

Il cinema di Roberto Nanni: la logica dei sensi

di

Jan Mozetic

Dal catalogo

Filmmaker Festival Internazionale di Cinema e Video

Milano 2009

Tentare di imbrigliare l'opera di Roberto Nanni in un discorso teorico, vorrebbe dire, travisare tutto ciò che il cineasta bolognese ha tentato sempre di fare.

La fluidità sfuggente, le sfocature delle sue immagini testimoniano questa volontà di voler fuggire al ritorno della ragione, all'ansia di sapere definire e ingabbiare la vita in schemi prefissati.

D'altro canto si percepisce nel percorso della maturazione di Nanni un allontanamento progressivo dalle vie percorse dalle avanguardie, che - nell'ansia di essere contemporanee - non solo rinnegavano in toto il passato, ma finivano spesso imprigionate in schemi altrettanto soffocanti, scegliendo così di seguire le vie più chiare e sicure delle teorie, piuttosto che quelle impervie e pericolose dell'arte.

Negli anni ottanta, tutto cambia. Le cortine si sciolgono come le speranze di costruire nuove e diverse collettività. Si riattiva la volontà di recuperare uno sguardo verso l'uomo, di riscoprire la centralità del corpo anche a scapito della collettività.

In questo contesto parte la ricerca artistica di Roberto Nanni. Oltre alla formazione bolognese nella quale intesse rapporti con vari artisti (Pazienza e Tondelli su tutti), trascorre lunghi periodi a Londra. Qui, durante la lavorazione del corto *Pirate Tape*, incontra Derek Jarman e William Burroughs. Sono però molti gli incontri, e alcuni di questi diventeranno rapporti intensi di lavoro e il confronto (con il gruppo musicale Tuxedomoon).

Anche l'artista più significativo per il cinema e il pensiero di Nanni risiede a Londra, l'irlandese Francis Bacon. Proprio in questa decade, Bacon vede riconosciuta appieno la sua importanza, dopo anni in cui la pittura e tanto più la pittura figurativa era sovrastata dalla modernità concettuale.

Tutti questi personaggi si contraddistinguono per la caparbia con la quale affrontano il loro percorso artistico, lontani dalle mode (anzi saranno gli altri che, ispirandosi a loro, li renderanno di moda): percorsi sofferti, fieramente personali, spesso segnati dall'inevitabile diversità. Anche il percorso di Nanni sarà contraddistinto dalla stessa ferocia e, soprattutto all'inizio, dalle stesse

durezze e cupezze caratteristiche dell'ambiente londinese (esemplari nella cultura punk che a Londra come a Bologna sarà il punto di riferimento dell'ambiente underground).

In uno dei primi lavori di Nanni *Lontano, ancora* (1985) tutto ciò si sintetizza mediante modalità del cinema d'avanguardia: un oggetto posto sulla struttura viene fatto ruotare accentuandone la visione deformata.

L'attenzione si focalizza sulle componenti formali a scapito di quelli funzionali. In questo caso però l'oggetto in questione è già un oggetto "artistico", con le forme di una spirale organica che ruotando su se stessa e mediante inquadrature ingrandimenti acquista vita propria.

Lo spettatore perde così le coordinate gestaltiche e si trova aggredito da un organo in balia delle proprie contorsioni imprevedibili, cupe e sensuali al contempo.

A volte però queste contorsioni rallentate diventano anche un atto di liberazione di un corpo nello spazio: il moto diventa esplorazione e compenetrazione nello spazio nero, altre volte invece lo spazio assume le dimensioni del corpo e si fa infinito, lasciando percepire ancora di più la solitudine inquieta del corpo.

In *Pexer* (1987) lo schermo stesso diventa tessuto vivo in movimento perpetuo nel quale i video e la pellicola si ritrovano. Questa volta lo spazio che si frappone non è quello cosmico o metafisico, ma lo schema rigoroso e meccanico di forme grigie e ripetute.

Nel 1989 Nanni realizza *Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi* dove prende il materiale video dell'incontro tra Mohammed Ali e Joe Frazier (nel quale Ali perde) e lo rielabora e grazie ad una truca artigianale che gonfia la pellicola facendo emergere al contempo dettagli dei corpi e quelli della grana della pellicola.

I corpi dei due lottatori diventano due organi che si compenetrano e confondono, creando con il loro moto, con la loro vitalità il luogo di un accadimento, delimitato solo dalle corde del ring che vediamo in secondo piano.

