

Roberto Nanni

Per un Diario dello Sguardo

di

Stefano Catucci

Filosofo e Professore di Estetica Facoltà di Architettura

Università di Roma “La Sapienza”

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 riducibile 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 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 definita 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 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 enfaticizzati, 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 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 qualcos’altro: un teatro della mente, come in *Pexer*, molto vicino alla nostra maniera di guardare. Persino nei film più onirici, *Lontano*, *Ancora* o *Steven Brown Reads 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. Conversazione con Derek Jarman*, definiscono bene il filo rosso che congiunge la sua collaborazione con Steven Brown 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».

Stefano Catucci