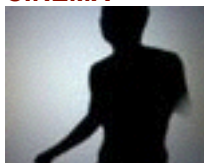


FUCINEMUTE

CINEMA



ROBERTO NANNI

La violenza del reale e i buchi neri

DI **LEONARDO VIETRI** - 27 GENNAIO 2012

ROBERTO NANNI



Ostinato e contrario riguardo a qualsiasi etichetta di genere o corrente culturale, Roberto Nanni costituisce una figura complessa ed articolata di cineasta contemporaneo. Poco incline agli happening e ai circuiti mainstream, trova la sua linfa vitale (o mortale, dato che il cinema è la morte al lavoro, come asserisce lui stesso) sulla strada. Tra i portici che hanno ridisegnato la geografia sociale di Piazza Vittorio, nei peggiori bar della capitale e negli sfasciacarrozze dell'Eur.

Il suo sguardo strappa e lacera una realtà vissuta e percepita come violenta, assolutamente incurante dei singoli ed estremamente invasiva, subliminale. Nel suo "loculo" dal quale osserva tutto e tutti (si veda Attraverso un vetro sporco e Una Fredda Giornata parte di una serie di trittici in cui la vita viene ripresa dalle feritoie della persiana), Roberto Nanni si circonda di

migliaia di libri, dischi e vinili formando una sacca di resistenza dai contorni di una immensa e composita biblioteca. John Donne si intreccia con Gilles Deleuze e Guattari nel delineare lo scempio della civiltà al quale siamo arrivati, Burroughs, Ballard e i romanzi di fantascienza tradiscono l'amore per la migliore narrativa controcorrente, fino ad arrivare ai poeti metafisici (i quali lo ispirano continuamente per i titoli delle sue creazioni) e l'incredulità per la scarsa conoscenza di mostri sacri come Jules Laforgue, Gilles de Rais, Francis Bacon, Gertrude Stein, Carmelo Bene, John Cage e Alberto Grifi lo sconcertano.

Ho incontrato Roberto Nanni la prima volta nella rimpianta libreria Flexi di via Clementina (ormai chiusa, come spesso accade alle esperienze migliori in Italia), le nostre conversazioni vertevano su Nietzsche e Dick, entrambi distruttori del geniale edificio della realtà, poi i commenti sulla distribuzione in Italia, e la triste situazione culturale in cui versiamo da diverso tempo. Durante l'occupazione della Facoltà di Belle Arti, ho avuto l'occasione di vedere proiettate alcune opere molto interessanti come Luce riflessa restituita alla notte e Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo, prodotto dai Diari della Sacher. Nell'ultimo anno i suoi film sono stati presentati sia in Germania al Festival di Oberhausen, sia presso la Cineteca di Vienna e quella di Barcellona, che in Francia, a Parigi all'Action Christine e infine a Lione, che ha dedicato due serate monografiche ai suoi lavori, avendo in Francia la sua distribuzione.

Fuori Orario/RAI3 manderà in onda il 30 gennaio p.v. una puntata speciale dedicata ai suoi film, e può essere una buona occasione per vederli. Un altro modo può essere quello di procurarsi il dvd+libro **Ostinati 85/08** edito da Kiwido, che raccoglie molte delle sue cose migliori, da "L'amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman" a "Greenhouse Effect. Steven Brown reads John Keats".

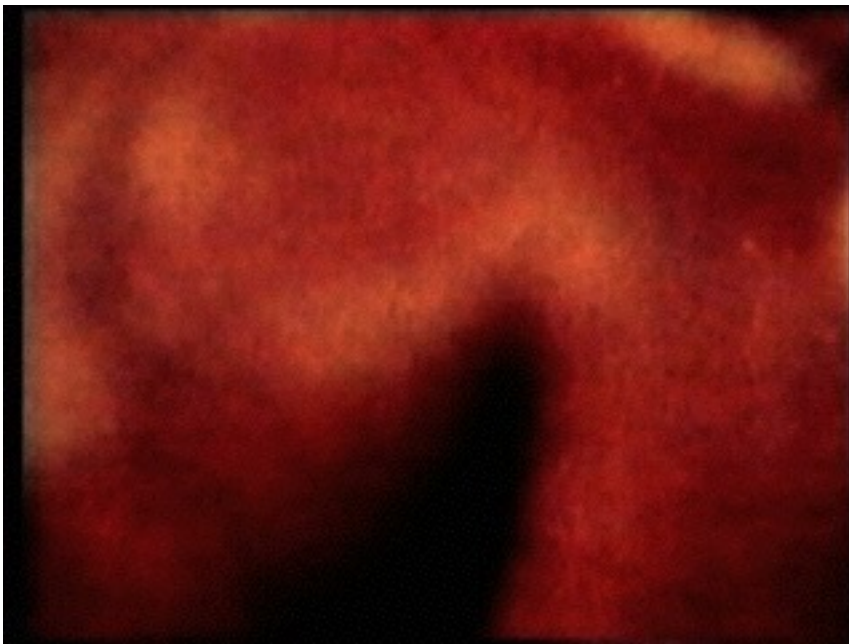
Leonardo Vietri (LV): Molte delle suggestioni visive dei tuoi lavori mi sembrano avvicinarti in qualche maniera alla video arte, hai mai pensato a delle proiezioni su grandi schermi?

