

Roberto Cresti

Imperfetto presente

Saggio sulla pittura di Nicola Nannini

con una nota di Eugenio Riccòmini

Roberto Cresti
Imperfetto presente
saggio sulla pittura di Nicola Nannini
con una nota di Eugenio Riccòmini

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

© 2016, Edizioni Pendragon

Via Borgonuovo, 21/a – 40125 Bologna

www.pendragon.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata

Indice

- Eugenio Riccòmini
Fare il ritratto al mondo p. 7
- Roberto Cresti
Imperfetto presente p. 15
- Nicola Nannini
La pittura è il mio "doppio" p. 81
- Nicola Nannini*
Biografia, esposizioni, bibliografia p. 91

Eugenio Riccòmini

FARE IL RITRATTO AL MONDO.
QUALCHE PAROLA SOTTOVOCE SU NICOLA NANNINI

*Tento di capire dove diavolo stiamo andando...
Certo modo di fare arte, dove creatore e fruitore ancora
si capiscono senza libretto d'istruzioni, è ancora attuale.*
Nicola Nannini, 2015

Accanto alle superautostrade ove sfrecciano veloci e rombanti i colorati bolidi delle avanguardie (da un secolo e più, ormai) si snoda in disparte un nascosto sentiero: terra battuta, qualche ciottolo, un ciuffo d'erba qua e là, due o tre margherite. Chi sceglie di passare per di lì non lo nota nessuno; nessuno ci fa caso. Lungo la via, nessuno si ferma, invaso d'invidia, ad ammirare lucenti carrozzerie; nessuno dà di gomito al vicino, esclamando. Da parecchi anni, più o meno da quando ne aveva venti, Nicola cammina su quel sentiero. Anche quando va in giro in città. In città, da ragazzo, aveva varcato le porte di qualche Accademia; voleva fare il pittore, e fare il ritratto a tutto ciò che i suoi occhi vedevano: ai palazzi, alle stalle, al cielo, alla neve, alle biciclette poggiate al muro, ai mattoni di quel muro, ai vicini di casa. Voleva fare il ritratto al mondo, insomma; come sempre hanno fatto i pittori, dal tempo dei faraoni a quello delle locomotive. Ma nelle aule, sui banchi di quella scuola si è presto accorto, con delusione, che poteva imparare ben poco; perché, dice egli stesso in quel bel dialogo, recentissimo, con Marco Fazzini, parecchi insegnanti non sapevano proprio che cosa insegnare, visto che proprio loro erano vittime di quell'amputazione che impediva di possedere un buon bagaglio di conoscenze pratiche, di mestiere. Insomma, da un po' di tempo, visto che disegnare o dipingere dal vero era considerato un esercizio antiquato e superfluo, non si sapeva più che cosa insegnare.

Così, Nicola s'è fermato un momento, a riflettere. S'è chiesto, immagino, se per caso avesse sbagliato strada, visto che ben pochi

gli facevano compagnia, lungo quel sentiero difficile, ove s'incespicava, se non si stava ben attenti. Sull'autostrada accanto tutti passavano strombazzando con il clacson, conversando d'affari con il telefonino quasi dentro l'orecchio, e la radio strepitava; niente Johann Sebastian, ovviamente, né Albinoni, e nemmeno il solito Vivaldi: roba vecchia, insomma, vetusta, arcaica, da morir di noia. Oggi, si direbbe, conta solo l'oggi, ciò che è presente. Anche ieri sera appartiene, si dice, al passato. E però ricordarsi di ieri sera può far bene al cuore, se ieri sera abbiamo visto un bel film, letto un bel libro, accarezzato una bella donna; o no? Il suo periglioso sentiero lo conduceva nelle sale dei musei, che ce n'è dappertutto. Sono sale silenziose, senza rumori né brusio o chiacchiericcio, perché quasi sempre vuote. I custodi s'accasciano, in genere, su una sedia, e s'annoiano. Non c'è pericolo, lì dentro, d'imbattersi in un collega; in un artista, come giustamente si dice. Loro, di solito, lì dentro non ci vanno. A far che, poi? Eppure i musei, le collezioni pubbliche di dipinti (che stanno sempre accanto alle Accademie d'arte, per ovvi motivi, un tempo) sono pieni di quadri, di ogni genere e anche di ogni età. Spesso belli, e anche bellissimi. E sempre da lasciare stupefatti per la destrezza dei loro autori, per la loro stupefacente abilità nel maneggio del pennello, nel variare la densità della materia, nella scelta e nell'accostamento, o nel contrasto delle tinte, e così via. È per questo che gli artisti s'incontrano assai di rado, in quelle sale. Hanno paura, credo. Paura di confrontarsi, credo. Quel giorno verso la metà del suo secolo Gianbattista Tiepolo avrà di certo alzato l'occhio, sullo scalone della Würzburg Residenz appena costruito per la gloria (ben passeggera, come poi s'è visto) del locale principe e vescovo Carlo Filippo von Greiffenklau, e, girando lo sguardo per la vastità candida di quell'immenso soffitto, si sarà chiesto da che parte cominciare, dove posare per la prima volta il pennello. Certo. Ma di sicuro non aveva paura. Anzi: quella gli sembrava una gran bella sfida. Come un campione della discesa libera al cancelletto di partenza: guarda giù, verso quel bianco e feroce precipizio, conosce il rischio e sa come vincerlo. Però, ecco, la pittura bravura oggi non serve più; nessuno la cerca, nessuno la chiede. Gli artisti, quasi tutti, fanno un altro mestiere; e magari sono anche geniali;

anche se, come talora confessano (forse con l'aria di vantarsi, di chi ha capito come tira il vento) di non aver mai saputo né dipingere, né scolpire, né tantomeno disegnare.

Nicola, invece, disegna benissimo e dipinge altrettanto bene. Per questo dichiara d'appartenere alla legione degli sconfitti, di coloro che hanno perso. Aggiunge, però, che in fondo ha solo scelto, consapevolmente, un'altra strada. E che quella strada è tuttora battuta da molte persone che cercano dipinti da ammirare, che facciano godere l'occhio; visto che la pittura s'apprezza fisicamente, con i sensi, con la vista. E, ma non ditelo in giro, anche con il tatto; perché a me, ad esempio, è sempre piaciuto sfiorare con le dita la superficie dipinta, percependo le variazioni di spessore della materia. Ciò che, nei musei, è saggiamente proibito; ma il mestiere che ho fatto con gioia per tanti anni me lo permetteva; e anzi me lo imponeva, per mia fortuna.

C'è anche da dire, poi, che tra gli sconfitti si sta bene, a proprio agio. Un pittore, ad esempio, dispone di un bel po' di tempo per dipingere, che è l'attività che più gli è cara, e che farebbe comunque anche se non avesse bisogno di lavorare, e si sa che lavorare a far quadri non è lavoro, ma piacere. Un pittore, ancora ad esempio, non ha da telefonare o scrivere ogni giorno, e spesso più volte al giorno, al proprio critico o al proprio mercante, gente sempre indaffaratissima e che, quando la cerchi, la segretaria ti dice che è appena partito per New York o per Tokyo. Né deve presenziare a tutti gli eventi culturali che riguardano lui o i colleghi con i quali è in gara o in sodalizio, e che avvengono sempre in località lontane da casa, e occorre prendere aerei o fare ore di macchina, tirando madonne, se così è lecito esprimersi, perché quel giorno la signorina aveva accettato di uscire con te, e avevi anche voglia di provare quel ristorante e magari dopo chissà; e via di seguito.

Nicola, insomma, è un pittore; mestiere, come si sa, da tempo in declino, se, con quel termine, s'intende uno che guarda le cose, le persone, il mondo e gli fa il ritratto. Non è solo, però. E lo sa. Sa benissimo, ad esempio, che al di là dell'Atlantico, proprio negli stessi anni in cui faceva faville e scintille pirotecniche la pittura gestuale di Pollock, di Tobey, di Sam Francis e di parecchi altri, c'erano pittori amatissimi come il vecchio ma operoso Hopper, o

come Andrew Wyeth, scomparso solo sei o sette anni fa, e tanto di cappello; per non dire che il fratello di Pollock ha sempre continuato a dipingere, un po' come Nannini, campagne e periferie e aree industriali dismesse e depositi delle ferrovie; dipinti del tutto ignoti alla nostra congrega di esperti del contemporaneo. E così, oltre la Manica, s'è sempre dato spazio a pittori che avevano saltato a piè pari le febbri dell'avanguardia, come Lucian Freud, e altri. E financo in Cina ci sono ottimi pittori della realtà, che fiancheggiano l'autostrada delle avanguardie senza però mettervi piede, come s'è visto, qui a Bologna, dalla bella mostra di Li Song Song. Per non dire che, dalle nostre parti, a Nicola è contemporaneo, tanto per fare un solo nome, il grande Wolfango, con le sue enormi nature morte che il mercato rifiuta e ignora.

L'altra strada, come dice Nicola, è insomma un sentiero poco battuto, perché a percorrerlo occorrono fiato e piede sicuro, e se si deve stare tutto il giorno al telefono o alla guida il fiato se ne va, e il piede poggia incerto. E tuttavia esiste ancora gente che fa, come Nicola, a braccio di ferro con quelli che riempiono musei e chiese di quadri dipinti benissimo, da star lì a guardarli per ore. E infatti non scherzo quando qualcuno mi chiede quanto tempo bisogna stare davanti a un bel quadro per goderselo tutto, per gustarlo e capirlo, e rispondo che ci vuole il tempo che il pittore ha impiegato a dipingerlo.

In quelle due stanze ad Anconella, villaggio medievale lungo la mulattiera che andava in Toscana, poi sostituita dalla rotabile della Futa, passo qualche giorno d'estate, quando in città la canicola non dà tregua. E lì ho appeso al muro alcuni quadri di piccola dimensione, tutti di soggetto campagnolo e soprattutto appenninico: di Wolfango (e di suo figlio), di Gino Pellegrini, di Guidone Romagnoli, della giovane Stefania Russo; e ce n'è perfino uno mio, un poco aggiustato dal mio amico Fiori. Lì in mezzo sta una nevicata di Nicola, che Graziano Campanini mi ha donato, quando avevo ad alta voce commentato un bel gruppo di dipinti di Nicola, pittore che allora già conoscevo per una sua mostra da Forni, e che m'aveva stupito. Talvolta quel quadretto lo stacco dal chiodo, e lo tengo tra le mani, osservandolo, scrutando da vicino ogni tocco del pennello, e immaginando, come sempre m'av-

viene, la tela ancora vuota e il comparire dei primi segni, e poi di ciascun altro, e il candore della neve che non solo fa contrasto allo scuro delle gronde, delle tegole, degli scuri lignei alle finestre, ma cambia anche un poco di tono, a seconda dello spiovere della luce, o del suo latitare, d'inverno.

Ecco a che mi servono, i quadri di Nannini. Sono, come ogni bel dipinto, luoghi che attirano lo sguardo, che come calamite lo attirano. E cascarci dentro, per così dire, è un gran piacere; come tuffarsi in un limpido specchio d'acqua, al mare. Ritraggono, poi, come hanno indicato sia Campanini che Basile, luoghi a noi familiari. Nicola ritrae, assai spesso, la campagna delle sue e nostre terre; ch'è priva d'avventura, di sorprese; ch'è il contrario, insomma, delle vette e dei ghiacciai delle Alpi, come delle cascate sia del Niagara che dell'Iguazú. Nulla di romantico, nei suoi quadri. Tutti i romantici cercavano, nella natura, i luoghi eccezionali, stupefacenti, che ti lasciano a bocca aperta; e anche le tempeste, in mare, o le valanghe, in montagna; e vulcani in eruzione, da far paura. Il nostro fiume grande, e gli altri, e i torrenti hanno a poco a poco colmato col fango, col terriccio un'antica ansa marina. E ora la pianura del Po, la nostra campagna, non ha quasi più nulla a che fare con la naturalezza della natura. È tutta piatta, fino all'orizzonte; ed è disegnata secondo regole geometriche (giusto, visto che il termine designa l'atto di misurare la terra, i limiti dei campi); ed è anche tutta abitata, sia da belle case da contadini, sia da tristi scatoloni industriali in cemento, di lagrimevole aspetto. Una sola cosa è rimasta appannaggio della natura, e né gli agrimensori romani né i geometri d'oggi hanno potuto mutarla: è l'aria che sta sopra quella sconfinata distesa di campi, di strade, di casali, di residui maceri. Il cielo, ecco, non è cambiato. E Nicola, dopo aver descritto con impareggiabile perizia, e attenzione, e felice minuzia tutto ciò che gli sta vicino, su cui cammina o che ha davanti agli occhi, alza un poco la vista e dipinge le nubi, i brandelli di cielo, le luci del mezzodì e del crepuscolo; la bella natura che s'allarga, si distende sopra di noi, trascolorando.

Quel quadretto in montagna, sì. Ma ho qui davanti, sulla scrivania che deborda di fogli, di libri, di appunti in pittoresco ma fastidioso disordine, tre o quattro volumi o cataloghi, pieni di

belle illustrazioni; quadri di Nannini: campagne, paesi, brani di periferie, auto parcheggiate sull'uscio di casa, portoni umili col numero civico lì accanto, con le cifre blu sulla ceramica bianca, e le tendine appena accostate, e il cane accovacciato al bordo della via, e i vasi dei gerani sul davanzale, e le sedie di plastica bianca sotto l'albero, e i borazzi e i fazzoletti e i pantaloni del pigiama stesi sul filo in cortile, ad asciugare, e gli aggeggi dell'aria condizionata che sporgono dalla stanza, e una macchina che passa nella strada accanto, di là dalla casa, e luccica nel sole. Per non dire dei cassonetti dell'immondizia, o del rusco, come si dice da noi.

A guardare i quadri di Nicola si scopre tutto, e si potrebbe andare avanti per pagine e pagine a fare elenchi di ciò che vi si vede. Dipingendo con tanta scupolosa attenzione, proprio come faceva Vermeer quando usciva di casa o dava un'occhiata fuori dalla finestra, Nicola adempie ad uno dei doveri del pittore: ch'è quello d'insegnarci a guardare, ad osservare ciò che ci sta attorno. Quando si torna a casa dall'ufficio, o dopo aver fatto la spesa e scambiato due chiacchiere sportive o simipolitiche al caffè, se ci chiedessero che cosa abbiamo visto, diremmo che non c'era nulla da vedere. Nicola invece, come Vermeer o Canaletto o anche Samuel van Hoogstraten o decine d'altri con gli occhi aperti e curiosi, potrebbe raccontare di mille cose che ha visto: quel muro sbrecciato, quella serranda, quel cancello un poco socchiuso, quella bicicletta poggiata al muro, quel marciapiede, quel ciuffo d'erba. Cose da nulla, spesso. Però è il mondo che ci circonda, che attraversiamo ogni giorno, senza mai dare un'occhiata. Anche la stradina in faccia alla casa di Vermeer, a Delft, non ha nulla da raccontarci, certo. Però era lì, e quei bambini giocavano sul marciapiede, e la signora in età stava cucendo, forse, e quell'altra in fondo al viottolo riponeva il rusco (devo andare a vedere come si dice in neerlandese) nel bidone, e il giorno prima qualcuno aveva dato di bianco alla casa, e a quella accanto, fin dove poteva arrivare, montando su una scranna.

Sulle strade che Nicola dipinge passano, ovviamente, le macchine. Lui sta lì a lungo; osserva, fa qualche schizzo, e ogni tanto scatta fotografie. Gli serviranno più tardi, in studio, davanti al cavalletto; perché l'occhio che guarda è simile ad un obiettivo, e

come quello non tralascia nulla, né stabilisce scale di valori tra ciò che ha davanti, siano palazzi o baracche, chiese romaniche e barocche o capannoni industriali, o stalle, o pollai. E così avviene che Nicola dipinga diligentemente anche le strisce, le linee luminose che i fari delle macchine lasciano indietro, che restano per un attimo nella retina, e a lungo sulla pellicola. Per questo dipinge, magnificamente, anche la città di notte.

Guarda, registra, manda anche a memoria. Ogni cosa, ogni attrezzo, i listelli d'ogni persiana, la curva d'ogni tegola, le mutande o il pigiama appeso ad asciugare. Quelle mutande, quel pigiama, quei fazzoletti stretti dalle mollette sul filo: vuol dire che lì, su quelle sedie di plastica, si siede della gente. È la gente che abita in quelle case, che lavora in quei capannoni, che guida quelle macchine, che guarda incuriosita Nicola che fa schizzi o fotografie di ciò che non ha nulla di memorabile, e magari si chiede perché. Quella gente, come quegli attrezzi, quelle persiane, quelle biciclette, finisce per entrare nei quadri di Nicola. Nessuno di loro fa il sindaco o il cantante rock, nessuno è mai stato intervistato in tivù, nessuno ha vinto una gara di moto o in bici. Sono persone qualsiasi, come noi, come il mio fornaio, il mio tabaccaio, o il postino, o la ragazza che esce dall'ascensore perché va a lezione dal mio vicino di pianerottolo.

Un tempo i pittori facevano il ritratto ai principi, ai cardinali, alle loro donne. Adesso Nicola ritrae, con maestria accanita, la gente che incontra per la strada, la ragazza che gli serve il cappuccino al bar, l'idraulico che gli aggiusta il rubinetto, un tipo con cui ha scambiato due idee sulla giunta del Comune, quello che tiene per il Milan ma è di Brindisi, e così via. Li mette nudi, come si faceva nelle accademie d'un tempo, e scruta ogni ruga, ogni cappello in po' ingrigito, la screpolatura del labbro; e accanto ai corpi, dipinti con guizzi che sarebbero piaciuti a Frans Hals, mette anche qualche lastra anatomica che svela l'interno di quei corpi, didatticamente. Poi riveste tutti con gli abiti che ha dipinto a parte: camicia, ciabatte, stivali, giubbotto, sciarpa, e anche colbacco, borsetta, guanti, occhiali e portafoglio; un inventario.

Nicola, insomma, mi stupisce parecchio. S'è messo con entusiasmo e con infinita pazienza a fare il ritratto a tutto ciò che gli

sta attorno, e cioè al suo, al nostro mondo. Ne redige, dipingendo tutto e non tralasciando nulla, l'inventario. Occorre dire ch'è bravo? Sì, ma sottovoce: *quelli che se ne intendono* scuoteranno la testa, e rivolgeranno altrove lo sguardo.

Bologna, XXVIII Novembre MMXV

IMPERFETTO PRESENTE

RACCONTI D'AUTUNNO

I.

Stagione delle brume e di una succosa fecondità

John Keats

Siamo a una distanza dai fatti tale da potersi tentare un bilancio del contesto in cui la pittura di Nicola Nannini ha preso forma. Gli anni Novanta del XX secolo: una fase storica di particolare complessità, apertasi con l'estrema metamorfosi del comunismo in Russia e in Cina, la sua progressiva caduta nei paesi dell'Est europeo e la parallela diffusione della «rete»: mezzo di un incalcolabile aumento delle fonti di ricezione e quindi d'interazione collettiva. Le differenze lasciavano il posto alla continuità e l'antagonismo diveniva mercato. Si compiva così l'arcinota «globalizzazione». Un evento che, nella sua enormità, mal si presta, forse, a essere impiegato per descrivere una singola esistenza (per quanto in se stessa importante), ma che un riflesso deve aver avuto anche in quella minuta dimensione, come accade per la tempesta in alto mare, che scuote persino le barche nella darsena più riposta.

Al giovane Nannini (bolognese del 1972, ma cresciuto a Cento di Ferrara) non importava comunque molto né delle ideologie né forse della «rete», al di là, per le prime, degli ennesimi effetti guarreschiani che l'idea comunista e la sua schiera, sfacendosi, sortivano nella pianura padana, e, per la seconda, di quella proiezione psichica rovesciata, «da fuori a dentro», che pareva rendere il reale simile a un videogioco o a un supplementare *sine die* dell'ultima puntata di *Happy Days*. In alcuni casi i due fenomeni si sovrapponevano e improbabili comparse, che avevano trionfato in trasmissioni televisive a premi, si mutavano in sindaci. Il risultato era una diffusione ancora più estesa di quel «fantasma», come lo chiama Lacan¹, cui si era ridotto l'Io individuale, vaporizzato

¹ J. Lacan, *La direzione della cura e i principi del suo potere*, in *Scritti*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1974, pp. 462-580 *passim*.

già, dopo l'ultima grande guerra, dalle ideologie o da altre presse e pronto per essere ulteriormente disperso nella stratosfera e riadensato, tramite la serpentina digitale, nell'alambiccio del «Villaggio globale».

Il paesaggio padano ne recava le tracce. Le sue fattezze avevano percorso i tempi. Nannini le contemplava col naso sul vetro della corriera che lo portava da Cento a Bologna, ove si era iscritto alla Accademia di Belle Arti (classe: pittura; docente: Mario Venturelli). Nella campagna l'accoglieva, per l'ennesima volta, lo scorrere a nastro delle facciate delle case dei paesi: alberghi di una vita ordinata, scandita dal ritmo del lavoro, dei semafori, delle feste comandate e di partito. Una fabbrica a cielo aperto anche nella sua *facies* agricola, sopra la quale il pareggiante clima ideologico, liberamente eletto per decenni, disatteso solo da qualche campanile, aveva assunto una temperatura mite, che tuttavia si manteneva sottozero negli edifici privati e pubblici, come avveniva, con minor fortuna, nelle terre dell'Est.

Per chi voglia fare l'artista, e in particolare il pittore, l'impressione che tutto si equivalga non è un buon punto di partenza, un po' come accade al naufrago che vede galleggiare a pelo d'acqua tutti gli oggetti che rendevano sfavillante la nave da crociera su cui si era imbarcato. Il primo sospetto è di essere uno di quegli oggetti; il secondo d'essere meno fortunato di essi. E così, forse proprio per sottrarsi a quel presente, ovunque, «a presa rapida», già intimamente pre-fabbricato, pre-seminato e pre-raccolto, su cui la «rete», in accordo col passato recente e attraverso il suo progressivo scaderci, gettava l'ennesimo strato modellante, quel giovane spinto alle muse (con tutta l'autoironia che la scelta non poteva non comportare per parare i pur miti pregiudizi dei suoi conterranei e il canzonante ambiente dello sport, a lungo frequentato) aveva sempre ricordato «altro». La memoria l'aveva provocato e soccorso, benigna fin dalle prime prove, consentendogli di vedere la pittura nella vita e questa in quella. Ma, più che di vita, si era trattato di forme di vita: di motivi tratti dalla osservazione del mondo, che andavano a risuonare nella galleria delle immagini assimilate dalla pittura più grande, *in primis* del Guercino, centese puro, il cui campo dipinto pare darsi per vero anche ove non è verosimile.

Voleva essere bravo (dimostrare di avere i fondamentali, come nello sport). Per questo non bastava il blando insegnamento accademico, da cui comunque apprese, pur dalla silente e solo contornata figura di Venturelli, qualche estro a inquadrare il soggetto e a renderlo con l'acquarello, il pastello, la tempera, l'olio. Non erano ancora i contenuti a contare bensì il processo che li rendeva percepibili all'occhio e domani, forse, alla mente. Prove su prove, acrobazie sulla corda del refe tesa sull'abisso del foglio, sull'asse di equilibrio delle ombre portate, prima e dopo mezzogiorno, col semiculinario processo del colore e l'erratico polline stilato in pastello.

Poi c'erano le suggestioni fondamentali. Un fortuito contatto scolastico con l'Austria gli aveva procurato l'incontro con la Seceessione: Klimt, Schiele, Kokoschka. Più in generale, col clima espressionista e le sue fonti, apertisi un proprio semisprezzato corso attraverso il Simbolismo: Munch, Ensor, Hodler. E, in letteratura, cui l'avevano mosso gli studi classici, il clima gotico dei racconti di Poe, forse di Lovecraft, intimamente «bianchi e neri», come le loro trasposizioni nelle tavole di Breccia. Il mondo circostante era comunque un gran richiamo, non per fini mimetici, ma per cavarvi antichi mali e beni, come dal fianco eroso d'una casa [TAV. 1] o da un'antica grata, più significativi degli omologhi intatti nelle villette a schiera.

Trattava i volti allo stesso modo, come calchi impressi nella marna o quelli delle mummie del Fayyum [2], contornati di materia fluida o rappresa, finestre senza un interno. Anche la luce, crepuscolata con le terre, le ocre, i verdi, diveniva racconto di altre età e della sua stessa ricerca contemplativa, svanente, dalla sera, in tutti i tempi. Se qualcuno poteva infilare la parabola di un'arancia a spicchi fin dentro l'aureola di San Canestro, vi doveva essere il modo di superare la realtà come le mani arrese del difensore, e far sorgere da ogni soggetto naturale una forma più completa.

Dopo molte prove, correzioni, rettifiche, imbrunimenti del tono in superficie, i primi a essere superati di slancio erano stati, alla fine degli anni Novanta, gli alberi degli argini [3], torti al limite dell'informe, ma la piena intorbata del colore aveva poi lambito l'abitato e i suoi interni: ovunque c'era un senso di umidità e l'im-

magine si velava come di pianto [5]. Ne erano risparmiati i familiari, quali ciottoli però nella corrente di un fiume oscuro, che trascinava con sé, senza prospettiva, ogni genere di oggetto e di figura. Un'aria luttuosa recitava ovunque le sue formule imprecise e gli oggetti sui piani di un tavolino o sopra un caminetto sembravano echi di se stessi; e i tocchi fauvisi a mosaico si sedavano e al loro *braille* subentrava la velatura scura [6].

