

THE **ARTS** BOX
BOOKS
TABB







NICOLA NANNINI - NIGHT AND OTHERS DREAMS. LA NOTTE E ALTRI VIAGGI

A cura di / Edited by
Marco Fazzini

Organizzazione / Installation and promotion:
TheArtsBox, Associazione Culturale, Vicenza (info@theartsbox.com / www.theartsbox.com)
Galleria d'arte Nino Sindoni, Asiago (arte@ninosindoni.com / www.ninosindoni.com)

Sede di mostra / Venue
TheArtsBox, Contrà San Paolo, 23, Vicenza

Testi / Texts by
Marco Fazzini, Nicola Nannini

Traduzioni / Translation by
Marco Fazzini, Douglas Reid Skinner

Foto delle opere / Photo Credits
Stefano Ghelfi, Digital Media 100

Foto / Photo
Barbara Bicego

Ritratti fotografici di Nicola Nannini / Photographic Portraits of Nicola Nannini
Barbara Bicego / Pierantonio Tanzola (interno copertina / inside cover)

Progetto grafico / Graphic Design
Roberto Bagnoli, tipografia Bagnoli 1920, Pieve di Cento (BO) - www.bagnoli1920.it

Edizioni / Catalogue published by
Siaca Arti Grafiche, Cento (FE) - ISBN 978-88-89111-14-7

Si ringraziano / Special thanks to
**Barbara Bicego / Alberto Buffetti / Marco Fazzini / Hilary Ivory /
Douglas Reid Skinner / Nino Sindoni / Pierantonio Tanzola**

©Copyright 2015 Nicola Nannini per le immagini / All rights reserved

©Copyright 2015 Marco Fazzini, Nicola Nannini per i testi

*Nessuna parte di questo catalogo può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti.
L'editore resta a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile identificare o rintracciare e si scusa per involontarie omissioni.*

www.nicolanannini.info

THEARTSBOX
Uno spazio per le arti



Galleria d'Arte
Nino Sindoni



ASSOCIAZIONE
ALBERTO BUFFETTI

NICOLA NANNINI

NIGHT AND OTHER DREAMS

La notte e altri viaggi

A cura di / Edited by
Marco Fazzini

**THE ARTS
BOOKS BOX
TABB**

Ero schizofrenico, ma ora siamo guariti

Anonimo, epigrafe. Macerata (XXI sec.)

I was schizophrenic, but now we have recovered

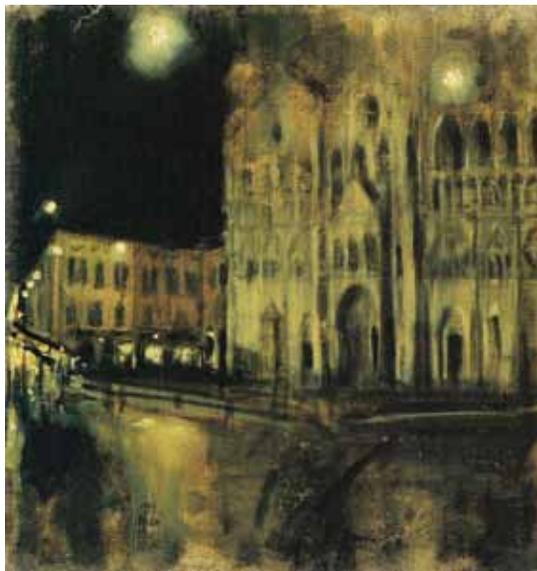
Anonymous author. Macerata (XXI sec.)

La notte e altri viaggi a colloquio con Nicola Nannini

di Marco Fazzini

Sfoglio un tuo vecchio catalogo del 2000, relativo a una mostra di Cento, e mi accorgo che pratici il notturno già da più di 15 anni... Riesci a ricordare quando hai dipinto la tua prima opera sulla notte, il vespro, la tenebra?

Pensai di poter dipingere la notte intorno al 1997. Iniziavo da qualche disegno e da alcune fotografie fatte con una vecchia reflex analogica. Ferrara e Bologna divennero i primi teatri per le mie atmosfere notturne. Fotografie volutamente scadenti poiché funzionali al solo ricordo degli elementi architettonici, sapendo che i quadri sarebbero stati ben altro. Il primo olio su tela fu di piccolo formato, dipinto nell'inverno 1998/99: 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. Molto sfuocato e pulviscolare. Avevo in mente la "Cattedrale di Rouen" di Monet con la differenza che una era bruciata dal sole, la mia, piccola, mangiata dalla notte. Da lì dipinsi altri quadri di piccolo formato per capire che direzione prendere e la pittura era stenografica, quasi bozzettistica, molto immediata e gestuale, più simile ad appunti che ad un'opera finita.



*Nicola Nannini - Notte, passeggiata con cappotto e sigaretta /
Night, Walking with Coat and Cigarette (1999)*

Night and Other Dreams a conversation with Nicola Nannini

by Marco Fazzini

When I page through the old catalogue of your exhibition in Cento in 2000, I realise that you were producing nocturnal paintings more than 15 years ago. Do you remember the first time you painted the night, the evening, the darkness?

Painting the night occurred to me around 1997. I started drawing and took some photographs with an old analogue SLR. Ferrara and Bologna became the first theatres for my nocturnal atmospheres. Purposefully casual photographs that function as the memory of architectural elements, knowing that the artworks would be very different. The first oil painting was small, painted in the winter of 1998/99. The subject was Ferrara cathedral surrounded by warm darkness in earthen and brown colours, with fleeting brushstrokes of light yellowish-white. Rather unfocused and dusty. I had in mind the *Rouen Cathedral*

painting by Monet, burnt by the sun, while my small one was enveloped by the night. Subsequently, I made more small-format paintings in order to understand what direction to take—the process of painting was a kind of shorthand, almost sketchy, immediate and gestural, more like notes than finished work. Later, I

In seguito, ho realizzato 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 disegnano le città. Da un lato cercavo di descrivere tutta la piazza in un solo colpo d’occhio (un’esigenza quasi cubista), dall’altro la riem-

made larger paintings; about two meters or more in length, such as *Night of Everyone and No One*, where I represented the square of Bologna in the way children draw a city. On the one hand, I was trying to capture the whole square in a single glance (requiring a kind of Cubism); on the other, I filled it with real and spiritual



Nicola Nannini - *La notte di tutti e di nessuno / Everyone's and No One's Night* (1999)

pivo di entità reali e spirituali che ne abitavano l’aria notturna e misteriosa.

Era il 1999 e noi tutti eravamo preda di paure millenaristiche inconsce, aspettative e timori d’apocalisse, o nuova era di luce. Tutti i miei “notturni”, a quel tem-

entities, infusing the dark and mysterious air.

It was 1999, and we were all prey to unconscious millenarian anxieties, expectations and fears of an apocalypse, or a new era of light. All my ‘night paintings’ at that time were born from Symbolist ideas

po, 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, credo come nessuno prima, ho lavorato sulla notte in maniera sistematica. Tanta notte in tutte le sue declinazioni, dalle vedute realistiche a quelle onirico-metafisiche, dalla notte simbolica a quella "cubista-infantile" dove aprivo grandi piazze come scatole; notti dinamiche di città, quiete di periferia o purgatoriali notti di campagna.

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

Tuttavia, ho sempre rifuggito gli "effetti speciali", i facili colpi di scena, il fuoco dalle fiamme troppo alte (finisce presto e non scalda), le immagini di derivazione sfacciatamente fotografica; quelle che ti colpiscono alla prima occhiata e dove null'altro più è dato scoprire nel 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 disvelato.

C'è stato un evento, o un quadro particolare, che ti ha ispirato, e da cui il notturno è poi diventato un ciclo che ti ha caratterizzato negli anni?



Giovanni Boldini - Cavalli di notte / Horses by Night (1883)

of darkness as the night of the world, of the people, a sleep of reason. A fascinating, terrible night, a place of oblivion and of the impossible. In those years, I worked on the night in a systematic way like never before. Night in all its forms, from realist views to dream-metaphysical ones, from the symbolic night to the 'cubist-child', where I presented panoramic views like wide-open boxes; the high-octane nights of the city, the quiet of the suburbs, or the purgatorial nights of the countryside.

'Nox portentis graviora' is a Latin saying, and for ten years I swam in the obscure air of its wonders, where the lights emerge loud and dazzling, or sometimes opaque and delicate, for brief tonal passages. I watched a darkness that is never complete, but with 'focused' eyes, loving the murky colours, the improbable colours so complex and indescrivable, where objects quietly fade until you lose their very presence.



Giovanni Boldini - Notturmo sulla Senna / Senna by Night (1891)

Le ore dopo il tramonto sono le mie preferite da sempre. Credo sia un fatto genetico. Fin da ragazzo ho vissuto la notte e mai avrei voluto coricarmi perché avevo l'impressione che mi sarei perso qualcosa.

Un quadro in particolare, allora, fece scattare in me la voglia di dipingere notturni: "Cavalli di notte" di Giovanni Boldini. Lo vidi a Ferrara presso Palazzo Massari. Fu una rivelazione, così come il "Notturmo sulla Senna", sempre di Boldini. Ammiravo il suo colpo di

Night, fog, water... the Padana plains taught me to look at that kind of night where anything can happen and the unexpected is possible and absolutely normal. However, I have always shunned 'special effects'—the easy twists, fire that flares too much, ending quickly without heating, the images unabashedly derived from a camera. Those that are striking at first glance, but which reveal nothing further over time. I prefer images that arrive almost unnoticed, but which always give an unexpected fragment of a painting or an emotion, or an unnoticed detail—the dream you had only intuited, revealed a little at a time.

Was there an event, or a particular painting, that inspired you, and from which the night then became a cycle that has characterised your work over the years?

The hours after sunset are my favourite of all. I think it's in my genes. As a boy I came alive at night and I never wanted to go to bed because I had the impression that I would miss something.

During that time, one particular painting provoked in me the desire to paint the night: *Horses at Night* by Giovanni Boldini. I saw his work in Ferrara at Palazzo Massari—it was a revelation. Also *Night on the Seine*, another Boldini. I admired his brushstroke. He is a painting musketeer, virtuous and concise, a representative of the 19th century who taught me so much. Later, I discovered other works on the theme of the night, such as *Carnival in Via del Corso* by Ippolito Caffi, and also James McNeil Whistler. Actually, there were not many 'pure' precedents: the 19th-century nights were definitely darker than ours, and therefore more difficult to paint. This explains the small number of useful examples turned up in my search for references.

