Joe Frazier. He reproduces it, enlarging the details and slowing*



dettagli e rallentandoli. Masse muscolari in lento movimento, corpi sudati e sgranati, avvinghiati violentemente. I due pugili come fantasmi, ancora fuori fuoco, impossibili da cogliere, quasi delle assenze. Eppure - vi assicuro - nessuna immagine rende meglio la verità di quell'incontro, l'allora presenza, le loro presenze, proiettandoci là e allora come fosse ora e adesso.

Si potrebbe cogliere questa specificità, come mille altre, in tutti i lavori di Nanni, da *Lontano*, ancora del 1985 (così vicino all'esperienza del cinema scientifico), fino a *Attraverso un vetro sporco* del 1999, una visione ancora una volta mediata e distanziata, la presenza notturna dell'incrocio di una città, evocata più che rappresentata.

them down. Muscle masses in slow motion, sweaty, grainy bodies, violently locked in an embrace. The two boxers are similar ghosts, still out of focus, impossible to grasp, almost absent. Yet – I assure you – no image better conveys the essence of that match, the then presence, their presence. We are projected back there, in that time as if the match were taking place here and now.

*One could grasp this specificity and thousands of others, in all of Nanni's works; from *Lontano, ancora* (Faraway, Still, 1985), so close to the experience of scientific cinema, up to *Attraverso un vetro sporco* (Through a Dirty Windowpane, 1999), a vision that once again is indirect and distant, and the nocturnal presence of a city intersection, evoked more than represented.*

Il
C
i
n
e
m
a
di
R
o
b
e
r
t
o
N
a
n
n
i

DI FRONTE ALLA SFINGE. CONVERSAZIONE CON ROBERTO NANNI Di Rinaldo Censi

I film di Roberto Nanni possiedono una qualità: ciò che mostrano non è una semplice immagine della realtà; piuttosto, si muovono senza tempo, innescando associazioni ardite, perturbando questa stessa realtà filmata, interrogandola, velandola, come se fosse una materia a più strati.

Questa dimensione anacronistica, è ciò che rende i suoi film sempre attuali, fiammeggianti, impendibili, anche. «Non è tanto l'immagine che conta, quanto ciò che si realizza a partire da essa e ciò che certe immagini producono come effetti su altre immagini. Può verificarsi che il fatto di aver visto la Sfinge modifichi il modo che si ha, per esempio, di guardare un uomo che passa per strada».

Queste riflessioni di Francis Bacon, rilasciate a Michel Archimbaud, ben si addicono ai film che Roberto Nanni realizza. Come uscire dalla «rappresentazione» o dalla semplice certificazione di una realtà impressionata? Forse è necessario trovarsi, una volta nella vita, di fronte alla Sfinge. Le cose non saranno mai quelle di prima.

Roberto Nanni è per noi un cineasta prezioso. Con Roberto abbiamo parlato dei suoi film, di Francis Bacon, di omonimie, di Max Ophüls... e di molto altro. «Sono nato a Bologna, cresciuto nel quartiere San Donato. Non c'è un inizio, ce ne sono differenti: illuminare operazioni chirurgiche o lavorare alla produzione di Ghost Sonata di Tuxedomoon...»

Puoi parlarmi del tuo agire come cineasta, dei tuoi film?

Si occupano di realismo soggettivo e si sottraggono da ogni pretesa innovativa o d'avanguardia. Bisogna sempre vivere nel presente. Non mi occupo di cinema peri-

C
i
n
e
m
a

R
o
b
e
r
t
o

N
a
n
n
i

IN FRONT OF THE SPHYNX CONVERSATION WITH ROBERTO NANNI by Rinaldo Censi

Roberto Nanni's films possess a certain quality: what they show is not a simple image of reality. Rather they flow without time, triggering bold associations, perturbing this filmed reality, questioning and enveloping it as if it were a multi-layered matter.

This anachronistic dimension is what keeps his films up-to-date, fiery, elusive even. "What counts is not so much the image, but what comes out of it and what certain images produce as effects on other images. For example, having seen the Sphinx can alter the way one looks at a man passing by on the street."

Francis Bacon's musings recorded by Michel Archimbaud are well suited to Roberto Nanni's cinematography. How can we then transcend "representation" or the mere certification of an exposed reality? Perhaps it is necessary to find oneself, once in a lifetime, face to face with the Sphinx. Things will never be the same again.

For us, Roberto Nanni is an important filmmaker. We spoke with him about his films, about Francis Bacon, about homonymies, about Max Ophüls and about much more. "I was born in Bologna and grew up in the San Donato neighbourhood. There is not a single starting point, there are many: lighting surgical theatres or working on the production of Tuxedomoon's Ghost Sonata."

Can you tell me about how your films, as a filmmaker?

My works deal with subjective realism, avoiding any pretence of being innovative or avant-garde. We should always live in the present. Once again, I do not deal with experimental cinema; I deal with subjective realism. I have freed myself of cinema based on "representation" or "documentation". Because I do not know how to classify myself, I am pegged as

mentale, ripeto, mi occupo di realismo soggettivo. Mi svincolo dal cinema di «rappresentazione» o di «documentazione». Non sapendo come classificarmi, sono confinato nello «sperimentale». È anche vero che l'Italia è particolarmente ottusa in questo. Ho vissuto e lavorato per anni in differenti paesi e posso affermare che qui, in Italia e specialmente a Roma, sbatti la testa contro il muro. Qui hanno bisogno d'uniformi, di classificare in gruppi d'appartenenza o d'associazione, anche nel cinema. È una deriva fascistoide che include anche gli «indipendenti», i più ambi-gui, quelli con problemi di ruolo, quelli che fanno i registi.