In quel buio domestico e collettivo, voleva tuttavia «vedere», simile agli occhi senza volto di certi racconti simbolisti o neogotici, percorrendo lo spazio in lungo e in largo, in alto e in basso, torcendolo come si fa con lo straccio bagnato prima di stenderlo a asciugare. Solo in alcuni interni, appena disabitati, di camere sottotetto, coi letti sfatti, assecondava la plastica sottile di certe incisioni secentesche, viste in qualche museo (a Cento o a Ferrara), unendovi il colore, che si dava, ceruleo o biado, da un cuscino o da una coperta menci [7]. Se ne rimaneva colpiti per eccesso o per difetto, come in quei sogni dove manca qualcosa d'infinitamente preluso o postumo.

Lo stesso effetto intermedio sortivano, inoltre, i primi dipinti dove le case erano affastellate lungo vie cittadine come tele retroverse sul muro dello studio, o, in solitario, la casa dava in una aurica lapide sepolcrale, nel luogo sigillato da un dolore assoluto, come un fuoco ingiallito, che contorna la foglia senza però consumarla del tutto.

Era un mondo pascoliano, dal cielo alla terra e anche a luoghi più bassi (*O casa di mia gente, unica e mesta / o casa di mio padre unica e muta / dove l'inonda e muove la tempesta*²), che rimandava al presente e al passato circostanti, interrogando la pittura di fine Ottocento [9] nei suoi diversi, tormentati reduci: Signorini e Morbelli, Segantini e Pellizza da Volpedo, Previati; o il virtuoso Boldini, molto amato. Persino le lavagnette, memori di briscole, bevute e alfabeti, tenute un tempo in osterie e scuole, divenivano la soglia dell'Ade da cui emergevano i lemuri sorpresi di una *Spoon*

² G. Pascoli, *Il giorno dei morti*, in *Poesie*, 4. voll., a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1969, vol. 1, p. 5, vv. 6-9.

River non solo personale. E loro intorno si scoprivano, su analoghi fondi d'ardesia, schiere di maestranze rifiatanti nebbia o afa, in cortili d'inverno o solleone [13].

La scena poi si allargava e l'oscurità tracimava in una serie di notturni, di scenari anche lontani dai suoi luoghi, eppure a essi finitimi, poiché legati da una trama biografia: ed ecco apparire, come da una stigia laguna turneriana, Ferrara [15] e, soprattutto, Bologna [20], questa come non si era più vista dipingere da tempo, resa finalmente al chiaroscuro segreto, mai veramente perlustrato, della sua *fin-début de siècle*.

Sotto i portici, che si scavavano luminosi come gallerie nel fianco della notte siderale, parevano echeggiare, conversanti, gli spiriti di Carducci, Ferrari, Pascoli, Acri, Rubbiani, Panzacchi, Barbèri, Montaguti, De Carolis, forse di Serra e Campana e d'una moltitudine di altri anonimi cittadini del tempo [21]. Era un numinoso carosello, che riattizzava le visioni apocalittiche di Previati, insieme terrose e elettriche, evocando i personaggi e i luoghi di certi romanzi di Oriani, come *La disfatta* (1894):

«[...] venuto a Bologna per frequentare l'Università, vi passava il resto del tempo nelle biblioteche o nella propria cameretta al quarto piano, dietro la Montagnola, sul canale Naviglio. Di lassù, guardando sul canale [...] si poteva sognare di essere a Venezia o ad Amsterdam; per tutti i piani delle case correivano strette e sottili ringhiere di ferro battuto, dalle quali spenzolavano al sole le biancherie bagnate; gruppi di lavandaie lavavano sui muriccioli presso i ponti, che lo cavalcavano, ingiuriandosi o cantando ad alta voce; tutte le finestre avevano dei fiori, e sulle acque spumeggianti fragorosamente fra le ali delle ruote, che parevano scrollare dal sole grappoli di gocce iridate, passavano lente e nauseabonde tutte le immondizie della città»³.

Cosa voleva? Si era trovato e, partendo da se stesso, sviluppava un'idea di umanità dell'arte, deciso a dare alla pittura un carattere

³ A. Oriani, *La disfatta*, Massimiliano Boni Editore, Bologna 1989, p. 35.

locale, ma così immaginativo e sensibile da potersi intendere ovunque. Divergeva, in questo, dalla «figurazione» o «neofigurazione» degli anni Settanta-Ottanta, alla quale pur guardava, perché, rispetto a certi virtuosismi vetrosi e a certe polemiche (in cui rivivevano le divise del dopoguerra in lotta fra realismo, formalismo, popartismo e altro), il suo intento era di riportare direttamente la pittura al pubblico, secondo effetti misurati, correlando la tecnica a un saper fare cosciente dei suoi contenuti, nei termini di una realtà, sì riformulata ed espressivamente superata, ma non travisata. Era la stessa scelta che lo allontanava dal narcisismo «dolce», di origine transavanguardista, spesso distratto dal piano tecnico perché più concentrato sull'artista che sulla sua opera, e di preludio a tutte le smorfie e ai sollazzi televisivi di altri concorrenti a premi⁴.

Non era poco e veniva a prefigurare una evoluzione personale in cui sembra di cogliere certe considerazioni di Sloterdijk sul nuovo individualismo generatosi negli ultimi secoli, quando si era passati dal «santo egoismo» del XIX, al «narcisimo» del XX all'«auto-progettazione» del XXI. Ecco: «auto-progettazione» era il suo ideale, perseguito senza appartenere a un fronte, a una tendenza, reduce e pioniere ugualmente remoto della «globalizzazione» e dei suoi effetti. E, credo, alla scelta avesse contribuito anche uno studio della storia dell'arte affine a quello cui ambivo nei miei corsi all'Accademia di Bologna, consapevole che si insegna sempre per un «milite ignoto», anche se a volte accade che quello venga a dirti il suo nome. Si trattava, nel caso, d'un ragazzo alto, sempre con la giacca, munito di una cassettona coi colori da cui non si separava mai, come da un sismografo o da un ordigno. Sorrideva, ma pareva il riflesso d'uno specchio concavo [6].

L'avevo rivisto poi, immagine d'«ignoto» fra le altre, nei dipinti che ho sopra descritti, dopo aver preso contatto con l'ambiente da cui proveniva, facendo, a mia volta, il viaggio in corriera

⁴ E. Crispolti, *Gli anni di disimpegno e disinganno*, in *La pittura in Italia / 3*, a cura di C. Pirovano, Electa, Milano 1994, pp. 158-262.

⁵ P. Sloterdijk, *Il quinto «vangelo» di Nietzsche*, a cura di P. Peticari, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2015, p. 20.

col naso sullo stesso vetro, per scoprire che a Cento non era solo. La sua attività si intrecciava, come le *correspondances* delle sue figure (fra una nonna, un nato-morto, una corona di nipoti, una cavallina storna e uno zio) [8], a quelle della locale Scuola di Artigianato Artistico, ricrescita di antiche manualità, fondata nel 1978 dall'ingegner Zarri, che lo aveva voluto insegnante di disegno e di figura (il Comune gli avrebbe concesso, per merito bicipite, di tenere nel 1996 la sua prima personale, e avrebbe assunto, nelle proprie collezioni, un autoritratto).

L'aspetto tecnico del lavoro si giovava, dunque, su un fianco, d'una officina preziosa, con la quale e nella quale confrontare ogni indirizzo operativo, già ricco d'esiti, con diversi specialisti, ma la ricerca aveva un'alba ben maggiore e un fondo scuro nel quale immergere le mani. Si vedeva che era in cerca matta e disperata di qualcosa, che scartava, includeva, scartabellava ancora fonti e documenti di un archivio inesauribile di possibilità, di stili, di disegni, tutti assunti *ad oculos*, con peregrinazioni personali che alla acquisizione fotografica preferivano un'autentica «ri-presa».

E così, dopo averlo inserito in una piccola mostra tenutasi a Medicina, nel 1995, in compagnia di un suo compagno di Accademia, lo scultore Davide Rivalta (e averlo visto in cima a una rupe nell'isola della Capraia, davanti a un mare che scivolava blu fino alla *silhouette* innevata della Corsica, agire, come un Lega rifatto più prestante nel fisico, con la solita cassetina) avevo tenuto a presentarlo nel catalogo che accompagnava la personale organizzata, nel 2000, a Cento (ancora col patrocinio del Comune), nella Rocca, presso cui è la statua del Guercino. Sotto il titolo di *Elegia della notte*, rilevando lo sviluppo della sua pittura in relazione al *chiaroscuro* dei pittori barocchi («moderni» per la virtù d'equilibrare gli opposti), scrivevo:

«Ha un particolare significato – e una bellezza che mi sembra rara – la grande tela *La notte di tutti e di nessuno*, dove Nannini è riuscito a far convergere ogni atto della propria opera. Di fronte alla basilica bolognese di San Petronio, nello spazio notturno e invernale di una Piazza Maggiore, che vede alcuni dei suoi edifici duplicarsi in un gioco di specchi, si accendono piccoli irradianti

globi di luce, fiammelle spirituali senza appoggio. Dal velato limite del buio appaiono figure allineate su invisibili pavimenti, mentre dal selciato traspare appena una trama di corpi, come dalla decorazione di una volta. “Fuori” e “dentro” si fondono, si sfiorano, dileguando in direzioni opposte. Si immagina la mistica nordica di un Natale “polare” senza tempo che, tuttavia, è anche una danza macabra. Una folla di figure indistinguibili entra o esce dalla basilica, e nell’aria gelida e tersa, quasi al centro della scena, accesa da un globo di luce più grande degli altri, appare la figura della morte: come il perno lucente di un orologio cosmico o di un quadrante senza cifre.

Tutto è in punto di fermarsi o d’iniziare a muoversi. Il primo rintocco della mezzanotte non cessa né si ripete: ma si espande, lancinante e silenzioso, scava e si allarga come il cerchio concentrico prodotto da un sasso gettato nell’acqua. Qui lo spirito barocco assume le fattezze sfumanti di certe immagini di Doré e il mistero di certi edifici di Previati, come la strombatura di uno spazio pendente dal cuore della notte. Ma ciò che conta più di tutto è la prospettiva analitica in cui la grande scena si colloca, senza un punto di vista preciso. Luce e ombra vi tracciano la via di uno sguardo mentale: gli estremi *metafisici* di una immagine che, attraverso la soccorrevole memoria dell’arte, riscopre la pietosa e chiaroscura elegia dell’essere al mondo»⁶.

Aggiungerò soltanto, per ultimare quest’abbrivio biografico, che ovviamente la «comunità» cui, in quella tela, proprio alla scadenza del primo decennio di lavoro, egli alludeva, era la stessa che Blanchot dice «inconfessabile», ove l’uomo è la parte immanente di una trascendenza a lui prossima, ma invisibile; e che i morti cui, come pittore, si riferiva lo caricavano di una varia responsabilità di sopravvivenza: da un lato erano i familiari, i vicini di casa o di terra, anche in forma di alberi, strade e canali, che chiedevano di essere rivisti o ricordati, dall’altro erano i maestri

⁶ R. Cresti, *Elegia della notte*, in Nicola Nannini, catalogo della mostra, Rocca di Cento, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE) 2000, p. 13-15.

della pittura, coi quali dialogare tramite gli alfabeti muti della tecnica artistica: «la morte è essa stessa la vera comunità degli esseri mortali: la loro impossibile comunione»⁷.

Mortali erano tutti, congiunti, passanti per strade e piazze o geni della tavolozza. In questa «comunione», rammemorata attraverso e già oltre il mondo circostante (la cui morfologia si faceva ormai «globale»), era iniziata la sua «auto-progettazione».

II.

Quando il mosto entra nel chicco

Per completare il quadro degli esordi, voglio ricordare che *La notte di tutti e di nessuno* [16] aveva attratto l'attenzione anche di altri coautori del suddetto catalogo, Giancarlo Mandrioli e Fausto Gozzi, che ne avevano fatto il punto di riferimento dei loro contributi. Mandrioli discuteva col Nostro di musica, suggerendogli la viola come *omphalos* delle forme: chiave più di mulino, in realtà, che di violino, da cui l'indirizzato traeva suggestioni, sentendovi una conferma di quel suo ordire immagini «scalene», senza un centro prospettico più che intuitivo; un richiamo alla «musicizzazione» romantica della pittura e viceversa, giusta Novalis e Schumann⁸. Forbivano poi il rimando, e altri successivi, certi enunciati dichiarati, con tirate parole, i concetti di un suo edificio di poetica:

«La luce viene dal buio. [...] occorre ritrovare l'unione con tutto ciò di cui siamo fatti [...]. L'arte porta in sé il peso e la gioia della scelta; è conoscenza del sé e dell'altro, [...] è debolezza che tenta di raggiungere la forza; [...] deve saper far vibrare tutte le nostre corde»⁹.

⁷ M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, SE, Milano 2002, p. 41.

⁸ *Il buio e la luce. Appunti a quattro mani sull'arte e la musica*, in Nicola Nannini, cit., pp. 17-27.

⁹ *Ibidem*, p. 21.

Avrebbe imparato a fare a meno anche dei buoni propositi, traendone succhi maggiori dal digerirli con la mano (lo vedremo), come peraltro Mandrioli suggeriva, di là dai piacevoli conversari della circostanza, citando Kandinsky ove afferma esser «la necessità» la forma vera di un'opera d'arte, cioè l'impulso interiore e il dato, parallelo, che l'autore non possa farne a meno. Le cose, comunque, stavano già così.

Giova quindi citare lo scritto, subito successivo, di Gozzi, direttore della Pinacoteca centese e scolta del Guercino, tendente a scoprire proprio l'evento «necessario» nei dipinti esposti: «Ci troviamo» scriveva, «davanti a una pittura che ripristina, con serenità e senza complessi, il piacere-coraggio di lavorare sul disegno, sui toni, sui colori, sulla plasticità dei volumi»¹⁰. Poi ne ricostruiva, a sua volta, il percorso, riandando alle prime fonti artistiche, a un contesto storico, agli alberi sugli argini:

«Nannini si è formato negli ultimissimi anni del XX secolo ed ora, ormai agli inizi del XXI comincia a dare il massimo di sé, trovandosi in uno stato di grazia assoluta per l'età, la bravura, la volontà, potendo guardare alle spalle anche il panorama dell'intero Novecento. [...] l'artista è maturato in fretta ed oggi è in grado di presentarci un'evoluzione dello stile complessa: dai ritratti eseguiti con la tecnica del “mosaico”, si passa alla serie dei dipinti realizzati su pietra di lavagna dove fa rivivere, estrapolando le immagini da foto antiche, alcuni attimi magici della vita, come il giorno della Prima Comunione, lo scatto al fronte del soldato con la divisa ancora nuova, oppure con l'unico vestito buono indossato il giorno del proprio matrimonio [...]. C'è anche un gruppo di tele che ripropone i caratteristici pioppi, realizzati pensando alla pittura informale, ingrandendo particolari della corteccia e soffermandosi sull'arabesco, meno informale e più klimtiano, dei rami nel cielo.

Infine ci sono questi straordinari notturni, nei quali il pittore ci pone di fronte a una maturità stilistica che è difficilmente clas-

¹⁰ F. Gozzi, *Nicola Nannini*, in *Nicola Nannini*, cit., p. 31.

sificabile [...] se non con quel filone dell'arte che abbiamo già notato in precedenza, il Simbolismo. Di quest'ultima fase analizziamo un solo esempio: la grande tela *La notte di tutti e di nessuno*, che confluirà nelle raccolte del Comune di Cento. [...] Il dipinto ci presenta la piazza più famosa del capoluogo regionale secondo una prospettiva canonica e contemporaneamente anche secondo ottiche prospettiche inventate, rialzate, rovesciate [...]. Nell'insieme fantastico e insieme visionario di questo straordinario impianto scenografico, l'artista ha inserito degli elementi che ne accentuano il mistero: c'è una sorta d'energia vitale al centro, sembra un autoritratto, che lievita nello spazio della piazza e sembra guidare dall'alto l'arrivo di altre figure che si affacciano sulla piazza. Sono le immagini delle vecchie foto sbiadite dipinte precedentemente su lavagna e che ora sembrano ritornare in vita, dandosi l'appuntamento in quella piazza»¹¹.

Non casuale, dopo quanto si è detto, appariva anche il rimando, ben collocato in chiusa dello scritto, a un aspetto che Gozzi dichiarava involontario dell'opera, ma che era invece dettato da una «necessità» così profonda da non aver bisogno di precedenti:

«Qualcuno che conosce bene le tradizioni popolari ha definito questo quadro anche *La tela dei ritornanti*, agganciandosi ad una storia del nostro folclore che riconosce l'accadere di fatti straordinari nella notte di San Giovanni Battista, allo scadere del solstizio estivo [...] “*Quando il mosto entra nel chicco*”. [...] Solo in quella notte, negli incroci delle strade, si possono incontrare i cosiddetti “ritornanti”, cioè le anime dei morti che tornano e si incontrano a gruppi nei luoghi dove hanno vissuto»¹².

Il rimando ai luoghi ove, per una notte all'anno, convenivano i «ritornanti» alludeva a un allineamento fra spazio e tempo che

¹¹ *Ibidem*, pp. 33-35.

¹² *Ibidem*, p. 35.

aveva impliciti caratteri morfologici più che di contenuto. La dialettica vita-morte si sarebbe elevata a motivo aderente ai luoghi fino a fare del tema qualcosa di più di una suggestione folcloristica, divenendo la cifra di un darsi ambiguo dell'immagine sulla scena di un teatro a doppio fondo ove la notte sarà presente nel giorno e viceversa.

Giova così ricordare l'apparizione, ai primi del nuovo millennio, di monocromi su ardesia, coi volti di Schiele, Klinger, Klimt [10-12], di Chagall e della sua compagna, quasi Tarocchi di «ritornanti», pronti a intrecciarsi sulla tavola magica del *Bagatto*, mentre intorno ad essi la realtà prenderà corpo sulla tela in modo sempre più deciso fra la luce e l'ombra.

C'è una notte più scura, «più antica della notte del sole»¹³, dice Yeats, che è la vera essenza dei «notturni», e che comparirà anche nei grandi paesaggi padani resi, apparentemente, *en plein air*, in cui si avverte un'intima rovina, alle volte uno sgretolamento del piano terrestre, come se incominciassero da un'interruzione, da un buio ch'è alle spalle dello spettatore: da un «ora» che non ha un «prima» [30].

Tutto sarebbe divenuto memoria: lutto rimesso al presente, come la luce liquida delle candele nella semioscurità delle cappelle votive. O anche in pieno sole: «La luce viene dal buio. [...] Ho voluto dimostrare che l'aria è piena anche delle persone che non sono più con noi, ma che, in qualche modo, continuano a accompagnarci»¹⁴.

¹³ W.B. Yeats, *Rosa alchemica*, SE, Milano 2005, p. 19.

¹⁴ *Il buio e la luce*, cit., p. 17.

LE PORTE DELLA NOTTE

I.

*Attraversano, in festoso corteo, un paesaggio
simile all'infanzia di un orfano*
Maurice Maeterlinck

Qualche anno dopo ero tornato a visitarlo nella casa di Sant'Agostino, dove si era trasferito da quella di Cento, con attigua rimessina-studio in cui lavorava con un accanimento minuzioso su superfici di dimensioni diverse e con tecniche diverse. Gli teneva compagnia il cane (Popi, lo stesso nome del cane, l'aveva notato Gozzi, che era appartenuto un secolo avanti a Bonzagni: «a volte ritornano»), che avrebbe inserito in alcuni dipinti domestici a suggellare, come da lunga tradizione cinofila, gli estremi di una esistenza regolare, coniugale, e soprattutto il suo guiderdone più ambito: Veronica, un anno e il viso tondo del seme che deve crescere.

Aveva preso corpo in molti modi e, nella sua arte, lo ridava a una quantità di soggetti. Si era anche autoritratto, con erculea pietà, in un nudo familiare, con la moglie pre-puerpera d'un soffio, sicché pareva l'universo (niente di meno) facesse la spola con quell'interno, in verità, non tutto riscaldato, dove le figure scalze stavano su una terra incerta, come quella che accoglie i tocchi dell'onda sulla riva sempre notturna dei laghi o i corpi nei dipinti secenteschi. Non so se fosse un approdo o il preludio a una nuova, però luttuosa, traversata. Era comunque una visione del mondo tramite l'arte, con la memoria a fare da guida alla natura ad ogni passo.

Non andava però a piedi. Alla corriera era subentrata una lunga macchina polverosa, che gli dava l'agio di percorrere ogni via, anche le laterali e gli sterrati, cercando, nelle pieghe del territorio, la giusta curva, la casa isolata, il paese, l'argine più eloquente o muto da ritrarre. Era proceduto però oltre i suoi transiti di studente e apprendista, raggiungendo, per svariati fini, Verona, Milano e altri centri d'arte e mercato. Cercava contatti con la pittura che gli era

più affine, capendo che, in quel tempo di polverizzazione delle tendenze, effetto delle cadute degli antagonismi novecenteschi (in cui parevano riascoltarsi le parole di Théophile Gautier a proposito del *Salon* del 1861: *Les dieux vrais ou faux n'ont plus de fidèles: chacun est son dieu et son prêtre*¹⁵), la situazione artistica richiedeva o il nulla di chi agiva sulla pura comunicazione o la capacità di proporsi con uno stile subito riconoscibile.

In ogni caso, i contatti con l'«ambiente» gli giovavano. La terra lombarda, ove il classicismo novecentista si era rifatto una verginità con qualche fumisteria che aboliva l'avventura «moderna» (da cui invece derivava) a favore d'un linearismo plastico appena ombreggiato, come nel caso di Mario Donizetti e dei suoi allievi (per esempio Gianluca Corona, con cui avrebbe poi esposto), l'aveva messo di fronte alla necessità di affilare il pennello; di darsi una sintassi e non solo una grammatica compositiva (più remote aveva sentito le declinazioni postsironiane di Luca Pignatelli). Esito ne era stato *Matite* (2002): un album di disegni (tecnica: grafite e guazzo bianco), che aveva un *côté* anche nelle *strips* d'autore [14, 26]. Ma che, anzitutto, indicava una presa analitica sul *common sense* onde creare analogie *uncommon* (giurerei che c'era qualcosa d'Ottocento fra scorci milanesi e trattorie toscane, come a rivedere un intreccio fra Inganni e Signorini attraverso i racconti di Verga).

Alberto Agazzani, in una lunga e battagliera presentazione, rilevava, giustamente: «[...] il perfetto dominio del visibile è potente strumento evocativo di atmosfere e sospensioni metafisiche e inquieta magia. [...] Ciò che lo interessa e lo muove è [...] il cuore segreto della realtà, quel qualcosa di invisibile che lui riesce a percepire, a rinchiudere e a far rivivere in una forma, in un'ombra o in un bagliore...»¹⁶.

Proseguiva, con quell'album, *La notte di tutti e di nessuno* (una seconda versione dell'opera, un po' rivista, l'aveva già eseguita nel 2001 [18]), confrontandosi anche col movimento, endogeno e

¹⁵ Th. Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, E. Dentu Éditeur, Paris 1861, p. 8.

¹⁶ A. Agazzani, *Istantanee mentali*, in Nicola Nannini, *Matite*, a cura di G. Campanini, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE) 2002, pp. 13-14.

«scapigliato», della pittura semigestuale, altro indirizzo neolombardo, tendente al monocromo e dalle vertigini odometriche, di Alessandro Papetti, in cui si realizzava l'incontro pericoloso fra Renzo Vespignani e Anselm Kiefer. Insomma lo ritrovavo reduce da molte nebulose e appostamenti fugaci (la cassettona di un tempo era adesso un blocco di carta per fissare il richiamo degli istanti), fertilmente ridotto in spontaneità grazie al disegno e cresciuto, nell'opera pittorica, alla luce isoscele di fari interiori ed esteriori.

Aveva infatti continuato a dipingere i suoi luoghi a partire dal buio celato nel giorno. Poi aveva invertito la prospettiva e, dal buio, la luce era emersa a lampi e a sprazzi da cortocircuito, quindi, più sedata, ma molteplice ancora, in vari spari di fonti. Si trattava, allo stesso modo, di alberi, di sterrati, o appunto di case o di paesi. E, sia che a prevalere fosse il giorno o la notte, veniva in chiaro la grande distanza accumulatasi, in pochissimi anni, dai pittori che, come il centese Emilio Mattioli, avevano scelto, in sintonia con i propositi di Vittorio Mascalchi e d'altri artisti insegnanti dell'Accademia di Bologna, una sorta di rigido naturalismo concettuale.

Presentandolo nella personale, del 2003, alla Galleria Forni, Franco Basile osservava:

«Questa terra non è come tante altre. Nannini la considera un aspetto di se stesso, del suo modo di vivere. Forse perché ogni angolo ha il proprio ricordo: le vecchie case che si ostinano a tenere sbarrate finestre e porte e che ancora oggi paiono dare asilo alla paura, il sentiero che conduce a un albero centenario che d'inverno si spoglia tranne che di un nido abbandonato da chissà quanto, quel che resta di una casa inorgogliata dal rosso dei mattoni che i ragazzi scrutavano da lontano per veder uscire personaggi che non esistevano. Ma la pianura non è solo uno spazio mitico, il precedente favolistico di ogni gesto. Adesso, per Nannini è occasione di un confronto con aspetti della realtà che nel già vissuto contengono i germi di quello che potrebbe essere un nuovo destino. I viottoli, il paesaggio intero, ogni tratto della terra può essere materia da trattare in un segreto punto di incontro fra

tempo e luogo. Nannini ricorda, trascina quello che ha dentro di sé nello studio [...]»¹⁷.