Corde che tutelano le regole, l'ordine, dietro al quale c'è solo il buio di una platea senza spettatori.

Solo in qualche scena intravediamo degli spettatori lontani e immobili, incapaci di osservare, che fungono come semplici testimoni di un aldilà, fuori dalle regole costituite delimitate da un palcoscenico/ring sul quale si svolge la rappresentazione/incontro.

Ogni spettacolo per essere tale, deve avere (come nelle tele di Francis Bacon) uno spettatore, qualcuno che testimoni che il fatto sta accadendo, che è accaduto.

Lo spettatore di questo atto non è niente altro che l'arbitro. Unica figura identificabile grazie ai baffi e la sua camicia blu che contrasta in modo stridente con le mille sfumature del bellissimo rosaceo dei corpi. Un rosaceo che si trasforma spesso in un rosso violento.

Ma la violenza che qui si vede è semplicemente quella della vita nella irrefrenabile sua sete di esprimersi fuori da ogni logica del senso, da ogni tentativo di identificazione.

In realtà poi anche questi corpi, queste carni stupende operano dentro una struttura nella quale il vero padrone è il giudice, colui che decide e scrive le regole, raggelando la libertà dei movimenti tentando di ricondurre tutti i gesti a un punteggio, l'incontro a una banale gara per un premio. Nel corso dell'opera riconosciamo però un altro volto.

Quello di Mohamed Ali. Più che di un volto bisogna parlare di un'icona, di un simbolo della lotta etica. Il volto di Ali non si contrappone alle gesta del suo corpo. Ne è la controparte necessaria affinché l'incontro possa uscire dal ring, sconfiggere l'arbitro. Sottrarsi insomma le regole del gioco e approdare a uno scontro contro queste stesse regole.

Il corpo da solo non basta come nei primi lavori. Per poter lottare contro l'arbitro c'è bisogno anche del personaggio, di Ali. In uno scenario beckettiano Nanni mette in scena però corpi assolutamente erotici, mediterranei, lontani anni luce da quelli sfiniti ed esili di Beckett.

In questo lavoro forse più che in altri, si cristallizza il modo di approcciarsi alla vita come all'arte da parte di Roberto Nanni.

Le sue immagini in movimento richiedono un'attenzione e un'intensità fuori dall'ordinario per l'occhio che le guarda.

Solo a uno sguardo feroce, voglioso e complice è concesso l'accesso ai corpi e alle fantasmagorie che popolano, anzi vivono nelle pellicole di Nanni.

Per fare ciò c'è bisogno di uno sguardo selvaggio (come diceva Breton) e delicato, capace fisicamente di sovvertire la realtà.

Con questo film Nanni abbandona le modalità astratte dei primi lavori, rivolgendosi direttamente alla realtà come fonte primaria delle proprie escursioni, verso forze che operano al di là del mero istante, fuori dalle piccole logiche di ciò che è moderno, tentando di raggiungere pulsazioni antiche, quelle in grado di annullare la distanza tra il dato più intimo e personale, e quello universale.

In questo contesto il reale e l'astratto nel cinema di Nanni sono la medesima cosa.

Uno non può sopravvivere senza l'altro. Nanni, infatti, d'ora in poi partirà da immagini oggettive, consapevole che è nella carne stessa della realtà che si nasconde il sogno e l'abisso.

Con *L'Amore Vincitore. Conversazione con Derek Jarman*, il regista cristallizza in maniera compiuta il doppio registro innescato nel lavoro precedente. Jarman, ripreso pochi mesi prima della sua morte, ripercorre il suo percorso civile e artistico, rielaborando le riprese e collocando vari microfoni all'interno dell'ambiente, una banale intervista diventa un lavoro sul ritratto in movimento. Il significato del discorso di Jarman è intriso dentro la pasta sonora nella registrazione dei vari microfoni, mentre la sua figura, il moto confuso e imprevedibile dei singoli organi che animano il corpo, intessono un discorso parallelo e contrario.

Mentre il senso delle parole evoca i ricordi del passato, la presenza viva della sua figura, lotta incessantemente tentando di affermare la propria esistenza intrappolata dentro un corpo malato, che tra poco dovrà arrendersi a forze superiori.