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, e quindi più difficili da dipingere per gli autori stessi. Da ciò deriva l'esiguo numero d'esempi utili alla mia ricerca per trovare riferimenti.

Nella storia dell'arte ci sono opere a riguardo (ovviamente, troviamo sempre dei padri cui guardare ammirati – lì nessuno è mai 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" del Segantini, e altri ancora; eppure, erano notti senza luce elettrica, così diverse da quelle che noi viviamo oggi, così diverse da quelle che m'interessavano. Per questo ho cercato di creare le mie notti, mie e di nessun altro, costruendo le mie atmosfere, che sono mie solamente.

Da quello che intuisco, Boldini ti ha ispirato almeno per i notturni, eppure mi sembra di vedere nella tua arte una notevole influenza proveniente anche da alcuni grandi del tuo territorio. Che emozioni nutri, e quali influenze pensi di aver avuto da personaggi come Boldini, Guercino, e De Pisis?

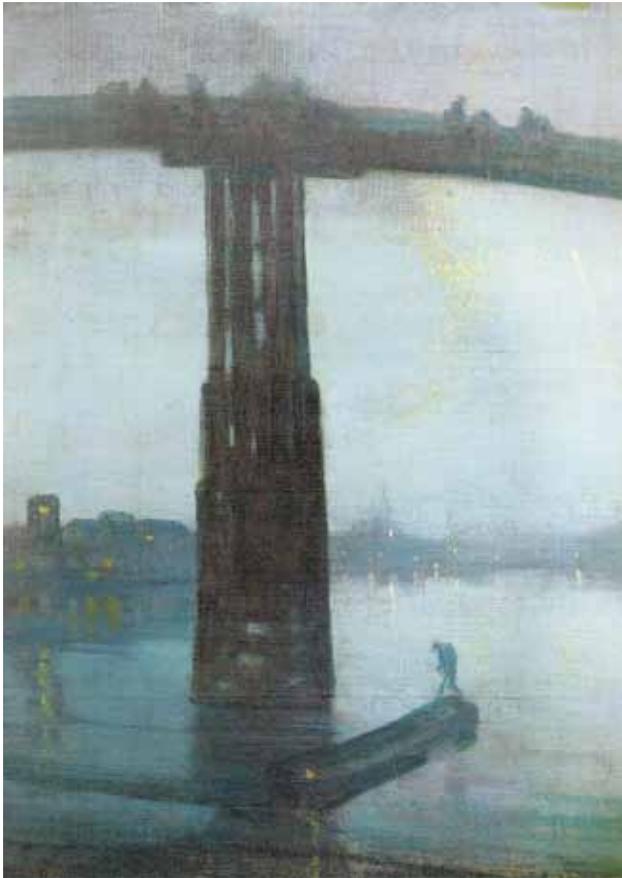
Ci sono cose che possiamo scegliere; altre le possiedi per destino o "geografia".

Ho passato l'infanzia e la prima giovinezza a Cento, patria di Guercino. Ferrara, Modena e Bologna sono casa mia. La pittura del Seicento è stata il mio primo orizzonte estetico, rimirato perché tutto quel territorio è segnato vigorosamente dal barocco e dagli artisti



Ippolito Caffi - Il carnevale a Via del Corso / Carnival in Via del Corso (1837)

In the history of art there are, obviously, other works (of course, we always find the admired fathers we look for—there is never an orphan): Raphael's frescoes in the Vatican rooms; Rembrandt's *Flight into Egypt*; Alberto Pasini's *Night Patrol in Isfahan*; or *The Two Mothers* by Segantini, among others. And yet, they were nights without electric light, so different from those of today, from those that interested me.



James Whistler - *Notturmo in blu e oro, il vecchio ponte di Battersea* /
Nocturne: Blue and Gold - Old Battersea Bridge (1872/1875)

della controriforma. Ogni chiesa di quella cittadina – e sono di una densità impressionante! – contiene opere del Reni, dei Carracci, di Guercino, ecc. Il chierichetto Nicola Nannini serviva messa ogni santa domenica e vedeva le pale di Benedetto Zallone, dei Gennari (bottega) o dello stesso Giovanni Francesco Barbieri. Anche non volendo, ti entrano dentro. Quei volumi, quelle pennellate dense e vigorose, tutte “alla prima” e senza incertezze, quei contrasti da luce vespertina, le tinte sorde e terrose su fondi scuri non possono lasciare indifferenti. La Pinacoteca dove, per “campare”

So, I had to create my own nights—mine and no one else’s—building moods that are mine only.

From what I understand, Boldini at least inspired your nocturnal painting, yet I seem to see in your art considerable influences from some of your other great countrymen. What influences and feelings do you think you’ve inherited from people like Boldini, Guercino and De Pisis?

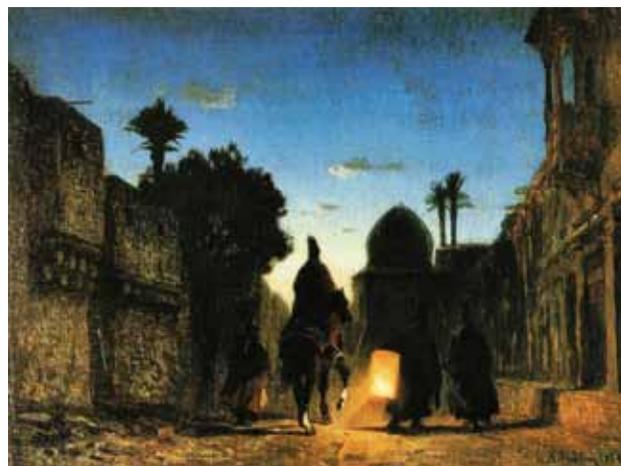
There are things that we can choose; the rest is your fate or the accident of ‘geography’.

I spent my childhood and early youth in Cento, home to Guercino. Ferrara, Modena and Bologna are my home. The art of the 17th century was my first aesthetic horizon, observed because all that territory was strongly influenced by the Baroque and by the artists of the Counter Reformation. Every church in that town—and it has an impressive number!—contains works by Reni, the Carracci, Guercino, etc. As an altar boy, Nicola Nannini served Holy Mass every Sunday and saw altarpieces by Benedict Zallone, Gennari (workshop) or Giovanni Francesco Barbieri. Whether you want them to or not, they get under your skin. Those masses, those dense and vigorous brushstrokes, all straight off and without uncertainty, those contrasts of evening light, the dull and earthy colours on dark backgrounds—they don’t leave you indifferent. The local picture gallery where I lived at twenty, working as a guide, which allowed me to secretly touch *The Supper at Emmaus*, the *Madonna and Child*, the *San Giovanni Battista*, and much more. This was the first air that I breathed. Later, I looked for something else in my area and I discovered that the 18th-century Crespi still had a 17th-century feel to him. Not the painter of religious subjects, but the one

a vent'anni, fai la guida, ti concede di toccare in segreto "La Cena in Emmaus", la "Madonna col Bambino", il "San Giovanni Battista", e tanto altro. Questa è la prima aria che ho respirato. In seguito, ho cercato altro nel mio territorio e ho incontrato il Settecento ancora seicentesco del Crespi. Non quello dei soggetti sacri, ma quello delle scene più domestiche degli interni, dove piccole figure affaccendate emergono dolcissime e delicate da un buio caldo e avvolgente. Crespi è il più olandese di tutti, e la sua pittura è preziosa, dal tratto elegantissimo. Ho sempre ammirato le tele dove sa descrivere la vita quotidiana, quella più laica. La geografia della mia infanzia, anche se provinciale, è ricca di maestri e mi ha permesso viaggi di secoli, dal Seicento di Guercino all'Ottocento di Boldini e Gaetano Previati. De Pisis, per contro, non mi ha mai colpito particolarmente. I maestri che in seguito ho scelto per trovare me stesso sono altri, e sono distribuiti in tutta Europa, culla della grande pittura. Quella magnifica Europa che ha insegnato al mondo a guardare.

Se dovessimo parlare di tecnica pura, quale artista pensi ti abbia influenzato di più nell'ultimo decennio?

Faccio fatica a parlare di sola tecnica poiché non credo sia possibile separare tecnica e poetica. L'una è mezzo per l'altra; l'altra permette di operare scelte mirate tra le possibilità che la tecnica offre. Tuttavia, se vogliamo indagare la tecnica pura non credo di poter citare un artista in particolare, ma molti. Ho imparato e rubato da tanti. Negli ultimi dieci anni, in particolare, devo molto allo spagnolo López García, soprattutto per la calligrafia con cui tratta le vedute e il metodo ponderato e costruttivo di stendere le tinte. Importante è stato il norvegese Odd Nerdrum che ha ri-masticato Rembrandt in chiave contemporanea; ne ho ammira-



*Alberto Pasini - Ronda notturna a Isfahan /
Night Patrol in Isfahan (1858)*

who painted domestic interior scenes, where small figures emerge bustling, lovely and delicate from a warm and enveloping darkness. Crespi is the most Dutch of them all, and his painting is exquisite due to his elegant strokes. I have always admired his paintings that show daily life—the more secular ones. The world of my childhood, although provincial, was full of teachers, and it allowed me to travel from the 17th century of Guercino to the 19th century of Boldini and Gaetano Previati. De Pisis, however, has never particularly impressed me. The other masters, ones that I discovered later, are from all over Europe, the cradle of great painting—that magnificent Europe that taught the world how to look.

If we speak of pure technique, which artist do you think has influenced you the most in the last decade?

I find it hard to talk about technique in isolation, because I don't think it's possible to separate the technical and the poetic. The former is the means to the latter; the latter enables specific choices from among all

to l'analisi della figura e la complessità della tavolozza negli incarnati. È un pittore decisamente solido, ma stimo molto meno la sua iconografia, le atmosfere da mondo post-atomico e l'assenza di movimento. L'inglese-tedesco Lucien Freud è un altro artista che ho guardato con attenzione, per la tracotante carnalità sia dei soggetti sia della materia pittorica, ma devo ammettere che è il dibattito delle arti in Europa, anche tecnico, il mio vero interesse.

