

Bruno Corà, Maria Ausilia Binda, *Nuvolo Alfa 39 e Diagrammi*,
catalogo della mostra, Sala Franco, Trieste, 1989

BRUNO CORA'

Nuvolo: Gli 'Alfa 39' e i 'Nuovi Diagrammi'; ovvero il medium non è l'unico messaggio

Sarà per via di un 'input' inoculatosi prestissimo nel metabolismo di Nuvolo – forse quello pierfrancescano della selva di aste e lance che s'innalza nel cielo della disfatta di Massenzio affrescato in S. Francesco ad Arezzo, o quello più ordinato e orizzontale, idoneo alla profondità prospettica, disegnato da Raffaello per la pavimentazione e gradinate antistanti il tempio dello *Sposalizio della Vergine* – sta di fatto che egli per queste forme a banda verticale, per questo collage di 'barre' nere su fondo bianco ha, nel tempo, un ritorno d'interesse a dir poco recidivo. Che l'aspetto del codice 'Alfa 39' usato per questi ultimi lavori non sia elemento estraneo al lessico di Nuvolo, ma qualcosa di connaturato al suo fare pittura e persino – senza troppe acrobazie – dimostrabile. A fasce sottili e spazialmente situate sulla superficie della tela come 'setti' che rinserrano la campitura dei parallelogrammi in serigrafia, aggregati per consonanza cromatica e di peso nella narrazione che le impronte su carta recavano, le bande o le barre avevano fatto presto la loro apparizione sin dai primi collages di carta serigrafata e pittura (1961), di cui *Scaccomatto* (1955) resta una più calibrata mappa antecedente.

Tali elementi verticali componenti i collages si collocavano sulle superfici delle sue tele definendo uno spazio di notazione la cui scala timbrica si doveva dedurre su una sorta di pentagramma invisibile, a seconda della loro relativa distanza e dell'altezza delle loro tracce. La ritmica e la conseguente polifonia spaziale erano una questione di estensione libera e connessa all'ascolto del colore, vissuto nell'inestricabile stesura fatta di mancanze e pienezze delle fasce serigrafate e altresì della loro forma.

La frase visiva di Nuvolo in quelle tele, il cui sviluppo orizzontale si disponeva alla gotica narrazione delle impronte serigrafate, sembrava vivere della lunghezza d'onda di brani jazz a raffica, quali quelli di cui è sovente caricata la tromba di Miles Davis, ma anche della primaria scansione dei suoni dell'organistica bachiana. Vuoto, alto, basso, basso, alto, opaco, chiaro, scuro, scuro, vuoto chiaro, vuoto... al limite. Dentro questa regola di visualizzazione di un'immagine che si manifesta al pittore, in una normativa assolutamente arbitraria e il cui processo compositivo è l'anarchico disporsi delle forme e del colore che accetta solo il dominio invisibile dei sensi 'armonizzati' in sintonia infondata, cioè con scambio di funzioni – la vista ascolta, l'udito vede, l'olfatto palpa, il tatto odora, il gusto sospende ogni immediata soddisfazione – il sentimento del tempo, in quanto ritmica, appare nella sua pittura con vere arie musicali. Ma quelle prime 'misurazioni' dello spazio dell'intera superficie pittorica compiuta con le strisce di carta che nel collage aderiscono perfettamente e idealmente alla tela, giacendo all'interno della pittura, ben presto vi si distanziano quel poco che basta per rivelarsi come sue tensioni, quasi nervi o 'corde' con cui far vibrare in tutt'altro modo la stessa spazialità. Il *Velluto, pelle e pittura* (1962) o *I daini e tela greggia su tela bianca preparata* (1965), e *Pelli su tela bianca* (1965) costituiscono dunque il passaggio seguente ma quasi coevo ai collages del '61-64, con evidente intenzione di conferire alla scansione spaziale indotta dalla verticalità valori di presenza assai differenti ed articolati: le fasce di tela aderiscono ancora ai fondi preparati in bianco, mentre le fasce di pellame tese verticalmente sino ai limiti di una possibile rottura, nella parte mediana di attorcigliano su se stesse rivelando le forze della materia messa in gioco. Ma queste tensioni sono anche una dichiarazione di riduzione della materia ai minimi termini di elementarità significativa, un averne saggiato le estreme facoltà organolettiche in funzione iconografica col loro minor impiego quantitativo, in un esito

