

**Conversation with Roberto Nanni**  
**The Violence of Reality and the Black Holes**

**by**  
**Leonardo Vietri**

From "Fucine Mute", magazine

Obstinate and contrary to any genre label or cultural current, Roberto Nanni constitutes a complex and articulated figure of contemporary filmmaker.

Little inclined to happenings and mainstream circuits, he finds his lifeblood (or deadly, since cinema is death at work, as he himself asserts) on the street.

Among the arcades that have redesigned the social geography of Piazza Vittorio, in the worst bars in the capital and in the EUR car junkyards.

His gaze rips and tears a reality experienced and perceived as violent, absolutely heedless of individuals and extremely invasive, subliminal.

In his "niche" from which he observes everything and everyone (see *Through a Dirty Glass* and *A Cold Day* part of a series of triptychs in which life is filmed from the slits of the window shutter), Roberto Nanni surrounds himself with thousands of books, records and vinyl forming a pocket of resistance with the contours of an immense and composite library.

John Donne intertwines with Gilles Deleuze and Guattari in outlining the destruction of civilization we have reached. Burroughs, Ballard and science fiction novels betray the love for the best counter-current fiction, up to the metaphysical poets (who continually inspire him for the titles of his creations) and disbelief at the lack of knowledge of sacred monsters such as Jules Laforgue, Gilles de Rais, Francis Bacon, Gertrude Stein, Carmelo Bene, John Cage and Alberto Grifi disconcert him.

I met Roberto Nanni for the first time in the Flexi bookshop in via Clementina in Rome, our conversations focused on Nietzsche and Dick, both destroyers of the brilliant building of reality, then the comments on distribution in Italy and the sad cultural situation in which we live from different time.

During the Academy of Fine Arts of Rome's occupation by students, I had the opportunity to see some very interesting works projected such as *Borrowed Light Paid to the Night* and *Antonio Ruju. Life of a Sardinian Anarchist*, produced by the Diari della Sacher.

In the last year, his films have been presented both in Germany at the Oberhausen Film Festival, both at the Austrian Film Library/Cinematheque of Vienna and that of Barcelona and in France,

in Paris at the Action Christine and finally in Lyon, which has dedicated two monographic evenings to his works, having his distribution in France.

Fuori Orario/RAI 3 (Italian National Broadcasting Company) will air on January 30th a special episode dedicated to his films and it can be a good opportunity to see them.

Another way can be to get the DVD and book *Ostinati 85/08* published by Kiwido, which collects many of the best things about him, from *L'Amore Vincitore. Conversation with Derek Jarman*" up to *Steven Brown Reads John Keats*.

**Many of the visual suggestions of your works seem to me to approach Video Art in some way, have you ever thought about projections on large screens?**

Your question doesn't surprise me. I can't define myself, I don't like being locked up in a genre, in any case, I don't deal with Video Art, which has a completely different derivation - Nam June Paik - to give you a very famous example. Video Art comes from an interpretation of the medium itself. I don't know, maybe I deal with musical images that need to be listened too.

Most of the works are on chemical support, film, in any case, I don't formalize myself on the support, I don't like this fetishist rhetoric about my work.

Perhaps it is an aspect of generational reading. When I started I was a teenager, mid-70s, the magnetic was almost a prototype.

You know, I loved to dip 16 mm and Super 8 mm in organic, physiological liquids, bury them in the gardens of San Donato in Bologna, my hometown.

Believe me, digital is very stimulating, incredible, in recent years the new cameras allow you to act on the optics, finally to be able to change them, a real turning point.

You ask me if I think about big-screen projection, this is your correct observation.

I don't know how to answer you. For *Steven Brown Reads John Keats* was a necessity, I had to project them on different screens during the performance of Steven's music.

**There are at least eight distinguishable moments in this work...**

There are many more, I made a choice and cut a lot for the DVD edition of *Ostinati 85/08* (from one hour and twenty to twenty-three minutes, ed.).