Tento di capire dove diavolo stiamo andando, perché ammetto che spesso non so rispondere a questo interrogativo. Ho l'impressione che noi artisti contemporanei siamo un po' come prodotti da supermercato, ognuno sul proprio scaffale, accumulati uno sull'altro, ognuno col suo packaging, la sua pubblicità, il suo distributore e il suo fruitore, senza che nulla spicchi in particolare. Può un prodotto da scaffale cambiare il sistema del supermercato? L'impressione è che abbiamo perso la possibilità di incidere, di avere un ruolo sociale o politico; di avere un peso nella vita reale. Ma questa è una delle mie solite divagazioni... Quindi, per tornare a noi... Sono convinto d'essere cresciuto soprattutto grazie al dialogo con amici e colleghi con i quali capita, ahimé troppo raramente, di confrontarsi anche tecnicamente. Si condividono scoperte, tentativi, esperimenti ed errori. Sono tanti e, se dovessi citarli tutti, ci si accorgerebbe di quanto ho rubato (o ci siamo rubati reciprocamente) da Milano a Bologna, da Padova a Verona, da Roma a Vicenza fino al mio vicino di casa a Cento. La reciproca stima e l'umiltà curiosa hanno reso possibile confronti e crescita.

Ancor di più ho imparato col guardare chi non la pensa come me; altre discipline artistiche, altri linguaggi. Mi piace il caos contemporaneo, che trovo stimolante e ho capito tanto dalle fiere antiquarie quanto dalle

of the possibilities that technique presents. However, if we want to examine pure technique, I don't think I can cite any one particular artist. I've learned and stolen from so many. Over the past decade especially, I owed a great deal to the Spanish artist Lopez Garcia, particularly the calligraphical way in which he treats scenes, as well as the thoughtful and careful method he uses in layering colours. The Norwegian artist Odd Nerdrum has also been important; he recycled Rembrandt in a contemporary way. I admired his analysis of the figure and his complex palette of flesh tones. He is a decidedly solid painter, but I have less respect for the iconography of his work, the atmosphere of a post-atomic world, and the lack of movement. The English-German, Lucien Freud, is another artist I have carefully observed, for the overwhelming carnality of both his subjects and his painting, but I must admit that debates on the arts in Europe, and also on technique, are my real interest.

I try to figure out where the hell we are going, because I admit that often I don't know the answer to that question. I have the impression that contemporary artists are a bit like supermarket products, each on his or her shelf, stacked one above the other, each with his or her packaging, advertising, distributor and user, without anyone in particular standing out. Can a product from a supermarket shelf change the system? My sense is that we have lost the ability to influence, to have a social or political role, to have weight in real life. But I'm just rambling, as usual... So, to get back to us—I am convinced I have grown up primarily through dialogue with friends and colleagues with whom you happen, alas too rarely, to exchange impressions. You share discoveries, attempts, trials and errors. They are many, and if I were to mention them all, we would soon realise what I have stolen (or we have mutually



Giovanni Segantini - Le due madri / The Two Mothers (1889)

biennali, dalle installazioni più assurde come anche dai Documenta di Kassel. Se c'è un principio che ho appreso dalla contemporaneità, quella bella, è che tutto deve essere calcolato. La cura dell'opera deve essere totale e non solo da un punto di vista tecnico-pittorico. Porre attenzione agli aspetti tecnico-installativi, allo studio dello spazio anche fuori dall'opera; al dialogo col contesto, alle luci, al "contenitore" e a tutte le reciprocità che un determinato ambiente impone o richiede. Lo studio delle contaminazioni tra elementi, l'impatto sul pubblico, la chiarezza della poetica. Non penso che le scelte drastiche e coerenti a tutti i costi mi facciano bene. Più stimoli arrivano alla mia pittura più essa cresce, matura, si attrezza per questo mondo così complesso come mai lo è stato prima.

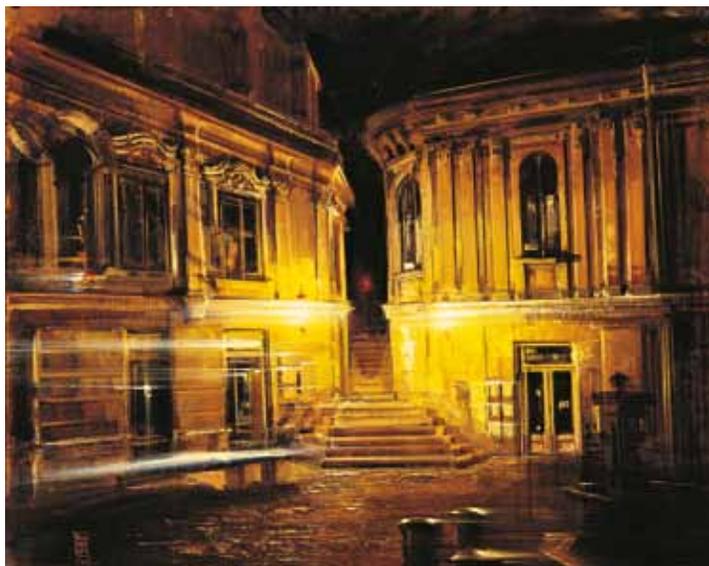
stolen) from Milan to Bologna, Padua and Verona, from Rome to Vicenza, all the way to my neighbour in Cento. Mutual respect and humble curiosity have made comparison and growth possible.

Even more, I have learned how to look at those who think differently from me—other artistic disciplines, other languages. I like the contemporary chaos, I find it inspiring; and I've learned much from antique fairs as well as from biennales, also from absurd installations and from the Documenta in Kassel. If there is one principle I've learned from the beautiful contemporary art world, it's that everything has to be calculated. The curating of the work must be total, and not only from a technical or pictorial point of view: attention must be paid to the technical aspects of installa-

Questa mostra, ma anche altri tuoi cicli pittorici, presentano formati davvero diversificati, quasi contrastanti tra loro. Mi chiedo se anche le tecniche subiscano variazioni a seconda del formato.

Differenti soggetti richiedono diverse assorbenze e quindi necessitano differenti modalità pittoriche. Per i piccoli formati impiego tela di lino o di cotone incolata sulla tavola. Mentre l'applicazione asciuga, stendo una mano di colla sciolta in acqua affinché la tela e la tavola costituiscano un unico supporto. Successiva-

tion; the understanding of the space around the work; the relationship with the context; the lights; the space and all the interactions imposed or required by a particular environment. Equally important is the interaction between elements, the impact on the audience, and the clarity of the poetics. I don't think that drastic and 'consistent-at-all-costs' choices benefit me. The more stimuli that influence my painting, the more it grows, matures, and is equipped for a world more complex than ever before.



Nicola Nannini - *Il vicolo di Caronte / Caronte's Alley* (2002)

mente, 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. Per quanto riguarda i grandi formati, invece impiego tela di lino o di cotone panama preparata a gesso o a olio, secondo il soggetto che intendo realizzare.

This exhibition, but also your other pictorial cycles, shows really diverse formats, almost irreconcilable ones. I wonder if your technique differs across these the various formats?

Different subjects require the canvas to have different absorption capabilities and different modes of painting. For small sizes, I use linen or cotton canvas glued onto board. While the application is drying, I paint a layer of glue mixed with water so that canvas and board are unified. Then I add two layers of Bologna gesso as a primer, before using cartridge paper to smooth the board. For medium sizes, I paint directly onto board prepared with gesso or a silver-white mixed with zinc oil. For large sizes, I use linen or Panama cotton canvas prepared with gesso or oil, according to the subject I wish to realise.

And the background?

These are spread with a trowel, using large movements to get roughness and different textures so as to take advantage of grooves or streaks of colour, scratches

E i fondi?

Quelli sono stesi a spatola, con ampi movimenti per ottenere asperità e *textures* differenti, e quindi sfruttare avvallamenti o insenature del colore, graffi o segni. Mi piacciono, infatti, le superfici scabre, dinamiche o materiche, frutto di coincidenze casuali.

Mi sembra di intuire che la fase del disegno può assumere caratteristiche anche contrastanti...

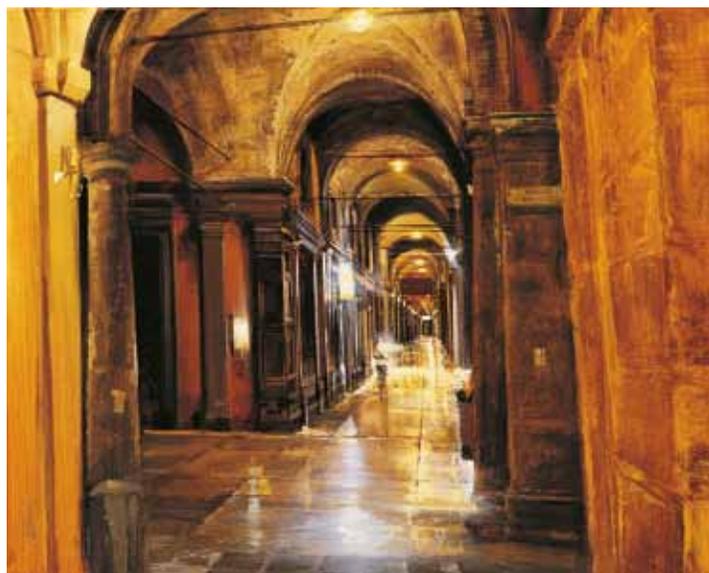
Dopo aver steso l'imprimatura, affronto il disegno. Se il soggetto ha una struttura articolata, o un rapporto con lo spazio particolarmente complesso, abbozzo le forme a grafite, in maniera più o meno definita. Preferisco impiegare questo materiale perché la sua polvere in seguito si mescola al colore, creando dei 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, coi 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 monocromatico viene poi 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 ulteriore spesso lascio sulla tela colpi di pennello molto

or marks. In fact, I like the rough surfaces and dynamic textures that result from random coincidences.

My impression is that often the preparatory drawing may involve differing methods...

After applying the primer, I address the drawing. If the subject contains an articulated structure or a particularly complex set of spatial relations, I sketch the masses, using graphite, in a more or less defined way.