Non era, non poteva esser, il suo, un realismo oggettivo, neppure un po' aggraziato, da romantico-nazareno. In un autoritratto familiare con moglie, figlia e cane (stile primo Balla), appeso sul muro del piccolo salotto, il suo braccio aveva un orologio dal quadrante tutto nero, senza le ore, e la mano pendeva inerte dal polso come una cataratta [33]. Non era un caso o un effetto dovuto alla pittura. Più lo guardavo più m'accorgevo che l'orologio era una sorta di «plenilunio eclissato» fin quasi all'orlo, un filo di luce circolare sospeso fra interno e esterno. Ancora Basile scriveva:

«Nannini corre nella notte, deve raccogliere il maggior numero di indizi per ricostruire parte del proprio passato, qualche vecchia parentesi da lanciare come dadi su una via illuminata dai fari d'una macchina. Strade appena illuminate, insegne che sbavano gialli ingrigniti: nella notte [...] si fa resocontista della solitudine scrutando piazze e abitazioni infiocchettate dai fili della luce. I portici, gli slarghi d'un vecchio borgo, le poche cose che si muovono nell'oscurità come un albero che si piega nel vento o l'acqua di una fontana dal flusso irragionevole. In lontananza, al di là delle luci, si stende ciò che il pittore rincorre con la mente e che gli fa credere qualsiasi cosa, anche di trovarsi in mondi ove solo memoria e immaginazione sono veri»¹⁸.

Se, in effetti, visto di persona, continuava a proporsi scanzonato, persino ironico: un «ragazzone» (non era calato d'altezza), ad accostarlo di spalle, il trequartino grigio da Beatles era il parafulco d'una vampa appena sedata e a guardargli le lunghe braccia, pendule dal torace incavato, pareva un uccello che avesse volato lungamente non so dove. L'artista che era ed era diventato

¹⁷ F. Basile, *L'ora del racconto*, in *Nicola Nannini*, catalogo della mostra, Galleria Forni, Bologna, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE) 2003, p. 2.

¹⁸ *Ibidem*, p. 3.

non aveva quella figura: tornava da ben altre visioni di sé e del mondo. Forse era sempre stato così. Ma ora si vedeva.

Guardavo gli ultimi dipinti nella rimessina-studio, accorgendomi che i notturni erano adesso la sua cifra principale, un punto di vista integrale sulle cose. E vi riconoscevo il motivo fondamentale del suo lavoro: la comunità fra i vivi e i «ritornanti», ora in una sorta di scambio luttuoso – direi di «gioco delle parti» –, includente le memorie dell'arte, ove lui stesso era un «ritornante» e un pittore del passato, che si sforzava di rivedere la realtà circostante come dopo una separazione, ricominciando a camminare su «quella strada» o verso «quella casa», illuminando e vedendo le cose dalla soglia della loro sparizione attraverso la vita e la morte altrui. Qualsiasi accenno all'immaginazione, al sogno e affini appariva e appare riduttivo o solo psicologico, mentre la realtà era molto più «altra» anche rispetto all'inconscio.

Di qui l'idea di un volo che poteva aver sfiorato ogni luogo, di un fuoco da calderaio sotto un carro o solo di una sigaretta, intento a osservare e a osservarsi al buio. La notte vera, l'oscurità terribile, che faceva da campo a tutti i notturni, era nelle case, oltre le loro facciate, le cui finestre e porte non si sarebbero mai riaperte, se mai lo si erano: fuori era solo colore imbrunito e luce di lampioni; così come agli incroci si percepivano gli incidenti, risultanti, tuttavia, invisibili o a venire o cancellati poiché erano visti con gli occhi delle loro vittime [19]. I vivi e i morti, a diversi livelli di profondità, erano uniti nella pittura davanti al medesimo «buio», che li conteneva. Vedevano o erano visti come scintille, baluginanti o spente, che passavano, in lente processioni, sentendosi, anche in assenza, presenti nei loro luoghi, come i «contadini» che Jung aveva percepito e sognato camminare nel buio, intorno alla sua torre a Bollingen, sulla riva del lago di Zurigo, nella primavera del 1924:

«[...] andai alla finestra. Aprii le imposte: tutto era calmo. Non si vedeva e non si udiva nulla, non c'era nemmeno un filo di vento, nulla proprio nulla. [...] Ritornai a letto [...]. Ripresi sonno, e subito ancora una volta si ripresentarono, come in sogno, passi, parole [...]. Contemporaneamente ebbi la rappresentazione visiva

di molte centinaia di figure, vestite di scuro, come giovani contadini vestiti a festa, [...] che si spargessero intorno alla torre, da tutti e due i lati, con un rumoroso calpestio»¹⁹.

L'evento era già occorso nel XVII secolo, in un'ascensione del monte Pilatus, nelle Alpi svizzere, al cancelliere Rennward Cysat, che l'aveva narrato nella cronaca di Lucerna. Ma succedeva ancora. E, infatti, il mondo «ritornante» dei notturni assumeva la valenza di una cronaca straordinaria, d'una *mise en abîme* rafforzata dalla banalità del suo contesto «attuale», del suo contenuto storico: cioè del «Villaggio globale», ormai privo di punti d'uscita, nel quale ogni cosa o essere vivente si equivaleva. Lo rimarcava lo stile adottato nel dipingere le processioni o i funerali come sovraimpressioni o ritagli di fotografie, simili a refoli di nebbia e di questi non più consistenti, suggerendo, ogni volta, l'idea d'un «oltre» più «oltre» dell'Aldilà.

II.

lontano è vicino e vicino lontano
Robert Blake

Era questa, oggi lo capisco addirittura meglio di allora, la ragione che mi faceva sostenere, nella presentazione della mostra del 2004, tenutasi nel paese di San Giovanni in Persiceto (anch'esso fattosi «globale»), intitolata *Qualcosa là fuori*, a cui premettevo i versi di Dino Campana: *Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una / lampada) chi ha / A la Madonnina del Ponte chi è chi è che ha acceso / la lampada?:*

«Se dicessi che è sempre stato così negherei gli ultimi dieci anni di vita – miei e suoi – eppure Nicola Nannini è sempre stato come

¹⁹ C.G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, raccolti ed editi da A. Jaffé, Rizzoli, Milano 2006, p. 277.

lo si può vedere oggi. La sua pittura è cresciuta, maturata in sapienza [...], ma la sua ragione profonda, quella che non c'è verso di chiarire, perché nasce uguale a se stessa [...], resta sempre l'ossessione di dipingere il tempo della vita [...] nelle forme della storia dell'arte, come se egli dovesse tradurre l'esistenza degli esseri umani e del mondo nella loro memoria artistica – per offrirla a *qualcuno* che, altrimenti, non avrebbe modo di percepirle»²⁰.

Introducevo, con tale premessa, la questione del mantenersi fedele alla percezione delle cose coi sensi, e mi pareva di dar così il giusto valore al suo «supposto» realismo:

«Ero sorpreso della coerenza dell'insieme [...], quell'ambiguo comunicare della pittura col vero non implicava una sudditanza alla realtà e neppure suggeriva l'idea che il mondo del pittore fosse tutto misurato o gli girasse intorno con cadenze perfette. C'erano sempre delle irregolarità, delle morgane nel buio, dei *presto* o degli *adagio* poco chiari, delle presenze venute chissà da dove, altre rimosse chissà perché»²¹.

Aggiungevo:

«Il verismo [...] o ha una sua magia (Verga era stato lettore di Poe) o non sa di nulla. Il mito delle cose, più o meno “come sono”, è sempre stato, dall'*Odisea* in avanti, avventuroso e proiettato fin nelle pieghe più fortuite dell'esistenza e della terra madre. [...] Il verista [...] cerca l'irripetibile, le rughe su un volto che un istante prima non c'erano. Gli piace la prima polvere sugli oggetti [...]. Suo Eden è la cucina (e dintorni), la scena di ritrovi solitari, o i “deserti d'uomini”; ama le pance e i tavoli tarlati, le carte da gioco unte e, ovviamente – poiché sa di barare – i bari»²².

²⁰ R. Cresti, *Qualcosa là fuori*, in Nicola Nannini. *La notte, le piazze, la figura*, catalogo della mostra, San Giovanni in Persiceto, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE) 2004, p. 1.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

Inevitabile era il rinvio a una tradizione caravaggesca su fino a Crespi e Ceruti e ai pittori italiani d'ultimo Ottocento e primo Novecento, da Pellizza appunto a Boccioni:

«Ma Nannini è un verista del nostro tempo, del tempo in cui la realtà è sparita. [...] noi le cose non le percepiamo più attivamente né le rielaboriamo all'istante. Il baudelairiano “romanticismo dei nervi”, come lo definiva Hermann Bahr, che, nell'Ottocento, consisteva nel portare la memoria della tradizione a contatto col deserto, illuminato e stimolante, della “vita moderna”, onde rianimarvi le figure antiche, oggi consiste, più osticamente, nel cercare individualmente il valore illuminante e espressivo dell'immagine tradizionale in un mondo globalmente anestetizzato [...]»²³.

Avere cominciato coi versi di Campana alludeva infatti – anche di questo mi rendo conto meglio oggi – a un evento smisurato, che, nei *Canti Orfici*, è il motivo conduttore segreto di un paesaggio autobiografico esteso dall'Europa all'America del Sud, in un gioco di «doppi», fra vecchio e nuovo mondo, fra città (Bologna, Buenos Aires, Montevideo, Genova) o fra luoghi (la pianura padana e la pampa argentina), che s'interpretano reciprocamente, e che, come sarà poi nei versi e nelle prose di Jorge Luis Borges, creano uno sfondo individuale in cui irrompe una massa di eventi ingovernabili con la ragione, ma anche con una addomesticata spiritualità.

Già in Campana la notte, va ribadito, non è «quella del sole», bensì la soglia di attraversamenti da parte di entità non riferibili a un'immagine (*chi è chi è che ha acceso / la lampada?*), capaci di deformare la stessa consueta morfologia della natura. E tale «ir-rappresentabilità» Nannini la percepiva non solo nei termini, già detti, dei notturni, ma anche alla luce del giorno, laddove il ruolo dissolvente giocato dal buio rispetto alle forme diveniva un infinito allungamento della prospettiva aerea, scurissima nella sua

²³ *Ibidem*, p. 2.

estensione luminosa, come una sorta di inafferrabile prossimità. Insomma la tela diveniva l'aperto teatro delle convergenze mentali più disparate, dove si mescolavano percezione e memoria, ambiente naturale e puro spazio.

Aveva anche lui viaggiato e, nelle vedute di metropoli dalle geometrie antiche o moderne, Lisbona e Parigi soprattutto (le prime prove nel genere erano del 2002-2003 pur con qualche anefatto) [27, 28], ritrovava un centro di gravità formale avvistando il soggetto persino da altezze incalcolabili, o da improbabili punti di vista «a piombo», o come nel corso di bloccati atterraggi, quando si cerca, nell'oblò più lontano, la terra sottostante perché impediti, nel nostro, dall'ala inclinata dell'aereo; fino, di nuovo, alla pianura sua, a tratti cancellata e riscritta, con ombre di cartelli e di passanti quali meridiane senza tempo, e una linea d'orizzonte infinita a partire da primi piani pressì come dalla forza d'una mano sull'angolo di una tavola.

L'«irrapresentabile» passava per il reale, così ch'egli dava una pronuncia plastica dell'«orrore barocco» esibito da un Nicola Samorì, alle menzionate vedute urbane di Papetti o alle Fiandre macere, ma anche preraffaellite e böckliniane, di Agostino Arrivabene, compagni di strada nei quali, nonostante le gran differenze di stile (*chacun est son dieu et son prêtre*), l'effetto della «auto-progettazione» si rifletteva, poco oltre il passaggio fra XX e XXI secolo, in una istanza espressiva consistente nell'assegnare al quadro il compito di rappresentare l'«irrapresentabile», con un immaginario che non aveva un modello naturale vincolante. O che assumeva la natura come variamente deformata e la storia umana come una vicenda conclusa. Simbolismo senza metafisica, verismo dipinto dall'anello di Saturno «sulle ventitré».

La maschera dell'artista (e qualcosa di più) che ne derivava, unica e molteplice, pareva quella del protagonista di certi racconti di Howard P. Lovecraft, come il pittore Robert Blake, ne *L'abitatore del buio* (1935), che osserva da lontano una cattedrale in rovina ove una setta d'adepti ad antichi culti ha officiato riti crudeli, facendo prendere dimora nell'edificio a una entità tutta «altra» rispetto alla vita terrestre.

«Al tramonto, la grande torre a guglia rastremata incombeva nera contro il cielo incendiato. La chiesa sembrava sorgere sul punto più elevato della collina. La facciata corrosa dagli elementi e il lato nord, visto in obliquo, con il suo tetto fortemente inclinato e le punte delle sue grandi finestre a sesto acuto, sveltavano temerariamente al di sopra del groviglio delle palificazioni corrugate e di comignoli rigonfi tutto intorno.[...] Un tempo, quel luogo era stato veramente dominio di un'entità del male più antica del genere umano, e più vasta dell'universo conosciuto»²⁴.

Lovecraft esprimeva in tal modo l'evento «irrapresentabile» della Grande guerra, in cui ogni valore e ogni uomo si erano scontrati, confusi, trasformati in «altro», e il suo personaggio Robert Blake trovava, nascosto in un alto recesso della cattedrale, un prisma cui si sentiva irresistibilmente attratto (e da cui a malapena si sarebbe separato), poiché schiudeva la soglia di una nuova, paurosa interiorità, ove l'«individuo» diveniva «dividuo», senza progressi o regressi, in un eterno «qui»:

«Vide una processione di figure in tonaca, figure incappucciate i cui contorni non erano umani. Scrutò la prospettiva di un deserto senza fine, nel quale si allineavano filari di monoliti scolpiti, torreggianti verso il cielo. Vide torri e mura nelle oscure profondità al fondo degli oceani, e vortici di spazio ove flussi di nebbie nere fluttuavano davanti a esili strisce scintillanti di fredda bruma violetta. E, al di là di tutto questo, ebbe la fugace visione di un abisso di tenebra infinita, in cui la presenza di forme solide e semisolide poteva essere intuita solo dal loro ventoso agitarsi nell'oscurità, mentre opache linee di forza sembravano generare ordine nel caos, offrendo la chiave di tutti i paradossi e di tutti gli arcani dei mondi che conosciamo»²⁵.

²⁴ H.P. Lovecraft, *Il dominatore delle tenebre*, a cura di S. Altieri, Feltrinelli, Milano 2015, p. 214.

²⁵ *Ibidem*, p. 226.

Questi erano gli estremi dell'immaginario dei pittori figurativi suoi coetanei, i quali, attraverso rimandi artistici ad amplissimo spettro, immagini legate agli sviluppi della tecnologia o alla replicazione del mondo esterno, richiami erotici maceranti, quasi da controriforma, parevano confrontarsi, dopo un secolo, con la nuova Grande guerra del mondo «globalizzato», con le sue silenti, ma non meno cruento, battaglie di Verdun o della Somme. Patricia Waugh li aveva anticipati parlando, con riferimento alla letteratura contemporanea, di *Metafiction* e *Self-Conscious Fiction*²⁶. Nannini li interpretava ruotando le facce del prisma con cui cercava di cogliere l'«irrappresentabile» attraverso le memorie, chiare e scure, della propria esistenza.

Una veduta urbana del 2002, inclusa nella mostra di Persiceto, esibiva, in un *coin* di Parigi, una giostra sovrastata da un retrostante, tetragono palazzo multipiano. Le faceva riscontro un notturno, affine a *La notte di tutti e di nessuno*, ove la basilica di San Petronio era sostituita dalla cattedrale di Nôtre Dame, ma senza far dimenticare la prima [22]. Mentre, in un'altra tela, misteriose presenze esplodevano nelle figure grottesche, affini a giocattoli, dai carri d'un incredibile carnevale di Cento (divenuto anch'esso «globale»), intrecciandosi a un'infernale sardana di genti variopinte (ormai prese «in rete»), con festoni anodini di sovrapposti cortei funebri [23].

La sintesi si sarebbe in seguito riproposta, in vari contesti, più o meno affini, in un addensarsi di figure, di oggetti, di luoghi e persino di interni domestici, come intorno alla «Roccia grigia» dei miti celtici: prima manifestazione della creazione, ancora prossima alle porte della Notte. Böcklin l'aveva ripresa nell'*Isola dei morti*, e in una versione dell'opera, aveva apposto, sotto un loculo vuoto, le proprie iniziali: AB.

Concludevo:

²⁶ P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Methuen, London and New York 1984, in part. pp. 1-19.

«[...] al centro ubiquo della notte sta lui, il pittore Nannini, con le sue memorie fluttuanti della vita e dell'arte. [...] *Qualcuno*, da variabili soglie, lo chiama a dipingere un mondo che altrimenti non potrebbe vedere; a riemergere, ogni volta diverso, dal buio della propria origine»²⁷.

²⁷ R. Cresti, *Qualcosa là fuori*, in Nicola Nannini. *La notte, le piazze, la figura*, cit., p. 2.

FINESTRE OCCIDENTALI

I.

Da qualche tempo so vedere al buio

Iosif Brodskij

Verso la fine della seconda decade di lavoro, nel 2008, lo vedevo ormai di lontano, perché lontana, definita, strutturata si era fatta tutta la sua opera. Sembrava quasi di poterla osservare dall'alto, a perdita d'occhio (come la campagna dalla casa natale di Constable, sul fiume Stour, la cui copia aveva eseguito). L'«isola» dell'Io, nebulosa e panorma, la «Roccia grigia», si era espansa e riaddensata, fra luci e ombre, in tre direzioni: paesaggi, nature morte, figure (i generi tradizionali della pittura). I *link*, le relazioni, i sodalizi umani si erano allargati. Scrivevano o avevano scritto di lui critici noti o meno; l'avevano accolto gallerie e rassegne in patria e fuori. Era un artista nel senso più reale, il futuro aveva messo coltivate radici.

Di tutto si era giovato e si giovava. Non si schermiva: sapeva che l'arte è una professione, non solo di fede. Quindi bisognava essere in certi luoghi, avere contatti. Non era un angelo, non lo desiderava. Si era attrezzato. Dal quadro familiare era uscito passando dal cerchio nero dell'orologio di cui si è detto, come da un oblò: un tuffo nell'acqua diaccia, poi meno. E, facendo il morto in superficie, aveva guardato la luna. Il lavoro lo sosteneva come una tavola dopo il naufragio. Allora si era girato, puntando gomiti e mani sulla tavola, per tirarsi su: era di nuovo in piedi.

Tutti i critici gli avevano trovato dei padri enormi, ingombranti come mausolei. Se li era voluti, certamente, ma vederseli recapitare a casa poneva problemi di pareti. Per alcuni si trattava del primo Picasso e, *à rebours*, di Manet, Goya, Velázquez, portati in stile Secessione (lo si sapeva). E, nel presente, Lucian Freud (e Odd Nerdrum, forse). Era vero? Come tutte le cose vere, solo in parte. Era comunque impossibile che chiunque accostasse i dipinti o i disegni non restasse colpito dal modo in cui erano eseguiti, portati a compimento o lasciati «così» al punto giusto.

Gli restava sempre l'idea di vivere nello stesso presente imperfetto dello spettatore: lui faceva il possibile col pennello, l'altro magari con il soldo. Nessuno dava le carte: ci s'incontrava. C'era sempre un vissuto in comune da scoprire, condividere. E anche dei ritratti da fare, portando in provincia qualche *family* del Nuovo Mondo, con un realismo ipofotografico, da «istantanea rivissuta in uno stato di quiete» (pensavo a Vespignani, ma senza carneficine, ammorbidito nei toni dei Wyeth). Gli amici, la loro stima, in parallelo, non gli mancavano: Graziano Campanini, quasi un impresario, era spesso virente, nei cataloghi, da racconti e pezzi critici.

La macchina impolverata era andata avanti. L'aveva dimostrato nei *Divertissement* (2004), ove allevava un'infanzia topografica, adattando i notturni alle pieghe delle lenzuola del letto, della tovaglia sul tavolo di cucina. Uno strano «teatro della crudeltà», con clivi popolati da bambole, bambolotti, sorprese d'ovetti dozzinali, granchi, soldatini; radure con tazzine rococò, *keepsake*, sfumati spesso come redingote *ancien régime* di Gainsborough o carnati di *sweet ladies* di Reynolds, di un nitore però da «nuova oggettività», come certi dipinti di Michaël Borremans e affini [34-36].

I «ritornanti» qui erano i balocchi; mentre le case divenivano oggetti; le piazze e le strade, appunto, lenzuola, coperte. Ogni cosa, portata nel piccolo, riappariva enorme e remota come stesse sulla superficie della luna o più lontano, quasi avvistata al telescopio. Nature morte come paesaggi e viceversa; alla ricerca d'uno stile adatto a dare alla «realtà visibile» più «verità» e contemporaneamente più «alterità». Ancora Alberto Agazzani, che al tempo seguiva con particolare attenzione il suo lavoro, scriveva: «non deve stupire l'apparente leggerezza di questi dipinti [...]. È l'inizio di un nuovo capitolo, una parentesi che, per quanto destinata a chiudersi rapidamente, lascerà un segno indelebile»²⁸. Era un

²⁸ A. Agazzani, *La scelta di Nicola*, in *Nicola Nannini. Divertissement*, catalogo della mostra, a cura di G. Campanini, Galleria il Ponte, Pieve di Cento (BO) Skira, Ginevra-Milano 2004, pp. 17-18.

chiarimento che andava riportato «ai fatti», al modo stesso di dipingere. A mia volta contribuivo al catalogo:

«Fino a oggi un punto [...] era acquisito, che il corso della rammemorazione immaginativa andava [...] dal passato al presente, come a garantire che “la pittura lingua morta” fosse sempre e di nuovo “appena morta” in ciò che essa consentiva di vedere; mentre nella serie di queste nature morte la prospettiva cronologica è invertita. Il presente pare opporre all'improvviso una resistenza al passato, sembra puntare i piedi in un “capriccio” (ecco il vero genere di queste “nature morte”))»²⁹.

La realtà l'aveva investito d'uno strano richiamo: lo stesso richiamo della memoria, ma rovesciato, precisato in forme più autonome dal contesto naturale o quotidiano, con ironiche gravitazioni funzionali verso il *ready-made*. E *qualcosa* si muoveva, non visto, all'interno, ma anche sulla soglia del «mondo di ieri», compiendovi attraversamenti sottili. In apparenza era l'infanzia il tema conduttore, ma l'infanzia ha sempre un'immagine. Si trattava invece di *qualcosa* a essa precedente, *qualcosa* d'«irrapresentabile», permanente «altrove», ma che ora stava davanti a lui.

C'era dell'altro. Contatti, di cui non sapevo, l'avevano portato in Olanda, alla Galleria Smelik&Stokking dell'Aja, per la quale aveva preparato una mostra, che si era tenuta in quello stesso anno, il 2004, composta di grandi paesaggi di città moderne, concepiti come ingrandimenti di circuiti stampati o *microchip* (quasi alberghi diurni da *Blade Runner*). Si trattava di *ready-made* panoramici, di plastici urbani in prospettiva, corredati di vegetazione sintetica, impenetrabili alla vita, e con porti su mari e fiumi davanti a cui la balneazione era l'ultimo dei pensieri o un riflesso [29]. Il paesaggio diveniva simile a una natura morta, solo un po' più grande, anche se, al solito, entravano in gioco varie perizie tecniche, che erano da riportare alla pittura romantica inglese e francese e all'immancabile sodalizio con lo spettatore.

²⁹ R. Cresti, *Il buio fra le pieghe*, in Nicola Nannini. *Divertissement*, cit., p. 21.

Certe recenti prove neomimetiste gli avevano fatto da guida (aveva toccato gli orli della Metacosa³⁰, ormai dissolta), ma il clima di ogni dipinto s'avventurava a una stagione rigida, indistinta, ove spazio e tempo tendevano a corrispondersi in un'immagine «globale», di fine e d'oltre Novecento. Aveva dipinto Ferrara dall'alto come un luogo senza luogo: *Gerusalemme Atene Alessandria / Vienna Londra / Irreale*³¹...

La sua pittura sfiorava ora un massimo di divaricazione tematica e d'insieme, ponendo a rischio di dissoluzione il centro immaginativo. Eppure, a guardar meglio, si coglieva una corrispondenza fra i *Divertissement* e le vedute, che consisteva in un'eguale indifferenza al contenuto. Si percepiva sempre un interesse unitario per il dipingere in se stesso. I balocchi come le città erano poggiati sul luogo che occupavano, portatori di una trama «altra» rispetto al loro stesso contesto di apparizione, e non era casuale che certi paesaggi palesassero alla base varie sgocciolature: le tracce di un «non finito» che ne indicava il valore autonomo, puro e non di mimesi.

I *Divertissement* erano immagini di balocchi; i paesaggi urbani, invece, balocchi d'immagini. E, nella loro distanza convergente, si avvalorava l'Io personale, il suo potere, con una implicita, fertilissima ironia rispetto allo stesso dato biografico (di qui la «crudeltà» suddetta), che si traduceva e si sarebbe sempre tradotta in pittura e non più in contenuti, avanzando con tutte le ricchezze nel frattempo attinte. Si costruiva e rafforzava decisamente la sua presenza fra i giovani pittori italiani figurativi, con una distinzione sul campo, che nasceva dal muovere in modo sorvegliato l'immaginario (non lo sfiorava Füssli, nuovamente popolare, né il fosforescente Blake né il glaciale Friedrich né il lineare de Chirico, e neppure il rivalutato Casorati), smagrendo la pittura e l'osservare il mondo senza ridurre i particolari.