***Sweet Wandering in Sacred Wild Places* (which re-elaborates the famous boxing match between Muhammad Ali and Joe Frazier) seeks a particular chromatic effect, how did you build this moving picture?**

It is not a work on the color, but on the body. *Sweet Wandering in Sacred Wild Places* is a verse taken from Hölderlin's *Tinian*. It is a work that deals with bodies, (points to me) here, you are here, a body in motion, flesh and blood.

There it is a revised body, dramatically amplified, through found footage.

In reality, the work on Derek Jarman (*L'Amore Vincitore. Conversation with Derek Jarman*, ed.) comes from these works, from wanting to create a landscape with these masses of flesh.

Create something that is not immediately understandable.

The more you "move away" from the subject, the closer you get to it.

Mine is subjective realism.

Here it is, subjective realism, nothing more.

### **What metaphors, including visual ones, do you use in your works?**

I don't make metaphors, maybe in dialogue you can use metaphors, in these works you can't do it, it's about indefinable things, which cannot be finished. I'm more of a gardener [laughs],

I don't like the term art very much. When you define yourself, you are already finished.

I always feel like slipping, sliding, especially when you get put in a cage, in a role.

For example, Heinrich Von Kleist was always present as out of date.

### **Does it respond to your voyeuristic taste *Through a Dirty Glass*?**

I don't know ... Antonio Rezza (in an interview contained in the DVD extras, ed.) says it's a frightened look at reality. I would not say, I do not like this definition of his, perhaps it is "reality" that is frightened by me, misunderstanding by misunderstanding.

Probable unconscious homage to the last scenes of *Salò or the 120 Days of Sodom* by Pierpaolo Pasolini, his best film, more interesting, when you see the last scenes from a window.

But that work was also thought of as a triptych. There are actually six other fragments, which I have been making over the years, always composed as triptychs.

I make films with something else: you don't make films with cinema, it's absurd.

It is true that we have conversations in which we go from Deleuze to Henry King,

but in reality I am someone who has lived a lot on the street, even with his violent breaths: it is like having spread the skin like a tablecloth on a restaurant table. (laughs, editor's note).

I know what the violence of reality is, I know the cruelty of life.

I don't go to clubs or lounges, I like to hear people in bars, on the street.

You feel something more alive, even if they are people who suffer.

I am terribly bored in covenants, I avoid them. I find it much more stimulating to go to the bars in the suburbs, the faces you see on the street; in Piazza Vittorio for example, there is a world, there is something that stimulates you, there is a narrative sound, more than many other places dedicated to the creation of I don't know what.

I don't really like going to festivals, if I really have to go, I stay very little.

### **Tell me about the current regimes of signification and your relationship with authority...**

We were talking about Nietzsche some time ago, about the work of Giorgio Colli and Massimo Montinari, whose "ubermensch" is obviously translated as "beyond man", not as a superman in the sense of power... [current regimes of signification] do not go beyond themselves, sometimes only the trash genre really manages to go above and beyond. When they want to do things that are neat, nice, polite, politically correct, it is downright harmful. Regarding authority, Foucault's *Discipline and Punish* [1] said a lot. Foucault has dealt a lot with power, as has Deleuze,

but the analysis of power even comes from Hobbes. We always deal with power, even if you don't want to. It is the current dimension, our days are very similar to those of *Salò or the 120 days of Sodom*. It is no coincidence that Foucault was a great admirer of Burroughs, he loved him very much when he talked about the representation of power, as does Dick among other things.

**And then there are also Vance Packard's Hidden Persuaders...**

Of course, Packard's is a great classic, but also *Subliminal Seduction* [2], very interesting on subliminal action, there is now a whole subliminal situation, right?

**Certainly, at times hallucinating. What relationship do you have with those who make music for your works?**

As always with all musicians, we work at the same time. I "listen" to their performances, they mine, then I listen to them again, I modify, I change. With Steven Brown we are producing a new work. Even if at a distance - he lives in Mexico - we send each other the material and there is continuous exchange, I am very flexible, I do not get stuck on certainties. In recent years I have also worked with Gabriele Panico, a profitable, rich and dynamic exchange.