Il discorso codificato nella parola e la sua matrice corporea instabile si trovano impressionati sulla medesima superficie della pellicola. Passato e presente, come il metafisico e il corporeo, sono cristallizzati insieme: ognuno è capace di dire qualcosa dell'altro, ognuno è necessario per restituire qualcosa di irrapresentabile, un accadimento che si può solo sentire, così come la vita. Negli ultimi suoi lavori, assistiamo a un approccio apparentemente più legato alla quotidianità, che a prima vista sembra ritornare a certe dinamiche tipiche di Mekas e del nuovo cinema americano. C'è però una differenza sostanziale. Pur riprendendo in *Attraverso un vetro sporco* la propria casa e la veduta fuori dalla finestra, Nanni non mette in scena la sua vita. Non ripropone le modalità narrative ma evita anche le modalità dissidenti rispetto alla narrazione, utilizzate da Mekas e compagni.

Facendo sparire dall'orizzonte il corpo, ciò che emerge è lo scarto, la ferita che divide il soggetto dal mondo. Se il corpo persiste, condannato a essere simbolo, a vestire la casacca dello spazzino, della prostituta o dello skinhead di Forza Nuova.

La concentrazione sul ritratto dei precedenti lavori sembra qui spostarsi ritrovando al suo posto il paesaggio, nel quale la figura umana se c'è, funge solo come appendice in funzione di un contesto più ampio.

La continua interrogazione e ricreazione del mondo, diventa assoluta in *E lei si scordò* in cui una "banale" ripresa dal paesaggio fatta da un treno, riesci a trasformare e penetrare nelle vene, nelle radici in continuo sommovimento della realtà.

Non una aproblematica ricerca del sublime, ma una visione complessa e liberamente strutturata, nella quale, come breve punctum, appare anche l'epifania.

Uscendo dai ruoli precostituiti e dalle modalità acquisite, Nanni guarda le energie che animano la vita, rivolgendosi con orrore e timore a tutti i tentativi di irreggimentare l'esistenza in forme definite.

Contro l'arbitro nello scontro di Ali, così come contro la banalità dei gruppi di Forza Nuova o le stereotipizzazioni stesse operate dalla televisione.

Nanni sembra dirci che basta volere e saper guardare e cercare con intensità e ferocia sufficienti per trascendere lo stato delle cose e ascendere al movimento sublime della vita.

Come un beat (o un punk) fuori tempo, consapevole della sconfitta, Nanni rimane catturato e incantato dal battito, dal moto perpetuo instabile e imperfetto, dalla ribellione che è pretesa d'infinito nei confronti dell'esistenza, parte inalienabile della vita stessa.

In fondo, nonostante i tempi avversi, Nanni riesce a rimanere un romantico, o forse riesce semplicemente a sfuggire alle definizioni: riesce ostinatamente - e con rigore - a resistere.

Jan Mozetic

Scrittore e regista

IN PRIMA PERSONA

SELEZIONE UFFICIALE

Concorso lavoro e temi sociali
Evento speciale
Grandi speranze, La paura

OMAGGIO A

Carole Roussopoulos,
Gianfranco Mingozzi,
Alvaro Bizzarri,
Rita Casdia

MILANOMETROPOLI

Antonella Grieco, Sergio Basso,
Francesco Gatti, Tekla Taidelli,
Titta Raccagni, Lara Fremder,
Giuseppe Baresi, Mirko Locatelli,
Michelangelo Frammartino,
Bruno Oliviero, Maria Nadotti,
Anna Franceschini



SINCE 1980

20

doc14 festival internazionale di cinema e video

organizzato da

Associazione Filmmaker
via Aosta, 2/a
20155 Milano (Italia)
tel +39.02.3313411
fax +39.02.341193
fmkmi@tiscali.it
www.filmfestival.org

Il catalogo è pubblicato in occasione
del Festival Filmmaker doc 14
Milano 30 novembre – 6 dicembre 2009
Spazio Oberdan, v.le V. Veneto 2,
angolo via Tadino

con il contributo di



Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per il Cinema



Regione Lombardia
Direzione Generale Culture Identità
e Autonomie della Lombardia



Provincia di Milano
Assessorato alla Cultura

Milano



Comune
di Milano

Comune di Milano
Cultura – Settore Spettacolo
Tempo Libero



FONDAZIONE CINETECA ITALIANA



LA BIBLIOTECA CULTURALE ITALIANA DI MILANO



CGIL-CISL-UIL
della Lombardia

CGIL-SPI di Milano

Filmmaker aderisce all'AFIC
(Associazione Festival italiani di cinema)