³⁰ Così si denominò un gruppo di artisti, formato da G. Bartolini, G. Biagi, G. Ferroni, B. Luino, S. Luperini, L. Mannocci e G. Tonelli, che, dal 1979, si propose in una serie di mostre tenutesi in Italia e all'estero. Ferroni ne fu il principale esponente e punto di riferimento.

³¹ T.S. Eliot, *La terra desolata*, Einaudi, Torino 1963, p. 45, vv. 374-376.

Anzi proprio al tocco della realtà, la memoria dell'arte pareva rinnovarsi nella direzione di un'autonomia d'espressione consistente in infiniti adattamenti pratici, senza che il coinvolgimento nella singola prova superasse il limite di un equilibrio al massimo solo rimandato. Lo si chiamerebbe mestiere, maturità raggiunta. Era così. La *Metafiction*, diceva Waugh, è nel «criticare» l'arte mentre la si «produce», aumentando il peso del soggetto in ogni cosa e oltre; e mettendo a nudo il processo³².

II.

L'estraneo è di nuovo in città

Ernst Jünger

Nuda Veritas, questo era il titolo che avevo scelto per una nuova mostra, tenutasi alla Galleria Forni di Bologna alla fine del 2007 e poi spostata agli inizi del 2008, nella stessa città, al Museo della Sanità e dell'Assistenza, nello spazio ritrovato dell'Oratorio della Vita, ricco di tele e plastici decori di maestri del Cinque-Seicento. Una mostra importante che riassumeva tutto il suo recente percorso, il quale aveva avuto, l'anno prima, un passaggio non meno rilevante alla Galleria Annovi, di Sassuolo, ove erano stati esposti, per la prima volta, i *Types*: ritratti di uomini e donne a grandezza naturale, discendenti da un Adamo e da un'Eva che mi ricordavano le tavole anatomiche un tempo tipiche delle copertine dei quaderni Pigna [37, 38].

Era strano osservare come il suo lavoro si fosse appuntato sulla figura intera per cavarne un ritratto anonimo. I *Types* erano tipi umani d'ambo i sessi e di varie età, passanti per strada o in attesa alle fermate degli autobus (proiezioni tardive di compagni d'un tempo sulle corriere fra Cento e Bologna), o in piedi davanti a vetrine o a scansie di supermercati, come sviluppi pittorici di «vivi»

³² P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, cit., pp. 21-34.

o di «ritornanti», dotati tutti di *optional a latere* (biancheria intima, borse, pettini, occhiali, guanti: fossili fotogrammi di *Zabriskie Point*) e resi in corpi appena ritagliati dalla folla. Mi ricordavano *The Sixth Sense* (1999), di Nigh Shyamalan, nel quale un bambino ha la facoltà di vedere i morti ancora fra i vivi, in un ambiguo teatro dove presente e passato s'uniscono senza interruzione. E anche un altro film, *The Others* (2001), di Alejandro Amenabár, dedicato allo stesso tema, con la differenza che i protagonisti sono «già morti» in stanze e giardini di una antica dimora di campagna.

I *Types* si ponevano idealmente a metà fra i due film. Impossibile determinare se si trattasse di vivi o di morti (e lo stesso dubbio investiva lo spettatore). Ma non era iperrealismo, che dichiara per eccesso la propria falsità. Era sufficiente il loro aspetto imperfetto, al limite della vita (da che parte non saprei), a creare una atmosfera inquietante. Ogni figura assorbiva l'esterno come se il paesaggio circostante svanisse in una giacca a vento, il cielo nell'orlo del cappuccio d'una pelliccia sintetica, la strada in uno scooter, il bus o il circolo ARCI nella borsa di plastica con poca spesa d'un pensionato [39-43]. Lo sfondo era sempre opaco, come il vetro di una porta-finestra: la *Notte di tutti e di nessuno* si mutava nel *Giorno di tutti e di nessuno*.

Pittoricamente era così. Bastava fare attenzione ai particolari per vedere che fra le primitive istanze tematiche, le memorie dell'arte, foriere di variazioni tecniche, e l'osservazione del vero, si istituiva una continuità coi primi ritratti familiari, gli alberi, gli argini, i contesti scaleni e i cortei spettrali dei notturni, i balocchi e le vedute. L'«irrappresentabile» dei *Divertissement* riappariva a grandezza naturale: il balocco si incarnava in un abitante di quelle città moderne senza vita o che tali parevano dall'alto, ma ciò che si produceva era una paradossale «temperatura» reciproca, una misura affatto credibile, che salvava il verosimile senza restarvi prigioniera.

Quando invece lo sfondo, costituito perlopiù dalle solite villette a schiera e affini, «padane» ma anche «globalmente occidentali», prendeva il sopravvento, in questo caso i titoli erano *Houses #*, le presenze umane o di cani tendevano a sbiadire (la

memoria correva alle «lavagnette»), sottolineando una discrasia spazio-temporale riguardante anche la ruota di una bicicletta poggiata a un muro, di cui più o meno un terzo svaniva nel nulla [45]. Come in un bestiario vi erano, inoltre, numeri romani a segnare i corpi quasi per poterli riporre nella scatola e riprenderli *ad libitum*.

Porte e finestre, case e corpi erano chiusi, da dentro e da fuori, in «altri occhi». Se fossimo stati in «loro» e fossimo scesi in strada, non avremmo saputo dire «chi» era a muoversi o, invece, a «stare»; «chi» avremmo incontrato e «chi» si sarebbe incontrato «in noi». L'«altro» indossava un casco, un berretto, una cuffia o era un'auto parcheggiata, com'era già stato una casa, una via di campagna o un intero paese...

Il corpo. Dipingerlo è come scavare intorno a un'orma, o a una nuvola, approfondire e definire lo spazio circostante, che può riservare le sorprese più sconcertanti. Da dove viene il corpo? Non da «quel» capo, da «quegli» occhi (tronco, braccia, gambe, ecc.), ma dall'«altro», che l'ha spinto e magari spento nella materia del mondo, terrestre o area. Il corpo è velato. Lo si può vedere, come il dio Eros, solo negli effetti, risalendo la corrente fino alla soglia su cui s'aggirano presenze terrificanti, indefinibili, tra la vita e la morte: come in *Spettri* (1881) e in *Quando noi morti ci destiamo* (1899) di Henrik Ibsen, in cui l'oltremondo si insinua nella trama da sottili margini d'assenza. Kurtz, alla fine di *Cuore di tenebra* (1902) di Joseph Conrad, chiude la sua peripezia ai limiti e insieme al centro dell'umano, gridando: «L'orrore!». E un'eco del suo grido è rimasta, dopo la Grande guerra, nelle cittadine del New England, che Lovecraft descrive e Edward Hopper ha, in apparenza, ripulito dai mostri, con una pittura che cela in superficie gli inizi oscuri dell'«altro»:

«Nessun'anima viva in vista nemmeno in queste strade [...] le finestre dei secondi piani e delle soffitte tutte quante rigorosamente chiuse e sigillate. Segregazione e segretezza sembravano essere davvero universali in questa silenziosa città dominata da alienazione e morte, e mi risultava impossibile sfuggire alla sen-

sazione di venire osservato, scrutato, ad ogni angolo, da occhi sinistri che mai si chiudevano»³³.

Le *Houses* [44-49], parallele ai *Types*, avevano caratteri hoppeariani (e persino, per risalita ai padri, vermeeriani). Ma era sicuro che quegli «occhi» fossero stati davvero rimossi? O non erano gli stessi occhi che, nei notturni, vagavano fra le scene di un teatro senza muri, attori e insieme spettatori delle loro vite precedenti o future?

Alfred Hitchcock, fra Lovecraft e Hopper, ne *La finestra sul cortile* (1954), descrive una realtà senz'esterno e «l'orrore», cioè il corpo fatto a pezzi di una donna, lo dissemina ovunque, persino (forse) nell'aiuola ben curata e pulita ove un cane scaverà per caso nel suo momento d'aria. Già si era agli albori del mondo tecnicizzato, murato e ormai «preglobale», seguito ad Auschwitz e a Hiroshima: «Quando il mondo si fonda nell'oggettività delle funzioni calcolate è trasposto nell'insensibile e nell'invisibile»³⁴, scriveva, più o meno negli stessi anni, Heidegger (l'avevo citato a Periceto).

Fattorini, postini, poliziotti, giovani, anziani, vicini di casa, cani, passanti, vittime e carnefici, sul set di Hitchcock, perdono ogni consistenza, ogni fisicità. Sembrano quasi entrare e uscire da astratte porte girevoli dipinte da Mondrian.

La finestra sul cortile (che Lucian Freud avrebbe ridipinto ancor più «astratta», nei cortili a Paddington) era una «inquadratura» che precorreva i tempi, e, per eterogenesi di fini, i *Types* trovavano in essa un precedente anche rispetto al loro tempo: erano una metamorfosi dei «ritornanti», ma, del pari, immagini di un tempo in cui il mondo occidentale aveva oscurato tutto lo spazio intorno a sé, facendone un artificio «globale» da occupare interamente.

³³ H.P. Lovecraft, *Il dominatore delle tenebre*, cit., p. 377.

³⁴ M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 281.

III.

con l'arida pianura dietro di me

Thomas S. Eliot

Sì, l'opera di Lucian Freud era all'origine dei *Types* (e delle *Houses*), ma era anche l'ultimo anello di una catena di rappresentazioni del corpo come epicentro di catastrofi.

Tutto era incominciato da Klimt e da Schiele, i quali avevano ripreso nei loro dipinti la solida dissolvenza dei nudi di Rodin. La figura umana era stata poi davvero annichilita nell'arte, com'era avvenuto materialmente nelle due guerre mondiali. E una sua ripresa, pur metaforica o metafisica, si era avuta solo con Jackson Pollock, Yves Klein e Joseph Beuys. Beuys in particolare era stato la condotta dell'immagine umana fra le due metà del secolo, alla fine della quale si trova la pittura di Odd Nerdrum, in cui i corpi appaiono come nomadi dispersi in un infinito orizzonte di non-luoghi. Beuys era stato il corpo perduto ma non vinto dell'umanità, cui Nerdrum (che l'aveva frequentato) aveva voluto ridare immagine nell'Età della pietra (atomica). E la stessa via avevano tentato poi, decretandone però un impossibile recupero o un'infinita cancrena, John Currin con le fotografie di «conigliette» di «Playboy», e loro affini, ridipinte a olio, e Sam Dillemans con i suoi «pugili». Va da sé che un punto di snodo comune era stato Francis Bacon.

Ma Nerdrum e Freud avevano calato le loro figure nella quotidianità di un presente, rispettivamente, tellurico o decomposto, estendendone i caratteri a tutto lo spazio circostante. Non si trattava solo di corpi «altri»: l'«altro» investiva tutta la realtà. Lo si vede, con «agghiacciante simmetria», nel primo, dalla barbarica fantasia dei contesti; nel secondo, dallo scorcio urbano entro la finestra dipinta alle spalle di certe ritratti. L'«orrore» dell'arte «immaginaria», sette-ottocentesca, come il «silenzio» d'interni, male o ben ammobiliati, appaiono comunque – avanti o indietro fino a Rembrandt –, nel «qui e ora»: nel *nowhere* come nel *now-here*. Ciascuno può vederli dalla propria «finestra sul cortile» o, se ne dispone, dal proprio ritratto.

Nuda Veritas ne era una declinazione meditata: un labirinto di immagini che, partendo da remote influenze della Secessione viennese e dei suoi portati, si affacciavano dalle opache finestre occidentali dei *Types* (in alcuni casi delle vere e proprie rivisitazioni di ritratti a figura intera di Klimt e Schiele, compiute, appunto, attraverso Freud) e che investivano di lemuriche proiezioni la «pianura» intorno a Cento, fino a fare apparire un'«altra Ferrara», anch'essa ormai «globale», come in *Houses n. 6* [44], gioiello di pittura e sintesi di poetica e di impoetica, nella quale lo specchio della Venere klimtiana fa vedere, lungo il Po di Volano, solo quello che «non c'è»³⁵.

Mi ricordavo di quei luoghi, all'indomani di decorosi Capodanni, risonanti delle immancabili esecuzioni eurovisive di *Sul bel Danubio blu*. E concludevo: «Nannini, sostituita con lo specchio la “lampada” accesa *A la Madonnina del Ponte*, s'avvicina oggi alle spalle di chi osserva le sue tele e gli bisbiglia all'orecchio: “*Nuda Veritas*”»³⁶.

IV.

Sono andati via tutti
Vittorio Sereni

Quel punto di vista non ammetteva ritorni, ma solo sviluppi non meno «veritieri». Ci fu, alla fine nel 2008, una nuova mostra di notturni, alla Galleria le Muse di Andria, che documentava una circolarità sempre ampia all'interno del lavoro, ma anche una sempre maggiore coscienza del suo «centro». Gianni Cerioli, nel catalogo, indicava l'esistenza d'un «campo d'indagine specifico» in cui l'Io si faceva «azione»:

³⁵ R. Cresti, *Nuda Veritas*, in *Nicola Nannini. Nuda Veritas*, catalogo della mostra, a cura di R. Cresti e di G. Campanini, Galleria Forni, Bologna, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE) 2007, pp. 14-16.

³⁶ *Ibidem*, p. 16.

«Gli ultimi notturni non hanno presenze umane viventi o fantasmatiche. Solo il vento e la luce artificiale tra silenzio e memoria invadono ogni interstizio. La luminosità dei lampioni porta una nuova bidimensionalità all'interno del quadro. Le facciate dei palazzi e delle case vengono come schiacciate dall'invasione del fascio luminoso, captano eccedenze e carenze, fanno filtrare la più piccola variazione prima che tutto si perda nel buio. [...] Svuotati della umanità che di giorno li attraversa [...], questi siti acquistano altri sapori, aprono squarci nel tempo e nel possibile»³⁷.

«Isole» all'origine di tutto, i notturni si erano modificati tramite altre immagini, lo si è detto, più personali. Non interessa comunque stabilire il prima e il dopo: in essi molti materiali convergono, e la loro sintesi, al tempo stesso, ripartiva per altri approdi.

C'era sempre stata una alternativa, quasi preventiva, rispetto a certi *cul-de-sac*. Anche se bisognava arrivare fino in fondo, esaurire tutte le possibilità. Vuotare la scena per farvi affluire nuove ombre, nuove presenze mentali o percettive.

Intanto continuavano gli inviti e le presenze frequenti nel cosiddetto (o detto così) «mondo dell'arte», opaco e lucente come tutti i mondi. In cui Nannini si ripeteva, erano versi suoi: *C'è chi nasce con la notte / dentro/ [...] è giorno è notte*. E, in quell'attiva sospensione di sé, la folla notturna o diurna di *tutti e di nessuno* scemava piano fino all'ultimo lume, all'ultimo passo. Ora non c'era più nessuno. Solo la freccia intermittente, che un'auto metteva, prima di svoltare, per una via, nel buio. *Buonanotte Bill. Buonanotte Lou. Buonanotte May. Buonanotte*³⁸.

Nient'altro.

³⁷ G. Cerioli, *Le residenze notturne dell'Io*, in Nicola Nannini, *Gli ultimi notturni*, catalogo della mostra, Galleria Le Muse, Andria (BA), Siaca Arti Grafiche, Cento (FE) 2008, p. 16.

³⁸ T.S. Eliot, *La terra desolata*, cit., p. 29, vv. 170-171.

THE OTHERS

I.

Sono sempre gli altri a morire

Marcel Duchamp, per la propria tomba

Non era mancato chi si fosse occupato del suo lavoro con idee diverse dalle mie. Proviamo ad alzare gli occhi dal piatto e a guardare intorno. Agazzani continuava a insistere sulla tecnica della pittura, dalle *Matite* in avanti, riconoscendovi un fine persino «politico» (vi torneremo fra poco); vi era, invece, chi privilegiava i contenuti.

Campanini, nel testo per *Nuda Veritas*, aveva insistito sul contesto ambientale, locale, facendomi pensare a Oriani da romanzi come *La disfatta* (l'ho citato): «La strada larga e piana si distendeva pigramente per la ricca pianura»³⁹. Nannini, affermava, dipinge «la vecchia cassetta della posta, il muro della casa in pietra a vista corroso dall'umidità, dal vento, dal gran secco di luglio e agosto, la pietra che tiene ferma la porta di accesso alla cassetta. [...] È un ritratto e contemporaneamente una natura, ferma, immobile, morta, L'opera però ci suggerisce una storia, che è invece in movimento dalle origini di quella casa fino alla persona che vi abita oggi»⁴⁰.

I due orientamenti avrebbero trovato una convergenza nella mostra, del 2011, ancora alla Galleria Forni di Bologna, in cui sarebbe stato coinvolto, sotto l'insegna *Di cielo e di terra* (sottotitolo: *La grande pianura*), Gianluca Corona, pittore milanese, allievo di Donizetti, specializzato nella natura morta.

Per l'occasione, Campanini stesso avrebbe scritto di altri paesaggi padani di Nannini: «Sono opere dal forte impatto emotivo, a volte anche didascaliche, [...] ma le pennellate e la luce distribuita sulla tela parlano di una poesia indiscreta e a volte strug-

³⁹ A. Oriani, *La disfatta*, cit., p. 171.

⁴⁰ G. Campanini, *Ritratti di città con abitanti*, in Nicola Nannini, *Nuda Veritas*, cit., pp. 22.

gente»⁴¹. Poi delle tele di Corona: «La qualità della sua mano è innegabile, il tocco di luce che colpisce metà uovo è l'elemento che lo tiene in equilibrio sul bordo del muricciolo»⁴².

Alle spalle della mostra se ne collocavano altre, cui ho già fatto in parte riferimento, ma che vorrei riprendere. Era stato in particolare Agazzani, critico *toto coelo* militante, che aveva inquadrato Nannini in una comune cornice, la quale egli definiva «politica», non in senso ideologico, bensì d'una ideologia della pittura come arma contrastante la «modernità» nei termini in cui quest'ultima era stata «rivista» da Jean Clair in una lunga serie di saggi inaugurata da *Critica della modernità* (1984).

La posizione assunta da Clair forse non era esattamente quella, ma certo la sua risonanza era stata ed era tale. Nel decennio Ottanta si era aperta anche da noi la caccia alla «continuità col passato», dopo le estreme rotture «moderne» (o tali reputate) degli anni Sessanta-Settanta, già funzionalmente ricomposte da vari contraddittori impulsi alla pittura (Transavanguardia, Nеоespressionismo, Anacronismo, ecc.), che l'avevano propiziata. Il processo aveva assunto un indirizzo più chiaro con la grande collettiva *L'opera dipinta 1960-1980* (che iniziava con pittori nati negli anni Trenta), curata da Carlo Arturo Quintavalle nelle Scuderie della Pilotta a Parma e poi a Milano, nella Rotonda di via Besana; e aveva avuto un ideale approdo e un punto di già progettata ripartenza in quella intitolata *Vitalità della figurazione. Pittura italiana 1945-1988*, curata da Vittorio Sgarbi al Palazzo della Permanente di Milano.

Anche la riscoperta, in tempo quasi reale, di pittori come Gianfranco Ferroni e dei suoi molti seguaci (dentro e fuori la Metacosa) era stato frutto dello stesso indirizzo (l'antologica del pittore livornese, curata da Sgarbi, si sarebbe avuta nel 2007 a Palazzo Reale di Milano), con un contestuale aumento di occasioni espositive, tutte curate da Sgarbi stesso o da suoi sodali, dedicate ai generi

⁴¹ G. Campanini, in *Gianluca Corona e Nicola Nannini. Di cielo e di terra. La grande pianura*, catalogo della mostra, a cura di V. Cwalinski, Galleria Forni, Bologna, CTS Grafica, Città di Castello 2011, p. 61.

⁴² *Ibidem*, p. 64.

della pittura e al tema del realismo, come *L'inquietudine del volto. Da Lotto a Freud da Tiziano a de Chirico*, tenutasi a Lodi nel 2005; quindi *Arte italiana, 1968-2007. Pittura*, a Palazzo Reale a Milano, *Nuovi realismi* (un precipitato del Premio Michetti 2007), curata da Maurizio Sciaccaluga a Francavilla al Mare, ma avocata a sé, nella cura, di nuovo da Sgarbi al PAC di Milano, e ricondotta, nel 2010, al Premio d'arte contemporanea Arciere (nell'isola di Sant'Antioco), quindi al Festival dei due Mondi di Spoleto.

Tale indirizzo, in cui Nannini, insieme a pittori di generazioni molto distanti fra loro – quali Giorgio Scalco (1929), Maurizio Bottoni (1950), Lino Frongia (1958), Paolo Quaresima (1962), Agostino Arrivabene (1967) e altri –, era stato coinvolto, si affermava inoltre, nel 2011, allo Spazio Guicciardini di Milano, con la rassegna *Il mito del vero*, firmata da Giacomo Maria Prati e Paolo Lesino (nel catalogo s'aggiungeva uno scritto di Philippe Daverio), in cui figuravano, secondo l'indirizzo di una specie di neoguelfismo estetizzante, i reduci di molte battaglie (chi ne voglia avere il quadro culturale legga *La rivoluzione conservatrice in Italia* [1987/94] di Marcello Veneziani). Un poco com'era avvenuto, con un'estetica di segno opposto, negli anni Cinquanta-Sessanta, con l'incontro fra iporealisti-socialisti (Mario de Micheli) e transcattolici (Giovanni Testori), uniti dal male di vivere nel Realismo esistenziale.

Nannini «politico»? Sì, forse alle volte deuteragonista nella pugna, ma in essa presente e tale, si potrebbe dire, *ab ovo*, per certa sua matrice religiosa poi via via smarritasi, almeno in apparenza, rivelata da alcune giovanili *Crocifissioni* e da progetti successivi di analogo contenuto. Agazzani ne faceva scaturire una posizione etica, una specie di «verismo spirituale» (e qui il rimando poteva essere anche a certi aspetti del Divisionismo) che aveva favorito, in vari modi, il rapporto con la realtà. Non erano argomenti estranei a quelli di Campanini, ma risultavano più radicali in termini di visione del mondo e di ruolo svolto dall'arte nell'epoca presente:

«Scelta politica per un artista significa aderire a un linguaggio anziché a un altro; aderire a un “movimento” piuttosto che a uno

dei mille alternativi. Scelta politica può essere anche quella di non scegliere, di barcamenarsi a seconda del vento da questa o da quella parte; scelta politica è anche e soprattutto quella di sentirsi appartenenti a una certa famiglia, riconoscersi in un passato e in quello specchiarsi per ripartire verso il futuro. In arte, come in politica, il fine (spesso) giustifica i mezzi»⁴³.

In tal senso i *Types*, esposti, come già ricordato, per la prima volta nella mostra del 2006 alla Galleria Annovi, per il cui catalogo Agazzani scriveva, avevano un carattere «umanistico»:

«Dipingere l’Uomo significa per un pittore (o per uno scultore) affrontare il Mistero per eccellenza; quel Mistero Incarnato in Cristo (l’Homo, appunto), volenti o nolenti. [...] In quest’ottica Nannini si ritrova ad affrontare il Mistero della figura umana [...], quasi annullandosi in essa, quasi a volersi limitare a rappresentare un catalogo di diverse e vane umanità così come appaiono, senza forzare l’occhio (e la mano) oltre i confini dell’umanamente (e socialmente) riconoscibile»⁴⁴.

La tecnica del dipinto ne esaltava la facoltà di mimesi, arricchita, secondo le parole riferite da Francis Bacon a Velázquez (Agazzani, citandole, ne faceva il fulcro della sua lettura), da quella di «tenere l’immagine così vicino alla [...] illustrazione e allo stesso tempo di rivelare con tanta intensità le emozioni più grandi e più profonde che un uomo possa provare»⁴⁵. Analogo effetto aveva registrato Sgarbi:

«Un tempo noto come paesaggista dai toni quasi ottocenteschi, il bolognese Nicola Nannini ha invece rivolto in tempi recenti la

⁴³ A. Agazzani, *Codex nanninianus*, in Nicola Nannini. *Nuovo Evo, gli uomini e gli accessori nell’epoca dell’insicurezza*, catalogo della mostra, Galleria Annovi Arte Contemporanea, Sassuolo (MO), Litostampa La Rapida, Reggio Emilia 2006, p. 3.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁵ *Ibidem*.

sua attenzione al corpo umano, in una ricerca altamente descrittiva e dagli ottimi esiti pittorici. Sono corpi di individui anonimi, ora brutti, ora belli, ora giovani, ora vecchi, in una curiosa e assai originale scansione non soltanto delle fisionomie, ma anche dei principali accessori d'abbigliamento [...] che li accompagnano nella vita di tutti i giorni, con forte effetto di rimando alle tavole scientifiche e anatomiche del Cinquecento e del Seicento»⁴⁶;

Aldo Benedetti avrebbe svolto, in seguito, considerazioni non dissimili:

«[...] Nannini vuole indagare come un chirurgo, in una vivisezione che parte dai paesaggi per addentrarsi nelle case e scoprirne i personaggi, spogliarli dei loro abiti e sottoporli a un processo di identificazione e catalogazione: sono quasi una scomposizione organica, una proiezione di frammenti personali che compongono un profilo caratteriale, vere e proprie “lezioni” oppure meglio “sezioni” di anatomia, autopsie di un’analisi esistenziale che sembra risolversi in una figurazione scientifica. [...]. Prende così forma una “tipologia” umana, esattamente come la tipologia urbanistica, quasi un “atlante” di foto segnaletiche, di casistiche che individuano modelli e mimetizzazioni caratteriali: è la sintesi di una metamorfosi infinita [...]»⁴⁷.