Nicola Nannini - *Notte, portici d'inverno / Night, Winter's Porches* (2002)

I prefer to use this material because its dust later mixes with the colours, creating tones of dirty or diaphanous grey, which works well during successive stages of development—sometimes I allow them to remain visible even after the work is finished.

In some cases, I draw directly with a brush, making large, dense strokes, adding details later on. For this step I use earth colours, with Cassel dark tones, or

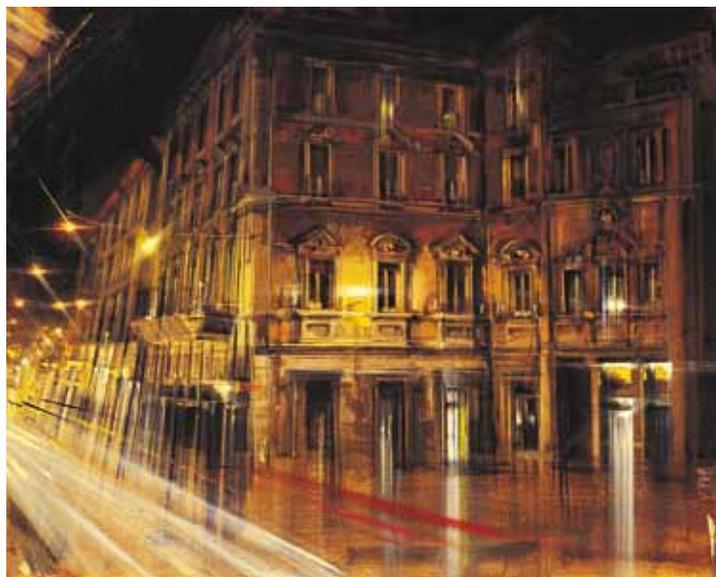
istintivi, ma cerco di toccare le ombre il meno possibile; queste, in genere, rimangono tali e quali all'abbozzo iniziale, perché il quadro si nutre delle luci e degli intermedi.

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, trova una diversa applicazione nelle vedute.

Ma qual è la sequenza delle fasi pittoriche, se ce n'è una che possa rappresentarti?

Preferisco distendere 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 più minuti, dalla prospettiva di fondo sino al primo piano, sino alle lumeggiature finali, oppure 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 in una fase di abbozzo. Quindi, lascio riposare l'opera per un periodo di almeno due settimane, poi la riprendo con nuovo sguardo, ed eventualmente la aggiusto con macchie e colori stesi a velature trasparenti. Dopo altre due settimane l'opera, ormai ultimata, viene protetta con vernici varie, come mastice, damar, medium

with browns mixed with black or ultramarine blue, with which I create a strong chiaroscuro contrast tempered by mid-tones, like the Siena colours or *terre verte*. Later, I strengthen the lighter areas with silver or zinc whites so as to achieve a precise and contrasted image, almost monochrome. This first monochrome sketch is then allowed to dry. After that, I apply zones of colour as transparencies, through *sfregazzi* or washes,



Nicola Nannini - *Notte dinamica / Night Dynamics* (2003)

repainting with mellow pigments, adding yet more detail. At this later stage, I often leave brush strokes on the canvas in an instinctive way, but I try to touch the shadows as little as possible; these, in general, remain as they were in the initial sketch, because the picture feeds on highlights and intermediate tones.

On rare occasions, I use washes or stains, but without overdoing that effect, because I prefer to build by painting marks and materials, focused and unfocused areas, drips and rough or smudged areas, strong and

alchidico, albume d'uovo o vernice matt, a seconda delle esigenze.

Studi recenti in campo storico-artistico offrono spunti interessanti su cui riflettere quando si voglia indagare la proiezione scientifica dell'ombra in pittura, o il suo simbolismo. Stoichita, nel suo trattato sull'ombra, riesce a produrre un compendio esauriente dalle origini della pittura alla Pop Art. Mi chiedo quale sia il tuo rapporto con l'ombra, e di conseguenza col chiaroscuro: hai un approccio scientifico, fotografico, qualche riferimento dalla tradizione, un modello?

Il chiaroscuro è la base della mia calligrafia. Anche quando sembra non esserci un contrasto particolarmente spinto, la mia "forma" nasce dall'analisi degli opposti, seppure minimali. Le ombre sono la mia struttura portante; senza l'analisi dei mezzi toni e degli "scuri" profondi la luce stessa non può esaltarsi. Dal rapporto, anche esasperato, dei contrasti rifulgono 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 chiaroscuro, né a un suo uso plausibile, tant'è che spesso metto in accordo più punti luce e proiezioni d'ombra discordanti, orchestrandoli in maniera da farli apparire "reali". Voglio dire che le mie immagini, pur sembrando "vere", sono assolutamente cerebrali, le prospettive sempre "sghembe" e sottolineate da effetti di luce/ombra ancor più bugiardi. Il volume è il perno della mia analisi e spesso rinforzo

dissolving densities. This 'method that isn't a method' changes depending on the subject represented: I mostly use it when painting human figures—landscape views require different solutions.

Would you say there is a sequence of steps in painting that represents you?

I prefer to fill in different chromatic parts with a brush, starting from the light or from intermediate tones painted directly onto white primer. On this first draft, I repaint repeatedly until I get the desired detail. I start with broad crosshatching until I've captured the smallest details, working from the background to the foreground, then up to the final highlights; or I reinforce the dark tones by drawing the most infinitesimal details. So I start from a magma, or pictorial chaos, adding layer after layer until it reaches its conclusion, except for some sketched parts deliberately left unworked. After that, I leave the work to rest for a period of at least two weeks before resuming it, seeing it anew, eventually adding the stains and colours laid on with transparent washes. After two more weeks, the work is completed by applying a protective layer of various varnishes, such as mastic, dammar, alkyd resins, egg white or matt varnish, depending on what is required.

Recent studies in art history suggest interesting ideas to think about when one considers the science of projecting shadow in painting, or its symbolism. Stoichita, in his treatise on shadow, has produced a comprehensive study from the beginning of painting to Pop Art. I wonder what your relationship is with shadow, and consequently with chiaroscuro: is your approach

il contrasto chiaroscuro con il contrasto di caldi/freddi e di complementari. Tutti i discorsi successivi, scientifici o simbolici, le ulteriori sovrastrutture, gli approfondimenti psicologici, letterari e le divagazioni intellettualistiche li lascio a chi non dipinge. Chi dipinge (mentre dipinge) ragiona “semplice”, ma inesorabile. Tutti i grandi del passato che hanno enfatizzato il rapporto ombra/luce, da Caravaggio a Rembrandt, da Velasquez a Rubens, da Van Dyck a Carriere (e tanti altri fino a Sironi e Casorati), sono i miei numi tutelari, i maestri costanti, i compagni di viaggio più affidabili non solo del mio fare, ma del mio guardare di tutti i giorni. Io vedo grazie a loro.

E cosa mi puoi dire della tua tavolozza per le ombre? Usi particolari colorazioni, impasti, o artisti di riferimento?

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 troppo tecnico, dico soltanto che l'ombra può avere qualsiasi colore in base al rapporto con una determinata luce. In sé non esiste ombra, come 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. Per ciò che mi riguarda, cerco di toccare le ombre il meno possibile dopo la prima fase di sbazzatura, perché voglio che l'occhio sia guidato verso le luci, ed è lì che la pittura lavora. Che colore hanno la notte e il buio? Sono cromie indecifrabili e complesse ma se, guardandole in un quadro, puoi del

scientific, photographic, based on tradition, or from a template?

Chiaroscuro is the basis of my calligraphy. Even when there doesn't seem to be a particularly pushed contrast, my 'form' derives from an analysis of opposites, albeit minimal. Shadows are my scaffolding: without the analysis of half tones and deep, dark zones, the light itself cannot stand out. Exaggerated contrasts make the lights shine more brightly, the volumes more malleable, the depth of field the most suggestive, and the mysterious folds where the eye cannot enter make the mind imagine. The shadows that I analyse cannot be scientifically described, but come from direct observation in an empirically subjective way. Often, I arbitrarily emphasise and change the shape and intensity of darkness to gain expressive results. I'm not interested in a naturalistic rendering of chiaroscuro, nor in its possible use—so much so that I often match more than one light source with contrasting shadow projections, so as to make them appear 'real'. I mean that my images, while apparently 'real', are wholly imagined, perspectives always 'skewed' and emphasised by light-shadow effects that are even more false. The volume is the pivot of my analysis, and I often reinforce the chiaroscuro contrast with the contrast of hot-cold and complementary hues. All subsequent discourses, whether scientific or symbolic, the more far-out theories, psychological insights, and literary and intellectual digressions, I leave to those who don't paint. For those who paint—while they are painting—reasoning is 'simple', inexorable. All the greats of the past that have emphasised the relationship between shadow and light, from Caravaggio to Rembrandt, from Velasquez to Rubens, from Van Dyck to Carriere, and many others up to Casorati and Sironi, are my tutelary deities, the constant masters, more reliable

buio riconoscere il nome della tinta, allora qualcosa non va. Il buio è un colore che non ha un colore...

Nei giorni scorsi mi chiedevi delle “matite”... Nei disegni il problema colore è abolito, ma fondante è il problema “tono”. Disegnare mi stanca perché paradossalmente è più lento e meticoloso, ma continuo a esercitare il segno grafico perché trovo bellissimo il grigio della grafite: può raggiungere profondità, nel-



Nicola Nannini - *Notte umida / Wet Night* (2002)

la sua apparente semplicità, che insegnano la pittura. Certi neri sporchi, come certi non finiti, sanno evocare senza spiegare; mi piace forzare le campiture lasciandole con acqua: essa trascina la polvere con effetti al limite della distruzione del segno, che poi ritrovo con tocchi di gouache bianca e segni ulteriori, tanto che spesso disegno e pittura sono la stessa cosa. Disegno spesso, con l'olio a pennello, alla prima e mi dispiace coprire il monocromo con le tinte successive.

travelling companions—not only of my painting, but my everyday seeing: I see through them.

Is there anything you can tell me about the palette you use for shadows? Any specific use of colours, mixes, or artists you refer to?