Quindi che fare?

Attentare alle forme chiuse, a tutte, anche a quelle produttive. Non m'interessa catturare l'attenzione, conciliare o, orrore, consolare. Anche il cinema «indipendente» è afflitto da quest'afflato consolatorio. Non voglio rapire, catturare frammenti di realtà. Penso che il loro presunto possesso sia un problema di riproduzione illustrativa, una questione informatica atta ad occuparsi di un numero maggiore di bit o pixel, una corsa verso una riproduzione asettica e non interpretativa. La realtà m'interessa nella sua accezione interpretativa, nella sua dominante trasformazione. Quello che faccio è agire su questi frammenti. Ricorda Bacon: «Come vorrei riuscire ad afferrare anche un solo istante di questa realtà, con tutta la soggettività che quell'istante contiene, e chiuderlo in un quadro!» Realismo soggettivo: è una formula che mi sembra adatta per la mia pittura. Potrei anche citare quello che Van Gogh scriveva al fratello Théo: «Il mio più grande desiderio è imparare a cambiare e rifare la realtà. Vorrei che le mie tele fossero imprecise ed irregolari, che diventassero delle menzogne, madelle menzogne più vere della verità letterale». (Francis Bacon, Conversazione con Maiten Boisset, in Francis Bacon, Intorno alla

C
i
n
e
m
a

R
o
b
e
r
t
o

N
a
n
n
i

"experimental". It is also true that Italy is particularly stubborn in this regard. I lived and worked in different countries for many years; and I still maintain that here in Italy, and especially in Rome, one comes up against a brick wall. Here they have a need for uniforms, an essential necessity to classify people according to affiliation or association, even in the cinema world. It is a somewhat fascist drift, which also includes the "independents", the most ambiguous, those who question their role, and those who are "directors".

So, what is to be done?

Undermine closed forms, all of them, even the productive ones. I am not interested in capturing attention, in pacifying, or horror of all horrors, in consoling. Even "independent" cinema is afflicted by this comforting impulse. My wish is not to abduct, to capture fragments of reality. I believe that their presumed possession is a problem of illustrative reproduction; an I.T. issue engaged in managing a greater number of bits or pixels; a race towards a sterile and non-interpretive replication. Reality interests me in its interpretive meaning, in its dominant transformation. What I do is act on these fragments. Bacon states, "How I wish I could seize even just a moment of this reality, with all the subjectivity which that moment contains, and trap it in a painting!" Subjective realism is a formula that seems well suited to my painting. I could also quote what Van Gogh wrote to his brother, Theo: "My greatest desire is to learn to change and reshape reality. I would like my canvasses to be imprecise and irregular. I would like them to become lies, but lies that are truer than literal truth." (Francis Bacon. Conversation with Maiten Boisset, "Le Matin", 19/01/1984).

L'Amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman (Love Conquers All. Conversation with Derek Jarman) is by now a timeless classic. Can you tell me about the work and about your meeting with Jarman?

Goethe harshly admonished Kleist: "Heinrich, you are really

pittura. Conversazioni, Genova, Graphos, 2000, p. 32.)
L'Amore Vincitore. Conversazione con Derek Jarman è ormai un classico, senza tempo. Puoi parlarmi del lavoro e del tuo incontro con Jarman?

Goethe, con durezza, ammoniva Kleist. «Heinrich, sei proprio un gran testone. Se vuoi essere un autore maggiore, hai l'obbligo di vivere nel tuo tempo». Kleist, uscendo dal suo secolo ma non dal suo presente, diventò eterno, senza tempo. A Goethe non riuscì l'impresa, rimase invischiato nella rappresentazione della sua epoca. Insomma Heinrich inciampava, scivolava, era «fuori tempo», non si adeguava a rappresentare, ma diventò eterno. Il lavoro su Jarman è stato scritto e realizzato seguendo l'ostinazione di Kleist nel rifiutare i consigli di Goethe. Conobbi Derek Jarman nel 1982 o 1983, a Londra durante The Final Academy, era presente anche W.S. Burroughs. Entrambi nelle stesse ore stavano girando Pirate tapes. Ci si conosceva, avevamo molti amici in comune, come Tuxedomoon. L'incontro avvenuto nel 1993 a Roma durante la presentazione di Blue, fu il momento durante il quale realizzai L'Amore Vincitore. Conversazione con Derek Jarman. Ne L'Amore Vincitore il suo corpo diventa un paesaggio, un luogo da percorrere.

L'Amore vincitore è anche un'esperienza auditiva...

Sai, il suono per il mio lavoro è primario, e non mi riferisco al «buon suono». Monto la scena sul suono, l'opposto di come generalmente si agisce. L'importante non è avere un «buon suono», l'importante è un suono che agisce come un istigatore e che costringa a lavorare sulla scena in modo originale. Per me, un'idea cinematografica trae origine essenzialmente dal rapporto, dallo «scontro» tra visivo e sonoro.

Citavi Bacon... questo mi fa pensare a Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi, per me il tuo film più bello.

