

BRUNO CORÀ

Nuvolo, l'equazione aperta caos-ordine verso 'n' spazi

In questi ultimi anni, dal 2018 all'odierna scadenza di questa retrospettiva antologica di Palazzo Collicola a Spoleto, l'opera di Nuvolo (Giorgio Ascani) si è imposta all'attenzione con crescente frequenza, ascrivibile a questi due essenziali fattori: il primo riguarda sicuramente la pregnanza del suo lavoro che, riproposto con maggiore frequenza, continua a suscitare emozioni, stupore, interesse per quanto rivela, da un'opera all'altra e nell'insieme della sua originale parabola estetica, linguistica e poetica; il secondo fattore, non meno importante, si deve all'intensificazione di ricerca, di elaborazione di dati, di rinnovata tutela, di occasioni di studi e altre attività promosse dall'Archivio dell'artista di Città di Castello, affiancato da alcune gallerie d'arte di riferimento in Italia e negli USA, nonché da un crescente numero di studiosi delle ultime generazioni attratte e stimolate dalla doppia valenza umanistico-scientifica che caratterizza l'opera di Nuvolo.

È già stato sottolineato dal sottoscritto in altre circostanze e in altri tempi, come superate le fasi iniziali della propria 'sperimentazione' pittorica a base della tecnica 'serigrafica', a partire dagli anni Sessanta, Nuvolo procede, con intuizioni visivamente esplicite a impiegare «tutti gli strumenti moderni» (Nuvolo), dalla macchina da cucire elettrica alla macchina fotografica, fino al computer, per fare pittura.

Se della pittura di Nuvolo, dagli esordi degli anni Cinquanta si è considerato molto l'aspetto genuinamente innovativo di risultati ottenuti serigraficamente – quelle piccole carte o tele denominate da Emilio Villa *serotipie* (1958) – la sua pittura a base materica, con cartoni e collage, con tessuti e pelli di daino cuciti tra loro, ha già esemplari riscontri prima della conclusione di quella stessa decade negli anni dal 1957 al 1965. Fino a quelle date, tuttavia, la sua pittura sensibile e pur diversa da quella di Burri – di cui si dichiarò 'ragazzo di bottega' –, ma entro una analoga logica, cerca però la sua cifra linguistica autonoma. Essa si definisce inequivocabilmente proprio nel 1965 quando si dischiude una lunga fase di originalissime esperienze pittoriche in cui fa interagire la spazialità, la serialità, la ripetizione modulare e il codice binario, la riflessione scientifico-geometrica, il calcolo probabilistico, la telematica, la musica, il video, il pensiero matematico filosofico, ma anche il caso e l'estro che concorrono a una pittura la cui processualità e apertura scientifica sono fortemente distintive dei tempi in cui viviamo.

Spazio ⁿ

In questa scadenza espositiva di Spoleto si è inteso definire in particolare una versatilità dell'artista nella concezione di spazialità pittoriche derivate proprio dall'elencazioni dei mezzi, delle modalità e delle tecniche da lui adottate a partire da quel 1965 in cui appaiono gli *Oigroig*, ciclo di dipinti unici denominati dalla lettura speculare del suo nome, Giorgio, realizzati in serigrafia su carta di riso, fortemente simmetrici e policromi, nei quali si evidenzia l'assunto che in una immagine caotica è possibile rinvenire un ordine e da esso, viceversa, può generarsi il caos. Va infatti tenuto in considerazione che uno degli ultimissimi cicli d'opera di Nuvolo recante la denominazione *Genesi* trae origine proprio dalle iniziali

immagini ottenute negli *Oigroig* sottoposti al criterio di un 'principio di distinguibilità' topologico-spaziale. In breve, con esso Nuvolo ha sottoposto la morfologia, di per sé sempre diversa dell'*Oigroig*, a una serie di posizionamenti, ribaltamenti, spostamenti alto, basso, destro, sinistro, per indicare che ogni immagine nello spazio assoluto non ha posizioni canoniche e che può assumere, invece, in uno spazio pratico, ovvero in un ambiente dato e in una situazione data.

Ancor prima di pervenire a una esposizione delle tipologie visivo spaziali prodotte con la sua pittura – e da chi scrive già indicate in altra occasione – in questa circostanza sembra utile effettuare un richiamo di carattere estetico-filosofico effettuato sulle *Genesi* di Nuvolo. Ciò si rendeva necessario al pensiero stesso dell'artista allorché, dopo aver realizzato quell'importante ciclo pre-conclusivo della sua opera, egli stesso aveva pensato di distruggerlo in quanto pittura fisica per consegnarlo alla videoregistrazione, cioè all'immagine sonoro luminosa elettronica, come destino consono alla concezione poetica delle *Genesi*.

Il fatto davvero inusuale che Nuvolo aveva concepito è sottolineato subito con queste parole dall'autore della riflessione a cui egli si era rivolto: «Nuvolo è consapevole del dilemma che si è aperto con la richiesta di una interpretazione filosofica di *Genesi*, per questo afferma il superamento della sua stessa creazione attraverso un atto che solo apparentemente è una contraddizione: il fenomeno si risolve nel suo non-essere, l'esistente si annulla e torna a fluire nel processo originario; nella concreta fattispecie, il prodotto artistico, che si manifesta in una serie di citazioni e di determinazioni della *Genesi*, conclusa la sua paradossale e ineffabile funzione, qual è stato il rappresentare per istantanee la generazione, sia distrutto e mediante l'artificio tecnologico del video, viva nel divenire sequenziale delle immagini. Anche noi crediamo che l'esito indicato sia l'unico coerente con l'intento originario che l'artista si è proposto»¹. Qualche riga di testo più avanti, il filosofo, fatte le debite considerazioni e preso atto della concezione di Nuvolo secondo cui le immagini realizzate «rappresentano la struttura primordiale dell'essere e ne manifestano la dinamica, sapendo che la loro prospettiva [...] sarebbe stata la loro negazione, perché il loro destino, ha affermato Nuvolo, è nel processo che trasforma il dato nel suo opposto»² non esita ad affermare: «la questione con cui abbiamo dovuto confrontarci ha aperto alla nostra riflessione una aporia dalla evidente complessità»³. Nonostante la dichiarazione del filosofo, in verità il suo cogito successivamente si sviluppa attraverso un ampio e interessante percorso ermeneutico – a cui per ragioni di spazio si rinvia – giungendo alla conclusione che per l'arte e per Nuvolo stesso «l'essere non può essere pensato; ma solo rappresentato...» (Nocchi).

