

**“The Cinema of Roberto Nanni.
The Logic of the Senses”**

**by Jan Mozetic
from the catalog of the
Filmmaker International Film Festival
Milan (Italy), 2009**

Attempting to harness Roberto Nanni's work in a theoretical discourse would mean misrepresenting everything that the Bolognese filmmaker has always attempted to do. The elusive fluidity, the blurring of his images testify to this desire to escape the return of reason, the anxiety of knowing how to define and cage life in pre-established patterns. On the other hand, one perceives in the path of Nanni's maturation a progressive distancing from the paths followed by the avant-gardes, who - in their anxiety to be contemporary - not only completely denied the past, but often ended up imprisoned in equally suffocating schemes, thus choosing to follow the clearest and safest paths of theories rather than the impervious and dangerous ones of art.

In the eighties, everything changes. The curtains dissolve like the hopes of building new and different communities. There is a reactivation of the will to recover a gaze towards man, to rediscover the centrality of the body even at the expense of collectivity.

In this context, Roberto Nanni's artistic research begins. In addition to his education in Bologna, where he establishes relationships with various artists (especially Paziienza and Tondelli), he spends long periods in London. Here, during the production of the short film “*Pirate Tape*”, he meets Derek Jarman and William Burroughs. However, there are many encounters, and some of these will become intense working relationships and encounters (with the musical group Tuxedomoon).

The most significant artist for Nanni's cinema and thought also resides in London, the Irishman Francis Bacon. Precisely in this decade, Bacon's importance is fully recognized, after years in which painting and figurative painting in particular was dominated by conceptual modernity.

All these characters are characterized by the stubbornness with which they face their artistic path, far from trends (indeed, it will be others who, inspired by them, will make them fashionable): painful, fiercely personal paths, often marked by inevitable diversity.

Nanni's path will also be characterized by the same ferocity and, especially at the beginning, by the same harshness and gloom typical of the London environment (exemplary in punk culture, which in London as in Bologna will be the reference point of the underground scene).

In one of Nanni's first works, "*Faraway, Still*", all this is summarized using avant-garde cinema methods: an object placed on the structure is rotated, accentuating the deformed vision.

Attention is focused on the formal components to the detriment of the functional ones. In this case, however, the object in question is already an "artistic" object, with the shapes of an organic spiral which, by rotating on itself and through enlargement shots, acquires a life of its own.

The spectator thus loses the Gestalt coordinates and finds himself attacked by an organ at the mercy of its own unpredictable, dark and sensual contortions at the same time. Sometimes, however, these slowed down contortions also become an act of liberation of a body in space: the motion becomes exploration and interpenetration in the black space, other times instead the space takes on the dimensions of the body and becomes infinite, allowing us to perceive the solitude even more restless with the body.

In "*Pexer*" (1987) the screen itself becomes a living tissue in perpetual movement in which video and film meet again. This time the intervening space is not the cosmic or metaphysical one, but the rigorous and mechanical scheme of gray and repeated shapes. In 1989, Nanni created "*Sweet wandering in sacred wild places*" where he takes super 8mm. footage of the match between Mohammed Ali and Joe Frazier (in which Ali loses) and reworks it using an homemade optical printer that inflates the film, bringing out details of the bodies and the film grain at the same time. The bodies of the two boxers become two organs that interpenetrate and merge each other, creating with their motion, with their vitality, the place of an event, delimited only by the ropes of the ring that we see in the background. Ropes that protect the rules, the order, behind which there is only the darkness of an audience without spectators.

Only in few scenes do we glimpse distant and immobile spectators, incapable of observing, who act as simple witnesses of a beyond, outside the established rules delimited by a stage/ring on which the representation/match takes place.

To be such, every show must have (as in the paintings of Francis Bacon) a spectator, someone who witnesses that the event is happening, that it has happened.

The spectator of this act is none other than the referee.

The only identifiable figure thanks to his mustache and his blue shirt which contrasts starkly with the thousand shades of the beautiful rosaceous of the bodies.

A rosaceous that often turns into a violent red.

But the violence that we see here is simply that of life in its unstoppable thirst to express itself outside of any logic of meaning, of any attempt at identification.

In reality, even these bodies, these stupendous flesh operate within a structure in which the true master is the judge, the one who decides and writes the rules, freezing the freedom of movements by attempting to reduce all gestures to a score, the meeting to a banal competition for a prize. During the work, however, we recognize another face.

That of Mohamed Ali. More than a face we need to talk about an icon, a symbol of the ethical struggle. Ali's face does not contrast with the deeds of his body.

It is the necessary counterpart for the match to exit the ring and defeat the referee. In short, evading the rules of the game and leading to a clash against these same rules.