My palette is simple and deliberately reduced: fifteen to twenty colours, not more. From these I attain impasto mixtures. The shadows are not really describable colours, they change according to the light and—I don't want to get too technical—I can only say that a shadow can have any colour according to its relationship with a particular light. By itself there is no shadow, just as by itself there is no light; they only co-exist. There isn't one single hue for light, or single hues for shadows. Certainly, their tones are fundamental, but they are always complementary. For my part, I try to touch the shadows as little as possible after the first rough painting phase, because I want my eyes to be guided towards the lights, the places where the painting works. What is the colour of the night and the dark? Colours are indecipherable and complex, but

if you look at them in a picture and you can recognise the name of the dark tint, then something is wrong. The darkness is a colour that does not have a colour...

Recently, you asked me about pencils... In my drawings, the problem of colour is abolished, but the essential problem is 'tone'. Drawing tires me because, paradoxically, it is slower and more meticulous, but I keep making graphic works because I find the grey of graphite beautiful: you can find depths despite its ap-

A volte mi fermo per gustare semplicemente tono, segno e gesto.

Pratichi un'arte che s'inserisce di certo in una figurazione ben radicata in Italia, anche se non sempre apprezzata e riconosciuta dalla critica avanguardistica. Come ti senti in questa situazione particolare, che è anche una situazione internazionale? Provi frustrazione, o sei contento d'essere un anticonformista, o un dissidente che fa della tradizione la sua forza?

Più che contento sono costretto a essere un dissidente poiché ritengo la pittura, o meglio, certa pittura motivata da una scelta politica ed etica, in larga parte osteggiata dai circuiti del contemporaneo. È la visione d'un mondo, una dichiarazione di guerra, una proposta di pace, un futuro possibile. La mia pittura in questo "oggi" è una scelta consapevole e meditata. È la proposta di un'altra via possibile. Questa pittura è il linguaggio mio d'elezione, ma non unico in quanto non impedisce ch'io m'avvalga d'altri mezzi e differenti tecnologie, come ho tentato di fare nel mio progetto "Golem". Questo prevede un "automa" e tutto il lavoro che lo ha prodotto, in un'installazione che si avvale di scultura, video, musica, pittura e "ready-made". Questa installazione, nata nel 2010, è ancora itinerante.

Credo di essere aperto a molte situazioni, ma sono costretto ad essere dissidente perché non condivido le strade intraprese dalla globalità artistica in corso. Anticonformista per forza, non per desiderio. Sono certamente frustrato perché "piscio" contro vento! E propongo la visione di un mondo che non vuole tornare indietro, ma avanzare aggiustando la direzione. Quante ferite ci provoca questa contemporaneità, quante sbrigative amputazioni? Rifiuto il pensiero univoco e

parent simplicity, it teaches you painting. Some dirty and unfinished blacks evoke without explaining, so I like to force the backgrounds by washing them with turpentine: it drags the dust with effects that verge on the destruction of the image, which I then retrieve with touches of white gouache and more marks, so that often drawing and painting are the same thing. I frequently draw in oil or with a brush initially; then I regret covering my monochrome drawings with further washes. Sometimes I stop to simply enjoy tone, sign and gesture.



Nicola Nannini - Golem (2010)

The figurative art you make has a long history in Italy, although it's not always appreciated and recognised by avant-garde critics. How do you feel about this particular situation, which is the same internationally? Is it frustrating, or are you happy to be a maverick, a painter who finds strength in the dissidence of being traditional?

globalizzato del nuovo per il nuovo (al villaggio globale preferisco la globalità dei villaggi). Rifiuto la moda imperante dell'avanguardia a tutti i costi, del "giochino" mai visto, ma senza senso, del colpo di scena solo per far parlare. A forza di avanguardisti l'avanguardia si è istituzionalizzata, si è fatta sistema, inglobata, masticata, rivoluzione da salotto, da vernissage con vino e "finger-food". Tanti sono professionisti ineccepibili, dispongono di maestranze d'assoluto valore nonché di budget illimitati, e fingendo di essere "contro" sanno e vogliono essere ingranaggi di una macchina appa-



Nicola Nannini - *Notte di campagna / Country Night* (2002)

rentemente perfetta. Al mercato globale occorre far credere che sei diverso: la "novità" ne è la "conditio sine qua non". Il fatto è che siamo diventati tutti uguali nel voler, ciascuno, essere diverso. Non sempre sono male i risultati, ma è sbagliato l'atteggiamento, il modo d'arrivare ai risultati. Il nuovo per il nuovo fa comodo al mercato sorretto dal potere politico e culturale: il prodotto deve durare poco per vendere qualcosa che

I am not happy about that; I am 'forced' into dissidence because I believe in painting—or, rather, in that painting motivated by a political and ethical choice, which is largely opposed in contemporary circles. It is a vision of the world, a declaration of war, a peace proposal, a possible future. My painting in this 'today' is a conscious and deliberate act. I suggest that another way is possible.

Such painting is my language of choice, but it's not a unique one, because it does not prevent me from using different techniques and other means, as I have tried to do in my *Golem* project. This includes an automaton and all the work to produce it, an installation that makes use of sculpture, video, music, painting and the 'ready-made'. This installation, created in 2010, is still touring.

I think I'm open to many situations, but forced to dissent because I do not share the paths taken by the global art scene. I'm an anti-conformist by force, not by choice. I'm certainly frustrated by having to piss against the wind! I don't envision a return to a previous world; rather, I propose advancing in a different direction. How many wounds will this contemporary world cause, how much unnecessary loss? I reject the idea of a unique vision, or of the new for the sake of the new (I prefer 'the totality of villages' to 'the global village'). I reject the prevailing fashion of 'the avant garde at all costs', of playing a meaningless hidden game, its twists and turns designed only to generate gossip. Through the power of the 'avant gardists', the avant garde has become institutionalised, has become a system; it is ingested, masticated, transformed, a revolution from the sitting room complete with vernissage, wine and finger-food. Many professionals are really good, masters of skilled assistants, collaborators

lo rimpiazzati. L'arte non fa eccezione, anzi ne è schiava e regina nel contempo.

Il pensiero, però, connota l'uomo così come l'espressione artistica e l'uomo non è un prodotto! Chi fa arte e chi fruisce dell'arte, devono ritrovare un dialogo senza mediatori malevoli. Il pubblico non ha bisogno di mercenari del sapere che suggeriscano cosa deve piacere o cosa è arte; solo il tempo lo farà. Questo, però, implica che gli artisti vogliano liberarsi dall'arte di regime economico per ritrovare vera ricerca, e anche un pubblico più preparato, critico, pensante. La pittura a cui sto pensando è ancora capace di comprendere il mondo, anche se sempre meno pubblico comprende la pittura. La pittura è un mondo talmente vasto che posso solamente prenderne una parte e tentare di approfondirla, sapendo che la scelta non è mai definitiva e univoca. È essenzialmente un problema di spazio in estensione e profondità, così attraverso questo problema si creano mondi. Se non c'è un mondo c'è solo decorazione.

Da anni collabori con una grande galleria italiana che ha una sua caratterizzazione particolare sul figurativo, e che quindi va, in un certo senso, controcorrente. Pensi sia una lotta impari contro chi propone un'arte sempre e comunque "dirompente"?

La strada scelta non è affatto dritta, ma lastricata di dubbi, ripensamenti ed errori. Il dubbio è meravigliosamente umano e pur essendo necessario per crescere e capire, rende fragili. Essere "contro corrente" è anche accettare il dubbio, ammettere l'errore. Questo mi fa debole contro gli attrezzati eserciti dell'arte "dirompente". Oggi, sono un perdente: consapevolmente, lucidamente, volontariamente sconfitto. In realtà

and unlimited budgets; they pretend to be against everything, even when they work as cogs in a seemingly perfect machine. For the global market you need to show that you are different: the 'new' is the sine qua non. The fact is, we have all become equal in our desire to be different. The results are not always bad, but it's the wrong attitude, the wrong way to achieve results. The new for the sake of the new suits the contemporary market, supported by political and cultural power: the product should last just long enough to sell what will replace it. Art is no exception: it is slave and queen at the same time.

Thought, however, is characteristic of mankind as well as artistic expression, and a man is not a product! Whoever makes art and enjoys art needs to rediscover a dialogue without malign mediators. The public does not need mercenaries of knowledge as arbitrators of taste and art; only time will do it. This, however, implies that artists want to break free of the economic system in order to rediscover the true quest—they would like a more understanding, critical, thinking public. The kind of painting I'm thinking of is still capable of comprehending the world, even though fewer and fewer people understand painting. Painting is a world so vast that I can only take on one part of it and struggle to deepen it, knowing that my choices are never final and unequivocal. It is essentially a problem of spatial dimensions; by solving this problem you create a world. Without such a world, art is mere decoration.

For years, you have cooperated with a large Italian gallery that has its own particular take on figurative art, and which can be regarded, in a sense, as a counter-

non si tratta di vincere o perdere ma d'affermare che non c'è una sola via. M'accorgo, però, che la maggior parte di critici, curatori o direttori di GAM sono così sicuri e decisi nell'osteggiare un certo tipo di arte che viene il sospetto ci sia dietro una regia; ci siano direttive provenienti da una stessa cabina di comando. Neppure guardano! Indifferenti bocchiano "a priori". Nelle GAM certa pittura può entrare solo se l'autore è sotto terra da almeno cinquant'anni!



Nicola Nannini - Notte di città / City Night (2002)

Sorge il dubbio di non aver capito nulla, salvo scoprire che i grandi musei o le mostre tematiche che divulgano i maestri della storia dell'arte sono costantemente piene di pubblico attivo, partecipe e felice. Affluenze da record! Forse certi linguaggi non sono esauriti!? Certo modo di fare arte, dove creatore e fruitore ancora si capiscono senza libretto d'istruzione, è ancora attuale!

current. Do you think it's an unequal struggle against those who promote an art that is always 'disruptive'?

