NANNI MORETTI, OU LA CINÉPHILIE GÉNÉREUSE

Christel Taillibert

▶ **To cite this version:**

Christel Taillibert. NANNI MORETTI, OU LA CINÉPHILIE GÉNÉREUSE. Cahiers de Champs Visuels, 2013. halshs-02173696

HAL Id: halshs-02173696
https://shs.hal.science/halshs-02173696

Submitted on 4 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NANNI MORETTI, OU LA CINÉPHILIE GÉNÉREUSE

Christel TAILLIBERT,
Université Nice-Sophia-Antipolis

Résumé de l'article :

Figure de proue du cinéma italien depuis les années Quatre-vingt, Nanni Moretti est une personnalité dont la carrière est intimement liée à des convictions cinéphiles très personnelles, mais dont il conçoit la divulgation sur le mode d'un partage généreux, dont bénéficient les spectateurs comme les professionnels de l'industrie cinématographique qui travaillent, comme lui, en faveur d'un cinéma exigeant. Tour à tour cinéaste, producteur, distributeur, exploitant, ou encore directeur de festival, Nanni Moretti tend à devenir, en Italie, une véritable instance de désignation, devenant le porte-parole d'un certain cinéma, pas nécessairement conforme à son propre univers en tant qu'auteur, mais répondant à ses aspirations en tant que spectateur cinéphile.

Mots-clés : Moretti – Italie – Cinéphilie – Torino Film Festival.

NANNI MORETTI, OR THE GENEROUS "CINEPHILIE"

Abstract :

As a key figure in the Italian cinema since the eighties, Nanni Moretti ‘s career and work are strongly associated with personal cineaste’s convictions. He conceives the film disclosure through a generous share for the benefit of spectators and film industry professionals who work, as himself, in support of films that are artistically challenging. At the same time filmmaker, producer, distributor, exhibitor and even Director of Festival, Nanni Moretti tends to become, in Italy, an authority for many cinema lovers. Therefore, he establishes himself as a spokesperson for a certain cinema, not necessarily in concordance with his own universe as an author, but suiting his own aspirations as a cineaste.

Keywords : Moretti, Italy, Cinéphilie, Torino Film Festival.

Si l'on accepte le postulat selon lequel la cinéphilie est un phénomène éminemment individuel, et si, comme l'avancent Antoine de Baecque et Thierry Frémaux, elle est avant tout « journal intime ou dialogue d'intimité à intimité », le cinéphile traditionnel vivant « sa passion avec ferveur et ne la [partageant] qu'avec le clan, la chapelle, le groupe qui l'entoure » (1995, p. 134), alors le parcours de Nanni Moretti, cinéaste-spectateur s'il en est, tranche avec cette perspective, ses propres préoccupations cinéphiles se déclinant davantage autour de l'idée d'un partage, généreux et ouvert. Véhiculée par les cinéastes, la cinéphilie tend le plus souvent à se communiquer au spectateur par le biais de références et d'auto-références, à travers des clins d'œil plus ou moins affirmées, qui contribuent là encore à la création de cercles électifs parmi les spectateurs, ceux-là même qui seront aptes à décoder ces éléments d'une micro-culture partagée. Si Nanni Moretti préfère s'auto-définir comme un « passionné » plutôt que comme un « cinéphile » (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 135), c'est justement parce que sa volonté de faire, de communiquer, de transmettre, de donner à voir un cinéma différent, conforme à ses propres critères de jugement nés d'une intense fréquentation des salles obscures, ne s'adresse pas au public cinéphile mais à tous ceux qui voient des films, beaucoup de films, et qui aspirent à la généralisation d'une production de qualité. C'est en vertu de cet objectif que, de cinéaste, Nanni Moretti s'est improvisé tour à tour producteur, distributeur, exploitant, ou encore directeur de festival. Devenant, quoi qu'il en dise, un militant de la cinéphilie, il ne s'est jamais contenté de transmettre ses propres idéaux à travers ses propres films, mais a déplacé son geste cinéphile de la citation à l'action, œuvrant avec tous les moyens à sa disposition en faveur de l'avènement d'un cinéma conforme à ses propres exigences de cinéaste et de spectateur. À travers

cette démarche atypique, Nanni Moretti a réussi le tour de force de devenir, à lui tout seul, une véritable instance de désignation : son travail en tant que directeur du *Nuovo Sacher* à Rome, en tant que producteur de la *Sacher Film*, en tant que directeur du *Torino Film Festival* – ou plus modestement des festivals organisés par sa propre salle de cinéma – dresse les lignes d'une cinéphilie partagée, d'une ouverture passionnelle et passionnée vers des œuvres méritantes qu'il entend, en tant que spectateur privilégié, communiquer à ses contemporains. Ainsi, constamment, et sous des formes très diverses, la présence du Moretti-spectateur est extrêmement prégnante tout au long de sa carrière comme de son œuvre cinématographique, inscrivant son ouverture cinéphilique dans le processus même de création.

I - Moretti, spectateur passionné avant tout

Nanni Moretti, jeune cinéaste dans les années Soixante-dix, est un autodidacte qui assume et revendique son choix de ne pas intégrer une école de cinéma. Comme d'autres avant lui, c'est avant tout à travers sa fréquentation des salles de cinéma romaines qu'il se forge une « idée de cinéma », qu'il élabore les conceptions de mise en scène qui dirigeront ses premières expérimentations, réalisée avec du matériel (le Super 8) et des moyens propres à la production amateur[1].

C'est vers l'âge de quinze ans que Nanni Moretti commence à hanter les salles obscures : il fréquente sans conviction le lycée le matin, et se

[1] *Pâté de Bourgeois* (1973) ; *La sconfitta* (1973) ; *Come parli frate ?* (1974)

rend au cinéma l'après-midi, affectionnant tout particulièrement les salles Art et Essai et les ciné-clubs. « A Rome, la salle d'Art et Essai, c'était le *Nuovo Olimpia*, quelques années plus tard on comptait aussi le *Farnese* », se souvient Moretti à propos de ces années-là. « Ces salles changeaient leur programmation tous les jours : on pouvait y voir des films néoréalistes, Eisentein, Bergman, Fellini, Visconti, Antonioni, le cinéma d'auteur des années Soixante. Alors que les ciné-clubs présentaient des cycles thématiques : rétrospectives de l'underground américain par exemple, ou d'auteurs et d'acteurs comme Buster Keaton, Ernst Lubistch, Marilyn Monroe… Le ciné-club historique s'appelait le *Filmstudio* » (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 19).

