

BRUNO CORÀ

L'invenzione della pittura serigrafica di Nuvolo

Vorrei tratteggiare il percorso dell'opera di Nuvolo attraverso una riflessione che prende in esame i cicli maggiori della sua opera e lo faccio ricorrendo ad alcune parti di un testo che ho già elaborato anni fa¹ e in parte usato per questa circostanza. Credo che anche i contributi che seguiranno serviranno a dare un ritratto a tutto tondo che mi auguro sarà esaustivo e che aiuti a comprendere la personalità del pittore Nuvolo, un artista che in questa occasione abbiamo voluto definire come l'inventore della pittura di serigrafia.

La pittura di serigrafia sappiamo che è stata praticata in Cina secoli orsono: la sua applicazione nell'attualità, secondo la sensibilità della modernità e della contemporaneità ha avuto più protagonisti e uno di questi, forse il più importante, è proprio Nuvolo. Si parla molto spesso di grandi maestri nel campo della grafica. Faccio ad esempio il nome di Stanley Hayter che è stato il fondatore e direttore dell'Atelier 17, prima a Parigi poi a New York, e poi di nuovo a Parigi; un grande tecnico, un grande pittore, un maestro per l'intera generazione di artisti che lo hanno frequentato. Ho avuto modo di incontrarlo proprio alla Calcografia Nazionale quasi quarant'anni fa, insieme a Rudolph Arnheim, grande teorico della percezione visiva riconosciuto a livello mondiale. Ho avuto modo di rendere noto a entrambi, che non la conoscevano, l'opera di Nuvolo. Erano rimasti molto sorpresi e colpiti nel prendere atto che questo artista avesse usato il mezzo serigrafico come mezzo e strumento significativo e diretto nella realizzazione della sua pittura.

Oggi ci intratteniamo soprattutto sulla pittura di serigrafia, sulle opere serigrafiche, intendo sugli unici serigrafici che si possono vedere anche nella mostra che inauguriamo negli spazi del MusA, il Museo dell'Accademia, al piano superiore di questa vetusta istituzione.

Nuvolo elabora il proprio linguaggio all'inizio degli anni Cinquanta. È un'epoca in cui è in atto un profondo rinnovamento dal punto di vista linguistico e artistico. Siamo negli anni del secondo dopoguerra in cui dal 1946 in poi inizia la ricostruzione del Paese e in cui una generazione di nuovi artisti si impone alla ribalta, ognuno portando un fenomeno di carattere innovativo del linguaggio. Già nel 1947 in modo molto definito il gruppo Forma 1 si dichiara all'opposto della tradizione figurativo-realistica di Renato Guttuso e di Morlotti, Vespignani e molti altri². Consagra, Accardi, Perilli, Sanfilippo, Dorazio, Turcato, Guerrini, Attardi e altri si dichiarano formalisti e marxisti per distinguersi dal gruppo dei pittori realisti citati prima, pur anche loro marxisti, come due anime che militavano in quegli anni in una compagine politica che aveva partecipato ovviamente alla creazione della Repubblica e alla lotta contro il nazifascismo. Ma formalisti poiché non interessati all'oggetto in quanto realtà ma in quanto forma. Nel 1949 Lucio Fontana dà vita allo Spazialismo a Milano, dopo un esordio nel 1946 in Argentina. Lui era italo-argentino ed era stato molto tempo in Italia dove aveva studiato a Brera. Nel 1949 introduce il linguaggio rivoluzionario del *Concetto Spaziale*, con i *Buchi* e poi gli *Ambienti Spaziali*. È un'altra grande pagina nella storia dell'arte della modernità e della contemporaneità che nasce in quegli anni. Ma subito è necessario fare il nome di Alberto Burri tra gli innovatori, artista che, essendo in Umbria ed essendo in atto, proprio qui a Perugia, la compresenza delle sue opere con quelle del Perugino³, tutti conoscono molto bene. Burri esalta la pittura di materia in Italia rinnovando il linguaggio pittorico. Questi pochi esempi ci fanno capire che cosa significa in quel giro di pochi anni l'innovazione linguistica nell'arte. Nuvolo si ingegna a dire la sua come giovane pittore recando una sua singolarità, partecipando a questo rinnovamento e introducendo la pittura di serigrafia. Una pittura molto originale, fatta con il telaio serigrafico, con i colori alla nitrocellulosa e realizzata con lo strumento della racla per stendere il colore sul telaio. Questa esperienza innovativa viene poi utilizzata anche in seguito da altri artisti. Senza voler nulla togliere ai mostri sacri della contemporaneità, per certi versi posso fare il nome di Gerhard Richter, forse il più celebre pittore vivente, che negli anni Ottanta inizia

1 Bruno Corà, *Visioni dell'equazione caos-ordine*, in *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica, dal 1952 ad oggi*, catalogo della mostra a cura di Bruno Corà, Palazzo della Penna e Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, Città di Castello, 16 gennaio - 26 febbraio 1993, Petrucci, Città di Castello, 1992.

2 Carla Accardi, Ugo Attardi, Piero Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato nel manifesto *Forma* pubblicato nel 1947 si proclamavano «formalisti e marxisti, convinti che i termini marxismo e formalismo non siano inconciliabili.»

3 Ci si riferisce alla mostra *NERO Perugino Burri* a cura di Vittoria Garibaldi e Bruno Corà, presso Palazzo Baldeschi, Perugia, 2 ottobre 2023 - 7 gennaio 2024, Fabbri, Perugia, 2023.

la serie degli *Abstract Painting*, realizzati con una enorme racla che trascina il colore a olio sulla superficie della tela producendo un effetto di mescolanza e cancellazione, un'immagine che non è la distruzione della forma ma l'introduzione di una sensibilità di carattere luminoso, cromatico e pittorico nuovo. È importante oggi confrontare le *Serotypie* di Nuvolo del 1952 e dei successivi anni 1953 e 1954: c'è già la tecnica che userà Gerhard Richter successivamente. Posso affermare questa continuità essendomi occupato di Richter in più occasioni⁴.

Nuvolo è anch'egli precursore di un linguaggio. Nella mostra si è fatta la scelta di esporre, tra la vasta produzione di Nuvolo, solo i maggiori cicli di pittura serigrafica; solo quelli in cui vi è l'intervento della pittura con tecnica serigrafica. Le *Genesi*, per esempio, sono autentici capolavori, perché dal punto di vista iconografico interiorizzano delle forme iconiche imprevedibili, immagini che visualizzano per effetto della simmetria l'emergere di maschere strane, grottesche e mostruose. È una fantasia sollecitata dal caso, dal caos e dall'astrazione. Le *Genesi* sono un capolavoro di spazialità multipla, rovesciata, ribaltata, concepita con modalità rispondenti a una segreta tecnica elementare ma dall'esito complesso. Non sono realizzate, come nella serigrafia tradizionale, in fasi numerose equivalenti alla quantità di colori impiegati e riversati sui telai di seta; non hanno come, per esempio, nella serie serigrafica del *Sestante* di Burri – elaborata con l'Atelier Nuvolo –, svariate decine di battute serigrafiche predisposte da altrettante matrici su telai di seta per ottenere una sola tavola. Nelle *Genesi*, come era avvenuto precedentemente con gli *Oigroig*, Nuvolo compie un autentico miracolo, ottiene una complessità incredibile dal punto di vista iconografico con un'unica battuta di colore, ottenendo migliaia di variazioni cromatiche e materiche.

Poco prima e contemporaneamente nascono gli *Aftermandelbrot*, il cui nome è inventato dal sottoscritto e suggerito al Maestro, che subito ha detto «Fantastico, chiamiamoli così!». Erano gli anni in cui ci si divertiva a creare i nomi alle cose in un sodalizio reciproco che non si è mai interrotto tra la critica e gli artisti. Gli artisti realizzavano le opere e da critici tentavamo di definirle, molto spesso impropriamente, ma in questo caso credo che a Nuvolo questo titolo piacesse perché era la combinazione tra un termine inglese e un cognome: *after*, 'dopo' in inglese e Mandelbrot, il nome dello scienziato che aveva studiato la geometria frattale e l'aveva definita e diffusa a livello internazionale⁵. È una novità in campo scientifico e Nuvolo con gli *Aftermandelbrot* impiega la nuova tecnologia informatica per regolare l'ordine e il caos. Il binomio ordine-caos in realtà si integra, e non è in antitesi, non è un'antinomia, ma è qualcosa che riguarda le due facce di una medesima medaglia, che è la pittura di Nuvolo⁶. Una pittura che concilia il caos con l'ordine anzi rivela che nel caos c'è ordine e che nell'ordine c'è caos; quindi c'è una reciproca coesistenza dei due estremi in questo suo interesse, nel suo fare pittura. Gli *Aftermandelbrot* sono esperienze fatte con il computer tra la fine degli anni Ottanta e i primissimi Novanta, che rimarkano il sempre vigile interesse di Nuvolo per la tecnica e la scienza.

Ricordo per esempio le sue frequentazioni con il professore Pompili all'Università di Roma alla Facoltà di Statistica. Nuvolo lo frequentava perché voleva sapere quali fossero le ricerche più avanzate nel campo della statistica ed era interessato al calcolo delle probabilità. Nuvolo discuteva con lui su cosa significasse calcolo delle probabilità. Lo voleva sapere perché voleva immettere quelle conoscenze nella sua arte e gli *Aftermandelbrot* in realtà mettono in evidenza proprio uno degli aspetti ricorrenti in tutta l'opera di Nuvolo, cioè la sua disinibita familiarità con la tecnologia. Fino agli ultimi anni, qualsiasi cosa succedesse di nuovo nella tecnologia, Nuvolo correva a informarsi per cercare di conoscere. Questo è stato anche uno degli elementi che ha distinto il suo insegnamento della Pittura nell'Accademia di Belle Arti di Perugia negli anni 1978-1984.

Questi interessi sono evidenti già nei suoi precedenti *Diagrammi* degli anni Sessanta e Settanta e anche nei *Modulari* del 1969-1972 in cui si mescola una sorta di attitudine dinamico-futurista, se la vogliamo definire così, con la quale l'arte di inizio del Novecento aveva celebrato le promesse di libertà che le macchine cominciavano a fornire. Le macchine nel corso del XX secolo divengono gli ordinatori cibernetici, sono i computer con tutte le estensioni, le potenzialità e le praticità che offrivano per uno sviluppo della concezione spazio-temporale nella pittura. C'è una forte attualità nella pittura di Nuvolo per l'uso di questi strumenti.

4 Cfr. *Gerhard Richter*, a cura di Bruno Corà, Galleria Pieroni, Roma, 1980; *Gerhard Richter*, a cura di Bruno Corà, Padiglione Arte Contemporanea, Milano, 1982; *Gerhard Richter*, a cura di Bruno Corà, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 1999.

5 Benôit Mandelbrot (1924-2010) è stato un matematico, fisico e ingegnere polacco naturalizzato francese che negli anni Settanta elabora la *Teoria dei frattali* poi diffusa in Italia alla fine degli anni Ottanta.

6 Cfr. *Nuvolo – Sull'equazione Caos-Armonia*, giornata di studi sull'opera di Nuvolo, 1 giugno 1993, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia; *Nuvolo. Lo spazio pittorico tra caos e ordine*, a cura di Bruno Corà, Pinacoteca Comunale, Città di Castello, 2005.

L'inizio dell'attività artistica di Nuvolo è fortemente connotata dal secondo dopoguerra, soprattutto dall'incontro con Burri alla Galleria dell'Angelo a Città di Castello nel 1949 e dell'ammirazione di Nuvolo per Burri, fino al punto che Burri nel 1950 lo chiama a Roma a collaborare in alcune decorazioni che gli amici architetti Luccichenti e Monaco gli avevano affidato. Burri chiama Nuvolo a Roma evidentemente perché aveva già colto in lui quello che a Città di Castello era noto. Che questo giovane aveva non solo testa, intelligenza e acutezza, ma anche una straordinaria manualità.

Ho fatto appena un breve accenno a quelli che sono i maggiori gruppi artistici dell'innovazione in quegli anni, ma dovrei fare anche i nomi di altri importanti protagonisti che avevano influito sui linguaggi dell'arte. Uno di questi è certamente Ettore Colla che veniva da una scultura classica e che a partire dal 1952-1954 dà avvio a una scultura di carattere assemblativo che lo porterà a distinguersi nel panorama della scultura internazionale. La sua opera *Continuità* del 1951, realizzata con cerchi metallici, delle ruote, saldate una sull'altra, viene acquisita, solo pochi anni dopo la sua realizzazione, dal prestigioso MoMA di New York. Oppure artisti come Corrado Cagli, tornato in Italia dopo essere stato costretto a emigrare negli Stati Uniti per le leggi razziali essendo di origine ebraica. Torna con la divisa militare dell'esercito americano durante lo sbarco in Normandia e poi entra tra i primi nel campo di concentramento di Buchenwald, dove testimonia la tragedia della Shoah con dei disegni memorabili. Cagli è anch'egli il nuovo interprete di una realtà del dopoguerra dopo essere stato autore delle concezioni artistiche dei *Primordi* in una Roma nella quale con l'arte astratta e il neorealismo nel cinema e nella letteratura era avvenuta una grande innovazione culturale.

Tutto ciò per dare un'idea delle molteplici figure che in quegli anni circolano nella capitale e che Nuvolo frequenta non senza adoperarsi nella collaborazione attiva con quei protagonisti della scena artistica.

Nuntius Celatus è il nome che gli assegna Emilio Villa perché artista che prestava spesso la mano a molti suoi colleghi senza farlo sapere, affermando che era un gesto amichevole, un gesto di collaborazione. Sono stati numerosi coloro che se ne sono giovati, e tra questi Amerigo Tot, scultore ungherese che viveva a Roma, nella comunità artistica romana e che ingaggiò Nuvolo per il *Grande Fregio* sul fronte della Stazione Termini di Roma. Nuvolo in quel caso aiuta Tot nel disegno e nel tracciato delle forme e della loro composizione.

Questo inventore della pittura di serigrafia è pioniere in questo ambito e assume la responsabilità critica di dichiarare che lo fa a un livello altissimo, molto più alto di quello degli esiti ottenuti nella Pop Art, da grandi artisti come Roy Lichtenstein e soprattutto Andy Warhol che hanno portato una forte cifra comunicativa nella serigrafia. Ma la qualità ideativa pittorica e tecnica di Nuvolo, da artista e non da stampatore, non l'hanno mai raggiunta né sfiorata.

Triangolazioni romane: Nuvolo, Burri, Colla, Cagli (e Villa)

Nuvolo è un pittore esemplare di una generazione di artisti che, nel secondo dopoguerra italiano del Novecento, mettono in atto un profondo cambiamento dell'idea di arte e del fare arte. Dagli anni Cinquanta in poi, egli assume le innovazioni fornite dalla rivoluzione tecnologica in atto e le coniuga con la tradizione pittorica in mutamento, aprendosi nel contempo a nuove dimensioni esperienziali e pluridisciplinari. Lo studio del suo percorso umano e artistico rivela una sommatoria di interessi e di pratiche che ne fanno una delle figure più rilevanti di artista, non solo in campo italiano, per la precocità di soluzioni pittoriche adottate e per le non comuni intuizioni linguistiche presenti nelle sue opere.

Un aspetto, tra i principali che lo caratterizzano e che è interessante analizzare, è la sua capacità di tessere una copiosa e articolata rete di rapporti sociali. Pur di carattere schivo, noto per la sua ombra ritrosia al protagonismo che lo induce a essere artefice 'celato'⁷, fin dal suo primo arrivo a Roma ventitreenne nel 1950 e negli anni seguenti, costruisce legami che si estendono ben al di là delle normali relazioni di un artista, con amicizie importanti, proficui scambi lavorativi e contatti culturali specifici, nell'ambiente italiano, romano in particolare, che si presenta eterogeneo e spesso diviso in fazioni e partigianerie⁸. Nel tempo i rapporti e le amicizie non si limitano all'ambiente artistico delle arti visive, ma spaziano in altri contesti, da quello letterario a quello scientifico, e gli permettono di essere conosciuto, accolto e stimato⁹. Tra le tante, alcune amicizie si distinguono per l'intensità e per la durata nel tempo: quella con Alberto Burri, conterraneo e più grande di undici anni, quella con Ettore Colla, artista già affermato prima della seconda guerra e di trent'anni più grande, e Corrado Cagli, anch'egli personalità di spicco già negli anni Trenta e Quaranta, di sedici anni più grande. A queste tre personalità è necessario però affiancarne una quarta: un artista attivo in ambito differente da quello dei tre precedenti, un poeta, un fine letterato e un attento critico, che di quei tre è stretto amico; si tratta di Emilio Villa, classe 1914 e quindi di dodici anni più grande, personalità importante per la crescita artistica e l'affermazione di Nuvolo nel campo dell'arte.

Quattro amici artisti più grandi d'età e con più esperienza che, grazie ai loro consigli e attenzioni, gli permettono di affacciarsi in una Roma che, uscita da pochi anni dalla guerra, mostra un inedito fermento culturale e si apre al mondo cercando dialogo con interlocutori eccellenti nelle grandi capitali del mondo dell'arte come Parigi, Londra e New York¹⁰. Il giovane Giorgio Ascani viene dalla provincia come tantissimi altri giovani a cercar fortuna nella capitale dell'arte, del cinema, della mondanità, della politica e di tanto altro che la distingue da altri contesti culturali italiani: città ricca di possibilità lavorative, anche se il più delle volte sufficienti solo alla minima sopravvivenza, per un ventenne desideroso di apprendere, farsi conoscere e conquistare la stima degli amici artisti e un personale spazio in quel contesto così interessante.

Giorgio Ascani nasce il 12 ottobre del 1926 a Città di Castello¹¹, un luogo importante nella storia italiana in quanto ricco di presenze storiche e luogo di passaggio di culture ed etnie differenti giunte fin dalla metà del Quattrocento al seguito delle armate del grande capitano di ventura tifernate Vitellozzo Vitelli. La città è situata nell'Alta Valle del Tevere in una porzione di Umbria posta tra Toscana, Marche e Romagna, un territorio che ha visto nel tempo la presenza di tanti grandi artisti come Piero della Francesca, Luca Signorelli e Raffaello. Città di Castello inoltre è tra le prime città del Centro Italia, poco dopo Trevi, Firenze, Foligno e Roma, a specializzarsi nell'arte della stampa a caratteri mobili, attività perseguita nei secoli seguenti e che

7 Emilio Villa descrive Nuvolo quale 'nuntius celatus' nell'introduzione al volume *Nuvolo – "Nuntius Celatus"* edito da Delta di Roma in occasione della mostra personale presso la galleria romana Lo Spazio nel 1971. In esso anche testi di Fortunato Bellonzi, Corrado Cagli, Ettore Colla, Bruno Corà, Enrico Crispolti, Nello Ponente e Cesare Vivaldi.

8 Quando nelle conversazioni si nominava un artista, non solo della sua generazione, Nuvolo interveniva spesso ricordando con ricchezza di particolari e aneddoti il quando, il come e il perché di un rapporto avuto con lui o con lei e molto spesso duraturo nel tempo. Parallelamente nominando Nuvolo in conversazioni con altri artisti, anche di poetiche e linguaggi molto differenti, si evinceva la conoscenza e il rispetto che tantissimi testimoni dell'arte del secondo Novecento avevano nei suoi confronti.

9 Sono note le sue frequentazioni di personalità in campo scientifico, sia teorico che pratico, che gli forniscono la possibilità di riportare riflessioni all'interno del suo specifico artistico e di esperire nuovi materiali che l'industria chimica produce. Cfr. *Materiali d'oggi per pittori e scultori d'oggi* in "Arti Visive" n. 8, II serie, 1958, p. 23.

10 L'asse privilegiato Roma-New York è sancito nel luglio 1957 quando la pittrice statunitense Frances McCann, su consiglio di Peggy Guggenheim, apre sull'Isola Tiberina la Rome-New York Art Foundation. Il comitato artistico è composto da Michel Tapié, Herbert Read, Willem Sandberg, James J. Sweeney e Lionello Venturi. Alla mostra inaugurale sono esposte opere di Kline, Tobey, de Kooning, Pollock, Marca-Relli, Fontana, Capogrossi, Accardi, Colla e Burri.

11 Nuvolo amava collegare la sua data di nascita con quella della scoperta dell'America, aggiungendo scherzosamente che sicuramente, essendo una data che aveva cambiato il mondo, era propiziatoria per nuove scoperte.

ancor oggi ne assicura l'economia e la centralità nel contesto tipografico europeo¹².

Il giovane Giorgio Ascani cresce a contatto con l'arte della stampa tramite i genitori: il padre Vito e la madre Speranza sono entrambi impiegati nella Tipo-Litografia Lapi, una delle più importanti di Città di Castello e l'interesse per la grafica sembra essere qualcosa che lo caratterizza fin dalla gioventù, nella ricerca di simmetria, composizione dello spazio e organizzazione del lavoro, inteso come fare. Fin da giovanissimo dimostra di avere talento, uno spiccato senso pratico, attenzione per la forma e fantasia nelle invenzioni di soluzioni: realizza scenografie, decori, disegni e persino restauri con bravura non comune. Curioso, gli piace fare di tutto, cimentarsi e dimostrare di saperlo fare il meglio possibile. Ogni volta che c'è bisogno di sistemare qualche quadro o risolvere qualche problema viene chiamato lui perché sa risolverlo nel migliore dei modi e questa dote sarà preziosa in futuro in ambito artistico.

Alla morte del padre viene assunto come ferroviere per poi, poco dopo il bombardamento della stazione cittadina, trovarsi disoccupato¹³. L'occupazione delle truppe tedesche è particolarmente feroce in quel territorio¹⁴, e così decide nel 1944 di unirsi, con il fratello Giuseppe, alle truppe partigiane dove gli viene assegnato il nome di Nuvolo per la sua capacità di comparire e scomparire in silenzio tra le colline umbre, proprio come le nuvole nelle giornate primaverili.

Dopo la Liberazione lavorando saltuariamente può affinare il suo interesse per le arti grafiche approfondendo la conoscenza delle molteplici tecniche di stampa tra cui la serigrafia, una tecnica industriale in forte ascesa nel campo industriale. Pur non essendo iscritto, fa sperimentazione presso la Regia Scuola Tecnica Industriale per le Arti Grafiche (poi Istituto per le Arti Grafiche) di Città di Castello grazie al benvolere del direttore Angelo Baldelli e l'aiuto del professor Elio Quieti che vi insegna fotoincisione. Questi, divenuti suoi amici, lo assecondano nella sua curiosità e lo incoraggiano a imparare e sperimentare le nuove tecniche e i nuovi materiali che le industrie importano e propongono¹⁵.

L'anno 1949 segna una svolta nella vita di Nuvolo. Tra agosto e settembre alla Galleria dell'Angelo di Città di Castello, diretta da Angelo Baldelli, si tiene la *Mostra di dipinti di Alberto Burri*. È la terza volta che la città accoglie le opere dell'artista che da qualche tempo sta già a Roma. Burri era noto in Umbria per aver vinto due anni prima, nel 1947, il Premio Perugia, arrivando secondo dopo Mario Mafai, con la pittura a olio *Pesca a Fano*, oggi conservato nel Museo dell'Accademia di Perugia¹⁶. Le opere di Burri di quell'anno segnano il passaggio da una pittura più tradizionale a una nuova pittura materica e Nuvolo testimonia che in quell'occasione sono esposte delle *Muffe*, probabilmente assieme a quadri meno materici e forse anche delle tempere, tutte opere già decisamente astratte. La visione delle opere di Burri, nella galleria dell'amico Baldelli, è per Nuvolo una rivelazione. In una seconda visita alla mostra incontra Burri e, probabilmente intendendosi su molte questioni, nasce una reciproca simpatia preludio di una futura e solida amicizia. Città di Castello è una città piccola dove tutti conoscono tutti e sicuramente, nonostante la differenza di età, li accomuna una rete di amici e conoscenti. Burri è assente dal marzo 1943 e torna nel 1946 dopo la guerra e la prigionia statunitense per poi trasferirsi poco tempo dopo a Roma a fare il pittore. Torna a Città di Castello quando può per fare visita alla madre e agli amici, primi tra i tanti i fratelli Sarteanesi.

Nei primi mesi del 1950, Burri riceve la commissione di un'opera da realizzare con l'artista Carlo Canestrari¹⁷. Probabilmente bisognoso di un aiuto anche tecnico, manda un telegramma a Nuvolo chiedendogli di venire a Roma. Nuvolo si fa prestare i soldi dal parroco e lo raggiunge nello studio di via Margutta 17 dove viene ospitato per il periodo necessario al completamento dell'opera e dove ritorna ogni volta che Burri ha necessità di un aiuto. L'ospitalità saltuaria diviene in seguito un soggiorno continuativo e la convivenza, il rapporto di lavoro, seppure tra artista affermato e 'ragazzo di bottega' come Nuvolo definiva il suo rapporto con gli artisti in quel primo periodo, e la condivisione delle difficoltà, che quegli anni certamente

12 Cfr. Angelo Falchi, Angelo Marinelli *La stampa a Città di Castello dal «Magister» Mazzocchi (1538) a Scipione Lapi (1875)*, Città di Castello, 1909 e Giovanna Zaganelli (a cura di), *Tipografi, librai, illustratori: uno sguardo alle arti editoriali*, Perugia, 2014.

13 Nuvolo *[Stamperia Multiplo Serigrafico, Città di Castello]*, intervista a Chiara Sarteanesi, in *Burri grafica, opera completa*, Petrucci, Città di Castello, 2003.

14 I militari tedeschi coadiuvati dai fascisti italiani si macchiano di numerose empie azioni che vanno dalla distruzione di elementi simbolici come la Torre Berta di Sansepolcro a efferati eccidi di civili nelle campagne. Cfr. Angelo Bitti, *La guerra ai civili in Umbria (1943-1944). Per un Atlante delle stragi naziste*, Foligno, 2007 e Michele Battini, Paolo Pezzino, *Guerra ai civili. Occupazione tedesca e politica del massacro. Toscana 1944*, Venezia, 1997.

15 In particolare Nuvolo apprende l'uso della serigrafia con matrice di derivazione fotografica che gli è particolarmente utile negli anni Cinquanta a Roma, quando lavora presso alcuni studi di grafica pubblicitaria, e in seguito nella riproduzione serigrafica di opere altrui.

16 Per le notizie su Alberto Burri cfr. Aldo Iori, *Alberto Burri: la vita, il percorso artistico e critico*, in *Alberto Burri – Opera al nero – Cellotex 1972-1992*, a cura di Bruno Corà, Skirà, Milano, 2012. L'opera *Pesca a Fano* (1947), una delle ultime opere figurative di Burri, è di proprietà della Regione Umbria e dal 1974 in deposito presso il MusA, Museo dell'Accademia.

17 Si tratta di un'opera, di cui si ha scarsa documentazione, da realizzare in una palazzina a via del Fauno sull'Aventino per gli architetti Amedeo Luccichenti e Vincenzo Monaco che anche in seguito commissioneranno opere a Burri.

non mancavano, consolida l'amicizia tra due persone particolari e dai caratteri diversi e che durerà tutta la vita anche se nel tempo con periodi di minore frequentazione.

Nello studio di Burri incontra Emilio Villa, poeta dalla vita precaria come quella di molti altri poeti, che spesso viene ospitato anche lui nello studio di Burri. Burri e Villa si conoscono già da due anni avendo in comune le amicizie di Colla, Capogrossi e Cagli. Nel 1952, dopo un lungo soggiorno in Brasile, Villa rientra in Italia e l'amicizia tra lui e Nuvolo si consolida fino a divenire condivisione di vita soprattutto nel 1953, dopo che Burri si trasferisce a via Aurora in uno spazio di Colla e lo studio è rilevato da Nuvolo¹⁸. Egli vi è ospitato per lunghi periodi e divengono 'sodali fratelli', come amavano definirsi¹⁹. Villa è il primo a riconoscerlo ufficialmente come artista e a scrivere per lui: nel 1954 Nuvolo e Villa realizzano insieme la prima esodizione e nello stesso anno Villa presenta Nuvolo sulle pagine della rivista "Arti Visive"²⁰. Nuvolo collabora con Villa e Burri nel 1955 per il volumetto *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, che contiene una composizione del poeta e la copertina e due opere grafiche di Burri e viene edito dalla Fondazione Origine ma stampato, con la cura di Nuvolo, a Città di Castello.

A via Margutta Nuvolo conosce e frequenta anche gli artisti che vivono negli studi nel medesimo palazzo, nella via e nelle strade adiacenti, a volte dando generosamente una mano anche a loro per la realizzazione di opere: Franco Gentilini, Amerigo Tot, Pericle Fazzini ed Edgardo Mannoni da cui successivamente viene ospitato per alcuni periodi. Nuvolo ricordava che il clima tra loro era generalmente di scambio e solidarietà e se c'erano contrasti questi erano dovuti a fatti concreti, a posizioni spesso ideologiche sul ruolo dell'arte e il suo futuro nonché a volte anche sulle poetiche²¹. La realtà romana è multiforme e interessante come non mai e così lontana dalla calma e tradizionale Umbria. Burri, pur schivo e spesso assente dai momenti più mondani che annunciano già la 'dolce vita' romana, è conosciuto e rispettato da tutti e ha già rapporti consolidati con i principali protagonisti dell'arte di quel momento. Così Nuvolo è introdotto alle gallerie più importanti dove conosce Giuseppe Capogrossi, Salvatore Meo, Mimmo Rotella, Afro e Mirko Basaldella, Toti Scialoja, Pietro Dorazio, Carla Accardi, Enrico Prampolini e molti altri artisti ma soprattutto Ettore Colla e Corrado Cagli che formano con Burri quella triangolazione amicale all'interno della quale si colloca Nuvolo.

In questi primi anni apprende nuove tecniche da Alberto Burri che già usa il collage, dipinge con materiali eterogenei e non usa più il cavalletto ma lavora, come ricordava Nuvolo, sul piano orizzontale del tavolo e anche direttamente a terra²². Sicuramente apprende un'idea nuova di pittura che, come nella pittura antica, rispetta regole, proporzioni ed equilibri. L'esempio di Burri, ma anche di altri artisti, lo spinge da subito verso la libera sperimentazione e lo fa scegliendo le tecniche che lui conosce meglio e che padroneggia. Non avendo una vera e propria pratica artistica precedente, accademica o no, che lo vincolasse al figurativo, le forme che ne derivano sono astratte, vicine a una sorta di concretismo che scaturisce da una metodologia del fare e da un rigido controllo della materia impiegata.

Dopo le prime prove del 1951, è nel 1952 che Nuvolo acquisisce una coscienza artistica e firma le prime serotipie, come vengono definite poi da Emilio Villa. Sono piccole opere che Nuvolo ancora non mostra e tiene per sé, in attesa dell'occasione propizia per mostrarle a un pubblico che va oltre gli amici Burri, Villa, Colla e poi Cagli.

Ettore Colla e Burri si conoscono tra il 1947 e il 1948 nello studio di via Margutta dell'amico Pericle Fazzini. Secondo i ricordi di Toti Scialoja è Ettore Colla a finanziare il viaggio di Burri a Parigi alla fine del 1948. In quegli anni Colla, dopo essere stato consulente della Galleria Lo Zodiaco durante la guerra, dal 1944 è direttore della Galleria del Secolo ed è ben introdotto nell'ambiente romano: è amico di Corrado Cagli, di Giuseppe Capogrossi, di Emilio Villa e ha rapporti con il mondo artistico non solo romano.

Colla è una figura particolare per Nuvolo forse a causa del suo essere quasi coetaneo del padre²³: nono-

18 Nuvolo, Liana Baracchi, Paolo Ascani, *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica*, intervista inedita di Aldo Iori (1992), in <https://www.archivio-nuvolo.it/biografia-artista/scritti-di-nuvolo/>

19 Cfr. *Atti degli incontri con gli artisti: Emilio Villa*, 27 marzo 1984, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci", Perugia, in Emilio Villa, *Confessione*, Coliseum, Roma, 2004.

20 Nel novembre 1954 Nuvolo e Villa realizzano insieme *Cinque invenzioni di Nuvolo e un poema di E. Villa*, edito a Roma per le Edizioni La Palma ma stampato a Città di Castello. È la prima esodizione che contiene cinque serotipie e copertina originali e diverse in ogni libro.

21 In alcuni momenti vi sono forti contrasti dovuti anche alle posizioni intransigenti del Partito Comunista, più favorevole a una via guttusiana alla pittura che all'astrattismo, o a specifiche prese di posizione polemiche in occasione di manifestazioni artistiche che necessariamente escludono alcuni, o di dichiarazioni di esponenti di rilievo come Enrico Prampolini o altri.

22 Lo testimoniano in seguito le foto di Josephine Powell (1954) e di Federico Patellani (1959). Cfr. *Obiettivi su Burri, Fotografi e fotoritratti di Alberto Burri dal 1954 al 1993*, a cura di Bruno Corà, Petrucci, Città di Castello, 2019.