The road chosen is by no means straight, but is paved with doubts, second thoughts and errors. Doubt is wonderfully human and is required for growth and understanding, but it makes us vulnerable. To go against the tide is also to accept doubt, to be open to mistakes. This weakens me in my opposing of the armies equipped with 'disruptive' art. Today, I'm the loser: consciously, clearly, voluntarily defeated. But in reality, this is not about winning or losing, it's about the assertion that there is not only one way. I realise, however, that the majority of critics, curators or directors of the *Galleria d'Arte Moderna* (GAM: the museums of modern art) are so confident and determined in opposing a certain type of art that one suspects there is a hidden film director, as if there are directives coming from the same control room. They don't even look! Indifferent, they reject it 'a priori'. GAM will only take certain paintings if the artist has been dead and buried for at least fifty years!

One doubts oneself and thinks that one has not understood anything, only to discover that the great museums or thematic exhibitions that show the historical masters are constantly filled with an active, participatory and happy public. Record attendances! Perhaps certain languages are not yet exhausted!? A particular way of making art, where creator and viewer require no instruction manual, is still going strong!

L'opera d'arte deve avere, come sempre ha avuto, più livelli di comprensione, dal più "popolare" al più colto. Si sono volontariamente persi molti livelli, anche malevolmente direi, perché fa comodo circondarsi di un'arte incomprensibile dove s'annida più facilmente il "giochetto", l'espedito di chi ti prende in giro, smuovendo danaro. Se alla "commedia" aggiungi il critico mercenario – l'intellettuale collaborazionista è sempre esistito – perché un testo ben pagato non si nega a nessuno, il quadretto è perfetto. Dall' "alto" non verrà più niente di buono; se qualcosa cambierà, sarà dal "basso". Andremo tutti dove la storia vorrà portarci! Quelli come me vengono definiti "artisti di nicchia". È una definizione bellissima, non trovi? Così ce la raccontiamo un po'. Ma se ci pensi, a parte Jeff Koons, Damien Hirst o Anselm Kiefer, tutti gli altri sono di nicchia. E quanto è grande questa nicchia? E nella nicchia ci sei andato tu per scelta o ti ci hanno messo gli altri? Sei contento nella nicchia? A volte più che artista nella nicchia ti senti un paguro nella conchiglia. Poi, se cresci, cambi conchiglia.

Pensi che la forza pittorica d'un singolo artista riesca ancora a spuntarla in questo mercato ormai più che monopolizzato, come ha denunciato Ferrari in un paio di libri, dalla critica asservita, da un commercio standardizzato d'un certo tipo d'arte, dalle installazioni senza senso, dalla video-art, da un certo post-informale, dai pupilli della transavanguardia?

Le tue domande costringono a svelare frustrazioni e perplessità che ogni giorno mi attanagliano. Cose difficili da confessare, e talvolta inopportune. Mi sembra, però, tu soffra della mia stessa malattia: siamo inattuali.

A work of art must have, as it has always had, many levels of meaning, from the more popular to the most cultured. We have deliberately lost many levels, even malevolently, one might say, because it's easier to be surrounded by art that contains little 'games', the expedience of which mocks you, but moves the money. If the mercenary critic colludes with this 'comedy' (the intellectual collaborator has always existed) because a well-paid text cannot be denied to anyone, the picture is perfect. Nothing good will ever come from above— if something is to change, it must come from below. We all go where the story takes us! People like me are called 'niche artists'. It is a beautiful definition, no? So, we have something to talk about. If you think about it, apart from Jeff Koons, Damien Hirst or Anselm Kiefer, everyone is a niche artist. And how big is this niche? Do you enter this niche by choice or does someone put you in there? Are you happy in the niche? Sometimes, rather than like an artist in a niche, you feel like a hermit crab in a shell. Then, if you grow larger, change the shell.

Do you think the pictorial strength of a single artist can attain any success in this ever more monopolised market (to quote Ferrari), enslaved by critics, by a standardised trade of a certain type of art, from meaningless installations to video art, from the post-informal to the pupils of the trans-avant garde?

Your questions force me to reveal the frustrations and doubts that haunt me every day—things that are hard to admit and are sometimes inappropriate. It seems to me, however, that you might be suffering from my own disease: we are out of date.

Let me give you an example of the dominant art that does not contemplate anything beyond itself. In the

Vorrei allora proporti un esempio a proposito dell'arte dominante che non contempla altro da sé. Negli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta, in Italia dominava un certo tipo di arte. Già allora il pensiero univoco non ammetteva diversità. Chi tentava altro era votato al martirio. La figurazione, per inciso, era una scelta eroica. Quel concetto di arte fu applicato anche all'architettura e alla vita reale. La sua ricerca di forme e materiali ha partorito i "palazzi", i giganteschi frigoriferi in fila, abominio delle nostre periferie. Mostri in cemento armato come alveari, stipati e stivati di migliaia di persone. Fabbricati che oggi, e da troppo tempo, sono la malattia sociale, etica ed estetica delle nostre città. Il degrado estetico e umano che esprimono è, a mio avviso, il simbolo di quell'arte disumanizzata e metalinguistica. La tragedia è che al "brutto" ci si abitua e si tollera così come si tollera la deriva sociale, purtroppo senza colpevoli e solo vittime. Quello era il concetto, questi i risultati: l'arte di quegli anni portata nella realtà senza ascoltare obiezioni.

Oggi, per contro, la nuova architettura propone la riscoperta di materiali come il legno, la pietra, il mattone rosso finanche alla proposta del Feng Shui. Mio nonno praticava già il Feng Shui, ma lo chiamava diversamente. C'era una "sapienza" che invece di essere innestata e integrata con l'innovazione è stata spazzata via, tranciata di netto. Lo sa bene la mia generazione, quando si trovò a frequentare un'Accademia di Belle Arti dove il bagaglio tecnico del fare arte era stato amputato. Docenti che non sapevano cosa insegnare perché loro stessi erano le prime vittime di questo taglio. Tutti noi abbiamo dovuto ri-apprendere il mestiere in solitudi-

Fifties, Sixties and Seventies, a certain type of art was dominant in Italy. Even then, divergent thought was disallowed. Those who tried to be different were voted into martyrdom. Figuration, incidentally, was a heroic choice. That concept of art was also applied to architecture and real life. Its quest for forms and materials has given birth to the 'palaces', rows of giant refrigerators placed one after the other, the abomination of our suburbs. Concrete monsters like hives, where thousands of people are packed and stowed.



Nicola Nannini - Studio

Those buildings, today, are still the social, ethical and aesthetic diseases of our cities. The human and aesthetic degradation they show is, in my opinion, symbolic of that dehumanised and metalinguistic art. The tragedy is that one gets used to the 'ugly', and in tolerating that we tolerate social drift, regrettably without perpetrators and only victims. These results follow those ideas: the art of those years was brought into being without listening to any objections.

ne, in laboratori abbandonati: è palese che sotto c'è un disegno che ha uno scopo ben definito. Ricordo un'accademia indottrinata, ma interessante, un luogo in cui l'aspetto tecnico-artigianale era però distrutto. Oggi, se salta la corrente elettrica, non ci sono più artisti. Se invece di un'oligarchia culturale prepotente si fossero ascoltate anche altre voci, fuori dal coro auto-celebrante, certi errori si sarebbero evitati o corretti. E tutto, prima e ora, fatto non per la qualità della vita umana, ma esclusivamente per creare nuove esigenze di mercato. Come ieri, così oggi.

Per fare queste mie affermazioni contro chi è ormai storicizzato bisogna essere puri o stupidi. Semplicemente: NON SI FA! Per affermare che "il Re è nudo" occorre un'anima bella, non contaminata ed io non vivo più nell'età della purezza, "ergo" sono stupido. Vorrei almeno vivere l'età del dibattito e non del pensiero aprioristico.

La filosofia, ahimé, non trova da cent'anni un pensiero condiviso e unificante e il mondo è incredibilmente eterogeneo fin quasi anarchico, nel bene o nel male, addirittura avvincente, tanto è molteplice e variegato, molto più complesso e avanguardistico delle avanguardie imposte. Solo l'economia, imposta anche al pensiero, ha creato una dittatura non discutibile e un suo pantheon culturale colluso.

Tornando al perno della tua domanda... No! La forza di un singolo artista, né pittorica né d'altro tipo, può fare più di tanto. Può soltanto muovere qualche coscienza, stimolare riflessioni e, se questo ha una qualche valenza, più artisti uniti in un'idea potrebbero lasciare la traccia storica d'un tentativo. Eppure, il mondo non si cambia, se non per un attimo; poi torna come prima. Un uomo può cambiare, non il mondo. È bello creder-

Today, by contrast, the new architecture offers a re-discovery of materials such as wood, stone, red brick, and extends even to the concept of Feng Shui. My grandfather practiced Feng Shui back then, but called it something else. There used to be a 'wisdom' that has not been matched by innovation, but that has been wiped out, neatly truncated. We all know it very well. I know members of my generation who attended an Academy of Fine Arts where the technical background of making art had been discarded. There were teachers who did not know what to teach because they themselves were the first victims of this cut. All of us have had to re-learn the craft in solitude, in abandoned studios: it is obvious that this picture has a clearly defined purpose. I remember an indoctrinated but interesting academy—a place where technique and craft, however, had been destroyed. Today, if the electricity goes off there are no more artists. If, instead of accepting the overbearing cultural oligarchy, we had listened to voices other than those of the self-congratulatory pack, some mistakes would have been avoided or corrected. Nothing has been or is now done to improve the quality of human life; it is done solely to create new market demands. Like yesterday, so today.

To make such statements against those who are now a part of history, you must be innocent or stupid. Simply put: YOU DON'T HAVE TO DO THAT! If saying 'the Emperor has no clothes' requires one to be a beautiful soul and uncontaminated, if saying that I am no longer living in the age of purity, and therefore stupid—well, I would rather live in the age of the debate, and not that of 'a priori' thinking.

Philosophy, alas, has not come up with a shared and unifying thought in the last 100 years; so, for better

lo, però, ed è per questo che esistono le leggende, le favole e i poeti. Le leggende, a me, piacciono.

Un nostro intellettuale contemporaneo, una sorta di Latouche italiano, ci sta provando da molto tempo. Si è occupato, oltre che di aspetti energetici ed economici, anche di problematiche artistiche. Che ne pensi di quanto sta proponendo Pallante per il campo artistico?