Le *Filmstudio*, qui est en réalité une salle Art et Essai de type associatif, joue un rôle crucial dans le lancement de la carrière du cinéaste en herbe[2]. Ces programmateurs acceptent en effet de projeter *Je suis un autarcique* (*Io sono un autarchico*, 1976), son premier long métrage – tourné de nouveau en Super 8, puis rapidement gonflé en 16mm après son achat par l'UCCA[3] – tout d'abord une soirée, puis deux, puis près de cinq mois, obtenant un succès aussi impressionnant qu'inattendu (G. Ranucci, S. Ughi, s.d., p. 16). Le bouche-à-oreille qui s'ensuit permit au film de circuler efficacement dans d'autres ciné-club et salles Art et Essai – les seuls alors équipés en projecteurs de format réduit – succès couronné par un passage à la télévision en octobre 1977 (J.A. Gili, 2001, p. 9).

Ces petites salles, souvent servies par des animateurs militants, sont très présentes dans les premiers films de Moretti. Dans *Ecce Bombo* (id.,

---

[2] Notons que *Come parli frate ?* avait été diffusé dans un ciné-club romain (*L'occhio, l'orecchio, la bocca*), puis au même *Filmstudio*.

[3] L'UCCA, Unione Circoli Cinematografici ARCI, est une association italienne de promotion de la culture cinématographique créée en 1967, et toujours active aujourd'hui.

1978), Michele Apicella (alter ego de Nanni Moretti dans ses premiers films) et ses amis avec lesquels il partage une oisiveté dépressive, décident par désœuvrement et parce qu'« il n'y a rien au cinéma » de se rendre dans un ciné-club, le Montesacro Alto : les indications dont ils disposent étant visiblement lacunaires, ils débouchent en réalité dans une salle à manger, perturbant le dîner d'une famille interloquée… L'ironie mordante de cette scène – mal vécue à l'époque par les animateurs de ce ciné-club - masque en réalité une grande affection pour ces salles qui, comme l'affirme Moretti lui-même, « ont fait connaître le cinéma à plus d'une génération » (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 19).

Les sentiments de Moretti à l'égard des débats, traditionnellement organisés après les projections dans ces lieux emblématiques de la cinéphilie, sont beaucoup plus mitigés, remarquant qu' « au théâtre, personne n'aurait jamais eu l'idée d'essayer de discuter avec le public après le spectacle » (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 42). *Sogni d'oro* (id., 1981) évoque avec un humour teinté de cruauté ces espaces de discussions cinéphiliques, dans des salles quasi désertes, avec leurs dialogues ponctués de questions stupides (« Combien avez-vous gagné avec ce film ? ») et des incontournables interventions de mauvais coucheurs incapables d'élaborer un discours esthétique, représentés dans ce film par le « caméléon des débats » qui, de salles en salles, assène la même litanie : « Je ne crois pas qu'un ouvrier agricole de Lucca, un berger des Abbruzzes, une ménagère de Trévise puissent être vraiment intéressés par ce film laid, vulgaire, insipide… ». Cette réserve amusée exprimée à l'encontre de pratiques culturelles tendant à se satisfaire des échanges entre quelques intellectuels s'écoutant entre eux est assez symptomatique de ce qui constituera la base du travail de Moretti, davantage orienté vers la diffusion des œuvres que vers leur dissection

analytique. Dans ses films, il met de la même façon sur la sellette la tendance consistant à soumettre le réalisateur d'un film à la vindicte populaire, en n'hésitant pas à l'humilier publiquement. La scène introductive du *Caïman* (*Il Caimano*, 2005) renvoie directement à ce sadisme commun, qui affecte cette fois-ci un producteur, présenté avec enthousiasme par le directeur de salle qui l'a invité comme un homme ruiné par un film qui fut son dernier et dont l'échec conduisit son réalisateur à ouvrir une boutique d'opticien…

Ecce Bombo, tournée en 16 mm, fut gonflé en 35 mm afin de permettre sa diffusion dans les salles de cinéma commerciales classiques : symboliquement, le travail de Moretti quitte alors les tournages de fortune[4] et les cercles restreints des ciné-clubs pour intégrer des modes de production plus classiques (il travaille pour ce film avec Mario Gallo) et, donc, la grande distribution. Ce saut qualitatif semble engendrer chez Michele Apicella une maniaquerie dictatoriale dont *Sogni d'oro* offre le reflet amusé : le personnage se plaint d'un écran sale, puis interrompt une projection pour signaler au projectionniste qu'il n'utilise pas le cache adapté… Derrière ces extrémismes cocasses transparaît quoi qu'il en soit la conviction réelle de Moretti selon laquelle le plaisir spectatoriel naît avant tout d'une projection de qualité. Nanni Moretti restera, le temps passant, un amoureux des salles, lieux de prédilection de la découverte cinéphilique. « J'aime beaucoup aller au cinéma – je cherche à voir les films le plus sereinement possible, de la manière la plus ingénue possible ; je cherche à ne rien savoir, rien du sujet, rien de ce qu'on en a dit ou écrit » (J.A. Gili, 2001, p. 65). Carlo Mazzacurati se souvient encore de sa première rencontre avec le cinéaste, à Rome, au cinéma

[4] Voir la première séquence d'*Ecce Bombo*, évoquant ce cinéma fait avec des bouts de ficelle tel que l'a pratiqué Nanni Moretti dans ses premiers films.

Rialto : alors que l'horaire de la séance avait été modifié, Moretti parvint, le suppliant à genoux, à convaincre le projectionniste de démarrer comme prévu la projection de ce film – *Siberiade* de Konchalvski - qu'il tenait absolument à voir… (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 94). *Journal d'un spectateur* (*Diario di uno spettatore*) court métrage tourné par Moretti en 2006, est un hommage teinté de mélancolie aux salles romaines qu'il continue d'arpenter – fauteuils rouges, bleus, au fond desquels il n'est plus qu'une tête aux aguets, goûtant curieusement les nouveautés plus ou moins enthousiasmantes dont le souvenir restera à jamais associé au lieu de sa découverte.