Roberto Nanni (RN): La tua domanda non mi meraviglia. Non riesco a definirmi, non mi piace essere rinchiuso in un genere, in ogni caso, non mi occupo di video arte, che ha tutt'altra derivazione – Nam June Paik – per farti un esempio molto celebre. La video arte nasce da una interpretazione del mezzo stesso. Non so, davvero, forse mi occupo d'immagini musicali, che debbano essere ascoltate. La maggior parte dei lavori sono su supporto chimico, pellicola, in ogni caso non mi formalizzo sul supporto, non amo questa retorica feticista sul mio lavoro. Forse è un aspetto di lettura generazionale. Quando ho iniziato ero un adolescente, metà anni '70, il

magnetico era quasi un prototipo. Sai, mi piaceva immergere pellicole 16mm. e super 8mm. in liquidi organici, fisiologici, seppellirle nei giardini di San Donato a Bologna, la mia città natale. Credimi, il digitale è molto stimolante, incredibile, in questi ultimi anni le nuove camere permettono di agire sulle ottiche, finalmente di poterle cambiare, una vera svolta. Mi domandi se penso alla proiezione su grande schermo, questa è una tua giusta osservazione. Non so come risponderti. Per “Greenhouse Effect. Steven Brown reads John Keats” era una necessità, dovevo proiettarli su differenti schermi durante l’esecuzione delle musiche di Steven.

LV: Su questo lavoro ci sono almeno otto momenti distinguibili...

RN: Ce ne sono molti di più in realtà, ho operato una scelta e ho tagliato moltissimo per l’edizione del dvd di “**Ostinati 85/08**” (da un’ora e venti a ventitrè minuti, nda).



LV: “Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi” (che rielabora il celebre incontro di boxe tra Muhammad Ali e Joe Frazier) ricerca un particolare effetto cromatico, come hai costruito questo quadro in movimento?

RN: Non è un lavoro sul colore, ma sul corpo. “Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi” è un verso tratto da “Tinian” di Hölderlin. È un lavoro che si occupa di corpi, (mi indica) ecco, tu sei qui, un corpo in movimento, carne e sangue. Lì si tratta di un corpo rivisto, amplificato a dismisura, tramite il **found footage**. In realtà il lavoro su Derek Jarman (“L’amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman”, ndr) viene da questi lavori, dal voler creare un paesaggio con queste masse di carne. Creare qualcosa che non

sia subito immediatamente comprensibile. Più ti “allontani” dal soggetto, più ti avvicini ad esso. Il mio è realismo soggettivo. Ecco, realismo soggettivo, niente di più.

LV: Quali metafore, anche di tipo visivo, utilizzi nelle tue opere?

RN: Non faccio metafore, magari nel dialogo si riescono ad usare delle metafore, in questi lavori non si può fare, si tratta di cose indefinibili, che non possono finirsi. Sono più un giardiniere [ride], il termine arte non mi piace molto. Quando ti dai una definizione, sei già finito. Mi sento sempre di scivolare, di slittare, specialmente quando vieni messo in una gabbia, in un ruolo. Per esempio **Heinrich Von Kleist** era sempre presente in quanto inattuale.

LV: Attraverso un vetro sporco risponde a un tuo gusto voyeuristico?