Con *Genesi* si può dunque ritenere definita l'azione di Nuvolo, al più alto grado della sua poetica cognitiva attraverso la pittura. Ciò non toglie che egli non cessi di declinare e sviluppare il sentiero della sua indagine sino a dar vita ai cosiddetti *Omogenei* (1994-1998) inclini alla casualità e giungere ai *Circuiti* (1997-2001) in cui trova equilibrio il binomio caos/ordine.

In una ricognizione effettuata sui cicli dell'opera di Nuvolo nell'aprile del 1977 presso lo studio Piattelli di Roma, iniziammo insieme ad approfondire la 'lettura' dei momenti qualificanti la diversa concezione di giungere all'entità spaziale nella sua pittura. Si iniziò con

¹ V. Nocchi, *Sulla pensabilità dell'origine. Riflessioni in margine a "Genesi" di Nuvolo*, *Annali – Miscellanea Duemilaquattro*, a cura di V. Nocchi, Edizioni Liceo Ginnasio 'Plinio il Giovane', Città di Castello 2004, pp. 99-145. Testo già presente in V. Nocchi *Sulla pensabilità dell'origine. Riflessioni in margine a "Genesi" e cinque invenzioni di Nuvolo*. I Libri di AEIUO, Città di Castello 2003.

² *Ivi*, p. 101.

³ *Ibidem*

esporre una vasta produzione derivata dall'impiego del video con cui Nuvolo aveva iniziato a lavorare nel 1974 e dunque con opere degli anni 1974-1977.

Come in una visione speleologica o da biopsia dentro il magma delle libere associazioni di vortici cromatici, la telecamera di Nuvolo, lavorando lungo assi verticali e trasversali, ha indagato la casualità delle infinite vene del colore viscoso alla nitrocellulosa osservabile negli *Oigroig* (1965-1977) tracciandone, come da un sogno goyesco della ragione, mostri dell'inconscio. Si tratta di immagini la cui spazialità sembra avere sede nella psiche dell'osservatore, nella sua memoria, dunque strettamente inerente all'esercizio immaginativo individuale.

Dopo i *Cuciti a macchina* (1956-1963) Nuvolo si applicò per circa un decennio all'elaborazione di immagini definite *Diagrammi* (1958-1972), realizzati tutti con la macchina da cucire elettrica, dunque affidandosi a una tecnologia elementare dove l'esecuzione si avvaleva dell'atto raddomantico dell'artista che sulla tela otteneva un'opera libera ma carica di tensione poetica. Una vera scrittura della superficie con segni zigzaganti e una morfologia la cui eco si sintonizzava spazialmente con i tracciati ottenuti da apparecchi usati nella medicina, nella rilevanza sismica o di tipo statistico; un linguaggio visivo pieno di risonanze scientifiche.

Non meno suggestivo appariva il ciclo dei *Modulari* (1969-1972) di estrema raffinatezza tecnica, in cui l'iterazione di una sola matrice serigrafica, mediante successive battute di stampa, giungeva a ottenere sulla medesima tela o sul foglio di carta sottoposti al telaio di seta, mediante scarti spaziali e rovesciamenti, vere e proprie icone spazio-temporali inedite di suggestiva valenza evocatrice dell'estensione infinita.

Dopo quell'attività espositiva compendiaria di circa trent'anni, l'attività sperimentale di Nuvolo non rinunciò ad altre esperienze e curiosità nell'uso di nuovi mezzi, per il raggiungimento di nuove immagini e opere. Fu il momento dei *Nuovi diagrammi* (1987-1989) realizzati in serigrafia su supporti rigidi e colori alla nitrocellulosa, ma anche dell'indagine e della sperimentazione con il computer nell'ideazione degli *Aftermandelbrot* (1989-1993), derivati da algoritmi elaborati elettronicamente, dimostrando nuovamente l'inestricabile relazione tra caos e ordine all'insegna della matematica frattale di Benoît Mandelbrot. Questo nuovo ciclo Nuvolo lo avvia con la collaborazione del secondogenito Paolo Ascani, esperto in media elettronico-digitali. La nuova spazialità di cui si fanno portatori gli *Aftermandelbrot* prelude alla tecnologia elettronica e dunque all'etere e all'immaterialità predicata da Yves Klein come 'superamento' dell'arte.

Non è priva di audace intuizione l'aver poi adottato per un nuovo ciclo di lavoro il segno grafico del Codice *Alfa 39* (1988) con il quale Nuvolo realizza poche opere ma sufficienti a denotare la sua rapidità e curiosità nell'impiego anche criptico di nuovi linguaggi.

Dopo aver certificato la qualità non solo sperimentale ma anche poeticamente sensibile della pittura di Nuvolo degli anni Cinquanta e Sessanta, sembra giunto inderogabilmente il momento di prendere atto dell'azione pionieristica di questo Maestro nell'ambito dell'esperienza artistica a base tecnologica; in essa infatti Nuvolo si è dimostrato protagonista sia per i tempi che viviamo, sia per le modalità da lui impiegate ed espresse. Appare assai puntuale in tal senso l'osservazione del pensiero critico di chi ha recentemente affermato: «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»⁴.

Per quanto riguarda invece l'orizzonte dello sguardo espresso da Nuvolo nel corso di tutta la sua intensa vita di pittore, sembra idoneo a questa e a future riflessioni sulla sua opera tenere presente quanto da lui dichiarato: «lo guardo a ogni mio lavoro come a una equazione relativa con un'incognita non risolta»⁵.

Gioiello, gennaio 2025

ALDO IORI

L'infinito non è un ottovolante!

L'attività artistica di Nuvolo copre un arco temporale di oltre mezzo secolo, dal 1951 al 2006, fornendo testimonianza di una figura tra le più interessanti nel panorama culturale italiano di quei decenni. L'alta qualità del suo lavoro, la non comune genialità del suo pensiero visionario e innovativo in campo tecnico e linguistico, i personali interessi sviluppati su più fronti disciplinari uniti alla ricchezza della vasta rete di rapporti interpersonali ne fanno un artista tra i più emblematici di un mutamento dell'arte e della sua concezione che si è attuato nel secondo Novecento.