Les goûts et dégoûts de Nanni Moretti-spectateur - qu'il exprime volontiers, souvent de façon très ironique, au gré de son œuvre - ne rencontrent pas nécessairement les canons du cinéma d'auteur : s'il vénère les frères Taviani, Marco Bellocchio, Marco Ferreri, Ermanno Olmi, Carmelo Bene, Ken Loach, Stephen Frears, Jerzy Skolimovski, John Cassavetes, auteurs affirmés s'il en est, il ne boude pas son plaisir devant des genres plus populaires, comme les comédies musicales – en particulier celles avec Fred Astaire - auxquelles il rend hommage à la fin d'*Aprile*[5] (id., 1997) ainsi que dans *Journal intime* (*Caro Diario*, 1993), où il n'hésite pas à affirmer que *Flashdance* est un film qui lui a « définitivement changé la vie… ». Dans *Journal d'un spectateur*, il avoue même sa fascination pour Sylvester Stallone dans *Rocky Balboa* (2007), illustrant l'éclectisme de son approche spectatorielle.

Pendant longtemps, comme il le concède facilement, les références faites - dans ses films comme dans ses interviews - à des œuvres autres

[5] Nanni Moretti, à la fin de ce film, tourne enfin la comédie musicale illustrant la vie d'un pâtissier trotskiste dans l'Italie des années Cinquante, projet constamment remis à plus tard pendant l'ensemble du film.

que les siennes prenaient la forme de critiques cinglantes à l'encontre de ce cinéma dont il voulait, en tant que metteur en scène, s'éloigner, allusions qu'il envisage « comme négation de ce [qu'il avait] vu et [qu'il ne voulait] pas qu'il y ait dans [ses] films » (J.A. Gili, 2001, p. 58). En première ligne, on trouve le cinéma politique, militant, prégnant en Italie dans les années Soixante-dix (Francesco Rosi, Elio Petri, Damiano Damiani…)[6] ; mais Moretti se prononce aussi contre les auteurs des comédies à l'italienne (Dino Risi ou Mario Monicelli en particulier), pourtant portés aux nues dans son propre pays comme à l'étranger : « Leur rapport à la réalité est un rapport de reflet superficiel, d'impressions subjectives, qui ne peut produire qu'un effet de reconnaissance » (J.A. Gili, 2001, p. 48). Ses propres films sont de même parcourus de piques plus ou moins directes envers des personnages de cinéastes, acteurs, producteurs dont il reproche les choix esthétiques. Son altercation dans un bar, à la fin d'*Ecce Bombo*, avec un homme à qui il hurle : « Mais on est dans un film d'Alberto Sordi ? », puis assénant son injure suprême : « Tu le mérites, Alberto Sordi ! », ou encore dans le même film, sa lamentation sur la plage d'Ostia à l'encontre de « ces films où il y a des Allemand, en moto, en sidecar, des grands salons, des draps, tous sont nus, ivres, on entend du piano… ». On se souvient aussi la séquence de *Journal intime*, où la (mauvaise) tendance du cinéma italien contemporain est vilipendée à travers la vision d'une bande de quadragénaires, analysant leur vie comme une série de défaites et eux-mêmes comme des lâches, complices de leur renoncement…

[6] « Je me méfie des cinéastes qui, avec leurs films, veulent changer ce qu'il y a dans la tête des spectateurs : si l'on part de cette prémisse, il en sort quasi automatiquement un film raté » (Interview de N. Moretti : C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 194).

Inversement, ses goûts cinématographiques, au cours de cette première période, transparaissent avant tout dans ses choix de mise en scène : une caméra fixe[7], des plans longs[8], un jeu d'acteur intériorisé, sobre, une illustration musicale jouant le contraste (J.A. Gili, 2001, p. 29) – style qui évoluera au fil de sa carrière. Quelques hommages appuyés sont néanmoins perceptibles au gré de sa filmographie : le poster de Buster Keaton affiché dans la chambre de Michele Appicella dans *Ecce Bombo*, l'affiche représentant le duo Dean Martin et Jerry Lewis apposée dans le bureau du directeur de l'école Marylin Monroe, dans *Bianca* (id., 1984), la fascination exercée par *le Docteur Jivago* (David Lean, 1965) dans *Palombella Rossa* (id., 1989), le magnifique hommage rendu à Pasolini dans *Journal intime*, à travers la séquence où Moretti débouche, en Vespa, à Ostie, là même où le poète-cinéaste fut assassiné en 1975. La très belle séquence finale du *Caïman*, avec l'immense caravelle destinée au tournage du film sur le retour de Christophe Colomb qui traverse la ville, est quant à elle un hommage au cinéma de Federico Fellini. Ainsi, petit à petit, des influences positives – et non plus simplement comme auparavant par négation – vont prendre l'ascendant : « La présence du cinéma dans mes films est désormais celle d'un cinéma que j'aime et que j'aime à voir » (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 64).

Une autre façon, très originale, de rendre hommage aux cinéastes qu'il admire, consiste pour Nanni Moretti à leur confier des petits rôles dans ses propres films. On relève ainsi (sans exhaustivité) la présence de Raul Ruiz dans *Palombella Rossa*, de Carlo Mazzacurati dans *Journal intime*, de Renato de Maria dans *Aprile*, de Paolo Virzi, Paolo Sorrentino,

[7] Je ne voulais pas de ces mouvements de caméra faits au hasard, juste pour faire voir que l'on sait tourner en bougeant la caméra » (J.A. Gili, 2001, p. 58).
[8] « Je choisissais des plans longs pour refuser un montage aux effets faciles » (J.A. Gili, 2001, p. 58).

Giuliano Montaldo, Michele Placido, Daniele Luchetti ou encore Antonello Grimaldi dans *Le Caïman*… Ces affinités électives qui, d'époque en époque, émergent du discours et de l'œuvre de Moretti, cette « minorité avec laquelle il se sentira toujours à l'aise » (*Journal intime*) correspondent à ses propres exigences à l'encontre du métier de cinéaste : se remettre constamment en question, toujours repartir à zéro, faire du cinéma de manière différente, hors des standards et de la routine (J.A. Gili, 2001, p. 71). Nanni Moretti n'a de cesse de répéter cette ligne de conduite qui a constamment accompagné son travail : ne jamais penser au public. « Je le respecte, précise-t-il, en évitant d'aller à la rencontre de ses goûts présumés » (G. Buttafava, 1985). Par opposition, le personnage de Gigio Cimino dans *Sogni d'oro* est une caricature de ce type de cinéaste qui cherche à tout prix à suivre le sens du courant, prêts à tous les compromis pour devenir célèbres, tels que Moretti les honnit. « Je vois que de nombreux jeunes metteurs en scène sont déjà vendus avant d'être acheté (…), déclare-t-il à la sortie de *Palombella Rossa*. Ils se contentent d'un cinéma mignon, prenant, lèche-botte, ils cherchent à plaire tout de suite à tous prix » (G. Ranucci, S. Ughi, s.d., p. 14).