**How did you get in touch with Steven Brown from Tuxedomoon?**

I had been listening to them for a couple of years and at the first Tuxedomoon concert in Bologna in 1980, I met Winston Tong, the American performer and Bruce Geduldig then Steven. Bruce's films have greatly influenced me as a young man, I have deep esteem and affection for him. In any case, I first started working with Winston in Milan in 1982 with a theatrical work, *Opium*, - there was him and Nina Shaw - and then with Steven we became very good friends [3]. With him now there is no longer any need to talk.

Things can be felt and not understood. Feeling is everything, if one thinks he understands he is on the wrong path.

**And have drugs, a powerful tool of space-time alteration, played any role in your audiovisual production?**

I don't talk about drugs... it's already a lot to say that I don't talk about them (laughs, ed.).

**Ok. Let's change the subject, how did you build the fragments of *Sweet Wandering in Sacred Wild Places*? Did you follow the geometries or the sound of the voice, or what else to give movement to the image?**

It is interesting to watch a film without the sound, or to hear the sound without the image.

In fact, I always edit on sound, whether in the case of a conversation or music.

I don't edit images by laying music on them.

If they work individually, they can be detonating, especially when they are dissonant.

You have to amplify a mistake to make it magical.

When there is an error, this can help you increase the intensity.

As with technology, working on mistakes, on the interstices. I always thank when there is something wrong.

### **Do you find yours a political cinema?**

No, I don't find it a political cinema. Some say they find my political cinema in doing, in acting. There are no messages or massages in my work.

### **On the other hand, does scientific cinema reflect you more?**

Not even that, although I am very interested in it because it is a cinema more linked to its origins, connected to Marey, Muybridge, Painlevé.

*The idea that cinema is death at work* (Jean Cocteau) satisfies me the most. Although there are no bodies that are dying, even if there are no narratives relating to necrophilia or the cult of the dead.

The iconography and the images of the Egyptian papyri are all images of death, if one thinks about it. Beautiful. Even the Trajan's Column, testimony of Trajan's campaign in present-day Romania, can be considered a first form of narration for progressive image sequences, but I don't even deal with this.

There is a work I made related to the theme of death, which is *L'Amore Vincitore*. *Conversation with Derek Jarman*, who would disappear shortly thereafter.

### **Total precariousness...**

We are always in a precarious state... I have already mentioned Kleist to you. Jarman is a set of connections, both for a series of friends we had in common - see *Tuxedomoon* - and for other aspects such as music or literature. It is no coincidence that I met him together with Burroughs in the same days, in London in 1983. Then I saw Jarman again, Burroughs never again.

### **An encounter with two holy monsters for you? Were they already so at that time?**

I had seen Jarman's *Sebastiane* and *Jubilee*, a film about punk. Burroughs was and is an obsession, I read his first book at 15, understanding little, but feeling a strong involvement. The title of that book is *The Ticket that Exploded* [4].

### **Do you mean Burroughs science fiction or what?**

Burroughs is unclassifiable, like Francis Bacon. You see that photo (he points to a photograph of Bacon and Burroughs hanging on a wall of his multifaceted studio), those are together in London in the same days I met Burroughs. I admire him because he has been a great writer and connector, a stimulator. I discovered this through music, which owes a lot to him, since he was a child talking to musicians, especially Americans and English, they often referred to the cut-up and fold-in technique.

If you think about it for a moment, how do you describe reality sequentially?

In literature it had already been said by Burroughs in the 1950s. Have you ever seen his movies?

The same can be said for Neorealism, it comes after Verism, after French literature.

After Charles Dickens, after a Hugo, to understand. The Italian Verismo itself comes after the French one and long before the Neorealism...

### **How do you evaluate the visual expedient of Found Footage?**

Very interesting. I used it in *Sweet Wandering in Sacred Wild Places*. Also for concerts with Steven Brown.

It's very interesting, it could be likened to a kind of cut-up you make on the literary text but applied to the images, depending on how you edit them.