23 «Il mio secondo babbo [...] gli devo tutto», in Marco Baldicchi, *Nuvolo ed io*, in Associazione Archivio Nuvolo (a cura di), *Nuvolo "C'ho da fare". Andare, tornare, sparire... ritornare!*, Petrucci, Città di Castello, 2019, p. 196.

stante la grande amicizia che si sviluppa tra loro e che si consolida nel tempo, a lui si rivolge sempre con il 'lei', abitudine che ha anche con Corrado Cagli. Il 'lei' viene usato in segno di rispetto per una persona più grande ed è poco comprensibile nei tempi odierni in cui si usa facilmente il familiare 'tu' con i genitori, con i professori e spesso con i superiori. Colla è un artista già prima del conflitto bellico, con sculture in cui è riconoscibile la figura umana e realizzate con linguaggi che risentono delle esperienze del primo Novecento. Durante la guerra e nei primi anni successivi dedica molto tempo al mercato dell'arte e nei primi anni Cinquanta la sua opera, come avviene anche per altri artisti come l'amico Capogrossi, subisce una svolta verso l'astrattismo, prima pittorico per poi tornare a rivolgersi alla scultura con un linguaggio nuovo in cui la lezione delle avanguardie è rielaborata profondamente. Le sculture sono frutto di assemblaggi di materiale metallico di scarto e assumono nominazioni mitologiche che sottolineano la continuità con la scultura classica, come *Orfeo*, *Pigmalione*, *Dioscuri*²⁴.

Nuvolo lo frequenta e ne nasce un'amicizia. Realizza per lui alcune serigrafie già alla metà degli anni Cinquanta e rimane suo collaboratore fino alla morte di Colla nel 1968. Collabora con lui all'allestimento della mostra monografica all'interno di *Lo spazio dell'immagine* a Palazzo Trinci di Foligno nel 1967 e in seguito collabora con la vedova Mariolina alla sistemazione e catalogazione delle opere e con Giorgio De Marchis e Sandra Pinto alla successiva prima grande monografia del 1972²⁵.

Nell'appartamento di Colla a via Aurora 41 a Roma, il 15 gennaio 1951, viene fatta una mostra di opere di Burri, Colla, Ballocco e Capogrossi che segna la nascita (e la quasi contemporanea fine) del Gruppo Origine. L'anno successivo la Fondazione Origine dà vita alla rivista "Arti Visive" per la quale Nuvolo collabora attivamente ad alcuni numeri e di cui suo fratello Ascanio detto Riri, giornalista, ne è il direttore responsabile di alcuni numeri²⁶. Nuvolo realizza le copertine in serigrafia di opere di Colla poi replicate anche in serigrafie singole assieme ad altre opere²⁷.

Emilio Villa subentra nel quarto numero della rivista nel comitato di direzione e nel 1954 sul n.1 della II serie scrive un testo per Nuvolo, accompagnato dalle immagini di due serotipie²⁸. Il testo di Villa viene ripreso con minime variazioni in occasione della sua prima personale, che si tiene dal 6 al 20 maggio 1955, alla Galleria delle Carrozze di Roma. Il mese seguente Nuvolo inaugura una seconda personale alla Galleria Numero di Firenze, diretta da Fiamma Vigo, una galleria di punta nel panorama italiano. Il rapporto con Fiamma Vigo risale a tempo prima e Nuvolo è presente nella galleria già nell'estate 1954 nella *Mostra nazionale arte non-oggettiva* con Accardi, Capogrossi, Magnelli, Munari, Nigro, Perilli, Pomodoro, Prampolini, Radice, Reggiani, Sanfilippo, Savelli, Vedova e Vigo. Nella personale del 1955 il testo è di Corrado Cagli. Nella disamina del manoscritto è interessante come la scrittura di Cagli sia veloce e con pochi ripensamenti²⁹: un testo denso e poetico che paragona la pittura delle piccole opere di Nuvolo a un getto di coriandoli in un giorno di festa sul selciato di via Margutta. In un passaggio solleva il problema tra artigianato e industria specificando che le opere «scaturivano da una piccola industria e non da mestieri artigianali». Questa precisazione appare interessante per collocare Nuvolo all'interno di un dibattito particolarmente ricco in quegli anni. Sono gli anni del Boom economico e della grande ascesa dell'industria italiana che, se prima è quasi assente nel panorama del design mondiale, ora mette a frutto le articolate riflessioni sviluppate tra le due guerre e rinnovate in questi anni in misura maggiore rispetto altri paesi³⁰. Nuvolo, forse proprio in occasione della mostra collettiva fiorentina alla Galleria Numero, viene a contatto con Munari e altri artisti, vicini alle problematiche che portano alla successiva Arte Programmata, rimanendo poi in contatto con la realtà milanese anche in anni successivi. Il processo serigrafico è un processo industriale e Nuvolo ne ribalta la concezione usandolo artigianalmente e assorgendolo a tecnica propria dell'arte pittorica. Nel 1993 afferma: «Io credo che l'artigianato nella pittura è sempre stato e sarà la base del mestiere. Non si può essere pittori senza essere artigiani, a mio parere. Anche se poi si lavora con il computer, è uguale, non è che non si possa usare il computer come si usa qualsiasi utensile, può essere un

24 Nuvolo era solito raccontare delle incursioni di Colla nei depositi di rottami, immortalate dalle foto di Sergio Pucci, e poi del lungo e attento lavoro di assemblaggio e saldatura nello studio.

25 Giorgio De Marchis, Sandra Pinto, *Colla*, Bulzoni, Roma, 1972.

26 Nuvolo realizza per "Arti Visive" le copertine dei numeri: 6-7, I serie, gennaio 1954; 8-9, I serie, primavera 1954 ca.; 10, I serie, estate 1954 ca.; 1, II serie, novembre 1954. Il fratello Ascanio è direttore responsabile dal 1954 al 1958, dal n. 8-9 della I serie e di tutti i numeri della II serie.

27 Cfr. Barbara Drudi, Giacomo Marcucci, *Arti Visive. 1952-1958*, Gli Ori, Pistoia, 2011.

28 Emilio Villa, *Nuvolo*, in "Arti Visive" n.1, II serie, Roma, 1954. Le due serotipie riprodotte sono *Idea culturale* e *Positivamente e non Negativamente* dello stesso anno.

29 Corrado Cagli, presentazione in *Nuvolo*, opuscolo della personale, Galleria Numero, 13-20 giugno, Firenze, 1955. Manoscritto conservato presso l'Associazione Archivio Nuvolo di Città di Castello.

30 La situazione italiana si presenta ricca di posizioni sulla questione del rapporto tra arte e disegno industriale. Cfr. "Edilizia Moderna", n. 85 [1964-1965].

bulino o un altro strumento che provoca, o con il quale si provocano, dei segni che poi sono delle immagini o delle segnature o delle scritture»³¹. L'artigianato non come tradizionale e conservatrice ripresa manuale delle tecniche antiche ma, per Nuvolo, processo del fare attraverso l'invenzione e la sperimentazione con l'uso delle tecniche più appropriate: processo artistico quindi.

L'aspetto artigianale viene sottolineato anche da Etiko che scrive un testo per una personale del 1956³². Nuvolo cerca l'*unicum*, e in questo si pone in posizione critica rispetto all'industrializzazione, forse perché crede ancora nell'idea dell'aura propria dell'opera unica e prodotta dall'artista, ma nel contempo la mette in crisi usando una tecnica propria della riproducibilità³³. Il processo industriale viene recuperato in parte nel suo operare nell'Atelier serigrafico nella riproduzione di opere per terzi, come avviene soprattutto con le opere di Corrado Cagli.

Nuvolo conosce Cagli quasi contemporaneamente a Colla e Villa nei primi anni Cinquanta e l'amicizia si consolida negli anni successivi, nella metà degli anni Cinquanta. Particolarmente interessante è l'apporto di Cagli, con le sue ricerche sulla questione dimensionale e l'attenzione al pensiero scientifico, nell'opera del più giovane Nuvolo³⁴. Negli anni Sessanta l'amicizia diviene, come la definisce Enrico Crispolti, 'felice sodalizio' anche imprenditoriale allorché Cagli decide di dare impulso alla riproduzione seriale delle proprie opere, aiutando Nuvolo a costituire un vero e proprio atelier industriale che operi per lui³⁵; sodalizio che dura per oltre un decennio fino alla scomparsa dell'artista nel 1976. Cagli si fida di Nuvolo e questi offre all'amico continue soluzioni per la riproduzione seriale di sue opere. Il rapporto è così stretto che Cagli lo lascia libero di sperimentare soluzioni non previste con le matrici dei propri lavori in una libertà che va ben oltre il concetto di fedele riproduzione artistica e che giunge a tradire l'originale suggerendo immagini non previste inizialmente. Sono le opere serigrafiche di Cagli indicate come 'unici'. Nuvolo cura inoltre nel 1971 l'edizione di un volume sull'opera di Cagli³⁶.

La riproduzione delle opere di Cagli non può essere realizzata nello studio di via Magrini, affittato dopo quello di via Margutta, e quindi Nuvolo apre lo 'Studio Nuvolo' in un vasto locale, al piano terreno e su strada, del palazzo di Lungotevere degli Artigiani dove abita³⁷. Sono anche gli anni della produzione degli *Oigroig* e dei *Modulari* che necessitano di innovative e precise tecniche di realizzazione pittorica che la nuova dotazione tecnica permette.

Dopo la scomparsa di Cagli il laboratorio di Lungotevere degli Artigiani continua a funzionare per la riproduzione di opere di altri artisti, sempre con estrema perizia, attenzione ed empatia anche se indubbiamente differente da quella presente nel rapporto con Cagli³⁸.

Nel 1978 vince il concorso di docenza alla cattedra di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Perugia di cui l'anno seguente è nominato direttore. Fino al 1984, con il sostegno del presidente Mario Serra e il valido aiuto di docenti come Bruno Corà, Antonio Gatto, Fabrizio Fabbroni, Osvaldo Ciarapica, Gianfranco Ercolanoni, Antonio Todini e molti altri, dà vita a una didattica innovativa che suscita interesse nel campo formativo dell'arte richiamando studenti da tutta Italia e dall'estero. Con Corà e con altri docenti realizzerà incontri con gli artisti e tra i tanti figurano anche gli amici Carla Accardi, Emilio Villa ed Edgardo Mannucci³⁹. Sono anni intensi di impegno didattico che lo portano a lasciare Lungotevere degli Artigiani di Roma e trasferirsi a Città di Castello e dove nel 1984, al termine dell'esperienza didattica, apre un nuovo grande laboratorio nel quale vi è un'intensa ripresa della collaborazione con altri colleghi artisti e una svolta anche nella propria attività pittorica che negli anni perugini è indubbiamente minore.

31 *Nuvolo la pittura e l'atelier di grafica*, intervista a TTV, 1993 in <https://www.archivionuvolo.it/biografia-artista/scritti-di-nuvolo/>

32 A.B. Etiko, *Presentazione* in *Nuvolo*, opuscolo della personale a Gargnano sul Garda, a cura dell'Università degli Studi di Milano, 1956, ripubblicato parzialmente in Corrado Cagli, Emilio Villa, A.B. Etiko, *Nuvolo*, opuscolo, Saletta Brufani, Perugia, 1957.

33 Il famoso saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) appare in italiano solo nel 1966.

34 Corrado Cagli raggiunge la notorietà come artista già nel periodo tra le due guerre. A causa delle leggi razziali nel 1939 emigra negli Stati Uniti dove si interessa al pensiero scientifico e alla quarta dimensione in pittura. Nel 1943 rientra in Europa prima come soldato combattente statunitense e poi definitivamente in Italia nel 1947 divenendo attivo protagonista della rinascita culturale italiana. Cfr. Aldo Iori, *Corrado Cagli: visioni e logiche alla ennesima* in *Corrado Cagli / Folgorazioni e mutazioni*, a cura di Bruno Corà, Skirà, Cinisello Balsamo, 2019.

35 Enrico Crispolti, *Considerazioni sugli 'unici' di Cagli*, Aldina, Roma, 1970.

36 Con Accademia Editrice di Roma Nuvolo è curatore grafico di monografie sull'opera di Cagli, Guttuso e Mirko e per lo Studio Piattelli cura l'ideazione grafica dei cataloghi delle mostre di Franchina, Cagli, Mannucci, Plessi, Mariani e altri a cura di Enrico Crispolti e delle mostre di Colla, Meo, Rotella e Conte a cura di Bruno Corà.

37 La contiguità con la casa di abitazione permette fin dai primi anni la stretta collaborazione della moglie Liana Baracchi, che si specializza nella selezione dei colori, e negli ultimi anni romani anche dei figli.

38 Cfr. Aldo Iori, *Per una serigrafia empatica, L'attività dell'Atelier grafico di Nuvolo*, in Bruno Corà, Maria Ausilia Binda, Aldo Iori, *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, Petrucci, Città di Castello, 1992.

39 Carla Accardi è in Accademia il 13 marzo 1984, Emilio Villa il 27 marzo 1984, ed Edgardo Mannucci il 22 maggio 1984. Nel 2003, dopo una malattia che lo ha menomato della parola, muore anche Emilio Villa, il poeta amico.

Il trasferimento a Città di Castello coincide con il rinnovato rapporto con Alberto Burri che trascorre parte dell'anno nel suo studio di Morra, nel territorio di Città di Castello. I loro rapporti sono rarefatti dopo il trasferimento di Burri da Roma a Los Angeles e ora l'amicizia si risalda anche grazie all'occasione di un nuovo rapporto lavorativo tra i due. Il nuovo museo di Città di Castello dedicato all'attività grafica di Alberto Burri testimonia la vasta produzione e l'alta qualità raggiunta in questo settore dall'artista che si è sempre affiancato ai migliori stampatori, spesso lavorando direttamente in lastra, inventando tecniche e sperimentando soluzioni che gli sono valse il Premio Feltrinelli per la Grafica dell'Accademia dei Lincei nel 1973. Nel 1987, volendo riprodurre le tempere che avevano generato l'opera *Sestante* del 1982, Burri si affida all'amico e migliore maestro italiano nel campo della serigrafia. Egli è più che soddisfatto della qualità altissima della resa cromatica delle riproduzioni serigrafiche, che utilizzano fino a 152 battute su di un'unica grafica, e in più occasioni testimonia la sua fiducia nel lavoro di Multiplo Serigrafico⁴⁰. Successivamente negli anni Novanta i loro incontri sono più sporadici fino a che Burri muore a Nizza nel 1995.

L'avventura dell'amicizia di Nuvolo con Burri, Colla, Cagli e Villa appare ancor oggi particolare: per la differenza di età tra lui e loro, per le diverse esperienze e affermazioni artistiche, per i peculiari rapporti di lavoro che Nuvolo ha con ognuno di loro, per la condivisione di un solido pensiero dell'arte e anche per essersi formata e accresciuta in anni difficili ma di grande stimolo e crescita. Queste amicizie hanno costituito un profondo rapporto sodale fondato sullo scambio sincero di sapienze differenti e soprattutto sulla piena fiducia reciproca: legame ancor oggi molto raro tra gli artisti⁴¹.

⁴⁰ Le opere di Burri e di altri artisti realizzate presso 'Multiplo Serigrafico' di Città di Castello sono frutto della stretta collaborazione di Nuvolo con la moglie Liana Baracchi e i figli Piergiorgio e Paolo Ascani. *Sestante* è una serie di 16 serigrafie alla quale si aggiunge *Nero 1* sempre del 1989. Cfr. *Burri L'opera grafica permanente*, a cura di Bruno Corà e schede critiche di Chiara Sarteanesi, Petrucci, Città di Castello, 2017.

⁴¹ Si ringrazia per la disponibilità Paolo Ascani e Giada Tofanelli dell'Archivio Nuvolo e Liana Baracchi per la preziosa testimonianza.

La Roma degli anni della ricostruzione è stata ampiamente studiata nel corso degli ultimi decenni, sia perché la centralità di cui ha goduto nel panorama culturale internazionale l'ha vista coinvolta nelle vicende di intellettuali, artisti, registi di enorme calibro, sia perché la vivacità e il valore del dibattito che l'ha animata hanno segnato indelebilmente il corso del secondo Novecento, per cui è stato inevitabile tornare ripetutamente a indagarne le trame per cercare di costruire una narrazione sempre più restitutiva di quella straordinaria complessità. Di recente, poi, la sistematizzazione del vasto materiale documentario emerso dai tanti archivi di artisti, gallerie, fondazioni donati alle istituzioni o aperti al pubblico ha permesso ulteriori affondi, per cui oggi, tra contributi monografici e nuovi regesti, è diventato piuttosto agevole muoversi attraverso gli eventi espositivi, le pubblicazioni, i personaggi e le aspirazioni di quella stagione cruciale.

Scegliere dei punti di osservazione molto angolati, quale potrebbe essere, come in questo caso, la biografia di Nuvolo – figura poco appariscente nella cronaca espositiva di allora e per questa ragione ancora poco trattata nelle numerose restituzioni storiografiche –, ci permette di seguire traiettorie che, seppure carsiche, si rivelano in realtà illuminanti per continuare a trarre energia da quel tempo generativo. Come testimonia Cesare Vivaldi, infatti, l'operare di Nuvolo è «stato sempre centrale, sempre inseritosi nel vivo dei fermenti rinnovatori che hanno agitato la cultura romana [...]»⁴². Questo paradosso, cioè l'essere poco presente nelle ricostruzioni storiche e l'«essere sempre centrale» di cui parla Vivaldi, suggerisce alcune riflessioni e soprattutto permette di leggere con sguardo differente alcune vicende di quegli anni.

Uno degli aspetti che più colpisce del periodo che va dall'immediato dopoguerra ai primissimi anni Sessanta è il ruolo determinante svolto dagli artisti, spesso accompagnati, o stimolati, dai poeti. Un lascito che oggi ci appare particolarmente fecondo nel suo essere, inevitabilmente, scardinante. È come se, nel nostro presente così problematico e lacerato, ci arrivasse da quegli anni una scintilla, una provocazione, un invito a ripensare i nostri modi, a rimettere in discussione le priorità.

I giovani artisti che hanno costituito la scena dell'arte a ridosso della fine della guerra (e della caduta del regime fascista) capirono velocemente che l'affermazione di una nuova arte dovesse andare di pari passo con un modo nuovo, diverso, di essere uomini e donne, ma anche con un nuovo pensiero del vivere collettivo, della città, e quindi con un ridisegno della società. È a partire da questa consapevolezza che molti dei protagonisti di quella stagione avocarono a sé una serie di ruoli attraverso i quali furono in grado di incidere a fondo nella cultura del proprio tempo. Ruoli che, peraltro, hanno condotto parallelamente a una radicale sperimentazione in sede artistica; pensiamo ad Alberto Burri, tanto per citare un gigante.

Quegli artisti sono stati, ad esempio, polemisti sulle pagine dei quotidiani, dei mensili, della stampa politica e culturale, e contemporaneamente, nella necessità di affermare le proprie posizioni e di partecipare in modo attivo alla politica culturale di un'Italia interamente da ricostruire, si sono anche dotati dei propri strumenti di comunicazione, di riflessione, in qualche modo di lotta, pubblicando autonomamente bollettini e riviste, che in alcuni casi si sono fermati al primo numero, o al secondo, con una foliazione minima, pensiamo ai primissimi "Ariele", "La Fabbrica", oltre naturalmente al numero 1 di "Forma", al "Bollettino dell'Art Club" (ne uscirono una ventina), o alla più tarda "Esperienza Moderna" (che aveva però una foliazione maggiore). "Arti Visive" è forse l'unica pubblicazione che resistette diversi anni e uscì in più serie, dal 1952 al 1958.

Oltre che polemisti, questi artisti sono stati anche organizzatori molto attivi e hanno svolto un ruolo di tipo teorico-critico, curando le mostre gli uni degli altri, scrivendo gli uni sugli altri (penso a Corrado Cagli, che nel 1950 presenta la mostra di Giuseppe Capogrossi al Secolo; penso a Giulio Turcato che scrive per Carla Accardi all'Age D'Or nel 1951; ad Afro, che firma il testo per la personale di Arshile Gorky nel 1951 allo studio d'arte La Palma; a Mario Mafai, che introduce la mostra di Salvatore Scarpitta nel 1955 a La Tar-taruga, e potremmo continuare). Questa fitta reciproca operosità si attivò sia per le personali nelle tante gallerie che via via stavano nascendo in città, soprattutto nell'area tra via Veneto e il Tridente, sia per gli eventi che essi ideavano nei propri spazi indipendenti, autogestiti, dall'Art Club, a l'Age D'Or, alla Fondazione Origine, attraverso i quali hanno portato avanti un enorme lavoro che metteva insieme la ricerca storica con la sperimentazione e la produzione.

E non solo. Non si può non ricordare come si debba all'intraprendenza, alla lucidità, e in certi casi anche

42 Cesare Vivaldi, in AA.VV., *Nuvolo – "Nuntius Celatus"*, catalogo della mostra, Galleria Lo Spazio, Roma, 1971, Delta, Roma 1971, riportato in Bruno Corà (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, catalogo della mostra, Palazzo della Penna e Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, Città di Castello, 16 gennaio - 26 febbraio 1993, Petrucci, Città di Castello, 1992, p. 355.

alla generosità di alcuni di essi l'aver fatto da tramite tra l'Italia e la scena internazionale, prima rispetto ai maestri europei, e immediatamente dopo rispetto alla prorompente officina della New York School. Questi infaticabili artisti hanno contribuito a diffondere in Italia il pensiero di autori ancora poco conosciuti, hanno aiutato le gallerie private a presentare a Roma alcune grandi figure prima che lo facessero le istituzioni pubbliche, ma si sono anche prodigati per facilitare molti amici italiani a esporre a New York. Pensiamo al ruolo svolto da Afro con Catherine Viviano, a quello di Alberto Burri con la Stable Gallery, pensiamo a Piero Dorazio e Achille Perilli che nel 1954 organizzano la mostra di Giacomo Balla e Gino Severini alla Rose Fried Gallery, pensiamo a Toti Scialoja con Gabriella Drudi, pensiamo all'impegno di Scarpitta, e così via...

Infine, sono soprattutto gli artisti che si rendono disponibili ad accogliere e ospitare nei loro studi gli statunitensi che negli anni Cinquanta cominciano ad arrivare nel nostro paese per inconfutabili, seppure in molti casi inconsapevoli, ragioni di natura geopolitica.

Credo che a distanza di tanto tempo, e senza retorica, si possa affermare che molti degli obiettivi che si erano prefissi riuscirono anche a raggiungerli: contribuirono infatti a sprovvincializzare la cultura artistica italiana, isolata a lungo dal Fascismo e poi dalla guerra; colmarono il ritardo di cui si sentivano vittime e, anzi, giocarono di rilancio; riuscirono nella dura battaglia, condotta al fianco di altri intellettuali, per il riconoscimento della libertà dell'operare artistico; riuscirono nell'obiettivo di costruire un nuovo mondo di riferimenti culturali a partire dal riconoscimento di un saldo rapporto con la storia dei primi decenni del secolo e, soprattutto, riuscirono nell'affermazione di pensieri nuovi per l'arte in un paese che non era ancora pronto per la radicalità di certe assunzioni. Li aiutò essere un corpo vivo, una comunità in fermento, pur fra le mille lotte intestine, screzi, scazzottate, diffamazioni, litigi. Leggendo gli scritti di molti di loro, per esempio di Dorazio⁴³, di Scarpitta, questo senso dell'essere stati una comunità artistica, dell'essere stati uniti, emerge di frequente, proprio a segnare una differenza con quanto essi stessi ebbero modo di esperire nei decenni successivi.

La vicenda di Burri, poi, che è stato tra i meno battaglieri in termini polemistici ma tra i più radicali sul piano delle idee e tra i più lucidi nella strategia di affermazione del lavoro, è emblematica del contesto in cui operarono e del valore dei risultati che ottennero, è emblematica cioè per la lunga reticenza italiana nei confronti del suo lavoro e, allo stesso tempo, per il precoce riconoscimento ottenuto presso i giovani artisti statunitensi. Mentre infatti c'è ancora chi tratta in modo maldestro la questione del rapporto Burri/Rauschenberg, Mario Diacono, al Convegno su Burri organizzato nel 2015 a Città di Castello dalla Fondazione Burri in occasione del centenario della nascita, riporta una testimonianza schiacciante riferendo di una lettera del febbraio 1960 che la gallerista Martha Jackson scrisse al maestro: «Con sorpresa trovo che il suo lavoro è ancora molto controverso qui. I più entusiasti sono gli artisti giovani, quelli tra i venti e i trent'anni. Dicono che lei e Mondrian siete i due artisti che ispirano in questo momento la pittura americana. Lo penso anche io. Decisamente lei è il leader della rivoluzione artistica che sta accadendo a New York»⁴⁴.

Ora, tornando alla scena romana, proviamo a guardarla dalla posizione in cui può essersi trovato Nuvolo quando arriva a Roma da Città di Castello, nel 1950, su invito di Burri, che ha bisogno di aiuto per portare a termine una commissione affidatagli dall'architetto Luccichenti in un appartamento in via Fonte del Fauno di proprietà di Giorgio Franchetti: una grande tela che doveva andare a soffitto (e che poi, tempo dopo, venne venduta alla GAM di Torino).

In quegli anni, il dibattito relativo alla collaborazione tra artisti e architetti era uno dei più accesi, e lo Studio Monaco Luccichenti era tra i più attivi sul fronte di questa collaborazione, lavorando spesso con Severini, con Consagra e altri. Più in generale si può dire che ci fu un'intera generazione di architetti – tra cui Lafuente, Galdieri, Libera, Montuori, Ridolfi, Lapadula, Di Castro etc. – che chiese un contributo agli artisti, soprattutto astrattisti, sia per le palazzine che stavano progettando per la nuova borghesia in espansione, sia per l'ammmodernamento di caffè, ristoranti, negozi, cinema, teatri⁴⁵.

43 Dorazio ha espresso questa considerazione in numerose occasioni; una di queste si trova in: Giuseppe Appella, *Colloquio con Dorazio*, Edizioni della Cometa, Roma, 1983, p. 24, in cui afferma: «Da giovani la nostra fortuna è stata quella di essere molti artisti insieme, la disgrazia di oggi è che gli artisti sono stati separati. Non ci sono gruppi di artisti che vivono come vivevamo noi, non c'è comunità di interessi».

44 Mario Diacono, *Burri e/o l'America: il Ground Zero della pittura* in Bruno Corà (a cura di), *Burri. Lo spazio di materia / tra Europa e USA*, catalogo della mostra, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, 24 settembre 2016 - 6 gennaio 2017, p. 63, tratto, a sua volta, dal saggio di Megan Fontanella, *Begun Behind Barbed Wire: Alberto's Burri Early Career in America*, in Emily Braun (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, catalogo della mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 9 ottobre 2015 - 6 gennaio 2016, Guggenheim Museum Publications, New York, 2015, p. 105.

45 Su questo argomento si vedano in particolare due saggi che ben ricostruiscono la questione della 'sintesi delle arti' e il panorama romano in cui venne dibattuta: Daniela Fonti, *Le arti decorative nel decennio della 'ricostruzione'*, in: Maurizi Fagiolo Dell'Arco, Maria Grazia Messina (a cura di), *Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 gennaio - 27 maggio 2002, Skira, Milano, 2002, pp. 255-271 e Elisabetta Cristallini, *Per una nuova immagine di Roma. L'affermazione del linguaggio moderno dell'arte in dialogo con l'architettura nel secondo dopoguerra* in "Storia dell'Urbanistica", n. 13/2021, pp. 154-173.

E mentre sul piano delle commesse pubbliche i cantieri in quel periodo a Roma sono pochi – c'è quello del *Monumento alle Fosse Ardeatine*, che vede coinvolto Mirko nella realizzazione della cancellata, quello della Stazione Termini, in cui è impegnato lo scultore ungherese Amerigo Tot, ci sono un paio di mostre dell'Agricoltura al Palazzo dei Congressi dell'EUR (nel 1953 e nel 1955), dove vengono chiamati Severini, Cagli, Consagra, Franchina, i Cascella –, è per il settore dell'edilizia residenziale che si parla di una vera e propria palestra di sperimentazione e di confronto.

C'è una bella testimonianza dell'architetto Eugenio Galdieri – vicino, come vedremo, alle stesse figure che frequenterà anche Nuvolo – che ci restituisce l'energia straordinaria che si respirava in quei cantieri di architetti e artisti, dove circolava «un gruppo numeroso quanto eterogeneo, scombinato, a volte assatanato, di giovani e meno giovani che urlavano la loro voglia di vivere, una grande voglia di sperimentare, con una grande fantasia creativa, fuori dai canoni e dalle accademie»⁴⁶.

Nuvolo, arrivando a Roma, lavorando in uno di questi 'cantieri', non può non essersi imbattuto in questo dibattito. Soprattutto perché, di lì a poco, nel 1953, verrà coinvolto anche da Tot per completare il fregio per la pensilina della facciata della Stazione Termini, un rilievo lungo 124 metri, pensato come una sequenza di lastre di alluminio rivettate, che fece molto parlare di sé. Ricevette infatti forti opposizioni da diversi fronti, anche da parte di alcuni artisti, per esempio Consagra⁴⁷ e Cagli, che nel 1949 avevano partecipato allo stesso concorso, come pure Dorazio e Cascella. Zevi sarà tra i pochi a non scagliarsi contro quella soluzione scultorea, che a suo avviso – scrisse successivamente – «non aggiunge né sottrae alcunché all'architettura», e pur riconoscendo che effettivamente Tot avesse osato poco («poco rischiosa»), definisce l'intervento «corretto»⁴⁸.

La collaborazione di Nuvolo in qualità di assistente in questi due 'cantieri', uno privato, l'altro pubblico, ci conduce, dicevo, all'interno di uno dei dibattiti più accesi del dopoguerra, ossia quello della 'sintesi delle arti'. Non si trattava di una questione nuova, era un dibattito antico, che aveva ripreso vita negli anni Trenta anche grazie alle teorizzazioni di Le Corbusier – il quale mise a punto il concetto di *synthèse des arts* – e che nei primi anni Cinquanta, di fronte a un paese devastato da ricostruire, torna a farsi sentire in modo pressante. Il fulcro del dibattito è sicuramente Milano, dove viene portato avanti con energia dal MAC, Movimento Arte Concreta, soprattutto dopo l'integrazione con i gruppi francesi Espace nati per iniziativa di André Bloc. Anche Luccichenti e Monaco facevano parte del MAC/Espace, quindi si comprende meglio il motivo della loro stretta collaborazione con gli artisti. A Roma c'era una succursale del gruppo milanese, e ne facevano parte parecchi degli amici o conoscenti di Nuvolo, come Colla, Dorazio, Perilli, Prampolini, Franchina, Conte e Lorenzo Guerrini⁴⁹. Se Milano è il fulcro di quella militanza, anche Roma gioca comunque una sua partita significativa. Nel febbraio 1951, ad esempio, in seno all'importantissima mostra che l'Art Club e l'Age D'Or organizzano alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Arte astratta e concreta in Italia*, Dorazio e Perilli organizzano un convegno dedicato proprio ai rapporti tra architettura e arti figurative. Ed è curioso constatare come nello stesso 1951 anche al MoMA, a New York, si tiene un convegno dal titolo *The Relation of Painting and Sculpture to Architecture*, e lo stesso accade nel dicembre dello stesso anno a Firenze, a opera di Fiamma Vigo e della rivista "Numero", che riunisce artisti e architetti a dibattere su *Arte d'avanguardia e realtà contemporanea*⁵⁰.

Senza contare che l'architetto Luigi Moretti tra il 1950 e il 1953 pubblicò i primi sette numeri della rivista "Spazio. Rassegna delle Arti e dell'Architettura", e che il primo numero apriva proprio con un articolo dal titolo *Eclettismo e unità di linguaggio*. Moretti era effettivamente molto vicino agli artisti e molto attivo in quel dibattito. Nel 1954 dedicò un numero monografico all'arte astratta curato da Dorazio e Perilli dal titolo *Punto sull'arte non obiettiva* e, oltre ad ospitare spesso contributi degli artisti, realizzò anche alcune copertine insieme a Canevari, Magnelli, Severini. Poi, nel 1954, aprì a Roma una galleria d'arte, Spazio, e ne affidò la direzione artistica a Michel Tapié. Vi esposero Burri, Accardi e molte figure di spicco del panorama internazionale.