RN: Non saprei... Antonio Rezza (in un'intervista contenuta negli extra del dvd, ndr) dice che è uno sguardo impaurito sulla realtà. Non direi, non mi piace questa sua definizione, forse è la “realtà” ad essere impaurita da me, equivoco per equivoco. Probabile inconscio omaggio alle ultime scene di “Salò o le 120 giornate di Sodoma” di Pierpaolo Pasolini, il suo film migliore, più interessante, quando si vedono le ultime scene da una finestra. Ma anche quel lavoro è stato pensato come un trittico. Ci sono in realtà altri sei frammenti, che sto realizzando negli anni, sempre composti come trittici. Io faccio cinema con altro: non si fa cinema con il cinema, è assurdo. È vero che abbiamo conversazioni in cui si va da Deleuze a Henry King, ma in realtà io sono uno che ha vissuto molto per strada, anche con i suoi respiri violenti: è come aver steso la pelle a mò di tovaglia sul tavolo di un ristorante (ride, ndr). So cos'è la violenza del reale, conosco la crudeltà della vita. Non frequento circoli o salotti, mi piace sentire le persone nei bar, per strada. Avverti qualcosa di più vivo, anche se sono persone che soffrono. Mi annoio terribilmente nelle congreghe, le evito. Trovo molto più stimolante andare nei baracchi di periferia, le facce che vedi per strada; a Piazza Vittorio ad esempio, c'è un mondo, c'è qualcosa che ti stimola, c'è un suono narrante, più di tanti altri posti deputati alla creazione di non so cosa. Non amo molto andare ai festival, se proprio devo andarci, rimango pochissimo.

LV: Parlami dei regimi di significazioni attuali e del tuo rapporto con l'autorità...

RN: Parlavamo di Nietzsche qualche tempo fa, del lavoro di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, il cui *ubermensch* va tradotto ovviamente come “oltre

uomo”, non come un superuomo nel senso di potenza... [i regimi di significazione attuali] non oltrepassano se stessi, a volte solo il trash riesce ad andare veramente al di là. Quando vogliono fare le cose curate, carine, garbate, politicamente corrette, è addirittura nocivo. Riguardo l'autorità, Sorvegliare e punire di Foucault^[1] ha detto tantissimo. Foucault si è occupato molto di potere, come anche Deleuze, ma l'analisi del potere viene addirittura da Hobbes. Ci occupiamo sempre di potere, anche se non lo vuoi. È la dimensione attuale, i nostri giorni assomigliano molto a quelli di “Salò o le 120 giornate di Sodoma”. Non a caso Foucault era un grande ammiratore di Burroughs, lo amava moltissimo quando parlava della rappresentazione del potere, come fa anche Dick tra l'altro.

LV: E poi ci sono anche I persuasori occulti di Vance Packard...

RN: ...certo, un grande classico quello di Packard, ma anche “Subliminal Seduction”^[2], molto interessante sull'azione subliminale, ormai c'è tutta una situazione subliminale, no?



LV: Senz'altro, a tratti allucinante. Quale rapporto hai con chi musica i tuoi lavori?

RN: Come sempre con tutti i musicisti, si lavora in contemporanea. “Ascolto” le loro esecuzioni, loro le mie, poi le riascolto, modifico, cambio. Con Steven Brown stiamo producendo un nuovo lavoro. Anche se a distanza – vive in Messico – ci inviamo il materiale e c'è scambio continuo, sono molto elastico, non mi inchiodo su delle certezze. Negli ultimi anni ho lavorato anche con Gabriele Panico, scambio proficuo, ricco e dinamico.

LV: Come sei entrato in contatto con Steven Brown, dei Tuxedomoon?

RN: Li ascoltavo da un paio d'anni e al primo concerto dei Tuxedomoon a Bologna nel 1980, conobbi Winston Tong, il performer americano e Bruce Geduldig quindi Steven. I film di Bruce mi hanno notevolmente influenzato da giovane, ho per lui profonda stima ed affetto. In ogni caso, ho iniziato a lavorare prima con Winston a Milano nel 1982 con un lavoro teatrale, "Opium", – c'era lui e Nina Shaw – e poi con Steven siamo diventati ottimi amici^[3]. Con lui ormai non c'è neanche più bisogno di parlare. Le cose si possono sentire non capire. Il sentire è tutto, se uno pensa di capire sta sulla strada sbagliata.

LV: E le droghe, potente strumento di alterazione spazio-temporale, hanno giocato un qualche ruolo nella tua produzione audiovisiva?

RN: Di droghe non parlo... è già molto dire che non ne parlo (ride, nda).

LV: Ok. Cambiamo discorso, come hai costruito i frammenti di Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi? Hai seguito le geometrie o il suono della voce, o cos'altro per dare il movimento all'immagine?