FESTIVAL DOC 14

Direttore

Silvano Cavatorta

Concorso

Lavoro e temi sociali
selezione: Giorgia Brianzoli, Luca Mosso, Daniela Persico

Programmazione e organizzazione

Giorgia Brianzoli con la collaborazione
di Silvano Cavatorta, Daniele Maggioni, Luca Mosso,
Gianfilippo Pedote, Daniela Persico, Federico Rossin

Segreteria organizzativa

Giuliano Sfara

Ufficio stampa

Aigor

Web design

Mpc srl e Edoardo Mandelli

Traduzioni

Alessandro Bigoni, Clelia Contestabile, Daisy De Nardis,
Andrea Sartori
Microcinema
Edward Catalini - Silverscreen

Sottotitoli

Alessandro Bigoni, Daisy De Nardis, Andrea Sartori

Responsabile di sala

Sabrina Salsi

Trasporti

FedEx, DHL, Stelci e Tavani

In prima persona

Selezione: Carlotta Cristiani, Minnie Ferrara,
Alberto Saibene, Massimo Cecconi, Riccardo Bonacina,
Danielle Sasson, Silvano Cavatorta, Luca Mosso,
Daniele Maggioni, Gianfilippo Pedote

club

VITA

VITA
non profit magazine

SCUOLA CINEMA DI MILANO
Fondazione di Ricerca e Formazione
SCUOLA DI CINEMA
TELEVISIONE E NUOVI MEDIA

CATALOGO

Curatela

Daniela Persico

Coordinamento

Giorgia Brianzoli

Redazione

Melissa Turri, Daisy De Nardis, Andrea Sartori

Foto di copertina

Gaia Giani

Disegni catalogo

Rita Casdia

Grafica

Tiziana Bonanni

IL CINEMA DI ROBERTO NANNI: LA LOGICA DEI SENSI

di Jan Mozetic

Tentare di imbrigliare l'opera di Roberto Nanni in un discorso teorico, vorrebbe dire travisare tutto ciò che il cineasta bolognese ha sempre tentato di fare. La fluidità sfuggente, le sfocature delle sue immagini testimoniano questa volontà di voler fuggire al ritorno della ragione, all'ansia di sapere definire e ingabbiare la vita in schemi prefissati. D'altro canto si percepisce nel coso della maturazione di Nanni un allontanamento progressivo dalle vie percorse dalle avanguardie, che - nell'ansia d'essere contemporanee - non solo rinnegavano in toto il passato, ma finivano spesso imprigionate in schemi altrettanto soffocanti, scegliendo così di seguire le vie più chiare e sicure delle teorie, piuttosto che quelle più impervie e pericolose dell'arte. Negli anni ottanta, tutto cambia. Le cortine si sciolgono come le speranze di costruire nuove e diverse collettività. Si riattiva la volontà di recuperare uno sguardo verso l'uomo, di riscoprire la centralità del corpo anche a scapito della collettività.

In questo contesto parte la ricerca artistica di Roberto Nanni. Oltre alla formazione bolognese nella quale intesse rapporti con vari artisti (Pazienza e Tondelli su tutti), trascorre lunghi periodi a Londra. Qui, durante la lavorazione del corto *Pirate Tapes*, incontra Derek Jarman e William Burroughs. Sono però molti gli incontri, e alcuni di questi diventeranno rapporti intensi di lavoro e confronto (con il gruppo musicale Tuxedomoon). Anche l'artista più significativo per il cinema e il pensiero di Nanni risiede a Londra, l'irlandese Francis Bacon. Proprio in questa decade, Bacon vede riconosciuta appieno la sua

importanza, dopo anni in cui la pittura e tanto più la pittura figurativa era sovrastata dalla modernità dell'arte concettuale. Tutti questi personaggi si contraddistinguono per la caparbia con la quale affrontano il loro percorso artistico, lontani dalle mode (anzi saranno gli altri che, ispirandosi a loro, li renderanno di moda): percorsi sofferti, fieramente personali, spesso segnati dall'inevitabile diversità. Anche il percorso di Nanni sarà contraddistinto dalla stessa ferocia e, soprattutto all'inizio, dalle stesse durezza e cupezze caratteristiche del ambiente londinese (esemplari nella cultura punk che a Londra come a Bologna sarà il punto di riferimento dell'ambiente underground).