II – La Sacher Film, des films qui mettent l'eau à la bouche ?

C'est parce qu'il a toujours eu envie de soutenir un cinéma de qualité, par définition fragile, par opposition à un cinéma de la facilité, que Nanni Moretti décide, en 1986, de créer, en collaboration avec Antonio

Barbagallo[9], la Sacher Film, une maison de production baptisée en hommage à son pêché de gourmandise[10]. « Je le fais parce que cela me plaît, déclarait-il alors, je trouve ça bien et, surtout, parce que je suis gêné par les lamentations et par les vagissements des pleurnichards qui s'entassent aux nombreux et inutiles colloques sur la crise du cinéma italien. Qui peut faire quelque chose, qu'il le fasse. *E basta lamentarsi* ! » (*Libération*, 1987).

Il est intéressant de constater que la démarche artistique adopté par Moretti-producteur s'est développée sur des postulats absolument similaires à ceux qui dictaient son travail de cinéaste, c'est-à-dire dans la continuité de son propre plaisir de spectateur. Lorsqu'il présente sa jeune maison de production à Venise, en 1987, Nanni Moretti précise d'emblée : « Avec la maison de production Sacher Film, Angelo Barbagallo et moi-même désirons produire le genre de films que nous voudrions voir au cinéma », (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 91) replaçant clairement son état de spectateur au centre de sa démarche. L'amour du cinéma avant tout. D'où, d'ailleurs, la tendresse du regard qu'il jette sur le personnage de Bruno Bonomo, producteur de séries B – à la limite du Z – dans *le Caïman* : s'il le classe volontiers dans la catégorie des « cinematografari » – un terme clairement dépréciatif désignant les producteurs de seconde classe – son attachement est avant tout dicté par le fait que « Bonomo est sympathique, et [qu']il aime le cinéma » (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 44).

C'est donc sur la base de ses propres goûts que vont se développer les choix de production de la Sacher Film, tout en se gardant de s'intéresser à

[9] La collaboration avec Angelo Barbagallo cessera en 2007, alors que ce dernier devient directeur général de la BiBi film TV, une société de production.
[10] Barbagallo a le titre de directeur, tandis que Moretti est mandataire de la société, qui devient opérative le 3 janvier 1987 (R. Celi, 1998).

des films ″à la Moretti″. Il entend davantage revenir à un cinéma profondément italien, loin des projets internationaux nés de la volonté de courir les marchés étrangers, « ces films hybrides, nés de la seule volonté d'un producteur de ″faire une affaire″, ayant glané des miettes de financements dans le monde entier et qui ne parlent plus aucune langue connue, qui n'ont plus de sang, plus d'âme, plus de vie » (N. Moretti, *Le Monde*, 1987). La dimension auteuriste de la cinéphilie pratiquée par Moretti apparaît clairement dans cet adage, selon lequel la création ne peut naître que de la confrontation du regard singulier d'un auteur avec le monde qui l'entoure, intégrant à ce processus une dimension éminemment documentaire, qui alimenta en son temps le néoréalisme comme les différentes Nouvelles vagues à travers le monde.

Le second leitmotiv qui revient à propos de sa propre conception du métier de producteur concerne le rapport à l'argent : « Je ne produis pas pour gagner de l'argent et même pas pour en faire gagner à mes films. Désormais, (…) les producteurs sont des personnes qui font des affaires avant que le film ne soit réalité. Ils se font donner de l'argent par les financiers, et une partie de cet argent, ils le détournent tout de suite dans leurs poches : l'affaire est déjà faite ! » (J.A. Gili, 2001, pp. 67-68). Cette déclaration d'intention est très intéressante au regard de la démarche cinéphilique sur la base de laquelle Nanni Moretti construit son image d'homme, de cinéaste, puis de producteur, une démarche par définition culturelle qui ne peut évidemment s'apparenter à des objectifs lucratifs. Si la question est moins prégnante pour ce qui concerne l'activité de cinéaste – démarche artistique, donc par définition désintéressée, tout du moins dans l'imagerie associée au cinéma d'auteur – elle devient centrale dans le domaine de la production cinématographique, d'où les mises au point ressenties comme nécessaires par l'intéressé.

Troisième point fort de son action : tout en restant dans les critères de budgets raisonnables, il entend ne pas se soumettre au diktat de la pauvreté, trop souvent associée aux premiers films. « Pourquoi un débutant devrait-il obligatoirement n'avoir que peu de pellicule et peu de semaines de tournage ? La pauvreté totale ne convient qu'à quelques uns », déclare-t-il à ce propos (G. Buttafava, 1985). Le parcours personnel de Moretti, contraint à l'autoproduction et aux moyens de fortune à ses débuts, explique évidemment cette prise de position extrêmement claire.