RN: È interessante vedere un film togliendo l'audio, o sentire l'audio senza l'immagine. In realtà, monto sempre sul suono, sia nel caso di una conversazione che di musica. Non monto immagini stendendoci sopra la musica. Se funzionano singolarmente, potranno essere detonanti, specialmente quando sono dissonanti. Devi amplificare un errore per farlo diventare magico. Quando c'è un errore, questo può aiutarti ad aumentare l'intensità. Come con la tecnologia, lavorando sugli errori, sugli interstizi. Ringrazio sempre quando c'è qualcosa che non funziona.

LV: Lo trovi un cinema politico il tuo?

RN: No, non lo trovo un cinema politico. Qualcuno dice che lo trova un cinema politico nel fare, nell'agire. Non ci sono né messaggi, né massaggi nel mio lavoro.

LV: Invece il cinema scientifico ti rispecchia di più?

RN: Neanche quello, anche se m'interessa molto perché è un cinema più legato alle sue origini, connesso a Marey, a Muybridge, a Painlevé. L'idea che il cinema sia la morte al lavoro (Jean Cocteau) mi soddisfa di più. Anche se non ci sono corpi che stanno morendo, anche se non ci sono narrazioni

relative alla necrofilia o al culto dei morti. L'iconografia e le immagini dei papiri egiziani sono tutte immagini di morte, se uno ci pensa. Bellissime. Anche la Colonna Traiana, testimonianza della campagna di Traiano nell'attuale Romania, può essere considerata una prima forma di narrazione per sequenze progressive d'immagini, ma io non mi occupo neanche di questo. C'è un lavoro da me realizzato legato al tema della morte, che è "L'amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman", che sarebbe scomparso di lì a poco.

LV: La precarietà totale...

RN: Siamo sempre in uno stato precario... ti ho già citato Kleist. Jarman è un insieme di connessioni, sia per una serie di amici che avevamo in comune – vedi i Tuxedomoon – sia per altri aspetti come la musica o la letteratura. Non a caso conobbi lui assieme a Burroughs negli stessi giorni, a Londra nel 1983. Poi Jarman l'ho rivisto, Burroughs mai più.

LV: Un incontro con due mostri sacri per te? Già lo erano a quell'epoca?

RN: Di Jarman avevo visto "Sebastiane" e "Jubilee", un film sul punk. Burroughs era ed è un'ossessione, il suo primo libro lo lessi a 15 anni, capendoci poco, ma avvertendo un forte coinvolgimento. Il titolo di quel libro è "Il biglietto che è esploso"[4].

LV: Burroughs lo intendi come fantascienza o cosa?

RN: Burroughs è inclassificabile, come Francis Bacon. Vedi quella foto (mi indica una fotografia che ritrae Bacon e Burroughs appesa a una parete del suo multiforme studio), quelli sono loro insieme a Londra negli stessi giorni nei quali li ho conosciuti. Lo ammiro perché è stato un grandissimo scrittore e connettore, uno stimolatore. Io lo scoprii tramite la musica, che deve molto a lui, fin da ragazzino parlando con musicisti, specialmente americani e inglesi, si riferivano spesso alla tecnica del cut-up e del fold-in. Se tu ci pensi un attimo, come fai a descrivere la realtà in modo sequenziale? In letteratura era stato già detto da Burroughs negli anni Cinquanta. Hai mai visto i suoi film? La stessa cosa si può dire per il Neorealismo, arriva dopo il Verismo, dopo la letteratura francese. Dopo Charles Dickens, dopo un Hugo, per capirci. Lo stesso Verismo italiano viene dopo quello francese e molto prima del Neorealismo cinematografico...

LV: Invece l'espedito visivo del found footage come lo valuti?

RN: Interessantissimo. L'ho usato in "Dolce vagare in sacri luoghi selvaggi". Anche per i concerti con Steven Brown. È molto interessante, potrebbe essere paragonato a una sorta di cut-up che tu fai sul testo letterario ma applicato alle immagini, a seconda di come le monti.

LV: Lo sviluppo, per quanto riguarda la pellicola, per te era anche qualcosa di legato alla sorpresa, giusto? Ti sorpredevi del girato o avevi già chiaro in mente cosa sarebbe uscito?