Pallante è un pensatore serio e coraggioso che sta proponendo una via alternativa e possibile nel rispetto dell'uomo, della qualità della vita e della salute del pianeta. Sto leggendo le sue teorie da non più di una settimana e ne condivido la gran parte. Pallante sta dando una forma teorica organizzata a pensieri che tanti, come me, nutrono da tempo. Il modello di civiltà occidentale deve essere rivisto. Tanta la grandezza che abbiamo raggiunto, tanto è il baratro in cui rischiamo di cadere. La crescita infinita della sovra-produzione materiale è una filosofia controproducente: il pianeta non è in grado di sopportare l'attuale ritmo produttivo. Non mi dilungherò perché non è mia competenza, ma è evidente che inquinamento, disastri ambientali, sociali ed economici sono la diretta conseguenza della "crescita" a tutti i costi. Crescita dell'uomo o dei capitali? Se tutto il mondo vivesse come l'occidente (e ora si aggiungono Cina, India e... quanti altri ?) non basterebbero dieci pianeti. Gli stessi popoli europei soffrono quotidianamente l'imposizione della crescita: è un modello socio-economico non più supportabile. La "necessità" di guerre ogni dieci anni è una conseguenza di questo modello: distrugge-



or for worse, the world remains incredibly diverse, almost anarchic, even compelling—much more complex and avant garde than the imposed avant garde. Even so, economics, imposed on all reasoning, has created an unquestioning dictatorship and a colluding cultural pantheon.

Returning to the nub of your question... No! The power of a single artist, either pictorial or another kind, is limited. An individual can only do so much. They can raise awareness and stimulate thought—and if this has any value, when a group of artists get behind an idea, their effort may be recorded in history. Yet the world will not change—it might change for a moment, but then it reverts to what it was. A man can change, but not the world. It's nice to believe, though, and that's why there are legends, fables and poets. I like legends.

One of our contemporary intellectuals, a sort of Italian Latouche, has been trying to change things for a long time. Apart from energy and economic issues, he's been busy with artistic issues. What do you think of what Pallante is

now proposing for the arts?

Pallante is a serious and courageous thinker who has proposed another possible and alternative direction for mankind, the quality of life and the health of the planet. I've been reading his theories in the last week and I agree with most of them. Pallante presents theories in a well-thought-out form that many, like me, have long relished. The model of Western civilization should be revised. As great as our achievements are,

re ciò che si è costruito per poi ricostruirlo. La guerra muove capitali. “Girano” soldi per fare armi, soldi per usarle, soldi per distruggere, soldi per ricostruire... Il nostro sistema economico si fonda sulla guerra e sulla necessaria povertà dei tre/quarti del restante mondo. Dal 1950 a oggi, gli Stati Uniti hanno fatto guerra ogni dieci anni per motivi “sospetti”. Fortunatamente mi occupo di arte, ma l’arte non è mai altro dal contesto. Possiamo tentare, tuttavia, modi del fare artistico che siano umani e non soltanto economici, che siano paradigma di una possibile alternativa, antica e attualissima (la modernità è cosa antica). Non il “nuovo” o la “crescita” comunque vada, ma una crescita che sia dell’uomo e per l’uomo. La storia dell’arte è ciclica: tutto è stato necessario, ma il progresso non va necessariamente nella direzione del meglio; né credo “in toto” nelle “sorti magnifiche e progressive” delle stirpi umane. Non sempre la cosa ultima (perché ultima) è migliore della precedente. Bene l’espressività, la denuncia, il metalinguaggio, la celebrazione del brutto o del crudele... bene! Oggi, penso dobbiamo ritrovare la bellezza. Il secondo Novecento è stato l’unico periodo che, in arte, ha deliberatamente abbandonato “il bello” per interrogarsi su altri aspetti del pensiero, del linguaggio e del mondo. È tempo di tentare una bellezza che non sia soltanto soggettiva ma condivisa. Essa è multiforme, comprende molteplici aspetti e tutto, attraverso la forma dell’arte, può divenire bellezza.

Per concludere: vedi la contemporaneità come una notte dalla quale spunterà una nuova alba, o ti vedi immerso in una nuova età dell’ansia, una tenebra senza fondo?

so is the abyss into which we risk falling. The infinite growth of material over-production is a self-defeating philosophy: the planet is not able to withstand the current rate of production. I will not elaborate, because it is not within my competence, but it is clear that pollution and environmental, social and economic disasters are a direct result of ‘growth at all costs’. Growth of the human or growth of capital?

If the whole world lived like the West (and does that include China, India and many others...?), ten planets would not be enough. European people daily suffer the imposition of growth: it is a socio-economic model that is no longer bearable. The ‘necessity’ of wars every ten years is a consequence of this model: to destroy what has been built and then rebuild it. War moves capital. We need to circulate money because weapons must be produced; so, we need money to use them, money to destroy, money to rebuild...

Our economic system is based on war and requires three-quarters of the world to remain in poverty. From 1950 until now, the US has made war every ten years for suspect reasons. Fortunately I work in art, but art always has a context. We strive, however, for ways of making art that are human and not just economic paradigms of a possible alternative, older, yet still contemporaneous (modernity is that which is old). Not ‘the new’ or ‘growth’ no matter what, but a growth that is both of man and for man. Art history is cyclical: everything was necessary, but progress is not necessarily the best way to go; nor do I wholly believe in the ‘magnificent and progressive destiny’ of the human race. The latest thing (because it’s the latest) is not always better than what preceded it. Expression, criticism, metalanguage, the celebration of ugliness

Più che una notte mi sembra un momento di stallo. Le prossime generazioni sapranno uscire da questo “cul-de-sac” se vorranno comprendere anche l’opera di chi, oggi, forse perdente, si oppone alla dilagante superficialità. Esistono sacche di resistenza, a tutti i livelli e in tutti i settori, che offrono una bellezza contagiosa. A volte, per vincere domani, bisogna perdere oggi; a volte occorre essere parziali. Non si è affatto certi d’aver ragione, ma se il tentativo ha una valenza, allora avrà un futuro. Mai come ora ho avuto così poche certezze nel mio fare; mai come ora, sono stato più in balia degli eventi e di accadimenti tanto più grandi delle mie possibilità. Neppure so più se la via che ho scelto ha una qualche valenza. Davvero, siamo nelle mani della storia, e questo non mi dispiace affatto.

BIBLIOGRAFIA SCELTA / BIBLIOGRAPHY

- GRAZIANO CAMPANINI (a cura di), *Nicola Nannini. Matite*, Cento, Siaca, 2002.
- GABRIELE CENTAZZO, “Per un nuovo Rinascimento italiano”, *Corriere della Sera*, 14 settembre 2012, pp. 35-37.
- GIANNI CERIOLO (a cura di), *Nicola Nannini. Gli ultimi silenzi*, Andria, Le Muse, 2008.
- FRANÇOIS CHENG, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Milano Bollati Boringhieri, 2007.
- JEAN CLAIR, *Critica della modernità*, Milano, Allemandi, 1994.
- ROBERTO CRESTI (a cura di), *Nicola Nannini, Cento, Siaca, 2000*.
- ROBERTO CRESTI (a cura di), *Nicola Nannini, Passaggio a Krumau. Omaggio a Schiele*, Bologna, Forni, 2014.
- VLADEK CWALINSKI (a cura di), *Nicola Nannini-Gianluca Corona. Di cielo e di terra*, Bologna, Forni, 2011.
- FEDERICO FERRARI, *Il re è nudo. Aristocrazia e anarchia dell’arte*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2011.
- FEDERICO FERRARI, *L’insieme vuoto. Per una pragmatica dell’immagine*, Monza, Johan & Levi, 2013.
- ERIC J. HOBBSAWM, *La fine della cultura. Saggio su un secolo in crisi di identità*, Milano, Rizzoli, 2013.
- HANS ULRICH OBRIST, *Fare una mostra*, Novara, De Agostini, 2014.
- MAURIZIO PALLANTE, *Sono io che non capisco. Riflessioni sull’arte contemporanea di un obiettore alla crescita*, Roma, Edizioni per la Decrescita Felice, 2013.
- MICHEL PASTOUREAU, *Il piccolo libro dei colori*, Milano, Ponte alla Grazie, 2006.
- VICTOR I. STOICHITA, *Breve storia dell’ombra*, Milano, Il Saggiatore, 2000.

or cruelty... all this is good! Today, I think, we must rediscover beauty. The late 20th century was the only period in art when we deliberately abandoned the ‘beautiful’ and examined other aspects of thought, speech and the world. It’s time we moved towards a beauty that is not only subjective, but is shared. It is multifaceted and has many forms, but everything can become beautiful through art.

In conclusion, do you perceive the present as a night from which a new dawn will emerge, or do you see yourself immersed in a new age of anxiety, stuck in a bottomless darkness?

More than a night, it seems like a stalemate. Future generations will have to leave this cul-de-sac if they want to include the work of those who, today, may be outsiders that oppose rampant superficiality. There are pockets of resistance at all levels and in all sectors that promote a contagious beauty. Sometimes, to win tomorrow you have to lose today; sometimes you have to be partial. I’ve never been sure of being right, but if an attempt has value, it will have a future. Never before have I felt so little certainty in what I do; never before have I been at the mercy of events and happenings beyond my abilities. Never more so than when the path I have chosen has some value. Really, we are in the hands of history, and I don’t mind that at all.