Nuvolo ha saputo costruire un proprio e singolare percorso che lo rende difficilmente omologabile a movimenti o tendenze artistiche ed è stato nel contempo pioniere in un campo tecnico, quello della serigrafia, che nelle sue opere diviene pienamente fenomeno pittorico. Il ruolo iniziale di 'ragazzo di bottega', come lui stesso amava definirsi riferendosi al primissimo periodo romano, gli permette rapidamente, da una posizione privilegiata e ravvicinata che lo vede non ancora pieno protagonista, di acquisire conoscenze storiche ed esperire tecniche artistiche innovative. Le iniziali frequentazioni di artisti affermati, come Alberto Burri, Edgardo Mannucci, Ettore Colla, Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi e, fatto non secondario, il poeta Emilio Villa, gli permettono di costruire amicizie e complicità culturali tra le più stimolanti. Nuvolo inizia a muoversi trasversalmente con padronanza e competenza all'interno di una situazione ampia, articolata e ricca di importanti scambi internazionali quale si presenta Roma nel secondo dopoguerra. Egli è una figura anomala: viene da una piccola cittadina umbra, è sostanzialmente autodidatta e ciò che sa lo sta imparando aiutando gli amici artisti, ha una sviluppata curiosità e non ama i clamori poiché sostanzialmente schivo. Nuvolo è conscio dell'importanza del mutamento in atto all'interno dell'arte italiana e prestissimo acquisisce una coscienza artistica e inizia a elaborare un proprio *modus operandi* che lo contraddistingue per tutta la sua vita.

Un'importante caratteristica del lavoro di Nuvolo, analizzata anche in altre occasioni e oggi posta al centro di quest'iniziativa spoletina, è la sua particolare concezione della spazialità. Il titolo *Spazio*ⁿ dato alla mostra, richiama metaforicamente proprio la sua possibilità di declinare alla 'ennesima' il concetto di spazio che si ritrova presente in ognuno dei cicli nei quali può essere suddivisa la sua vasta produzione e che la mostra offre in successione tematica e cronologica nelle sale di Palazzo Collicola.

⁴ V. Catricalà, *Verso una nuova estetica tra arte e tecnologia*, in B. Corà, A. Iori, P. Ascani, a cura di, *Nuvolo Nuntius Revelatus: la pittura di serigrafia tra caos e ordine*, Atti del convegno e catalogo della mostra, Accademia di belle arti, Perugia 2023, Petruzzi, Città di Castello 2024.

⁵ Nuvolo, in *Eight contemporary artist from Rome*, The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis 1963.

Con l'avvento di una storiografia dell'arte basata su metodologie moderne, la spazialità è stata sempre più oggetto di analisi e riconosciuta come specifico interesse e oggetto di speculazione dell'arte umanistica. Lo studio della storia della prospettiva, quale supporto tecnico della rappresentazione, ha lasciato nel tempo il posto a una riflessione degli studiosi sul suo concetto, sul suo essere di per sé significativo, sul suo uso e il suo valore simbolico⁶. Il recente avvento e sviluppo di nuove tecnologie rappresentative ha condotto l'attenzione sulla questione della rappresentazione virtuale dello spazio e sulla particolare possibilità dell'opera di creare essa stessa, con la sua presenza, una nuova definizione delle possibili dimensionalità oltre le tre, più il tempo, percepibili⁷. Un ipotetico *fil rouge* lega il manifestarsi dell'arte dall'antichità classica al Rinascimento, al Futurismo, alla Metafisica alle opere dei contemporanei Fontana, Burri, fino all'Arte Povera e oltre⁸.

Nuvolo possiede una formazione giovanile acquisita in campo tipografico, nel quale operano anche i genitori, settore produttivo tra i più importanti a Città di Castello che in quegli anni si sta rinnovando tecnicamente e sta mutando verso una nuova coscienza del progetto e del fare. Gli operatori in campo grafico stanno acquisendo la consapevolezza di un approccio necessariamente tecnico-scientifico legato tuttavia a un approccio storico-artistico. Frequentando precocemente il mondo dell'arte, la puntuale processualità progettuale e il sapiente uso della tecnologia della macchina acquisiti, si uniscono a una speculazione artistica divenendo gli elementi fondanti nella concezione del fare di Nuvolo e riscontrabili nella maggior parte della sua produzione artistica. Il rapporto dell'artista con il supporto dell'immagine non è più quello con il tradizionale cavalletto: egli è abituato a operare sul piano orizzontale del tavolo di lavoro e conseguentemente il suo sguardo è essenzialmente verticale. Gli esempi dell'Action Painting e del modo di dipingere di Jackson Pollock sono noti a Roma grazie al rapporto privilegiato che la capitale ha con New York, alla pubblicitaria internazionale circolante in città e alla presenza di personalità statunitensi⁹. Il suo incontro a Roma con artisti, come Burri, Afro e pochi altri, che praticano una pittura che contempla l'esecuzione dell'opera su di un piano orizzontale, spesso direttamente a terra, consolida sicuramente questa sua attitudine. Anche l'iniziale esperienza di lavoro con Burri prevede la collocazione di un pannello a soffitto in un appartamento romano, un'opera che Nuvolo raccontava realizzata in piano e poi, una volta collocata, osservabile da sotto in su¹⁰.

Alla formazione tecnica precedente e quella artistica affinata 'sul campo' nei primi anni romani, si aggiungono, per la sua innata curiosità, lo sviluppo di interessi che riguardano sempre più il mondo scientifico, ampliati nel tempo con studi specifici e rapporti diretti con

⁶ Cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica* (1927), Feltrinelli, Milano 1961; M. Dalai Emiliani, a cura di, *La Prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Atti del convegno, Centro Di, Firenze 1980; *Ricerche spaziali e tecnologie*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte prima. *Materiali e problemi*, Volume quarto, Einaudi, Torino 1980.

⁷ Cfr. R. Longhi, *Giotto spazioso*, in "Paragone" n.131, 1952; M. d'Alfonso, *Come lo spazio trasforma l'arte, come l'arte trasforma lo spazio*, Silvana, Cinisello Balsamo 2017.

⁸ Due episodi umbri sono degni di nota: *Sculture nella città* a cura di Giovanni Carandente a Spoleto nel 1962 pone la questione della spazialità della scultura nello spazio pubblico storico e *Lo spazio dell'immagine* a Foligno nel 1967 introduce una riflessione sul farsi spazio proprio dell'arte contemporanea; a quest'ultima mostra collabora Nuvolo per la sezione che riguarda Ettore Colla.

⁹ Immagini di Jackson Pollock al lavoro appaiono già nel 1949 sulla rivista "LIFE". Bisogna attendere il 1957 per avere una mostra alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, fortemente voluta dalla direttrice Palma Bucarelli. Immagini di Alberto Burri appaiono nel 1954 sulla rivista "ArtNews" in un articolo di Milton Gendel, uno dei promotori della Rome New York Art Foundation fondata sull'Isola Tiberina nel 1957 da Frances McCann, su consiglio di Peggy Guggenheim, collezionista di Nuvolo.