The body alone is not enough as in the early works. To be able to fight against the referee you also need the character, Ali. In a Beckettian scenario, however, Nanni stages absolutely erotic, Mediterranean bodies, light years away from Beckett's exhausted and slender ones. In this work, perhaps more than in others, Roberto Nanni's way of approaching life and art is crystallized.

His moving images require attention and an intensity that is out of the ordinary for the eye that looks at them. Only a ferocious, eager and complicit gaze is granted access to the bodies and phantasmagoria that populate, or rather live in, Nanni's films.

To do this, there is a need for a wild (as Breton said) and delicate gaze, physically capable of subverting reality. His moving images require an attention and intensity beyond the ordinary for the eye that looks at them. Only to a fierce, eager, and complicit gaze is access granted to the bodies and phantasmagorias that populate, or rather live in Nanni's films. To do this, there is a need for a wild (as Breton said) and delicate gaze, physically capable of subverting reality. With this film Nanni abandons the abstract methods of his early works, turning directly to reality as the primary source of his excursions, towards forces that operate beyond the mere instant, outside the small logics of what is modern, attempting to reach ancient pulsations, those capable of canceling the distance between the most intimate and personal data and the universal one.

In this context, the real and the abstract in Nanni's cinema are the same thing.

One cannot survive without the other. Nanni, in fact, from now on will start from objective images, aware that it is in the very flesh of reality that the dream and the abyss are hidden. With *"Love conquers all. Conversation with Derek Jarman"*, the director fully

crystallizes the double register triggered in his previous work. Jarman, filmed a few months before his death, retraces his civil and artistic journey.

By reworking the footage and placing various microphones within the environment, a normal interview becomes a work on the moving portrait.

The meaning of Jarman's speech is imbued within the sound paste in the recording of the various microphones, while his figure, the confused and unpredictable motion of the individual organs that animate the body, weave a parallel and opposite discourse.

While the meaning of the words evokes memories of the past, the living presence of his figure struggles incessantly trying to affirm his existence trapped inside a sick body, which will soon have to surrender to superior forces.

The discourse encoded in the word and its unstable corporeal matrix are impressed on the same surface of the film. Past and present, like the metaphysical and the corporeal, are crystallized together: each is capable of saying something about the other, each is necessary to return something unrepresentable, an event that can only be felt, like life. In his latest works, we witness an approach apparently more linked to everyday life, which at first glance seems to return to certain dynamics typical of Mekas and the new American cinema. However, there is a substantial difference. Even though he films his own house and the view outside the window in "*Through a dirty glass*", Nanni does not stage his life. He does not propose narrative methods but also avoids dissident methods with respect to narration, used by Mekas and companions.

By making the body disappear from the horizon, what emerges is the waste, the wound that divides the subject from the world. If the body persists, condemned to be a symbol, to wear the jacket of the street sweeper, the prostitute or the skinhead of Forza Nuova (Neo-fascist organization, *translator's note*).

The concentration on the portrait of the previous works seems to shift here, finding the landscape in its place, in which the human figure, if there is one, only acts as an appendix in function of a broader context.

By making the body disappear from the horizon, what emerges is the gap, the wound that divides the subject from the world. If the body persists, condemned to be a symbol, to wear the jersey of the street sweeper, the prostitute, or the skinhead of Forza Nuova (Neo-fascist organization, *translator's note*). The focus on the portrait of the previous works seems to shift here, finding its place again in the landscape, in which the human figure, if present, serves only as an appendix in function of a broader context. The continuous questioning and recreation of the world becomes absolute in "*And she forgot*"

in which a “banal” shot of the landscape taken from a train manages to transform and penetrate the veins, in the ever-changing roots of reality.

Not an unproblematic search for the sublime, but a complex and freely structured vision, in which, as a brief punctum, the epiphany also appears.

Moving away from pre-established roles and acquired methods, Nanni looks at the energies that animate life, addressing with horror and fear all attempts to regiment existence into defined forms.

Against the referee in Ali's clash, as well as against the banality of the Forza Nuova groups or the stereotypes created by television.

Nanni seems to tell us that it is enough to want and know how to look and search with sufficient intensity and ferocity to transcend the state of things and ascend to the sublime movement of life.

Like a beat (or a punk) out of time, aware of defeat, Nanni remains captured and enchanted by the beat, by the unstable and imperfect perpetual motion, by the rebellion that is the claim of infinity towards existence, an inalienable part of life itself.

After all, despite adverse times, Nanni manages to remain a romantic, or perhaps he simply manages to escape definitions: he stubbornly and rigorously manages to resist.

Jan Mozetic

Writer and film director

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.filmmakerfest.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



LE SPORTE CULTURELLE FRANCOISE DE ALLEN



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 profitti magazine

SCUOLA CINEMA DI MILANO
Fondazione e Antiquariato
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 durezze 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 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 del paesaggio fatta da un treno, riesce 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 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.