**The development, as far as the film is concerned, was also something related to surprise for you, right? Were you surprised by the film or did you already have a clear idea of what would come out?**

Interesting question. When I wanted to know, I knew, when I didn't want to know I didn't know... (laughs) sometimes you know because you absolutely want those things, other times it is the case. It is logical that with film you never know, no one can know exactly, but you can get close. With digital instead you see it immediately, while you film is exactly what you want. The difference is increasingly subtle, if I have to be honest, I don't know with what support, given the collapse of Kodak.

**And the *débrayage*?**

You mean? In what way? Are you referring to Genette?

**Looking at your pictures - it will be that I know your affinity with Deleuze and Guattari and all the French thinkers, and therefore also the semiotics who have worked with the figures of discourse - it seems to me that semantic *débrayage* (i.e. the breaking through of a level of linguistic reality on another level) may be your stylistic code...**

Yes, image of sensation.

**Almost vertigo in which to get lost, quoting Poe and *A descent into Maelström*.**

**Tell me about your latest work, *Borrowed Light Paid to the Night*.**

*Borrowed Light Paid to the Night* is composed to be the first part of a triptych, in the classic sense. As if it were Masaccio's triptych, that of San Giovenale.

**How did you choose the subject of this triptych?**

It's the one who chose me. The title *Borrowed Light Paid to the Night* comes from a text by an English metaphysical poet of the early 1600s, contemporary to Shakespeare, his name is Henry King. It is taken from *Sic Vita* [5].

**Were you reading him when you conceived this title or is it the general feeling of the work that referred to him?**

Everything works by layers, by overlapping. Like when one paints, there is a sign, then you go over it, or as for a musical composition, you have an idea and then you work on it.

Things come together... it's a type of work that certainly doesn't associate with the way cinema is usually done. There is not always a causal link in the things you choose, otherwise,

it becomes a bit didactic to find a forced coupling;

things happen by harmony, by alchemy...

**...by assonance.**

Or even dissonance, Henry Pousseur, contemporary composer, could say.

You don't do the cinema with the cinema. You cannot make music with music, nor paint with painting. The best, most intense things come from people who have an apparatus, a world, different connections. Surely the most stimulating works do not come from egotists attentive to their backyard. In short, they do not become psychopathologies, compulsory health treatments, maybe they were, they are just mere problems of self-centered realization.

Those who want to be directors, and take on the role, a power, - I repeat - are terrible people, those in or out, these with the problem of being something or someone.

They are dead but they don't know it. When you read David Sylvester's conversations with Bacon, you find out where his painting comes from: it talks about Aeschylus, Muybridge, Eizenstein and the wide open mouth of *Battleship Potemkin*, medical books on diseases of the oral cavity. It is always like this, there is a lot of life, there are a lot of experiences.

Now we are always referring to something self-referential, we always tend to imitate, or identify with a current, to belong to something.

### **A niche...**

Yes, micro or macro, if you think about it, even neorealism was a niche but it had a huge range of hypotheses, now alas no. Another immense one is Bene, Carmelo Bene was a man who dealt with music, he talked about phonè, he had a wide field of action.

A person who did theater and cinema but was powerfully involved in sound and music and also in painting.

### **Like Zavattini and Fellini, who experimented in different fields.**

They had different obsessions... if you go and see they were people who weren't necessarily tied to a paradigm connected to the things they did.

Even Deleuze, of whom we have spoken, did not only deal with philosophy and many other fantastic things with Guattari - he wrote a beautiful text on Bacon [6], a text with Carmelo Bene, *Superpositions* [7], a reinterpretation of Riccardo III, two very important books on cinema which are the *Cinema 1: The Movement-Image* (1986) and *Cinema 2: The Time-Image* (1989).

In short, cinema is not made with cinema, I repeat to myself, it is done with something else.

Technical knowledge of the medium and obsessions.

### **What is a film for you?**

Just a support. Here are four 16 mm, one Super 16 mm that I can take apart and reassemble.

It is very interesting what Lynch says about the use of supports, about shooting with very light vehicles, but knowing what it means to use heavy vehicles as well. Maybe that's what's missing.