A rilanciare la questione della sintesi delle arti nel circuito artistico romano all'indomani della guerra era stato soprattutto Prampolini con il suo libro *Arte Polimaterica. (Verso un'arte collettiva?)*, pubblicato dalla Galleria del Secolo nel 1944. Vi si dichiarava la necessità di una progettazione condivisa tra architetto,

46 Daniela Fonti, *Le arti decorative nel decennio della 'ricostruzione'*, op. cit., p. 265.

47 Pietro Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 55-56.

48 Bruno Zevi, *I segni di Tot sulla Stazione Termini*, in "Cronache di Architettura", 1, Bari, 1971, pp. 67-69, riportato in: Daniela Fonti, *Le arti decorative nel decennio della 'ricostruzione'*, op. cit., p. 259.

49 Elisabetta Cristallini, *Per una nuova immagine di Roma*, op. cit., p. 166.

50 Pamela Bianchi, *Spazi in spazi, opera in opera. Affinità elettive del secondo dopoguerra italiano*, in "Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura", n. 8 (2020), p. 140.

artista polimaterico e artigiano. Strenuo sostenitore di questa posizione, il maestro futurista si assocerà poi al MAC, e porterà avanti per lungo tempo questi ragionamenti, anche sulla rivista “Arti Visive”, della quale per i primi numeri sarà nel comitato redazionale. E molti giovani artisti – compreso Dorazio – gli erano vicini su queste posizioni.

Nuvolo, dunque, non può non essersi trovato nel vivo di questi discorsi durante le sue prime frequentazioni romane. Oltretutto Amerigo Tot, di cui dicevamo, aveva studiato al Bauhaus tra il 1931 e il 1933, l’anno della chiusura, ed era stato allievo di Albers, di Kandinsky, di Moholy-Nagy, di Klee, quindi questa visione gli era sicuramente tutt’altro che estranea.

A conferma del clima di dialogo e di reciprocità che si stava cercando di ricostituire, in modo antiretorico, tra arte e architettura, è utile portare all’attenzione un tassello che, seppure appena più tardo rispetto alla fase calda del dibattito sulla ‘sintesi delle arti’, risulta significativo come conferma della tipologia di relazioni che erano state messe in campo da quella generazione: Palma Bucarelli, nell’organizzare alla fine del 1956 la grande retrospettiva su Mondrian alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna, che dirigeva dal 1942, chiamerà Carlo Scarpa per disegnare l’allestimento. Ne venne fuori un progetto straordinario, che ella stessa considererà un vero e proprio *commento critico*, e che rappresentò una pagina di fondamentale importanza per la comprensione del pensiero visivo del maestro olandese.

Tornando a Prampolini, e di nuovo indirettamente anche a Nuvolo: all’interno di un’attività enorme che Prampolini svolge tra il 1945, quando partecipa alla fondazione dell’Art Club con Jarema, Severini, Guzzi e gli altri, e il 1956, l’anno in cui muore, si colloca una mostra di estrema importanza, di nuovo alla Galleria Nazionale, che egli cura insieme a Leonardo Sinisgalli, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*⁵¹, con un allestimento di Eugenio Galdieri (anch’egli membro delle ‘cellula’ romana di MAC/Espace insieme a Monaco e Luccichenti; lo incontreremo ancora). Sinisgalli è poeta e ingegnere, e nel 1953 fonda per la Finmeccanica la rivista “Civiltà delle Macchine”, in cui si intrecciano scienza, tecnologia, meccanica, letteratura, arte, storia, matematica, fisica. La mostra è anomala: vengono esposte una cinquantina di opere, tra quadri e sculture della maggior parte degli artisti che si erano distinti nel *côté* astratto-concreto di almeno due generazioni – da Accardi a Bloc, da Capogrossi a Sanfilippo, Consagra, Dorazio, Magnelli, Mannucci, Mirko, Perilli, Prampolini, Radice, Reggiani, Severini, Vedova – e insieme alcuni prodotti dell’ingegneria, ingranaggi, congegni di macchine.

La questione che viene posta è complessa e di nuovo, in quella fase, quanto mai attuale. I due curatori, Prampolini e Sinisgalli, non sono neppure del tutto vicini nell’interpretazione che danno al tema della macchina, che poi vuol dire al rapporto tra arte e tecnica, e quindi tra arte e scienza, tra mondo umanistico e industria. Campi di indagine tutt’altro che nuovi, che in senso stretto datavano almeno al secondo Ottocento, che avevano impegnato le avanguardie e che da qualche tempo erano tornati di nuovo urgenti. Temi che anche “Arti Visive” – alla quale Nuvolo sarà molto vicino in una determinata fase della sua vita – si troverà ad affrontare.

Sinisgalli era sempre stato interessato a documentare «una consanguineità, una parentela grafica, plastica, viscerale fra le creazioni disinteressate degli artisti e le utili invenzioni degli ingegneri»⁵²; era interessato alla macchina da molti punti di vista, con lo sguardo del poeta e quello dell’ingegnere. Il discorso sarebbe lungo e non è questa la sede per svilupparlo⁵³, ma mi interessa sottolineare come all’interno della questione della macchina industriale possa rientrare a pieno titolo quella relativa alla macchina serigrafica. E Bruno Corà ci ha ampiamente raccontato della centralità dell’Atelier serigrafico nella vita e nell’operatività di Nuvolo.

Questo dibattito non poteva dunque non affascinarlo. Lo doveva riguardare intimamente, sia dal punto di vista della relazione creativa artista-macchina, sia dal punto di vista dell’industria grafico-editoriale, che lo vede coinvolto nel suo percorso professionale, sia, credo, dal punto di vista dell’idea di un lavoro collettivo meccanico-artigianale, l’idea cioè di lavorare a più mani, coralmemente, come accadeva nell’Atelier serigrafico. Era una questione che Sinisgalli affrontava sul piano teorico e che Nuvolo viveva

51 La mostra *Le arti plastiche e la civiltà meccanica* si tenne alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna dal 20 maggio al 20 giugno 1955 e fu la 92° Mostra dell’Art Club, nonché la IX mostra annuale (del 1955).

52 Leonardo Sinisgalli, *Introduzione*, in *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*. 92° mostra dell’Art Club. Galleria Nazionale D’Arte Moderna di Valle Giulia, Roma. 20 maggio - 20 giugno 1955.

53 Due valide letture critiche su Sinisgalli, le arti plastiche e “Civiltà delle Macchine” si possono trovare in: Pierpaolo Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 2005, pp. 124-168 e Pierpaolo Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, in Sebastiano Martelli, Franco Vitelli (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Edisud, Salerno - Forum Italicum Publishing Stony Brook New York, Salerno-New York, 2012, pp. 349-60.

direttamente, in prima persona, tra le pareti del suo spazio di azione.

Si trattava di un ambito di riflessioni che anche i suoi amici artisti sentivano vicino. Colla, ad esempio, scriverà egli stesso su "Civiltà delle Macchine"⁵⁴, e non è difficile immaginare come, vista la natura 'macchinica' delle sue sperimentazioni scultoree, fosse molto sensibile a questi argomenti e partecipe del pensiero di Sinisgalli. Anche "Arti Visive", infatti, si occuperà in più occasioni di questi temi, che di fatto erano cari anche a Dorazio, a Prampolini, a Villa, che in fasi diverse affiancarono Colla nella direzione della rivista (i primi due nella prima fase, Villa nella seconda)⁵⁵. Non possiamo d'altronde non leggere all'insegna di una sintonia con Sinisgalli anche la mostra *Omaggio a Leonardo* che era stata organizzata qualche anno prima, nel 1952, alla Fondazione Origine, in occasione delle celebrazioni leonardesche per il cinquecentenario della nascita.

Ma c'è di più: Nuvolo, proprio l'anno precedente alla mostra alla Galleria Nazionale, nel 1954, insieme a Burri, Ceccarelli e Vangelli, aveva seguito l'amico Emilio Villa in alcuni sopralluoghi per dei reportage che gli erano stati commissionati da "Civiltà delle Macchine": agli impianti eolici di energia elettrica sull'Appennino umbro-marchigiano, ai cantieri dell'Ansaldo a Genova, agli impianti di perforazione dei soffioli di Larderello vicino Volterra, a La Spezia, a Maccarese⁵⁶ e sempre Villa pubblicherà anche diversi altri articoli su "Civiltà delle Macchine", tra i quali uno, in particolare, ci riconduce di nuovo alla biografia di Nuvolo: *Il fregio della Stazione Termini*⁵⁷.

Protagonista di primissimo piano della scena romana fin dall'immediato dopoguerra, attivo dentro l'Art Club, poeta vicinissimo agli artisti, Emilio Villa, a dispetto delle tante critiche che erano state mosse al fregio di Tot, lo aveva accolto, invece, con parole entusiastiche, sia, appunto, su "Civiltà delle Macchine", sia su "Arti Visive", dove lo definì come una «favola meccanica [...] così monumentale e popolare che è il più solenne eseguito fino a oggi in tutto il mondo dell'arte contemporanea». E aggiunse: «Quando la decorazione diventa intelligenza ne guadagna l'intelligenza e ne guadagna la decorazione; e allora si fanno più attendibili gli aspetti civili, la natura urbana, il vivere pubblico»⁵⁸. Un'ennesima testimonianza di quella indissolubile reciprocità tra impegno artistico e impegno etico di cui accennavo all'inizio.

Ora, quell'Emilio Villa che ammira Tot, ammira fortemente anche Nuvolo, per il quale scriverà parole toccanti su "Arti Visive", nel 1954⁵⁹, e in moltissime altre occasioni fino agli anni Settanta. Lo stimato e temuto poeta, così centrale seppure scomodo nella vita artistica romana, curerà numerose mostre di Nuvolo, a partire dalla prima, nel 1955, alla Galleria delle Carrozze e lo terrà vicino a sé anche nella produzione materiale di "Arti Visive" nel periodo in cui ne condividerà la direzione con Colla.

Li strinse una grande amicizia e al contempo un'intesa, una vicinanza culturale. Insieme lavorarono inoltre a quelle che Corà ebbe modo di definire 'Esoedizioni', cioè edizioni di libri d'artista in serie numerate diversi uno dall'altro, un'operazione che si poneva in evidente contrasto con la grande editoria di sistema. Villa ne aveva stampata una nel 1949 in 100 copie con Amerigo Tot per lo studio d'arte La Palma, con un suo componimento e otto disegni dell'artista, e ne pubblicò un'altra con Nuvolo nel 1954, in 60 copie, intitolandola *Cinque invenzioni di Nuvolo e un poema di Emilio Villa*. Ma ne faranno anche altre insieme, fino agli anni Settanta.

Villa stimò Nuvolo massimamente. Lo inviterà anche a esporre, nel 1957, alla collettiva di apertura della Galleria Appia Antica, *Exemplaria 1*. Una mostra dal titolo programmatico, che venne ignorata dalla critica mentre fu invece cruciale in termini di enunciazione di una visione, ce lo testimonia anche il sottotitolo: *Paradigma di correnti poetiche dell'arte in Roma*. C'erano molti artisti che egli stimava e con i quali continuerà a lavorare negli anni successivi, tra i quali Colla (con il quale aveva evidentemente superato i dissapori legati

54 Ettore Colla scrive sul n. 4 di "Civiltà delle macchine" (anno V, luglio-agosto 1957), un articolo di quattro pagine dal titolo *Notizie* (pp. 38-41).

55 Per tutto ciò che concerne la rivista "Arti Visive" si veda: Barbara Drudi, Giacomo Marcucci, *Arti Visive. 1952-1958*, Gli Ori, Pistoia, 2011, che contiene anche l'anastatica di tutti i numeri.

56 Il reportage di Emilio Villa agli impianti eolici di energia elettrica sull'Appennino umbro-marchigiano viene pubblicato sul numero II (2), marzo-aprile 1954, pp.55-57 di "Civiltà delle Macchine" con il titolo *Energia aero-elettrica*; quello ai cantieri dell'Ansaldo di Genova-Sestri Levante sul numero II (5), settembre-ottobre 1954, pp.39-40 con il titolo *Le navi di Ulisse*; quello agli impianti di perforazione dei soffioli di Larderello presso Volterra sul numero IV (5), settembre-ottobre 1956, pp.30-34, con il titolo *I soffioli di Larderello*; quello alle officine della Termomeccanica di La Spezia sul numero IV (6), novembre-dicembre 1956, pp.49-51, con il titolo *Visita alla termomeccanica* e infine quello all'azienda agricola del Maccarese sul numero VI (1), gennaio-febbraio 1958, pp.25-29, con il titolo *Maccarese*. Lo ricostruisce Davide Colombo in "Arti Visive" e dintorni, in *Emilio Villa poeta e scrittore*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, Chiesa di San Giorgio, 23 febbraio - 6 aprile 2008, a cura di Claudio Parmiggiani, Mazzotta, Milano, 2008, p.299 e nella tesi di Dottorato dal titolo "Arti Visive", una rivista tra: *astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere, Scuola di Dottorato in Humanae Litterae, Corso di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici e ambientali, (57R) ciclo XXII.

57 Emilio Villa, *Il fregio della Stazione Termini*, in: "Civiltà delle macchine", n.3, maggio 1954, p. 76.

58 Emilio Villa, *Stazione Termini, il grande fregio*, in "Arti Visive" n.8-9, I serie, Roma, primavera 1954, p. 11.

59 Emilio Villa, *Indicazioni*, in "Arti Visive" n. 1, II serie, Roma, novembre 1954, pp. 8-9.

alla sua fuoriuscita da “Arti Visive”), e poi i più giovani Bemporad, Buggiani, Cervelli, Mannucci, Marotta, Nuvolo, Sartoris, Uncini. Molti di loro erano particolarmente vicini alla Fondazione Origine e vicini soprattutto a Corrado Cagli, che d'altronde si è sempre saputo che avesse contribuito, seppure in modo mai ufficializzato, anzi, con qualche misconoscimento, alla costituzione di Origine (e dalla biografia di Nuvolo sappiamo bene che tipo di rapporto, stretto e duraturo, egli abbia avuto proprio con Cagli). Le tematiche sottese a questa prima mostra, legate al dibattito sul primordio e a una certa dimensione esoterico-divinatoria – un orizzonte di interessi caro tanto a Villa quanto a Cagli, che furono infatti particolarmente in sintonia tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, affascinati entrambi dalla dimensione dell'occulto, dalle civiltà arcaiche, dai saperi ermetici e dalle teorie alchemico-junghiane – strutturarono il resto dell'attività della galleria per qualche anno e rappresentarono un collante nelle relazioni tra quegli artisti⁶⁰.

Villa si occupò della programmazione dell'Appia Antica per tutta la durata della sua attività, dal 1957 al 1960 circa, ma quello spazio espositivo non era nato per sua iniziativa, bensì a opera e su progetto di Liana Sisti (che la gestì e ne fu sempre amministratrice) e del suo compagno, l'artista Enrico Cervelli, che volevano fare di quel casale agli inizi della *regina viarum* un centro culturale, un luogo di incontro, un'officina dedicata alle arti applicate, e per tradurre tutto questo attraverso una linea allestitiva avevano chiesto aiuto all'architetto Galdieri, figura che, come abbiamo avuto modo di constatare, lavorò molto con gli artisti negli anni della ricostruzione⁶¹.

La galleria pubblicò anche una rivista, diretta da Villa, che prese lo stesso nome perché di fatto era l'esplicitazione teorico-critica di quanto fatto sul piano espositivo, “Appia Antica. Atlante di arte nuova”. Ne uscirono solo due numeri, uno nel 1959 e uno nel 1960. Fu un altro di quei progetti editoriali che ebbero vita breve, ma che oggi risultano fra le testimonianze più puntuali per comprendere i pensieri radicali che animarono quella stagione. Villa raccontò a un certo punto che i numeri 3 e 4 erano stati anch'essi ultimati, ma erano finiti ad ammuffire in qualche tipografia di Città di Castello, probabilmente in attesa delle energie economiche che ne consentissero la stampa⁶².

Appia Antica, sia come galleria che come rivista, è una di quelle realtà che ci traghetta dagli anni Cinquanta ai Sessanta. Villa vi espone artisti italiani che avevano operato negli anni Cinquanta, vi propone con entusiasmo diversi artisti statunitensi e poi dà spazio, prima delle altre gallerie, ai giovanissimi che incalzavano portando visioni differenti, in particolare Manzoni, Castellani, Lo Savio, Schifano, Mauri.

Dunque va fatta una considerazione: Nuvolo, a quella data, cioè nel passaggio tra i Cinquanta e i Sessanta, inserito nella programmazione di Appia Antica, è tra le figure che possono dialogare con il nuovo che incalza. È un fatto tutt'altro che trascurabile, che pochi dei protagonisti del decennio precedente potevano ancora vantare.

Ce lo aveva già dimostrato la sua presenza alla Galleria La Tartaruga, forse lo spazio romano in assoluto più importante, dove aveva esposto in una personale e due collettive tra il 1957 e il 1958, negli stessi anni in cui oltre a Burri, Colla, Scarpitta, la galleria proponeva Rothko, Kline, Twombly⁶³. Come ci ricordava Vivaldi, Nuvolo è parte attiva della scena più avanzata della capitale.

Il suo essere in una posizione particolarmente fortunata in quell'arco di anni ce lo conferma inoltre la sua presenza con una personale (1959) e una collettiva (1961) nella Galleria Trastevere di Topazia Alliata.

Topazia è stata una delle figure più sensibili e aperte del mondo dell'arte romano, oggi ancora non del tutto riconosciuta nella sua statura culturale e nel sostegno che diede ad alcuni autori. Per comprendere il tenore della sua passione, ma anche della sua libertà e visionarietà al fianco degli amici artisti, possiamo ricordare che nel 1955 – prima di aprire la sua galleria in una zona del tutto eccentrica rispetto al parterre galleristico – insieme a Villa organizzò una mostra davvero *sui generis*, *I sette pittori sul Tevere a Ponte Sant'Angelo*⁶⁴, che venne coraggiosamente allestita sul ‘Barcone der Ciriola’, uno zatterone in legno sul fiume molto frequentato, che si ritrova anche nelle scene pasoliniane di *Accattone*. Fu una mostra galleggiante, che Villa aveva accompagnato con un cartello posto all'ingresso con su scritto «ammessi i cani e le

60 Manuel Barrese, *Dall'Informale orfico alla tabula rasa*, in Nunzio Giustozzi (a cura di), *Un Atlante di arte nuova. Emilio Villa e l'Appia Antica*, catalogo della mostra, Complesso Capo di Bove, Roma, 25 giugno - 19 novembre 2021, Electa, Milano, 2021, pp. 40-41.

61 *Ivi*, pp. 31-32.

62 Si veda Giorgia Gastaldon, *Emilio Villa sull'Appia Antica. Storia di un'avventura (anche) di carta*, in Nunzio Giustozzi (a cura di), *Un Atlante di arte nuova. Emilio Villa e l'Appia Antica*, op.cit., p. 62.

63 Per la storia dell'attività della Galleria La Tartaruga si rimanda a: Ilaria Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Postmedia, Milano, 2018.

64 Alla mostra sul ‘Barcone der Ciriola’ parteciparono Aurelio Ceccarelli, Enrico Cervelli, Renato Cristiano, Paola Mazzetti, Angelo Moriconi, Mimmo Rotella e Mario Samonà. Si veda Toni Maraini, *Topazia Alliata. Una galleria d'arte con vista sul mondo*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2022, p. 28.

biciclette, proibito l'ingresso ai critici e ai mercanti»⁶⁵.

A quella data, Topazia aveva già alle spalle una storia straordinaria di impegno civile e politico. Con suo marito Fosco Maraini e le loro tre figlie erano stati prigionieri in Giappone... non stupisce dunque che strinse una forte amicizia con l'ex partigiano Nuvolo, così come con l'ex partigiano Amerigo Tot, con i quali lavorerà ripetutamente nel corso della sua carriera.

La combattiva nobildonna siciliana, trasferitasi a Roma verso la metà degli anni Cinquanta, era inoltre intima amica, direi meglio complice, sia di Villa che di Colla, che le erano stati presentati da Cagli nel 1953, mentre erano impegnati nei progetti della Fondazione Origine e di "Arti Visive", mentre Nuvolo lo aveva conosciuto nel 1955.

Io la conobbi alla metà degli anni Novanta e stringemmo un rapporto di amicizia. Cercavo notizie di prima mano e materiale documentario proprio su Colla per gli apparati di una mostra monografica che Roberto Lambarelli stava organizzando per la Rocca di Umbertide insieme a Enrico Mascelloni. Mi parlò con grande stima di Colla, suo amico carissimo, che aveva sostenuto in Italia e all'estero e che aveva spesso accompagnato in macchina, lei al volante, a 30 all'ora, in tante scorribande domenicali nella campagna romana alla ricerca di paesaggi di cui godere e di materiali in disuso, tra rottami della guerra e attrezzi agricoli, da prelevare e portare in studio⁶⁶. Poi, subito dopo, mi raccontò di Villa, di cui era amica da oltre quarant'anni – e lo sarà fino agli ultimi giorni di lui⁶⁷ – e poi mi citò con entusiasmo Nuvolo.

A partire da questa quadrangolazione, Topazia, Colla, Villa, Nuvolo si potrebbero dire molte cose, ma sto andando verso la chiusura dell'intervento, quindi posso segnalare solo qualcosa.

Nell'estate del 1956, prima dunque di aprire la galleria a Roma, Topazia organizza al Circolo di Cultura di Palermo una mostra intitolata *Le Correnti orfiche*, a cura di Emilio Villa, che per l'occasione mette insieme, tra gli altri, Cagli, Capogrossi, Mirko, Nuvolo, Rotella, Scarpitta, Tot, Turcato, Franchina⁶⁸.

Sappiamo come l'interesse per l'Orfismo abbia legato molti artisti e poeti ai primi del Novecento, anzi forse già dalla fine dell'Ottocento. Il Cubismo orfico ne rappresenta l'episodio più esplicito. Siamo anche a conoscenza del fatto che Prampolini scrisse un testo mai pubblicato su *Orfismo e Simultaneismo*. Nel curare questa mostra con Topazia, Villa dimostra che c'è un pensiero sotterraneo che lega tra loro a Roma alcuni artisti, fra i quali Nuvolo, il quale nelle opere presentate l'anno prima alla Galleria delle Carrozze aveva espresso una sensibilità che teneva conto della pittura orfica e anche di certe ricerche di Balla pubblicate su "Arti Visive".

D'altronde, insieme allo stesso Cagli, Villa aveva già messo insieme, l'anno prima, nel 1955, alla Galleria San Marco, il *Primo Salone d'Estate*, una collettiva in cui qualcuno volle riconoscere una sorta di posizione di gruppo, «da una parte 'aperta agli echi del primitivismo europeo', dall'altra rivolta a un 'astrattismo decorativo'», e vi figuravano, oltre a Prampolini, «le personalità più in vista dell'Informale romano – Burri, Cagli, Capogrossi, Colla – affiancati dai 'reduci' della mostra sul Tevere [...] e da altri autori di lì a breve destinati ad approdare all'Appia Antica (Caraceni, Donnini, Mannucci, Nuvolo, Samonà, Uncini)»⁶⁹.

Per completare un quadro di indizi che merita sicuramente ulteriori approfondimenti, varrà la pena ricordare che il padre di Topazia Alliata, Enrico Alliata di Salaparuta, era stato tra i primi a introdurre in Italia il pensiero di Krishnamurti, sul quale scrisse anche un libro (*Libertà. Krishnamurti e i pionieri del pensiero attuale*), e che Topazia, giovanissima, aveva avuto l'occasione di incontrarlo a Napoli nel 1932 e di familiarizzare con la sua visione⁷⁰.

Ora, è interessante sottolineare come questi quattro amici, Topazia, Colla, Villa e Nuvolo, convergessero anche sull'interesse per Balla, di certo non estraneo alla sensibilità orfica. Nuvolo, tra l'altro, aveva collaborato con Mannucci e per qualche anno furono vicini di studio a via Margutta quando Burri lasciò il proprio spazio a Nuvolo per andare a Villa Massimo, e sappiamo bene come Mannucci, che era anche nel gruppo redazionale di "Arti Visive", fosse stato una delle chiavi di accesso a Balla – oltre a Prampolini

65 *Ibidem*.

66 Questo racconto, con alcuni dettagli in più, l'ho ritrovato in *Omaggio a Colla*, con una testimonianza di Topazia Alliata e una nota di Giuseppe Appella, Edizioni della Cometa, Roma, 2000, pp. 5-9, pubblicato in occasione della mostra *Omaggio a Colla*, Il Segno, Roma, 11 gennaio - 24 febbraio 2001.

67 Toni Maraini, *Topazia Alliata*, op.cit., p. 105.

68 *Le Correnti Orfiche*, presentata da Emilio Villa, su invito di Topazia Alliata, nel luglio 1956 presso il Circolo di Cultura di Palermo, includeva opere di 15 artisti: Paolo Buggiani, Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Aurelio Ceccarelli, Enrico Cervelli, Sergio Donnini, Nino Franchina, Mirko, Nuvolo, Mimmo Rotella, Mario Samonà, Salvatore Scarpitta, Ugo Sterpini, Amerigo Tot e Giulio Turcato. Topazia era nel comitato direttivo del Circolo di Cultura e Toni Maraini racconta che in quello stesso anno si era data molto da fare per un progetto di Circolo Internazionale del Mediterraneo (Toni Maraini, op. cit., p. 23).

69 Manuel Barrese, *Dall'Informale orfico alla tabula rasa*, op. cit., p. 45.

70 Toni Maraini, *Topazia Alliata*, op.cit., p. 15.

naturalmente – perché prima della guerra aveva ripetutamente frequentato il suo studio. Colla aveva organizzato un paio di mostre e aveva scritto per Balla, e insieme a Dorazio, che lo ha ricordato in più occasioni, aveva lavorato alla rivalutazione del Futurismo nel quadro dell'arte moderna europea. Fino a poco tempo fa, però, poco si sapeva del fatto che un grande supporto alla valorizzazione di Balla sia in Italia che all'estero fosse arrivato proprio da Topazia Alliata, come è emerso da un «consistente carteggio» di cui ha riferito recentemente Toni Maraini⁷¹.

Altro elemento significativo per approssimarci ulteriormente a quanto accaduto in quegli anni in quest'ambito a oggi ancora poco indagato, eppure molto importante, della storia romana, è che sempre dai carteggi di Topazia Alliata è emersa una sua stretta collaborazione con la Galleria Appia Antica, che infatti propone abbastanza presto una personale di Colla (che Topazia ha sostenuto costantemente, sia in Italia che a Londra e in Olanda) e soprattutto si impegna per la mostra del 1959 dei giovanissimi Piero Manzoni, Agostino Bonalumi e Enrico Castellani, che presto esporrà nella sua Galleria Trastevere, dimostrando una sensibile capacità di riconoscere le energie più innovative che si affacciavano all'orizzonte.

Nell'amicizia con Villa, con Colla e con Topazia, Nuvolo si trova dunque, anche in questo caso, dentro una situazione di punta seppure non di moda; frequenta un *milieu* internazionale, con molti apporti che arrivano anche dal Mediterraneo; entra in contatto con figure nazionali e internazionali di massima statura, da intellettuali come Alberto Moravia, a critici e direttori di museo come Lawrence Alloway o Ugo Kultermann, a collezionisti come Peggy Guggenheim (che gli acquisterà anche delle opere); viene supportato nell'esporre all'estero⁷² e nel frattempo familiarizza con la scena emergente, perché la Galleria Trastevere, anche grazie alla figlia di Topazia, Toni Maraini, sarà un punto di ritrovo per i giovanissimi Kounellis, Pascali, Maria Pioppi, Mohsen Vaziri, Carmengloria Morales, e altri che cominciavano a uscire dall'Accademia.

Seppure dunque poco presente nei tanti studi che hanno ricostruito quegli anni, Nuvolo, come affermò Vivaldi, si è trovato a vivere in prima battuta i tanti fermenti che agitarono quei lustri. Non ultimi quelli che accompagnarono l'impegno di un altro spazio molto effervescente, e anche in questo caso contraddistinto da una forte impronta civile e politica, quale fu la libreria-galleria Al Ferro di Cavallo, che Agnese di Donato aveva aperto nel 1957 e dove Nuvolo espose in una collettiva nell'ottobre dell'anno successivo, invitato sempre da Villa. Uno spazio di fronte all'Accademia, in via Ripetta, che rappresentò una fucina di iniziative, di sperimentazioni e di militanza politica, punto di riferimento per i dibattiti letterari del Gruppo 63, di Carlo Levi, Pasolini, Ripellino, e luogo di transito per gli artisti che si incontravano nella vicina piazza del Popolo.

Chiudo sottolineando come nella biografia e nella bibliografia di Nuvolo di quegli anni troviamo citati soprattutto poeti e artisti, che hanno scritto di lui, o hanno curato le sue mostre, o con i quali strinse amicizie e lunghi sodalizi. Credo che senza bisogno di ulteriori commenti questo sia sufficiente a spiegare l'apparente aporia tra la scarsa presenza di Nuvolo nella gran mole di studi dedicati a questi anni e quella centralità di cui parlava, con stima, il poeta Vivaldi. Era un tipo di centralità che i registi e le fonti più ufficiali spesso non sono in grado di ricostruire perché la vita vera dell'arte si svolge per lo più in luoghi intimi e lontani dai riflettori, si svolge negli studi degli artisti ed anche, perché no, in fucine di operosità quale può essere, ad esempio, un laboratorio serigrafico, in cui una comunità di artisti si ritrova a lavorare intorno a una figura capace, intelligente, veloce, impegnata e molto generosa quale sono certa sia stata quella di Nuvolo.

⁷¹ *Ivi*, p. 31.

⁷² *Ivi*, p. 37. Topazia, tra le tante mostre all'estero degli artisti che stimava e sosteneva, nel giugno 1958 organizzerà a Londra, presso la *Gallery One* di Musgrave, la mostra *5 Painters from Rome*, con opere di Aurelio Ceccarelli, Enrico Cervelli, Nuvolo, Mario Samonà e Gastone Novelli.

Ho conosciuto Nuvolo negli anni Sessanta, inizialmente attraverso le affabulazioni di Emilio Villa, poi interrogando i suoi dipinti, scoperti qua e là nelle gallerie di Roma. Ci salutavamo quando lo incontravo in via del Babuino, via Ripetta o dintorni, io con Emilio o lui con Emilio, ma non sono mai stato nel suo studio prima di lasciare Roma nel 1967. Da sempre ero comunque alla ricerca del libro da lui fatto con Villa nel '58, *3 ideologie da piazza del Popolo senza l'imprimatur / e con tre opere autografe di Nuvolo*; sicché quando tornai a Roma da New York, nell'autunno del '76, la prima volta che lo incontrai trovai subito il coraggio di chiedergli, se ne aveva ancora, una copia di *3 ideologie*. Mi rispose: "certamente ma non adesso, ti telefono al più presto". Non mi chiamò però che qualche mese più tardi, per dirmi che finalmente aveva la copia per me. C'incontrammo, e mi diede il libro: firmato Nuvolo 7 Marzo '77 (i tre 7 implicavano un significato magico?). Il libro è "stampato e manufatto in 50 copie uniche", e la mia copia porta naturalmente le tre opere autografe, di cui una a doppia pagina. Dati i mesi trascorsi tra quei due incontri, pensai che forse nel '58 Nuvolo aveva stampato il frontespizio, il colophon, il testo con le tre poesie di Emilio (*Imprimatur, La mano di Pitagora, Translatio*), e le opere grafiche ma le copie, o perlomeno una parte di esse, con la copertina dipinta a mano, le metteva insieme man mano che l'opera gli veniva richiesta. Non sono dunque sicuro se esistono o siano esistite tutte e cinquanta le copie di *Imprimatur*, per cui quella che Nuvolo mi diede nel '77 è per me tanto più preziosa. Il libro è simbolico di un'epoca in cui la pittura e la poesia avanzate avevano in Italia un pubblico estremamente ristretto. Quello della pittura si è certamente allargato, quello della poesia invece molto di meno. Direi che è addirittura scomparso. Continuiamo a vederci di tanto in tanto, in qualche galleria o per la strada, fino a che nel 1984 tornai definitivamente negli Stati Uniti.

Nuvolo nel frattempo era scomparso a Città di Castello; ne sentivo parlare, quando ripassavo brevemente per Roma, da Bruno Corà o da Villa. Lo rincontrai improvvisamente, attraverso un suo lavoro, tra la fine del 2002 e gli inizi del 2003. Ero andato un giorno al Museum of Fine Arts di Boston, dove a ogni visita ritornavo di solito a una grande sala al pianoterra in cui esponevano a rotazione i pochi ma importanti quadri moderni che avevano. Tra due dipinti di Espressionisti astratti vedo improvvisamente un quadro di Nuvolo. Quasi non credevo ai miei occhi. Nuvolo, una grande *Composizione* del 1957, dono di Peggy Guggenheim (nella monografia Celant/Di Donna, il numero 204), esposto nel museo per la prima volta, un'opera perfettamente a suo agio, e totalmente consonante, con quelle dei suoi contemporanei americani.