L'affinità fra corpi e case (ovvero *Types e Houses*) toccava di nuovo la questione dell'unità della pittura a prescindere dal suo contenuto e, al tempo stesso, alludeva a un affinamento formale scaturente dal contatto problematico fra «corpo e casa». Insomma la questione, ben indicata da Benedetti, riguardava implicitamente lo spazio concettuale che collegava «i corpi e le case», e quello epifenomenico del rapporto fra il soggetto (di qualunque genere) e

⁴⁶ V. Sgarbi, XXXVIII premio Sulmona, catalogo della mostra collettiva, Polo civico diocesano, Sulmona (AQ), Arti Grafiche Galvan, Sambuceto 2006, p. 19.

⁴⁷ A. Benedetti, *Nicola Nannini, sezioni di anatomia*, in «Ekecheiria», VI, 5, Libreria Bocca, Milano 2013, p. 10.

lo sfondo che, nel dipinto, l'avrebbe accolto. Ma, quest'ultimo l'avrebbe accolto, o ne sarebbe stato accolto, modificato?

Pongo questo interrogativo perché l'ultima questione che intendo trattare qui è quella dell'*arbor genealogicus nanninianus* in termini locali, ma anche di contesto nazionale. In realtà i due termini sono uno, che si precisa da due punti di vista diversi, non per forza antinomici. È, direi, una questione di *milieu*, che corrisponde a una storia. Quale? Quella dell'arte figurativa negli ultimi vent'anni del XX secolo.

II.

e nell'ombra si crea il suo contrario
Gottfried Benn

L'ho già menzionata quella storia e, tuttavia, vorrei darne conto con qualche aggiunta, che non pretendo ultimativa, ma solo di saggio, di indicazione di massima, ma non inutile, forse, a chiarirne i particolari e soprattutto i grammi. Se guardo la pittura di Ferroni, di Donizetti, di Scalco, che sono quasi coetanei, e in parte quella di Tommasi Ferroni, di poco più giovane, fino a Bottoni, avverto che la «continuità col passato», a parte gli influssi antichi o rinascimentali, rimanda soprattutto a Pietro Annigoni, a Gregorio Sciltian, e in generale a quel linearismo chiaroscurale del Novecento italiano che, a partire da Achille Funi (a lungo docente di pittura e poi, fino al 1960, direttore dell'Accademia di Brera), assume caratteri iperplastici e neomanieristi pur sempre in rapporto a una visione diretta del dato di natura.

Ma questo non basta. La sua specificità storica ha altri punti di collegamento, più recenti. L'atmosfera di smarrimento della pittura creatasi negli anni Sessanta-Settanta aveva richiesto un ritorno, non all'ordine, ma, come era avvenuto subito dopo la Grande guerra, e come de Chirico aveva auspicato, alla scultura. Certo, non poteva essere più la scultura classica, ma quella del classicismo moderno, svoltosi in Italia nel XX secolo a partire da Adolfo Wildt e dalla sua complessa discendenza, che giunge, di-

versificatasi al massimo tra Francesco Messina e Luigi Brogгинi, fino ad Alik Cavaliere.

Si dovrebbero accostare i dipinti di Ferroni e le sculture di Cavaliere degli anni Settanta-Ottanta, ma quello che conta ricordare, nella pittura figurativa in genere, è il legame, più lineare che coloristico, ossia astratto, con lo spazio, che ne rivela la latente vocazione architettonica, portata nelle cadenze e nei particolari della vita quotidiana. Per tutti i pittori citati si potrebbe parlare di una sorta di «design verista o realista», nel quale pare di scorgere addirittura delle risonanze dell'opera degli architetti milanesi degli anni Trenta (anche Funi l'era stato), come Luigi Figini, Gino Polini, Gio Ponti, spesso progettisti di interni e d'oggetti di uso pubblico o privato.

Il rinsaldato legame fra pittura e scultura in uno spazio mentale, ossia architettonico, aveva dato e dava luogo a una poetica dell'oggetto «perfetto» (il cui precedente storico o addirittura archetipico si può forse immaginare nella *Saliera* di Benvenuto Cellini per Francesco I di Francia; e altri moventi plastici più recenti in Martini e Messina) appoggiato sopra uno sfondo il quale quasi non lo riguarda. La luce che l'investe, soffusa fra assi cartesiani, evoca le vetrine eleganti e i negozi di antiquari di via Monte Napoleone a Milano. Si tratta di varianti di «nature morte», nelle quali si colgono, a volte, sottili rintocchi dalle Fiandre e dall'Olanda antiche.

Ora, pur condividendo la qualità di quell'arte, la pittura di Nannini non era in essa al suo posto. L'Emilia non ha quell'«architettura». La sua virtù è a contatto con la terra, al massimo con qualche oggetto impolverato (non ci sono vetrine, ma tavoli, mensole, scanse). E lo spazio le è dato come plasticamente aperto al fuori, in un paesaggio che è anche nelle pieghe dei corpi, e si muove con esse. Non c'è dubbio che l'«ultimo naturalismo» di Arcangeli ne ha segnato l'estrema interpretazione e lasciato un'eredità forse troppo pesante da portare ancora. Forse, oppure no?

Intanto c'erano con Arcangeli anche i lombardi (Morlotti) e poi le cose avevano avuto un loro aire, parallelo, in molti sensi, ad altri eventi. Le censure autoctone (ideologiche come estetiche) avrebbero anzi giovato. Il corso d'acqua si sarebbe, per un certo

tempo, incavernato, come nei canali che attraversano Bologna, poi sarebbe gradualmente riemerso. Ne tracciava la linea locale (ma non troppo o non soltanto) Basile, nell'impegnativa presentazione della mostra *Arte a Bologna. Generazioni a confronto*, alla Galleria Graphique, di qualche mese precedente a *Nuda Veritas*:

«Gli artisti che danno “immagine” a questa mostra sono Dino Boschi, Leonardo Cremonini, Wolfango Peretti Poggi, Lidia Bagnoli, Alessandro Giusberti, Sara Berti, Nicola Nannini, Antonella Cinelli e Alberto Zamboni. È lungo il cammino dei primi tre se si pensa che la polemica del Fronte nuovo delle arti l'hanno vissuta in diretta. [...] Erano a conoscenza dei fatti, sapevano delle prese di posizione di Vittorini, Vedova e naturalmente della questione relativa alla politicizzazione o meno della comunicazione artistica. Hanno soppesato le diverse posizioni con attenzione mantenendo però un certo distacco, non si sono schierati né da una parte né dall'altra, hanno invece fatto il possibile per riappropriarsi del sogno interrotto dalla guerra, riprendere cioè a dipingere, a colorare i pensieri e a dare sostanza all'aristotelica idea secondo la quale l'artista anziché limitarsi a imitare la realtà, la ricrea»⁴⁸.

L'impianto storico-critico aveva dunque l'asse portante nella terna Boschi, Cremonini, Wolfango: i primi due pittori di superficie, il terzo invece di plastiche profondità, di un informale figurativo, che solo in apparenza è una contraddizione perché riconduce, pur senza proporzioni oggettive, il *de rerum natura* al verosimile. In breve: per Boschi e Cremonini, la linea ideale era Rembrandt, Vermeer, Ingres, Bacon; per Wolfango quella Rubens, Rembrandt, Géricault, Courbet, con qualche acquisto tardo novecentesco prolungatosi oltre la data di scadenza (Domenico Gnoli). Ma soprattutto, in Wolfango, una maestria carnivora, in primo luogo, nel disegno.

⁴⁸ F. Basile, *Arte a Bologna. Generazioni a confronto*, catalogo della mostra collettiva, Galleria Graphique, Bologna, Arti Grafiche della Torre Auditore, Auditore (PU) 2007, p. 10.

Bologna, nell'arte del dopoguerra, era stata anche altro (mi vengono subito in mente i nomi di Sergio Romiti e di Luciano De Vita), ma qui si doveva stare alla figurazione nuda e cruda, tassativa. Che andava pur bene (*Anche la formica è un centauro nel suo mondo di draghi*⁴⁹, celebra un verso di Ezra Pound, che non ha verso) e infatti le generazioni più giovani l'avevano in certi casi riletta a centro di gravità.

Ma il punto non era nella scelta della figurazione quanto nel fatto che essa (negli «anni di piombo» delle arti, e si vuol dire gli anni Settanta in particolare, che ci sono stati e hanno prodotto molte vittime) obbligava a una marginalità operativa implicante una salutare lentezza di verifiche, in primo luogo private, con la parallela crescita di una consapevolezza che, se non era incrollabile, proprio non lasciava speranza: «Il perduto per il mondo conquista per sé il suo mondo»⁵⁰, afferma Nietzsche.

Figurazione era solitudine e solitudine insoddisfazione: ansia di apprendere per far meglio, non dei vivi, ma dei morti. E «meglio» qui stroppia né si rende necessario dichiararlo, se non per dire di un impulso che, per qualcuno, si risolverà in *qualcosa*, per altri, nel soffiare sul dente di leone. Laurence Sterne dice che, in un romanzo, il primo periodo lo si scrive per propria volontà il secondo con l'aiuto di Dio. Comunque, in solitudine, aumentano le pretese verso se stessi (il pubblico più esigente, perché non vuole comprare, ma disperatamente vendere, e non parlo solo di soldi...).

Di qui l'interesse per il «mondo esterno», per dimostrare di essere al mondo, di condividere qualcosa di umano con chi guarda il disegno, la tela dipinta, l'incisione. Non solo il discorso che qualcuno ha tenuto su una rivista, in un saggio o in un libro, magari bellissimi, ma il processo dell'arte nel modo più completo. E, proprio a partire da tale ricerca di completezza, la mente in-

⁴⁹ E. Pound, *Canti pisani*, a cura di A. Rizzardi, Garzanti, Milano 1977, canto LXXXI, p. 193.

⁵⁰ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, a cura di M. Montinari e G. Colli, Adelphi, Milano 1992, p. 25.

voca la mano e la mano la mente, finché si istituisce un amore fra le due che non riguarda più gli «altri», vivi o morti, e che aumenta d'intensità, vorace di tutto e insieme (se si è sinceri) del proprio nulla.

La curiosità è quella di vedere dove si andrà a finire «insieme», dove «ci porteremo», cosa apparirà dopo quel nulla che non ci ha fatto dormire di notte per quel maledetto colore o tratto o effetto che non viene, accostandoci alla storia dell'arte come faceva Beethoven ormai sordo al legno lucido del pianoforte che stava suonando. Ma qualche suono arriva o è solo un topo in solaio? Credo, in questo senso, che l'affinità transgenerazionale più profonda e aggiungo mitica, nel senso di ciò che si comunica senza parole, si riscontrasse fra Wolfango e Nannini. Un'affinità senza ruoli né dipendenze, ma per necessità e imprevedibile facoltà di «fare» e di darsene i mezzi. Soprattutto attraverso il disegno, che è idea e insieme carne ierofanica.

Il disegno come impronta del corpo e del tempo vissuti. E come impossessamento dell'«altro», che lentamente diviene disciplinato; sentito e poi modellato, immaginato. Come l'impronta di un pioniere, quale in un romanzo di Knut Hamsun, sulla neve dove poi costruirà la propria dimora. I colori ingrosseranno una primavera di solchi, di umori, di fenditure, di grumi: *Aprile, si sa, è il più crudele dei mesi*⁵¹.

Mi si è chiarito, questo rapporto, incontrando Eugenio Riccòmini a casa sua, nel centro di Bologna, e sarà pure la scoperta dell'acqua calda sentire parlare con ammirazione dei due pittori da chi ne possiede qualche documento e li conserva vicini, forse non solo nello spazio di una parete. Ne ho tratto l'idea di una possibilità che esiste da sempre e, più ancora, da alcuni decenni, senza garanzie mentali o architettoniche predefinite, anzi stringendo il primo piano e lo sfondo in una sola immagine plastica. È questa la radice dell'*arbor genealogicus* che mi interessava recensire, e che mi fa apparire *Types* e *Houses* in un presente continuo, fatto di pieno e di vuoto.

⁵¹ T.S. Eliot, *La terra desolata*, cit., p. 17, v. 1.

Ecco perché dicevo di Nannini che non era al suo posto fra i lombardi recenti e i loro affini, e neppure fra i suoi coetanei in quella mostra sulle generazioni bolognesi (non tratto degli «intermedi», fra i più giovani e la terna suddetta, come faceva Basile), e porto a darmi manforte tutto ciò che ho messo già in luce nel suo percorso. Del quale fanno comunque parte le interpretazioni che «altri» ne hanno dato. L'opera di un artista ha tutto il diritto di essere recepita e presentata nei modi più vari. «La strada larga e piana si distendeva pigramente per la ricca pianura».

Cordialità.

ATTRAVERSO KRUMAU

I.

Ma quel giorno già vanìa
Sergio Corazzini

Sarei tornato a occuparmi del suo lavoro qualche anno più tardi. Nel frattempo avevo visto, in occasione di qualche fiera e alla Galleria Forni (con cui il suo legame si era fatto stabile), grandi paesaggi molto elaborati, ove stili diversi rendevano gli aspetti immediati o comuni della natura [50, 53]. Le tele, a volte, forse per un confronto molto libero con Philippe Garel, erano completate da piccole mensole poste alla base, su cui stavano oggetti veri e propri. Ma, al di là di questo, non avevo potuto fare a meno di pensare alla fortuna che, dal 2006, avevano i suoi allievi all'Accademia di Verona, per la libertà che poneva nel lavoro, e quindi che insegnava loro.

Mi ero tuttavia stupito che mi avesse chiamato, nel 2012, per mostrarmi un'opera, di cui riparlerò più avanti, atipica per lui quanto difficile nella esecuzione: una scultura enorme, in legno, di un corpo umano, per cui si era ispirato al mito ebraico del Golem di Praga. Il *Golem* stava, sedato e imponente, in un laboratorio della Scuola di Artigianato a Cento, forse si ricorderà, una delle sue basi di partenza [60]. Non era ancora chiara la destinazione, il modo di proporlo. Sarebbe passato altro tempo. Direi che in ogni caso proseguiva nella decantazione del superfluo, da pittore «controcorrente» si mutava in «moderno», ovvero alla ricerca di equilibri avventurosi.

Mi aveva richiamato, infatti, l'anno dopo, per un progetto in cui non faticavo a riconoscere un nuovo impulso creativo, legato, come il *Golem*, alla Mitteleuropa. Me ne voleva testimone perché ogni ricominciamento era, in realtà, per lui, una memoria. Aveva bisogno di ritrovarsi agli inizi (ho detto che l'avevo avuto come studente), dando alle premesse della sua pittura la forma di luoghi veri e propri e, appunto, di memorie, primo fra tutti Krumau, ove si era recato nell'autunno del 2010. A mia volta, avevo viaggiato

per la Mitteleuropa, accumulando impressioni che si erano unite allo studio di Klimt e di Schiele, e che si erano poi saldate a fonti letterarie acquisite e amate in tempi ancora precedenti. Ne venne una nuova mostra alla Galleria Forni di Bologna, nel 2013. Il titolo, *Passaggio a Krumau. Omaggio a Schiele*, alludeva all'«attraversamento», più che al «raggiungimento», della cittadina ch'era stata teatro d'atti diversamente tragici nella vita del pittore austriaco.

Il «quadro del quadro» intanto non era mutato: l'Occidente si era esteso «a perdita d'occhio» e il mondo, divenuto, come diceva Heidegger, «invisibile», si era frantumato al proprio interno in un caleidoscopio di «finestre senza cortile», che la «globalità» trasformava, col suo falso movimento, nella «fluidità» di cui parla Bauman⁵².

Nel catalogo rimettevo insieme molte cose e riprendevo, inoltre, tutte le idee che forse la pazienza di chi legge ha raccolto fin qui, e che, per avere ricostruito il percorso del Nostro fino all'uovo, mi facevano persuaso che nasca sempre prima la gallina. La nascita altrimenti non sarebbe un mezzo, ma un fine, e contrasterebbe con quell'altro inevitabile fine, che è la morte. Ripropongo parti dello scritto, interpolandovi riflessioni, collegamenti e qualche precisazione di contesto. La prima delle quali è che il centenario della Grande guerra mi offriva una visione ormai affatto diversa di quell'evento capitale della nostra storia, facendomi vedere un aspetto del tutto dissociato dalla questione nazionale italiana e d'altri popoli, e associato, invece, a quel «tramonto» della civiltà occidentale di cui parla Oswald Spengler.

Mi sembrava, infatti, che la vicenda della Secessione, nella quale Egon Schiele era stato coinvolto a partire da un momento di crisi (il cosiddetto «Gruppo Klimt», del quale egli faceva parte, si era dissociato, nel 1908, da quello storico del movimento, guidato da Hoffmann)⁵³, anticipasse quel «ritirarsi» dell'anima dal mondo che avevo cominciato a sentire, ancora studente e reduce

⁵² Z. Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Bari 2006.

⁵³ Cfr. *Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'Impero asburgico*, catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 1984, Edizioni La Biennale – Mazzotta, Venezia-Milano 1984.

da abbagli politici, leggendo le pagine di un grande scrittore austriaco della fine del Novecento, Thomas Bernhard.

La sorte della Secessione, fallita nel suo sforzo di una riforma estetica del mondo moderno, era stata la stessa cui era andata incontro l'intera cultura occidentale a cominciare proprio dalla Grande guerra, fallimento che era stato, in realtà, tale fin dall'inizio, con un sembiante «favoloso» che aveva sottopelle la *facies hippocratica* della storia:

«Vista oggi l'attività diversamente costruttiva di Joseph M. Olbrich, di Josef Hoffmann, di Gustav Klimt, di Koloman Moser e dei loro sodali riuniti nei *Wiener Werkstätte* ha i caratteri di un processo incompiuto e abbandonato. Perché, in effetti, tutta la vicenda della *Secessione* produsse un "non luogo": una "favola" modernamente ricalcata su fate, cavalieri, incantate residenze e qualche orco. Ma il germe del nulla vi era insito sul nascere, pur celato dalle note maschere dorate, che Karl Kraus vide cadere al sorriso del boia sopra il volto esanime di Cesare Battisti»⁵⁴.

Sapevo bene (l'ho fatto presente in apertura) che Nannini aveva sentito nell'aria viennese *qualcosa* di proprio. Era avvenuto, nel 1989, in modo fortuito, ed egli lo ricordava, in un'intervista con Giovanna Grossato, proprio nell'anno della mostra: «Quel pugno di giorni cambiarono la mia vita. Malessere, benessere, vago senso di nausea, insofferenza, idiosincrasia, vago capogiro; e Vienna, d'attorno»⁵⁵. L'intuizione, vaga ma fertile, era stata, in quel momento, che esistesse una affinità fra i miti naufragati della Grande Vienna e una condizione esistenziale di svelamento del «vero»: «[...] luccicante impero caduto, come giostra in movimento perde i suoi contorni. Aria di perversa malinconia e simboli morbosi del passato, a ellisse, mi accerchiavano». Non era ancora arte, ma ogni umore fermenta col tempo.

⁵⁴ R. Cresti, in *Nicola Nannini. Passaggio a Krumau. Omaggio a Schiele*, catalogo della mostra, a cura dello stesso, Galleria Forni, Bologna (dic. 2013-genn. 2014), Grafiche Step editrice, Parma 2013, p. 8.

⁵⁵ «Area arte», VI, 20, Martini Edizioni, Thiene (VI) 2014, p. 5.

Il caso di Schiele però gli era apparso subito oscuramente personale: «Non ricordo la potenza di ciò che provai allora quando poco più che adolescente vedevo quell'opera e ne sperimentavo le suggestioni e le pulsioni»⁵⁶. Forse esso gli aveva instillato un ideale estetico legato alla tragedia dei giorni che il pittore aveva vissuti, ma anche alla capacità di fare di quella stessa tragedia un'arte. Schiele si era messo in gioco fino in fondo, fino alla fine della propria vita, portata, come vari dipinti rivelano con la chiarezza di un manifesto, a coincidere, paradossalmente, col suo postumo o mai avvenuto «inizio». In tal senso aveva vissuto per due volte, in sé e fuori di sé, la sorte catastrofica del *Ver Sacrum* secessionista, quasi come un «ritornante» o un non-nato. La *Madre morta* (1910) reca in grembo un figlio che non nascerà:

«Per questo a Krumau, sulla Moldava, il fiume blu, dove sua madre era nata, Schiele realizzò, in pittura, una proiezione di sé tra la vita e la morte, come se la Moldava fosse una sorta d'Acheronte che orlava l'abitato (*Città sul fiume blu II* [1911], *Città morta III* [1911]), caricando i paesaggi di un peso di materia cromatica appena riscattato dal punto di vista "a volo d'uccello" (che comunque adottò quasi in ogni prova), facendone il cardine di un'alternanza fra gioco e lutto – qual è nella filosofia del *Trauerspiel* –, infanzia e morte –: *Wunderkammer* e *Todeskammer*»⁵⁷.

In quelle tele, l'elemento favoloso non era stato cancellato, ma trasformato in un linguaggio più «vero»: in una favola schillerianamente «sentimentale», costruita come critica di se stessa per essere ancora credibile. C'era così un'affinità con le opere di Gustav Meirynek, nel cui romanzo *Il Golem*, pubblicato l'anno dopo l'inizio della Grande guerra, si respira un'aria di sfacelo «favoloso», che riguarda Praga, affacciata anch'essa sulla Moldava, dove le case e gli esseri umani paiono coinvolti dalla stessa insinuante decadenza:

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ R. Cresti, in *Nicola Nannini. Passaggio a Krumau*, cit., p. 9 [con varianti].

«E prende a sfilarmi nella mente tutta quella gente strana che abita queste case come fantasmi – non nati da madri – che in quel che pensano e fanno sembrano consistere tanti pezzi messi insieme a casaccio; e ciò più che mai m’induce a credere che tali sogni celino verità oscure, che nella veglia continuano a covarmi nell’anima come tenui impressioni suscitate da fiabe multicolori»⁵⁸.

Percepivo una *correspondance* coi *Types*, le *Houses*, persino coi *Divertissement* (la bambola e i balocchi sono archetipi della Secessione): era come se, riprendendo il contatto coi luoghi e con l’opera di Schiele, Nannini fosse risalito alle spalle del suo stesso lavoro, alle sue motivazioni biografiche, assecondando l’asserto di Baudelaire: «il genio non è che *l’infanzia ritrovata* con la volontà»⁵⁹; o la capacità, come vuol Keyserling, di sciogliere la «critica» in un canto⁶⁰. «Voglio camminare per quelle strade» diceva, «toccare quei muri, studiare i piani sovrapposti come celle d’alveare, le prospettive infantili, i cieli neri e quelli bianchi, le geometrie sintetiche e i panni stesi sulle rive sfrangiate di un fiume nero come il carbone»⁶¹.

Non era tornato a Krumau, ma alle immagini di Krumau che aveva in mente, onde deviare il corso dei loro contenuti originari verso una foce, non «altra» dalle opere di Schiele, ma finitima a esse, piegata verso esigenze espressive e memorie del proprio percorso artistico. Il cui punto di partenza (relativo) e di accostamento alle rive della Moldava andava riportato a quella veduta di case sul Po di Volano (*Houses n. 6*), che era già un rovesciamento della *Nuda Veritas* di Klimt e che costituiva una rielaborazione del modo di render la realtà adottato, in specie da Schiele, «dopo la favola» della Secessione, ma anche attraverso l’intero suo contesto culturale:

⁵⁸ G. Meyrinck, *Il Golem*, Adelphi, Milano 2010, p. 140.

⁵⁹ Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973, p. 939.

⁶⁰ H. Keyserling, *La filosofia come arte*, a cura di R. Cresti, Ed. Accademia di Belle Arti, Macerata 2004, p. 7.

⁶¹ Nicola Nannini. *Passaggio a Krumau*, cit. [dopo il frontespizio interno].

«La crisi della pittura, vissuta da Schiele, viene declinata da Nannini, a rovescio, tramite un minuzioso accordo ricostruttivo fra la mente e la mano – il disegno è sempre stato per lui viatico decisivo alla pittura [...]. Anche i colori subiscono una trasformazione analoga: il rosso, da Schiele impiegato in modo intermittente e a tratti fauvistico, diviene, all'occasione, una tonalità che avvolge una casa intera o un insieme di case, ma, più in generale, la pasta pittorica dei modelli eletti a interlocutori, spesso in origine grumosa e torbida, risulta schiarita in rigorosi limiti di superfici, in minuziosi piani obliquanti, soprattutto di tetti e di muri, che sembrano potere restare sospesi nell'aria, anche senza punti di appoggio»⁶².

Come in una sorta di laica resurrezione dello spirito nella carne, il «nato-morto» o il «ritornante» riprendeva vita in una nuova dimensione creativa e immaginativa, della quale la grande tela *Krumau. Veduta in volo* (2013) mi pareva un approdo e insieme una soglia [54]. E, tenendo conto, in rapporto a *Types e Houses*, di quei tetti gotici sistemati in vaga prospettiva, di quegli «imperfetti» celati nel «presente», delle anse solo un po' improbabili d'un fiume senza rive, mi veniva da pensare a quanto dice Aldo Rossi del valore «architettonico» che le deposizioni di Antonello da Messina al Prado e di Rosso Fiorentino a Volterra (coi corpi del Cristo che assumono posizioni problematiche se non inaudite) hanno avuto nella storia dell'arte, come preludio a possibilità «costruttive», fattesi, da «contro-natura», «naturali»⁶³.