È il verso iniziale di Tinian di Friedrich Hölderlin. Que-

Il
C
i
n
e
m
a
d
R
o
b
e
r
t
o
H
o
l
d
e
r
l
i
n

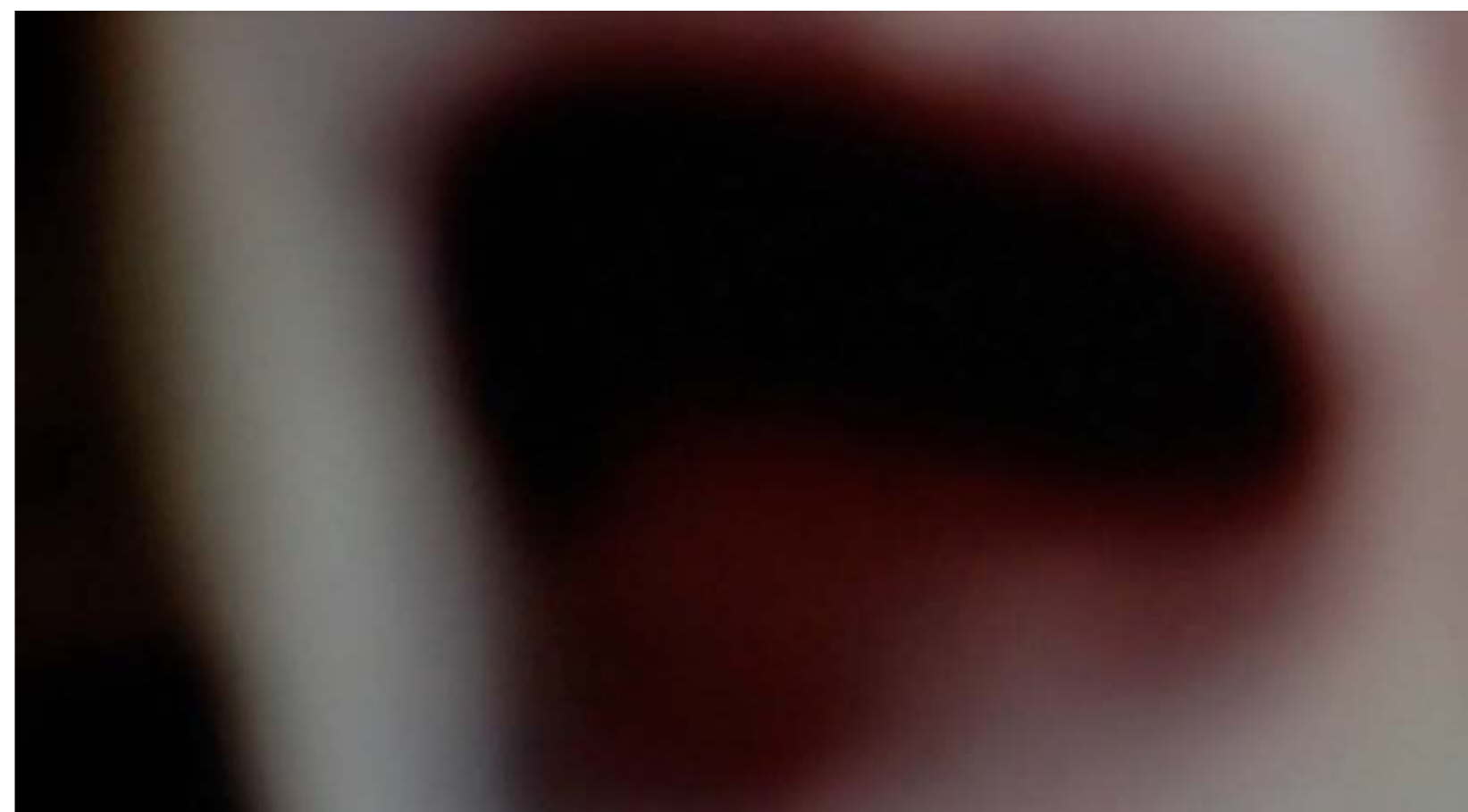
pig headed. If you want to be a great author, you must live in your own time." Kleist, by transcending his century but not his present, has become eternal, timeless. Goethe was not able to do so and remained trapped by the representation of his era. In short, Heinrich Kleist tripped up and slid, he was "out of time", he did not adapt to representing. However, he became eternal. The film about Jarman was written and created in the footprints of Kleist's obstinate refusal of Goethe's advice. I met Derek Jarman in 1982 or 1983, in London during The Final Academy. W.S. Burroughs was present too. They were both shooting Pirate tapes at the same time. We all knew each other and had many friends in common, like Tuxedomoon. I shot L' Amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman during our meeting in Rome in 1993 when he was presenting Blue. In Love Conquers All Jarman's body becomes a landscape, a place to journey through.

L'Amore vincitore is also an auditory experience.

You know, sound is essential in my work, and I am not talking about "good sound". I edit the scene based on sound, the opposite of how it is generally done. Having "good sound" is not important. What is important is that sound act as an instigator, forcing you to work on the scene in an original way. For me, a cinematographic idea essentially stems from the relationship, from the "collision" between sound and vision.

You mentioned Bacon ... This made me think of Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi (Sweet Wanderings in Wild Sacred Places), which for me is your best film.

The title is the first verse of Friedrich Hölderlin's Tinian. This book powerfully influenced my work on Jarman. I can say, without a doubt state, that it was fundamental. The film is made up of exploded fragments, of the details of Mohammed Ali's and Joe Frazier's muscle mass. A study of the body in motion that, after a lot of work, has taken on its own identity. I built an optical printer myself to reach my goal.



sto lavoro influenzò con potenza quello su Jarman. Posso affermare senza dubbio che fu fondamentale. È composto di frammenti esplosi, di dettagli delle masse muscolari di Mohammed Ali e Joe Frazier. Uno studio sul corpo in movimento, che, con molto lavoro, ha assunto una sua identità. Realizzai una truka artigianale per riuscire nell'intento. L'incontro con Gabriele Panico stimolò la sua conclusione, realizzando ed eseguendo una perfetta partitura.

Attraverso un vetro sporco è invece un diario realizzato a Roma, città nella quale vivi da ormai quindici anni.