RN: Domanda interessante. Quando lo volevo sapere, lo sapevo, quando non volevo saperlo non lo sapevo... (ride) a volte lo sai perché vuoi assolutamente quelle cose, altre volte è il caso. È logico che con la pellicola non lo sai mai, nessuno può saperlo con esattezza, ma puoi avvicinarti. Con il digitale invece lo vedi subito, mentre giri è esattamente quello che vuoi. La differenza è sempre più sottile, se devo essere sincero, non so con quale supporto, visto il crollo della Kodak.

LV: E il débrayage?

RN: Intendi? in che senso? Ti riferisci a Genette?

LV: Guardando le tue immagini – sarà che conosco la tua affinità con Deleuze e Guattari, e tutti i pensatori francesi, e quindi anche i semiotici che hanno lavorato con le figure del discorso – mi sembra che il débrayage semantico (ovvero lo sfondamento di un livello di realtà linguistica su un altro livello) possa essere la tua cifra stilistica...

RN: Sì, l'immagine di sensazione.

LV: Quasi una vertigine in cui perdersi, citando Poe e "Una discesa nel Maelström". Parlami del tuo ultimo lavoro, Luce riflessa restituita alla notte.

RN: "Luce riflessa restituita alla notte" è composto per essere la prima parte di un trittico, nel senso classico. Come se fosse il trittico di Masaccio, quello di San Giovenale.

LV: In che modo hai scelto il soggetto di questo trittico?

RN: È lui che ha scelto me. Il titolo "Luce riflessa restituita alla notte", proviene da un testo di un poeta metafisico inglese inizio 1600, contemporaneo a Shakespeare, si chiama Henry King. È tratto da "Sic Vita"[5].

LV: Stavi leggendo lui quando hai concepito questo titolo o è la sensazione generale dell'opera che rimandava a lui?

RN: Tutto funziona per strati, per sovrapposizioni. Come quando uno dipinge, c'è un segno, poi ci vai sopra o come per una composizione musicale, hai un'idea e poi ci lavori. Le cose arrivano insieme... è un tipo di lavoro che non si associa certamente con il modo in cui si fa cinema abitualmente. Non c'è sempre un nesso causale nelle cose che si scelgono, altrimenti diventa un po' didascalico trovare un accoppiamento in maniera forzata; le cose avvengono per armonia, per alchimia...

LV: ...per assonanza.

RN: O anche dissonanza, potrebbe dire Henry Pousseur, compositore contemporaneo. Non si fa cinema con il cinema. Non si può fare musica con la musica, né tantomeno pittura con la pittura. Le cose migliori, più intense, vengono da persone che hanno un apparato, un mondo, differenti connessioni. Sicuramente i lavori più stimolanti non provengono da egotici attenti al loro orticello. Insomma, non diventano psicopatologie, trattamenti sanitari obbligatori, magari lo fossero, sono solo meri problemi di realizzazione egocentrica. Questi che vogliono fare i registi, e assumere il ruolo, un potere, – te lo ripeto – è gente terribile, quelli in o out, questi con il problema di essere qualcosa o qualcuno. Sono morti ma non lo sanno. Quando leggi le conversazioni di David Sylvester con Bacon scopri da dove proviene la sua pittura: parla di Eschilo, Muybridge, Ejzenstein e della bocca spalancata de "La corazzata Potemkin", dei libri di medicina sulle malattie del cavo orale. È sempre così, c'è molta vita, ci sono molte esperienze. Ora ci si riferisce sempre a qualcosa di autoreferenziale, si tende sempre ad imitare, o identificarsi in una corrente, ad appartenere a qualcosa.

LV: Una nicchia...

RN: Sì, micro o macro, se ci pensi anche il neorealismo era una nicchia ma aveva un ventaglio di ipotesi enorme, adesso ahimé no. Un altro immenso è Bene, Carmelo Bene era un uomo che si occupava di musica, parlava di phoné, aveva un esteso campo di azione. Una persona che faceva teatro e cinema ma si occupava potentemente di suono e di musica, e anche di pittura.

LV: Come Zavattini e Fellini, che sperimentavano in differenti campi.

RN: Avevano differenti ossessioni... se vai a vedere erano persone che non erano legate per forza ad un paradigma connesso alle cose che facevano. Anche Deleuze, di cui abbiamo parlato, non si occupava solo di filosofia e di tante altre fantastiche cose con Guattari – ha scritto un bellissimo testo su Bacon[6], un testo con Carmelo Bene, “Sovrapposizioni”[7], rilettura del Riccardo III, due libri importantissimi sul cinema che sono L’immagine tempo e L’immagine movimento –. Insomma non si fa cinema con il cinema, mi ripeto, si fa con altro. Conoscenza tecnica del mezzo e ossessioni.