di verticalità attivo sul registro delle 'forze' interne all'immagine. Di questa qualità senza estetismi dell'uso della materia extrapittorica, condivisa con pochi altri artisti per la vicinanza a quegli anni alle scoperte di Burri e Colla, ora conosciamo anche gli efficaci sviluppi liberati dall'istanza 'poverista'. E per quelle sollecitazioni presenti in dosi da 'unità' di misura della tensione spaziale di queste 'Pelli' di Nuvolo è ora possibile avvicinarvi opere come *Torsione* (1968) di Anselmo, la cui tensione, l'energia e la forza, in scala più ampia e con plasticità più pronunziata, tuttavia esercitano macroscopicamente principi spaziali correlabili.

L'intervallo compositivo degli accostamenti tra le pelli tese e le fasce di tela sovrapposte a collage sul fondo di quei quadri di Nuvolo è musicalmente concepito in proporzione all'estensione delle zone occupate. In egual modo e con una sensibilità diversa da quella 'poverista', s'incarica di dare una successiva formalizzazione al problema della spazialità a fasce ponunziato da Nuvolo, un'opera come *Tommaso Albinoni* (1962) di Tano Festa, dalla sonorità esplicita nell'immagine e nel titolo e per molti versi avvicinabile formalmente persino a questi nuovi lavori *Alfa 39* di Nuvolo il cui codice però è più ambigualmente attivo anche per la sua traducibilità verbale.

Ma oggi queste opere di Nuvolo per il loro anelito ad una qualità spaziale assoluta e radicale devono essere messe in relazione ritmica e di gravità compositiva anche con lavori come *Adam* (1951-52) di Barnett Newman, o persino con quelli di Mario Ballocco riguardanti *l'Indagine sul modo in apparenza del colore* (1958), il cui la verticalità (o l'orizzontalità) di bande di diversa estensione determina una differente consistenza cromatica, dove l'estensione dell'elemento a striscia e a fascia si fonda però sulla frequenza dell'emissione cromatica delle differenti zone pittoriche. Il lavoro di Nuvolo tuttavia non aveva allora, e non credo voglia avere oggi, alcuna ambizione gestaltica; e pur conoscendo egli assai bene il valore di incidenza percettiva di quelle composizioni, affidava tuttavia ogni più imponderabile azione esistente nell'opera al potere auratico integrale della pittura.

Ora, anche questi *Alfa 39*, che possono pur essere letteralmente 'letti' per raggiunger al loro fondamento significante, allo stesso modo in cui potremmo 'leggere', evocandone le qualità, le serie numeriche di Fibonacci realizzate al neon da Merz, si manifestano sul versante elementare del segno e del codice per investire però, con la loro organica struttura d'immagine e il loro potenziale estetico, una più complessa ricezione che riguarda la visione continua di una ritmica quantistica bianco-nero il cui standard è la barra verticale. Da cosa trae origine questo interesse per il codice 'Alfa 39'?¹ Nuvolo con esso compie ancora una volta, come è stato per l'impiego del procedimento a base fotografica nella serigrafia o l'uso del videotape, l'atto di fede nella propria epoca, con il cui spirito tecnologico di identifica, sia pure criticamente, assumendo cioè quei segnali efficaci alla comunicazione e sottoponendoli al 'detournement' umanistico degli intenti dell'arte. L'appropriazione tuttavia non è mai quella di matrice dada; egli non elegge nuovi 'ready-made', ma semmai, una volta assunto nella propria grammatica un codice visivo (la barra o il fotogramma) ne coniuga la facoltà lessicale e visuale entro un organismo di nuova ideazione. Perciò, si badi bene, dell'immagine e del messaggio che questi quadri strutturati con il codice 'Alfa 39' recano, non si troverà traccia simile su alcun prodotto merceologico di consumo quotidiano, essendo essi il frutto di una autentica nuova elaborazione a base verbo-visuale appartenente all'arte. Si decodificano, inoltre, si constaterà che essi non condividono nemmeno l'estetica pop, quanto piuttosto esoterici umori lucidi.