Les deux premiers films produits par la Sacher Film furent *Nuit italienne* (*Notte italiana*, 1987) de Carlo Mazzacurati et *Domani domani* (*Domani accadrà*, 1988) de Daniele Luchetti. Nanni Moretti passa énormément de temps sur le tournage de ces deux films, non pas, à ses dires, dans l'irrespect du style propre à leur auteur, mais pour aider ces derniers à faire le meilleur film possible – péréquation qu'il admet difficile à accomplir. « Pour un metteur en scène, il est très difficile d'avoir un rapport juste et sain avec un autre metteur en scène dont il produit le film. Il y a deux cas dans lesquels cela est possible : quand on aime beaucoup les autres, et quand on s'aime beaucoup soi même. Il faut être très catholique comme Olmi ou très masochistes comme moi » (G. Buttafava, 1989). Bien entendu, le fait qu'il figure en outre en tant qu'interprète au générique de certains des films produits par la *Sacher Film* ajoute à la confusion ; c'est le cas, par exemple, du *Porteur de serviette* (*Il portaborse*, Daniele Luchetti, 1991) ou de *la Seconda Volta* (*id*., Mimmo Calopresti, 1995) . Encore une fois, c'est son amour du cinéma qui est invoqué pour affirmer sa juste place dans le processus de création. Valia Santella, scripte sur *Le porteur de serviette*, évoque ainsi cette expérience : « L'attention et l'amour de Nanni envers le cinéma et le langage cinématographique sont primordiaux. Il aime voir des films et y

réfléchir, lire des sujets et des projets. Il est probable que si l'on s'en tient à l'image que l'on se fait de Nanni, on ne pense pas qu'existe en lui cette disposition à l'écoute, alors qu'il s'agit d'une des choses les plus précieuses qu'apporte le travail avec lui » (V. Santella, 2008). Daniele Luchetti semble confirmer cette perception lorsqu'il déclare : « Je me souviens de deux producteurs attentifs, respectueux, et s'intéressant à la qualité du travail que j'étais en train de faire » (D. Luchetti, 2008).

Depuis 1987, au-delà des titres déjà cités, la Sacher Film a produit tous les films de Nanni Moretti jusqu'à *Habemus Papam* (id. 2011), ainsi que quelques autres projets de jeunes cinéastes italiens. C'est le cas en particulier des *Diari della Sacher* (« Journaux intimes de la Sacher », coproduits avec Rai3 et Télé+), nés de la collaboration de la société de production romaine avec la *Fondazione Archivio Diaristico Nazionale* (Fondation nationale pour l'archivage des journaux intimes) : sept courts métrages, présentés au cours de la 58e Mostra de Venise, furent ainsi produits dans ce cadre en 2001[11], puis quatre autres, présentés quant à eux au Festival de Locarno, en 2002[12]. Les « jeunes cinéastes indociles » (R. Silvestri, 2001) offrent à travers leurs réalisations respectives une véritable lecture du projet de Moretti en matière de production : parler de l'Italie, dans une portée documentaire mais sans en adopter les codes, donner la parole à des jeunes mais en leur offrant les moyens nécessaires à une production de qualité, suivre ces productions au-delà de leur achèvement, en accompagnant leur carrière, pour en favoriser une

[11] *Ca Cri Do Bo* (Susanna Nicchiarelli), *Antonio Ruju. Vita di un anarchic sardo* (Roberto nanni), *Bandiera rossa e borsa nera* (Andrea Molaioli), *In nome del popolo italiano* (Valia Santella), *Scalamara* (Giuseppe M. Gaudino), *1 quaderni di Luisa* (Isabella Sandri), *Davai Bistrè. Avanti ! Presto !* (Mara Charetti).

[12] *Zappaterra* (Elisabetta Pendimiglio, Cesar Meneghetti), *L'acqua in mezzo* (Daria Menozzi), *Il salumificio* (Alessandra Tantillo), *L'implacabile tenente Rossi* (Francesco Calogero).

circulation la plus élargie possible[13].

Ce dernier point est fondamental, car au-delà de son travail de production, Nanni Moretti s'est logiquement très rapidement intéressé à une autre sphère de l'économie du cinéma : la distribution. Suite à l'échec commercial de *Je lis dans les yeux* (*Te lo leggo negli occhi*, Valia Santella, 2004), c'est d'ailleurs clairement cette activité qui prit le pas sur celle de producteur pour Nanni Moretti, même si elle avait été entamée bien avant avec la création en 1997 de la *Tandem distribution*, société partagée avec une autre société de distribution (la *Mikado*), et gérée avec trois collaborateurs (Angelo Barbagallo, Roberto Cicutto et Luigi Musini).

Cette dernière confie à la Tandem le soin de distribuer la seconde série des *Playbill*[14]*,* une sélection de films récents inédits en Italie, projetés l'un après l'autre, semaine après semaine, dans les salles italiennes (R. Celi, 1998). Dès 1998, la société de distribution changera de nom pour devenir la Sacher Distribution, plus conforme à l'image de marque des diverses activités de Moretti dans le champ cinématographique. Elle développe jusqu'à aujourd'hui son activité à la fois dans les salles et dans le secteur de la diffusion de DVD, mais toujours décidée à « s'intéresser à ce cinéma qui réussit plus difficilement à trouver sa place dans la logique de la grande distribution, ces film caractérisés par l'indépendance de leur

[13] Nanni Moretti a clairement exprimé son écœurement à l'égard d'Achille Manzotti, producteur de *Bianca* et de *la Messe est finie*, et qui refusait gratuitement de signer les autorisations de projection pour ces films, qui ne répondait pas aux offres d'achat de la part de distributeurs étrangers (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 87).

[14] *Nénette et Boni* (Claire Denis, 1996), *Guy* (Michael Lindsay-Hogg, 1997), *Le Pain et la fleur* (Mohsen Makhmalbaf, 1996), *When We Were Kings* (Leon Gast, 1996), *Terra di mezzo* (Matteo Garrone, 1997).

production et par des choix esthétiques audacieux » (site de la *Sacher Distribuzione*).

Si l'utilisation récurrente du terme « Sacher » dans la dénomination de ces différentes sociétés tend à fonctionner comme un gage de qualité, il en va de même pour l'imagerie choisie pour les logos de ces entités, caractérisés par un dessin de Nanni Moretti de dos, sur une Vespa verte, accompagné de son fils Pietro. C'est une idée de la cinéphilie qui est véhiculée par ce symbole, lequel évoque l'œuvre de Moretti-cinéaste bien sûr, mais aussi tout ce qui fait son univers de médiateur d'un cinéma de qualité.

III – Voir des films, faire des films, montrer des films…

Si la passion entretenue par Moretti pour le cinéma l'a poussé à produire les films de cinéastes prometteurs, à distribuer les films qui répondaient à ses attentes de spectateur, il était logique que, dans son parcours, il se soit attaché de la même façon à montrer, à un public le plus large possible, des films de qualité. Lui qui reste avant tout un amoureux des salles obscures a donc décidé d'ouvrir son propre cinéma, à Rome, en 1991, à une époque où la baisse de la fréquentation atteignait des niveaux records. Il reprend en effet à cette époque les rennes d'un ancien cinéma, le *Cinema Nuovo* – immédiatement rebaptisé *Cinema Nuovo Sacher* – situé dans le quartier du Trastevere.