Qualche giorno dopo, entusiasta del lavoro visto, ne parlo al telefono col mio amico Achille Maramotti, decidiamo di cercare un lavoro dello stesso periodo per la sua collezione. Tramite Bruno Corà, Achille Maramotti fa una visita allo studio di Nuvolo nella primavera del 2003, se ricordo bene, e acquista una grande tela del 1958 (numero 228 nella monografia Celant/Di Donna).

Ritrovatici così mediante Corà, intrecciammo con Nuvolo una rinnovata amicizia, stavolta intercontinentale e telefonico-epistolare. Ricordando lo scambio che avevamo avuto per il libro di Villa, Nuvolo mi dice di avere iniziato a pubblicare una serie di libri analoghi, insieme a Bruno Corà: stesso formato, libri in 50 copie ("I libri di AEIUO"), con copertina rigida dipinta a mano e cinque acquarelli ottenuti con l'ausilio del computer, polimerizzati a mano, e m'invita anche a farne uno insieme. Così nel 2004 pubblicammo *Cos'è una poesia*.

L'ultima volta che ho incontrato Nuvolo è stato in sogno, la notte prima di scrivere questo testo. Parlavamo nel suo studio all'ultimo piano di un palazzo nel centro di Roma (Palazzo Altieri?), lui era un gigante vestito di un abito di fiamma bianca. Da lì siamo poi andati alla vernice di una mostra di Villa. Emilio era più giovane di me, affabile, con un viso disteso, vestito bene ma senza cravatta, i capelli neri ben pettinati; aveva coperto interamente, dal pavimento al soffitto, le pareti di due grandi stanze di un albergo con rotoli di stoffe costellati di scritture in alfabeti sconosciuti. Mi tornava in mente la definizione che in passato lui mi disse uno scultore romano gli aveva affibbiato negli anni Cinquanta, "Mi spezzo ma non mi spiego"⁷³.

⁷³ Mario Diacono, impossibilitato a partecipare al Convegno, ha voluto che fosse data lettura del suo testo, datato 'Boston, dicembre 2018', e pubblicato in *Nuvolo 'C'ho da fare': Andare, tornare, sparire... ritornare!*, Petrucci, Città di Castello, 2019.

Tra le pagine di "Arti Visive". Nuvolo nella Roma dell'arte astratta (1949-1958)

Questo mio testo si concentra sulla presenza di Nuvolo nelle pagine della rivista "Arti Visive": una prima parte è quindi dedicata a capire come venne strutturata la rivista e in quale clima fosse nata, mentre una seconda parte riguarda nel dettaglio gli interventi di Nuvolo. Un'analisi, seppur sintetica della rivista ci aiuterà perciò a comprendere meglio gli esordi del giovane pittore tifernate, come cioè quella temperie culturale degli anni Cinquanta indirizzò il suo procedere artistico.

L'ingresso ufficiale di Nuvolo nel mondo dell'arte romana avvenne infatti proprio sul primo numero della seconda serie di "Arti Visive" (novembre 1954) nella sezione *Indicazioni* con un testo di Emilio Villa, il primo scritto critico dedicato al lavoro del giovane pittore. In quell'occasione vennero riprodotte due opere, già connotate da un astrattismo composito: *Idea Culturale* e *Positivamente e non Negativamente* (entrambe del 1954). Nella stessa pagina apparivano anche Renato Cristiano (con *Immagine africana*, 1953) – quasi un confronto tra giovani astrattisti – e il più maturo Toti Scialoja (con *Luce di Luna*, 1954) artista che, dopo un primo periodo espressionista-figurativo, pur con qualche incertezza, aveva intrapreso la via dell'astrattismo. Nella pagina accanto ancora dei confronti con i giovani Giuseppe Bevilacqua (*Vetrata*, 1954) Antonio Sanfilippo (*Senza fine*, 1954) ed Enrico Cervelli (*Cosmos*, 1953).

Ma facciamo un passo indietro e vediamo dunque che cosa era la rivista "Arti Visive", perché e in quali circostanze nacque e si sviluppò coprendo un arco di circa sei anni, dal 1952 al 1958⁷⁴. La pubblicazione vide la luce per volere e soprattutto con il finanziamento dello scultore Ettore Colla, parmense di origine ma romano d'adozione, e si pose come obiettivo principale, in prima istanza, la diffusione delle idee della Galleria Origine, trasformata – nel 1952 – proprio con la nascita della rivista, in Fondazione Origine. Per 'idee della Galleria Origine' si intendeva in sostanza la diffusione dell'arte astratta in tutte le sue declinazioni, considerandola come un'alternativa, più moderna e innovativa per i tempi, al dominante neo-realismo e al neo-cubismo. In effetti il gruppo Origine (Mario Ballocco, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Alberto Burri) pur nella sua brevissima vita – solo qualche mese – aveva dato spazio e voce a una serie di novità del linguaggio pittorico italiano nella sua variante astrattista non geometrica, 'originando' forse una delle realtà culturali più interessanti e coraggiose di quei primi anni Cinquanta a Roma. Il gruppo Origine ebbe vita brevissima e il suo percorso è ben evidenziato nel racconto che fa lo stesso Mario Ballocco, ideatore e fondatore del gruppo, in un'intervista rilasciata a Chiara Sarteanesi nel 2005 dichiarando che i dissensi cominciarono a manifestarsi già la sera dell'inaugurazione della prima mostra del gruppo Origine (gennaio 1951): «La sera dell'inaugurazione a Roma, ebbi la conferma di ulteriori divisioni e problemi: la presentazione del catalogo della mostra alterava il testo concordato e pubblicato in "A-Z", Colla e Capogrossi tergiversavano, palleggiandosene la responsabilità; la stampa non era stata invitata e anche questo mi pose diversi interrogativi. Dopo la mostra non cenammo neppure tutti insieme: Burri non si trovava e questo mi dispiacque molto, Colla mi invitò ad andare con lui, ma preferii andare con Capogrossi. Il risultato fu una serata kafkiana: spuntò fuori Cagli che trattenne al telefono Capogrossi per ore pretendendo spiegazione della sua esclusione dal gruppo. Cagli si riteneva l'ispiratore dei segni che Capogrossi usava...»⁷⁵. Così, benché le premesse sulle quali si era costituito il gruppo fossero apparse come il possibile preludio di un lungo cammino insieme, Ballocco, già pochi mesi dopo l'inaugurazione della mostra del gruppo, prese ufficialmente le distanze dagli altri componenti: nell'aprile del 1951 dichiarò lo scioglimento del gruppo Origine sul numero 11 di "A-Z" anzi, per meglio dire, a essere annunciata fu la liquidazione della 'branca' romana del gruppo. Così in quel breve volgere di mesi Colla andò assumendo sempre più su di sé il ruolo di leader della Galleria Origine. Del resto Colla era il più esperto ed eclettico degli artisti del gruppo: l'unico ad avere alle spalle un'esperienza di gallerista e comunicatore. Nell'anno che precedette la pubblicazione di "Arti Visive" vennero allestite, presso la Galleria Origine, quattro mostre: aprile 1951 *Omaggio a Balla futurista*; 7-20 giugno 1951 *Tic tac di spazio* una mostra dei giovani Piero Dorazio, Achille Perilli e Mino Guerrini in omaggio alla decorazione di Balla per il cabaret *Bal-tic-tac* del 1921; marzo 1952 gli astrattisti inglesi *Adams, Blow, Paolozzi e Pasmore*; e infine dal 24 aprile al 7 maggio 1952 *Omaggio a Leonardo*.

Così, calato nel suo ruolo di gallerista e animatore, Colla si fece paladino di una vera propria 'battaglia' in difesa dell'arte astratta. L'astrattismo era attaccato – come sappiamo – senza esclusione di colpi dal forte

⁷⁴ Per tutti i riferimenti alla rivista "Arti Visive" rimando al mio studio redatto e pubblicato con Giacomo Marcucci "Arti Visive. La rivista di Ettore Colla", Gli Ori, Pistoia, 2011.

⁷⁵ Chiara Sarteanesi, *Intervista a Mario Ballocco*, in *Prima di e con Burri*, catalogo, Pinacoteca Comunale, Città di Castello, 13 marzo - 12 giugno 2005, Silvana, Milano, 2005, pp.89-91.

dominio dell'ideologia realista e contava tra le sue fila pochi e coraggiosi pittori e scultori: artisti – in quel momento – senza alcun paracadute politico o di mercato. Il realismo viceversa era appoggiato da un notevole apparato propagandistico: riviste, giornali, partiti, organizzazioni sindacali eccetera, tanto che Colla si rese conto in breve che per poter combattere la sua battaglia doveva assolutamente dotarsi di 'armi' più efficaci di una semplice galleria. Gli venne in mente una nuova idea: coinvolgere artisti, letterati, storici e critici nell'avventura di una rivista che si occupasse solo ed esclusivamente di 'arte astratta'. Uscì così, nel luglio del 1952, il numero uno della rivista "Arti Visive". Una delle prime dichiarazioni che apparvero sulla rivista era che Origine per iniziativa della 'direzione' e di alcuni artisti, diventava la 'Fondazione Origine'. Ettore Colla, con l'uscita della rivista e con la contemporanea trasformazione della galleria in fondazione (sua idea sin dai primi colloqui che portarono al primo nucleo di Origine) otteneva vari risultati. Il primo era quello di dimostrare che Ballocco non aveva più nulla a che fare con 'Origine', benché ne fosse stato in qualche modo il fondatore. Il secondo era collocare 'Origine', divenuta fondazione, fuori dalla mischia delle gallerie improntate a una attività prettamente commerciale. Cosa che permetteva per altro a Colla, come ricorda Burri, di dare alla neonata fondazione una maggiore dignità nei rapporti con i musei italiani e stranieri – o con altre 'fondazioni' come quella, attivissima e potente, dedicata a Solomon R. Guggenheim a New York – e qualche facilitazione nell'avere eventualmente in prestito le opere per le varie mostre. In più, la nascente rivista non voleva essere semplicemente il bollettino di un gruppo di artisti rappresentati da una galleria, ma l'organo di una istituzione. La fondazione appariva un ente di maggior 'prestigio', di cui quegli artisti facevano parte tra gli altri, e le cui finalità andavano ben oltre la semplice promozione del gruppo. La rivista doveva perciò avere un comitato direttivo allargato a intellettuali specialisti in altre discipline, che si rendesse in qualche modo garante della levatura culturale di "Arti Visive" e permettesse al contempo di allargare il raggio della sua influenza.

La rivista venne pubblicata in una prima e una seconda serie: da luglio-agosto 1952 all'autunno del 1954 uscì la prima serie, e da novembre 1954 al 1958 la seconda (l'ultimo numero non porta data), seguendo la numerazione dall'1 al 10 nella prima serie e dall'1 all'8 nella seconda serie. Alcuni numeri sono doppi, e precisamente: il numero 4-5, il 6-7, l'8-9 della prima serie; il 3-4, e il 6-7 della seconda serie. I fascicoli sono quindi in tutto 7 della prima serie e 6 della seconda. Questa scansione in 'due' serie non coincide tuttavia con le 'tre' fasi diverse in cui di fatto è possibile secondo me suddividere la vita della rivista. A leggere attentamente e in sequenza tutti i numeri di "Arti Visive" noteremo infatti come sia possibile individuare tre fasi specifiche e ben caratterizzate, scandite in base alle personalità artistiche che si sono avvicendate nella direzione o con-direzione. Tre fasi, per quanto apparentemente simili, che propongono tre diversi modelli di pensiero. Posto che Ettore Colla mantenne sempre per sé e a ragione il ruolo di direttore, la prima fase fu caratterizzata dalla forte presenza di Piero Dorazio, la seconda dalla personalità di Emilio Villa⁷⁶ mentre la terza fu condotta da Toti Scialoja (benché il suo nome non compaia nella direzione) e dal suo *entourage* (Gabriella e Lucia Drudi e alcuni suoi allievi e amici).

La direzione della rivista nel primo numero venne naturalmente affidata a Ettore Colla, affiancato però da un comitato direttivo composto da: Angelo Canevari, Piero Dorazio, Enrico Prampolini, Vito Pandolfi, Achille Perilli, Mario Attilio Levi, Angelo Maria Ripellino. Così, agli artisti (del gruppo Origine c'era solo Colla) si affiancano Levi, storico del mondo antico, Pandolfi, storico del teatro, critico e regista teatrale, e Ripellino, slavista e storico della letteratura russa.

Nel luglio del 1952 uscì dunque il primo numero di "Arti Visive". Un dato interessante da notare è che, benché la redazione della rivista fosse a Roma, la rivista veniva stampata a Città di Castello, luogo di antica tradizione grafica e tipografica, come sappiamo, e in particolare: alla Scuola Tecnica Industriale per le Arti Grafiche per i numeri 1 e 2 prima serie; alla Tipografia legatoria Sacro Cuore Città di Castello dal n. 4-5 prima serie al numero 3-4 seconda serie (lasciando fuori solo il numero 3 della prima serie stampato a Roma alla Tipografia dell'Orso). Con l'arrivo di Scialoja la stampa venne realizzata per i numeri 5 e 6-7 all'Istituto Grafico Tiberino e ultimo Tipografia editrice Italia di Roma, che però presumibilmente avevano sempre dei referenti in Umbria. A Roma in effetti si era stabilita una piccola comunità di tifernati, ricordiamo ad esempio l'ing. Bianchini responsabile alla Dogana delle merci dove spesso si recava Burri per rifornirsi di materiali – dei quali a volte lui stesso ignorava la composizione – utili al suo lavoro pittorico. O ancora il violinista Annibale Bucchi, il cugino da cui Burri era stato ospite appena arrivato a Roma nel 1947.

Come ho scritto dianzi, la rivista venne pubblicata fino al 1958, con innumerevoli articoli e riproduzio-

⁷⁶ Emilio Villa si lamentò in seguito dei suoi anni di condivisione della direzione di "Arti Visive" con Colla scrivendo "per i numeri da me condiretti, non con Ettore Colla, ma con la feroce avversione di Ettore Colla" in *Didascalia, Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Feltrinelli, Milano, 1970.

ni di opere d'arte – difficilmente reperibili all'epoca – che spaziavano dalla pittura all'architettura fino al cinema e al teatro, e offrì al pubblico romano, e italiano più in generale, spunti e letture della nuova arte astratta: un'arte nuova che in quel momento ancora faticava ad affermarsi.

Fatta questa lunga introduzione per capire cosa fosse "Arti Visive", vediamo ora come si inserì il giovane Nuvolo nel mondo degli astrattisti romani, cioè quando, nel 1950, su invito di Alberto Burri, arrivò nella capitale. Fin da giovanissimo Nuvolo aveva dimostrato una notevole inclinazione per le arti visive e un certo talento nella messa in pratica di diverse tecniche espressive⁷⁷, inevitabilmente dunque si trovò a cercare di frequentare gli ambienti artistici della sua natia Città di Castello. Non si trattava certo di una metropoli, dunque fu facile per Nuvolo incontrare casualmente, alla fine di agosto del 1949, Alberto Burri alla Galleria dell'Angelo (galleria di un caro amico di Nuvolo, il ceramista Angelo Baldelli)⁷⁸. Lì Burri aveva allestito una *Mostra di dipinti* con opere realizzate con molta probabilità in quell'anno. Nonostante le critiche perplesse da parte dei visitatori e soprattutto dei giornalisti⁷⁹, Nuvolo manifestò da parte sua un sincero apprezzamento per il lavoro di Burri e tra i due si stabilì immediatamente una buona intesa: che si trasformò presto in vera amicizia.

Così Burri, comprendendo il desiderio di Nuvolo di allargare i suoi orizzonti artistici, lo invitò ad andare a Roma per fargli da assistente nella decorazione di una parete e del soffitto di un palazzo degli architetti Amedeo Luccichenti (già da tempo amico di Burri) e Vincenzo Monaco.

Di lavori così ce ne furono diversi per Burri in quegli anni, ma in questo caso si trattava forse della palazzina SACEC di cui racconta anche Angelo Canevari junior nel suo *Legna per ardere*⁸⁰. Canevari, quasi coetaneo e, a nostro parere, in una condizione simile a quella di Nuvolo, ci offre con le sue parole un'idea concreta di cosa volesse dire andare ad aiutare Burri nel suo lavoro: «Una volta Burri mi disse di accompagnarlo per dargli una mano in un suo lavoro da fare. Si trattava di un soffitto nell'appartamento di una palazzina elegante, all'Aventino, dalla parte del palazzo della FAO...Ci mettemmo seduti per terra: Burri aveva già portato precedentemente barattoli di colori tutti bianchi... Avanzava con la pennellina o la spatola a seconda di come voleva far vivere la materia di quelle superfici... Lo guardavo così concentrato e in silenzio: capii che quel lavoro lo poteva fare solo lui e che non avrei potuto nemmeno mescolargli un colore, ero lì solo per fargli compagnia».

Arrivato a Roma nel 1950, Nuvolo trovò dunque alloggio nello studio di Burri a via Margutta, anche se, di lì a poco, Burri per fortuna si trasferirà a via Aurora (in uno studio offertogli dall'amico Colla) lasciando a Nuvolo lo spazio a via Margutta. Ancora Angelo Canevari ci racconta come era Roma e come era lo studio di Burri allora: «Lo studio di Burri a via Margutta era spoglio, quasi monacale, illuminato da una sola finestra. Lui lavorava alla luce di una lampada elettrica... Burri dormiva in quel suo studio in una sorta di nicchia dove aveva sistemato una branda di tipo militare; davanti, per coprire quell'alcova, aveva fatto con le sue mani un 'paraventino', a tre ante: era un Burri straordinario fatto dei materiali più inusitati incollati su un fondo grigio di fogli di giornale»⁸¹.

Tuttavia, nonostante l'evidente stato di indigenza, Burri stesso ebbe a dire in un'intervista: «Ricordo i primi anni romani come un bel periodo della mia vita. Spesso Mannucci mi chiamava per andare a cena da loro e io ci andavo sempre volentieri perché in quel periodo non si vedeva una lira»⁸².

Continua Canevari nella sua vivace descrizione degli artisti a Roma in quegli anni: «quasi tutti i giorni verso sera passavo a prenderlo [Burri ndr] per poi andare a mangiare al 'Grilletto', un'osteria di via Sistina dove ad attenderci c'era il solito gruppetto: mio padre, Colla, Mannucci, a volte Carletto Canestrari e Nuvolo»⁸³.

Roma dunque – non diversamente da altre città europee uscite dalla guerra – era una città povera, un

77 Come ricordato da Bruno Corà in *Nuvolo: visioni dell'equazione caos-ordine*, catalogo della mostra *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, Perugia, Palazzo della Penna e Centro Espositivo Rocca Paolina; Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio 16 gennaio - 26 febbraio 1993; vedi anche *Biografia* sul sito www.archivionuvolo.it/biografia-artista.

78 Rita Olivieri *Intervista a Giorgio Ascani, detto Nuvolo*, catalogo mostra *Prima di e con Burri*, Pinacoteca Comunale, Città di Castello, 13 marzo-12 giugno 2005, Silvana, Milano, 2005, pp. 94-95.

79 Non sappiamo quali opere furono esposte perché non si facevano cataloghi. Scrive Chiara Sarteanesi: «Un invito dà le indicazioni essenziali: luogo, titolo della mostra, autore e data» in *Omaggio a Burri* catalogo, Galleria delle Arti, Città di Castello 29 agosto - 29 novembre 2009. In questo testo vengono riportati anche alcuni stralci di giornali dell'epoca: "La Rivendicazione" 18 settembre 1949 e "La voce cattolica" 9 ottobre 1949 in cui si legge: «Ci auguriamo di diventare più sensibili a quell'arte; e per ora, non possiamo che rassegnarci alla nostra durezza, ritenuta inguaribile dai raffinati intenditori».

80 Angelo Canevari, *Legna per ardere*, Edizioni dell'Altana, Roma, 2003, p.22.

81 Angelo Canevari, *op. cit.* p.21.

82 Piero Palumbo, *Burri una vita*, Electa, Milano, 2007 p.45.

83 Angelo Canevari, *op. cit.* p.20.

po' 'stracciona', come ha raccontato magistralmente anche Ugo Pirro⁸⁴, dove tutti si arrangiavano, sperando, senza sbagliare troppo, in un futuro migliore. Ma Roma era anche una città piena di energia, di desiderio di sperimentazione: un luogo nel quale gli artisti cercavano di 'essere assolutamente moderni' uscendo dalle convenzioni e dai paludamenti di una cultura visiva per certi aspetti conservatrice e retriva, per altri sotto-messa ai *diktat* di una certa estetica comunista, cioè al realismo.

Rimasto quindi nello studio di via Margutta, nel cuore pulsante della nuova arte romana, Nuvolo nel 1953 firmerà un contratto a suo nome con il proprietario dell'immobile, il conte Vaselli, stabilizzando così la sua posizione. Si era ormai inserito nel mondo dell'arte, e aveva iniziato a dipingere già dal 1951, lavorando spesso come assistente nello studio dello scultore Edgardo Mannucci, poi ancora negli studi di Ettore Colla, Pericle Fazzini e Amerigo Tot. Le capacità tecniche e manuali del giovane Nuvolo divennero preziose per quegli artisti, e fu probabilmente attraverso di loro che Nuvolo entrò allora in contatto con Emilio Villa. Lo stravagante e geniale poeta e scrittore nel 1953 era appena tornato dal suo lungo soggiorno brasiliano e chiese a Nuvolo di ospitarlo temporaneamente. (È nota la vita 'errabonda' di Villa in quegli anni, la sua totale noncuranza nei confronti del problema di avere una casa e una condizione economica stabile)⁸⁵. Si può immaginare quindi che, nella condivisione di quello spazio di via Margutta, nacque tra i due un'amicizia e una stretta collaborazione, al punto che, posso presumere, fu grazie agli incoraggiamenti di Villa che Nuvolo esordì come pittore sulle pagine di "Arti Visive".

Ma facciamo un po' d'ordine. Villa entrò come con-direttore in "Arti Visive" nel numero 4-5 prima serie (maggio 1953). Così recita il colophon: 'Direzione: Ettore Colla, Piero Dorazio, Emilio Villa; direttore responsabile Italo Pellicano'. Già da questo numero vediamo la svolta della rivista in senso 'villiano' (ad esempio appare l'articolo su Burri a firma di Villa), cosicché nel numero successivo il 6-7 (gennaio 1954) apparirà anche Nuvolo, ma ancora solo nella sua veste di grafico: cioè realizzando in serigrafia una elegantissima copertina su disegno di Colla. Nel colophon possiamo leggere: 'realizzazioni in silkscreen: Giorgio Ascani'. Interessante notare che Nuvolo apparve con il suo nome vero, e non ancora con quello che era stato il suo soprannome da partigiano e sarà il suo nome d'arte (Nuvolo appunto), forse per non confondere i ruoli: da una parte l'artigiano dall'altra l'artista. Possiamo presumere inoltre, che proprio intorno a questa data Nuvolo fosse diventato ufficialmente assistente di Colla, benché è ipotizzabile che alle volte corresse in aiuto anche di altri artisti.

Con il numero 8-9 (senza data ma situabile nella primavera 1954 e sempre con le 'realizzazioni in silkscreen: Giorgio Ascani') venne coinvolto nella rivista anche il fratello maggiore di Nuvolo, Ascanio Ascani, sia nella veste di direttore responsabile (al posto di Italo Pellicano) sia come redattore della rubrica *Cronache*, un regesto delle mostre e delle pubblicazioni che riguardava l'arte astratta in Italia e nel mondo. Mentre il pittore Salvatore Meo diventò responsabile della redazione negli USA, sottolineando quell'aspetto di internazionalità che interessava sia Colla sia Villa.

Infine, l'ultimo numero, il 10, della prima serie (sempre senza data ma forse dell'estate 1954) vide ancora la copertina con un disegno di Colla serigrafato da Giorgio Ascani; Colla e Villa direttori; Ascanio Ascani direttore responsabile e Salvatore Meo per gli USA. Interessante notare che nell'ultima pagina di questo numero – tutto dedicato alle immagini e senza articoli – apparve una notizia di Ascanio Ascani all'interno dell'unica rubrica rimasta: *Cronache*, che così recita: «Roma. Il pittore Giorgio Ascani [non Nuvolo] che i nostri lettori potranno considerare, in molti sensi, una improvvisa e importante rivelazione di quest'anno nel campo dell'arte non-figurativa, ha preparato un libro, veramente unico, di illustrazioni, con un poema di Emilio Villa. Il libro 'Sei invenzioni' consta di cinquanta copie, e ogni copia è interamente diversa da tutte le altre, in quanto ognuna è composta di cinque illustrazioni diverse da tutte le altre».

Si trattava del volume *cinque invenzioni di nuvolo e un poema di emilio villa*, Edizione La Palma (tipografia del Sacro Cuore, Città di Castello), 1954. Il poemetto di Villa sì, *ma lentamente* è stato scritto nel 1941 e ripreso in questa occasione per accompagnare l'esordio pittorico di Nuvolo⁸⁶.

Nei dipinti di Nuvolo qui riprodotti è esplicito un rimando al *dripping* di Jackson Pollock. Francamente, escluderei che Nuvolo potesse aver visto le opere di Pollock dal vero: difficile credere che fosse stato alla Biennale di Venezia del 1948 (dove era esposta la collezione Guggenheim) o che avesse fatto un viaggio a Milano per vedere la mostra di Pollock alla galleria di Carlo Cardazzo nel 1950. Ricordo inoltre che la grande mostra itinerante in Europa del maestro americano arriverà a Roma solo nel 1958. Dunque l'ipotesi più

84 Ugo Pirro, *Osteria dei pittori*, Sellerio, Palermo, 1994.

85 Aldo Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Derive Approdi, Roma, 2004.

86 Il testo venne ripubblicato sulla rivista "Uomini e idee", n. 23/25, settembre 1970, Napoli, pp. 138-147, e quindi da Aldo Tagliaferri in *Emilio Villa, Opere poetiche I*, Coliseum, Milano, 1989, pp. 149-160.

attendibile è che proprio sulle pagine di “Arti Visive” (una fotografia di Pollock al lavoro davanti ad un suo quadro è pubblicata sul numero 1 della prima serie) o comunque più in generale sul materiale fotografico – assai raro da reperire all’epoca – che girava nello studio di Colla e degli altri astrattisti romani, fosse stata la fonte a cui attinse Nuvolo per le sue rivisitate ‘sgocciolature’.

Nello stesso mese in cui venne stampato il libro (novembre 1954) uscì anche il numero 1 della seconda serie di “Arti Visive” in cui Nuvolo (non più Giorgio Ascani) appariva finalmente come artista, mentre scompariva la sua funzione di ‘realizzatore delle serigrafie’.

Emilio Villa scrisse per lui il testo critico, breve ma ricchissimo di rimandi e significati che solo una lettura attenta potrà restituire in tutta la sua originalità. Ne cito solo due punti come *exempla*:

«Tre anni fa è venuto a Roma per trovar di dipingere altro dopo che a Città di Castello aveva dipinto tutto ciò che si può dipingere...» Villa suggerisce con questa breve frase un’origine solida e già talentuosa di Nuvolo, e prosegue «Nello studio di via Margutta, dove vengono a morire tutte le farfalle del Pincio, Nuvolo perfeziona un mestiere inedito: è oggi uno dei luoghi germinali dove la pittura elabora idee ed espediente di lavoro, sollecita l’immaginazione il ragionare a colori...». Come in natura le farfalle spesso vanno a morire tra i fili d’erba in modo che i loro corpi contribuiscano ad arricchire l’humus per nuove piante e animali, così metaforicamente per Villa, le farfalle del Pincio leggiadre e colorate andavano a morire a via Margutta rendendo quello studio un «luogo germinale dove la pittura elabora idee... sollecita il ragionare a colori». Interessante notare come, in questo testo, Villa non usi ancora il termine *serotipia*: è probabile infatti che l’invenzione *serotipia* avvenne solo nel 1958 in occasione della mostra alla libreria Al Ferro di Cavallo di Roma quando Villa scrisse: «per serotipia è da intendere pittura con i mezzi della serigrafia, o silkscreen, ma condotta nei limiti dell’esemplare unico e irripetibile». Villa era noto per la sua straordinaria capacità di maneggiare la lingua – e non solo quella italiana, anche il francese, l’inglese, il sanscrito, il latino ecc. ecc. –, e amava coniare neologismi per definire il senso più profondo ed esatto dell’opera di un artista: la stessa cosa che aveva fatto con Nuvolo avvenne di lì a poco con l’invenzione del termine *décollages* per i dipinti di Mimmo Rotella. Termine usato per la prima volta proprio sulle pagine di “Arti Visive”⁸⁷.

Con le opere pubblicate su “Arti Visive”, Nuvolo a questo punto era già dentro un astrattismo consapevole e originale: soprattutto per quell’uso della serigrafia fatta assurgere ad *unicum* attraverso interventi e manipolazioni pittoriche. Un astrattismo debitore certamente della matericità di Burri, ma anche di tutte quelle esperienze apprese negli studi di Colla, Mannucci e Tot. Grazie al mondo di “Arti Visive”, dove aveva conosciuto il lavoro di Rotella e di Marca-Relli ad esempio, Nuvolo poté anche saltare a piè pari la cosiddetta ‘rivisitazione del cubismo’ – che era stata un inevitabile passaggio per transitare dalla pittura figurativa all’astrattismo in artisti come Afro, Scialoja o Turcato – ed entrare direttamente in una concezione della pittura come libertà assoluta, sia formale sia nell’uso di materiali eterogenei.

Nel numero 2 della seconda serie (databile alla primavera 1955) si trovava la segnalazione della mostra alla Galleria delle Carrozze di Roma ma, nei numeri successivi, la presenza di Nuvolo scomparve completamente. Nei numeri 4 (1956) e 5-6 (1957), quella fase che vide la predominante presenza di Scialoja e del suo *entourage*, la rivista spostò infatti i suoi interessi verso ‘numeri monografici’ concentrandosi sulla pittura internazionale, soprattutto sull’Espressionismo Astratto americano: il numero 5 venne dedicato ad Afro e quello successivo a Gorky. Ascanio Ascani rimase, continuando con la pagina *Cronache*.

Nell’ultimo numero (8 della seconda serie, 1958) Nuvolo riapparve con la riproduzione di due opere: *pittura*, 1956 e *silkscreen*, 1956 e con una dichiarazione sull’uso della colla vinilica detta Vinavil in un articolo tutto dedicato a quel materiale e alle sue numerose e preziose qualità. Arrivati a quel 1958, Nuvolo si poteva ritenere ormai un ‘artista’ a tutti gli effetti: mostre e riconoscimenti cominciavano ad arrivare. In Italia ormai, pur tra qualche superstite diffidenza, venivano accolte con favore le nuove istanze espressive.

In conclusione, il mondo culturale di “Arti Visive”, così ricco di possibilità e fiducia nella sperimentazione, di coraggio e di desiderio di indipendenza e autonomia rispetto a regole e dogmi, regalò senza dubbio a Nuvolo una libertà espressiva e una fiducia nel mezzo visivo che forse altrove non si sarebbe mai realizzata.

87 “Arti Visive” n.2, II serie, Roma, senza data presumibilmente primavera 1955.

Questo intervento vuole indagare la figura dell'artista Nuvolo da un punto di vista inedito, quello del suo rapporto con la tecnologia. In prima battuta, può sembrare strano questo assunto dato che associamo Nuvolo a diversi contesti artistici ma non sicuramente a quella tradizione artistica che si è rapportata con i media tecnologici. Eppure, se approfondiamo, ci rendiamo conto quanto Nuvolo fosse una persona molto attenta alle tecniche e alle innovazioni, attento ai linguaggi che vengono utilizzati nella produzione artistica, un vero sperimentatore che ha assunto differenti forme.

Generalmente, noi tendiamo a interpretare il lavoro di Nuvolo all'interno di modalità operative di stampo tradizionale; pensiamo infatti che Nuvolo sia solamente un pittore, o che abbia utilizzato tecniche quali la serigrafia, serigrafia e pittura, nitrato di cellulosa, il collage, la ceramica. Lo equipariamo a tendenze quali l'Informale⁸⁸, o lo mettiamo in relazione con artisti quali Jasper Jones o Bruce Conner⁸⁹. Fermarci a queste tecniche rischia, tuttavia, di lasciare fuori qualcosa. Il lavoro di Nuvolo ha, infatti, sin dall'inizio una matrice fortemente sperimentale, come dimostra la famosa frase di Emilio Villa che è costretto a coniare un nuovo termine per comprendere il lavoro che l'artista stava realizzando con la serigrafia: «serotipia è da intendere la pittura con i mezzi della serigrafia, o *silkscreen*, ma condotta nei limiti dell'esemplare unico e irripetibile»⁹⁰.