Eppure Nuvolo, almeno per questa prima sortita pubblica, ha conferito a questi lavori una laica duttilità che egualmente merita una riflessione. Di questi lavori su truciolo nobilitato e con le barre sovrapposte in cartoncino adesivo nero, la compilazione è quanto di più distante esista dal 'piacere' pittorico e quanto di più rilevantemente prossimo all'estetica della comunicazione cibernetica.

Degli *Alfa 39* – per restare alla loro provvisorietà – si deve inoltre apprezzare l'elemento che ne contraddistingue l'articolazione di codificazione e cioè l' "iterazione" delle 'barre' che è aspetto proprio di alcuni altri cicli dell'opera di Nuvolo. Basti pensare a quell'incredibile pagina di silenzio suggellato e iconoclastico che è *Cartone ondulato, chiodi e carta serigrafata su legno* (1956), dove sia il tessuto ondulatorio che gli intervalli secondo cui sono confitti i chiodi nel cartone determinano un sottile scisma nel nostro sguardo; esso infatti è assorbito e attratto da un lato della pittura, in gran parte occultata ma in un'estremità del quadro ancora flagrantemente visibile, e dall'altro dalla spazialità pura e quasi muta del grande sbarramento di cartone che in massima parte la sovrasta. Ma con più implicazioni per il principio iterativo di questi *Alfa 39* si devono richiamare gli andamenti serigrafici dei *Modulari* (1969), una spazialità indagata da Nuvolo oltre che sui versanti della ripetizione su quello della specularità simmetrica e di progressione di un valore cromatico dal suo minore al suo maggior grado di intensità.

Un ulteriore aspetto degli *Alfa 39*, qui presentati per la prima volta, va indicato per la loro corretta lettura. Le dieci tavole, infatti, dall'apparente somiglianza per l'occhio ineducato al codice, appartengono in realtà a due complessi d'opera differenziati. Il primo, in ordine di concepimento, si articola su sette parti nell'invenzione rievoca il dipinto *Positivamente e non negativamente* (1954), così chiamato nell'intesa avuta con l'alchimia del verbo di Villa, a cui idealmente quest'*Alfa 39* è dedicato. Il secondo lavoro è un trittico in cui l'immagine sottintende un ennesimo esercizio della libertà esoterica per un messaggio criptico e la necessità di una 'chiave' per la sua crittografia, al fine di giungere al ludico 'divertissement' che esso nasconde. E tanto basti. Giacché per la verità o per la menzogna del linguaggio visivo, il silenzio conta più delle parole. Alla leggibilità e alla razionalità del codice visivo con cui Nuvolo ha creato questi suoi *Alfa 39* fa da controcanto, in questa circostanza, il paesaggio filiforme e metodologicamente senza soluzione di continuità dei *Nuovi diagrammi* (1988). Anche per loro possono essere chiamati a testimoni dell'imbastita trama perseguita nel tempo dall'artista anzitutto gli andamenti a bave scolanti colore delle *serotipie* (1952) e in seguito quei cicli di *Cucito a macchina* (1959) nonché di *Diagrammi* (1960) che costituiscono gli elementi distintivi di una autoalfabetizzazione visiva di Nuvolo. E se nel *Cucito a macchina* la dichiarata mancanza di funzione delle smacchinature di filo sulla tela accentuava l'arbitrio sognatore dei percorsi e metteva in risalto la libertà pulsionale oltreché la grazia del sottilissimo segno trapunto, nei *Diagrammi* la mimesi del codice tracciato nascondeva, in realtà, una mancanza assoluta di significazione, mentre esercitava eguale libertà ed erranza visionaria.

I *Nuovi diagrammi* sono dunque il contrario di un codice; essi sono propriamente un 'canto' le cui lunghezze d'onda sonora sono commisurate alle potenzialità e al capriccio del-(la) 'Singer' (il cantante appunto, oltreché il nome della macchina da cucire!). E di quale canto trascrivono ancora nuovamente la sonorità? In molti casi il repertorio della notazione è quello altalenante che s'era subito rivelato con i primi diagrammi, in altri la tipica linearità rabbrivita della 'cucitura' si intriga, s'infittisce e le quote di opposte guglie, sistole e diastole del disegno, giungono all'emblematica rumorosità segnica delle 'interferenze'.