¹⁰ La commissione è in collaborazione con l'artista Carlo Canevari. L'opera di Burri non è individuata ma può essere simile a *Bianco* 1952, Collezione GAM di Torino. Cfr. R. Olivieri, *Intervista a Giorgio Ascani detto Nuvolo*, in *Prima di Burri e con Burri*, catalogo della mostra, Città di Castello 2005, Silvana, Milano 2005, pp. 94-95.

personalità anche del mondo dell'industria e dell'università. Con l'avvento del *boom* economico la scienza e la tecnica acquisiscono un nuovo ruolo e trovano connubio con l'arte in diverse situazioni e sono elementi presenti in nuce nell'opera di molti artisti, tra cui Nuvolo¹¹. In varie occasioni e contesti egli ribadisce l'importanza fondamentale del connubio, anche in campo formativo, tra pensiero scientifico e pensiero artistico contemporaneo. Ciò non solo per un'esigenza intrinseca del proprio lavoro ma anche perché egli è convinto che l'arte possieda quel valore qualitativo che unito alla scienza, senza mai rappresentarla, possa creare la più alta forma di comunicazione dell'uomo.

Nei primi anni Cinquanta a Roma Nuvolo è a contatto con il vivace mondo artistico e, quasi contemporaneamente a Ettore Colla ed Emilio Villa, conosce Corrado Cagli che inizia a frequentare e che diviene figura fondamentale nella sua vita artistica, soprattutto rileggendo oggi tale amicizia in funzione della concezione spaziale dell'opera.

Di sedici anni più grande di lui, Cagli è personalità di spicco già nell'arte italiana degli anni Trenta e Quaranta; espatriato negli Stati Uniti per sfuggire alle persecuzioni razziali del regime fascista rientra nell'ambiente artistico italiano del dopoguerra pienamente riconosciuto come maestro. Presto nasce tra i due un rapporto di stima e amicizia che porta Cagli a presentare una mostra personale di Nuvolo, a Firenze nel giugno 1955, con un testo denso e poetico. In esso scrive che Nuvolo «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»¹². Un'immagine che avvicina la pittura di Nuvolo alla caduta gravitazionale del colore su di un supporto orizzontale, propria del *dripping*, ma che può anche alludere all'umore spesso giocoso dell'artista, nei confronti del mondo e dell'arte, atteggiamento molto diverso da quello del più ombroso amico Burri¹³. Il testo specifica che «l'invenzione della nuova materia e l'emozione per averla inventata scaturivano da una piccola industria e non da mestieri artigianali», sottolineando quindi l'aspetto meccanico del 'produrre' di Nuvolo.

Corrado Cagli ha elaborato, in anni precedenti al loro incontro, un'interessante concezione dello spazio e della dimensionalità. Interessato al pensiero rinascimentale nel 1936 Cagli realizza *La Battaglia di San Martino*, emblematica opera nella quale mostra un interesse per la particolare spazialità di Paolo Uccello¹⁴. Negli anni Quaranta negli Stati Uniti a Baltimora l'artista si avvicina alle teorie junghiane surrealiste e nel contempo viene a contatto, tramite i mariti delle due sorelle, con le teorie della pluridimensionalità della matematica non euclidea che gli forniscono i presupposti per una nuova concezione della visione del mondo¹⁵. Rientrato in Italia Cagli inaugura nel maggio del 1949 la mostra di *Disegni di quarta dimensione* alla Galleria del Secolo di Roma, con un suo testo esplicativo in catalogo, che

¹¹ Cfr. *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, 92° mostra dell'Art Club, catalogo, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1955, Art Club, Roma 1955; B. Corà, *Melani e Nuvolo: un linguaggio integrale*, in *Melani / Nuvolo Tra arte e scienza*, catalogo della mostra, CaMusAC, Cassino 2021, Gangemi, Roma 2022.

¹² C. Cagli, presentazione in *Nuvolo*, testo in opuscolo della personale a cura di C. Cagli, Galleria Numero, Firenze 1955. Cfr. A. Iori, *Corrado Cagli: visioni e logiche alla ennesima*, in B. Corà, a cura di, *Corrado Cagli. Folgorazioni e mutazioni*, catalogo della mostra, Roma 2019, Silvana, Cinisello Balsamo 2019.

¹³ Chi lo ha conosciuto ricorda indubbiamente il suo carattere di una particolare allegria, più ironica che fine a se stessa, giocata a volte sullo spaesamento inaspettato nell'osservatore, e le sue serie affermazioni riguardo alla necessità di trovare un senso nel fare arte anche divertendosi.

¹⁴ L'opera è oggi conservata agli Uffizi di Firenze. Cfr. F. Bellonzi, a cura di, *Battaglia di San Martino [Cagli]*, Accademia Editrice, Roma 1971. Nuvolo è curatore della realizzazione del volume che possiede una particolare articolazione grafica.

¹⁵ La sorella Jole sposa il matematico e docente universitario Oscar Zarinski e la sorella Ebe il matematico Abraham Seidenberg, allievo di Zarinski. Entrambi i matematici hanno elaborato studi sulla matematica non euclidea e sulla geometria proiettiva.

segna un importante punto di arrivo della sua ricerca sulla questione spaziale. Successivamente Emilio Villa commenta la mostra su di una rivista lamentando la distrazione della critica italiana a problematiche così importanti per la contemporaneità. Sulle medesime pagine Cagli propone di distinguere gli artisti «secondo una coscienza spaziale che propone non più ‘generi’, ma ‘modi’ di ‘II’, di ‘III’, di ‘n dimensione’»¹⁶. Nuvolo non è ancora a Roma in quei mesi ma, dopo aver conosciuto sia Cagli che Villa, non può non essere a conoscenza delle idee dell’amico e mentore e non porre attenzione al dibattito circa l’idea di spazio che in quegli anni si sviluppa in ambienti romani come in quelli fiorentini, milanesi ed esteri¹⁷.

Il rapporto con Corrado Cagli diventa frequentazione assidua e collaborazione lavorativa per oltre un decennio, dalla metà degli anni Sessanta fino alla scomparsa dell’artista nel 1976. Nelle opere realizzate per l’amico nel suo Atelier di serigrafia in Via Lungotevere Artigiani a Roma si notano continue invenzioni frutto di sperimentazioni formali e cromatiche in ribaltamenti, specularità e inediti esiti indubbiamente frutto di alta maestria. Nuvolo propone soluzioni, con l’uso della tecnica idonea, assecondando la volontà creativa dell’amico in una comune concezione dell’opera¹⁸.