Encore une fois, le dessert viennois de nouveau mis à l'honneur constitue un message à destination des spectateurs, une promesse que les

films à l'affiche de ce cinéma répondront aux mêmes exigences de qualité dont Moretti a pu témoigner dans l'ensemble de ses activités professionnelles. « L'idée était de créer un rapport de confiance réciproque avec un public qui avait confiance en nos choix tandis que nous avions confiance en son existence même » confie ainsi le cinéaste (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 133).

La seule façon pour Moretti de rester fidèle à ce contrat avec le public, c'est de l'oublier : s'il répète à l'envie ne jamais penser au public en concevant un film, il adopte ce même adage en tant que programmateur, choisissant toujours les films en vertu de leur qualité intrinsèque et jamais au regard du box office potentiel de la production. Cette position rappelle bien évidemment la scène exquise de *Sogni d'oro*, lorsqu'un directeur de salle confie à Michele : « Il faut faire des films pour l'ensemble du public ! Moi, je les choisis les films. Le dimanche, la salle est toujours pleine ! », et que le cinéaste lui rétorque : « Dans un an ou deux, quand vous ferez faillite, appelez-moi, j'ai quelque chose à vous dire »… Ce qui n'empêche d'ailleurs pas Moretti d'être extrêmement attentif aux résultats des différents films en exploitation en Italie, maniaquerie dont il s'amuse dans *Le jour de la première de "Close-Up"* (*Il giorno della prima di "Close-Up"*), documentaire réalisé en 1996 évoquant avec humour les turpitudes du métier d'exploitant.

Cet attachement à considérer le cinéma comme un art, et non comme une source de revenus, a conduit Moretti à généraliser dans son cinéma des pratiques chères à tout cinéphile qui se respecte, mais qui provoquent de nombreuses résistances en Italie : l'abolition de l'entracte, afin que l'œuvre puisse être visionnée sans interruption, mais aussi le choix de la version originale sous-titrée, particulièrement mal reçue par le public italien mais à laquelle il est très attaché : « On dit qu'en Italie, on fait un

doublage créatif des films étrangers : c'est un lieu commun d'autocélébration, patriotique. Le doublage des films étrangers fait pitié. Loin d'un doublage créatif, on fait du doublage crétin » (Interview de G. Buttafava, 1981)[15].

À l'inverse, si Moretti exerce son travail de programmateur en faisant abstraction des résultats potentiels des films qu'il met à l'affiche, il replace par contre le public au cœur de son travail pour ce qui concerne son accueil, jouant au maximum la carte de la convivialité : le *Nuovo Sacher* n'est ainsi pas seulement pour le public romain cinéphile un lieu de découverte, mais aussi un lieu accueillant, spacieux, agrémenté d'une buvette, et bien sûr d'une librairie proposant des ouvrages de cinéma. L'été, le cinéma ferme pendant deux mois, laissant place à une autre formule : la projection de films en plein air à l'Arena, un espace tout proche du cinéma - une nouvelle façon de séduire un public le plus large possible, au-delà des habitués des salles obscures, mais pour proposer une programmation intelligente[16]. Cette volonté de créer un climat chaleureux, agréable, bienveillant, est fondamentale dans la dynamique d'un homme pour qui la salle doit rester le lieu central de découverte des films, à une époque où la télévision, les DVD et le téléchargement se proposent comme des adversaires redoutables. C'est en effet sur ce

[15] Cette question est de nouveau abordée dans *le Jour de la première de "Close-Up"* : Nanni Moretti, lorsqu'il explique à sa caissière comment s'y prendre avec les vieilles personnes qui redoutent la vision de films sous-titrés, lui déclare : « Même si la personne est très âgée, vous devez l'obliger à entrer, vous lui faites payer son billet, vous la faites entrer, vous lui dites que la version originale sous-titrée est beaucoup plus belle, que c'est une question d'habitude – parce que c'est vrai que c'est une question d'habitude – et que si vraiment au bout de dix minutes elle n'y arrive pas, elle sort et on lui rembourse le billet ».

[16] Rappelons les lamentations de Nanni Moretti sur sa Vespa dans *Journal intime* : « L'été, à Rome, les cinémas sont tous fermés. Ou bien il y a des films comme *Sesso, amore e pastorizia, Desideri besiale, Bianca Neve e i sette negri*, ou bien quelques films d'horreur comme *Henry* ».

terrain-là, celui de la convivialité, que la salle doit proposer une alternative de choix : « Il n'y a rien de chaleureux à aller prendre un DVD dans sa bibliothèque et se mettre à voir un beau film », déclare ainsi Moretti (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 237).

Le choix d'organiser dans sa salle des festivals répond au même souci : permettre au public de se rencontrer, d'échanger, de parler de cinéma le temps d'une programmation extraordinaire. C'est en 1996 qu'est organisé pour la première fois le *Sacher Festival*, du 9 au 11 juillet, consacré au court métrage. Ici encore, c'est la recherche d'un cinéma d'auteur qui prime dans le travail de sélection effectué par Moretti et son comparse, Angelo Barbagallo : « Entre un film en 35 mm bien fait, avec des acteurs professionnels, les voix bien placées, des travellings professionnels, mais qui ne me communique qu'une grande froideur, et un film tourné grossièrement en vidéo, qui me dit cependant quelque chose de son auteur et du monde qu'il veut raconter, je préfère le second » (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 229).

La décision de faire de cet événement un festival compétitif est conforme à la politique globale de Moretti, consistant à aider, par tous les moyens, les films qui le méritent à trouver leur public. Les prix distribués à cette occasion – le Sacher d'or, d'argent, de bronze, ainsi que les prix du public - constituent un levier supplémentaire pour mettre en exergue les productions de qualité, mais aussi un moyen d'aider les réalisateurs qui le méritent à continuer à faire des films. Le Sacher Festival connut quatre édition, puis fut remplacé en 2005 par un autre concept de festival, les *Bimbi Belli* (littéralement, les « beaux bébés »), soit la programmation de longs métrages cette fois, mais choisis parmi les premiers films de cinéastes italiens. Toutes les projections sont suivies d'un débat mené par Moretti lui-même, en présence du réalisateur du film, renouant pour

l'occasion avec les pratiques d'animation qui firent les belles heures des ciné-clubs. « Le public pourra ainsi dialoguer avec les jeunes auteurs », peut-on lire dans les colonnes du *Corriere romano*, « mieux comprendre les spécificités des parcours personnels et l'aventure, souvent épique, de la production des premières œuvres, souvent contraintes en Italie à de petits budgets » [17]. Un jury de spectateurs est chargé, en fin de festival, de décerner un prix au meilleur film, aux meilleurs acteur et actrice, et au meilleur débat !