C'è un lucido intervento di Stefano Catucci, che con queste parole interpreta questo film. «Da quel momento la trasparenza della finestra diventa la soglia di compensazione fra lo sguardo e la città, un fuori che a tratti prende anche le sembianze della televisione, il nostro vetro quotidiano d'interposizione fra la vista e il mondo. Che vi sia sporco è un modo per denunciare le illusioni della trasparenza: come non può essere neutrale l'obiettivo, così non può esserlo neppure la vista, già sempre montaggio di frammenti che seguono la ricostruzione di un ordine, di una forma per principio non definitiva e revocabile. La proiezione verso un fuori che destabilizza è una costante nei film di Roberto Nanni: la parola documentario gli sta stretta se la pensiamo solo in termini di cronaca o di riproduzione, come per lo più avviene». Ho trascorso diversi anni a poche decine di metri dalla stazione Termini. È un lavoro iniziato nell'autunno '98 e concluso l'estate dopo. Tra il mio sguardo e la strada, solamente le persiane di una finestra. Una quinta su fiumi urbani sui quali tutto scorre senza lasciare sedimenti. È un omaggio inconscio a Salò.

Nel tuo percorso hai lavorato con mostri sacri. Oltre a Brown e Jarman, anche Fluxus, De Santis, Wiseman e Moretti... autori che hanno lavorato con supporti differenti. Tu sei nato con il super 8mm., qual è il tuo rapporto con i supporti, con gli strumenti?

Stefano
Catucci
interpreta
questo
film.
«Da quel
momento
la trasparenza
della finestra
diventa la
soglia di
compensazione
fra lo sguardo
e la città,
un fuori che
a tratti prende
anche le
sembianze
della televisione,
il nostro
vetro quotidiano
d'interposizione
fra la vista
e il mondo.
Che vi sia
sporco è un
modo per
denunciare
le illusioni
della trasparenza:
come non
può essere
neutrale
l'obiettivo,
così non
può esserlo
neppure
la vista,
già sempre
montaggio
di frammenti
che seguono
la ricostruzione
di un ordine,
di una forma
per principio
non definitiva
e revocabile.
La proiezione
verso un
fuori che
destabilizza
è una costante
nei film di
Roberto
Nanni: la
parola
documentario
gli sta stretta
se la pensiamo
solo in termini
di cronaca
o di riproduzione,
come per lo
più avviene».
Ho trascorso
diversi anni
a poche decine
di metri dalla
stazione
Termini. È
un lavoro
iniziato
nell'autunno
'98 e concluso
l'estate dopo.
Tra il mio
sguardo e
la strada,
solamente
le persiane
di una
finestra.
Una quinta
su fiumi
urbani sui
quali tutto
scorre senza
lasciare
sedimenti.
È un
omaggio
inconscio
a Salò.

My encounter with Gabriele Panico brought the project to its conclusion by creating and performing a perfect score.

Attraverso un vetro sporco (Through a Dirty Windowpane) on the other hand is a journal shot in Rome, a city where you have lived for the last fifteen years.

Stefano Catucci has written a very lucid essay in which he interprets my film: "From that moment on, the transparency of the window becomes the threshold of the counterbalance between the gaze and the city, an "outside" which at times mimics television, the daily window of interposition between our eyes and the world. The fact that the windowpane is dirty is a way of exposing the illusions of transparency. Similarly, to a lens, our gaze cannot be neutral: a montage of fragments that follow the reconstruction of an order, of a form that is not definitive and revocable as a matter of principle. The projection towards a destabilizing "outside" is a constant in Roberto Nanni's films. The term "documentary" is tightfitting if we associate it with only the concepts of news or of reproduction, something that happens quite often".

I spent several years just a few feet away the station of Roma Termini. I started working on this project in the fall of 1998 and finished it the following summer. The only thing separating my gaze and the street were the shutters of a window. An off-stage point of view over urban rivers where everything flows without leaving any sediment. It is an unconscious homage to Salò.

Over the years, You have worked with some legends of the cinema world: from Brown and Jarman, to Fluxus, De Santis, Wiseman and Moretti. Artists who have worked with different media. You started with super 8mm; what is your relationship with different tools and media?

I met Fluxus in 1989 while collaborating with Fred Wiseman on a project Giuseppe Baresi and Studio Azzurro. Last November Wiseman and I held a seminar on cinema and

Fluxus, li ho conosciuti nel 1989 durante un lavoro realizzato insieme a Giuseppe Baresi e Studio Azzurro, con Fred Wiseman abbiamo condotto un seminario su cinema e follia a Trieste lo scorso novembre, un vero maestro. Mentre Moretti è stato il mio produttore per Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo. Per i supporti, non esiste alcun problema o questione a riguardo, in circa trent'anni ho lavorato con tutti i formati, dico tutti, pollice incluso. Quando ho iniziato a girare i primi super 8mm, avevo 16/17 anni e non c'era altro supporto. Nel 1976, era quello l'unico mezzo economico, poco costoso. Solo invertibile Kodakchrome. Mi piaceva moltissimo sotterrare le pellicole in vasi di fiori, sotto gli alberi, nei campi e nei giardini del quartiere, pellicole sia vergini che impressionate. Pellicole interrare per essere estratte al momento giusto come il vino buono, pellicole scadute, ricoperte di paste come quella per pulire le dentiere, oppure immerse per qualche tempo in liquidi anche fisiologici.

Puoi parlarmi del tuo rapporto con Steven Brown e Tuxedomoon.

Conosco Steven e Tuxedomoon dal 1980. Li conobbi a Bologna e da allora sono tra le persone più care. Del 1983 è la prima collaborazione a Milano con Winston Tong, Opium. Nel 1989 a Bruxelles realizzai Greenhouse Effect. Steven Brown reads John Keats. È un lavoro di 90 minuti realizzato per i concerti di Steven. Con loro ho diviso esperienze vere, anche estremamente dure, ma concrete.