Questo ciclo di *Nuovi diagrammi* ha due ulteriori episodi precedenti che vanno qui ricordati: uno, di grandi dimensioni, il *Trionfo della morte* (1972), è il tracciato di una ritmica drammatica che da Petrarca e Brueghel plana nell'elettrocardiogramma di Nuvolo in un momento assai critico ma ormai superato della sua vita; l'altro è una esedizione serigrafica che raccoglie alcuni diagrammi, in pochi esemplari di piccolo formato, realizzata da Nuvolo durante gli anni '70 per una committenza privata. Come allora e come per gli *Alfa 39*, questi tracciati serigrafici esaltano il segno segmentato a continuo nell'antitesi cromatica essenziale del bianco-nero, costituendo nell'opera diversamente articolata di Nuvolo la polarità del disegno (ma non del design!).

Infine, se il mio sistema di riconoscimento di questi ultimi codici visivi usati da Nuvolo non è quello della più idonea ‘penna ottica’ ma ancora quello arcaico dell’osservazione diretta e della traduzione mediante la proliferazione di parole tracciate dalla ‘biro’, mi auguro che l’invadenza di questi lavori, da sola visiti l’osservatore e lo coinvolga al punto giusto.

Ora si comprende meglio, con l’avvicinarsi di nuove fasi dell’opera di Nuvolo, come il restar ‘celato’ di questo ‘nuntius’ è attitudine a salvaguardia dell’autenticità di ciascun messaggio da recare; e come tra un annuncio e l’altro il silenzio (che talvolta può durare anche qualche anno) abbia per lui il ruolo di pausa altrettanto significativa e capace di dare all’evento ogni volta la straordinarietà dell’invenzione. Ma al concerto dei nuovi repertori di questo principe della serigrafia il fruitore che s’avvicini «deve essere disposto ad operare secondo questa polifonia, altrimenti qualsiasi oggetto gli resterà indifferente» (Ceccato)².

Perciò predisponiamoci al ‘buon ascolto’.

NOTE

¹ Il codice a barre ‘Alfa 39’ “...è un codice alfanumerico che comprende le dieci cifre (da 0 a 9), le 26 lettere dell’alfabeto, 7 caratteri speciali (-, +, /, \$, %, ., -spazio-) e un codice di start/stop, in tutto 44 caratteri. Ogni carattere è codificato con un insieme di 9 elementi: 5 barre e 4 spazi (tra le barre), che possono essere di due tipi: larghi e stretti (che simboleggiano “1” e “0”). I 9 elementi che compongono il carattere devono essere composti da: 2 barre larghe, 3 barre strette, 1 spazio largo, 3 spazi stretti, ci sono 4 caratteri che però sono composti da 5 barre strette, 3 spazi larghi e uno spazio stretto... Il rapporto di dimensioni tra elementi larghi e stretti è nominalmente di 2.24, cioè un elemento largo deve essere più grande di un elemento stretto di 2.24 volte”. (S. Gervasini).

² S. Ceccato, *Arte e scienza*, in *Gli occhi di Argo*, 1984.

MARIA AUSILIA BINDA

Nuvolo: Itinerario di un artista

L'opera di Nuvolo, ricca di risvolti e problematiche nascoste, si offre misteriosa, senza alterigia, bensì nella sua essenzialità. Incuriosisce il suo sottile anticonformismo, nonostante una continua attenzione verso le dinamiche della realtà corrente.

Anticonformismo che deriva dalla indipendenza di un carattere e di un comportamento artistico riconosciuto consapevolmente sin dalle prime avvisaglie dell'arte, allorché, a Roma, intorno al 1950 inizia il suo lavoro artistico. Proprio in quella città è sfondo ai suoi esordi il dibattito sulla non-figurazione che fa capo alla figura di Prampolini mentre, nel resto del paese, a livello estetico-critico più generale, si va evidenziando l'opposizione tra astrattisti e realisti.

D'altra parte il passaggio all'astratto, per un pittore del dopoguerra, è quasi un imperativo morale in questa che è la fase di aggancio alla cultura europea più moderna (neo-cubista e neo-espressionista) non ancora aperta alla influenza degli Stati Uniti. Determinante in questo ambito la costituzione, nel 1949, del gruppo Origine (Balocco, Burri, Capogrossi e Colla) poi Fondazione per l'Arte Astratta, all'interno di un'area romana nella quale si possono ritrovare scultori come Mannucci, Mirko, Lorenzo Guerrini e pittori come Dorazio, Perilli, Accardi, Sanfilippo, già vivaci animatori di Forma Uno (1949), Cagli e lo stesso Nuvolo.