If we want to recap the contents according to the medium, we can say that when you shoot in 16 mm, ten minutes costs you a lot, you think about it several times before starting the shoot.

Costing very little, digital lacks concentration, you see that the framing is not a single framing, but different, they move the angle by a few degrees thinking of saving everything during the

editing, instead, there is a waste of time and energy and unnecessary fatigue when you go to edit.

Fassbinder's ratio (between minutes of shot and edited, ed) was one to three, or one to four. Now you also turn 1 to 30, or 1 to 40, it becomes tiring, distracting.

This is the only difference. My ratio between shot and edited digitally is still similar to that of film, 1 to 6 generally.

### **How does the film relate to reality?**

I notice that many times contemporary cinema tends to console and in my opinion the forms of expression should not do it, but create a perception of reality (what you called reality) that is not banal or easy, unsettling. That is, it also makes you uncomfortable and creates obstacles, problems, doubts or perplexities. The destruction of certainties. To give you an example, instead David Lynch, with *Inland Empire* which is one of the most stimulating films of recent years, creates a cinema that does not console. In all his films of him, even in the perhaps more narratively traditional ones, he always puts gaps.

### **Which throws reality out of sync... so what is cinema for you?**

Giving life to something that is dying can only be that. Even in painting, and I return to another obsession that I have had since I was a kid and that is Francis Bacon.

I maintain these obsessions even now by watering them, like a gardener.

Bacon is actually a realist, he speaks of interpretation of reality (with a reference to Van Gogh).

But he is much more real - in his sense of transfigured reality - than a definite reconnaissance of anything.

I am not even of the idea that the images in the cinema should be as defined as possible, as this creates a cage. We must not fall into the trap of super, hyper definition because it is a bit of a trap of major production and distribution companies of technological means.

The more you try to document assuming that you are contiguous to reality, the further you get away from it.

There is a symmetry between these two elements in my opinion. I am not so interested in low or high definition, if anything I am interested in the intensity of a job, not the length of time.

Go and see Bruegel at the Galleria Doria Pamphilj, in Rome, there is one of his works measuring 30 by 20 centimeters and it is beautiful: you do not judge a painting by its size but by its intensity. This does not happen in cinema, because cinema is a cage of time, minutes, funding.

If you see Samuel Beckett's *Film* with Buster Keaton or Kenneth Anger's *Scorpio Rising*, they are not full-length movies but they are extremely powerful compared to those demented full-length movies that we are pervaded by.

The problem is that they make shorts with a little story to show what the directors do, to promote themselves, not out of a need, out of an obsession.

This generally happens, then there are healthy clinical cases (laughs, editor's note).

**How did you work with film to get the optical effects of *Far Away, Still*?**

I'll make you a clarification, they are not effects. I don't deal with special effects, I deal with the interpretation of reality if anything. I don't represent it but I interpret it, reality cannot be represented. That is one of the first works, we are talking about the late 1970s, early 1980s.

**The result is surprising, it looks like a reading of the genome in the form of a DNA chain.**

Yes, it almost looks more like a scientific cinema experiment. I don't know, I don't initially set myself a visual purpose, but in any case it's a compliment for me, because cinema is not born as a dramatic representation or to represent a theatrical scene. The cinema also starts from Étienne-Jules Marey, that is, from the moving image used to analyze scientific aspects, the heart flow for example, or from Muybridge, the photographs of him are also born to study the image of deformed bodies and the analysis of their movement.

So that's where perhaps the fundamental thrust comes from.

But this comes of an unconscious nature.

**In my opinion, your images are very aesthetic.**

I'm not a beautician. I do not deal with blackheads, rather with black holes,

I leave the blackheads to the cinema families, those who claim that Alberto Grifi is not interesting from the outset because they have never heard of him at home, in their dining room adjacent to the kitchen, and therefore, do not belong to the imagination of their historical family, Grifi is worth nothing. Like this is how they answered me.

Without having seen one of his films, I repeat. Demented. I can understand ignorance, but not arrogance.