A proposito di anacronismi, Roberto, tu appari per la prima volta in La signora di tutti, un bellissimo film di Max Ophüls del 1934.

«Di tutti s'ignora». Sono anche attaccante argentino del Velez Sarsfield, montatore per le emittenti del primo ministro... di tutti s'ignora, è proprio così. Ophüls è stato veramente un grande regista. Lola Montez è uno dei miei film preferiti. Già ci frequentavamo.

Stefano
Catucci
interpreta
questo
film.
«Da quel
momento
la trasparenza
della finestra
diventa la
soglia di
compensazione
fra lo sguardo
e la città,
un fuori che
a tratti prende
anche le
sembianze
della televisione,
il nostro
vetro quotidiano
d'interposizione
fra la vista
e il mondo.
Che vi sia
sporco è un
modo per
denunciare
le illusioni
della trasparenza:
come non
può essere
neutrale
l'obiettivo,
così non
può esserlo
neppure
la vista,
già sempre
montaggio
di frammenti
che seguono
la ricostruzione
di un ordine,
di una forma
per principio
non definitiva
e revocabile.
La proiezione
verso un
fuori che
destabilizza
è una costante
nei film di
Roberto
Nanni: la
parola
documentario
gli sta stretta
se la pensiamo
solo in termini
di cronaca
o di riproduzione,
come per lo
più avviene».
Ho trascorso
diversi anni
a poche decine
di metri dalla
stazione
Termini. È
un lavoro
iniziato
nell'autunno
'98 e concluso
l'estate dopo.
Tra il mio
sguardo e
la strada,
solamente
le persiane
di una
finestra.
Una quinta
su fiumi
urbani sui
quali tutto
scorre senza
lasciare
sedimenti.
È un
omaggio
inconscio
a Salò.

madness together. He is a true Maestro. Moretti instead was my producer for Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo (Antonio Ruju. Life of a Sardinian Anarchist). As far as media are concerned, I have no problem or issue with any of them. Over the past thirty years, I have worked with all formats, and I mean all of them, including the inch format. I was 16 or 17 years old when I began shooting my first super 8mm, movies and at the time, there was no other choice. In 1976, that was the only affordable, inexpensive medium. Only reversible Kodachrome. I loved burying films in flowerpots, under trees, in the neighbourhood's fields and gardens. Both exposed and unexposed film. Buried celluloid to be dug up at the right time, like good wine; expired film, covered in paste like what you use to clean dentures, or immersed for a period in liquids, sometimes even in bodily fluids.

Can you tell me about your relationship with Steven Brown and Tuxedomoon?

I have known Steven and Tuxedomoon since 1980. I met them in Bologna and since then I have held them close to my heart. In 1983, I collaborated for the first time with Winston Tong in Milan in Opium. In 1989 in Brussels, I shot Greenhouse Effect. Steven Brown reads John Keats. This is a 90-minute film made for Steven's concerts. With them, I have shared real, sometimes extremely hard but concrete, experiences.

Talking of anachronisms, Roberto, you first appearance is in La signora di tutti (Everybody's Woman), a wonderful Max Ophüls film from 1934.

"Everybody's woman" - (Nobody knows you). I am also an Argentinian striker, an editor for the Prime Minister's TV stations. Absolutely, nobody really knows you. Ophüls was a truly great director. Lola Montez is one of my favourite films. We were already spending time together.

Opere / Works

Tutti i film della sezione saranno proiettati in video, in una nuova versione digitale, realizzata dall'autore appositamente per il Lucca Film Festival, a partire dai materiali originali (vari formati di pellicola, video analogico e digitale). Possiamo dire, inoltre, che molti dei lavori sono presentati in prima assoluta poiché, oltre ad essere tratti dai master come abbiamo detto, includono frammenti inediti, esclusi dal montaggio delle versioni diffuse sino ad oggi.

All films will be screened in a new digital version made by the author specifically for the Lucca Film Festival, starting from the original materials: (different kind of film, analog and digital video).

Many of Roberto Nanni's works will be shown in a World Premiere. As well as being made from the master reels as stated above, screening will include unpublished fragments that were excluded from the editing of the versions that have been distributed to date.

I

A



**ANTONIO RUJU.
VITA DI UN ANARCHICO SARDO**

Italia/Italy, 2001, 28', col.

“Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo”, segmento dei “Diari della Sacher”: l'incontro con un uomo attraversato da eventi di rara potenza. Dall'estrema povertà della Sardegna alla lotta al fascismo come anarchico in Guardia di Finanza, una sorta di fraintendimento, di contraddizione dei ruoli anomala ed espressa con colori accesi. Trenta minuti dedicati ad una persona preziosa che ci adotta per qualche giorno a Torino aprendoci una finestra sulla sua vita.

“L'anarchico sardo Antonio Ruju ha novant'anni, ma le sue parole suonano per il presente, sono monito per continuare a costruire un paese diverso. Lui sicuramente ha fatto di tutto perché nel mondo ci fosse più giustizia, meno povertà. Ci ha creduto con tutto se stesso, ci crede ancora oggi. Nel film a lui dedicato c'è una marcia in più, un di più che viene dal personaggio e dal rapporto che si è instaurato tra lui e il regista Roberto Nanni. Non c'è qualcuno che guarda un altro che parla: sullo schermo due soggetti, due generazioni a confronto.”

Angela Azzaro

Antonio Ruju. Life of a Sardinian anarchist is a segment of The Sacher Diaries. The encounter with a man who is permeated by events of rare power. From the extreme poverty of Sardinia to the fight against fascism as an anarchist in the Guardia di Finanza, the Italian financial crime police force. A kind of misunderstanding, an abnormal contradiction of roles depicted with vibrant colors. Thirty minutes dedicated to a precious person who for a few days adopts us in Turin, offering us a glimpse of his life.