Malgré ces multiples tentatives d'ouverture du public, Moretti semble assez accablé par la question du renouvellement du public, constatant que les spectateurs qui fréquentaient sa salle à son ouverture sont les mêmes qu'aujourd'hui, vieillis de vingt ans : « Au cours des dernières années, en gérant ma salle, je me suis aperçu que la manière de voir des films avait beaucoup changé. Il n'y a pas d'échange générationnel, il n'y a pas de public jeune – du moins pour les films que je montre dans ma salle » (J.M. Frodon, 2008). Cette absence d'intérêt du jeune public pour le cinéma d'auteur est d'ailleurs présente dans plusieurs films de Moretti. Évoquons *le Journal d'un spectateur*, où il raconte, assis dans un fauteuil de cinéma : « Mon fils à sept ans. Le film n'a pas commencé. Pour l'instant, il y a la bande-annonce de *Matrix 2*. Pietro me demande : ″Nous irons le voir, ce film, quand il sortira ?″. ″Bien sûr, nous irons le voir″. Puis je pense… : ″Je lui dis ? Oui, je lui dis…″ : ″Papa, tu sais qu'il fait un type de film un peu différent de ceux-là…″ ″Oui, oui, je sais Papa, mais allons voir *Matrix 2* quand il sortira…″ »… Le même type de préoccupation transparaît dans *le Caïman*, lorsque Bruno Bonomo, à

[17] « "Bimbi Belli" all'Arena Nuovo Sacher », *Il corriere romano*, 8 juillet 2010, http://www.corriereromano.it/roma-notizie/8263/Bimbi-Belli-allArena-Nuovo-Sacher.html (traduction de l'auteur)

propos de leurs enfants, assène à sa femme : « Moi, je leur trouble le sommeil ? Mais Andrea m'a obligé à voir *Men in Black 1* et *2*, *X-men, Matrix, Le Mystère des Templiers, l'Incroyable Hulk*, avec toutes ces explosions, ces tueries, ces vers de terre… ». Dans ce discours, reformulé à l'identique dans ces deux types de films, Nanni Moretti s'inquiète du conditionnement dont sont victimes les enfants, même les plus jeunes, pour lesquels seul semble importer le cinéma américain à grand spectacle.

IV – Le Torino Film Festival *: la programmation à grande échelle*

Est-ce ce constat décourageant qui aura poussé Nanni Moretti à changer d'échelle dans son œuvre de sensibilisation au cinéma d'auteur ? Il accepte en effet, en 2007, de quitter les ruelles du Trastevere pour diriger le *Torino Film Festival*, « le festival italien auquel je me sens le plus lié » déclare-t-il (C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 229). L'attribution de cette charge au cinéaste romain fut le lieu de nombreuses polémiques, principalement expliquées par le fait qu'elle soit advenue au moment où le festival passait sous la houlette – financière et organisationnelle – du musée de Turin : Moretti fut ainsi perçu par certains - au milieu de ces tractations complexes, de ces jeux de pouvoir, de ces rivalités personnelles, de ces récupérations politiques - comme un levier destiné à ôter toute indépendance au festival. Son identité profondément romaine ne jouait en outre certes pas en sa faveur dans une région, le Piémont, largement influencée par la Ligue du Nord. Gianni Rondolini, fondateur du festival et précédent directeur de la manifestation turinoise, menaça

même d'organiser un festival parallèle de protestation si Moretti devait le remplacer[18]… Après un feuilleton qui dura plusieurs mois, Moretti, d'abord démissionnaire de la fonction qui lui avait été confiée[19], finit par revenir sur sa décision et par accepter de diriger cette manifestation. Volontiers qualifiée de « laboratoire du futur », trouvant sa spécificité dans la programmation de cinémas en devenir et de jeunes cinéastes, elle lui offrait en effet un terrain de jeu en parfaite conformité avec le travail qu'il avait pu développer de façon autonome.

C'est donc à plus large échelle que Moretti a pu, à l'occasion des deux éditions qu'il eut l'occasion de diriger (2007 et 2008), mettre en pratique ses propres idées de programmateur : créer un climat autour du cinéma (« J'aime les atmosphères chaleureuses, j'aime faire en sorte que les gens se sentent bien (…). Les cinéastes, mais aussi les employés du festival et les spectateurs » - C. Chatrian, E. Renzi, 2008, p. 229), aider au financement des petits films en créant un fonds pour le développement des scénarios, mais aussi et surtout programmer des films qui répondent à ses propres exigences, à ses propres goûts de spectateur : « Nous avons vu beaucoup de films et nous avons choisi ceux que nous avons le plus aimés » déclare-t-il lors de la présentation de l'édition 2008 (R. Celi, 2008). C'est donc encore une fois au prisme de sa propre cinéphilie,

[18] A propos de ces évènements, voir, à titre d'exemple : Camillo de Marco, « Moretti, directeur d'un jour », 2 janvier 2007, http://cineuropa.org/2011/nw.aspx?t=newsdetail&documentID=71760 ; Camillo de Marco, « Moretti dit oui au Festival de Turin, 25 janvier 2007, http://cineuropa.org/2011/nw.aspx?t=newsdetail&l=fr&did=72435

[19] « C'est douloureusement que je renonce à cette charge, et que je vous laisse à vos problèmes de méthode, aux conflits procéduriers, aux rancœurs personnelles. (…) Je pensais que ma candidature pouvait aider un festival que j'ai toujours aimé et suivi. Au contraire, au lieu de simplifier les choses, ma présence a aggravé la situation. Elle a immédiatement entraîné une atmosphère de tension, de polémiques et d'accusations réciproques » (Gloria Satta, *Il Messaggero*, 20 décembre 2006, http://www.ilcorto.it/ilResto/IlResto_13.html)

« sérieuse et joyeuse » pour reprendre le slogan lancé par le cinéaste romain à propos de ses programmations turinoises, qu'il faut appréhender ces deux années de festivals, perçues comme plus grand public que les précédentes, moins orientées vers la recherche, quoi que toujours empreintes d'une réelle exigence.