Nuvolo è consapevole di vivere un'epoca complessa, di grandi cambiamenti tecnologici, è un uomo affascinato dai progressi scientifici e matematici, è aggiornato sulle tecniche più avanzate come dimostra il fatto che ha lavorato in studi di serigrafia e anche in uno studio fotografico a Roma. Questo suo interesse ci porta subito fuori dalle coordinate dell'Informale, dei Pollock e dei Jasper Johns, come afferma Bruno Corà, «Già tuttavia, un dipinto come quello alla nitro e tempera su tela (1952, p. 26), ampiamente determinato dalle impronte marroni con alcune leggere tracce di rosso mai totalmente coprenti, è il manifesto di una spazialità nuova, il cui grado di indistinzione sembra più essere informato dalla speculazione indeterministica di Heisenberg che non dal dibattito tra formalisti e informali o da presunte ma infondate derivazioni dello stesso dripping dell'azione pollockiana»⁹¹.

Come anche torna spesso il parallelo con la tecnologia la quale, nonostante spesso solo accennata, fa presagire un atteggiamento artistico diverso dall'informale pollockiano, il lavoro di Nuvolo sembra andare in una direzione diversa. Egli infatti, «continua ad affidarsi alla griglia mondrianea e alle strutturazioni, seppur irregolari, di Burri, ma presenta già un atteggiamento 'indifferente', facendo ricorso alla materia secondo una grammatica geometrica ottenuta attraverso un processo distaccato come la cucitura, che crea ai bordi dei ritagli, 'labbra' aggettanti tridimensionali (ill. 266). Un operare sull'assenza dello strumento serigrafico, sorta di pennello tecnologico che azzerà le ragioni esterne»⁹².

La frase appena riportata è di Germano Celant, il quale non solo parla di pennello tecnologico, ma di un atteggiamento indifferente, di una grammatica geometrica, di un processo distaccato, tutto molto lontano dai principi di base dell'Informale. Lontano, come sottolinea anche Corà, dall'atteggiamento intimo ed esistenziale di Pollock per cui «Dipingere è azione di autoscoperta. Ogni buon artista dipinge ciò che è», oppure «L'artista moderno, mi pare, lavora per esprimere un mondo interiore; in altri termini: esprime il movimento, l'energia e altre forze interiori»⁹³. Mondo interiore, esistenza più profonda, energia e forze interiori spariscono nell'indifferenza dei *Cuciti a macchina* (1956-1963). Che cos'è l'indifferenza, se non l'impersonalità della macchina nel momento in cui l'artista delega l'atto artistico a questa, probabilmente molto più vicino, anche se lontano nelle forme, ad artisti quali Andy Warhol. La tecnologia entra nell'opera di Nuvolo inizialmente come atto impersonale, come delega dell'atto manuale pittorico esistenziale, verso un mondo che si fa macchinico.

Lo vediamo nei *Diagrammi* (1958-1972) in cui la superficie della tela viene 'scolpita' dal nero di un filo cucito a macchina. Una piccola riga nera genera nello spazio una composizione lineare a zig-zag evocando la traccia di un disegno, forme geometriche e irregolari. Se continuiamo l'analisi dell'opera di Nuvolo vediamo che questo discorso non decade, anzi, diventa una delle sue cifre caratteristiche. I *Modulari* (1969-1972)

88 Si veda Bruno Corà, *Visioni dell'equazione caos-ordine*, in Bruno Corà, Maria Ausilia Binda, Aldo Iori, *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, Petrucci, Città di Castello, 1992.

89 Si veda Germano Celant, *Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965*, catalogo, Skira, Di Donna Galleries, Milano, New York, 2017.

90 Emilio Villa, *Serotipie di Lorri e Nuvolo*, opuscolo, libreria Al Ferro di Cavallo, Roma, 1958.

91 Bruno Corà in *Nuvolo Lo spazio pittorico tra caos e ordine*, catalogo della mostra, Pinacoteca Comunale, Città di Castello, 2005.

92 Si veda Germano Celant, *Ibidem*.

93 Jackson Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, SE, Milano, 2017.

sono opere in serigrafia realizzate attraverso una ripetizione segnica speculare e simmetrica. Una vibrazione che crea delle forme geometriche che si propagano sulla tela a intervalli regolari sfumando, troppo regolari per essere realizzate da una mano umana. Siamo all'interno di una nuova estetica che non si riduce né alle logiche dell'Informale, come abbiamo detto, né alle logiche dei rapporti tra arte e tecnologia dell'epoca (la videoarte per esempio). Una estetica che concettualmente può richiamare ad alcuni principi warholiani superandoli, come nella *Meccanica dei Fluidi* (1975), che segue concetti matematici sviluppandoli attraverso la tecnica della nitrocellulosa.

Nuvolo, tuttavia, si spinge anche oltre, non basta inserire nella sua produzione un atteggiamento macchinico, ma vuole inserire la macchina stessa nei processi di creazione artistica iniziando a realizzare dei video. I video realizzati da Nuvolo si staccano dagli esempi videoartistici dell'epoca, essi non hanno alcun interesse di sperimentazione sul medium (Nam June Paik, Woody e Steina Vasulka, o, in Italia, Fabrizio Plessi), come neanche con l'uso meramente documentativo, usato per esempio per documentare in modo creativo le performance (pensiamo in Italia a Luciano Giaccari). I video di Nuvolo si pongono a metà, sono un'opera nell'opera, egli riprende i suoi quadri, la serie *Oigroig* (1965-1978), ma lo fa con un atteggiamento assolutamente inedito: l'opera non viene ripresa, ma scansionata. L'artista divide il quadro in sezioni e la videocamera riprende in modo geometrico l'opera seguendo un andamento dall'alto al basso, da destra verso sinistra. Lo vediamo bene se osserviamo attentamente il quadro, possiamo notare dei piccoli segni ai bordi che indicano le coordinate all'interno delle quali la videocamera si muove.

Lo stesso accade con i *Videogrammi* (1976), una ricerca quasi unica in Italia all'epoca. I videogrammi sono delle fotografie dei video dei suoi quadri. Una specie di *mise en abyme*: Nuvolo annulla qualsiasi tipo di manualità mettendo in primo piano l'impersonalità, l'indifferenza dell'atto creativo tecnologico. Può sembrare vicino alle opere con la televisione di Schifano, quest'ultimo però riporta la manualità dell'atto artistico dipingendo sullo schermo della televisione.

Questo rapporto tra arte e tecnologia in Nuvolo è stato ben compreso da Ascanio Ascani addirittura prima della produzione dei video e delle fotografie. Ascani nel 1961 scrive: «Tutta l'opera di Nuvolo è un ragionare preciso, serrato, logico. Calcolato come una legge matematica e che ha per scopo finale la fusione della realtà soggettiva con la realtà oggettiva. Il dualismo che ha appassionato tutti gli scienziati e gli artisti dell'età moderna. La ricerca stessa della realtà, con tutti i mezzi possibili senza asservimenti a materie ritenute specifiche soltanto perché convalidate dall'uso collettivo. Senza più neppure i totem, rivelati, quali i 'sentimenti' e i 'sensi'»⁹⁴.

Un calcolo, un ragionare preciso, serrato e logico; la ricerca della realtà senza asservimenti a materie ritenute specifiche; niente più sentimenti e sensi. Parole illuminanti se procediamo avanti nel tempo e ci fermiamo a osservare il progetto *Alfa 39* (1988), che usa il segno grafico usato comunemente nella classificazione merceologica. Le opere sono composte di barre magnetiche che, invece di contenere informazioni commerciali, contengono scritti, idee e messaggi segreti (per Emilio Villa e Bruno Corà). Un lavoro sulla mercificazione e sulla tecnologizzazione della merce, e, forse, anche sulla mercificazione dell'arte – ricordiamo che Nuvolo aveva lasciato all'epoca gallerie d'arte commerciali.

Arriviamo così a un altro lavoro fondamentale per il nostro discorso, gli *Aftermandelbrot* (1989-1993). Il nome è già molto esplicito se consideriamo che Mandelbrot aveva scritto nel 1975 il primo libro spiegando che il frattale è un oggetto geometrico dotato di omotetia interna che si ripete nella sua forma allo stesso modo su scale diverse⁹⁵. Ciò che attira Nuvolo è ancora questa simmetria ripetitiva, questa geometrizzazione delle forme, questa impersonalità matematica della natura. Negli *Aftermandelbrot*, usando colori alla nitrocellulosa, l'artista crea delle forme ripetute nello spazio non lontane dagli *Oigroig* o dai *Modulari* ma più intense sul piano dei colori. Il fattore interessante è che le forme non sono improvvisate dall'artista, ma sono realizzate attraverso un software creato insieme al figlio Paolo. La tecnologia è la base del lavoro di Nuvolo, è ciò su cui la mano si basa.

Siamo lontani dalla semplice interpretazione di Nuvolo informale, e forse la complessità di questo artista non è stata ancora compresa fino in fondo perché manchiamo di categorie interpretative nuove. Da questo punto di vista, il lavoro di Nuvolo andrebbe intrecciato con una storia parallela dell'arte che ha sviluppato una ricerca intorno alle tecnologie emergenti dell'epoca, pensiamo ad artisti come Manfred Mohr o, in Italia, Luigi Saffo. Pensiamo a eventi quali la Biennale di Venezia del 1982 dal titolo *Arte e Scienza*, curata da uno

⁹⁴ Ascanio Ascani, *Nuvolo*, in "Arte Oggi" n.10, anno III, Roma, 1961.

⁹⁵ Benoît Mandelbrot pubblica un primo articolo su "Science, New Series" nel maggio 1967 per poi formalizzare lo studio dei frattali nel 1975 e 1978. In Italia le prime traduzioni sono del 1983 e l'edizione italiana di "Le Scienze" con in copertina l'immagine di un frattale è dell'ottobre 1985.

storico dell'arte che conosceva bene il lavoro di Nuvolo, Maurizio Calvesi, che espose per la prima volta opere di computer art. E sempre Calvesi curò la mostra, insieme al matematico Michele Emmer, nel 1988, dal titolo *Frattali la geometria dell'irregolare* presso l'Istituto Enciclopedia Italiana di Roma. Una storia dell'arte ancora tutta da studiare ma che aprirebbe importanti reinterpetazioni di artisti come Nuvolo, pionieri non solo di nuove tecniche ma di una vera e propria nuova estetica.

Screenprinting as a Form of Invention and Discovery: Nuvolo as 'Il miglior fabbro'

Thank you for inviting me to speak today. I am so appreciative of Giada Tofanelli and Paolo Ascani at the Nuvolo Archives for their generous support of my scholarship. My lecture this afternoon is entitled, *Screenprinting as a Form of Invention and Discovery: Nuvolo as 'Il miglior fabbro'*.

The material from this lecture is drawn in part from my fall 2023 *Print Quarterly* article on Nuvolo and his development of the serotipie⁹⁶. In that article, I discuss Nuvolo's screenprinting process and his status as a vanguard printmaker.

Today, I will expand on that research to consider Nuvolo as 'il miglior fabbro', a phrase first used by Dante in the fourteenth century⁹⁷ and later by T.S. Eliot in the twentieth century⁹⁸ to complement the radical work of their colleagues. For both Dante and Eliot, 'il miglior fabbro' described a person who had profoundly changed the literary field by inventing a new artistic style.

I have decided to use that term in relation to Nuvolo to characterize him not only as a maker and craftsman or *fabbro*, but also as someone attuned to the ideas of invention and discovery. Nuvolo was a consummate craftsman, working both as a commercial printer as well as the head of a print studio, collaborating with other artists to produce carefully crafted editions of their work.

He was also a visionary artist, innovating new approaches to screenprinting. In fact, the serotipie are one of the earliest and most radical examples of screenprints produced in Europe for artistic rather than commercial purposes. In Italy, screenprinting was practiced primarily within commercial contexts during the Forties and early Fifties. It was not until the Sixties that artists began experimenting in any sort of significant way with the medium.

In 1951, Nuvolo became one of the first artists to recognize the creative potential of screenprinting. He approached the process in a deeply innovative way, dripping ink over an open screen in order to paint by means of screenprinting. Employing the excess ink saved in the split fountain blend, he created a series of monoprints that display an exuberant array of drips and streaks across the support surface. He called this new artistic invention *Serotipie*.

In the serotipie, Nuvolo flipped the traditional model of screenprinting on its head. Usually, the process makes use of a stencil applied to the screen to produce nearly identical multiples. Through his painterly process, however, Nuvolo created unique and unrepeatable monoprints. Through such experimentation, he ultimately discovered a new approach to the medium – one that radically departed from all prior understandings of it.

The significance of his discovery was quickly understood by his close colleague, the avant-garde poet and scholar Emilio Villa. Villa had become deeply interested in modern art and recognized that Nuvolo had produced a completely new idea for an under-utilized and misunderstood medium. As a result of his enthusiasm for the serotipie, Villa quickly became one of the earliest and most important interlocutors concerning Nuvolo's new technique⁹⁹.

He invited Nuvolo to collaborate on an artist's book, which was published in 1954. Entitled *Cinque invenzioni di Nuvolo e un poema di Emilio Villa* or *Five inventions by Nuvolo and a poem by Emilio Villa*, the book includes a single long poem *Si, ma lentamente* or *Yes, but Slowly* by Villa, and five serotipie and a cover by Nuvolo. Nuvolo's images are monoprints that have been made individually and mounted into each book. The colophon indicates a print run of 60. This means that Nuvolo created 360 unique images, amounting to a substantial series of related works.

I'm particularly interested in thinking about Nuvolo and Villa's shared aesthetic interests as visualized in *Five inventions*. When the serotipie and the poem are placed in dialogue, themes of variation, experimentation, and openness become evident. I argue that *Five inventions* ultimately offers a crucial key for understanding the significance of painting by means of screenprinting for Nuvolo.

I first became interested in Nuvolo while researching the history of Alberto Burri and his circle in 1950s Rome. I wanted to examine some of Burri's lesser-known series to reconsider his more famous *Sacchi*,

96 Katie Larson, *Screenprinting in Postwar Italy: Nuvolo and the Invention of 'Serotipie'*, "Print Quarterly" XL, no. 3 (September 2023), 302-316.

97 Dante Alighieri, *Purgatory*, Canto XXVI, in reference to poet Arnaut Daniel.

98 T.S. Eliot, *The Waste Land*, dedication to Ezra Pound, 1922.

99 See Emilio Villa, *Indicazioni*, in "Arti Visive" no. 1, II series, November 1954, n.p. Also, Aldo Tagliaferri, *Nuvolo: Positivamente, non negativamente*, in *Il Clandestino: Vita e opera di Emilio Villa*, Mimesis, Milano-Udine, 2016, 142.

Legni and Ferri. I discovered his collaboration with Villa on the book *17 variazioni su temi proposti per una ideologia fonetica* or *17 Variations on Themes Proposed for a Pure Phonetic Ideology*, which was published in 1955. I sought to explore the relationship between Burri's pen and ink images and Villa's poetry and so began to extensively study their collaborative project¹⁰⁰.

Over the course of my research on *17 Variations*, I learned that Villa had also worked with one of Burri's close colleagues, a young printmaker who went by the nickname Nuvolo. In fact, Nuvolo and Villa had collaborated on their artist's book a year prior, which intrigued me. I began to research Nuvolo and learned that like Burri, he was also from Città di Castello. Burri met Nuvolo in 1949 and invited him in 1950 to move to Rome to work as his studio assistant¹⁰¹.

In Rome, Burri introduced Nuvolo to his circle, which included artists Roberto Matta Echaurren, Ettore Colla, Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, and Emilio Villa. Under the encouragement of Matta, members of their circle began to experiment with automatistic painting, drawing, and writing. Automatism had initially been defined by Surrealist André Breton as writing without conscious thought or intention¹⁰². Matta and his colleagues adapted this idea to the visual arts, using the procedure as a way to relinquish authorial control, access the subconscious self and produce new, highly inventive imagery.

The relation of Nuvolo's technique to automatistic practices can be seen in two larger serotipie from 1953. Both consist of paper mounted on canvas, suggesting that he viewed them as screenprinted paintings. In the first image long, vertical marks in red and black are spaced intermittently across the support. Their arrangement creates a syncopated rhythm reminiscent of the musicality of jazz—a major point of reference for artists interested in automatism due to its emphasis on intuition and spontaneity¹⁰³. In a second image drips and swirls of black, red, and blue suggest looming figures that never fully resolve. The dark scene evokes a dream or nightmare pulled deep from one's subconscious.

American artists were also exploring automatism in relation to painting at this time. Nuvolo may have seen drip paintings by Jackson Pollock at the American Pavilion of the 25th Venice Biennale or at the Peggy Guggenheim Collection at the Museo Correr in Venice in 1950. Alfred Barr had organized *Gorky, Pollock, De Kooning* in the American pavilion, which showcased the drip painting *Number 1A, 1948* (1948). Guggenheim produced a blockbuster exhibition that featured Pollock's paintings from 1942 to 1949, including important early works *Full Fathom Five* (1947), *Reflections of the Big Dipper* (1947), and *Sea Change* (1947).

Pollock and Hans Hoffmann are known to have made screenprints by painting their designs directly on the screen to produce the stencil¹⁰⁴. Both often applied paint or ink by hand after printing¹⁰⁵. It is improbable that Nuvolo would have seen these prints prior to inventing his serotipie, which do not rely on a stencil but instead use an open screen to create unique monotypes.

It seems more likely that he developed his technique based on conversations taking place in his artistic circle in Rome. The relationship between automatistic writing and drawing is illustrated in Burri and Villa's artist book *17 Variations*. In his poem, Villa writes quickly to produce a stream-of-consciousness voice. His process is recorded in an early draft of one of the variations, in which we can see how he initially wrote his ideas in swooping cursive and only later returned to revise them.

Burri's drawings likewise suggest spontaneity and speed: as if the artist had begun the design quickly without a final image in mind. The addition of goldleaf suggests he returned at a later point to edit and elaborate on his image.

As part of his automatistic practice, Burri began experimenting with non-traditional processes and media. He exhibited an expansive approach to automatistic making in *17 Variations*: the book marks the first time the artist used burning as a form of creative expression. I argue that the burned marks become an elaboration on and extension of his automatic drawings, exhibiting the same quickness in execution

¹⁰⁰See Katie Larson, *Automatism and Autonomy in Postwar Rome: Alberto Burri and his Circle*, "Oxford Art Journal" 45, no. 3 (December 2022), 383-403.

¹⁰¹Germano Celant, *Nuvolo A Story of Materials*, in *Nuvolo and Postwar Materiality 1950-1965*, Milan, 2017, 39. Also, Ludovico Pratesi, *I dimenticati dell'arte. Nuvolo, il rivoluzionario della serigrafia*, Artribune.com, last modified 25 July 2021, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2021/07/nuvolo-serigrafia-artisti/>

¹⁰²André Breton, *Surrealist Manifesto*, 1924, translated by Richard Seaver and Helen Lane, in *Manifestoes of Surrealism*, Ann Arbor, MI, 1969, 26.

¹⁰³For more information on the influence of jazz on the avant-garde in postwar Rome see Romy Golan, *Renato Guttuso's Boogie Woogie in Rome (1953): A Geopolitical Tableau*, "Art History" 43, November 2020, no. 5, 1008-1037.

¹⁰⁴Francis O'Connor, *Water Based and Mixed Media 1938-1941*, in *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works IV*, New York, NY, 1978, 24-26.

¹⁰⁵See Reba Williams and Dave Williams, *The Later History of the Screenprint*, in "Print Quarterly", IV, December 1987, no. 4, 381-82.

and relinquishment of conscious control¹⁰⁶.

Since the late Forties, Burri had incorporated unusual materials like tar, pumice, burlap, thread, and plastic into his paintings. He helped to establish an artistic milieu in Rome in which radical approaches to artmaking were encouraged. Nuvolo's progressive approach to screenprinting can be tied directly to the experimentalism fostered in his avant-garde circle during the first half of the Fifties.

Villa was one of the few critics to appreciate the difficult work being produced by members of his circle and found resonance between his and his colleagues' thinking. In relation to Nuvolo, Villa recognized the desire to break down established hierarchies of form through the production of new visual and linguistic inventions.

In *Five inventions*, Villa published a long and dense poem that once again exhibits a stream-of-consciousness voice, a fact reinforced by the poem's run-on sentences and unusual use of punctuation.

An example of lines from the poem include:

*diremo insieme le creazioni, le cose scarnite
e scottanti. e che e come e sotto che fogliame raro
sarà il nuovo, l'altro, peccato originale. dominus
sit in corde, amore mio,
meu bem. o voialtri che sapete che rosa
che rosa ma che rosa che state aspettando?*

*together we'll say the creations, the things essential
and pressing. and what and how and under what rare foliage
will be the new, the other, original sin. dominus
sit in corde, my love,
meu bem. or the rest of you who know what rose
what rose but what rose you're waiting for?*¹⁰⁷

There are multiple language variations found in the text. As scholar and translator Dominic Siracusa has identified, 'Dominus sit in corde' is Latin, translating to 'may the lord be in my heart' and is part of a text found in traditional Catholic mass. 'Meu bem' is Portuguese for 'my honey'.

One of the most interesting features of the poem is the intentional mixing of high and low forms. In *Yes, but slowly* there exists an abundance of both vernacular and foreign terms. In addition, Villa includes references to scholarly (or high) and everyday (or low) undertakings, weaving together Latin sayings, selections from the Catholic liturgy, references to poems by T.S. Eliot, as well as phrases from popular songs, nursery rhymes and crude sexual allusions.

The dynamic interpenetration of high and low enacts a *tabula rasa*: Villa moves away from established traditions and reimagines what art might be by conflating the high claims of poetry with the popular traditions of free association.

We find a similar strategy at work in Nuvolo's serotipie, in which the artist conflates the high claims of painting with the popular tradition of printmaking. For Nuvolo, the screen itself becomes a *tabula rasa* or a clean slate. This is literally enacted through his technique, by which the open matrix produces a new variation of a unique and unrepeatable image. It is also metaphorically presented through Nuvolo's aesthetic of the drip.

In avant-garde practices from the 1950s, the drip represented a type of automatic mark that emerged from the free, unregulated action of the artist's mind and body, a visual manifestation of subconscious impulses¹⁰⁸. In theory, each of Nuvolo's drip screenprints originates from a *tabula rasa* or clearing of the mind. Both his serotipie and Villa's stream of consciousness writing represent new ways of seeing and approaching the world, creating a book that is suggestive of the nascent aesthetics of a new postwar reality.

¹⁰⁶See Larson, *op. cit.*, 398-99.

¹⁰⁷Emilio Villa, 'Sì, ma lentamente', in *Cinque invenzioni di Nuvolo e un poema di Emilio Villa*, Roma, 1954, translated by Dominic Siracusa, in 'Emilio Villa: Poet of Biblical Proportions', PhD dissertation, UCLA, 2014, pp. 161-62.

¹⁰⁸See Adrian Duran, *Abstract Expressionism's Italian Reception: Questions of Influence*, in *Abstract Expressionism: The International Context*, edited by J. Marter, New Brunswick, NJ, 2007, 138-51.

Nuvolo's discovery of the possibilities of screenprinting and his invention of the serotipie mark him as 'il miglior fabbro' or one responsible for the act of artistic creation. In Dante's use of the term, he describes Arnaut Daniel, inventor of the *sestina* or a song of six-stanzas of six lines each. T.S. Eliot uses the phrase to thank his friend Ezra Pound, acknowledging Pound's centrality to the development of a new literary style that would become the hallmark of the modern movement in poetry.

Likewise, Nuvolo's invention of the serotipie introduce a completely new idea into the world about the role and function of printmaking. His conception of screenprinting eschewed a central component of the medium – namely, reproducibility. Through his countless publication projects, termed 'esoedizione', or limited-edition artist's books, Nuvolo used printmaking to emphasize the uniqueness of the image. Emilio Villa had coined the term 'esoedizione' to identify a type of publication that went beyond the traditional parameters of publishing. I would argue that this is the central contribution of the serotipie, which demonstrate how artists might go beyond the traditional parameters of any given medium.

Mi fa molto piacere poter partecipare a questa giornata di studio dedicata alla figura di Nuvolo, nonostante un certo disagio che deriva dal dovermi cimentare dopo personalità che hanno certamente più confidenza con l'opera di Nuvolo e la sua vicenda, sia artistica che umana. Credo che questo disagio sia fisiologico, ed è stato lo stesso che ho provato quando ho ricevuto l'invito al convegno da parte del professor Bruno Corà, del professor Aldo Iori e di Paolo Ascani, che colgo l'occasione per ringraziare, insieme a Tiziana D'Acchille, direttrice dell'Accademia di Belle Arti di Perugia.

Ho cercato di risolvere l'imbarazzo concentrando l'attenzione su alcuni aspetti magari laterali, ma che, nel corso degli anni, mi hanno permesso di avvicinarmi a Nuvolo, accendendo la mia curiosità. Lo accennavo poco fa: tutte le persone che stanno contribuendo alla giornata di oggi hanno senz'altro un grado elevato di conoscenza di Nuvolo; e posso dire che oggi, ascoltando i diversi interventi, ho davvero imparato molto. Ho pensato allora di far ricorso a una conoscenza meno organica e strutturata, ma che mi piace poter comunque considerare una forma di familiarità con Nuvolo, filtrata da diverse figure e che si è costruita nel corso del tempo, in momenti diversi della mia vita.

Intanto, anche se la cosa può risultare irrilevante, con Nuvolo condivido il luogo di nascita: Città di Castello. E, fin dall'infanzia, mi capitava di sentire questo nome, che aleggiava come una presenza eterea e che mi suscitava una spontanea simpatia, quasi fosse il nome di un personaggio dei fumetti o di un cartone animato. Solo più tardi venni a sapere che quello era il suo nome di partigiano, che alludeva a qualità legate alla sua capacità di apparire e scomparire in modo improvviso, repentino: una militanza, quella partigiana, che lega Nuvolo a una figura a me molto cara, mio nonno Vinicio Verini, nato nello stesso anno di Nuvolo, il 1926, e che aderì nello stesso periodo alla Resistenza: Nuvolo nelle file della 'Brigata San Faustino' e mio nonno Vinicio nella 'Divisione Cremona'.

Il nome di Nuvolo acquistò una forma più concreta in un momento piuttosto preciso, quando, nel 1993, vidi all'esterno di Palazzo Vitelli, a Città di Castello – o forse in giro per le vie della città – un grande manifesto che promuoveva la retrospettiva dedicata a Nuvolo: una mostra chiave, curata da Bruno Corà, e che si divideva in due sedi, quella appunto di Città di Castello e quella di Perugia, con il coinvolgimento di Palazzo della Penna e della Rocca Paolina¹⁰⁹. All'epoca, avevo otto anni, quel grande manifesto diede un corpo a quel nome, facendomi anche capire che mi trovavo di fronte a un artista.

La mia conoscenza di Nuvolo, negli anni, si è costruita per interposta persona, se così si può dire. In questo senso, posso affermare di essere debitore a Marco Baldicchi. Baldicchi è un artista, anche lui di Città di Castello, ed è stato assistente negli ultimi anni di vita di Nuvolo, collaborando a realizzare tutti i libri d'artista che quest'ultimo doveva completare, e poi tutti quelli che progettò insieme ad artisti, poeti e scrittori, fra i quali Mario Diacono, Bruno Corà, Aldo Tagliaferri, Aldo Iori; tutte pubblicazioni riunite sotto il marchio dei "Libri di AEIUO" di Bruno Corà.

A partire dalla metà del primo decennio del Duemila, ho avuto l'opportunità di stringere con Marco Baldicchi un rapporto di scambio, di collaborazione e direi anche amicizia, che dura ancora oggi. All'epoca ero uno studente di storia dell'arte alle prime armi, iscritto all'Università La Sapienza di Roma, e ricordo la curiosità e l'eccitazione che provai di fronte alla documentazione fotografica di un'azione artistica che Marco Baldicchi realizzò nel maggio 2006, oltre diciassette anni fa, proprio nel luogo dove ero nato e cresciuto, Città di Castello.

L'azione si intitolava *Io alle mie comodità non ci rinuncio!*, con il punto esclamativo alla fine, e si annunciava – riprendo testualmente il sottotitolo – come un 'omaggio a Emilio Villa dedicato a Nuvolo'¹¹⁰. L'esclamazione era, infatti, una citazione di Emilio Villa, che Marco Baldicchi aveva ascoltato direttamente da un racconto di Nuvolo. Si trattava, e cito il testo di Bruno Corà in catalogo, di un'«espressione pronunciata da Villa in gioventù, allorché il poeta faceva di una valigia il proprio cuscino e dei giornali un giaciglio, dormendo spesso sotto i ponti del Tevere a Roma o sul nudo pavimento degli studi romani degli artisti Nuvolo, Burri, Turcato e altri, attorno a piazza del Popolo, negli anni Cinquanta»¹¹¹.

Lo scenario dell'azione artistica era l'area sotto al ponte del Tevere, il cui letto a Città di Castello non ha

¹⁰⁹Nuvolo. *La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, a cura di Bruno Corà, catalogo della mostra, Palazzo della Penna e Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, Città di Castello, 16 gennaio - 26 febbraio 1993, Petrucci, Città di Castello, 1992.

¹¹⁰Marco Baldicchi, *Io alle mie comodità non ci rinuncio!*, Petrucci, Città di Castello, 2006.

¹¹¹Bruno Corà, *Marco Baldicchi: su Emilio Villa, Nuvolo e i mitici anni '50*, in Marco Baldicchi, *Op. cit.* 2006.

ancora la stessa ampiezza di quello che ha a Roma, ma può senza problemi iniziarsi a definire ‘fiume’. Un performer, Nicola Benvenuti, con il corpo completamente colorato di bianco, si aggirava proprio in prossimità del Tevere, portando con sé una valigia. Si trattava di una possibile incarnazione, se così si può definire, di Villa stesso. Giunto sotto uno dei pilastri che reggono il ponte del Tevere, il performer si disponeva a una ‘segnatura poetica’ – come l’ha definita ancora Bruno Corà – offrendo il proprio petto come supporto. Era allora che Baldicchi entrava in azione, utilizzando il petto come una pagina bianca e scrivendo con una matita il seguente componimento, che Baldicchi aveva sinteticamente rielaborato a partire proprio da un testo di Villa:

*Questo è un discorso su qualcosa
Ma anche su niente.
Perché niente e qualcosa da soli non possono esistere.*

Successivamente il performer, una volta ricevuta questa ‘benedizione’ o ‘investitura’ poetica, apriva la valigia e affidava alla corrente del Tevere alcune pagine di *Appunti di viaggio*, un testo poetico dello stesso Baldicchi, pubblicato l’anno prima, nel 2005, e accompagnato da cinque ‘invenzioni serigrafiche’ di Nuvolo. Infine, dopo la dispersione dei fogli di carta in acqua e dopo aver pronunciato la frase che dà il titolo all’azione, il performer richiudeva la valigia, sistemava dei pezzi di giornale a terra e si metteva a dormire, poggiando la testa sulla valigia, diventata nel frattempo cuscino, in omaggio alle comodità a cui alludeva, non senza ironia, Emilio Villa.

L’azione, alla quale Nuvolo assistette, è documentata in maniera puntuale nel catalogo di *Io alle mie comodità non ci rinuncio!*, edito da Petrucci nel 2006, con testo di Corà e Iori. Trovo che quest’azione di Marco Baldicchi, oltre alla bellezza delle immagini che la documentano (i cui autori sono Enrico Milanese, Fabio Mariacci, Sonia Squartini e Michele Minciotti), abbia la capacità di offrire più livelli di lettura, restituendo un clima e un contesto specifici, quello della Roma degli anni Cinquanta: una stagione avventurosa, fatta di studi d’artista, di condivisione, di incontri, di conflitti, di splendori e miserie, sullo sfondo di una città che, come ricorda Giuseppe Uncini in una dichiarazione nella meravigliosa biografia di Luca Ronchi dedicata a Mario Schifano, «in quel momento, era una provincia, ma anche internazionale»¹¹² e in cui, citando Plinio De Martiis, «non c’era quella divisione che c’è adesso, ma gli scrittori stavano con i pittori, i poeti con i cineasti, gli attori con i musicisti...»¹¹³. E poi c’è la presenza decisiva e simbolica del Tevere, il fiume che unisce Città di Castello e Roma, le due città in cui Nuvolo è nato, anagraficamente e artisticamente. Insomma, un’evo- cazione degli anni romani di Nuvolo e del rapporto di complicità con uno dei più originali poeti italiani, Emilio Villa.

Nell’azione è presente anche una riflessione sul tempo, sul fatto che Baldicchi abbia agito – come sottolinea Aldo Iori nel proprio testo in catalogo – su un «passato recente e non ancora normalizzato», proponendo uno spiazzamento tutt’altro che tranquillizzante – e non è un caso che il titolo del contributo di Iori fosse proprio *Uno spettro s’aggira per il Tevere...*, a sottolineare la dimensione perturbante dell’azione e accentuando «gli elementi di eversione culturale, anticonvenzionalità, eticità, e anche la componente eretica, propri della grande figura poetica di Emilio Villa» – ancora per dirla con Iori¹¹⁴.