“Sardinian anarchist Antonio Ruju is ninety years old, but his words resonate with the present and they admonish us to continue building a different country. He definitely did everything he could so that there would be more justice and less poverty in the world. He believed in this with all his heart and still believes in change today. The film dedicated to him has a liveliness that stems from the individual and the relationship that was established between him and the director Roberto Nanni. There is not someone watching another who speaks. On screen there are two individuals, two generations dialoguing”.

regia/director
Roberto Nanni
fotografia/photography
Roberto Cimatti
suono/sound
Gianluca Costamagna
produzione/production
Nanni Moretti, Angelo Barbagallo per Sacher Film

ATTRAVERSO UN VETRO SPORCO

Italia/Italy, 1999/2008, 11', col.

Roma. La vista su un incrocio di strade a pochi metri dalla Stazione Termini. Un affaccio notturno tra persiane e angoli di palazzi, quinte su fiumi urbani sui quali tutto scorre senza lasciare sedimenti o tracce. Lo stesso ossessivo punto d'osservazione dal quale, per quasi un anno, avevo raccolto suoni, frasi indistinte e spezzate come una promessa di narrazione volontariamente mai soddisfatta.

“Attraverso un vetro sporco è, in questa chiave, un film emblematico. All'inizio una finestra si apre, fra cinepresa e strada non vi sono altri diaframmi. La leggerezza di un'indecisione accompagna però, subito dopo, un passo indietro: la finestra si accosta e lascia intravedere i riflessi di uno spazio interno, la stanza da dove le immagini vengono riprese. Da quel momento la trasparenza della finestra diventa la soglia di compensazione fra lo sguardo e la città, un “fuori” che a tratti prende anche le sembianze della televisione, il nostro vetro quotidiano d'interposizione fra la vista e il mondo. Che vi sia sporco è un modo per denunciare le illusioni della trasparenza: come non può essere neutrale l'obiettivo, così non può esserlo neppure la vista, già sempre montaggio di frammenti che seguono la ricostruzione di un ordine, di una forma per principio non definitiva e revocabile.

La proiezione verso un “fuori” che destabilizza è una costante nei film di Roberto Nanni”.

Stefano Catucci

Rome. The view of a road crossing just a few meters from Termini Station. A nocturnal glimpse caught between shutters and building corners, scenes on urban rivers where everything flows without leaving traces or sediment. The same obsessive observation point from which, for almost a year, I had collected sounds, indistinct phrases, broken sentences similar to a narrative promise that was voluntarily never fulfilled.

In this key, Through a Dirty Windowpane is an emblematic film. At first, a window opens; there are no other diaphragms between the camera and the street. Soon after, however, the lightness of an indecision is followed by a step backwards: the window is ajar and allows us to catch a glimpse of the reflections of an

interior space, the room from which the images are being shot. From that moment on, the transparency of the window becomes the threshold of the counterbalance between the gaze and the city, an “outside” which at times mimics television, the daily window of interposition between our eyes and the world. The fact that the windowpane is dirty is a way of exposing the illusions of transparency. Similarly, to a lens, our gaze cannot be neutral: a montage of fragments that follow the reconstruction of an order, of a form that is not definitive and revocable as a matter of principle. The projection towards a destabilizing “outside” is a constant in Roberto Nanni's films.

regia/director
Roberto Nanni
montaggio/film editing
Mauro Diciocia, Antonio Dell'Oso





E LEI SI SCORDÒ

Italia/Italy, 2008, 9'43"

Nelle Fiandre, in momenti differenti. Una sola e ossessiva inquadratura.

In the Flanders, at different moments. One single and obsessive frame.

montaggio/film editing

Mauro Diciocia

AUTORITRATTO

2014, 4'

Roma, Autoritratto.

Rome, Self portrait.



L'AMORE VINCITORE. CONVERSAZIONE CON DEREK JARMAN

Italia/Italy, 1993, 30', col.

Le guerre nell'ex-Jugoslavia, Somalia e Golfo, Yves Klein, Salò e Roma nel 1947, la cecità... L'inizio della conversazione viene suggerito da Derek che ricorda il nostro primo incontro avvenuto nell'ottobre del 1982 a Londra durante "The Final Academy". L'Amore Vincitore restituisce, dopo averlo "esploso", il suo corpo per frammenti, per dettagli mutandolo in un paesaggio simbiotico al flusso sonoro creato dalla sua voce. Forse solo così, allontanandoci, possiamo raggiungere una più intensa e intima lucidità. "L'esigenza di trasfigurare la realtà per cercarne la vera essenza. Il respiro del mondo. E poi, certo, la violenza. Cos'altro è L'amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman se non un violento atto d'amore? Il cinema come morte al lavoro, il corpo della pellicola che si decompone armonicamente insieme al corpo del regista, accompagnandolo verso l'ultimo stadio della vita. Primo Premio al Festival Internazionale del Cinema di Torino 1993 e Premio del Pubblico "Valdata".

Bruno Di Marino

The wars in former Yugoslavia, Somalia and the Gulf, Yves Klein, Salò and Rome in 1947, blindness. Derek himself suggests the beginning of the conversation, as he reminisces about our first meeting that took place in October 1982 in London during The Final Academy. The film Love conquers All gives Jarman's body back in fragments, after having "exploded" it in many pieces. A collection of details that are transformed into a symbiotic landscape created by the flow of his voice. Perhaps only by taking a step back are we able to reach a more intense and intimate lucidity. "The pressing need to transfigure reality to look for the real essence. The breath of the world. And then, of course, violence. What else is Love conquers all – Conversation with Derek Jarman if not a violent act of love? Cinema as death at work; the body of the film harmoniously decomposes together with the body of the film director, accompanying him towards the last stage of life". First Prize at the International Film Festival in Turin in 1993 and "Valdata Award" from the public.