In uno dei primi lavori di Nanni *Lontano, ancora* (1985) tutto ciò si sintetizza mediante modalità da cinema d'avanguardia: un oggetto posto su una struttura viene fatto ruotare accentuandone la visione deformata. L'attenzione si focalizza sulle componenti formali a scapito di quelle funzionali. In questo caso però l'oggetto in questione è già un oggetto "artistico", con le forme di una spirale organica che ruotando su se stessa e mediante inquadrature e ingrandimenti acquista vita propria. Lo spettatore perde così le coordinate gestaltiche e si trova aggredito da un organo in balia delle proprie contorsioni imprevedibili, cupe e sensuali al contempo. A volte però queste contorsioni rallentate diventano anche un atto di liberazione di un corpo nello spazio: il moto diventa esplorazione e compenetrazione dello spazio nero, altre volte invece lo spazio assume le dimen-

sioni del cosmo e si fa infinito, lasciando percepire ancora di più la solitudine inquieta del corpo. In *Pexer* (1987) lo schermo stesso diventa tessuto vivo in movimento perpetuo nel quale il video e la pellicola si ritrovano. Questa volta lo spazio che si frappone non è quello cosmico o metafisico, ma lo schema rigido e meccanico di forme grigie e ripetute.

Nel 1989 Nanni realizza *Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi* dove prende il materiale video dell'incontro tra Mohamed Ali e Joe Frazier (nel quale Ali perde), e lo rielabora grazie a un truca artigianale che gonfia la pellicola facendo emergere al contempo i dettagli dei corpi e quelli della grana della pellicola. I corpi dei due lottatori diventano due organi, che si compenetrano e confondono, creando con il loro moto, con la loro vitalità il luogo di un accadimento, delimitato solo dalle corde del ring che vediamo in secondo piano. Corde che tutelano le regole, l'ordine, dietro al quale c'è solo il buio di una platea senza spettatori. Solo in qualche scena intravediamo degli spettatori lontani e immobili, incapaci di osservare, che fungono come semplici testimoni di un aldilà, fuori dalle regole costituite delimitate da un palcoscenico/ring sul quale si svolge la rappresentazione/incontro. Ogni spettacolo per essere tale, deve avere (come nelle tele di Francis Bacon) uno spettatore, qualcuno che testimoni che il fatto sta accadendo, che è accaduto. Lo spettatore di questo atto non è niente altro che l'arbitro. Unica figura identificabile grazie ai baffi e la sua camicia blu che contrasta in modo stridente con le mille sfumature del bellissimo rosaceo dei corpi. Un rosaceo che si trasforma spesso in un rosso violento. Ma la violenza che qui si vede è semplicemente quella della vita nella sua irrefrenabile sete di esprimersi fuori da ogni logica del senso, da ogni tentativo di identificazione. In realtà poi anche questi corpi, queste carni stupende operano dentro una struttura nella quale il vero padrone è il giudice, colui che decide e scrive le regole, raggelando la libertà dei movimenti tentando di ricondurre tutti i gesti a un punteggio, l'incontro a una banale gara per un premio. Nel corso dell'opera riconosciamo però un altro volto. Quello di

Mohamed Ali. Più che di un volto però bisogna parlare di un'icona, di un simbolo della lotta etica. Il volto di Ali non si contrappone alle gesta del suo corpo. Ne è la controparte necessaria affinché l'incontro possa uscire dal ring, sconfiggere l'arbitro. Sottrarsi insomma alle regole del gioco e approdare a uno scontro contro queste stesse regole. Il corpo da solo non basta come nei primi lavori. Per poter lottare contro l'arbitro c'è bisogno anche del personaggio, di Ali. In uno scenario beckettiano Nanni mette in scena però corpi assolutamente erotici, mediterranei, lontani anni luce da quelli sfiniti ed esili di Beckett. In questo lavoro forse più che in altri, si cristallizza il modo di approcciarsi alla vita come all'arte da parte di Roberto Nanni. Le sue immagini in movimento richiedono un'attenzione e un'intensità fuori dall'ordinario per l'occhio che le guarda. Solo a uno sguardo feroce, voglioso e complice è concesso l'accesso ai corpi e alle fantasmagorie che popolano, anzi vivono nelle pellicole di Nanni. Per fare ciò c'è bisogno di uno sguardo selvaggio (come diceva Breton) e delicato, capace "fisicamente" di sovvertire la realtà. Con questo film Nanni abbandona le modalità astratte dei primi lavori, rivolgendosi direttamente alla realtà come fonte primaria delle proprie escursioni, verso forze che operano aldilà del mero istante, fuori dalle piccole logiche di ciò che è moderno, tentando di raggiungere le pulsazioni antiche, quelle in grado di annullare la distanza tra il dato più intimo e personale, e quello universale.