OPERE





La notte di San Giovanni Battista / *The Night of St. John the Baptist* (2012)
Olio su tela / *Oil on canvas*, cm 190x260



Notte. Odore di zolfo / Night. Smell of Sulphur (2014)
Olio su tavola / Oil on wood, cm 70x80





Fari nella notte / *Headlights* (2014)
Olio su tavola incamottata / *Oil on canvas on wood, cm 70x100*





Notte di foschia / *Night Fog* (2014)
Olio su tela / *Oil on canvas*, cm 43x97





Notte antica / *Ancient Night* (2014)

Olio su tavola incamottata / *Oil on canvas on wood*, cm 35x45





Notte con due fuochi / *Night with Two Perspectives* (2014)

Olio su tavola / *Oil on wood*, cm 52x55



Una notte normale / *An Ordinary Night* (2014)
Olio su tavola incamottata / *Oil on canvas on wood*, cm 35x45

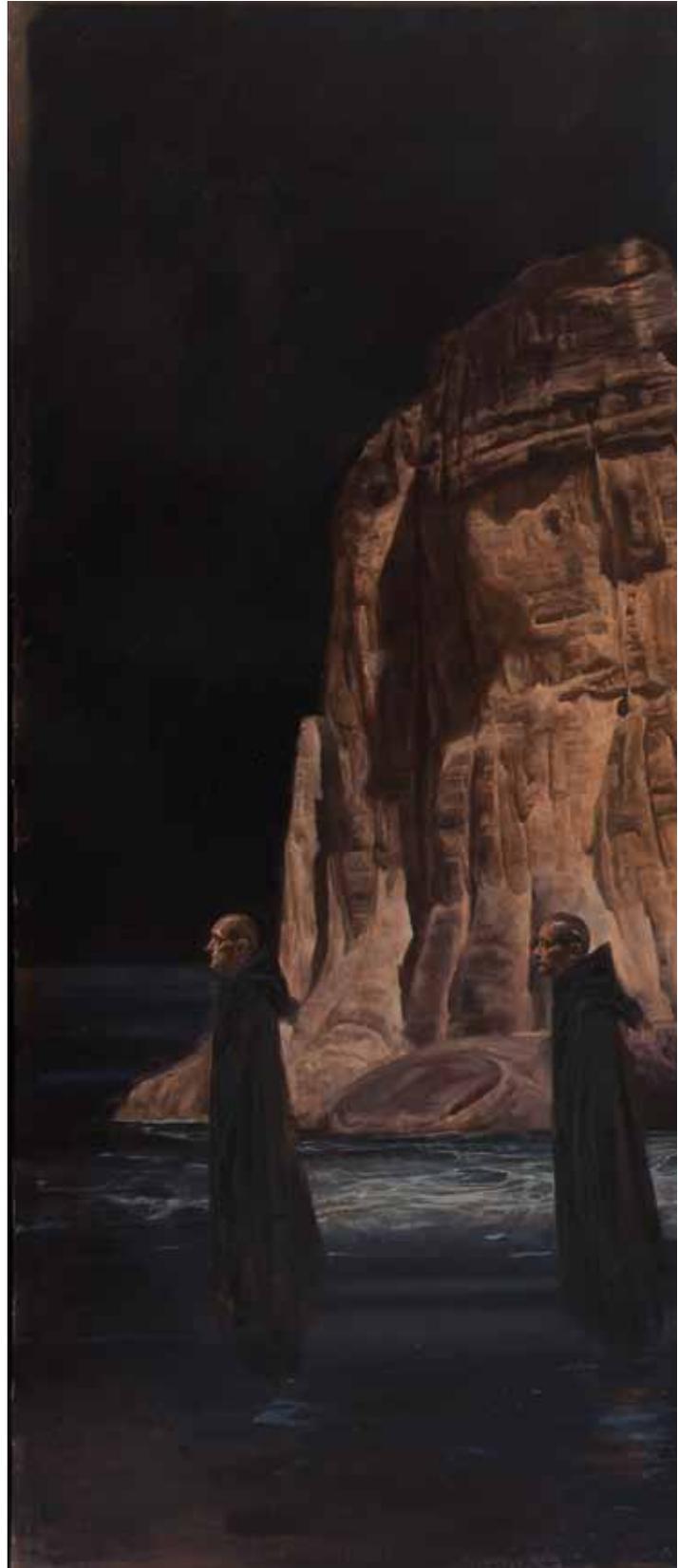




Notte con cappotto e sigaretta / *Night with Coat and Cigarette* (2014)

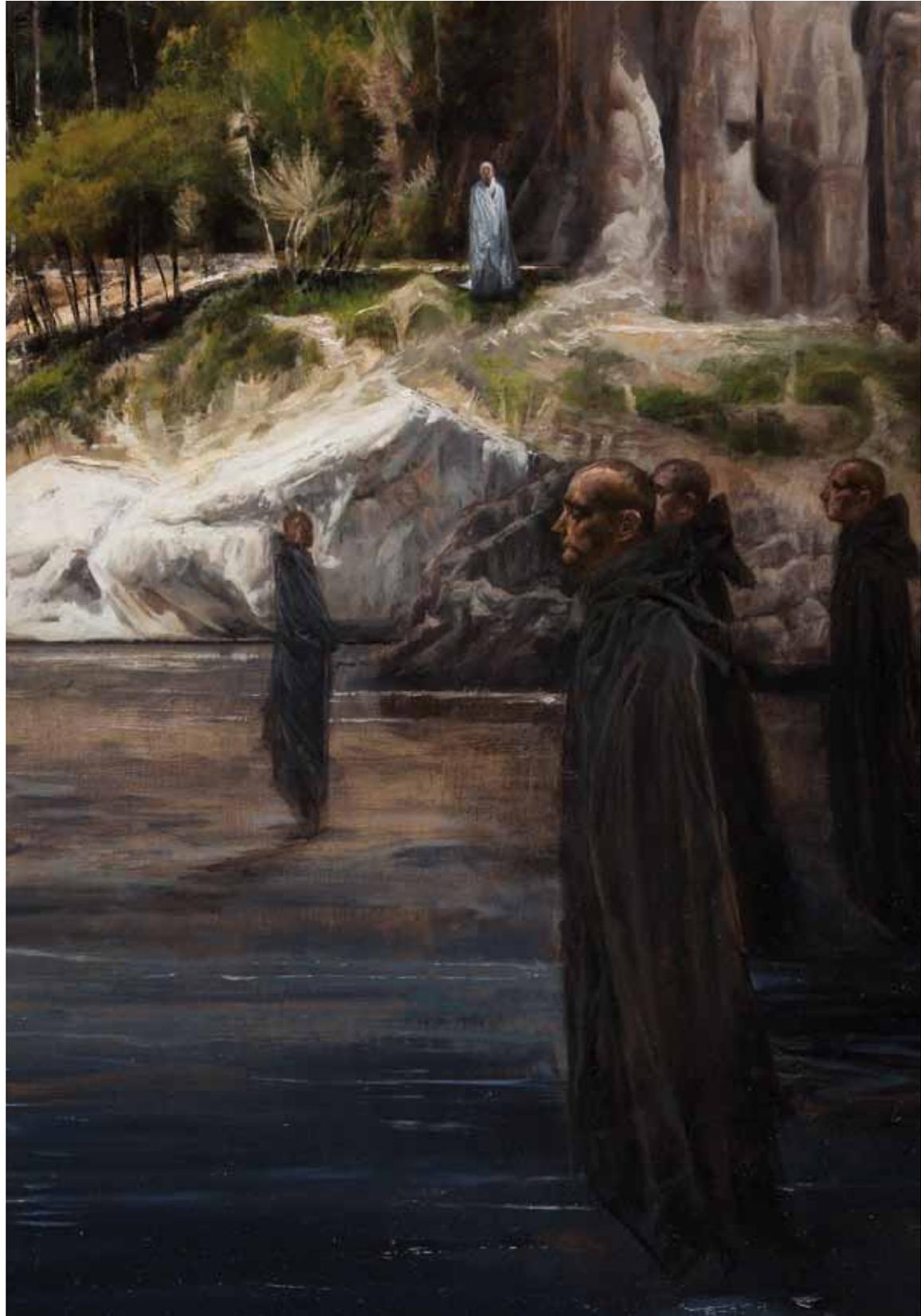
Olio su tavola incamottata / *Oil on canvas on wood, cm 35x45*

Unterwelt, 2014
Oil su tela applicata su tavola
Oil on canvas on wood
cm 100x140











Unterwelt studio (2012)

Olio su tela / Oil on canvas, cm 40x50



Senza Titolo / Untitled (2007)

Grafite e gouache su carta / Graphite and gouache on paper, cm 33x48



Senza Titolo / Untitled (2012)

Grafite e gouache su carta / Graphite and gouache on paper, cm 33x48



Senza Titolo / Untitled (2007)

Grafite e gouache su carta / Graphite and gouache on paper, cm 33x48



Senza Titolo / Untitled (2007)

Grafite e gouache su carta / Graphite and gouache on paper, cm 33x48

Personalì / Solo exhibition

1993

Suggestioni 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 Notturmi, 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.

Notturmi, 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 Artistico 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.

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

2008

Nuda Veritas, a cura di G. Campanini e R. Cresti, Museo della Sanità, S. 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, Le Muse centro di promozione culturale, 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.

Collettive / Group exhibition

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, Piacenza, Ferrara, Finale Emilia (MO), Rimini, Cervia (RA), a cura U.I.C.S.

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

1998

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

I Nannini, Villa Caruso, Firenze.

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 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.

Tinholt, 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.

Artegiovane 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 Londra, 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, palazzo gotico Piacenza, Galleria delle Visioni, Piacenza.

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

Boccardirosa, Galleria delle Visioni, Piacenza.

Finchè la barca vada, 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.

Karlsruhe, Arte Fiera, 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.

Bibliografia / Bibliography

1993

AA.VV. *Suggerimenti di poesia*, catalogo della mostra personale, Officina Grafica S. Matteo, S. 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, Székesfehérvár (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 Mieltunen*, catalogo della mostra, Székesfehérvár (Ungheria).

2001

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

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

R. Bossaglia, *Il messaggio Artistico delle nuove generazioni*, catalogo della mostra collettiva, Pavia. 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, *Notturmi*, catalogo della mostra personale di S. Agostino (FE) e Ferrara, Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

G. Tuzet, *365, secondo volume*, 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 Monotopia Cremonese, Cremona.

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

A.C. Bellati, *Come viaggi al termine della notte*, in "Arte" Mondadori Editore, Milano, ottobre.

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, S. Giovanni in Persiceto (BO). Siaca Arti Grafiche, Cento (FE).

AA.VV. Catalogo della mostra collettiva, Galleria Smelik & Stokking, L'Aja (Olanda).

2005

AA.VV. *Nicola Nannini, opere recenti*, Il Tempio 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*, AA.VV., catalogo della mostra collettiva, S. 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 2006, 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. Sciaccaluga, *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, *Notturmi*, 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

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).

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.

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, catalogo della mostra "Di cielo e di terra, la grande pianura", CTS Grafica, Città di Castello.

V. Sgarbi, catalogo della mostra, "54° Biennale di Venezia. L'arte non è cosa nostra", Ed. Skira, 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

Quattro, AA.VV. 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).