Diretto e fotografato/ Director and photography

Roberto Nanni

montaggio/film editing

Rosella Mocci, Roberto Nanni

suono/sound

Fabrizio Ferranti

camera

Antonio Frainer, Massimo Nepoti,

Roberto Nanni

produzione/production

Sabino Martiradonna, Roberto Nanni



**LUCE RIFLESSA
RESTITUITA ALLA NOTTE/NAZCA**
Italia/Italy, 2014, 8'30", col.

«Tale è anche l'uomo, la cui luce riflessa
Subito è revocata, restituita alla notte...»

« Even such is man, whose borrow'd light
Is straight call'd in, and paid to night...»

Da «Sic Vita», Henry King (1592-1669)

Film estratto dal concerto con Tuxedomoon
«Viaggio intorno alla mia camera»

Film excerpt from the concert with Tuxedomoon
"Viaggio intorno alla mia camera"

**STEVEN BROWN READS JOHN KEATS.
GREENHOUSE EFFECT**

Italia/Italy, 1988/1989, 36', col.

musica/music
Steven Brown

Nasce da un invito irrinunciabile di Steven a realizzare un lavoro sul poeta inglese John Keats.

Steven Brown reads John Keats è il frutto di questo lavoro della durata di circa 80 minuti, realizzato per essere proiettato durante i concerti.

Prodotto a Bruxelles, è stato presentato per la prima volta a Bari al "Time Zones 1989".

Questa edizione rappresenta una selezione di 36 minuti.

"...ed in quel caso dobbiamo pensare che vanno letteralmente in orbita le immagini di Roberto Nanni!"

Enrico Ghezzi.

This film stems from Steven's undeniable request to create a work on the English poet John Keats.

Steven Brown reads John Keats is the 80-minute result of this journey, made to be shown during concerts.

Produced in Brussels, it was presented for the first time in Bari, Italy during "Time Zones, 1989".

This edition is a selection of 36 minutes.

"...And in this case we must think that Roberto Nanni's images are literally projected into orbit."



STROLL
Italia/Italy, 1994, 10', col.

New York, 1994



TAKAKO SAITO
Italia/Italy, 1989, 2'30", col.

Ritratto in piano sequenza di Takako Saito.
Questo breve lavoro è estratto da "Fluxus/Milano Poesia", film di 60 minuti dedicato a questo movimento. Co-regia con "Stilo" e "Studio azzurro", prodotto da Coop. Intrapresa Gianni Sassi.

Flat sequence, portrait of Takako Saito.
This short film is extracted from "Fluxus / Milan Poesia", a 60-minute film dedicated to this movement. Co-directed with "Stylo" and "Studio azzurro", produced by Coop. Intrapresa Gianni Sassi.



montaggio/film editing
Mauro Di Ciocia

Uno slittamento della percezione
tra dimensioni sbilanciate, un parco giochi persistente.

A shift of perception between
unbalanced dimensions, a persistent playground.

WHY/PAESAGGIO CON FIGURA

Italia/Italy, 1989, 8', col.

VIAGGIO INTORNO ALLA MIA CAMERA

Italia/Italy, 2014, 80', col.

Viaggio intorno alla mia camera è un'interpretazione, lettura filmica dell'omonimo testo di Xavier De Maistre (1763-1852), testo annunciante di suggestioni visive, digressioni temporali alle quali mi sono dedicato cercando d'interpretare la realtà e non di documentarla. In poche parole, mi sono occupato, come sempre, di "realismo soggettivo".

La sua proiezione integrale necessita della partecipazione di Tuxedomoon che hanno eseguito dal vivo i suoni, la musica come nei concerti avvenuti nel 2014.

A loro mi lega un rapporto di raro affetto nato nei primi anni '80 e che continua fino a questi giorni.

"Oggi stesso, certe persone da cui dipendo hanno la pretesa di ridarmi la libertà: – come se me l'avessero tolta! Come se avessero potere di rubarmela un solo istante, e d'impedirmi di percorrere a mio piacimento il vasto spazio sempre aperto, dinanzi a me! – Mi hanno vietato una città, un punto; ma mi hanno lasciato l'universo intero; l'immensità e l'eternità sono ai miei ordini".

Da "Viaggio intorno alla mia camera"
di Xavier De Maistre



Journey around my Room is an interpretation, a cinematographic reading of the eponymous text by Xavier De Maistre (1763-1852). A vanguard narrative of visual insinuations, temporal digressions to which I devoted myself trying to interpret reality and not to document it. Briefly, as always I delved into "subjective realism".

Its integral projection requires the participation of Tuxedomoon who performed the music and sounds live, like in the 2014 concerts.

We are bound in a relationship of rare affection born in the early 80s, which continues to this day.

"Even today, some people on whom I depend claim to be the ones who can give me back my freedom - as if they had been the ones to take it away! As if they had power to steal it in an instant and to stop me from travelling at will in vast spaces always open before me! – They have banned a city, a point; but they have left me the whole universe. Immensity and eternity are mine to command".

From "Journey Around my Room" by Xavier De Maistre



LONTANO, ANCORA

Italia/Italy, 1983/2008, 12'50", col.

montaggio/film editing

Mauro Diciocia

musica/music

Gabriele Panico "Nelle discrete onde - Libro II"

Concreto nella sua "immaterialità", uno dei primi lavori. Trova la sua conclusione grazie all'aiuto di Mauro Diciocia e di Gabriele Panico, prezioso e unico compositore che ha scritto e realizzato la musica per questo film.