L’eredità della tradizione pittorica centroitaliana, che pone la spazialità al centro dell’opera unita alle sue innate capacità a risolvere i problemi anche tecnici posti dal fare artistico e alle personali curiosità e attenzioni nei confronti delle conquiste della scienza, forma un articolato *background* sul quale il suo personale pensiero dell’opera prende forma¹⁹. Nella sua lunga attività artistica egli fornisce sempre inedite e autonome soluzioni di un equilibrata compresenza di caos e ordine²⁰. Le indagini critiche sull’opera di Nuvolo si sono soffermate più volte sulle dimensionalità introdotte dal rapporto tra caos e ordine come su gli esiti della dicotomica relazione tra scienza e arte generatrice di soluzioni spaziali dalle prime *Serotipie* agli ultimi *Nuovi Scacchi* e *Legni Collage*²¹.

Le *serotipie*, termine coniato da Emilio Villa²², iniziano nel 1951 e la loro produzione segue tutta la vita dell’artista: sono uniche battute serigrafiche su di un supporto piano che a differenza della normale tecnica riproduttiva *silkscreen*, prevedono un solo esemplare come risultato. Nei primi anni Nuvolo realizza questi *unicum* tramite un telaio spesso di piccole dimensioni per soddisfare le esigenze pratiche di spazio, per agevolare i frequenti spostamenti e per poter sperimentare e creare opere con un ridotto consumo di materia-

¹⁶ C. Cagli in *Cagli*, catalogo della mostra, Galleria del Secolo, Roma 1949; E. Villa, *Quarta dimensione (Commento a Cagli)* e C. Cagli, *Le correnti d’avanguardia a Roma*, entrambi in “Mediterranea. Almanacco di Sicilia”, a. II n. 2, 1950.

¹⁷ I contatti sono molteplici tra cui con Bruno Munari, con Spazialismo milanese e poi con esponenti dell’arte cinetica e programmata.

¹⁸ Le opere realizzate in quel decennio sono circa trecento, spesso con varianti e modifiche formali e cromatiche in corso di stampa che determinano spesso la presenza di opere uniche. Cfr. E. Crispolti, *Considerazioni sugli ‘unici’ di Cagli*, in catalogo della mostra, Palermo 1970, Aldina, Roma 1970.

¹⁹ Nuvolo è abile fin da giovane a risolvere qualsiasi problema tecnico-pratico. Sansepolcro, patria di Piero della Francesca è a una quindicina di chilometri da Città di Castello e l’abitazione della famiglia Ascani non è distante da San Francesco dove è presente una copia dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, commissionata dalla famiglia Albizzini per quella chiesa.

²⁰ Cfr. G. Arcidiacono e segg. in *Nuvolo sull’equazione tra Kaos e Armonia. La pittura serotipica tra telaio e computer*, Seminario di studi, Accademia di belle arti ‘Pietro Vannucci’, Perugia, 01/06/1993 (<https://www.archivionuvolo.it/wp-content/uploads/2019/09/Seminario-Nuvolo-sullequazione-tra-Kaos-e-Armonia-La-pittura-serotipica-tra-telaio-e-computer-1993.pdf>); *A colloquio con Nuvolo*, in *Miniucchi/Nuvolo*, catalogo della mostra, Perugia 1998, Comune di Perugia 1998.

²¹ Cfr. B. Corà, *Nuvolo, lo spazio pittorico tra caos e ordine*, in *Nuvolo, lo spazio pittorico tra caos e ordine*, catalogo della mostra, Pinacoteca Comunale, Città di Castello 2005, Petrucci, Città di Castello 2005; B. Corà, A. Iori, P. Ascani, a cura di, *Nuvolo Nuntius Revelatus: la pittura di serigrafia tra caos e ordine*, Atti del convegno e catalogo della mostra, Accademia di belle arti, Perugia 2023, Petrucci, Città di Castello 2024.

²² «Serotipia è da intendere la pittura con i mezzi della serigrafia, o silkscreen, ma condotta nei limiti dell’esemplare unico e irripetibile». E. Villa in *Serotipie di Lorri e Nuvolo*, opuscolo della mostra, Libreria al Ferro di Cavallo, Roma 1958.

le. La misura quasi 'tascabile' dell'opera, già di per sé interessante soluzione dimensionale in contrasto con la tradizione accademica del quadro, ha come effetto il controllo ravvicinato del processo esecutivo che avviene su di un limitato piano di lavoro orizzontale.

Queste opere non presentano da subito un'attenzione all'inquadramento tradizionale della figurazione all'interno dei margini del foglio, quanto piuttosto tendono a stabilire un equilibrio interno a tutta l'immagine che idealmente non ha limiti, come se l'opera fosse una porzione di uno spazio ben più vasto. I rapporti fisico-meccanici, che si instaurano tra le differenti componenti con cui sono realizzati i colori, determinano la definizione di piani percettivi nei quali le varie parti sono in relazione continua tra loro²³. Le *serotipie* sono presenti già nel 1952 anche in opere più vaste in cui la battuta serigrafica si misura nello spazio della tela con stesure di pittura o successivamente inserite quale elemento a *collage* sull'opera.

Particolarmente interessante risulta il ciclo degli *Scacchi* iniziato nel 1953: le opere sono composte da *serotipie*, accostate le une alle altre, secondo un andamento cartesiano, a riempire l'intera superficie del quadro e a comporre un tutto unitario, sostenuto da una griglia strutturale, contraddetto dalla parcellizzazione della visione in tanti elementi rettangolari di misure ed esiti formali, cromatici e soprattutto spazialmente differenti. Il tutto richiama una visione aerea zenitale e lo sguardo sembra invitato a perlustrare gli spazi della visione inabissandosi nelle singole minuscole porzioni del quadro. L'opera, per la sua esecuzione orizzontale, non ha più necessariamente un orientamento spaziale alto/basso, e conseguentemente la collocazione degli *Scacchi* sulla parete deve solo mantenere l'ortogonalità rispetto al piano di calpestio²⁴. L'idea di finestra prospettica rinascimentale è superata fornendo una proliferazione visiva plurima, come se lo spazio si spalancasse idealmente, parcellizzandosi, e offrendosi allo sguardo dell'osservatore in una concezione spazio-temporale che affonda le sue radici nella scomposizione cubista e neoplasticista, qui modificate in un interessante coesistenza e contemporaneità di molteplici *hic et nunc*.