Lo scambio e la collaborazione tra Marco Baldicchi e Nuvolo si erano già concretizzati l’anno prima, il 2005, con la realizzazione di *Appunti di viaggio*, le cui pagine – lo abbiamo visto poco fa – vennero disperse nel Tevere durante l’azione. Nuvolo invitò Baldicchi a realizzare insieme un libro d’artista, nel quale figurano cinque opere – o ‘invenzioni’, per meglio dire – di Nuvolo stesso, le quali, pagina dopo pagina, si alternano al fluire del componimento poetico di Baldicchi¹¹⁵. Il libro appartiene alla serie delle *Esoedizioni*, libri d’artista a tiratura limitata nei quali le opere di Nuvolo dialogano con i testi di amici poeti e scrittori. Il termine ‘esoe- dizione’ è stato coniato da Emilio Villa per identificare un tipo di produzione che uscisse – esondasse – dai parametri tradizionali dell’editoria. Ed è una bellissima corrispondenza che la prima ‘esoe- dizione’ sia stata pubblicata nel 1954, proprio con i testi di Emilio Villa, e l’ultima nel 2005, con i testi di Marco Baldicchi, con Nuvolo a fare da trait d’union tra Baldicchi e Villa. Ricorda Marco Baldicchi a proposito di *Appunti di viaggio*: «Per me fu una lunga gestazione che durò un anno, fatta di vari tentativi. Nei testi che scrivevo parlavo di lui, Nuvolo invece mi diceva che dovevo parlare di me. Alla fine ci riuscii. È stato il suo ultimo libro».

Sempre Baldicchi mi ha rivelato un dettaglio degno di nota che riguarda il libro: Nuvolo, infatti, realizzò

¹¹²Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan & Levi, Milano, 2012.

¹¹³Ivi.

¹¹⁴Aldo Iori, *Uno spettro s’aggira per il Tevere...*, in Marco Baldicchi, *Op. cit.* 2006.

¹¹⁵Nuvolo, Marco Baldicchi, *Appunti di viaggio e cinque invenzioni di Nuvolo*, esoe- dizione, Città di Castello, 2005.

le cinque serotipie che si trovano all'interno della pubblicazione utilizzando il retro delle serigrafie non firmate di Renato Guttuso – evidentemente delle prove – sottolineando così l'importanza dell'economia di mezzi, del lavorare con quel che si ha, del non buttar via nulla – altra cifra della pratica di Nuvolo. E, dunque, se si andasse a vedere il retro delle serotipie che compaiono nel libro di Baldicchi, probabilmente si potrebbero trovare dei 'brandelli' guttusi.

Credo che questo lavoro a quattro mani tra Nuvolo e Baldicchi sia la piena espressione di quel 'fare insieme' che ha caratterizzato l'intera vicenda artistica di Nuvolo, e che si può riscontrare nelle tantissime collaborazioni e incontri, di cui si è già parlato in questa sede, e che hanno portato Katie Larson a coniare la felice espressione di 'miglior fabbro', alludendo proprio alla straordinaria capacità di Nuvolo di affrontare, trattare e maneggiare i processi serigrafici.

È sufficiente andare nel sito dell'Archivio Nuvolo per scoprire le collaborazioni di Nuvolo nel corso degli anni: credo possa aiutare a comprendere la diversità e la complessità degli autori che si sono affidati a lui e, di conseguenza, la sua abilità. Un parterre di autori che abbraccia mezzo secolo di storia dell'arte contemporanea¹¹⁶. Solo per citarne alcuni: Carla Accardi (*Rosso-Verde*, 1990), Alighiero Boetti (*Simmetria e specularità*, 1990), Corrado Cagli (*Fiori*, 1968), Ettore Colla (*Copertina*, 1954), Luciano Fabro (*Il plui biel quadr*, 1989, peraltro con interventi a mano dello stesso Fabro), Renato Guttuso (*Gott mit uns*, 1978-1981), Sol LeWitt (*Counterpoint*, 1987), Umberto Mastroianni (*Vortice*, 1977), Mario Merz (*6 case a Sidney*, 1981-1982), Giulio Paolini (*Signore e signori...*, 1989), Giulio Turcato (*Comizio*, 1978)...

Lo stesso Nuvolo in un'intervista all'emittente televisiva locale Tevere TV nel 1993, ha dichiarato a proposito di queste collaborazioni: «Sono tutte opere di amici artisti con i quali ho collaborato per la riproduzione o la produzione di oggetti d'arte seriali in quantità limitata, di solito cinquanta o cento copie come le tirature di grafiche. [...] È stata interessantissima da tutti i punti di vista, dal punto di vista della curiosità, del fare le cose sempre diverse, fatte da mani diverse, quindi cimentarsi nel rifare il gesto dell'altro collega. Ma anche perché è stata una maturazione, questo venire e divenire sempre insieme a questi personaggi che non erano gli ultimi arrivati, anzi, erano i primi arrivati. Anche perché io, un po' presuntuosamente, ho sempre posto delle condizioni a questi amici, [che loro] hanno accettato appunto perché erano amici. Non ho mai fatto dei bon à tirer, cioè io non ho mai fatto una copia d'esame per l'autore che doveva firmare e approvare le tirature»¹¹⁷.

Per Nuvolo, quella della serigrafia era dunque un'avventura sempre diversa e stimolante, nella quale si esprimeva il suo piacere di lavorare non soltanto 'per' gli artisti, ma soprattutto 'con' gli artisti, cercando di spingersi nella direzione contraria all'assunto di Walter Benjamin sulla perdita dell'aura, dovuta all'avvento delle moderne tecniche di riproduzione delle immagini. Nuvolo si immedesimava nel lavoro e nel 'fare' degli altri artisti e credo che la differenza sostanziale con altri stampatori risiedesse proprio nel suo essere artista, nel capire, interpretare e rispettare le complessità formali e concettuali dei 'colleghi'. Non solo un lavoro, ma un modo di stare al mondo, un'attitudine in cui curiosità, umiltà e saper fare hanno permesso a Nuvolo di 'mettersi al servizio', mantenendo al tempo stesso un'autorialità. Ed è per questo che gli esiti erano esaltanti.

Da questo punto di vista, è significativo un aneddoto raccontatomi da Paolo – figlio e collaboratore di Nuvolo nell'Atelier chiamato 'Multiplo Serigrafico', a Città di Castello – a proposito dei *Fiori* di Cagli. Nuvolo, infatti, mise l'originale in mezzo alle riproduzioni serigrafiche, e Cagli stesso non riuscì a distinguerlo! In quel caso, infatti, Nuvolo era riuscito a riprodurre lo stesso tipo di pressione e il conseguente passaggio di colore attraverso la carta, ottenendo una differenza dall'originale impercettibile, al punto da trarre in inganno lo stesso autore. È stato sempre Paolo Ascani a mostrarmi le sequenze di stampa di alcuni progetti di Nuvolo, così da capire il numero, oserei dire impressionante, e l'accuratezza dei passaggi – le 'battute' – per arrivare all'immagine desiderata, quasi un lavoro di scomposizione e ricomposizione dell'originale. Credo che in questo suo fare, Nuvolo abbia isolato e sublimato quello che si potrebbe definire una specie di '*genius loci* tipografico', che ancora oggi contraddistingue l'area di Città di Castello e dell'Alta Valle del Tevere, con le sue imprese – grandi, medie e piccole – dedite alla stampa e alla produzione tipografica. E non è un caso che anche i genitori di Nuvolo fossero dei tipografi.

Vorrei soffermarmi, infine, su un ultimo progetto artistico al quale Nuvolo ha preso parte nel 2007, *Urlo muto*, sempre complice di Marco Baldicchi¹¹⁸. *Urlo muto* è stato un happening che ha avuto luogo in un pomeriggio nel giugno del 2007, e che ha coinvolto alcune persone vicine a Baldicchi. Le fotografie

¹¹⁶Cfr. Aldo Iori, *Per una serigrafia empatica, L'attività dell'Atelier grafico di Nuvolo*, in Bruno Corà Maria Ausilia Binda, Aldo Iori, *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, Petrucci, Città di Castello, 1992.

¹¹⁷Nuvolo *la pittura e l'atelier di grafica*, intervista a TTV, 1993. <https://www.archivionuvolo.it/biografia-artista/scritti-di-nuvolo/>

¹¹⁸Marco Baldicchi, *Urlo muto*, opuscolo stampato in occasione della mostra omonima, Città di Castello, 2007.

che costituiscono l'esito di quell'evento mostrano tutte delle persone con la bocca spalancata: sembrano delle grida disperate, degli ululati, ma in realtà quelle persone stanno semplicemente sbadigliando (tra gli altri partecipanti, oltre a Nuvolo, mi piace ricordare gli artisti Bruno Zieger, Elio Mariucci e Luca Santinelli). L'*Urlo muto* è dunque lo sbadiglio, un atto su cui Baldicchi si è concentrato per metterne in risalto l'ambiguità e la forza quasi sovversiva, attraverso questi ritratti anticonvenzionali – in effetti, quando si posa per una foto, in genere si sorride o al limite si fa un'espressione neutra, non di certo uno sbadiglio. Mi faceva piacere sottolineare, ancora una volta, la partecipazione di Nuvolo, che appare tra le persone raffigurate. Lo si riconosce bene, unico 'sbadigliante' senza lo sfondo nero, perché impossibilitato a recarsi nel luogo dove Baldicchi aveva allestito il set. Da oltre quindici anni conservo in casa il ricordo che Marco Baldicchi mi ha voluto donare di quell'esperienza, attraverso delle Polaroid che ho incorniciato e attaccato alla parete e che tengono viva, in maniera per me intima, non soltanto la memoria del progetto artistico, ma anche quella di Nuvolo.

Nel documentario realizzato da Giuseppe Sterparelli per Sky Arte nel 2018, Marco Baldicchi ha dichiarato che «Il maestro è colui, o colei, che ti rende migliore»¹¹⁹. Sono convinto che Nuvolo abbia reso migliori tante persone, anche in considerazione della sua esperienza di docente in diversi istituti in Italia e poi all'Accademia di Belle Arti di Perugia. Ne sono convinto perché, pur non avendolo mai conosciuto, dagli episodi che ho avuto modo di ripercorrere si può intuire la sua attitudine, la sua generosità, la sua apertura. Spero che questo mio intervento – attraverso vicende magari laterali, ma che conosco più da vicino – sia inserito in maniera non inappropriata tra tante voci autorevoli; ma soprattutto mi auguro che le cose dette abbiano messo in luce la capacità di Nuvolo di essere complice e ispiratore, in varie forme, degli artisti e delle persone che lo hanno incrociato.

119 Marco Baldicchi in *Nuvolo Nuntius Celatus*, regia di Giuseppe Sterparelli, docu-film Sky Arte HD, 2018.

Introduzione

Sono stata chiamata come testimone diretta a offrire una ricostruzione del periodo in cui Nuvolo ha svolto attività come docente di Pittura e come Direttore nell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia. Ho accettato con piacere per vari motivi: per quel tanto che basta a ripercorrere una fase, direi incantata, della mia gioventù e di tante persone qui presenti, per riconoscere il privilegio del vissuto di quegli anni Ottanta in Accademia a Perugia, ma soprattutto per aver conosciuto Nuvolo e aver lavorato a diretto contatto con lui, in occasione della classificazione dei suoi lavori per alcune sue mostre insieme al professor Bruno Corà.

Pur essendo studentessa di storia dell'arte alla Facoltà di Lettere all'Università degli Studi di Perugia, frequentavo le attività dell'Accademia. Avevo molti amici che vi erano iscritti ed ero attirata e affascinata dal colorato turbinio di attività che ruotavano intorno all'Accademia; quindi preferivo la vitalità dell'arte 'in carne ed ossa' ed ero disposta, spesso, a disertare le lezioni un po' noiose (così a confronto mi parevano) nelle più tristi aule di piazza Morlacchi, non molto distanti dall'Accademia¹²⁰.

Si partiva da Assisi in macchina e si trascorrevano le giornate in Accademia, che si prolungavano in frequenti cene con i docenti nelle loro abitazioni (le cene al ristorante erano proibitive e non ancora accessibili a quei tempi per noi studenti e un'abbondante spaghetтата risolveva) e spesso con vari artisti che transitavano a Perugia o erano invitati a incontri in Accademia¹²¹. Seguivano nottate di discussioni sull'arte, di progettazione e organizzazioni di mostre e *performance*. Insomma una vera *full immersion* nella realtà vivace dell'arte di quegli anni.

La linea del tempo scivolava inevitabilmente negli anni Ottanta, mentre ancora si masticava il *mood* dei già mitici anni Settanta: la messa in discussione della tradizione e la critica alle istituzioni culturali, le sperimentazioni artistiche e le pratiche di cultura alternativa, la partecipazione politica e post politica e molto altro. Quella semplicità e naturalezza, spontaneità del vivere, la condivisione relazionale, di intenti e speranze di quegli anni oggi può risultare non comprensibile alle nuove generazioni di studenti *millennials* che sono cresciuti in un mondo molto differente da quello di allora; storicizzare il Sessantotto, per esempio, non è lo stesso che averlo vissuto in prima persona. Questo mio *storytelling*, quindi, per i giovani artisti di oggi, formati nella cultura dei social, potrebbe avere un vago sapore *vintage*, ma d'altra parte il ripercorrere la storia dell'Accademia di Belle Arti di Perugia è sicuramente funzionale anche a loro per comprendere pienamente l'istituzione che frequentano, nonché la personalità e il contributo che Nuvolo ha dato nel costruirne un segmento sia in veste di attore protagonista ma soprattutto nel ruolo di regista di quella che appare come una trasformazione profonda.

Vorrei dare inizio alla mia breve ricostruzione spiegando il perché dell'appellativo scelto nel titolo *Un docente fuori di sé* che si addice bene a Nuvolo: da una parte per il suo carattere 'indomito e partigiano' e, dall'altra, per il riferimento a *Un architetto fuori di sé* una pubblicazione 'irriverente' di Marta Lonzi¹²², sorella di Carla Lonzi, una critica d'arte che ho studiato e amato molto. Nel 1982 Marta Lonzi cercava, all'interno del mondo dell'architettura e dell'università italiana declinato al maschile, di rivendicare una nuova identità, di ridefinire un ruolo fuori dall'istituzionalità accademica, incentrato sulla funzione della creazione artistica al femminile e una nuova appartenenza rispetto a quella.

Nel caso di Nuvolo, è ben chiaro, non è una questione di distinzione di genere nell'architettura ma di didattica dell'arte e il paragone può essere consono a confermare uno stile, un fermento storico politico e sociale di quegli anni, una tendenza culturale in spazi e situazioni paralleli, in Italia e non solo, tesi a mettere in discussione e ripensare i ruoli, le funzioni, le attitudini delle pratiche espressive legate alla creazione artistica.

Nuvolo quindi 'fuori di sé' cioè fuori dall'Arte, con la A maiuscola, dall'Accademia, anch'essa con la A maiuscola, come istituzione ingessata in una tradizione e in un conservatorismo, anche nel pensiero; fuori da un insegnamento incanalato e 'blindato' nelle cattedre di discipline predefinite e non più consone con i tempi, nelle aule, nei programmi obsoleti.

¹²⁰Antonio Pazzaglia, Oriano Baldelli, Pasqualina Bianchini, Eduard Winklhofer erano gli amici con cui dividevo anche l'abitazione.

¹²¹Bruno Corà, Antonio Gatto, Osvaldo Ciarapica, Antonio Todini, Gianfranco Ercolanoni, naturalmente spesso anche Nuvolo, erano i docenti con i quali più spesso ci si incontrava anche fuori dell'orario didattico.

¹²²Marta Lonzi, *L'architetto fuori di sé, Scritti di Rivolta Femminile*, Prototipi, Milano, 1982.

Predisposizione a

Qui mi vengono immancabilmente in aiuto le parole di Emilio Villa che 'meravigliosamente' introducono e si adattano a questa natura di Nuvolo: «nella sua propria disperata vigorosa risoluzione personale; ma soprattutto di mettere insieme, articolare, contrare, contrarre, concentrare, legare, allegare, consumare trame e contesti di campi minori»¹²³.

Le definizioni di Villa della pittura di Nuvolo sembrano estendersi ed esaltare quella sua *forma mentis* tesa a plasmare la realtà attorno e creare, rendere vera la metafora di *verus nuntius amnioticus* «manovratore del territorio, del dominio, del campo»¹²⁴.

Ma cominciamo dagli inizi. Nel lontano 1961 Nuvolo, con una lettera al Ministero della Pubblica Istruzione, presenta un testo, *La serigrafia nelle scuole*, che indica già una certa sensibilità e interesse alla dimensione della didattica. In questo caso la richiesta dell'introduzione della serigrafia negli Istituti di formazione artistica era vista come svecchiamento delle procedure e apertura verso tecnologie innovative nel campo dell'arte.

Scriva Nuvolo nell'introduzione: «La spinta che ha riempito e condizionato gli ultimi quindici anni si sta oggi esaurendo: oggi si cessa di ricostruire e si ricomincia a costruire. Il dopoguerra è finito. Il provvisorio è finito. Incalzano necessità nuove. Urgono scelte nuove in ogni campo delle attività umane. È in questo clima di attualizzazione che si inserisce la richiesta di istituzione di sezioni di serigrafia negli Istituti Grafici, nelle Scuole d'Arte e nella Media unificata. La serigrafia è infatti entrata a far parte dei più importanti sistemi di stampa»¹²⁵.

Nella conclusione specifica: «A nostro avviso niente impedisce l'ingresso nella nuova scuola di questo fondamentale metodo di stampa in continuo sviluppo e che sempre più rappresenterà, anche in Italia, una fonte di progresso e di lavoro. Tutto anzi consiglia questo ingresso in una Scuola che voglia essere al passo coi tempi e creare preziosi tecnici che possano trovare occupazione lo stesso giorno della fine dei corsi»¹²⁶.

La ristrutturazione didattica dell'Accademia di Perugia

Questa sensibilità, con una determinata volontà e un preciso progetto, verrà applicata nello sforzo di ridisegnare e ristrutturare le scuole d'arte, di allontanarsi da una ormai anacronistica *cornice* (per usare una metafora pittorica), inserendosi così un flusso di generale revisione dell'istruzione artistica nazionale. Attraverso la sua esperienza di docente all'Istituto d'Arte, incarico che riveste dal 1969 negli istituti di Vasto, Foggia e Roma, Nuvolo era già entrato nel vivo delle questioni di metodologia e didattica. Sono anni nei quali si sviluppano profonde e diffuse riflessioni sui contenuti e sul senso della trasmissione dei saperi e anche di forte partecipazione democratica, e non solo, nelle istituzioni scolastiche¹²⁷.

Nuvolo giunge all'Accademia di Belle Arti di Perugia come vincitore del concorso nazionale per la nomina di un docente per la Cattedra di Pittura nell'anno accademico 1977/78. In seguito viene nominato Direttore dal Consiglio Accademico presieduto dal Presidente Ingegnere Mario Serra. Nuvolo rimarrà Direttore fino al novembre 1984.

Nuvolo inizia, con impegno e determinazione, un'opera di cambiamento, attualizzazione e modernizzazione dell'Istituzione privata con una sistematica revisione strutturale attuata su vari fronti. Egli dà il via ad un processo che, non senza difficoltà e forti resistenze da parte dei poteri più conservatori della città, ha contribuito a costruire il progressivo passaggio all'attuale statalizzazione dell'Accademia¹²⁸.

Tra le innovazioni si ricordano: la regolarizzazione delle procedure di acquisizione di docenti tramite concorso nazionale, e quella dei contratti del personale precario oltretutto l'istituzione di Corsi Speciali in discipline complementari a quelle delle tre Scuole di Pittura, Scultura e Scenografia¹²⁹.

Questo fa sì che l'Accademia di Perugia si differenzi molto dalle altre istituzioni private del suo livello

¹²³Emilio Villa, *Nuntius celatus*, in *Nuvolo – "Nuntius Celatus"*, catalogo della mostra personale, testi di Fortunato Bellonzi, Corrado Cagli, Ettore Colla, Bruno Corà, Enrico Crispolti, Nello Ponente, Cesare Vivaldi, Emilio Villa, Galleria Lo Spazio, Delta, Roma, 1971.

¹²⁴Ivi.

¹²⁵Nuvolo, *La serigrafia nelle scuole*, Roma, 1961. Dattiloscritto conservato presso Archivio Nuvolo, Città di Castello, <https://www.archivionuvolo.it/biografia-artista/scritti-di-nuvolo>

¹²⁶Ivi.

¹²⁷Decreti Delegati, una raccolta di sei atti normativi emanati in Italia tra il luglio 1973 ed il maggio 1974, costituirono il primo tentativo di dare una effettiva, ordinata e coerente attuazione ai principi della Costituzione della Repubblica Italiana concernente la scuola statale italiana.

¹²⁸L'Accademia di Belle Arti di Perugia è fondata nel 1573 e nel 1912 è esclusa dalla riforma nazionale delle accademie. Con le accademie di Genova, Ravenna, Bergamo e Verona è un'Accademia storica che gode in alcuni momenti di sovvenzioni ministeriali. Nel 1974 lo status giuridico dei docenti è equiparato a quelli dello Stato.

¹²⁹Gli assistenti precari Osvaldo Ciarpica, Antonio Todini, Fabrizio Fabbri e Gianni Sani vengono contrattualizzati a tempo indeterminato; vengono istituiti i concorsi a Cattedra vinti da Bruno Corà (Storia dell'Arte), Adriano Urbano (Scenografia), Bruno Paglialonga (Incisione), Antonio Gatto (Assistente Pittura), Eliseo Mattiacci (Scultura), Marilena Scavizzi (Assistente Incisione), Aldo Iori (Assistente Storia dell'Arte). Tra le materie inserite o rinnovate si ricorda Estetica, Percezione Visiva, Modellistica, Fotografia.

(poi comparto AFAM) diventando modello anche per future riforme nelle accademie statali¹³⁰.

Il maestro Nuvolo

La questione del rinnovamento non si limita alla sistematizzazione e ridisegno dell'offerta formativa istituzionale. Il nuovo insegnamento, contemporaneamente, prevedeva un cambiamento dei contenuti e delle pratiche artistiche che sono alla base della docenza: metodologia e didattica, quindi.

Con l'appoggio del Consiglio Accademico e del Collegio dei Docenti, viene avviata una vera e propria sperimentazione didattica. Tutti coloro, studenti e non, che hanno frequentato l'Accademia in quegli anni, hanno il ricordo di Nuvolo come un maestro che agiva al di là dell'essere mero docente; agiva in uno spazio-aula divenuto allargato e senza muri di confine; con il suo esempio, la sua umanità e la sua perspicacia ha indirizzato, consigliato, 'aperto occhi, corpo e anima' all'arte.

Si può ancora insegnare arte? E come?

Se la risposta a questi interrogativi Nuvolo l'ha trovata, deve averla attinta dal suo *amnioticus* villano riproponendo e riprendendo dal contesto e dall'*humus* culturale e politico di quegli anni un'idea nello stesso momento radicale e innovativa. Le parole iniziali di Villa «mettere insieme, articolare, contrare, contrarre, legare, allegare, consumare trame e contesti in campi minori» divengono indicative del programma didattico di Nuvolo e della sua concezione di un'istituzione dove il fare si abbina indissolubilmente al pensare senza priorità dell'uno sull'altro.

Immaginando una connessione di respiro storico più ampio, possiamo fare riferimento ad una intersezione tra cultura e tecnologia che insegue esperienze artisticamente rivoluzionarie precedenti come la Bauhaus¹³¹.

La risposta di Nuvolo è stata: creare un clima di apertura, di contatto, confronto, dialogo, curiosità e nutrimento, intelligenza ed energia che dall'interno dell'Accademia potesse transitare in osmosi anche verso il mondo esterno, verso la città e il suo pubblico, sollecitando una progressiva sprovvincializzazione dell'ambiente artistico perugino.

Portare artisti all'Accademia di Perugia, rinnovare gli spazi, gli orizzonti di pensiero, ricambiare le categorie dello sguardo, i *focus* attraverso le testimonianze e il lavoro di personalità significative e intercettando una sorta di multidisciplinarietà.

Nuvolo già inizialmente come docente e in seguito, soprattutto come direttore, si impegna a creare uno spazio nuovo di pensiero e azione aprendo prima di tutto la Biblioteca, ma anche le aule stesse per far circolare innovazione e creatività.

Un laboratorio per l'arte: eccellenze artistiche a Perugia

Da questa rinnovata situazione nascono una serie di attività, mostre, incontri con artisti, viaggi di studio alle mostre e musei in altre città, un'incalzante attività di eventi paralleli, che hanno generato una nuova crescita della coscienza, della percezione del lavoro artistico e della preparazione all'arte da parte di studenti e studentesse.

Dal 1980 Nuvolo con il professor Bruno Corà, docente di Storia dell'arte dal 1979, e con il corpo docente, organizzano una serie di incontri con artisti e critici intitolati *Incontro con l'artista e la sua opera* ai quali sono chiamati a partecipare tutti gli studenti, i docenti dell'Accademia e del contiguo Istituto d'Arte, esperti esterni e tutti coloro che in città erano interessati all'arte¹³².

Oltre il valore di intento culturale, dovremo ricordare anche l'impegno per avere a Perugia personalità internazionali e, di conseguenza, i notevoli sforzi economici per reperire le risorse atte a realizzare l'ospitalità per gli artisti, la comunicazione degli eventi e la stampa degli atti degli incontri. Tutto questo è stato possibile anche grazie alla generale condivisione del progetto didattico e alla fattiva collaborazione tra docenti e studenti che hanno prestato il loro generoso contributo all'organizzazione degli eventi.

Nel tempo della direzione di Nuvolo, durante gli incontri organizzati, si sono succeduti in Accademia, molto spesso in Biblioteca, ma anche nelle aule e in altre sedi cittadine, i seguenti artisti e personalità critiche:

¹³⁰Le resistenze in città furono numerose con interpellanze comunali contro la didattica che non rispettava i principi accademici dell'istituzione storica. A seguito di una denuncia vi fu anche un'ispezione ministeriale della Dott.ssa Quadrale che nella sua relazione sottolineò l'alto valore qualitativo dell'offerta didattica e additò l'Accademia come esempio di una didattica innovativa.

¹³¹Sono stati fatti approfondimenti didattici sull'esperienza della Bauhaus e della Scuola di Ulm che in quegli anni erano spesso riferimento necessario nelle discussioni del corpo docente e nelle riunioni con gli studenti.

¹³²La contiguità dell'Accademia e dell'Istituto Statale d'Arte nel medesimo complesso di San Francesco al Prato permetteva già agli studenti della scuola media superiore di essere partecipi di un clima artistico generando la scelta successiva dell'Accademia come naturale proseguimento di un percorso didattico.

Marco Bagnoli (31 marzo 1980), Enrico Castellani (10-11 dicembre 1980), Michelangelo Pistoletto (con Maria Pioppi, 2-3 marzo 1981), Giulio Paolini (28 aprile 1981), Luciano Fabro (con gli artisti della Casa degli Artisti: Trovato, Chiodi, Protti, Quartana, Almeoni e la critica d'arte Jole de Sanna, 5 marzo 1982), Mario e Marisa Merz (26-27 aprile 1983), Sol LeWitt (24 maggio 1983), Giorgio Funaro e Rita Rivelli (Studio Forme, 5 marzo 1984), Carla Accardi (13 marzo 1984), Emilio Villa (27 marzo 1984), Guido Strazza (5 aprile 1984), Ugo La Pietra (14 maggio 1984), Giulio Decima (16 maggio 1984) e Edgardo Mangucci (22 maggio 1984)¹³³.

Nell'epoca attuale in cui la formazione didattica è strutturata in lauree triennali e biennali, master e crediti, lezioni e talk su piattaforme informatiche, sistemi di istruzione rigidi con governance vincolate all'Europa o ai PNRR di turno, algoritmi impazziti, il mondo dell'istruzione artistico-accademica ai tempi di Nuvolo in ABA, può apparire oggi come un'esperienza utopica, visionaria, in qualche modo anomala e sicuramente lo è stata nella sua dimensione di portata valenziale irripetibile nella sua particolarità, innovatrice nella sua carica rivoluzionaria.

Oltremodo assuefatti e viziati ad altra tipologia di memorizzazione degli eventi e delle immagini artistiche (file, video, registrazioni), la relativa documentazione delle attività intraprese nel periodo analizzato risulta minimale trattandosi esclusivamente di: comunicati stampa su fogli ciclostilati, rarissimi opuscoli composti su semplici trascrizioni del dibattito (*Atti dell'incontro*), il più delle volte editati con una grafica povera ed essenziale spesso a cura dei docenti stessi coadiuvati dagli studenti, e raro materiale di documentazione fotografica. Si potrebbero definire tracce archeologiche di un passato recente. Ma proprio da quei comunicati stampa, insieme alla memoria dei testimoni di allora che è possibile ricostruirne il clima culturale, gli obiettivi didattici e le finalità.

Interessante, a questo proposito, è la frase di incipit del testo del Presidente Mario Serra al catalogo *pre/visioni*: «Da oltre un decennio le Accademie di Belle Arti sono in crisi. [...] In questo quadro di crisi e di incertezza l'Accademia di Belle Arti di Perugia ha ritenuto di non attendere passivamente che i problemi decantassero e che da qualche parte giungessero a soluzione»¹³⁴. A queste parole Nuvolo fa seguito con un testo di introduzione: «Nel 1979 questo Consiglio elaborò una proposta di indirizzo didattico fondata sull'ipotesi di interdisciplinarietà che tendeva da un lato ad interrelate e coordinare le pratiche specifiche del pensare e fare artistico e dall'altro a introdurre la complessità della dimensione professionale in un rapporto dialettico tra un'istituzione di studio, i suoi soggetti e l'ambiente artistico esterno, le sue problematiche, i suoi protagonisti. Si è così iniziata un'attività d'incontro con artisti contemporanei [...] In tal senso si è aperta una nuova fase di ricerca e sperimentazione che partiva dalla consapevolezza dell'obsolescenza dei modelli precedenti e da una feconda e salutare messa in crisi di certezze che avevano in realtà esaurito il loro potenziale di adesione convinta [...] Accanto allo svolgimento di una didattica rivolta a fornire all'allievo le necessarie capacità tecniche, si è voluta introdurre e sviluppare l'attitudine alla riflessione estetico-critica sui modi e sulle motivazioni del fare arte nel mondo contemporaneo»¹³⁵.

Il campolargo: contesti storico-culturali di riferimento

Se si volesse poi allargare lo sguardo e distillare, ricercare in qualche modo le radici di questa inclinazione, potremo risalire non solo alla già citata Bauhaus, ma alle più dirette esperienze della rivista "Arti Visive" alla quale Ettore Colla, e poi Emilio Villa, chiamò a collaborare Nuvolo in più occasioni negli anni Cinquanta. Oppure intravedere gli esiti perugini in pratiche artistiche di poco precedenti come quelle riportare nel libro *Autoritratto* di Carla Lonzi, ormai diventato un testo fondamentale e ineludibile per lo studio dell'arte contemporanea italiana e non solo¹³⁶. Non è affatto casuale che alcuni degli artisti invitati all'Accademia di Perugia, come Paolini, Fabro, Castellani e Accardi siano presenti nel testo di Lonzi. *Autoritratto* è un meta-modello di critica d'arte fondato su dialoghi tra critico e artista che ha messo in discussione le modalità critiche precedenti e aperto la strada a un modo differente di intendere il rapporto tra critico, artista, opera e pubblico.

Per lasciare aperto lo spazio proprio della relazione, la critica, o il docente, fa un passo indietro e dialoga con l'artista in, si direbbe oggi, un'interfaccia alla pari di scambio creativo.

¹³³Pistoletto ha realizzato una serie di performance in vari luoghi della città tra cui la piazza IV novembre di fronte alla Fontana Maggiore e al Pozzo Etrusco. Degli incontri con Castellani, Pistoletto, Paolini, Fabro, Accardi sono stati pubblicati gli *Atti dell'incontro*. L'incontro con Villa è stato pubblicato in Emilio Villa, *Conferenza*, Coliseum, Roma, 1997. Sol LeWitt ha progettato e realizzato con alcuni studenti un grande *Wall drawing* ancora visibile nel corridoio d'ingresso dell'Accademia.

¹³⁴Cfr. *pre/visioni, procedimenti operativi e opere emerse dall'attività didattica dei corsi di pittura, scultura e scenografia dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia, eseguite dagli studenti negli anni dal 1979 ad oggi*, catalogo della mostra, 8-9 maggio 1982, San Francesco al Prato, Perugia, 1982.

¹³⁵ Ivi.