La casa come corpo «deposto» del divino, che ne ispira una nuova umanità. In fondo, il problema era sempre la resa del «vero» nel modo più completo di là dagli stessi generi della pittura. Krumau era un «corpo d'immagini dipinte» ove il «corpo della pittura» era «deposto», come la vita e le inconfessabili passioni di Schiele erano «deposte» dietro le finestre, le porte, i fili coi panni stesi al sole, che aveva dipinto. Si era trattato di ripren-

⁶² R. Cresti, in *Nicola Nannini. Passaggio a Krumau*, cit., p. 14.

⁶³ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 34.

derne la trama mescolandovi un'altra vicenda artistica, creando immagini di una «favola» credibile in un altro tempo: «Qui e ora parto io» [55-58]⁶⁴.

Concludevo:

«Nannini ha trovato [...] la via di una resa pittorica che, fra lo scorcio reale di Krumau e il relativo dipinto di Schiele, insinua uno sguardo il quale si completa con altre memorie e con un altro stile. Il suo lavoro si conferma un travaso meticoloso della vita nella forma, ma senza che l'esito del processo sia mai preordinato: come seguendo un'improvvisazione *a posteriori*, un alfabeto il quale, messo a contatto con la realtà, produce le nuove "parole" di una lingua antica»⁶⁵.

II.

(Il corpo di Praga)

quand'è vicina, la morte non si vede

Rainer Maria Rilke

Si era avuto tuttavia anche un contributo parallelo a quel realismo «mnemonico», un contributo favorito forse dal contatto con le opere del citato Garel, fra pittura e scultura. Si trattava del *Golem*, di cui ho già detto qualcosa. In che senso esso vi aveva contribuito? Credo fosse proprio per il meditato confronto con la realtà attraverso il «fantastico». Il Golem è un mito ebraico che ha caratteri instabili, e che ha una sua narrazione correlata alla comunità ebraica a Praga fra i secoli XVI e XVII.

Chiamato da Nannini a scriverne per una pubblicazione collettanea, che sarebbe stata collegata a una serie di esposizioni itineranti, consistenti nell'allestimento di un ambiente che doveva conservare la sembianza del laboratorio di Cento in cui il *Golem*

⁶⁴ Nicola Nannini. *Passaggio a Krumau*, cit. [dopo il frontespizio interno].

⁶⁵ R. Cresti, Nicola Nannini. *Passaggio a Krumau*, cit., pp. 15-16.

era nato (attrezzi, scarti, schizzi, e i due primi *Types*, l'uomo e la donna, che ho chiamato Adamo ed Eva) [60], ricordavo introduttivamente che, secondo la Dottrina cabalistica, la conoscenza dei «Nomi di Dio» consente di compiere atti miracolosi, che possono spingersi fino a «dare vita» alla materia inanimata. E che così era stato a Praga, alla fine del Cinquecento, ove il rabbino capo della comunità, Rabbi Yehudah Loew ben Betzal'el, secondo la leggenda, aveva animato un Golem:

«Rabbi Yehudah Loew ben Betzal'el aveva utilizzato un mucchio di argilla per realizzare un corpo dall'aspetto umanoide, nella cui bocca aveva posto un cartiglio recante il "Nome di Dio" capace di animarlo. Il fine era di creare un difensore della comunità ebraica da tutte le aggressioni, in particolare quelle organizzate dai Domenicani. Il Golem si era dapprima dimostrato utile allo scopo, ma per una serie di distrazioni da parte del suo artefice, e poi di banali incidenti, aveva finito per divenire addirittura pericoloso per quelli stessi che avrebbe dovuto proteggere, fino a dovere essere reso nuovamente materia inerte togliendogli il cartiglio dalla bocca»⁶⁶.

Quel Golem, dal fisico enorme, fortissimo, ma muto (lo stesso «Nome di Dio» che portava in bocca gli impediva di parlare), privo di intelligenza, e vestito inoltre con un ridicolo costume che lo rendeva simile a un personaggio carnevalesco, era forse una parodia dell'anelito umano a «costruire» un corpo immortale come ricettacolo e strumento di potenza divina, quale era stato nelle dottrine misteriche relative al *dáimon*⁶⁷.

Una lunga divagazione fra l'Antico e il Moderno, da Socrate-Platone, Plotino e Proclo, attraverso l'Oriente, il Medioevo e il primo Rinascimento (ove si incontra spesso il tema della statua come metafora e come simbolo di un corpo in grado di affrontare e di superare la morte), mi aveva indotto a considerare come fosse proprio dell'età moderna e del suo corso il divenire quel processo

⁶⁶ R. Cresti, *Le nuvole di Praga*, in Nicola Nannini. *Golem*, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE) 2014, p. 24.

⁶⁷ *Ibidem*.

di realizzazione difficile, quasi impossibile, e soprattutto segnato da un'incertezza d'esiti alquanto «ironica», che aveva origini dagli sviluppi della cultura ebraica dopo la fine del Medioevo.

L'ironia ebraica: la base, col pensiero greco, della civiltà moderna; quel sapere della incommensurabilità fra l'uomo e l'universo, che non si fa ricondurre né all'Amore né alla Sottomissione, poiché nasce dalla consapevolezza dell'abisso che ci divide – se mai davvero esiste – dal Principio di tutte le cose e, quindi, anche dalla loro fine.

Non è un caso che il mito del Golem insieme a quello del suo artefice maldestro abbiano assunto nei secoli successivi sembianze che si ritrovano in opere letterarie complesse: dal *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley al *Faust* (1832) di Johann W. Goethe e, in forma di sintetica ricongiunzione fra quelle due e la tradizione ebraica, nel romanzo *Il Golem* (1915) di Gustav Meyrink, ambientato nel Ghetto di Praga (testo da cui ho già tratto la citazione relativa alle case affacciate sulla Moldava). Nel quale la mitica creatura è una presenza senza una rappresentazione precisa e il suo misterioso artefice è riportato alla carta dei Tarocchi denominata *Il Bagatto*.

«*Il Bagatto è Il Mago, Il Giocoliere*; è la prima carta degli Arcani Maggiori. Il suo aspetto sottolinea l'inizio del gioco creativo dell'uomo sulla terra, un gioco che mira a fissare la materia senza forma in un centro, come indicano la mano destra che la figura sulla carta appoggia a un cerchio “segnato” da una croce, e un caduceo ermetico, che egli regge nella mano sinistra e alle cui estremità stanno due sfere, una blu e una rossa, i colori del femminile e del maschile, ovvero le due fondamentali polarità poste in rapporto nella natura. Fra i piedi del *Bagatto* [...] si riconosce, inoltre, una rosa rossa su un prato [*tradizionale simbolo di realizzazione spirituale*]»⁶⁸.

Senonché, nelle vicende del romanzo di Meyrink, da quando «l'opera» del *Bagatto* è iniziata, il Bene e Male sono divenuti del

⁶⁸ *Ibidem*, p. 26.

tutto inseparabili. E ogni personaggio, ogni «figura» rivela (almeno) due aspetti, uno diritto e uno rovesciato (come si trova in alcuni mazzi di carte di uso popolare), a sancire l'inesauribile movimento del Tutto, ma anche la sua «ironia» costitutiva, il suo né/né:

«Né inizio né fine, o meglio l'uno dato nella misura dell'altra. Questo è, secondo Meyrink, il destino del Golem e del suo artefice nel corso dell'epoca contemporanea; ed è rilevante che egli concluda il libro descrivendo un'altra carta dei Tarocchi, *L'Appeso*, che è la risultante, da un lato, della relazione fra *Il Bagatto* con l'Arcano maggiore che lo segue, *La Papessa*, ossia la realtà, la materia del mondo, dall'altro con *Il Matto*: che è una specificazione della ruota "segnata", la quale la mano destra del *Bagatto* indica, e che sta per l'apparire di tutte le possibilità creative e di nessuna. Si tratta, dunque, di una fine che è un inizio, di un "dopo" che è anche un "prima"».

Aggiungevo:

«Il cinema avrebbe presto trattato del *Golem* nel film omonimo (*Il Golem, come venne al mondo*, 1920) di Paul Wegener e, implicitamente, nel *Gabinetto del dottor Caligari* (1920) di Robert Wiene, che ha affinità anche col tema del *Bagatto* trasformato in scienziato; le stesse suggestioni sono poi alla base de *Il dottor Mabuse* (1922) e di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang. E, fra le metamorfosi del *Golem*, va aggiunta, dopo la maschera di Boris Karloff in *Frankenstein* (1931) di James Whale, quella «nuda» di Harpo Marx, capace di fare apparire, con muta "ironia ebraica", il *dáimon* della comicità – l'unico vero «corpo eterno» del nostro tempo – come un processo di inconclusa reciprocità fra Bene e Male, innocenza e malignità, genio e idiozia»⁶⁹.

Ora, quant'era consapevole di questo contesto il *Golem* di Nannini? Qualsiasi fosse la risposta, non si trattava di erudizione o della sua assenza (so comunque di scrupolose ricerche), quanto

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 26-27.

della ricezione che implicitamente emergeva dall'opera. Certo, essa palesava un attento confronto con la scultura del XX secolo, ma a me pareva che vi prevalesse, alla fine, un immaginario derivante dalla ulteriore dispersione (o realizzazione?) del mito del Golem nella nostra cultura e nella nostra civiltà ove anche il *Bagatto* riappare spesso in contesti resi occulti dalla loro evidenza: *Hulk*, *The Thing*, e, prima ancora, *Lothar* e *Superman* non sono dei Golem scivolati nell'immaginario collettivo creato dai mass media? E *Spiderman* non è un *Appeso*? E *Batman* e *Mandrake* non sono dei *Bagatti*?

III.

Giorno e notte intorno al mio spettro
William Blake

Va bene. L'avevo fatta lunga, forse troppo. Ma tant'è (era). E ci mettevo anche Roy Batty in *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott. E l'osservazione che il Golem è divenuto, oggi, un personaggio di *Monster Rancher*, e che ce n'è uno inoltre fra i *Pokémon*. Tutto questo per dire che anche l'immaginario di un artista attento al suo lavoro non poteva, non riusciva a far a meno dei «fantasmi» diffusi nel «Villaggio globale».

Avevo giravo intorno al *Golem*, guardato i particolari faticosamente sbalzati con la sgorbia nel legno: i muscoli delle braccia e delle gambe, né flessi né distesi; il sesso indefinibile; il capo a metà fra sollevato e reclino, come gli occhi né aperti né chiusi: né/né [61]. Stava lì, fra due negazioni, ma aveva anche una forma familiare, che mi riportava davvero ai *comics* e al mondo che li aveva creati e diffusi dopo la seconda grande guerra del XX secolo. Mi riportava al cratere morale e materiale che la guerra aveva prodotto e, in quello, all'Io divenuto «fantasma», che ho già annunciato all'inizio, ricordando Lacan. Tale era stato il contesto dell'ultimo Novecento, che aveva sostituito, all'assoluto politico delle ideologie contrapposte, la «rete» comunicativa e inclusiva dei mercati.

Il «fantasma» non era forse l'Io, che nella «rete» non riesce

più a darsi un «corpo»? Ma era stato ed era così anche per Nannini? E quella sorte aveva risparmiato i suoi coetanei? Eppure, in lui, qualcosa si era «formato» attraverso la pittura. *Passaggio a Krumau* ne costituiva la prova. Facendo il confronto fra il *Golem* e quei dipinti mi era venuto da pensare alla loro implicita relazione. Si trattava di opere concepite ed eseguite negli stessi anni, mesi, giorni, forse nelle stesse ore.

Pensavo alla relazione «mitteleuropea» (da Krumau a Praga; da Schiele a Meyrink) che esisteva al di là delle forme: pittura da un lato scultura dall'altro. Finché mi era parso di percepire gli estremi di una reciprocazione fra il *Bagatto* e la *Papessa*, *L'Appeso* e il *Matto: Madame Sosostriis, famosa cartomante, / aveva un forte raffreddore*⁷⁰... Con un esito nettamente a favore della pittura, ma come se questa fosse alla fine una mobilissima immagine della realtà, dotata, al tempo stesso, di solidità plastica. Mentre, dall'altra parte, il *Golem* aveva attratto a sé tutto il superfluo, come il burattino di legno [62] quando, alla fine, Pinocchio appare *renovatus in novam infantiam*.

Scrivo:

«La sterile imponenza di questo corpo racchiude in se stessa ed esorcizza certi eccessi discutibili che i giovani artisti hanno opposto al “fantasma dell'Io” in cui sono storicamente cresciuti, comprese una certa egolatria e una cieca fiducia nei mezzi tradizionali del mestiere, entrambe vietate al tempo della loro formazione, quando l'“assoluto politico” dominava anche all'interno delle Accademie di Belle Arti, un attimo prima che se ne impossessasse il nuovo “assoluto politico” del computer»⁷¹.

Se dovessi riassumere la questione tenendo conto di tutto ciò che l'aveva precorsa direi che Nannini era pervenuto con quella prova ma, soprattutto, attraverso il processo che l'aveva accompagnata, a un definitivo impossessamento della sua poetica. Il peso del *Golem* l'aveva liberato da ogni altro eccesso – e reso ancor più pittore.

⁷⁰ T.S. Eliot, *La terra desolata*, cit., p. 19, vv. 43-44.

⁷¹ R. Cresti, *Le nuvole di Praga*, in *Nicola Nannini. Golem*, cit., p. 33.

ALTOPIANO CON CASE

I.

il sole e un tetto furtivo

Victor Sosnora

Siamo quasi alla fine, ma anche in alto. Non posso più rinviare a precedenti. Le ultime prove di Nannini sono di questi mesi. Ne ho viste alcune nel suo studio quando l'ho incontrato con Antonio Bagnoli per discutere la possibilità di questo libro. Se n'è fatta una mostra nel dicembre 2015 alla Galleria Nino Sindoni di Asiago.

Una bella mostra. Per la quale l'autore stesso ha scritto la presentazione. I periodi sembrano impronte lasciate sulla neve del catalogo, che portano alle immagini dei dipinti: «Le pianure ammantate di bianco che ho dipinto fino ad oggi raccontano bassi orizzonti e distese di terra [...]. Preferisco dipingere ciò che conosco bene, perché la sapienza e l'esperienza di un oggetto ne implicano il pieno possesso. Non posso vedere solo con gli occhi. [...] [*la pittura è*] Sostanza non impressione. [...] La neve delle montagne [...] è un altro mondo. [...] Tutto si tiene e nulla si sfuoca»⁷².

C'è, in queste frasi, tutto il suo vissuto, a cominciare dalla pianura. Ma c'è, soprattutto, la metamorfosi della vita in arte, non in forma estetizzante, bensì come traduzione di un linguaggio nell'altro. Il titolo della mostra, *La calligrafia della neve*, ne è il primo e l'ultimo segnava. In mezzo c'è un percorso nel quale percezione e memoria si sono scambiate più volte di posto. E se la prima è parsa prevalere, per l'intensa sollecitazione luminosa esercitata dell'Altopiano di Asiago, i suoi materiali sono stati rielaborati poi, con ogni cura, sulla tavolozza:

«Bianco spazio che isola e collega gli oggetti, dove gli elementi, sparuti, fluttuano su traiettorie geometriche. A questo postulato

⁷² Nicola Nannini. *La calligrafia della neve*, catalogo della mostra, Galleria Nino Sindoni, Asiago, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE) 2015, pp. 7-8.

ho innestato due percorsi di indagine: l'uno, *minimale/tonale* (come la mia pianura insegna). L'altro *segnico/cromatico*, ove piene campiture di colore occupano larghe porzioni di tela. Ho tentato visioni non vedute»⁷³.

Questo mi pare il vero punto d'approdo: l'avvento di un «Io-cristallino» capace di guardare in ogni direzione senza distinguere più fra l'interno e l'esterno: «La percezione stessa [...] si fa concetto e soggetto»⁷⁴.

Ho in mente una lettera di Gesualdo Bufalino a Piero Guccione in cui lo scrittore afferma: «Dopotutto il sortilegio della pittura sta qui: in una retina che si spalanca di colpo sulle cose e, mentre se ne imbeve, le imbeve e colora di sé fino a catturarle nel tranello d'una cornice»⁷⁵. Qui è lo stesso, e le «cose» che il dipinto attrae, mentre le esibisce, sono molto diverse fra loro: salvo mostrarsi in particolari perfettamente eseguiti, ma mimetizzati nel contesto. Con una tecnica che ricorda quella del disegnatore ne *I misteri del giardino di Compton House* (1982) di Peter Greenaway.

L'impianto delle «visioni» e il termine «calligrafia» mi fanno pensare comunque a Caspar David Friedrich. Assunto però insieme ad altre fonti artistiche, le quali un poco sbalordiscono e che si possono cogliere per esempio nella citazione di David Hockney, posta all'inizio della suddetta autopresentazione. Salvo aggiungere che l'oggetto *pop*, il quale pur emerge nell'attrezzo giallo di *Spazio e gelo* (2015) (e dall'azzurro assoluto importato, ma anche rivisto, da cieli e da piscine californiani [67]) evoca un immaginario intermedio fra stile «alto» e «basso», demotico e sublime, come si può leggere nei versi de *L'uomo di neve* di Wallace Stevens, che rimandano a un'immobilità la quale evoca a perdita d'occhio, tra natura e artificio, *quel nulla che è e che non è*⁷⁶.

⁷³ *Ibidem*, pp. 8-9.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 8.

⁷⁵ *L'estasi dello sguardo. Bufalino e Guccione*, Fondazione Gesualdo Bufalino, Comiso (RG) 2006, p. 15.

⁷⁶ W. Stevens, *L'uomo di neve*, in *Mattino domenicale. E altre poesie*, a cura di R. Poggioli, Einaudi, Torino 1988, p. 123, vv. 1-2.

Vasto è infatti il motivo conduttore che attraversa i dipinti, associato ad alcuni momenti di «incredulità», come sottolinea la spatolata di colore grezzo, bianca quale la neve nella finissima campitura dell'immagine che la sovrasta, in *Orizzonte e tassello di neve* (2015) [69], a ricordarci la provenienza dalla *Metafiction*. Ci sono qui e altrove dei giochi bellissimi di luci e d'ombre, e una strana irrealtà del reale, ottenuta con tutte le scaltrezze accumulate in precedenti sillogi di paesaggi.

Eppure si avverte anche una profonda serietà, un impegno in cui persino il tema dell'«orrore» e dei «ritornanti», occultati dietro case dalle finestre ora chiuse, e che mai furono aperte, ha una sua riformulazione, persino storica. *Qualcosa fa pensare a Shining* (1980) di Stanley Kubrick e, insieme, a vicende locali, non meno tremende:

«Lontano, sotto le rocce, oltre il bosco, sui pascoli del fondovalle, correva la strada. Come in una nebbia vide la macchina correre veloce. Tra questa nebbia, lentamente come in certi momenti, gli tornò l'episodio: vedeva il suo amico che sul piano dell'altoforno raccoglieva una sbarra di ferro e a due mani la vibrava sulla testa della SS e la testa aprirsi come un'anguria rossa e bianca e poi il suo amico buttarsi dentro al carbone e al metallo fuso. Svaniva tutto in quel bagliore rovente, anzi quel bagliore si gelava e diventava tutto bianco e turbinoso e udiva uno sparo, due spari, una raffica»⁷⁷.

Forse ricordi analoghi ai racconti del *Bosco degli urogalli* (1962), scritti dal «sergente nella neve» di Asiago, Mario Rigoni Stern (in cui si avverte sempre la memoria della prigionia e dei «ragazzi della *Tridentina*», rimasti in Russia, dal 1942, nella neve di tutti e di nessuno), albergano nelle orbite delle piccole finestre di case che, mezzo coperte dalla neve, sorgono dalla sommità di una collina non meno innevata, o giù a valle o da molteplici punti di vista con le sembianze mitemente preistoriche che hanno gli

⁷⁷ M. Rigoni Stern, *Il bosco degli urogalli*, Einaudi, Torino 1970, p. 58.

edifici rustici in montagna, intrisi di un odore misto di legno, latte e animali.

O, da qualche parte, in un albergo isolato, si ripetono le gesta di Jack Torrance in *Shining*; e lì vicino passa il sentiero che mena ai cimiteri di guerra fra i boschi, ancora visibili a tratti, lungo «l'anello» ondulato del Fondo, resti di quell'«anno sull'Altipiano» che, per chi lo visse, durò quasi sempre per tutta la vita.

E sembra che il girovagare sia stato lungo, e ad ogni ora, come quello di un «senza dimora», ma con straordinaria facoltà di cogliere, nell'«Io-cristallino», un vedere collettivo e quasi un sentire «per tutti» il freddo sotto l'azzurro del cielo. Eppure non c'è nessuno. Nessuno in vista, che è proprio quello che sembra quando si va per quei luoghi o in altri analoghi, dove le presenze umane appaiono minimali. Sono le case di Cento, sul Po di Volano, di Krumau, solo un poco più piccole e adattate a un ambiente col quale intrattengono un rapporto che è sempre strutturale, pensato e voluto per il dipinto e non per una resa fotografica: *Si deve aver avuto un animo d'inverno / per comprendere questo gelo e i pini...*⁷⁸

Vero o falso? Ciascuno ci porti del suo, si troverà bene. Segnalo: *Sotto un morbido cielo* [64], *Neve e case* [65], soprattutto *Piccola veduta* [66], che sono un'algebra di particolari, di «visioni retiniche», cui Nannini arriva con una maestria così sottile da sconcertare.

In fondo era vero che la tecnica è un suo contenuto. Ma non l'unico e anche in questo caso essa è mutata, si è adattata, scoprendo possibilità che, all'inizio, non erano tecniche, ma sensibili, mnemoniche, «affettive» in senso lato. Gli estremi capillari dell'immagine sono i primi affluenti della mente che osserva il mondo.

⁷⁸ W. Stevens, *L'uomo di neve*, cit., v. 15.

II.

*Dal contrasto con gli altri nasce la retorica,
da quello con noi stessi la poesia.*

William B. Yeats

Per concludere davvero, ripeterò che Nannini è ed era sempre stato così fino dai tempi della cassetina coi colori all'Accademia di Bologna (diversa era soltanto la finezza del processo, la strumentazione della sua pittura), aggiungendo che, dopo molto studio e lavoro, relazioni, presenza a eventi espositivi, si coglie oggi in lui una risposta originale a questioni comuni a più generazioni di artisti.

Ho cercato di spiegare i passaggi, palesi e meno, le influenze subite e riformulate, i passi essenziali di una biografia che è confluita, quasi per intero, nell'opera, poiché è l'opera che, infine, cammina da sola e che detta la propria biografia a chi la scrive. Ne restano i presupposti, che altri potranno interpretare in modo diverso. Tuttavia resta e resterà, mi pare, un punto fisso, e cioè il legame complesso con la realtà, il confronto con la percezione attraverso la memoria: l'«alterità» che, nel giovane Nannini, inquietava la sua sensibilità, quasi in tempo reale, e che gli ha fatto scoprire e sviluppare, a vari livelli espressivi, il senso della laica «comunità» fra i vivi e i morti, e l'umanità dell'arte a contatto col passato e col proprio tempo.

È stata forse quest'ultima la vera scoperta, quella che lo qualifica nel panorama della pittura italiana contemporanea e che implica ricordarsi che l'arte ha necessità di un fruitore che l'accoglia sentendo che, anche nelle forme più improbabili, c'è qualcosa di «suo»; che l'«altro» è stato ricondotto a una parola o a un'immagine condivisa.

Allora l'arte vive anche nel massimo disperdersi e affluire delle informazioni della «rete», se c'è un «disegno» di raccolta. Ma perché questo sia, è altrettanto necessario che la percezione della realtà non basti a se stessa, che nessuna forma di rappresentazione giunga a una armonia o disarmonia «sigillata». Lo scarto, l'imprecisione: un umano «non sapere» ci fa umani e soprattutto ci motiva

a esserlo, e a fare; senza uscire dall'incertezza e dalla possibilità che le cose mutino. Conoscersi è invecchiare: e invecchiare, dice Gottfried Benn, è un «problema per artisti».

Nelle note introduttive all'ultima mostra, Nannini ha fornito forse la migliore critica di se stesso:

«Decise campiture a pieno colore. Ponderate “messe a fuoco” come centri d'attrazione. Isole galleggianti fra il dietro e l'avanti, l'alto e il basso. [...] Ho cercato il gesto che si fa segno e il segno che si fa colore»⁷⁹.

Questo infatti non vale solo per il binocolo che ha scrutato in distanza le assi di una facciata o le finiture di un hotel sull'Altopiano, vale anche, volgendo il binocolo dalla parte opposta, oltre la trama delle orme lasciate sulla neve, per *La notte di tutti e di nessuno*, i notturni, i paesaggi, i *Divertissement*, *Types*, *Houses* ed il resto, ovunque si trovi.

Cioè: a valle. Ma, sulla superficie della pittura, la valle può anche essere più bassa della pianura. La geografia, in questo caso, si configura da dove si guarda e da dove chi guarda ci persuade a guardare. Mi è capitato di pensarci tornando da Cento a Bologna dopo avere lasciato Nannini nel suo studio, con l'accordo di fare questo libro, mentre con Antonio Bagnoli sfilavamo nella pianura dei paesi, delle fabbriche, dei capannoni, delle villette a schiera e dei campi arati «già dell'Est».