**And what suggestion do you want to create in the mind of the observer?**

None. Images of sensation, nothing else.

**How was it like to work then, in the eighties, experimenting with audiovisual media?**

Nothing is experimented, I also wrote it in the introduction [8] to the booklet *Ostinati 85/08*: they have no claim to be innovative or to make experimental cinema or...

**...or artistic.**

No, let's leave that to the Guttusos or to others who make films in Italy. Let us leave it to those who believe themselves to be the authors of something. In reality, I firmly believe that one cannot be an author of anything, one must be an author of oneself.

**So maybe there was a different challenge in using these tools?**

No, there was a lot, a lot of music, a lot of road, a lot of chewed life.

I don't know what to tell you because I didn't do pre-packaged studies, I come from the working class of the outskirts of Bologna, similar to all the outskirts. These works were born from music, certainly those years were greatly influenced by hours and hours spent listening to sounds that were not Italian except the Opera - from my mother I come from choristers of the Municipal Theater.

**The technical and chemical procedures that you have deployed in your production make you rightfully enter the circle of those who use vision as a metaphor, what is your relationship with experimental cinema?**

I don't know, I'm not feeling experimental. It is true that I discovered that in the USA Stan Brakhage had been doing those things for years, and there you feel, from a certain point of view, at home. You see Michael Snow, Kenneth Anger, you see certain things of Mekas. But in the same way, feeling at home, you have to escape from it, get out of the cliché, otherwise you risk being labeled, and then the form of expression becomes conservative, it preserves you. You become a frozen product, in a can. Then even those expire, after all (laughs, ed.).

The sound is a great suggestion, intended precisely as musicality.

In fact, returning to Lynch I have great admiration because he works a lot with sound, there is that other beautiful book by Michel Chion, which talks about cinema as sound art. [9]

**Speaking of images in sequence, in the book that accompanies the DVD of your works published by Kiwido, there are many drawings, sketches, scripts; to what extent do you treat drawing in your work?**

I always draw, but without any purpose. I am very fascinated by strategies, in particular military ones (see Sun Tzu, and "The Art of War") but as regards my work I have no form of strategy. There were the beautiful cards by Peter Schmidt and Brian Eno called "Oblique Strategies" [10] which were a strange form of strategic divination. It is logical that if you have to do a project you have to make notes that are not necessarily narrative but also sketches, photographs, images, I have been collecting them for decades. (And here Nanni takes one of the many binders, containing suggestions, images and photographs mostly taken from newspapers and magazines, current and vintage, clippings from which one perceives an obsession, ed.).

**The Roman and/or Italian situation of cinema?**

None. Not out of snobbery or anything else, it is that I really feel like a foreigner in a foreign land, I have a discomfort towards those who talk about authors, authorship, study and culture and then don't read, or read little. It is a country where you must always stay within pre-established rules, where fashions are followed and the cultural situation is banal and obvious.

**I think your works receive more attention abroad, what impression have you had from these comparisons over the years?**

From a certain point of view they are more attentive to discovering, more curious, and less interested instead - and that's what there is here - in a representation of power, less tied to codes of "investiture" and vassalage that exist here in Italy.

But I tell you again, let's not generalize. In Rome, for example, there are also courageous and vital realities such as the Ex Cinema Palazzo Sala Arrigoni in San Lorenzo. You see, they are curious and courteous people, they invited me to screen three works on Thursday 2 February, one of

which is practically invisible, *Antonio Ruju. Life of a Sardinian Anarchist.*

These occasions reconcile me with Rome.

Leonardo Vietri

Roberto Nanni from Bologna arrived in Rome after a long wandering around Europe is a filmmaker who has collaborated with Steven Brown, looking for a synthesis between sound and visual language, together with Giuseppe Baresi has made *Fluxus: Milano Poesia* in 1989.

With *L'Amore Vincitore. Conversation with Derek Jarman* won First Prize and Prize of the public at the Turin International Film Festival.

He currently lives in Rome.

Notes:

[1] *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* by Michael Foucault. Einaudi, Turin, 1976.