¹³⁶ Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Milano, 1969.

Apprendo i volumi che riportano gli *Atti degli incontri* non si può non notare una somiglianza con il testo di Lonzi; la differenza, e anche la novità, è che questa operazione di confronto avviene in un contesto istituzionale, una scuola d'arte come l'Accademia e con la partecipazione attiva degli studenti che sono stati precedentemente informati dell'opera dell'artista, delle sue problematiche e della sua poetica; preparati, quindi, ad una partecipazione attiva.

Un interessante caso è anche quello dell'incontro con Luciano Fabro. Anche lui amico di Carla Lonzi, ha partecipato con Jole De Sanna, storica dell'arte e docente a Brera, con gli studenti e gli artisti della Casa degli Artisti di Milano ma anche con un gruppo di studenti dell'Accademia di Carrara dove Fabro era docente¹³⁷.

Tutte queste attività hanno contribuito a creare un fertile e stimolante clima culturale in città ed un interesse che ha condotto alla nascita di spazi per l'arte e iniziative di esposizioni cittadine¹³⁸.

Mostre didattiche

Particolare importanza sono le mostre didattiche realizzate dall'Accademia in varie sedi tra le quali è bene ricordare Villa Fidelia a Spello, la Rocca di Assisi, il paese di Fontignano.

Una grande mostra riassuntiva dell'attività didattica del primo triennio, di cui rimane il catalogo, viene allestita in San Francesco al Prato, chiesa romanica adiacente alla sede dell'Accademia e in stato di abbandono. La mostra *pre/visioni* presenta le opere di 65 studenti in un allestimento curato dai docenti e dagli studenti dell'Accademia¹³⁹.

È interessante riprendere le parole di Nuvolo nella prefazione al catalogo:

«Pre/visioni la prima mostra che documenta pubblicamente l'attività dell'Accademia attraverso i procedimenti operativi e gli elaborati degli studenti dei corsi di Pittura, Scultura e Scenografia negli ultimi tre anni accademici [...] offrire una valutazione pubblica della produzione artistica [...] per aprire un confronto tra artisti ma anche per aprire alla città e Regione [...]. Rientra in una nuova fase di ricerca e sperimentazione che partiva dalla consapevolezza dell'obsolescenza dei modelli precedenti e dalla messa in crisi di certezze sui modi e sulle motivazioni del fare arte nel mondo contemporaneo [...]. Nella consapevolezza che tale disegno didattico è avviato ma non concluso, si è voluto fare ugualmente il punto del processo in atto, sui primi risultati, sulle contraddizioni, e sulla interessante dinamica venutasi a creare. Offrire una base di osservazione reale su quanto viene fatto nell'Accademia di Belle Arti di Perugia ci è sembrato il modo migliore per sviluppare una proficua discussione e per uscire da ottiche approssimative sulla conoscenza delle attività accademiche»¹⁴⁰.

La mostra è affiancata da una tavola rotonda di confronto sulle problematiche dell'insegnamento nelle accademie di belle arti in Italia e si situa alla vigilia dell'apertura della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea a Perugia, e «il Consiglio si augura che l'iniziativa sviluppi rapporti di interscambio tra l'Accademia, i suoi giovani e l'intero tessuto regionale»¹⁴¹.

Mostre e convegni

L'Accademia in quegli anni opera anche una significativa apertura verso la città con mostre storiche e convegni. Tra le varie sono da segnalare tre importanti episodi.

Il primo riguarda la mostra *Musil cento anni: vita, opera, significato di Robert Musil nel I centenario della nascita (1880-1980)* realizzata presso la Biblioteca Augusta, e in collaborazione con questa, grazie alla presenza di Hubert Decleva in Perugia, intellettuale austriaco e fine conoscitore della cultura mitteleuropea¹⁴². La mostra dimostrava l'importanza di un impegno dell'Accademia anche su fronti diversi da quelli dell'arte visiva.

Il secondo, più prestigioso, è il Convegno Europeo *Lo Spazio per l'arte oggi*, realizzato in collaborazione con la Regione Umbria e Provincia di Perugia presso la Villa Piccolomini a Colombella nei pressi di Pe-

137Anche Fabro ha attuato una didattica particolare in Accademia. Cfr. Luciano Fabro, *Lezioni 1983-1995*. A cura di Silvia Fabro. Milano, Scheiwiller, 2022.

138In quel periodo e in anni immediatamente successivi sono attive gallerie d'arte contemporanea come Il Saggittario, Piano Nobile e Il Sole e si fondano associazioni come Opera o Il Cavallo di Troia. Da segnalare tra le mostre *Segni per la pace*, del 1981 a cura di Bruno Corà e Giulio Carlo Argan, e *Attraversamenti*, del 1984 a cura di Maurizio Calvesi e Maria Vescovo, che presentano opere di artisti di livello internazionale negli spazi della Rocca Paolina, di Palazzo dei Priori e altri spazi cittadini recentemente restaurati.

139*pre/visioni, procedimenti operativi e opere emerse dall'attività didattica dei corsi di pittura, scultura e scenografia dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia, eseguite dagli studenti negli anni dal 1979 ad oggi*, 8-29 maggio 1982, San Francesco al Prato, Perugia.

140Ivi.

141Ivi.

142*Musil cento anni: vita, opera, significato di Robert Musil nel I centenario della nascita (1880-1980)*, 20 maggio - 20 giugno 1980, Biblioteca Augusta, Perugia.

rugia¹⁴³. Tale convegno si sviluppa intorno alla prospettiva dell'affidamento all'istituzione dell'Accademia della gestione della costituenda Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo della Penna, ancora in restauro. Il coordinamento è affidato a Bruno Corà che invita Johannes Cladders, Bruno Mantura, Jan Hoet, Bruno Zevi, Franco Minissi, Johannes Gachnang, Germano Celant, Rudy Fuchs, Jean Louis Fromment, Zdanek Felix, Nick Serota, Franco Farina¹⁴⁴.

Gli ospiti, eccellenze di livello internazionale, si sono confrontati su politiche gestionali e visioni critiche, hanno tracciato ipotesi su momenti e spazi espositivi nonché disegnato strategie di politica d'arte nel territorio. I temi toccati sono stati: *Tutela e promozione delle attività artistiche, Lo spazio espositivo e la struttura pubblica e gli ospiti, Metodi di gestione e produzione critica delle collezioni e delle mostre*. Una tavola rotonda finale ha chiuso il convegno.

Nel testo di accompagnamento firmato da Nuvolo si legge: «Viene esplicitato l'interesse che l'Accademia di belle arti di Perugia ha per una Galleria di Arte Moderna e Contemporanea in una visione di documentazione del territorio ma di apertura alle tendenze artistiche contemporanee nazionali ed internazionali [...] è indispensabile mantenere un'apertura programmatica alle vicende più ampie dell'arte contemporanea per una simbiosi di esperienze col territorio storicamente importante [...]. Una struttura così concepita – di conservazione, promozione produzione di servizi deve essere indispensabile a svolgere la sua funzione, quindi un archivio, una biblioteca una diateca, una sala conferenze, una sala proiezioni, un auditorium privato, un laboratorio di restauro, spazi espositivi, spazi da dedicare alla sperimentazione, un laboratorio fotografico per la documentazione».

Nuvolo, quindi, con Bruno Corà, prefigura un 'museo di movimento' con mostre a rotazione annuale, rivelando una concezione museale assolutamente premonitrice a livello di museologia, museografia e gestione dei beni culturali, gli attuali *museum studies*, ma anche di gestione di politiche e processi partecipativi. Si fa infatti riferimento alla necessità di arrivare a un pubblico più ampio, al problema della comprensibilità della produzione artistica contemporanea, e alla necessità di contribuire alla diminuzione di questo gap storico con un'opera di chiarificazione e divulgazione rivolto al sistema formativo ma anche al pubblico generalizzato per facilitare il contatto con l'avvenimento artistico contemporaneo. Attenzione viene posta, infatti, alla documentazione con una banca dati computerizzata (input-output delle informazioni) collegata a terminali internazionali, precorrendo i siti contemporanei, per una fruizione del patrimonio. Viene, inoltre, auspicata la relazione tra patrimonio pubblico e collezioni private.

Il terzo episodio è *Camera d'arte* la prima mostra italiana sulla fotografia d'arte, ovvero sui fotografi specializzati in foto di artisti e opere d'arte. A esporre alla Sala dei Notari sono invitati i principali fotografi italiani, omaggiando lo scomparso Ugo Mulas: Claudio Abate, Carlo Cantini, Mimmo Capone, Elisabetta Catalano, Fabio Donato, Bubi Durini, Lionello Fabbri, Mimmo Jodice, Salvatore Licitra, Paolo Mussat Sartor, Paolo Pellion di Persano e Massimo Piersanti. L'allestimento è curato dall'Accademia e la realizzazione dagli studenti¹⁴⁵.

Conclusione

Chiudo questo *storytelling* con una considerazione sul senso del tempo: come possono valere la manciata di anni di passaggio di Nuvolo in Accademia se messi a confronto a quei 450 che stiamo celebrando oggi in questa prestigiosa sede? Possono essere attimi / atomi di polvere vaganti nel tempo infinito, oppure un prezioso concentrato che può, in ogni caso, fare da detonatore!

Ad ognuno di noi la scelta!

¹⁴³Lo Spazio per l'arte oggi, Convegno Europeo. Orientamenti culturali e metodi di gestione per la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo della Penna, coordinamento di Bruno Corà, Villa Piccolomini, Colombella (Pg), 27-28-29 maggio 1983.

¹⁴⁴Partecipano: Johannes Cladders, direttore Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach (D), Bruno Mantura, soprintendente aggiunto Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Jan Hoet, direttore Museum Van Hedendaagse Kunst Citadelpark di Gent (B), Bruno Zevi, architetto, storico e critico d'arte, Franco Minissi, architetto e ordinario di Museografia all'Università degli Studi La Sapienza di Roma, Johannes Gachnang, direttore Kunsthalle di Berna (CH), Germano Celant, direttore di "Artforum Europa", Rudy Fuchs, direttore Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven (NL), Jean Louis Fromment, Direttore Centre d'Art Plastiques Contemporains di Bordeaux (F), Zdanek Felix, direttore Folkvang Museum Essen (D), Nick Serota, direttore Whitechapel Gallery di Londra (GB) e Franco Farina, direttore Gallerie Civiche d'Arte di Ferrara.

¹⁴⁵Camera d'arte, fotografia e arte da Mulas ad oggi: Mulas, Abate, Cantini, Capone; Catalano, Donato, Durini, Fabbri, Jodice, Licitra, Mussat Sartor, Pellion di Persano, Piersanti, 12 maggio - 12 giugno 1983, Sala dei Notari, Perugia.

Nuvolo: nomen omen

Apparire e sparire... indole, destino, prassi e teoria di vita: il nome d'arte Nuvolo deriva, come è ben noto, dal nome di battaglia che, giovanissimo, l'artista ebbe durante la lotta partigiana – e che gli venne attribuito per la miracolosa capacità di apparire e sparire, di spostarsi e tramutarsi con la rapida levità fantasmagorica delle nuvole.

Per un verso, non credo sia sbagliato ritenere che guadagnarsi quel nome sia in qualche modo il prologo della sua fortuna critica. Sebbene in senso stretto ovviamente non possa considerarsi tale, d'altro canto in quel nome si coglie un tratto essenziale e fondativo della sua (futura) poetica e della sua (futura) collocazione nella storia dell'arte contemporanea. Non è dunque un caso, ma una logica conseguenza (e la dialettica tra caso e logica, logica e caso è una categoria imprescindibile anche per comprendere il suo lavoro) che quel nome egli lo abbia fatto suo per la vita, come denominazione dell'artista e, così facendo, eleggendolo anche a implicita ma immediata dichiarazione di poetica e di intenti.

Per queste ragioni, dell'apparire e sparire faremo anche un filtro interpretativo, una sorta di *fil rouge* o metafora scenica e in qualche misura anche un metodo, per orientarci nel mare aperto di una fortuna critica vasta e prestigiosa. Analizzando dunque le presenze della sua fortuna critica ma provando anche a capire alcune assenze, talvolta sorprendenti.

Più che un panorama, ci occuperemo qui, con andamento apparentemente rapsodico, di alcuni casi di studio specifici, che ritengo significativi, all'interno del tema e in un orizzonte cronologico che copre i primi decenni di attività, mantenendo tuttavia il metodo e l'attitudine necessari per tracciare, sia pur parzialmente, una storia e controstoria della sua fortuna critica anche internazionale.

I. Emilio Villa (parte prima)

«Nuvolo è nato ventotto anni fa a Città di Castello sui confini proprio dell'Umbria con la Toscana. Tre anni fa è venuto a Roma per trovare modo di dipingere altro, dopo che a Città di Castello aveva già dipinto tutto quello che si può dipingere: le scene del Teatro di Provincia, la cartapesta delle Madonne e gli stendardi delle Confraternite, le stanze dei Patrizi e i cieli notturni con le luminarie del Bengala. Da Città di Castello portava con sé i teneri paesaggi, gli spettri delle quaglie nel covo delle verdi vallate, le risate notturne sulla piazza del Municipio, la tecnica dei giochi di prestigio per i ragazzi dell'oratorio. E ancora ha in sé i sentimenti del prodigio, dell'illuminazione, dell'invenzione, l'istinto della genialità. Con un gesto tra artigianale e contemplativo, tra metaforico e proletario, con la pazienza, l'estro, la furbizia di un ragazzo di campagna, di un eroe rinascimentale, di un monaco cistercense, con la tecnica inventata ex-novo, con brandelli di seta pregiatissima con un telaio e i colori alla nitrocellulosa, Nuvolo inventa di notte un paese della mente, destinato a popolarsi di fantasmi che diventeranno quotidiani, amichevoli, popolari, e di scritture plausibili».

Così si esprimeva Emilio Villa in "Arti Visive", n. 1, II serie, anno III, novembre 1954. È in assoluto la prima occasione in cui vengono pubblicate delle opere di Nuvolo e dei giudizi critici sul suo lavoro: il testo di Villa compare nella rubrica *Indicazioni* ed è accompagnato dalle riproduzioni di *Idea culturale*, 1954 e di *Positivamente e Non negativamente*, 1954. La rivista, fondata a Roma dallo scultore Ettore Colla e dal pittore Piero Dorazio nel 1952 - se ne veda una rassegna fondata nel libro che le ha dedicato Barbara Drudi¹⁴⁶ e nel suo intervento nel Convegno – era l'organo ufficiale di alcune angolate proposte di matrice non figurativa e respiro costitutivamente internazionale, nonché portatrice di temi e approcci interdisciplinari; era contiguo a quell'ambiente tra gli altri lo stesso Alberto Burri.

Il Nostro ne era parte in causa e, dal numero 7, vi collaborava sul piano artistico, ma anche tecnico. Dal numero 8-9 (uno dei numeri doppi), inoltre, ne era direttore responsabile suo fratello Ascanio Ascani, che mantenne questo ruolo fino alla chiusura avvenuta nel 1958. Nell'uscita in questione, Nuvolo collabora con Colla, che fornisce i modelli, per realizzare la copertina, come era già avvenuto nel numero 10 della prima serie e come poi avverrà nel numero 2 della seconda, ovvero nei numeri precedente e successivo a quello di cui ci stiamo occupando. Segnalo a margine che, peraltro, la seconda serie fu registrata presso il Tribunale di Perugia il 24 aprile 1954 – fino appunto al 1958. Sin dall'inizio, inoltre, e fino al fascicolo 2 della

¹⁴⁶Barbara Drudi, Giacomo Marcucci *Arti Visive, 1952- 1958*. Gli Ori, Pistoia, 2011 e, nel presente volume, B. Drudi *Tra le pagine di "Arti Visive". Nuvolo nella Roma dell'arte astratta dal 1949 al 1958*. Cfr. anche Davide Colombo *"Arti Visive", una rivista "tra": astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo*, Tesi di Dottorato di ricerca, Università di Milano, 2010.

seconda serie, quello in oggetto, veniva stampata a Città di Castello¹⁴⁷, per le ben note risorse grafiche e tipografiche, e per la presenza appunto di Nuvolo e del direttore responsabile Ascani.

Un primo elemento da osservare è dunque relativo alla collocazione editoriale di questo primo saggio, che ben riflette la centralità dell'ambiente in cui il giovane artista, chiamato a Roma da Alberto Burri, si trovava. Tale ambiente ebbe una crucialità scottante anche sul piano internazionale, come ben dimostrano le vicende dei principali protagonisti. E la direzione sulla quale quei rapporti si innestano è decisamente quella statunitense, con una ulteriore peculiarità newyorkese. Evidenti ragioni geopolitiche dell'immediato secondo dopoguerra, del resto, contribuivano a quella situazione, che in seguito avrebbe conosciuto una seconda fase negli anni Sessanta¹⁴⁸.

Il secondo elemento da sottolineare è la figura dell'autore: Emilio Villa ebbe un'importanza straordinaria, che sempre più la storia della critica e la storia dell'arte gli stanno riconoscendo, nella Roma di quegli anni, di cui fu un protagonista, un trascinatore, e un provocatore ma anche un cantore e un interprete. Suscitare l'attenzione critica impegnata di Villa – ed esserne anzi un sodale – era di per sé molto qualificante. E successivamente, nel 1958, Villa avrebbe del resto testimoniato la pertinenza e l'appartenenza di Nuvolo, sin dal 1951, a quella cerchia molto specifica e a quelle ricerche molto brucianti, come vedremo più avanti. La sua influenza su Nuvolo – che comprendeva profondamente e per il quale ebbe una ammissione sconfinata – e, viceversa, l'influenza dell'artista su di lui furono notevoli. Più e oltre che un critico, Villa è per Nuvolo, e per lui particolarmente, un complice poetico. La loro collaborazione è quasi una simbiosi e il metodo di Villa, tratto dalla filologia¹⁴⁹ e dalla poesia, sollevava sia il discorso dell'antico e delle remote origini sia dell'uso eloquente ed esatto dei linguaggi – non necessariamente solo verbali, *of course*.

«Quest'ultimo, poeta ed esperto di linguaggi, dal 1950 al 1953, oltre che a scrivere testi in francese ed inglese dedicati a Burri, a Capogrossi e a Colla, così da diventarne l'alfiere poetico, introduce nel sistema dell'informazione artistica romana la conoscenza del lavoro di Barnett Newman e di Mark Rothko, di Robert Motherwell e di Jackson Pollock. La sua scrittura, nell'ambivalenza creativa dei significati e delle associazioni, è perturbante. Scardina la freddezza e la linearità del discorso degli storici d'arte e dei critici accademici così da far intravedere agli artisti e alle nuove generazioni di studiosi una testimonianza "militante" che condivide in prima persona le passioni e i rischi dell'arte. Con Emilio Villa si apre un'alternativa interpretativa, condivisa all'epoca secondo una prospettiva italiana ed americana da Drudi e Gendel, dove i binari oggettivi della storia esistono, ma lasciano passare una complicità soggettiva e partecipativa della scrittura», così Germano Celant, a proposito di Emilio Villa, nel 1993¹⁵⁰.

Partecipazione soggettiva¹⁵¹ che appare evidente, così come evidente sembra la centralità data alla provenienza umbra, ma è meglio dire tifernate, di Nuvolo in una versione, poetica appunto, dell'indagine sulla provincia, di cui acutamente si sente la stratificazione della storia (*il ragazzo di campagna*, *l'eroe rinascimentale* e *il monaco cistercense* sono in fondo compresenti). Un tema, quest'ultimo, di incipiente attualità all'altezza cronologica del 1954, anno in cui esce anche, nel n. 59 di "Paragone", il saggio di Francesco Arcangeli dedicato agli *Ultimi naturalisti*¹⁵², che si completerà con quello egualmente famoso dedicato a *Una situazione non improbabile*, pubblicato nella stessa rivista nel 1957¹⁵³. Arcangeli, di ascendenza bolognese e longhiana, segue tuttavia una strada personale, che ne fa un esempio di coinvolgimento esistenziale e bruciante scrittura. Si farà qui solo un cenno a Spoleto, che in quella chiave, negli stessi mesi e anni, forniva la fondamentale esperienza del Gruppo di Spoleto e peraltro approntava un'occasione di ampio confronto avviando le vicende dell'omonimo Premio – esperienze, entrambe, alle quali Arcangeli partecipa da protagonista.

147Dapprima, per i numeri 1, 2 e 4-5, presso la Scuola Tecnica Industriale per le Arti Grafiche (diretta da Angelo Baldelli con la collaborazione del fotoincisore Quietì); poi, dal numero 6-7 fino al fascicolo 2 della seconda serie, presso la Tipografia e Legatoria Sacro Cuore. Invece il n. 3 del dicembre 1952-gennaio 1953 viene stampato alla Tipografia dell'Orso di Roma, il fascicolo 3-4 della seconda serie presso l'Istituto Tecnico Industriale di Roma, e gli ultimi tre presso l'Istituto Grafico Tiberino.

148Cfr. Bianca Pedace, *Interrelazioni tra l'arte italiana e gli Stati Uniti. Problemi estetici e critici (1963 – 1971)*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2018.

149Pertinente qui rimandare all'ode al metodo filologico che Massimo Cacciari intesse ne *La menta inquieta* (Einaudi, 2019), ennesimo capitolo di un suo filone di complessa pedagogia nazionale.

150Germano Celant *Roma-New York 1948-1964* in G. Celant, Anna Costantini *Roma-New York 1948-1964*, Charta, Milano, 1993, in occasione della mostra omonima alla Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 novembre 1993 - 10 gennaio 1994.

151Partecipazione soggettiva, non disconoscimento di alterità, a mio avviso: puntualizzazione da fare, alla luce di quanto emerso nel recente volume di Aldo Tagliaferri e nel relativo dibattito (cfr. A. Tagliaferri *Presentimenti del mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*, a cura di Gian Paolo Renello, Argolibri, Bologna, 2022 e cfr. Chiara Portesine *Emilio Villa futurpreistorico. Sui saggi di Aldo Tagliaferri* in "Antinomie. Scritture e immagini", 20 ottobre 2022).

152Francesco Arcangeli *Gli ultimi naturalisti*, "Paragone", Anno V, n.59, 1954, Sansoni, Firenze, 1954.

153Francesco Arcangeli *Una situazione non improbabile*, "Paragone", Anno VIII, n.85, 1957, Sansoni, Firenze, 1957.

Si dispone dunque una significativa mappa umbra¹⁵⁴ della quale ho altrove proposto più ampia lettura, in cui si estrinseca una straordinaria stagione informale con i centri di Città di Castello e Spoleto, che attornia ma non include del tutto Perugia, storicamente più incline a una linea rigorosamente speculativa e sensitivamente cromatica, che vede in Enzo Brunori, ormai a Roma, la sua punta di diamante e il suo portato più duraturo sul piano internazionale.

«Lo studio di Via Margutta [...] dove Nuvolo perfeziona un mestiere inedito, è oggi uno dei luoghi più germinali dove la pittura elabora idee e sollecita l'immaginazione, il ragionare a colori. L'opera di questo nuovo pittore è giusto condotta lungo l'opera critica dove la forma non si distingue dall'indistinto, ma vi collabora apertamente, come una esclamazione interrogativa, e dove l'intreccio, il segno, il neuma sembra svagato come l'aria ed invece è calcolato come il respiro, come la necessità, dove il mostruoso atmosferico si elettrizza come dentro un'apparecchiatura nervosa o anatomica, dove il simulacro fortuito finisce per diventare sconcertante come la più matematica delle articolazioni»: così si chiude il testo, che costituisce, s'è detto, la prima occorrenza nella letteratura critica. Nello stesso 1954, peraltro, Villa e Nuvolo avevano pubblicato un'esodizione: *Cinque invenzioni di Nuvolo e un poema di Emilio Villa* (Edizione La Palma, Roma, 1954), in sessanta copie; con il testo *Sì, ma lentamente* di Villa e cinque opere interne e una copertina di Nuvolo, ogni volta differenti. Se ne diede conto in "Arti Visive"¹⁵⁵.

Nel 1955 Villa ne presenta anche la prima personale, alla Galleria Le Carrozze di Roma, dal 6 al 20 maggio. Ne seguirà immediatamente una seconda, nel successivo mese di giugno, alla Galleria Numero di Firenze, accompagnata da un testo di Corrado Cagli. L'esposizione romana, sollecitata da Giuseppe Marchiori, viene recensita nella rubrica *Cronache* della rivista "Arti Visive", n. 2, aprile-maggio 1955: «[...] Nuvolo ha esposto per la prima volta in mostra personale le sue opere: evento singolare, per l'applicazione di un nuovo mezzo espressivo che la pittura non ha ancora impiegato creativamente fino ad oggi, oltre che per la qualità dei risultati espressivi che il giovane pittore offre alla nostra considerazione»¹⁵⁶. La mostra fiorentina sarà invece recensita nel fascicolo 3-4, marzo 1956, di "Arti Visive"¹⁵⁷ e segnalata nel n. 24-25 del «Bollettino dell'Archivio storico d'arte contemporanea», la rivista della Biennale di Venezia.

II. La critica degli artisti: Corrado Cagli ed Ettore Colla

«Ultimamente, il più poetico apporto alla pittura, scende a Roma, dalla alta valle del Tevere e accade che i giovani pittori che vanno operando con più sicuro fervore vengano dalla patria umbro-marchigiana. Proven- gono da Fabriano o da Spoleto, da Foligno o da Città di Castello, si chiamino Alberto Burri o Renato Cristiano, si incontreranno a Roma, o prima o poi con Emilio Villa, che, suo malgrado, legato al destino di Baudelaire o di Apollinaire, insinuerà nella mente del falegname il sospetto dell'albero come "deità". L'artigiano paziente si tra- sformi allora in poeta, quando non sia più assurda la relazione tra il pigmento e il magma»¹⁵⁸. Questo l'omaggio alla migrazione, vien da dire fluviale, dall'alta Val Tiberina¹⁵⁹, divulgato da Corrado Cagli, nel testo di presenta- zione alla mostra poco sopra citata.

Va sollevata, infatti, una questione nella questione: la fortuna critica tra gli artisti. Si dovrà prima di tutto dire, in generale, che, secondo alcuni, il giudizio dei pari sarebbe la forma più alta del giudizio artistico, il che è in buona parte vero in senso diacronico: l'attenzione che gli artisti delle epoche successive tributano ad una esperienza artistica ne motiva e sostanzia, insieme ad altri (cospicui) fattori, l'ingresso nel canone e il costituirsi in tradizione.

Nello specifico, si osserverà che esiste, nel cuore del Novecento, un interessante filone – di cui mi sto da tempo occupando – di artisti che agiscono, spesso o sporadicamente, anche come critici. Ed è appunto quanto avviene in questi due casi.

Infatti, nel 1955, Cagli vergava il testo per la già citata mostra alla Galleria Numero, epicentro toscano di ricerche non figurative, sotto la direzione di Fiamma Vigo.

Artista cruciale nel Novecento non solo italiano, Cagli, all'epoca quarantacinquenne, conosceva già bene la Val Tiberina, dove aveva lavorato, giovanissimo, presso le Manifatture Rometti, a Umbertide, di-

154Cfr. Bianca Pedace *Perugia liberata. Artisti e sistema dell'arte a Perugia da fine anni Trenta ai primi anni Cinquanta*, con prefazione di Enrico Crispolti, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012.

155Cfr. Ascanio Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", n. 10, I serie, primavera-estate 1954. Nella rivista, in calce alla rubrica appare, tra parentesi, "a cura di ascanio ascani".

156Cronache. Roma, "Arti Visive", n.2, II serie, Roma, aprile-maggio 1955. Tale nota e l'intera rubrica *Cronache* in questo numero non sono firmate ma ritengo si possa presumere la paternità di Ascanio Ascani, consueto curatore della rubrica.

157Cfr. Ascanio Ascani (a cura di), *Cronache. Firenze*, "Arti Visive", n. 3-4, II serie, Roma, marzo 1956.

158C. Cagli *Nuvolo*, opuscolo della mostra, Galleria Numero, Firenze, 13-22 giugno 1955. Il testo è datato giugno 1955.

159Cfr. in questo Convegno e in questo volume la *performance* di Marco Baldicchi ricordata nell'intervento di Saverio Verini *Nuvolo. Fare insieme*.

venendone nel 1930 direttore artistico. Nei Trenta si era poi accampato con precoce autorevolezza nella scena romana, ove costituiva, con Emanuele Cavalli e Giuseppe Capogrossi, un polo di ricerca di primordialismo, e, da metà decennio, gravitava intorno alla Cometa: temi molto consoni – complice anche la successiva presenza di Capogrossi nel Gruppo Origine¹⁶⁰ e complice anche la convergenza con Villa – al *milieu* di Nuvolo dei Cinquanta. Tuttavia arricchita, quella prima esperienza, da una importante permanenza negli Stati Uniti, dove l'artista arriva, a seguito delle persecuzioni razziali, nel 1939 (via Parigi, 1938). E da cui sarebbe tornato nel 1947¹⁶¹.

In un momento di massima tangenza con le ricerche non figurative, Cagli, nel medesimo giro d'anni della presentazione critica, esponeva, oltre che alla stessa Galleria Numero¹⁶², anche alla Galleria Il Pincio e alla Galleria Schneider, altri centri propulsori di consimili istanze, tuttavia complessivamente eludendo il discrimine, fittizio, della figurazione o del suo abbandono, come avrebbe ben dimostrato con la personale del 1956 alla Galleria La Tartaruga¹⁶³.

Elementi complessi e vivaci che emergono nella sua acuta lettura, nella quale, dopo aver evidenziato i temi dell'artigianalità e della poesia, colloca Nuvolo nel suo contesto, a partire da un'importante precisazione, storica ma prima ancora interpretativa: l'artista, scrive Cagli, nasce da una «relazione di bottega con Burri e dall'incontro a Roma con Villa. Ai catrami, ai bitumi, all'additivo nero su nero, contrapponendo i sottrattivi cromatismi del telaio di seta, all'ululo lunare del Burri ha risposto con un gettito di coriandoli da giorno di festa. E se mentre tu vai buttando coriandoli a manciate un uomo ti sbarra la strada e ti chiede la ragione del tuo gesto come è accaduto a Nuvolo quando si è imbattuto in Villa, tu, più tardi, leggendo i tracciati di gesso sull'asfalto, scopri nei giuochi fanciulleschi della chiocciola e della campana la persistente memoria di rituali umbro-etruschi».

Quasi subito, infatti, come non sfugge all'occhio vigile ed esperto di Cagli, il lavoro di Nuvolo si pone quasi come un *alter ego* o un controcanto rispetto a quello di Burri. Ma nello stesso tempo, Cagli voleva forse chiarire anche qualcosa a sé stesso: il suo primordialismo è, insieme alla posizione di Villa, un fuoco alle polveri, che provoca molti riscontri nella situazione (non solo) romana.

In particolare si impone, per una reciproca illuminazione, il confronto incrociato proprio con Nuvolo. Archeologia (si ricorderanno i rapporti di Villa¹⁶⁴ con il grande Ranuccio Bianchi Bandinelli), paleontologia e antropologia, anche in base alla fioritura di studi di tali discipline, a Roma in particolare, tra quinto e sesto decennio diventano fonte di riflessione e di ispirazione, costituendo un ulteriore repertorio di concetti, suggestioni, e di immagini, per la sensibilità degli artisti.

E soprattutto, come Cagli qui magistralmente spiega – e sta parlando forse anche di sé, ripeto, sia pur mediando così bene il lavoro di Nuvolo – la memoria di rituali, parafrasando, è già insita, per antica inventata presenza di rimando antropologico, stratificata nei secoli: l'artista la inscena istintivamente, con la sua indole – nel caso di Nuvolo festiva – mentre le nuove consapevolezze degli studiosi la fanno riaffiorare, più chiara, in ciò che l'artista comunque già faceva. Cagli stesso, in opere quali le *Impronte indirette* (1949-51), quasi coeve, e Capogrossi, in modo differente, si stavano muovendo, o si erano mossi negli anni immediatamente precedenti, in quella stessa direzione: il critico (tale qui la sua veste) comprende quindi molto bene le sperimentazioni di Nuvolo perché ne è intrinsecamente coinvolto, anche come artista. Il gesto (lanciare coriandoli, nella felice immagine di Cagli), ricondotto nell'alveo della lezione di Burri e nella sua evidenza materica, innesca esperimenti di linguaggi immaginosi ed orfici. Che Cagli sente giustamente vicini.