Tutto era cominciato da lì: e non è che ne vedessi di più o di meno, ma qualche effetto sì, qualche sfumatura. Sosteneva Eugenio Montale che, a volte, il genio è un colpo di tosse. Aggiungo, all'osservazione, l'invito di Alain Finkielkraut a sostituire la polemica sanfedista col dialogo cechoviano, anche nell'arte: ove sapersi correggere o, come dice Renato Serra, «rinettare», è forse la vera perfezione. Pensavo che avrei scritto, alla fine del saggio sulla pittura di Nicola Nannini: «la perfezione dell'imperfetto è il suo presente».

⁷⁹ Nicola Nannini. *La calligrafia della neve*, cit., p. 9.

Nicola Nannini

LA PITTURA È IL MIO «DOPPIO»

a chi vuole leggere e vedere

Nox portentis gravida

Risalgono al 1997 i miei primi tentativi di dipingere la notte. Per iniziare presi spunto da qualche disegno e da alcune fotografie fatte con una vecchia reflex analogica. Erano fotografie volutamente scadenti, poiché funzionali al solo ricordo degli elementi architettonici. I quadri sarebbero stati ben altro. Per le atmosfere notturne, Ferrara e Bologna divennero i miei primi teatri.

Dipinsi il primo olio su tela, di piccolo formato, molto sfuocato e pulviscolare, nell'inverno 1998/1999: il soggetto era il duomo di Ferrara immerso nel buio caldo di terre e bruni con qualche luce bianco-giallastra, resa con fugaci tocchi di pennello. Avevo in mente la *Cattedrale di Rouen* di Monet con la differenza che quella era bruciata dal sole, la mia sarebbe stata mangiata dalla notte. Con tale precedente, dipinsi altri quadri di piccolo formato per capire che direzione prendere. Allora la mia pittura era quasi stenografica, bozzettistica, immediata e gestuale, più simile ad appunti progressivi che a una immagine davvero finita. In seguito realizzai opere più grandi, intorno ai due metri di lunghezza e oltre, come la *Notte di tutti e di nessuno* dove ho aperto la piazza di Bologna alla maniera in cui i bambini dipingono le città. Da un lato cercavo di descrivere tutta la piazza in un sol colpo d'occhio (un'esigenza quasi cubista), dall'altro la riempio di entità reali e spirituali che ne abitavano l'aria notturna e misteriosa.

Era il 1999 e noi tutti eravamo in preda a inconsce paure millenaristiche, aspettative e timori di un'apocalisse o di una nuova era di luce. Tutti i miei notturni, a quel tempo, nascevano da un'idea simbolista del buio come notte del mondo, dei popoli, un sonno della ragione. Notte fascinosa e tremenda, luogo dell'oblio

e dell'impossibile. In quegli anni lavorai, credo come nessuno prima, in assoluto sulla notte. Tanta notte in tutte le sue declinazioni, dalle vedute realistiche a quelle onirico-metafisiche, dalla notte simbolista a quella cubista-infantile. Aprivo grandi piazze come scatole; notti veloci di città, notti quiete di periferie o purgatoriali di campagna.

Nox portentis gravida dicevano i latini; e io, per dieci anni, ho nuotato nell'aria oscura dei suoi prodigi, dove le luci emergono vigorose e abbaglianti, talvolta opache e delicate per minimi passaggi tonali. Ho guardato un buio che non è mai completo, ma con occhi «tarati» sulle tinte fosche, amando improbabili cromie, così complesse e indescrivibili, nelle quali gli oggetti dileguano silenziosi fino a perdere la loro consistenza. Notte, nebbia, acqua: la pianura mi ha insegnato a guardare quel tipo di notte dove tutto può succedere e l'inaspettato è del tutto normale.

Tuttavia, ho sempre evitato gli effetti speciali, i facili colpi di scena, il fuoco dalla fiamma troppo alta; le immagini di derivazione sfacciatamente fotografica; quelle che ti colpiscono alla prima occhiata e dove però null'altro è dato scoprire col tempo. Preferisco le immagini che arrivano quasi in sordina, ma che ogni volta regalano un inaspettato brano di pittura o d'emozione: il dettaglio che non avevi colto, il sogno che avevi solo intuito e un poco alla volta ti si svela.

Fu un quadro in particolare che allora fece scattare in me la voglia di dipingere notturni: *Cavalli di notte* di Giovanni Boldini. Lo vidi a Ferrara, in Palazzo Massari. Fu una rivelazione così come il *Notturmo sulla Senna*, sempre di Boldini. Ammiravo il suo colpo di pennello. Lui è un moschettiere della pittura, virtuoso e sintetico, esponente di quell'Ottocento che tanto mi ha insegnato. In seguito ho scoperto altre opere sul tema della notte, come il *Carnevale a via del Corso* di Ippolito Caffi e altre di James McNeil Whistler. In realtà, non c'erano molti precedenti «puri» e certamente le notti dell'Ottocento erano decisamente più buie delle nostre, quindi più difficili da dipingere. Da questo dato derivava l'esiguo numero di esempi utili alla mia ricerca.

Certo, nella storia dell'arte, ci sono opere che affrontano il tema (ovviamente, troviamo sempre dei padri cui guardare am-

mirati: lì nessuno è orfano): Raffaello, negli affreschi delle Stanze vaticane; il Rembrandt della *Fuga in Egitto*; la *Ronda notturna a Ispahan* di Alberto Pasini o le *Due madri* di Segantini, e altri ancora. Eppure, erano notti senza luce elettrica, così diverse da quelle che viviamo, diverse da quelle che mi interessavano. Per questo ho cercato di creare le «mie notti», mie e di nessun altro, costruendo atmosfere che appartengono solo a me.

Vicinanze

Ma, al di là di questi riferimenti, ci sono cose di cui veniamo in possesso per destino o per geografia. L'aver passato l'infanzia nella patria del Guercino e l'aver fatto di Bologna, Modena e Ferrara una sorta di mia «casa», mi ha permesso di fare del Seicento, del barocco e degli artisti della controriforma il primo orizzonte estetico di riferimento. Quelle pennellate dense e vigorose, tutte «alla prima», senza incertezze, quei contrasti da luce vespertina, le tinte sorde e terrose sui fondi scuri non possono lasciare indifferenti, e, se le guardi bene, ti entrano dentro.

Ho iniziato a cercare anche altro nel mio territorio, e ho incontrato il Settecento, ancora seicentesco, di Crespi. Non quello dei soggetti sacri, ma delle scene domestiche, degli interni, dove piccole figure affaccendate emergono dolcissime e delicate da un buio caldo e avvolgente. Crespi è il più «olandese» di tutti, la sua pittura è preziosa, dal tratto elegantissimo. Ho sempre ammirato le tele dove sa descrivere la vita quotidiana, la più lirica. I maestri ulteriori che ho scelto per trovare me stesso sono stati poi altri, distribuiti in tutta Europa, culla della grande pittura e maestra nell'insegnare a guardare il mondo e l'umanità attraverso le arti.

Per questa ragione, forse grande, lo ammetto, mi è sempre parsa impossibile la separazione tra tecnica e poetica, e devo molto del mio modo di dipingere anche ad artisti di oggi. Da molti anni López García mi affascina per la calligrafia con cui tratta le vedute e il metodo ponderato e costruttivo di stendere le tinte; anche in Odd Nerdrum ho trovato un riferimento per il modo che ha di analizzare le figure e la complessità della tavolozza, in

particolare negli incarnati. Ammiro la capacità analitica di Pierpaolo Campanini e la lucidità concettuale del suo lavoro, mai venuta meno negli anni. Ma ho imparato anche da chi non la pensa come me; da altre discipline artistiche e da altri linguaggi.

Mi sono spesso lamentato del trattamento consumistico che le arti subiscono a vari livelli, in spazi espositivi privati o pubblici, e anche dell'isolamento dell'artista, ormai privo di un ruolo sociale. Ma dipingere mi ha sempre ripagato anche delle mie lamentele e mi ci sono messo senza risparmio. Credo di avere dialogato con ogni parte della mia opera e di avere caro ogni suo aspetto.

Come dipingo

In pittura il variare dei formati produce una variazione non solo nella modalità pittorica, ma nei soggetti stessi. Per i piccoli formati impiego tela di lino o di cotone incollata sulla tavola. Mentre l'applicazione asciuga, stendo una mano di colla sciolta in acqua affinché la tela e la tavola costituiscano un unico supporto. Successivamente, stendo due strati di imprimitura composta a base di gesso di Bologna, poi carteggio la tavola. Per i medi formati dipingo direttamente sulla tavola preparata a gesso o bianco d'argento più zinco a olio. Nei grandi formati impiego tela di lino o di cotone panama, preparata a gesso o a olio, secondo il soggetto che intendo realizzare. I fondi, invece, sono stesi a spatola, con ampi movimenti per ottenere asperità e *textures* differenti, sfruttando così avvallamenti o insenature del colore, graffi o segni. Mi piacciono, infatti, le superfici scabre, dinamiche o materiche, frutto di coincidenze casuali.

All'imprimitura faccio seguire la realizzazione del disegno. Se il soggetto ha una struttura articolata, o un rapporto con lo spazio particolarmente complesso, abbozzo le forme a grafite, in maniera più o meno definita. La polvere di questo materiale riesce a mescolarsi al colore creando toni grigi sporchi o diafani, funzionali ai successivi passaggi della realizzazione, che talvolta lascio visibili anche a opera compiuta. In alcuni casi disegno direttamente con il pennello, con grandi campiture pastose, che dettaglio in seguito.

In questo passaggio adopero le terre, con toni scuri Cassel, o col bruno associato al nero e al blu oltremare, con i quali creo un forte contrasto chiaroscurale stemperato dai toni medi, come la terra di Siena e la terra verde.

Successivamente, rinforzo le luci attraverso il bianco d'argento o di zinco in modo da ottenere un'immagine precisa e fortemente chiaroscurata, quasi monocroma. Questo primo abbozzo viene lasciato asciugare. In seguito, applico i colori di zona in trasparenza, attraverso sfregazzi o velature, ridipingendo con colori pastosi e densi in maniera sempre più dettagliata. In questa fase spesso lascio sulla tela colpi di pennello molto istintivi, ma cerco di toccare le ombre il meno possibile; queste, in genere, rimangono tali e quali all'abbozzo iniziale, perché il quadro si nutre delle luci e degli intermedi. In rare occasioni uso velature o macchie, senza tuttavia eccedere in tal senso, perché privilegio una pittura costruita da segni, materie, messe a fuoco alternate a zone sfocate, oppure colature o parti grette, ruvide e sporche, densità alternate a dissolvenze. Questo «metodo nel non metodo» si differenzia a seconda del soggetto rappresentato: generalmente impiegato per le figure umane, ma trova un diverso iter nelle vedute.

Fra le varie fasi pittoriche preferisco stendere a pennello pieno le differenti zone cromatiche, partendo dai chiari o dagli intermedi direttamente sulla imprimitura bianca. Su questa prima bozza ridipingo più volte fino a ottenere il dettaglio desiderato, partendo dalla grande campitura, sino ad arrivare ai particolari minuti, dalla prospettiva di fondo al primo piano, alle lumeggiature finali, o rinforzando gli scuri o disegnando infine «alla prima» i dettagli più infinitesimali. Parto quindi da un caos o magma pittorico che «mano dopo mano» raggiunge il suo compimento, fatta eccezione per alcune parti lasciate volutamente alla fase di abbozzo. Lascio quindi riposare l'opera per un periodo di almeno due settimane, poi la riprendo con nuovo sguardo, eventualmente la aggiusto con macchie e colori stesi a velature trasparenti. Dopo altre due settimane, ormai ultimata, viene protetta con vernici varie come mastice, damar, medium alchidico, albume d'uovo o vernice matt, a seconda delle esigenze.

Chiaro&scuro

Alla base della mia calligrafia vi è indubbiamente il chiaro-scuro. Anche quando sembra non esserci un contrasto particolarmente spinto, la mia «forma» nasce dall'analisi degli opposti, seppure minimali. Le ombre sono la struttura portante; senza l'analisi dei mezzi toni e degli scuri profondi la luce stessa non può esaltarsi. Dal rapporto, anche esasperato, dei contrasti rifluggono le luci più abbaglianti, i volumi più plastici, le profondità di campo più suggestive, i lembi di mistero dove l'occhio non entra e la mente immagina. Le ombre che analizzo non sono descritte «scientificamente», ma nascono dall'osservazione diretta, in maniera empirica e soggettiva.

Spesso aumento, enfatizzo e cambio arbitrariamente la forma e l'intensità degli scuri in funzione espressiva. Non sono interessato a una resa naturalistica del «colore locale», né a un uso plausibile della prospettiva, tant'è che spesso metto in accordo più punti luce e proiezioni d'ombra discordi, orchestrandoli in maniera da farli apparire «reali». Le mie immagini pur sembrando «vere», sono mentali, le prospettive sghembe, sottolineate da effetti di luce/ombra ancor più ingannevoli. Il volume è il perno della mia analisi e spesso rinforzo il contrasto chiaroscurale con il contrasto di caldi/freddi e di complementari. Penso che l'opera abbia una quantità di valenze implicite: psicologiche, letterarie, ecc. Ma chi dipinge (mentre dipinge) ragiona «semplice». Tutti i grandi del passato l'hanno fatto e hanno enfatizzato il rapporto ombra/luce come una forma di ragionamento senza parole sulla realtà e sulla pittura. Penso spesso a Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Rubens, Van Dyck a Carrière (e tanti altri fino a Sironi e Casorati). Sono i miei numi tutelari, i maestri costanti, i compagni di viaggio più affidabili non soltanto del mio fare, ma del mio guardare quotidiano. Io «vedo» grazie a loro.

La via di mezzo

Per ottenere i suddetti effetti d'ombra, la mia tavolozza è semplice e volutamente ridotta: quindici/venti tinte, non di più. Da queste, attraverso le mescolanze, impasto le altre. Le ombre hanno colori non descrivibili, cambiano a seconda della situazione luministica e, non volendo diventare molto tecnico, dico soltanto che l'ombra può avere qualsiasi colore in base al rapporto con una determinata luce. In sé non esiste ombra, in sé non esiste luce, ma l'una e l'altra esistono soltanto se messe in relazione. Non c'è una tinta della luce, non c'è una tinta dell'ombra.

Certamente è fondamentale il loro tono, ma sempre nel reciproco accordo. Perciò, cerco di toccare le ombre il meno possibile dopo la prima fase di sboccatura. Voglio che l'occhio sia guidato verso le luci: è lì che la pittura lavora. Notte e buio hanno cromie indecifrabili e complesse. Il buio è un colore che non ha colore, ma se in un quadro, del buio puoi riconoscere il «nome della tinta», allora c'è qualcosa non va, vuol dire che ce n'è troppo, che non è ben utilizzato.

Come disegno

Nei disegni il problema del colore lascia spazio a quello del tono. Il grigio della graffite può raggiungere profondità vertiginose. Certi neri sporchi, come certi non finiti, sanno evocare senza spiegare. Mi piace forzare le campiture trascinandole con acqua-ragia. Questa trascina la polvere con effetti al limite della distruzione del disegno, che poi ritrovo con tocchi di *gouache* bianca e segni ulteriori. Spesso disegno e pittura sono per me lo stesso. Disegno anche con l'olio a pennello, e mi dispiace poi coprire il monocromo che si crea con tinte successive.

Questa concentrazione sul lavoro è una scelta consapevole e meditata. È una dichiarazione di guerra verso tutte le semplificazioni ideologiche o sociologiche che l'arte palesa oggi, ma anche di pace, di riconciliazione col mestiere. Che non è mai uguale a se stesso. Per esempio ho cercato di avvalermi d'altri mezzi e di

differenti tecniche, attuando il mio progetto *Golem*, che accomuna l'intaglio plastico del legno per l'opera vera e propria così denominata, ma anche video, musica, pittura e *ready-made*. Questa installazione, la cui idea risale al 2010, è ancora itinerante. Insomma se mi capita di dissentire da qualcosa lo faccio per esigenze mie, e non per partito preso. In definitiva propongo la visione di un mondo che non vuole tornare indietro, ma avanzare aggiustando la direzione: al Villaggio globale preferisco la globalità dei villaggi.

Figure del dubbio

Chi fa arte e chi ne fruisce devono ritrovare un dialogo senza mediatori. Il pubblico non ha bisogno di tutori o di suggeritori. Certo ci sono a volte dei problemi di comprensione col pubblico. Fino a qualche decennio fa il mercato dell'arte mediava anche in questo senso. C'era più cultura. Poi le forme sono state semplificate, la filosofia della decorazione ha preso il posto della pittura vera e propria, una tendenza alla quale ha contribuito la *pop art* non meno del concettuale.

Anche per questa ragione la scelta del figurativo non è affatto una strada facile, ma lastricata di dubbi, di ripensamenti, probabilmente di errori (che cosa non lo è?). Il dubbio è umano. Essere a volte «contro corrente» è anche accettare il dubbio, ammettere l'errore. Questo mi fa debole nei confronti di chi ha delle certezze incrollabili, come nel caso di molti addetti ai lavori, che guidano con intransigenza antfigurativa le tante GAM. In quei luoghi certa arte non può entrare. Sorge però un dubbio: come mai i grandi musei o le mostre che divulgano l'opera dei maestri della storia dell'arte sono costantemente pieni di un pubblico attivo, partecipe e felice? Certi linguaggi, in realtà, non sono esauriti, e un certo modo di fare arte trova ancora risonanze in chi lo osserva, anche se questi non dispone di grandi mezzi culturali!

L'opera d'arte ha, come sempre ha avuto, diversi livelli di fruizione. Dispiace quindi che quelli come me vengano definiti «artisti di nicchia». Ma, se ci si pensa, a parte Jeff Koons, Damien

Hirst o Anselm Kiefer, chi non è un «artista di nicchia»? E quanto è grande questa nicchia? La cosa importante è saperci entrare, averne gli strumenti, allora l'interno diviene per magia un esterno senza fine. Ma le cose stanno cambiando. Tutto quello che negli anni Sessanta-Settanta pareva superato sta lentamente tornando a proporsi. Si pensi ai materiali dell'architettura e alla sua filosofia attuale, messi a confronto con la cementificazione di quei decenni.

Lento domani

In questo c'è un ruolo che il singolo artista può svolgere col suo lavoro senza pretendere di migliorare il mondo con un colpo di mano o di pennello (se però non lo crede il suo lavoro ne risente). C'è una dinamica lenta nell'opera che «si fa», una lettura e rilettura senza fretta di se stessa e del mondo; un'antropologia simile a quella che suggerisce Pallante, il quale propone un ritorno intelligente e non sanfedista al rispetto dell'uomo, della qualità della vita e della salute del pianeta. Che è anche la salute dell'arte. L'idea di decrescita può avere un valore estetico.

L'importante è colmare la propria misura, grande o piccola che sia, non quella altrui. Poi quel che deve avvenire avvenga. La storia dell'arte è ciclica e ha solo dei record stagionali. Non si è mai certi di avere ragione, ma se il tentativo ha valore, avrà un futuro. Mai come in questo momento ho avuto così poche certezze nel mio fare tranne il fare stesso. Né so se la via che ho scelto è giusta, ma vado avanti. Siamo nelle mani della storia, e questo non mi dispiace affatto.

1 - La finestra azzurra (1992)
tempera su cartone,
cm 72x98



2 - Mio padre (1992)
olio su tavola,
cm 36x45



3 - Senso panico n. 8.
Il grande pioppo (1996)
olio su tavola, cm 75x75



4 - Ritratto della madre (1996)
olio su tela, cm 150x100



5 - Ritratto della sorella (1997)
olio su tela, cm 70x80



6 - Brezza notturna (1997)
olio su tela, cm 150x100



7 - Interno n. 1 (1997)
olio su tela, cm 100x100



8 - I ritornanti (1999)
olio su tela, cm 150x250 (particolare)



9 - GrandMatre in interno (2002)
olio su tela, cm 120x100



10 - Monocromo / E. Schiele (2002)
olio su ardesia, cm 30x20

11 - Monocromo / M. Klinger (2002)
olio su ardesia, cm 30x20



12 - Monocromo / G. Klimt (2002)
olio su ardesia, cm 30x20





13 - Monocromo (2001)
olio su ardesia, cm 45x65



14 - Senza titolo (2002)
grafite e gouache su carta, cm 25x41



15 - Notte, passeggiata con cappotto e sigaretta (1999)
olio su tela, cm 41x40



16 - La notte di tutti e di nessuno (1999)
olio su tela, cm 140x250





17 - Notturmo ferrarese (2000)
olio su tela, cm 80x150





18 - La notte di tutti e di nessuno II (2001)
olio su tela (trittico), cm 200x300





19 - Notte umida (2002)
olio su tavola incamottata, cm 40x50



20 - Notte di città (2002)
olio su tavola incamottata, cm 50x70



21 - Notte. Capriccio (2003) - olio su tela, cm 50x70





22 - Notte ignara di angeli caduti (2003)
olio su tela, cm 100x150



23 - Fu a carnevale, beffardo, l'ultimo dei giorni (2002)
olio su tela, cm 80x100



24 - La notte di S. Giovanni Battista (2012) - olio su tela, cm 190x260





25 - Notte di foschia (2014)
olio su tela, cm 43x97

26 - Senza titolo (2002)
grafite e gouache su carta, cm 30x40 circa





27 - Città di mare (2002)
olio su tela, cm 100x120



28 - Tappeto urbano (2002)
olio su tela, cm 70x100



29 - Cityscape (2004/05)
olio su tela, cm 100x100



30 - Veduta rurale (2002)
olio su tavola incamottata, cm 60x70



31 - Veduta
circolare (2009)
olio su tela,
cm 150x180





32 - Veduta tappeto (2008) - olio su tela, cm 150x200





33 - Ritratto di famiglia (2004)
olio su tela, cm 100x100 (particolare)



34 - Divertissement n. 22 / Foto di classe (2004)
olio su tavola incamottata, cm 40x50



35 - Divertissement n. 27 / Un tè nel deserto (2004)
olio su tela, cm 100x120



36 - Divertissement n. 11 / Una delegazione (2004)
olio su tavola incamottata, cm 50x70



37 - Type A I (2005/06)
olio su tavola, cm 180x100





38 - Type B I (2005/06)
olio su tavola, cm 180x100





39 - Type A VI (2005/06) - olio su tavola, cm 180X100



40 - Female Type (2008) - olio su tavola, cm 111x60



41 - Type B III (2005/06) - olio su tavola, cm 180x100



42 - Type B II (2005/06) - olio su tavola, cm 180x100



43 - Type A IV (2005/06) - olio su tavola, cm 180x100



44 - Houses n. 6 (2007) - olio su tavola (particolare), cm 100x180



44 - Houses n. 6 (2007)
olio su tavola, cm 100x180





45 - Houses n. 4 (2007)
olio su tela, cm 120x200





47 - Houses n. 2 (2007)
olio su tavola, cm 100x180

46 - Houses n. 1 (2007)
olio su tavola, cm 100x180





48 - Houses n. 8 (2007)
olio su tavola, cm 100x180





49 - Houses n. 10 (2007)
olio su tela, cm 120x200





50 - Pianura. Cielo/Terra 2 (2011) - olio su tavola, cm 93x126





51 - Pianura. Archetipo (2011)
olio su tavola, cm 93x126





52 - Pianura. Case (2011)
olio su tavola, cm 93x126



53 - Pianura. Cielo/Terra (2011)
olio su tavola, cm 93x126





54 - Krumau. Veduta in volo (2013)
grafite, tempera acrilica e olio su tela, cm 120x200





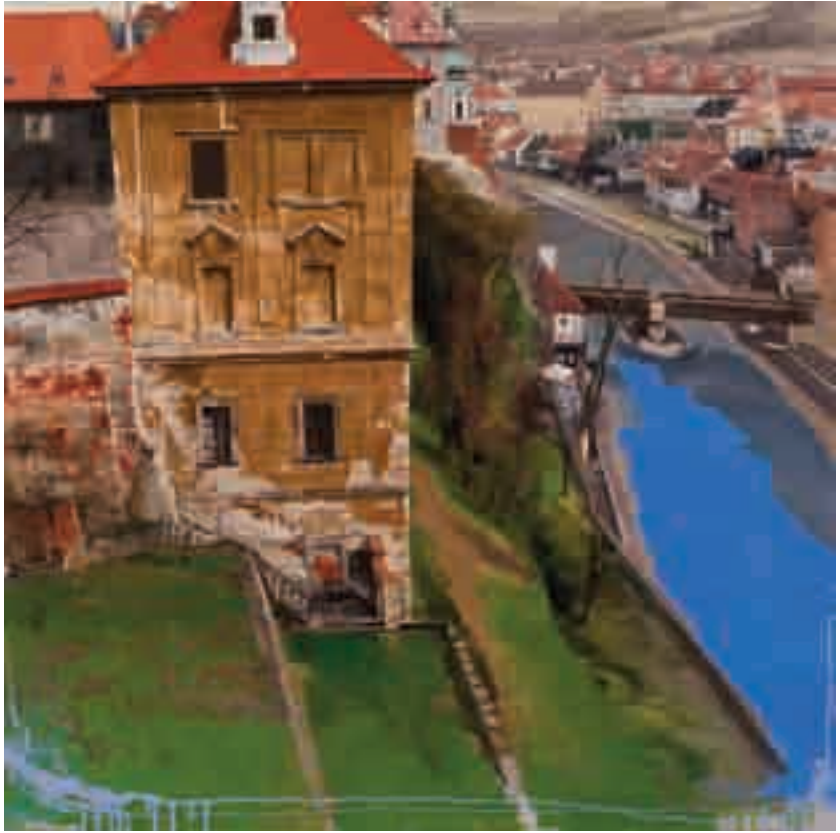
55 - Veduta arazzo (2013)
olio su tela, cm 100x100



56 - Acque ferme. Giornata tiepida (2013)
olio su tavola, cm 70x70



57 - Case sul fiume. Prima della pioggia (2013)
olio su tela, cm 100x100



58 - Il fiume azzurro (2013)
olio su tela, cm 80x80



59 - Composizione in grigio (2013)
grafite su tavola preparata, cm 40x40



60 - Golem/installazione (2010/14)
(foto B. Bicego)



61 - Golem/particolare (2010)
legno di tiglio, tempera acrilica e olio, h cm 230



62 - Golem/installazione (2010/14) - (foto B. Bicego)



63 - Neve. Le nuvole che passano (2015)
olio su tela, cm 100x120



64 - Sotto un morbido cielo (2015)
olio su tela, cm 100x100



65 - Neve e case/naturalismo #2 (2015) - olio su tavola, cm 35x45



66 - Piccola veduta (2015) - olio su tavola, cm 35x45



67 - Spazio e gelo (2015)
olio su tela, cm 100x100



68 - Visione sintetica e cielo sereno (2015)
olio su tela, cm 100x100



69 - Orizzonte e tassello di neve (2015)
olio su tela, cm 100x100

NICOLA NANNINI

BIOGRAFIA

Nicola Nannini è nato a Bologna nel 1972. Dopo gli studi classici si è diplomato all'Accademia di Belle Arti di Bologna con il massimo dei voti. È docente di disegno e figura presso la Scuola di Artigianato Artistico di Cento e docente di pittura presso l'Accademia Cignaroli di Verona.