Conclusion

Pressé de retourner à la réalisation, Moretti annonça à la fin de l'année 2009 son retrait du poste de directeur du *Torino Film Festival*, et fut remplacé à ce poste par un autre cinéaste, Gianni Amelio[20]. Il poursuit dès lors ses multiples activités, partagé entre la mise en scène, la programmation – du *Nuovo Sacher* et du festival *Bimbi Belli* – concevant chacune d'entre elles à l'aune des évolutions de sa propre cinéphilie. Pour conclure, laissons la parole à l'historien du cinéma Mino Argentieri, qui offrit une belle définition de ce cinéphile aux multiples casquettes lorsqu'il écrivit : « Moretti, qui n'a pas la prétention d'être un savant, se contente de nous informer de la façon la plus féconde possible, par des chemins de traverse, cultivant sa véritable passion qu'est le cinéma, qu'il faut davantage appréhender comme un prisme plutôt que comme un miroir » (M. Argentieri, 1977).

[20] Nanni Moretti annonce ainsi son retrait : "J'ai été heureux de la possibilité qui m'a été donnée et à laquelle je me suis consacré avec application, mais l'année prochaine je me dédierai à la réalisation, et je ne pourrai garantir la même attention et le même travail pour ce festival. Je quitte une manifestation unique dans le panorama italien, qui pourra croître, en continuant à soutenir le bon cinéma indépendant et d'auteur » (*La Reppublica*, 6 décembre 2008 – traduction de l'italien).

Références bibliographiques

Argentieri, Mino (1977), in *Rinascità*, in Ranucci, Georgette et Ughi, Stefanella (dir., s.d./env. 1993), *Nanni Moretti*, Rome, Dino Audino Editore, Script/Leuto, n°11, p. 22.

Baecque, Antoine de et **Frémaux, Thierry** (1995), « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°46, Paris, Presses de Sciences Po, pp. 133-142.

« "Bimbi Belli" all'Arena Nuovo Sacher » (2010), *Il corriere romano*, Rome, 8 juillet, http://www.corriereromano.it/roma-notizie/8263/Bimbi-Belli-allArena-Nuovo-Sacher.html

Buttafava, Giovanni (1981), "Interview de Nanni Moretti", *L'Espresso*, in Ranucci, Georgette et Ughi, Stefanella (dir., s.d./env. 1993), *Nanni Moretti*, Rome, Dino Audino Editore, Script/Leuto, n°11, p. 34.

Buttafava, Giovanni (1985), « La messa è finita », *L'Espresso*, Rome, , in Ranucci, Georgette et Ughi, Stefanella (dir., s.d./env. 1993), *Nanni Moretti*, Rome, Dino Audino Editore, Script/Leuto, n°11, pp.45-46.

Buttafava, Giovanni (1989), « Palombella Rossa », *L'Espresso*, Rome, in Ranucci, Georgette et Ughi, Stefanella (dir., s.d./env. 1993), *Nanni Moretti*, Rome, Dino Audino Editore, Script/Leuto, n°11, p.53.

Celi, Rita (1998), « Moretti in Tandem con la Mikado », in *La Reppublica*, Rome, 4 avril, http://www.repubblica.it/online/cinema/moretti/playbill/playbill.html

Celi, Rita (1998), « Sacher, l'impero di Moretti dedicato a una torta », in *La Reppublica*, 4 avril, http://www.repubblica.it/online/cinema/moretti/affari/affari.html

Celi, Rita (2008), « Moretti presenta il suo festival tra schegge di politica e famiglia », in *La Reppublica*, Rome, 7 novembre, http://www.repubblica.it/2008/10/sezioni/spettacoli_e_cultura/torino-festival/presentazione-tff/presentazione-tff.html

Chatrian, Carlo et **Renzi, Eugenio** (2008), *Nanni Moretti – Entretiens*, Paris/Locarno, Cahiers du cinéma/Festival International du film de Locarno, 255 p.

Di Rienzo, Maurizio (2008), « Interview de Daniele Luchetti », in Chatrian, Carlo et Renzi, Eugenio (2008), *Nanni Moretti – Entretiens*, Paris/Locarno, Cahiers du cinéma/Festival International du film de Locarno, p. 98.

« E' ufficiale, Nanni Moretti lascia la direzione del festival di Torino », in *La Reppublica*, Rome, 6 décembre 2008, http://www.repubblica.it/2008/10/sezioni/spettacoli_e_cultura/torino-festival/moretti-lascia/moretti-lascia.html

Frodon, Jean-Michel (2008), « L'homme en plus », in Chatrian, Carlo et Renzi, Eugenio (2008), *Nanni Moretti – Entretiens*, Paris/Locarno, Cahiers du cinéma/Festival International du film de Locarno, pp. 11-14.

Gili, Jean A. (2001), *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 127 p.

Heymann, Danièle (1987), interview de Nanni Moretti, in Le *Monde*, 17 septembre, in Gili, Jean A. (2001), *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, p. 49.

« Moi, Nanni Moretti, par lui-même » (1987), in *Libération*, Paris, 17-18 janvier, in Gili, Jean A. (2001), *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, p.48.

Ranucci, Georgette et Ughi, Stefanella (dir., s.d./env. 1993), *Nanni Moretti*, Rome, Dino Audino Editore, Script/Leuto, n°11, 71 p.

« Sacher Festival » (1997), in *La Reppublica*, Rome, 7 juillet, p. 25.

Sesti, Mario (1989), « Nanni Moretti produttore », in Ranucci, Georgette et Ughi, Stefanella (dir., s.d./env. 1993), *Nanni Moretti*, Rome, Dino Audino Editore, Script/Leuto, n°11, p.64.

Silvestri, Roberto (2001), « Catalogo di sopravvivenza », in *Il Manifesto*, 8 septembre.

Sorrentini Barbara (2008), « Interview de Valia Santella », in Chatrian, Carlo et Renzi, Eugenio (2008), *Nanni Moretti – Entretiens*, Paris/Locarno, Cahiers du cinéma/Festival International du film de Locarno, p. 173.