LV: Per te che cosa è la pellicola?

RN: Solo un supporto. Qui ci sono quattro 16mm, una super16mm, che posso smontare e rimontare. È molto interessante quello che dice Lynch sull’utilizzo dei supporti, sul fatto di girare con dei mezzi molto leggeri, ma sapendo cosa vuol dire usare anche i mezzi pesanti. Forse è questo quello che manca. Se vogliamo fare una ricapitolazione dei contenuti in base al mezzo, possiamo dire che quando giri in 16mm., dieci minuti ti costano tantissimo, ci pensi varie volte prima di iniziare la ripresa. Costando pochissimo, il digitale manca di concentrazione, vedi che il punto macchina non è un punto macchina solo, ma differenti, spostano l’angolo di pochi gradi pensando di salvare tutto in montaggio, invece c’è una dispersione di tempo e di energie ed un inutile affaticamento quando vai a montare. Il rapporto (tra minuti di girato e di montato, ndr) di Fassbinder era di uno a tre, o di uno a quattro. adesso giri anche 1 a 30, o 1 a 40, diventa faticoso, dispersivo. Questa è l’unica differenza. Il mio rapporto tra girato e montato in digitale è ancora simile a quello della pellicola, 1 a 6 in genere.

LV: In che relazione il filmato si pone rispetto alla realtà?

RN: Noto che molte volte il cinema contemporaneo tende a consolare e secondo me le forme di espressione non dovrebbero farlo, ma creare una percezione della realtà (quella che tu chiamavi realtà) non banale o facile, spiazzante. Cioè ti mette anche a disagio e crea degli ostacoli, dei problemi, dubbi o perplessità. La distruzione delle certezze. Per farti un esempio, invece David Lynch, con “Inland Empire” che è uno dei film più stimolanti di questi ultimi anni, crea un cinema che non consola. In tutti i suoi film, anche in quelli forse più narrativamente tradizionali, pone sempre degli scarti.

LV: Che sfasano la realtà... Quindi per te cos’è il cinema?

RN: Dare vita a qualcosa che sta morendo, non può essere altro che quello. Anche in pittura, e torno ad un’altra ossessione che ho fin da quando ero

ragazzino – e cioè Francis Bacon: queste ossessioni le mantengo anche adesso innaffiandole, come un giardiniere. Bacon in realtà è un realista, lui parla di interpretazione della realtà (con un riferimento a Van Gogh). Ma è molto più reale lui – nel suo senso di realtà trasfigurata – che una ricognizione definita di qualsiasi cosa. Non sono neanche dell'idea che le immagini nel cinema debbano essere il più definite possibili, in quanto ciò crea una gabbia. Non bisogna cadere nella trappola della super-iper-definizione perché è un po' una trappola delle grandi case di produzione e distribuzione di mezzi tecnologici. Più tenti di documentare presupponendo di essere contiguo alla realtà, più te ne allontani. C'è una simmetria tra questi due elementi secondo me. Non mi interessa tanto la bassa o l'alta definizione, semmai mi interessa l'intensità di un lavoro, non il minutaggio. Vai a vedere Bruegel alla Galleria Doria Pamphilj, a Roma, c'è un suo lavoro di 30 centimetri per 20 ed è bellissimo: non giudichi un quadro dalle sue dimensioni ma dalla sua intensità. Cosa che non accade nel cinema, perché il cinema è una gabbia di tempi, minuti, finanziamenti. Se tu vedi "Film" di Samuel Beckett, con Buster Keaton, o Scorpio Rising, di Kenneth Anger, non sono lungometraggi ma sono estremamente potenti a confronto con quei dementi lungometraggi da cui siamo pervasi. Il problema è che fanno i corti con tanto di storiellina per far vedere che fanno i registi, per promuoversi, non per un'esigenza, per una ossessione. Questo accade in genere, poi esistono i sani casi clinici (ride, nda).

LV: Come hai lavorato con la pellicola per ottenere gli effetti ottici di Lontano, ancora?

RN: Ti faccio una puntualizzazione, non sono effetti. Non mi occupo di effetti speciali, mi occupo casomai di interpretazione della realtà. Non la rappresento ma la interpreto, la realtà non si può rappresentare. Quello è uno dei primi lavori, parliamo della fine degli anni '70, inizio anni '80.