Un successivo e ulteriore mutamento della condizione spaziale dell'opera è offerto, nella metà degli anni Sessanta, dal ciclo degli *Oigroig*, titolo derivato dall'inversione speculare del nome Giorgio dell'artista. Queste opere sono realizzate con una particolare e raffinata maestria tecnica e presentano un'immagine divisa in due parti perfettamente speculari secondo un asse centrale come le macchie di Rorschach. La questione della simmetria e della piegatura del piano e conseguentemente della dualità e pluralità dello spazio dimensionale è presente nelle teorie scientifiche e nelle speculazioni dell'ultimo secolo e gli *Oigroig* posseggono una visionarietà che ambisce a fornire esiti quanto mai interessanti²⁵. La simmetria speculare accentua le illusionistiche tridimensionali spazialità cromatiche che compongono microcosmi percorribili dallo sguardo. Come i precedenti *Scacchi* anche gli *Oigroig* si basano sul rapporto tra due differenti dimensionalità: tra il tutto e il particolare nei primi, tra macro e micro cosmo nei secondi.

Nel 1969 Nuvolo introduce il nuovo ciclo dei *Modulari* in cui recupera la tradizionale

²³ I colori sono inizialmente realizzati direttamente dall'artista che ha appreso la tecnica presso la scuola tecnica di arti grafiche di Città di Castello. Anche con l'avvento dei colori industriali Argon l'artista continuerà a modificarli per ottenere risultati specifici.

²⁴ In diverse occasioni, notando i differenti orientamenti delle attaccaglie e delle scritte presenti sul retro dell'opera, come delle differenti pubblicazioni nei cataloghi, mi sono rivolto all'artista prima dell'allestimento, ricevendo la risposta che ero libero di modificare l'orientamento a patto che, come per Mondrian, l'opera doveva mantenere l'ortogonalità della visione.

²⁵ Bruno Corà più volte in occasioni pubbliche si è intrattenuto sull'opera di Nuvolo in riflessioni che prendevano spunto dal noto testo di Gilles Deleuze, *La piega (Le Pli - Leibniz et le baroque)* 1988).

tecnica serigrafica ribattendo l'immagine più volte sul supporto con scarti minimi, ribaltandolo specularmente una o due volte fino a giungere, in alcuni casi, a rotazioni complete delle impronte intorno a un centro e mutando ogni volta l'intensità cromatica. Le intuizioni del dinamismo plastico, soprattutto di Giacomo Balla, sono la conscia radice storica di queste opere che cionondimeno presentano un'immagine segnica, frutto di una gestualità, che nella reiterazione diviene cromaticamente esausta fino a non essere quasi più percepibile e a perdersi nell'infinito candore del supporto cartaceo²⁶.

L'artista, in quegli anni interessato alla novità dei medium audiovisivi, nel 1975 attua delle riprese in *videotape* degli *Oigroig* per poi presentarli, con particolari commenti sonori, trasmessi in monitor televisivi in bianco e nero²⁷. Questo comporta un ulteriore salto dimensionale con l'inserimento dell'immagine dell'opera in un processo riproduttivo pseudo oggettivo in cui è presente una temporalità decisa dall'autore. L'occhio meccanico e impersonale della telecamera percorre assialmente le opere e l'assenza del colore provoca la sostanziale perdita della virtuale tridimensionalità del soggetto ripreso e soprattutto evidenzia la presenza del medium. Viene così definita una distanza concettuale e sostanziale dall'opera originale che tuttavia, grazie alla tecnologia, genera un ampliamento della portata spaziotemporale dell'opera.

Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta nascono altri due cicli di opere in cui la spazialità introdotta risulta interessante: gli *Aftermandelbrot*, e le *Genesi*. I primi devono il loro nome, proposto da Bruno Corà, al matematico Mandelbrot di cui Nuvolo ha studiato le teorie e alle quali ha voluto affiancare le proprie opere²⁸. Essi sono realizzati, grazie all'ausilio del computer e del figlio Paolo, elaborando algoritmi: la successiva stampa policroma li fissa sul supporto denunciando la loro filiazione formale e il superamento dei precedenti *Oigroig*. A questi è invece maggiormente legato il ciclo delle *Genesi*. Grazie a un'ulteriore elaborazione della tecnica esecutiva l'iniziale specularità spaziale diviene molteplice proliferazione di ribaltamenti²⁹. Gli assi di simmetria vengono in alcuni casi contraddetti da una forte presenza di volumetrie maggiormente caotiche giungendo pur sempre a spazialità ricche di equilibrio tra le parti.

Tra il 1993 e il 1997 Nuvolo è stimolato ancora una volta dalle nuove tecnologie riproduttive video e realizza le *Genesi Video*. Analogamente ai precedenti *Oigroig Video*, la telecamera percorre assialmente le opere e il risultato, grazie alla presenza del colore e alla migliore definizione dei monitor, presenta le spazialità cromatiche dell'opera in una visione ravvicinata, quasi una realtà aumentata. I brani sonori sono elaborati dallo stesso Nuvolo tramite il computer operando inversioni e ribaltamenti tanto da renderli irriconoscibili ma

²⁶ Un crescente interesse per il Futurismo si registra fin dai primissimi anni Cinquanta. Ne sono esempio la mostra *Balla. Omaggio a G. Balla futurista* organizzata dalla Galleria Origine nel 1951, con la cura di Piero Dorazio ed Edgardo Mannucci, e i successivi articoli. Cfr. E. Colla, *Balla futurista*, "Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura", Roma, II (5), luglio-agosto 1951, p.89; E. Colla, *Pittura e scultura astratta di G. Balla*, "Arti Visive", I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.8-9.

²⁷ Gli *Oigroig Video* sono presentati nella mostra *Nuvolo. Presentazione ciclica delle opere*, a cura di B. Corà, Galleria Studio Piattelli, Roma 1977. Il sonoro è costituito dalla *Nona Sinfonia* di Ludvig van Beethoven e un uso particolare della voce di Piero Turano.

²⁸ Benoît Mandelbrot (1924-2010) è stato un matematico polacco naturalizzato francese, noto per i suoi studi sulla geometria frattale pubblicati dal 1967.

²⁹ Particolarmente interessante risulta essere il recente lavoro di Gerhard Richter, che partendo da un particolare del proprio lavoro astratto, realizzato con la racle serigrafica, lo elabora digitalmente giungendo a simmetrie e ribaltamenti fino alla dissoluzione totale dell'immagine. Cfr: G. Richter, *Motifs*, Centre National d'art e de culture Georges Pompidou, Paris 2012; G. Richter, *Moving Picture* (946-3) Kyoto Version (2019-24), film, 2024; cfr. anche B. Corà, *L'invenzione della pittura serigrafica di Nuvolo* in *Nuvolo Nuntius Revelatus. La pittura di serigrafia tra caos e ordine*, op. cit., p. 16.

ugualmente armonici.