Concrete in its being "immaterial", one of his earliest works. The film finds its conclusion thanks to the help of Mauro Diciocia and of Gabriele Panico, the invaluable and unique composer who wrote and produced the music for this film.

DOLCE VAGARE IN SACRI LUOGHI SELVAGGI

Italia/Italy, 1989/2008, 10'44"

"Masse muscolari in lento movimento, corpi sudati e sgranati, avvinghiati violentemente. I due pugili come fantasmi, fuori fuoco, impossibili da cogliere, quasi delle assenze. Eppure - vi assicuro - nessuna immagine rende meglio la verità di quell'incontro, l'allora presenza, le loro presenze, proiettandoci là e allora come fosse ora e adesso".

Dario Zonta

Il titolo è tratto da "Tinian" di Friedrich Holderlin (1770-1843)

"Muscle masses in slow motion, sweaty, grainy bodies, violently locked in an embrace. The two boxers are similar ghosts, still out of focus, impossible to grasp, almost absent. Yet - I assure you - no image better conveys the essence of that match, the then presence, their presence. We are projected back there, in that time as if the match were taking place here and now".

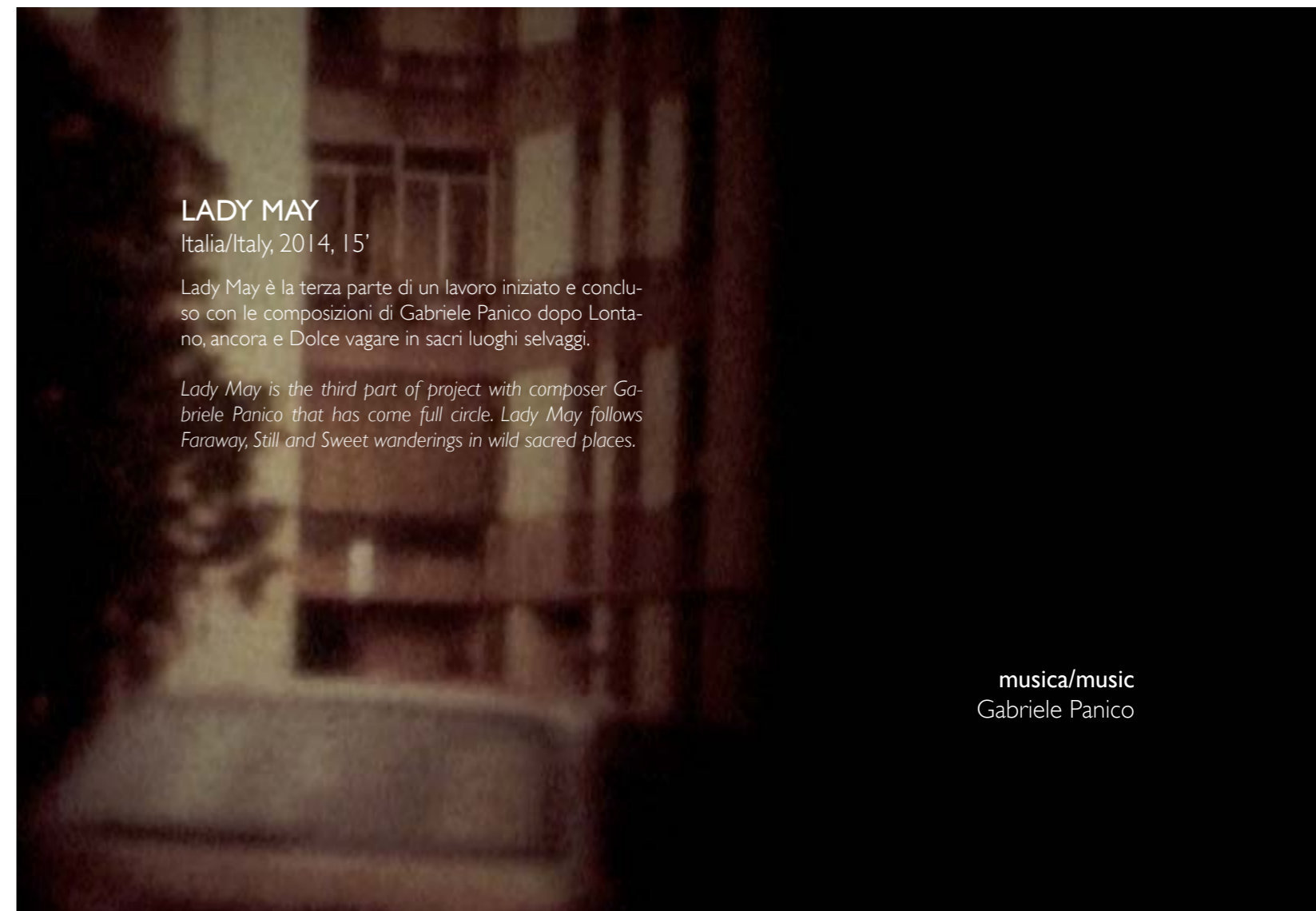
The title is taken from "Tinian" by Friedrich Hölderlin (1770-1843)

montaggio/film editing

Mauro Diciocia

musica/music

Gabriele Panico "Slaves non leaders"



LADY MAY

Italia/Italy, 2014, 15'

Lady May è la terza parte di un lavoro iniziato e concluso con le composizioni di Gabriele Panico dopo Lontano, ancora e Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi.

Lady May is the third part of project with composer Gabriele Panico that has come full circle. Lady May follows Faraway, Still and Sweet wanderings in wild sacred places.

musica/music
Gabriele Panico