LV: Il risultato è sorprendente, sembra una lettura del genoma in forma di catena del DNA.

RN: Sì, sembra quasi più un esperimento di cinema scientifico. Non saprei, non mi prefiggo inizialmente una finalità visiva, ma in ogni caso per me è un complimento, perché il cinema non nasce come rappresentazione drammatica o per rappresentare una scena teatrale. Il cinema parte anche da Étienne-Jules Marey, cioè dall'immagine in movimento usata per analizzare aspetti scientifici, il flusso cardiaco per esempio; o da Muybridge, le sue fotografie nascono anche per studiare l'immagine di corpi deformi e l'analisi

del loro movimento. Quindi è da lì che forse viene la spinta fondamentale. Ma questo giunge a carattere inconscio.

LV: Secondo me le tue immagini sono molto estetizzanti.

RN: Io non faccio l'estetista. Non mi occupo di punti neri, semmai di buchi neri, di punti neri si occupano le famiglie del cinema, quelle che affermano che Alberto Grifi non è interessante a priori perché non ne hanno mai sentito parlare a casa, nel loro tinello adiacente al cucinotto, e quindi, non appartenendo all'immaginario della loro storica famiglia, Grifi non vale niente. Così mi hanno risposto. Senza aver visto un suo film, ripeto, a priori. Dementi. Comprendo e capisco l'ignoranza ma non l'arroganza.

LV: E tu quale suggestione vuoi creare nella mente di chi osserva?

RN: Nessuna. Immagini di sensazione, nient'altro.

LV: Com'era lavorare allora, negli anni ottanta, sperimentare con i mezzi audiovisivi?

RN: Non si sperimenta niente, l'ho anche scritto nell'introduzione^[8] al libretto "Ostinati 85/08": non hanno una pretesa di essere innovativi o di fare cinema sperimentale o...

LV: ...o artistici.

RN: No, quella lasciamola ai Guttuso o ad altri che fanno cinema in Italia. Lasciamola a quelli che si credono autori di qualcosa. In realtà credo fermamente che non si possa essere autori di nulla, bisogna essere autori di se stessi.

LV: Allora forse c'era una sfida diversa nell'utilizzare questi strumenti?

RN: No, c'era molta, molta musica, molta strada, molta vita masticata. Non so cosa dirti perché non ho fatto studi preconfezionati, vengo dalla working class della periferia di Bologna, simile a tutte le periferie. Questi lavori nascevano dalla musica, sicuramente quegli anni erano molto influenzati da ore ed ore passate ad ascoltare sonorità non italiane se non l'Opera – da parte di madre vengo da coristi del Teatro Comunale.

LV: I procedimenti tecnici e chimici che hai messo in campo nella tua produzione ti fanno entrare di diritto nella cerchia di chi usa la visione come metafora, qual è il tuo rapporto con il cinema sperimentale?

RN: Non lo so, non mi sento sperimentale. È vero che scoprii che negli USA Stan Brakhage faceva quelle cose da anni, e lì ti senti, da un certo punto vista, a casa. Vedi Michael Snow, Kenneth Anger, vedi certe cose di Mekas. Ma allo stesso modo, sentendoti a casa, devi sfuggirne, uscire dal cliché, altrimenti rischi di venire etichettato, e allora la forma di espressione diventa conservativa, ti conserva. Diventi un prodotto Findus, un surgelato, da scatoletta. Poi anche quelle scadono, in fin dei conti (ride, nda). Il suono è una grande suggestione, inteso proprio come musicalità. Infatti tornando a Lynch ho una grande ammirazione perché lui lavora moltissimo con il suono, c'è quell'altro bellissimo libro di Michel Chion, che parla del cinema come arte sonora.[9]

LV: A proposito di immagini in sequenza, nel libro che accompagna il dvd dei tuoi lavori edito da Kiwido, ci sono molti disegni, schizzi, abbozzi di sceneggiature; in che misura tratti il disegno nel tuo lavoro?

RN: Disegno sempre, ma senza alcun fine. Mi affascina molto le strategie, in particolare quelle militari (vedi Sun Tzu, e "L'arte della guerra") ma per quanto riguarda il mio lavoro non ho alcuna forma di strategia. C'erano le bellissime carte di Peter Schmidt e Brian Eno che si chiamavano "Strategie Oblique"[10] che erano una strana forma di divinazione strategica. Logico che se devi fare un progetto devi fare degli appunti che non siano necessariamente narrativi ma anche schizzi, fotografie, immagini, io le raccolgo da decenni. (E qui Nanni prende uno dei tanti raccoglitori, contenente suggestioni, immagini e fotografie per lo più tratte da giornali e riviste, attuali e d'epoca, ritagli dai quali si percepisce un'ossessione, nda).