Nomen omen, ripeteremo: «A sostenere le trame inventive e emotive di quel suo primo periodo, Nuvolo insinuava l'insospettato ordito di una estrema finezza orientale che tramutava la macchina in nube, la nube in presagio, il presagio in ideogramma. Forse l'incontro con Villa ha rotto, o interrotto, quel giocoso incantesimo; gli occhi del meccanico innamorato della monotype non vanno più chiedendo i responsi ai vapori, alle nubi, agli aerei intervalli, al cielo; fermato anche il gesto, gli ultimi coriandoli scendevano sui sampietrini di via Margutta. Ai molti "perché" abbassi lo sguardo e c'è la terra; ai solchi, agli scisti, alle frane, ai confini agresti, Nuvolo chiede un nuovo ordito che sostenga trame inventive e emotive, ora, per

160Formato dagli artisti Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi ed Ettore Colla e annunciato da Ballocco nel novembre 1950 come iniziativa di "AZ. Arte d'oggi".

161Sul soggiorno statunitense cfr. Raffaele Bedarida *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America*, Donzelli, Roma, 2018.

162L'artista espone alla Galleria Numero nel periodo 1-12 ottobre 1955.

163Cfr. Palma Bucarelli *Corrado Cagli*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, aprile 1956, Tipografia Artigiana, Roma, 1956.

Sull'attività espositiva della Tartaruga, tra l'altro, cfr. Iaria Bernardi *La Tartaruga. Storia di una galleria*, postmediabooks, Milano, 2018.

164In un recente volume A. Tagliaferri ha notato che la pittura di Nuvolo, nella critica di Villa, giungerebbe ad «essere presto travolta dal perentorio rinvio alla questione dell'origine e all'enigmaticità dei misteri greci, non senza un tocco di partecipazione autobiografica», cfr. A. Tagliaferri *Presentimenti del mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*, cit.

molti perché tese su i più vasti telai. La trama, quella di prima, muta significato col subentrare del nuovo ordito e avviene il trapasso dal trasparente all'opaco, dal vuoto al pieno, dal concavo al convesso, dalla muta solitudine al colloquio umano. [...]», conclude Cagli, riferendosi alla fase degli *Scacchi*. Bruno Corà avrebbe in seguito giustamente parlato¹⁶⁵, per questa fase e per quella immediatamente successiva, anche di inclinazioni desunte da Giacomo Balla o da ipotesi orfiche, ospitate sin dal 1952 su "Arti Visive".

Esegeta sensibile del lavoro del Nostro è anche Ettore Colla, che ne scrive nel settembre 1956:

«Ho incontrato Nuvolo, la prima volta, alcuni anni fa a Roma, allo studio del pittore Burri, suo concittadino e amico. Era appena giunto dalla natia Umbria, dov'era cresciuto nella solitudine del paesaggio e della natura, in cui gli uomini, come le cose, sono caratterizzati dalle incantate notti estive e dalle profonde notti invernali. Solo da esseri completamente differenti da ciò che conosciamo, e così stigmatizzabili, possono scaturire figurazioni tanto libere e piene di fresca poeticità. Le sue opere, infatti, appaiono quali immagini di un bel sogno, appunto perché esse appartengono a una straordinaria verità irreale. I mezzi con i quali Nuvolo lavora, in parte artigiani, sono pronti e utili a tessere il colore tra le orditure delle sue tele, per ottenere una materia che possa, anche questa, sorprenderci felicemente. Non vorremmo essere considerati eccessivi, nell'affermare che tra i pittori di oggi, Nuvolo è quello che più merita la nostra indicazione»¹⁶⁶.

Indicazione nella quale mi limito a segnalare l'associazione tra la provincia e le categorie di libertà e di freschezza, associazione che, sulla scorta di Arcangeli e non solo, diventa un *tópos* importante, non a caso spesso abbinato, nella letteratura critica, proprio al territorio umbro.

III. La serotipia (Emilio Villa, parte seconda)

A metà, dunque, del sesto decennio la sua posizione si va stabilendo e all'altezza cronologica del 1958 possiamo considerarla ben consolidata. Ne prende atto Villa, tracciando una prima storia della sua ricezione e divulgazione, nell'*incipit* della presentazione per la Galleria La Tartaruga¹⁶⁷, nella quale rievoca anche la nascita della serotipia, che fa risalire al 1951. Il testo, meraviglioso, viene citato in premessa da Bruno Corà nell'importantissimo catalogo della mostra del 2005¹⁶⁸ a Città di Castello, quale controprova della contiguità tra Villa, quell'ambiente e Nuvolo, sin dal 1951.

Nello stesso 1958 giunge opportuno un ulteriore intervento del poeta e critico, nel quale, con chiarezza esemplare, si definisce la peculiare tecnica inventata dall'artista, da Villa battezzata, con parola di nuovo conio, *serotipia*. Quest'ultimo prende atto del ripensamento delle categorie dell'arte – delle sue tecniche, dei suoi materiali (dei suoi ruoli, anche) – emblematico dell'operazione radicalmente estetica di Nuvolo. Andavano infatti chiarendosi e maturandosi alcune premesse profeticamente implicite nel suo *modus operandi*.

«La libreria "al ferro di cavallo" offre una esposizione di serotipie, di Nuvolo e Lorri¹⁶⁹: e per serotipia è da intendere pittura con i mezzi della serigrafia, o silkscreen, ma condotta nei limiti dell'esemplare unico e irripetibile. Una esposizione, magari breve, ma intensa, e vista come esempio e prova di impiego di materiali mai o solo scarsamente, oggi, impiegati dalla tecnica pittorica per l'esecuzione degli intendimenti massimi dell'espressione, potrà intanto asserire il principio che il pittore moderno non è più servitore e meccanico del colore, della materia, e tanto meno di una materia unica (olio o tempera) astrattamente convalidata dall'uso collettivo: ma anzi, ne è padrone e inventore. Non essendo più la materia una stretta convenzione; ma, in ogni singolo evento espressivo, e nell'orbita del ripensamento organico della pittura, il frutto di una convinzione, di una interiore persuasione, e strumento dello spirito di indagine proprio della pittura. Per ritrovare o trovare una risonanza celebre negli orizzonti segnati in questa natura apparentemente così dimessa, così quotidiana: nel caso di Nuvolo e di Lorri, la seta, i solventi, le nitrocellulose. Questo mezzo, impiegato espressivamente dal pittore Nuvolo per primo, sembra, tra quanti possibili, sottomettere a una accresciuta vigilanza e a libertà dell'invenzione, dello scandaglio automatico e reintegrare l'agitazione dei climi indistinti. [...] La pittura (serotipica) di Nuvolo (che si considera ormai, anche per consenso generale o quasi, nella mandata giovane del dopoguerra romano, personalità di altissima, perentoria vocazione) presenta in questa mostra

165 Bruno Corà *Nuvolo: lo spazio pittorico tra caos e ordine*, in *Nuvolo: lo spazio pittorico tra caos e ordine*, catalogo della mostra a cura di B. Corà, Pinacoteca Comunale, Città di Castello, 9 dicembre 2005-12 febbraio 2006, con antologia critica, Petrucci Editore, Città di Castello, 2005.

166 Ettore Colla, settembre 1956. Il testo, citato nell'opuscolo della personale alla Saletta Brufani, Perugia, 1957, è ripubblicato in *Antologia critica*, in B. Corà *Nuvolo: lo spazio pittorico tra caos e ordine...cit.* e già prima in *Nuvolo – "Nuntius Celatus"*, catalogo della mostra, Roma, 1971.

167 E. Villa *Nuvolo*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, marzo-aprile 1958. Si tratta dell'opuscolo edito nell'occasione espositiva.

168 B. Corà *Nuvolo: lo spazio pittorico tra caos e ordine...cit.*

169 Si tratta dell'artista australiana, di stanza a Roma, Lorri Fraser Whiting, su cui v. *ultra* nel testo.

l'altro volto, il polo acuto, della sua mite, clemente ragione pittorica; il grado esterrefatto e drammatico della sua rassegnazione e disponibilità alle superiori dettature dello spontaneo revelatum. Le sue ricerche di fragilissimi, sottilissimi, rischiosi equilibri, che sono in sé una prova morale di resistenza alla invasione della «pura visibilità», un modo di obbedire ai due ordini del caos e della forma con principi di asserzione musicale»¹⁷⁰.

La revoca in discussione dei materiali e delle tecniche, che lo accomuna a Burri e a pochi altri, puntualizzata dall'uso della macchina e dalla tecnica della riproducibilità, paradossalmente volti all'irriproducibile, gettano un messaggio in bottiglia che sarà raccolto di lì a poco – passato cioè un giro d'anni breve ma significativo – dalla generazione concettuale, di cui ritengo debba essere considerato una sorta di incunabolo – o forse un fratello maggiore.

Mi pare si debbano sottolineare tali elementi, e in particolare la risentita libertà, per l'artista, di essere *padrone e inventore* dei propri mezzi espressivi, di eleggerli, di volta in volta sempre diversi, perché, anche se ricorrenti, nuovamente sempre scelti e nuovamente sempre reinventati¹⁷¹, autonomamente ma anche necessariamente, perché dettati da quella specifica occasione creativa, da quello specifico, singolo evento espressivo appunto: proprio grazie a quella grande libertà, si potrà trovare infatti il mezzo altamente specifico, l'unico davvero adatto, per quella specifica operazione artistica. Così trovando, di contro alle convenzioni della tradizione, la qualità nativa di ciascun mezzo espressivo – che si tratti del più tradizionale o del più rivoluzionario.

Premesse che si squaderanno in modo più patente e fruttifero negli anni in cui Nuvolo condurrà il suo magistero accademico presso l'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia. E sono infatti felice di poterne parlare oggi in questa sede, perché, *si licet, reputo un'avventura e una fortuna rara* di poter assistere al tramando, in forma di lezione più che di tradizione, di quella libertà, da parte di alcuni colleghi – penso a Lucilla Ragni, per esempio – che hanno assimilato e fatto proprio quel metodo nella propria attività artistica, e appunto lo tramandano a molte e floride generazioni di allievi.

IV. La proiezione critica internazionale (Bertram Ronald Whiting, Lawrence Alloway, John Gordon – Lionello Venturi e Peggy Guggenheim)

La Galleria La Tartaruga aveva una chiara proiezione internazionale, che coinvolge anche il Nostro. E un vasto interesse critico internazionale nei confronti della sua opera si estrinseca e chiarisce nel corso dei Cinquanta, anche grazie appunto alla visibilità della rivista e dell'ambiente di "Arti Visive", e all'interno di un quadro di rinnovati rapporti tra Roma e gli Stati Uniti e in particolare New York, per i quali si potrebbero citare molti esempi, dalle gallerie, in particolare L'Obelisco e appunto La Tartaruga, al programma espositivo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna fino all'attività della *Rome-New York Art Foundation*, segni di un complessivo e intenso dialogo artistico.

Nel 1959, in occasione della mostra alla Galleria Trastevere, scrivono testi di presentazione Lawrence Alloway, Piero Caldirola e Bertram Ronald Whiting¹⁷².

Quest'ultimo, principalmente attivo come poeta, rinforza la direzione del rapporto tra le arti, così costitutiva per Nuvolo, e dunque non casualmente riflessa anche nella critica che a lui si dedica. All'epoca trentaseienne, Whiting era un esponente delle *élites* australiane, cresciuto a Melbourne e passato per l'esperienza della guerra. Nel 1948 aveva sposato Lorraine (Lorri) Fraser – sorella del politico, e premier, australiano Malcom Fraser – scultrice e pittrice, seguace della tecnica serotipica di Nuvolo. Con lei Whiting si era stabilito per qualche tempo in Inghilterra, prima di approdare nel 1955 a Roma, ove resterà fino alla morte, nel 1988. Non priva di un *côté* mondano, la coppia frequentava artisti e scrittori di base a Roma, senza dimenticare i rapporti con l'ambiente inglese, ove il testo teatrale di Whiting *Empress with Teapot* fu prodotto dal Royal Court Theatre di Londra nel 1961, e Christopher Fry curò l'edizione di sue poesie – *The Little Desert* – nel 1978, cui seguì l'*opera omnia* poetica, postuma, nel 1991¹⁷³.

Il testo critico di Whiting, pubblicato in inglese, riveste particolare interesse, per cui lo riporto integralmente, in traduzione a mia cura:

«L'aspetto più drammaticamente evidente del lavoro dell'attuale generazione di pittori astratti – e Nuvolo ne è un eccellente esempio – consiste nella loro valida asserzione, nella loro giusta padronanza della loro visione moderna (cioè: contemporanea): piuttosto che l'uso di un colore stimolante, l'impatto autopromozionale di violente discordie, la libera esplorazione delle possibilità inerenti ai materiali stessi e nelle relazioni con le varie

¹⁷⁰Emilio Villa *Serotipie di Lorri e Nuvolo*, opuscolo edito in occasione della mostra, Libreria Al ferro di cavallo, Roma, 30 ottobre 1958.

¹⁷¹Anche nel senso kraussiano cfr. Rosalind Krauss *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, a cura di Elio Grazioli, Bruno Mondadori, Milano, 2005.

¹⁷²L. Alloway, P. Caldirola, B.R. Whiting *Nuvolo*, opuscolo edito in occasione della mostra, Galleria Trastevere, Roma, 11-22 aprile 1959.

¹⁷³Cfr. *The Poems of B.R. Whiting*, Sheep Meadow Press, Riverdale-on-Hudson, New York, 1991.

superfici – sebbene tutte queste cose abbiano il loro valore e siano state introdotte nel lavoro della maggior parte dei giovani artisti – piuttosto che queste cose, la pittura moderna si contraddistingue prima di tutto con questa accettazione completamente naturale di ciò che era, per una generazione precedente, l'attitudine più avanzata e sperimentale. Nuvolo ha accettato le possibilità divenute disponibili per lui e ha aggiunto la propria opera, che un giorno diventerà il background naturale, e valido, per altri pittori. Questo contributo personale risiede, mi pare, nella sua dimostrazione che la pittura astratta può essere tanto fortemente regionale (in questo caso, Umbria), tanto profondamente impegnata nella storia (di Perugia, di Città di Castello), tanto riconoscibilmente parte di una storia dell'artigianato e della creazione artistica (tutto il ricco modello del passato dell'Italia) quanto qualsiasi stile pittorico precedente. E questa è una scoperta sensazionale, una dichiarazione importante. Sorprenderà chi veda l'arte astratta con gli occhi di una generazione ora andata via; è un contributo personale e, una volta riconosciuto, rivelatore, ben oltre lo scopo del solo lavoro di Nuvolo, all'interno del quale è stato realizzato.»¹⁷⁴.

Il testo di Whiting sottolinea giustamente, ancora entro il sesto decennio, un passaggio storico ormai avvenuto, non certo solo per ragioni generazionali, e le motivazioni per le quali esso costituirà un passo imprescindibile nel formarsi della successiva tradizione. Notevole mi pare il cenno alla possibilità dell'arte astratta di essere territorializzata e storicizzata, con precisi radicamenti locali e ramificazioni storiche.

Accanto a Piero Caldirola, che solleva la questione del rapporto tra arte e scienza¹⁷⁵, altro tema certo non desueto nella cerchia di "Arti Visive", si aggiunge un'altra voce internazionale, molto autorevole. Si tratta di Lawrence Alloway, critico inglese di stanza a Londra, ove all'epoca dirigeva l'Institute of Contemporary Arts e che, dal 1961, si sarebbe trasferito negli Stati Uniti. Lì avrebbe, tra l'altro, collaborato con l'importante rivista "Artforum", divenendo un protagonista del dibattito americano.

«L'artista moderno non lavora per un pubblico particolare benché egli possa col tempo cattivarselo. Egli non fa parte di un sistema fisso di comunicazioni, ma trasmette ciò che in altra sede Norbert Wiener ha chiamato: "un messaggio adirezionale che finisce per sollecitare un ricevente, il quale viene poi da esso stimolato". Il potenziale per la comunicazione di questo genere di messaggi può essere accresciuto da una spinta energetica esterna. I messaggi adirezionali possono essere captati e ritrasmessi in molti modi. [...] La galleria d'arte, dunque, specialmente se iniziativa indipendente, è un primo passo nella conversione dell'arte da atto individuale a informazione pubblica. Qui il messaggio dell'artista è diretto al primo cerchio del pubblico ricevente, una élite il cui interesse è di ridurre al minimo lo spazio temporale tra sé e l'arte contemporanea. Poi il cerchio si allarga attraverso i commenti, le recensioni scritte, gli acquisti, fino a raggiungere un pubblico numericamente maggiore»¹⁷⁶.

Citando Wiener, matematico e filosofo, autore molto significativo per la teoria dell'informazione e fondatore della cibernetica, Alloway si serve, con profetico acume, degli strumenti appena approntati dalle neonate discipline, per impostare una complessiva estetica della ricezione. Riconosce infatti nel nesso della galleria uno dei nodi cruciali del sistema dell'arte – teorie che avrebbe ben vagliato nella situazione newyorkese – e nel messaggio *adirezionale* il segno tangibile di una inedita libertà, e forse responsabilità dell'artista. Lampante appare, in ogni caso, l'innovativo quadro euristico di cui il critico si avvale in questo intervento intelligente e impegnato, metodologicamente pungente.

Dal 9 aprile al 26 maggio 1957 il Nostro aveva partecipato, con due opere, a *Trends in Watercolors Today. Italy United States*, 19th Biennial Brooklyn Museum International Watercolor Exhibition, tenutasi presso il Brooklyn Museum a New York, a cura di John Gordon.

Gli italiani presenti sono 55 (a cui si potrebbero aggiungere Angelo Savelli e Scarpitta, entrambi rubricati tra gli americani), con 133 opere. La «scelta intelligente e l'ampio numero [...] rendono questa mostra importante per dare una buona idea della qualità e delle tendenze della pittura italiana oggi»¹⁷⁷ scrive, nel testo di presentazione, Lionello Venturi. Né si potrebbe dargli torto scorrendo i nomi, quasi un compiuto organigramma della pittura italiana coeva. Venturi, dopo aver tributato grande attenzione a Giorgio Morandi, indicato come «il miglior pittore italiano vivente», sottolinea la creazione di un nuovo spazio culturale sovranazionale euroamericano – creazione di cui era stato del resto coautore¹⁷⁸ – avvenuta dopo il 1945, disegnando poi una cartografia che parte, com'era da aspettarsi, dall'astratto-concreto largamente inteso

174B.R. Whiting *Nuvolo*, in Alloway, Caldirola, Whiting *Nuvolo...*, 1959, cit. [qui in traduzione di chi scrive, l'originale è in lingua inglese].

175P. Caldirola *Nuvolo...*, 1959, cit.

176L. Alloway *Nuvolo...*, 1959, cit.

177Lionello Venturi *Foreward in Trends in Watercolors Today. Italy United States*, 19th Biennial Brooklyn Museum International Watercolor Exhibition, Brooklyn Museum, New York, catalogo della mostra, 9 aprile - 26 maggio 1957, a cura di John Gordon. Il testo originale è in inglese. Le citazioni sono tratte da una mia traduzione integrale.

178Cfr. B. Pedace *Interrelazioni...*, cit.

(da Afro a Renato Birolli a Emilio Vedova e fino a comprendere Toti Scialoja) e giunge agli «astrattisti puri come Reggiani, Perilli e Dorazio» e ai «surrealisti come Clerici e Moriconi». Nella generazione dei giovani, cui concede, come naturale diritto, di contestare, cita Enzo Brunori, Giuseppe Ajmone, Arturo Carmassi, Antonio Sanfilippo, Guido Strazza e altri, individuando dunque una ulteriore, seppur ribelle, generazione della medesima genealogia (astratto-concreta). «Ci lasciano ben sperare in un brillante futuro della pittura italiana», conclude Venturi, riferendosi a tutti i pittori in mostra. La chiave euroamericana – o per meglio dire atlantica – è percorsa anche da Gordon, che, allegando una breve nota¹⁷⁹, dopo aver dichiarato lo straordinario interesse della situazione italiana, che ha motivato la mostra, sottolinea quanto siano conosciuti e ammirati anche in Italia artisti quali Mark Tobey e Jackson Pollock. Il curatore ringrazia inoltre Afro, Gaspero del Corso e le gallerie L'Obelisco, Schneider, Il Milione e La Bussola per averlo aiutato a scegliere le opere, nell'autunno precedente in Italia, indicandoci così una plausibile rete.

Nuvolo espone a New York due opere del 1956, *Paesaggio umbro* e *Primavera inoltrata* (in catalogo elencate come *Umbrian Landscape* e *Spring*, senza data). Anche Burri è presente, con tre opere elencate come *Black*, *Gouache on wood*, *Red and black*. Apparire e sparire, si diceva... Infatti, se questo episodio segna una delle frequenti, e importanti, apparizioni americane¹⁸⁰, e del resto sin dagli esordi, come abbiamo visto, il Nostro appare, pienamente inserito, proprio in quel nuovo spazio artistico euroamericano e segnatamente romano-newyorkese, il suo nome non appare nello scritto venturiano. Di entrambi, come anche di altri artisti presenti del resto, Venturi non parla specificamente, dimenticanza in parte segno della ancora incompleta acquisizione critica dell'Informale, in parte segno di un *misunderstanding*, elementi che sarebbero stati ben presto chiariti dalla mostra *Burri, Morlotti, Vedova*, curata da Enrico Crispolti alla Galleria La Salita, nel novembre dello stesso 1957.

La partecipazione di Nuvolo è segnalata nella rubrica *Cronache*, in "Arti Visive", n. 6-7, Il serie, del 1957.

Dopo la mostra a New York del 1957 e la già citata personale del 1958 alla Galleria La Tartaruga, tramite quest'ultima, si estrinseca anche un'attenzione collezionistica molto prestigiosa. Sappiamo infatti che, già a giugno del 1958, Peggy Guggenheim era in possesso di alcune opere dell'artista. Ne scrive infatti a Plinio De Martiis, chiedendo che vengano firmate: «Gent. Sig. Plini, I quadri che Lei mi ha portato non sono firmati da Nuvolo. Come posso fare? Tutti chiedono la firma dell'Artista. Può darsi che Nuvolo verrà a Venezia e in quel caso La prego di mandarlo qua per firmare i suoi lavori. Distintamente la saluto. Peggy Guggenheim 20-6-58»¹⁸¹.

Dal collezionismo di Guggenheim, "che giunge all'acquisto di numerose tele"¹⁸², derivano anche, direttamente o indirettamente, alcune acquisizioni e musealizzazioni americane, tra le quali le due opere presenti al Museum of Fine Arts di Boston (*Composition*, 1957 e *Collage*, 1959).

V. Nuvolo e (è) "Oltre l'Informale"

«La topografia delle impronte serigrafiche alla nitro sui Bianchi rivela una naturalezza nel dominio dello spazio che viene di volta in volta qualificato da una equivalenza non tanto metrica quanto ponderale tra interventi cromatici e fondi. La lezione di Mondrian e di Burri ha trovato in Nuvolo un interprete dei principi così dotato da saper ritagliare, tra il rigore cartesiano dell'olandese e la drammaticità epica e solenne dell'umbro, un'ulteriore zona di sensibilità poetica e desonorizzata ma più profondamente lirica», scrive Bruno Corà, situandone il lavoro su un piano ormai di compiuta storicizzazione¹⁸³. E, poco oltre, prosegue: «E dunque la serigrafia era il mezzo che recava "un controllo più accurato del gesto" e pur non ponendo limiti alla libertà formale induceva l'automatismo entro la costanza seriale. Allora diviene evidente che la posizione di Nuvolo è quella di un anticipatore della stessa crisi dell'Informale e di pronunziamenti successivi».

Queste ultime osservazioni nascono anche dall'analisi di un intervento critico di Nello Ponente del 1971, che aveva tra l'altro sollevato l'esigenza, avvertita da Nuvolo, di dare una regola al caso (si potrà richiamare il rimando di Alloway a Wiener, teorico, tra l'altro, del calcolo delle probabilità). Ponente, che faceva parte della genealogia venturiana, scrive infatti:

«Nuvolo in effetti adottò il procedimento serigrafico [...] per proporre una modalità altra, corrispondente ad una necessità di regolamentazione degli atti e degli incidenti pittorici. Tutto questo avveniva,

179 John Gordon Note in *Trends in Watercolors Today. Italy United States...*, cit.

180 Nello stesso periodo cfr. Edward Bryant *Contemporary Italian drawing and collage*, catalogo della mostra itinerante negli Stati Uniti, 1959.

181 Citata in G. Celant *Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965*, Skira – Di Donna, 2017, edito in occasione della mostra omonima, a cura di G. Celant, Di Donna Galleries, New York, 27 ottobre 2017 – 26 gennaio 2018. L'originale è conservato presso l'Archivio Nuvolo, che ringrazia per la segnalazione, e reca "Plini" per "Plinio".

182 B. Corà *Nuvolo: lo spazio pittorico tra caos e ordine...*, cit.

183 B. Corà *Nuvolo: lo spazio pittorico tra caos e ordine...*, cit.

significativamente, nel momento di maggior rigoglio di quelle poetiche che si dissero informali [...]. Ma egli ricercava altresì un ordine, voleva porre un orizzonte ristretto alla troppo sconfinata (a volte) libertà del gesto, cercava dunque un controllo che lo sottraesse ai pericoli di una action sbavata di sentimentalismi o di retorica. [...] Tutto questo avveniva negli anni Cinquanta e la scelta di Nuvolo, quando si pensi al tempo, era pertanto sufficientemente controcorrente. Anzi, anticipava soluzioni posteriori (penso per esempio a Rauschenberg) che avrebbero esternato, attraverso il mutamento tecnico, la collusione e la commistione dei procedimenti, altre complesse dimensioni di coscienza»¹⁸⁴.

Nella dialettica tra apparire e sparire: è strano e significativo che sia in qualche modo sfuggita invece a Giulio Carlo Argan la pertinenza profonda dell'operazione di Nuvolo proprio ai temi estetici e storico-critici che ne assillarono la coscienza all'inizio dei Sessanta. O forse, piuttosto, la versione, e la risposta, più ironica, più paradossale, più rivoluzionaria, data da Nuvolo a quegli stessi interrogativi, pure intrinseca nei presupposti, risultava diversa negli esiti, rispetto alla sua prospettiva. Se l'artista-designer vagheggiato con scarso successo da Argan poteva in fondo, comunque, essere molto vicino, d'altra parte però nel lavoro di Nuvolo riemergeva, nelle maglie della progettazione - irriducibile - il caso. E immaginoso: ne deriva anche una inedita intima genesi dell'immagine. A cui si riferisce Enrico Crispolti: «E ciò avviene non soltanto direi nelle immagini concluse, serialmente strutturate, quanto proprio nell'intenzione di proporre dell'immagine una dimensione non statica, bensì intimamente processuale: non feticizzando insomma un segno, ma sviluppando appunto il segno in modulo che vale soltanto nelle sue combinazioni iterative, nel gioco delle variazioni di frequenza cromatica. Un modo dunque di rispondere immaginativamente, con una diversa dimensione del processo iterativo, alla iterazione dello standard meccanico»¹⁸⁵.

Certamente l'artista, sin dall'inizio dei Cinquanta, si era posto i medesimi problemi impliciti nelle successive proposte arganiane, ma in anticipo, risolvendoli in modo divergente e complementare. Erano problemi giocati tra personalità e impersonalità dell'agire artistico, tra riproducibilità o irriproducibilità dell'agire artistico, e, anche, tra artigianalità e industria, e arte. E quesiti inerenti la tecnologia, presenti nel dibattito¹⁸⁶ negli anni Sessanta soprattutto, che trovano in Nuvolo una interpretazione nuova e folgorante, forse memore di una eredità futurista, eterodossa.

Per certi versi, dunque, egli rappresentava in modo esemplare quel risolversi dell'artista in una figura nuova, tecnologicamente innovativa, tesa alla cultura progettuale, che vediamo appunto anche nell'artista designer propugnato, all'altezza cronologica del 1963, da Argan¹⁸⁷. Quest'ultimo, dopo l'irreversibile varco delle colonne d'Ercole operato dall'Informale, era alla ricerca di una *exit strategy* nella nuova situazione "oltre l'Informale". Nuvolo, dal canto suo, riassumeva in sé, avendoli anticipati, altri tratti urgenti quali, specificamente, il rapporto con la tecnologia e la macchina – se ne era ben reso conto l'avvertito Cagli già nel 1954¹⁸⁸. Rapporto per lui felice, che (r)innova profondamente il fare artistico, ne recupera elementi tecnici oltre che artigianali e introduce evolutivamente un tema rivoluzionario, ma di lontana ascendenza nel Novecento soprattutto italiano: quello di una macchina gioiosamente liberata. La macchina-ingranaggio è superata, non dalla *macchina inutile* né da quella elevata ad opera d'arte, bensì dalla macchina in grado di diventare artista o, meglio, di produrre l'opera d'arte - ipotesi in fondo diametralmente opposta.

Qui si innestano confronti credo proficui sia con la proposta acuta di una autorialità condivisa – risolto non certo secondario¹⁸⁹ – sia con l'arte programmata¹⁹⁰ sia, *per li rami*, con ipotesi *novissime* relative all'intelligenza artificiale.

Da questo parziale affondo ben si evince, mi pare, quanti e quali interventi, puntuali e impegnati, il suo

184Nello Ponente in *Nuvolo - "Nuntius celatus"*, catalogo della mostra, con testi di Corrado Cagli, Ettore Colla, Bruno Corà, Enrico Crispolti, N. Ponente, E. Villa, Cesare Vivaldi, Galleria d'arte Lo Spazio, Roma, giugno-ottobre 1971, Delta, Roma, 1971.

185Enrico Crispolti, *ibidem*.

186Si pensi ad esempio al convegno fiorentino *Arte e tecnologia*, tenutosi a giugno 1964, organizzato dal Gruppo 70 di cui era cofondatore Lamberto Pignotti. Elementi consimili anche nella Biennale di Venezia di quell'anno.

187Sull'argomento cfr. Michele Dantini *Una polemica situata e da situare. Dicembre 1963: Lonzi vs Argan*, in Flavio Fergonzi - Francesco Tedeschi (a cura di) *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Scalpendi, Milano 2017; B. Pedace *Interrelazioni tra l'arte italiana e gli Stati Uniti...*, cit.; Maria Giovanna Mancini *Design come comportamento. Gli scritti di Menna e la lezione di Argan* in "piano b. Arti e culture visive" V. 3 n. 1 (2018), *Continuità e discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie*, a cura di M. Dantini.

188Mi riferisco al testo di Cagli per la mostra alla Galleria Numero, Firenze, 1955.

189Cfr., tra l'altro, A. Iori *Triangolazioni romane: Burri, Colla, Cagli (e Villa)*, in questo Convegno e in questo volume.

190Rimando all'intervento nel Convegno di Francesca Pola *Milano- Roma: dialogo dell'arte tra Cinquanta e Sessanta*. Nello stesso periodo emergono nuovi linguaggi quali il video, sul quale si è soffermato in questo volume la relazione di Valentino Catricalà *Nuvolo, dalla pittura al video, andata e ritorno*, alla quale rimando.

lavoro abbia suscitato, sin dagli esordi, e poi oltre, nella critica più avvertita. Ci fermiamo alla soglia dei primi Settanta, raggiunti ormai i primi vent'anni di attività, sia per la coincidenza cronologica, sul piano generale, con un discrimine periodizzante per la storia dell'arte, sia per la concomitanza, più specificamente, con la prima operazione di compiuta storicizzazione del lavoro di Nuvolo, che si deve a Bruno Corà.

In filigrana appare anche chiaro come Nuvolo abbia consapevolmente riposizionato le categorie estetiche, in una operazione di rara coerenza - intrinseca ma anche speculare ed opposta, in qualche modo, alla stessa, successiva, rivoluzione concettuale - segno evidente della contemporaneità della sua esperienza artistica e della (ancora flagrante) futuribilità della sua poetica.

In luogo di conclusione: "l'incognita irrisolta" ovvero l'artista come critico (di sé stesso).

Esponendo al Minneapolis Institute of Art nel 1963, Nuvolo così scriveva: «Cerco oggi l'equilibrio perfetto, l'equilibrio assoluto. Questo, a rigor di logica, deve essere il più vicino possibile al mondo atonale della dimensione zero... Io vivo però in un mondo di una serie continua di punti e ho come mezzi di espressione linee e colori, non le indefinite dimensioni infinite atonali, non l'adimensionalità. Se avessi presentato un quadro interamente bianco avrei avuto una figura, non un equilibrio. Devo quindi mettere sulla tela bianca qualcosa che, se possibile, sia il migliore e il più esatto. Forse un giorno farò un quadro del genere. Quel giorno tutti i pittori, insieme a me, potrebbero smettere di dipingere. Fino a quel giorno, però, considero ogni mia opera come una relativa equazione con una incognita irrisolta»¹⁹¹.

¹⁹¹Presentazione dell'Artista, in *8 contemporary artists from Rome* (Carla Accardi, Egidio De Grossi, Mario De Grossi, Eugene Chariton, Fabio Mauri, Mohamed Melehi, Nuvolo, Lucio Pozzi), a cura di Topazia Alliata, catalogo della mostra, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, 11 settembre - 20 ottobre 1963.