[2] *Subliminal Seduction* by Wilson Bryan Key. Signet, New Jersey, 1972.

[3] The cover of *Ghost Sonata* by Tuxedomoon is the work of Roberto Nanni, who among other things also peeps out in the piece *Decade, (I take my life so my spirit will be with you in a minute)* an exclamation that came to him, thinking to the girlfriend he couldn't reach when they were stuck in traffic near Florence.

[4] *The Ticket That Exploded* by William S. Burroughs. SugarCo, Milan, 1970.

[5] *English metaphysical poets of the seventeenth century.* Guanda, 1976, Milan, p. 12

[6] Francis Bacon. *The logic of sensation* by Gilles Deleuze. Quodlibet, Macerata, 1995.

[7] *Superpositions* by Gilles Deleuze and Carmelo Bene. Feltrinelli, Milan, 1978.

[8] "[Ostinati 85/08] represents a selection of seven films. Their core business is subjective realism and shirk from any innovative claim or cutting-edge".

[9] *A sound art. Cinema* by Michel Chion. Kaplan, Turin, 2007.

[10] *Strategie Oblique* by Brian Eno. Gamma Libri, Milan, 1983.

Books and records around conversation:

"The art of war", by Sun Tzu Guida Editori, Naples, 1988.

"The occult persuaders" by Vance Packard, 1958, Einaudi, Turin.

"Half Mute", Tuxedomoon, 1979

"Besides all that", Steven Brown, 1986 SubRosa

"Humanity and Lucifer" and "La Maddalena", Scarlatti

"Hunky Dory", 1972, David Bowie

"The Barber of Seville", Rossini.

"Elettra", Andréé Pousser, 1960

"Vapor Trails", Tuxedomoon, 2009

"Manfred", Carmelo Bene, from Teatro alla Scala, 1980.

"Eskimo", The Residents, 1979

"Ghost Sonata", Tuxedomoon, 1991

# 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 Riju. 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".

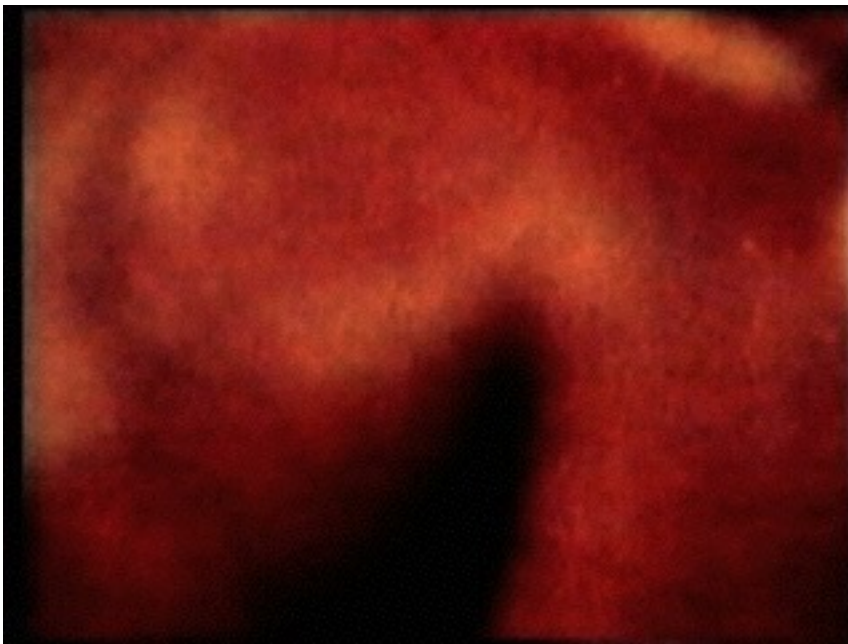
**Leonardo Vietri (LV):** Molte delle suggestioni visive dei tuoi lavori mi sembrano avvicinarti in qualche maniera alla video arte, hai mai pensato a delle proiezioni su grandi schermi?

**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, nda) 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, nda). 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. 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, Eizenstein 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 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 affascinano 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 Rujū. 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