Nuvolo negli ultimi tempi ha spesso lamentato la limitatezza della tecnologia rispetto alle necessità di ottenere con il video e con l'uso del computer determinate perfezioni nei risultati e di riuscire a raggiungere delle soluzioni che la sua creatività artistica intuiva come possibili. Forse perché le nuove tecnologie non le dominava partendo da una conoscenza diretta della loro logica interna come era avvenuto per la serigrafia. Altrettanto spesso però affermava come questo fosse anche un falso problema per un artista che sarebbe potuto diventare troppo 'tecnologico' perdendo quell'artigianalità del fare che aveva sempre visto come una qualità dell'artista e ribadiva che quello che gli interessava era di essere stato se non davanti almeno parallelo alla scienza e di aver dato comunque piena forma al suo pensiero³⁰.

Concludo con uno specifico ricordo personale. In un incontro a studio di molti anni fa, forse parlando di fronte ai recentissimi *Aftermandelbrot*, affrontai con Nuvolo ancora una volta l'argomento delle dimensioni spaziali e dell'infinito³¹. La mia convinzione era che, in una realtà scientifica in cui le undici dimensionalità dimostrabili parevano avviarsi verso un loro ulteriore aumento, la condizione dell'uomo fosse simile a quella del narratore di *Flatlandia*: appartenendo a un mondo a due dimensioni riusciva solo con la mente a ipotizzare mondi a più dimensioni³². In quell'occasione Nuvolo si dichiarò persuaso che l'arte, essendo soprattutto questione mentale, fosse l'unica in grado di fornire riflessioni che andassero oltre la speculazione scientifica e di poter far comprendere le ennesime dimensioni dell'universo. Inoltre era convinto che per indicare l'infinito fosse necessario trovare un altro simbolo che non fosse il matematico bidimensionale otto orizzontale. Lo spazio, proprio in quanto infinito, era qualcosa che doveva essere percorribile in più dimensioni. Non so se fosse amante delle giostre, ma esclamando «L'infinito non è un otto volante!» fece l'esempio della famosa scultura di Max Bill, artista che stimava molto e credo conoscesse di persona, in cui lo spazio era *double face*, ovvero percorribile sia sopra che sotto, come nel famoso nastro di Möbius³³. Soluzione oramai insufficiente a dare forma a qualcosa che non si poteva forse rappresentare se non con un ennesimo salto dimensionale possibile solo con un'invenzione pittorica che superasse la questione della rappresentazione dimensionale. Si sentiva profondamente pittore e credeva in una pittura che avesse un forte fondamento mentale oltre che tecnico-artigianale, nella sua vitalità e nelle sue possibilità future. Rite-neva che invece la scultura fosse limitata dalla sua tangibile tridimensionalità che ben poco lasciava all'illusione. Questo mi fece certo che la questione della spazialità dell'opera fosse un elemento intrinseco e inscindibile del suo pensare l'arte.

³⁰ Cfr. *A colloquio con Nuvolo*, op. cit.

³¹ Questo avvenimento, come altri precedenti citati, sono ricordi personali di conversazioni avute nel tempo con l'artista e la moglie Liana Baracchi.

³² E. A. Abbott, *Flatlandia: Racconto fantastico a più dimensioni (Flatland: A Romance of Many Dimensions 1884)*, Adelphi, Milano 1971.

³³ Max Bill presenta nel 1936 alla Triennale di Milano, in cui era presente anche Corrado Cagli, una scultura in granito dell'anno precedente; l'artista svizzero afferma di aver conosciuto gli studi del matematico tedesco August Ferdinand Möbius (1770-1868) solo in anni successivi. L'immagine in realtà è antica e presente in un mosaico datato II sec d.C., proveniente dalla città di Sassoferato e ora a Monaco, in cui è raffigurato il dio Aion. Il nastro inoltre è presente in famose rappresentazioni grafiche di Maurits Cornelis Escher elaborate alla fine degli anni Cinquanta.

L'ultima antologica sull'opera di Nuvolo risale a vent'anni fa quando – con mio padre ancora in vita – Bruno Corà cura *Lo spazio pittorico tra caos e ordine* alla Pinacoteca comunale di Città di Castello (2005). Dopo la nascita dell'Archivio Nuvolo viene fatto un preciso lavoro di promozione e riscoperta dell'artista, partecipe di diverse esposizioni in Italia e all'estero.

Il diradamento dell'attività espositiva a partire dalla metà degli anni Sessanta e la cospicua attività Nuvolo nel suo Atelier di grafica, potrebbe indurre a pensare, che di pari passo ci sia anche un calo della produzione pittorica. Al contrario il distacco dal mercato dell'arte gli dà modo di sperimentare e approfondire, la sua padronanza della tecnica e i suoi dilemmi legati alla sua arte, di metabolizzare e includere nel suo processo creativo tanti discorsi fatti con gli ospiti, che frequentavano assiduamente il suo studio: non solo artisti ma anche politici e uomini di chiesa, medici, matematici e fisici; gli *Oigroig* (1965-1977), dove la simmetria è per la prima volta protagonista, possono essere riportati come esempio lampante di questo interfacciarsi con altre figure professionali.

Vorrei citare un suo intervento al convegno del 1993 all'Accademia di belle arti di Perugia³⁴, per far capire la percezione che Nuvolo aveva di sé stesso e del suo operare:

Io sono un ricercatore non sono un artista; se lo sarò poi lo vediamo; però mi interessano le cose, ma una volta che ho raggiunto e finito l'interesse per quella cosa, è finita; basta! non riesco a farne un altro, neanche se me lo commissionano [...]. Capogrossi lo stimo, gli ho voluto bene, ci ho lavorato insieme, però una vita come la sua non mi si addice; quando ti incontrava ti diceva «Come stai? Nuvolo stai bene?» «sì, sì, tu?» «So contento», ecco lui era un uomo felice, perché si è creato una grossa personalità dal punto di vista pittorico è super riconoscibile, [...] ma a me questo non è mai interessato, non l'ho mai voluto [...].

Forse è un caso o un segno del destino, che anche in questa seconda retrospettiva nel titolo ritroviamo il termine 'spazio', ora elevato all'ennesima potenza a richiamare i differenti modi in cui Nuvolo ha sfruttato l'area pittorica e la varietà stilistica nelle sue opere. L'allestimento di *Spazio*⁷ organizza per il visitatore un viaggio nell'arte di Nuvolo; l'itinerario non è affatto monotono e ogni volta il cambio di registro ha l'intento di creare nuovi stimoli: dalle prime due sale con una prevalenza di *Serotypie* degli anni Cinquanta e Sessanta, attraversiamo cinquant'anni di lavoro e sperimentazione artistica fino ad arrivare alle ultime dove troviamo *Genesi* (1990-1994) e *Genesi Video* (1993-1997), *Turbolenze* (1998-1999) e *Legni Collage* (2001-2002).