Protagonista di numerose rassegne espositive personali e collettive in Italia e all'estero, ha esposto presso gallerie private, musei pubblici e fondazioni. Numerose sono le pubblicazioni che lo riguardano. Vive e lavora tra Bologna e Vicenza.

Nicola Nannini was born in Bologna on June 6, 1972, and lives between Bologna and Vicenza. After classical studies, he graduated with first-class honours from the Academy of Fine Arts in Bologna. He teaches drawing and figurative painting at the private School of Craftwork in Cento, and painting at the Academy Cignaroli in Verona. He exhibits in solo and group exhibitions at private galleries, art foundations and museums throughout Europe. He has featured in many publications and catalogues.

ESPOSIZIONI PERSONALI

1993

Suggerzioni di poesia, Auditorium San Filippo Neri, Cento (FE).

1995

Diario di un contemplatore, Auditorium San Filippo Neri, Cento (FE).

1996

Ritratti ed altre cose, Associazione Colors, Ferrara.

1998

Carte, Associazione Colors, Ferrara.

2000

Nicola Nannini, a cura di R. Cresti, Castello della Rocca, Cento (FE).

Nicola Nannini, opere, Sasso Marconi (BO).

Nicola Nannini, opere, Székesfehérvár (Ungheria).

Grandi Notturni, a cura di G. Campanini, Museo delle Generazioni Italiane del '900 G. Bargellini, Pieve di Cento (BO).

2001

Nicola Nannini, a cura di L. Scardino, Sala Orsatti, Ferrara.

Notturni, a cura di A. Agazzani, Spazio Bocca in Galleria, Galleria Vittorio Emanuele II, Milano.

Vedute su carta, Artecornice, Bondeno (FE).

2002

Matite, a cura di G. Campanini, Sala della Partecipanza e Pinacoteca Civica, Pieve di Cento (BO).

2003

Nicola Nannini, a cura di F. Basile, Galleria Forni, Bologna.

Nicola Nannini, a cura di A. Agazzani, Galleria Le Muse, Andria (BA).

2004

La notte, le piazze, la figura, a cura di R. Cresti, Chiesa di Sant'Apollinare, San Giovanni in Persiceto (BO).

Divertissement, a cura di G. Campanini, Associazione Culturale Il Ponte, Pieve di Cento (BO).

2005

Nicola Nannini, opere recenti, Galleria Il Tempietto, Brindisi.

2006

Nuovo evo, gli uomini e gli accessori nell'epoca dell'insicurezza, Annovi Arte Contemporanea, Sassuolo (MO).

2007

Nicola Nannini, Smelik & Stokking Galleries, L'Aja.

Nicola Nannini, Smelik & Stokking Galleries, Rotterdam.

Nuda Veritas, a cura di G. Campanini e R. Cresti, Galleria Forni, Bologna.

Notturni, Galleria Il Segno, in collaborazione con Annovi Arte Contemporanea, Brindisi.

2008

Nuda Veritas, a cura di G. Campanini e R. Cresti, Museo della Sanità, Santa Maria della Vita, Bologna.

Nicola Nannini, opere scelte, Banca Centro Emilia (BCC), courtesy Annovi Arte Contemporanea, Carpi (MO).

Gli ultimi silenzi, a cura di G. Cerioli, Galleria Le Muse, Andria (BA).

2009

Backdrop houses, Studio Forni, Milano.

Nicola Nannini, Spazio 6, Verona.

2010

Fashion Week, in collaborazione con WP (Work in progress, Bologna) New York.

Work in progress, WP Store, Parigi.

Milano Moda Donna, WP Store, Milano.
Landscapes, Smelik & Stokking Galleries, L'Aja.

2011

Corona e Nannini - Di Cielo e di Terra. La Grande Pianura, a cura di V. Cwalinski, Galleria Forni, Bologna.

House land, a cura di L.S. Turrini, Annovi arte contemporanea, Sassuolo (MO).

2012

Houses, Spazio 6, Verona.

Orti e ciuffi di case, Galleria delle Visioni, Piacenza.

2013

La grande pianura: visioni, Banco Desio, courtesy Galleria Forni, Bologna.

Opus, performance, opera di N. Nannini, musiche di T. Pedriali, TheArtsBox Associazione Culturale, Vicenza.

Opus, performance, opera di N. Nannini, musiche di T. Pedriali, Teatro Nuovo, in collaborazione con ArteFiera, Verona.

2014

Passaggio a Krumau. Omaggio a Schiele, a cura di R. Cresti, Galleria Forni, Bologna.

Passaggio a Krumau. Omaggio a Schiele (disegni), a cura di R. Cresti, organizzazione M. Farnè, Il Truciolo, Altedo (Bo).

Golem, installazione, Associazione Culturale Il Ponte, Pieve di Cento (BO).

2015

La notte e altri viaggi, a cura di M. Fazzini, TheArtsBox Associazione Culturale, in collaborazione con Galleria d'Arte Nino Sindoni, Asiago, Vicenza.

Golem, installazione, Museo Diocesano d'Arte, San Fermo Maggiore, Verona.

La notte e altri viaggi, a cura di M. Fazzini, Galleria d'Arte Nino Sindoni, Asiago, Vicenza.

La notte e altri viaggi, a cura di M. Fazzini, in collaborazione con Galleria d'Arte Nino Sindoni, Asiago, Vicenza; Museo Diocesano d'Arte, San Fermo Maggiore, Verona.

Nicola Nannini. People, a cura di G. Campanini, Complesso Monumentale di Santa Maria della Vita, Bologna.

La calligrafia della neve, a cura di N. Nannini e N. Sindoni, Galleria d'Arte Nino Sindoni, Asiago, Vicenza.

ESPOSIZIONI IN COLLETTIVE

1994

Recenti acquisizioni della Pinacoteca Civica, a cura di F. Gozzi, Pinacoteca Civica, Cento (FE).

1995

Intersezioni, Castello delle Rocche, Finale Emilia (MO).

1996

Nicola Nannini, Davide Rivalta, a cura di R. Cresti, Palazzo delle Comunità, in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Bologna, Medicina (BO).

1997

Nicola Nannini, Bruno Ceccobelli, in collaborazione con Galleria Astuni, Fano. Associazione Colors, Ferrara.

Attriti, San Cesario, (MO).

Esercizi di ritmo e immagine, Auditorium San Filippo Neri, Cento (FE).

Arte Giovane, Castello delle Rocche, Finale Emilia (MO).

Rassegna Arti Visive, a cura UICS, Piacenza, Ferrara, Finale Emilia (MO), Rimini, Cervia (RA).

Recenti acquisizioni, Castello della Rocca, Cento (FE).

1998

I Nannini, Villa Caruso, Firenze.

Rassegna nazionale della natura morta, a cura di M. Censi, Museo Sandro Parmeggiani, Renazzo di Cento (FE).

Dieci Artisti Europei, Székesfehérvár (Ungheria).

Nello Studio, Artisti a Cento, Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, Cento (FE).

2000

La collezione d'arte della Camera del Lavoro di Ferrara, Palazzo Massari, Ferrara.

2001

Opere, Galleria Tondinelli, Roma.

Proposte, Galleria Forni, Bologna.

Giovane arte europea, a cura di R. Bossaglia, Castello Visconteo, Pavia.

Nannini, Vitali, a cura di G. Cerioli, Castello dei Ronchi, Crevalcore (BO).

2002

La collezione d'arte del Museo Parmeggiani, a cura di M. Censi, Museo Sandro Parmeggiani, Renazzo di Cento (FE).

Galleria Davico, Torino.

ArteFiera Bologna, Galleria Forni, Bologna.

Proposte, Studio Forni, Milano.

Cento teste, a cura di M. Mango, Polinago (MO).

Artisti a Cento, Székesfehérvár (Ungheria).

Proposte, Galleria Forni, Bologna.

ArteFiera Padova, Galleria Tondinelli, Roma.

ArteFiera Forlì, Padiglione Comune di Cento (FE).

Giovane arte europea, in collaborazione con il Museo d'Arte Contemporanea di Pavia, Graffignana (PV).

Arte e Città, Musei Civici, San Giovanni in Persiceto (BO).

2003

Carnevalesca, a cura del Comune di Cento, Auditorium San Lorenzo, Cento (FE).

Artexpò Bari, Galleria Le Muse, Andria (BA).

Innesti Contemporanei, Associazione Il Salotto, Milano, Galleria Vittorio Emanuele II, Milano.
ArteFiera Forlì, Galleria Andromeda, Pesaro.

2004

Animalia, Galleria Forni, Bologna.
Sui generi, natura in posa, a cura di A. Agazzani, Galleria Le Muse, Andria (BA).
MiArt Milano, Galleria Annovi, Sassuolo.
Tinbolt, Nannini, Feldman, Smelik & Stokking Galleries, L'Aja.
Animalia, Studio Forni, Milano.
Sui generi, natura in posa, a cura di A. Agazzani in collaborazione con la Galleria Le Muse, Andria (BA); Galleria Primo Stato, Reggio Emilia.
Artexpò Bari, Galleria Le Muse, Andria (BA).
Città, Galleria Da Vico, Torino.
ArteFiera Forlì, Galleria Andromeda, Pesaro.
Artegiovine, Promoart Pavia, Casteggio di Cantù (CO).

2005

Sui generi, paesaggi in posa, a cura di A. Agazzani, Galleria Le Muse, Andria (BA).
Altre figurazioni, a cura di A. Agazzani, Agorarte, Milano.
Miniature, Smelik & Stokking Galleries, L'Aja, Rotterdam, Amsterdam.
XXIX Edizione Premio Aldo Roncaglia, San Felice sul Panaro (MO).
Il giardino della mente, a cura di G. Cerioli, Associazione Culturale Il Ponte, Pieve di Cento (BO).
L'inquietudine del volto, a cura di V. Sgarbi, Bipitalia City, Lodi.

2006

Sui generi, figure in posa, a cura di A. Agazzani, Galleria Le Muse, Andria (BA).
XXXIII Premio Sulmona 2007, Sulmona (AQ).

2007

Arte a Bologna, generazioni a confronto, a cura di F. Basile, Galleria Graphique, Bologna.

Arte Italiana, 1968-2007, Pittura, a cura di V. Sgarbi, Palazzo Reale, Milano.

58° Premio Michetti, Nuovi Realismi, a cura di M. Sciacaluga, Palazzo San Domenico, Francavilla al Mare (CH).

ArtLondon, Smelik & Stokking Galleries, L'Aja, Rotterdam, Amsterdam.

Nuovi realismi, a cura di V. Sgarbi, Padiglione Arte Contemporanea (PAC), Milano.

2008

ArteFiera Bologna, Galleria Forni, Bologna.

Alla grande, a cura di F. Basile, courtesy Galleria Forni, Galleria Pivarte, Bologna.

Figure nella materia, courtesy Galleria Forni, Unicredit Banca, Bologna.

Architetture sensibili, Castello di Rivara, Centro d'Arte Contemporanea, Rivara (TO).

ArteFiera Verona, Galleria Forni, Bologna.

Spazio Forni, in collaborazione Galleria Forni, Bologna, Ragusa.

2009

ArteFiera Bologna, Galleria Forni, Bologna.

Fragile, handle with care, Castello di Spezzano, Annovi Arte Contemporanea e Bonelli lab, Fiorano (MO).

ArteFiera Verona, Galleria Forni, Bologna.

2010

ArteFiera Bologna, Galleria Forni, Bologna.

ArteFiera Verona, Galleria Forni, Bologna.

Premio Arciere, a cura di V. Sgarbi, Sant'Antioco (CI).

Festival dei due mondi, a cura di V. Sgarbi, Spoleto.

Il Mito del Vero, Fondazione Durini, Milano.

Il Ritratto – Il Volto, a cura di G.M. Prati e P. Lesino, Spazio Guicciardini, Milano.

Collezione 7x11. La poesia degli artisti, a cura di M. Fazzini, Fondazione Tito Balestra, Longiano (FO).

Collezione 7x11. La poesia degli artisti, a cura di M. Fazzini, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza.

2011

ArteFiera Bologna, Galleria Forni, Bologna.

Les Arbres, Galleria Forni, Bologna.

Landscape, Stadtmuseum klausen, courtesy Galleria Forni, Bologna, Chiusa (BZ).

Finis Valtellinae, a cura di G.M. Prati e P. Lesino, Palazzo Pretorio, Sondrio.

ArteFiera Padova, Gallerie delle Visioni, Piacenza.

Collezione 7x11. La poesia degli artisti, a cura di M. Fazzini, Festival Della Letteratura, Pordenone.

Il Mito del Vero – Situation, a cura di G.M. Prati e P. Lesino in collaborazione con Provincia di Milano, Spazio Guicciardini, Milano.

54° Biennale di Venezia, padiglione Emilia Romagna, a cura di V. Sgarbi e P. Daverio, Palazzo Fava, Bologna.

ArteFiera Verona, Galleria Forni, Bologna.

2012

ArteFiera Bologna, Galleria Forni, Bologna.

Grandi formati, Galleria delle Visioni, Piacenza.

Out of the blue, Galleria Forni, Bologna.

ArteFiera Genova, Galleria delle Visioni, Piacenza.

ArteFiera Verona, Galleria Forni, Bologna.

ArteFiera Piacenza, Galleria delle Visioni, Piacenza.

2013

ArteFiera Bologna, Galleria Forni, Bologna.

Sogni su tela, Galleria delle Visioni, Piacenza.

Antiquart, Galleria delle Visioni, Piacenza.

Di bianco e di inverno, Galleria delle Visioni, Piacenza.

Boccadirosa, Galleria delle Visioni, Piacenza.

Finchè la barca va, Galleria Forni, Bologna.

ArteFiera Piacenza, Galleria delle Visioni, Piacenza.
Quattro, a cura di M. Farnè, Il Truciolo, Altedo (BO).
ArteFiera Strasburgo, Galleria Forni, Bologna.
Lassù sulle montagne, a cura di B. Buscaroli, Galleria Forni, Bologna.
Spoon River, dieci artisti per Edgar Lee Masters, a cura di Marco Fazzini, Galleria Le Muse, Andria (BT).
64° Premio Michetti, Palazzo San Domenico, Francavilla al Mare (CH).

2014

Lille Art Up, Grand Palais, Galleria Forni, Bologna.
Arte Fiera Karlsruhe, Galleria Forni, Bologna.
Water Views – Paesaggisti all'acquerello del XXI secolo, TheArtsBox Associazione culturale, Vicenza.
Spoon River, dieci artisti per Edgar Lee Masters, a cura di Marco Fazzini e Galleria Le Muse, Andria (BT), Festival Della Letteratura, Pordenone.
Arte Padova, Galleria d'Arte Nino Sindoni, Asiago.

2015

Arte Fiera Bologna, Galleria Forni, Bologna.
Arte Padova, Galleria d'Arte Nino Sindoni, Asiago. Vicenza.

BIBLIOGRAFIA

1993

AA.VV., *Suggerzioni di poesia*, catalogo della mostra personale, Officina Grafica San Matteo, San Matteo della Decima (BO).

1995

AA.VV., *Diario di un contemplatore*, catalogo della mostra personale, Graphic House, Pieve di Cento (BO).

1996

Arte in comune, comuni in arte, catalogo della mostra Nannini, Rivalta, a cura di Roberto Cresti, in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Bologna, Medicina (BO).

1997

AA.VV., *Rassegna Arti visive*, catalogo della mostra collettiva Cervia, Piacenza, Ferrara, Finale Emilia (MO), Rimini.

AA.VV., *Recenti donazioni alla Galleria d'Arte Moderna A. Bonzagni*, Cento (FE).

1998

La camera del lavoro, in «CGIL Ferrara», periodico, Editore Il Globo, Ferrara.

1999

AA.VV., *Artisti a villa Caruso*, catalogo della mostra collettiva, Firenze.

AA.VV., *Dieci Artisti europei*, catalogo della mostra collettiva, Szèkesfehèrvar (Ungheria).

AA.VV., *Natura morta, quattro rassegne nazionali per indagare un genere Artistico*, catalogo della mostra collettiva, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

2000

R. Cresti, *Nicola Nannini*, catalogo della mostra personale, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

AA.VV., *Nicola Nannini, Sauli Miettunen*, catalogo della mostra, Székesfehérvár (Ungheria).

2001

AA.VV., *Foreste di simboli*, catalogo della mostra collettiva, San Giovanni in Persiceto (BO), Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

A. Agazzani, *Notturni*, catalogo della mostra personale, Bocca Editore, Milano.

R. Bossaglia, *Il messaggio artistico delle nuove generazioni*, catalogo della mostra collettiva, Pi-Me Editrice, Pavia.

G. Cerioli, *Giochi paralleli*, catalogo della mostra Nannini-Vitali, Castello dei Ronchi, Crevalcore (BO), Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

L. Scardino, *Notturni*, catalogo della mostra personale di Sant'Agostino (FE) e Ferrara, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

G. Tuzet, *365-secondo*, con diciotto tavole di Nicola Nannini, Editrice Liberty House, Ferrara.

2002

M. Mango, *Cento teste per Giovanni Macchia – La ragione agli Artisti*, catalogo della mostra collettiva, Polinago (MO), Edizioni Grafiche Boni, Modena.

G. Campanini, *Matite, Nicola Nannini*, catalogo della mostra personale, Pieve di Cento (BO), Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

A.P. Torresi, *Quadri di N.Nannini per la Camera di Commercio*, in «La Pianura», mensile della Camera di Commercio di Ferrara.

2003

AA.VV., *Carnevalesca*, catalogo della mostra collettiva, auditorium S. Lorenzo, Cento (FE). Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

AA.VV., *Innesti contemporanei*, catalogo della mostra collettiva, Galleria Vittorio Emanuele II, Milano. Tipografia Monotipia Cremonese, Cremona.

F. Basile, *Nicola Nannini*, catalogo della mostra personale, Forni Editore, Bologna.

A.C. Bellati, *Come viaggi al termine della notte*, in «Arte», numero di ottobre, Mondadori Editore, Milano.

2004

- G. Campanini, *Divertissement*, catalogo della mostra personale, Skira Editore, Milano.
- A. Agazzani, *Sui generi, Natura in posa*, catalogo della mostra collettiva, Galleria Le Muse, Andria (BA), Edizioni Tipolito Farnese, Piacenza.
- R. Cresti, *La notte, le piazze, la figura*, catalogo della mostra personale, San Giovanni in Persiceto (BO), Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).
- AA.VV., *Gli artisti della Smelik*, Catalogo della mostra collettiva, Galleria Smelik & Stokking, L'Aja (Olanda).

2005

- AA.VV., *Nicola Nannini, opere recenti*, Il Tempietto Editore, Brindisi.
- A. Agazzani, *Sui generi, Paesaggi in posa*, catalogo della mostra collettiva, Galleria le Muse, Andria (BA), Tipolito Farnese, Piacenza.
- A. Agazzani, *Altre figurazioni*, catalogo della mostra collettiva, Galleria Agoràrte, Milano, Tipolito Farnese, Piacenza.
- AA.VV., *XXIX edizione Aldo Roncaglia*, catalogo della mostra collettiva, San Felice sul Panaro (MO), Nuova Grafica Editore, Carpi.
- G. Cerioli, *Il giardino della mente*, catalogo della mostra collettiva, Associazione Culturale Il Ponte, Pieve di Cento (BO), Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).
- V. Sgarbi, *L'inquietudine del volto, da Lotto a Freud, da Tiziano a de Chirico*, catalogo della mostra, Skira Editore, Milano.

2006

- AA.VV. *Nuovo Evo, gli uomini e gli accessori nell'epoca dell'insicurezza*, catalogo della mostra personale di N. Nannini, Annovi Arte Contemporanea, Sassuolo (MO), Litostampa La Rapida, (RE).
- A. Agazzani, *Sui generi, figure in posa*, catalogo della mostra collettiva, Galleria le Muse, Andria (BA), Tipolito Farnese, Piacenza.

- G. Cerioli, *Nicola Nannini e lo specchio della mente*, in «Un po' di versi», n. 30, gennaio-febbraio, Ferrara.
- V. Sgarbi, *XXXIII premio Sulmona*, catalogo della mostra collettiva, Sulmona (AQ), Arti Grafiche Galvan, Sambuceto.

2007

- E. Nienhuis, *Nicola Nannini*, catalogo della mostra personale, l'Aja e Rotterdam, Galleria Smelik & Stokking, l'Aja.
- F. Basile, *Arte a Bologna, generazioni a confronto*, catalogo della mostra collettiva, Galleria Graphique, Bologna, Arti Grafiche della Torre Auditore (PU).
- V. Sgarbi, *Arte italiana, 1968-2007. Pittura*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, Skira Editore, Milano.
- M. Sciacaluga, *58° Premio Michetti, Nuovi realismi*, catalogo della mostra, Francavilla al Mare, PAC, Milano, Vallecchi Editore, Firenze.
- G. Campanini e R. Cresti, *Nuda Veritas*, catalogo della mostra personale, Galleria Forni, Bologna, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).
- M. Guastella, *Notturni*, catalogo della mostra personale, Galleria Il Segno, Brindisi, Tipografia Abicca, Brindisi.

2008

- F. Basile, *Alla grande*, catalogo della mostra collettiva, Grafiche Ruggero, Bologna.
- W. Guadagnini, *Figure nella materia*, catalogo della mostra collettiva, Bologna.
- G. Cerioli, *Gli ultimi silenzi + Types studio*, catalogo della mostra personale, Galleria Le Muse, Andria (BA), Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

2010

- G. M. Prati e P. Lesino, *Il mito del vero. Il ritratto e il volto*, catalogo della mostra collettiva, Fabio D'Ambrosio Editore, Milano.
- M. Fazzini, *Collezione 7x11. La poesia degli artisti*, Amos Edizioni, Venezia.

- V. Sgarbi, *Premio d'arte contemporanea Arciere*, isola di Sant'Antioco, catalogo della mostra collettiva, Grafiche Ghiani, Monastir (CA).
- V. Sgarbi, *Premio d'arte contemporanea Arciere*, Festival dei due mondi di Spoleto, catalogo della mostra collettiva, Grafiche Ghiani, Monastir (CA).

2011

- G.M. Prati e P. Lesino, *Finis Valtellinae, identità della Valtellina nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra collettiva, Vanilla Edizioni, Albissola Marina (SV).
- G.M. Prati e P. Lesino, *Il mito del vero – Situation*, catalogo della mostra collettiva, Vanilla Edizioni, Albissola Marina (SV).
- F. Basile, G. Campanini, V. Cwalinski, *Di cielo e di terra, la grande pianura*, catalogo della mostra, CTS Grafica, Città di Castello.
- V. Sgarbi, *54° Biennale di Venezia. L'arte non è cosa nostra*, catalogo della mostra, Skira Editore, Milano.

2013

- E. Esposito, *I castelli di Ludovica*, tavole illustrate per il racconto, Siaca Editore, Cento (FE).
- M. Fazzini, *Spoon River, dieci artisti per Edgar Lee Masters*, catalogo della mostra collettiva, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera (Pisa).

2014

- AA.VV., *Quattro*, Catalogo della mostra collettiva, Centroffset, Reggio Emilia.
- R. Cresti, *Nicola Nannini. Passaggio a Krumau. Omaggio a Schiele*, catalogo della mostra personale, Centroffset, Reggio Emilia.
- M. Fazzini, *Water Views – Paesaggisti dell'acquerello del XXI secolo*, catalogo della mostra collettiva, Ed. ETS, Pisa.
- AA.VV. *Nicola Nannini. Golem*, Catalogo della mostra personale, Pieve di Cento (BO). Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

2015

- M. Fazzini, *Nicola Nannini. Night and Other Dreams. La notte e altri viaggi*, catalogo della mostra personale, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).
- V. Borgonuovo, D. Guidi, *Storie di panda. Dalla mostra e con opere di N. Nannini*, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).
- N. Nannini, N. Sindoni, *La calligrafia della Neve. Catalogo della mostra personale*, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

Finito di stampare nel mese di gennaio 2016
dalla tipografia MIG Moderna Industrie Grafiche (BO)