LV: La situazione romana e/o italiana del cinema?

RN: Nessuna. Non per snobismo o altro, è che mi sento davvero uno straniero in terra straniera, ho un disagio verso quelli che parlano di autori, di autorialità, di studio e di cultura e poi non leggono, o leggono poco. È un paese dove devi sempre stare dentro norme prestabilite, dove si assecondano le mode e la situazione culturale è banale e scontata.

LV: I tuoi lavori ricevono attenzione maggiore all'estero mi pare, che impressione hai avuto negli anni da questi confronti?

RN: Da un certo punto di vista sono più attenti a scoprire, più curiosi, e meno interessati invece – ed è quello che c'è qua – a una rappresentazione del potere, meno legati a codici di “investitura” e di vassallaggio che esistono qui in Italia. Ma ti ripeto, non generalizziamo. A Roma, per esempio, esistono anche realtà coraggiose e vitali come l'Ex Cinema Palazzo Sala Arrigoni a San Lorenzo. Vedi, sono persone curiose e cortesi, mi hanno invitato a proiettare **giovedì 2 febbraio** tre lavori di cui uno praticamente invisibile, “Antonio Ruju. Vita di un anarchico sardo”. Queste occasioni mi riconciliano con Roma.

Roberto Nanni bolognese, approdato a Roma dopo un lungo girovagare per l'Europa, è un cineasta che ha collaborato con Steven Brown, cercando una sintesi tra linguaggio sonoro e quello visivo, insieme a Giuseppe Baresi ha realizzato “Fluxus: Milano Poesia” nel 1989. Con “L' Amore Vincitore. Conversazione con Derek Jarman” ha vinto Primo Premio e Premio del pubblico al Festival Internazionale del Cinema di Torino. Attualmente vive a Roma.

Note

- [1] “Sorvegliare e Punire”, di Michael Foucault, Einaudi, Torino, 1976.
- [2] “Subliminal Seduction”, Wilson Bryan Key, Signet, New Jersey 1972.
- [3] La copertina di “Ghost Sonata” dei Tuxedomoon è opera di Roberto Nanni, che tra l'altro fa capolino anche nel pezzo **Decade**, (“mi faccio fuori così il mio spirito sarà da te in un minuto”) un'esclamazione che gli venne, pensando alla compagna che non riusciva a raggiungere, quando erano bloccati nel traffico nei pressi di Firenze.
- [4] “Il biglietto che è esploso”, di William S. Burroughs, SugarCo, Milano, 1970.
- [5] “Poeti metafisici inglesi del XVII secolo”, Guanda, 1976, Milano, p. 12
- [6] Francis Bacon. “La logica della sensazione”, di Gilles Deleuze, Quodlibet, Macerata, 1995.
- [7] “Sovrapposizioni”, di Gilles Deleuze e Carmelo Bene, Feltrinelli, Milano, 1978.
- [8] “[Ostinati 85/08] rappresenta una selezione di sette film. si occupano di realismo soggettivo e si sottraggono da ogni pretesa innovativa o d'avanguardia”.
- [9] “Un'arte sonora”, il cinema. Michel Chion Kaplan Torino, 2007.
- [10] “Strategie Oblique” di Brian Eno, Gammalibri, Milano, 1983.

Libri e dischi intorno alla conversazione

“L’arte della guerra”, di Sun Tzu Guida Editori, Napoli, 1988.
“I persuasori occulti”, Packard Vance, 1958, Einaudi, Torino.
“Half Mute”, Tuxedomoon, 1979
“Besides all that”, Steven Brown, 1986 SubRosa
“Humanità e Lucifero” e “La Maddalena”, Scarlatti
“Hunky Dory”, 1972, David Bowie
“Il Barbiere di Siviglia”, Rossini.
“Elettra”, Andréé Pousser, 1960
“Vapour Trails”, Tuxedomoon, 2009
“Manfred”, Carmelo Bene, da Teatro alla Scala, 1980.
“Eskimo”, The Residents, 1979
“Ghost Sonata”, Tuxedomoon, 1991