Le sale sono divise per cicli pittorici, in alcuni casi uniti dallo stesso *modus operandi*, come negli *Scacchi* e *Nuovi Scacchi*, *Oigroig* ed *Aftemandelbrot*.

In questo mio breve testo vorrei soffermarmi su alcune tecniche utilizzate e sugli anni in cui alcuni cicli pittorici sono stati pensati, progettati e creati.

Mi riferisco certamente all'uso della serigrafia in campo artistico, anche se le prime ope-

³⁴ *Nuvolo sull'equazione tra Kaos e Armonia. La pittura serotipica tra telaio e computer*, Seminario di studi, Accademia di belle arti 'Pietro Vannucci', Perugia, 01/06/1993 (<https://www.archivionuvolo.it/wp-content/uploads/2019/09/Seminario-Nuvolo-sullequazione-tra-Kaos-e-Armonia.-La-pittura-serotipica-tra-telaio-e-computer-1993.pdf>). Intervengono E. Abbozzo, B. Corà, F. Federici, G. Arcidiacono, M. Barboni, A. Iori, C. Passarella, Nuvolo, G. Galletti, R. Saldarelli, G. Mollo, W. Lok, Karpüsee-ler.

re sono firmate a Roma nel 1952, Nuvolo inizia le sue sperimentazioni a Città di Castello già nel primissimo dopoguerra (1946-1947), non vi erano ancora in Italia macchinari, colori, o prodotti per serigrafia, atti a poter sfruttare questo mezzo di stampa utilizzato prevalentemente in campo industriale e militare per la riproduzione di locandine e opuscoli di basso costo³⁵.

L'autoproduzione dei colori gli permette di superare l'ostacolo maggiore e lo agevola nello stravolgere la serigrafia 'classico-industriale' che prevede l'uso di un telaio con una matrice e diverse battute serigrafiche, tante quante i colori riportati sul supporto: Nuvolo crea la maggior parte delle suoi lavori a telaio vuoto, applicando tutti i colori insieme e creando l'opera in una sola battuta serigrafica. Questo non vale solo per le *Serotipie* che risultano avere un'estetica apparentemente caotica e casuale, ma anche per *Oigroig* e *Genesi* che invece sono organizzati con una serie di simmetrie, solo verticali nel caso dei primi, verticali, orizzontali, speculari per le seconde.

A metà degli anni Settanta lavoravamo già assiduamente alla produzione di opere in tiratura limitata per Corrado Cagli: la perizia di mio padre in questa attività, lo portava ad eseguire personalmente anche il filtraggio fotografico delle opere originali, con le quali poi venivano create le pellicole per incidere le matrici a telai di stampa.

Lo studio, gli approfondimenti sulla fotografia e sulle macchine fotografiche, lo hanno indotto ad appassionarsi a questa materia – apparentemente semplice ma in realtà molto complessa e sofisticata – e nel 1975, appena vennero messe in commercio in Italia, si procurò una videocamera Sony. La userà per creare i primi *Videotapes*, registrazioni video, effettuate a mano libera, a indagare tra le linee intricate e contorte che compongono i soggetti degli *Oigroig*.

La visione di questi filmati in un monitor bianco e nero (la prima trasmissione televisiva a colori in Italia è datata luglio 1976) porta alla nascita dei *Videogrammi* (1976), tirature limitate di alcuni fermo immagine. Circa due decenni dopo (1993-1997) Nuvolo torna a creare Video Arte, e questa volta l'oggetto dell'indagine video sono i soggetti di *Genesi*, il cui originale – lo stesso artista – dichiara di voler distruggere³⁶, mentre riferendosi al filmato durante un nostro incontro dice «vorrei avere un televisore piatto da appendere alla parete, dove far scorrere ininterrottamente questi video, poi a mio piacimento fermarlo e avere così infiniti quadri».

L'ultimo aspetto su cui vorrei indulgiare è la creazione degli *Aftermandelbrot* (1989-1993), a cui ho partecipato attivamente; sarebbe necessario un trattato che unisca matematica, fisica e informatica, per capire fino in fondo la complessità che c'è dietro a queste opere; ma cercherò di spiegare brevemente l'ardire artistico di Nuvolo. È la metà degli anni Ottanta quando mio padre riceve una rivista scientifica (appassionato di molte materie e abbonato a diverse riviste specialistiche) che parlava di Benôit Mandelbrot e della sua 'Teoria frattale' basata sulle precedenti 'Teorie del caos'. All'interno della rivista c'era un floppy disc, con il quale mi viene a trovare e mi chiede di analizzare – in qualità di programmatore informatico – il software all'interno. Il suo intento non era solo quello di creare delle opere basandosi sulla teoria matematica, che tra l'altro era stata espletata usando dei sofisticatissimi computer dell'IBM, ma soprattutto ricreare in maniera digitale delle figure simmetriche che assomigliassero quanto più possibile agli *Oigroig* creati trent'anni prima.

³⁵ La ditta Argon, infatti, inizierà la commercializzazione nel nostro paese di materiale per la serigrafia solo anni dopo.

³⁶ *A colloquio con Nuvolo*, in *Miniucchi/Nuvolo*, catalogo della mostra, Perugia 1998, Comune di Perugia 1998. Intervista di E. De Albentis, P. Nardon e A. Iori.

Abbiamo lavorato duramente per anni, in primis per superare l'algoritmo ripetitivo contenuto nel dischetto, poi per creare un risultato estetico che potesse essere adeguato al progetto che mio padre aveva in testa, e infine, nella stampa in serigrafia classica dei soggetti. Le immagini degli *Aftermandelbrot* (letteralmente 'dopo Mandelbrot', a identificare il superamento della sua teoria) sono pertanto immagini digitali successivamente riportate su carta, si potrebbe erroneamente attribuire la loro creazione all'algoritmo matematico o al software informatico ma l'idea principe è di Nuvolo ed è lui a comandare e gestire il computer affinché produca esattamente le sue intenzioni.

Uno può nascere artigiano, nel senso più alto dell'espressione, ma usare macchine elettroniche: l'importante, però, è che le usi da artigiano, cioè senza diventare succube delle macchine. Dev'essere dunque lui a guidare le macchine e a pretendere da loro il lavoro che soltanto lui sa fare con quei particolari strumenti ³⁷.

³⁷ Cfr. *A colloquio con Nuvolo*, op. cit.