In questo contesto il reale e l'astratto nel cinema di Nanni sono la medesima cosa. Uno non può sopravvivere senza l'altro. Nanni, infatti, d'ora in poi partirà da immagini "oggettive", consapevole che è nella carne stessa della realtà che si nasconde il sogno e l'abisso. Con *L'amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman*, il regista cristallizza in maniera compiuta il doppio registro innescato nel lavoro precedente. Jarman, ripreso pochi mesi prima della sua morte, ripercorre il suo percorso civile e artistico. Rilavorando le riprese e collocando vari microfoni all'interno dell'ambiente, una "banale" intervista diventa un lavoro

sul ritratto in movimento. Il significato del discorso di Jarman è intriso dentro la pasta sonora nella registrazione dei vari microfoni, mentre la sua figura, il moto confuso e imprevedibile dei singoli organi che animano il corpo, intessono un discorso parallelo e contrario. Mentre il senso delle parole evoca i ricordi del passato, la presenza viva della sua figura, lotta incessantemente tentando di affermare la propria esistenza intrappolata dentro un corpo malato, che tra poco dovrà arrendersi a forze superiori. Il discorso codificato nella parola e la sua matrice corporea instabile si trovano impressionati sulla medesima superficie della pellicola. Passato e presente, come il metafisico e il corporeo, sono cristallizzati insieme: ognuno è capace di dire qualcosa dell'altro, ognuno è necessario per restituire qualcosa di irraggiungibile, un accadimento che si può solo sentire, così come la vita.

Negli ultimi suoi lavori, assistiamo a un approccio apparentemente più legato alla quotidianità, che a prima vista sembra ritornare a certe dinamiche tipiche di Mekas e del nuovo cinema americano. C'è però una differenza sostanziale. Pur riprendendo in *Attraverso un vetro sporco* la propria casa e la veduta fuori dalla finestra, Nanni non mette in scena la sua vita. Non ripropone le modalità narrative ma evita anche le modalità dissidenti rispetto alla narrazione, utilizzate da Mekas e compagni. Facendo sparire dall'orizzonte il corpo, ciò che emerge è lo scarto, la ferita che divide il soggetto dal mondo. Se il corpo persiste, condannato a essere simbolo, a vestire la casacca dello spazzino, della prostituta o dello skinhead di Forza Nuova. La concentrazione sul ritratto dei precedenti lavori sembra qui spostarsi ritrovando al suo posto il paesaggio, nel quale la figura umana se c'è, funge solo come appendice in funzione di un contesto più ampio.

La continua interrogazione e ricreazione del mondo, diventa assoluta in *E lei si scordò* in cui una "banale" ripresa del paesaggio fatta da un treno, riesce a trasformare e penetrare nelle vene, nelle radici in continuo sommovimento della realtà. Non una problematica ricerca del sublime, ma una visione complessa

e liberamente strutturata, nella quale, come breve punctum, appare anche l'epifania.

Uscendo dai ruoli precostituiti e dalle modalità acquisite, Nanni guarda le energie che animano la vita, rivolgendosi con orrore e timore a tutti i tentativi di irreggimentare l'esistenza in forme definite. Contro l'arbitro nello sconto di Ali, così come contro la banalità dei gruppi di Forza Nuova o le stereotipizzazioni stesse operate dalla televisione. Nanni sembra dirci che basta volere e saper guardare e cercare con intensità e ferocia sufficienti per trascendere lo stato delle cose e ascendere al movimento sublime della vita.

Come un beat (o un punk) fuori tempo, consapevole della sconfitta, Nanni rimane catturato e incantato dal battito, dal moto perpetuo instabile e imperfetto, dalla ribellione che è pretesa d'infinito nei confronti dell'esistenza, parte inalienabile della vita stessa. In fondo, nonostante i tempi avversi, Nanni riesce a rimanere un romantico, o forse riesce semplicemente a sfuggire alle definizioni: riesce ostinatamente - e con rigore - a resistere.