Sperimentando la materia, l'artista attua una svolta essenziale attraverso l'uso del mezzo serigrafico adottato prima nei procedimenti a stampa e poi nella pittura. I suoi primi interventi in serigrafia infatti sono: alcuni manifesti realizzati attraverso la riproduzione fotografica; le copertine (n.5, 7, 10 del 1954) e gli inserti, disegnati e ideati da Colla e realizzati da Nuvolo, per *Arti Visive*, la rivista della Fondazione Origine alla quale egli partecipa direttamente del resto "l'assistenza di Nuvolo lungo tutta l'attività di Colla dal 1950 in poi può adeguatamente configurarsi soltanto in termini di un'autentica, vicendevole ed equilibrata collaborazione di artisti" (Pinto); successivamente (1968-69) e analogamente inizia la trascrizione serigrafica di numerosi lavori dell'amico Corrado Cagli. L'innovazione di Nuvolo sta nell'invertire la funzione della tecnica serigrafica: il mezzo che permette la riproduzione meccanica di innumerevoli copie viene 'recuperato' dall'artista e 'adoperato' come consapevole strumento in suo possesso per la creazione, ogni volta, di un'unica opera. Ne consegue una nuova e diversa 'unicità' del lavoro artistico e una intuizione che anticipa (dal punto di vista tecnico) gli impieghi serigrafici degli artisti pop inglesi e americani degli anni '60.

Si deve a Emilio Villa – da questo momento figura determinante e sensibile interprete del lavoro di Nuvolo – il nome di *serotipie* coniato per queste opere, e altresì la denominazione di *nuntius celatus* data dall'artista. La sua sperimentazione prosegue da questo punto investendo 'simbioticamente' la dimensione della sua pittura non figurativa. È solo l'inizio di una linea evolutiva che, con incredibile coerenza, arriva fino ad oggi. I suoi primi lavori, le sue prime 'elegie sommesse' si chiamano *Coriandoli* un insieme di piccole opere accompagnate da uno scritto del poeta Emilio Villa: gaie, festose campiture cromatiche sulle quali, liquefacendosi, stanno spie o scie di colore. Momenti, più che affermazioni temporali, di un lavoro in divenire.

Ammonimenti di colore che in seguito 'lievitano' in veri e propri dipinti serigrafici. La serie degli Scacchi ne rappresenta già una chiave di volta. Qui il campo dimensionale si dilata, la materia si pone gentilmente in evidenza nell'indefinito del colore serigrafato e dei veli del collage cercando un equilibrio interno a se stessa (mediante le trame del telaio di seta ed esterno, diventando superficie scandita di allusioni geometriche. Il nuovo mezzo tecnico, il metodo (il collage), la materia (stoffa, nitrocellulosa, vinavil), il segno come risultato finale totale: questa è la sintesi propria di Nuvolo nella prima metà degli anni '50; ambito che poneva l'artista come unico e

riconoscibile, come protagonista, padrone e indagatore della realtà.

Un dipinto apparso su *Arti Visive* (n.1, 1954) intitolato *Positivamente e non Negativamente* rimanda alle possibilità manipolative della serigrafia: una frase-scherzo creata con Villa diventa asserzione di una doppia creazione artistica attraverso il contatto di due superfici diverse.

Continuando la sua ricerca artistica Nuvolo, negli anni 1959-1962 sperimenta la tecnica del Cucito a Macchina sviluppata con materiali diversi. Come “stoffe unite nel modo del patchwork” (Corà) essi suggeriscono trame inventive, direzioni che conducono a zone, oasi di colore ma di tessuto. La vista e il tatto sono chiamati a percepirne il senso ultimo come nei *Daini* (1960); pelli più o meno consistenti, avvolgenti la forma stessa. Non manca, nell’irregolare scansione dei ritmi creati sulla tela dalle cuciture, negli sbuffi scamosciati abbandonati al loro colore, al loro essere della materia (e del gesto sottinteso) con spontaneità vicino ad altre materie, la volontà di seduzione del materiale; oppure la necessità di un ‘abbrivio’ o di una forzatura trattenuta proprio dal limite del quadro nelle *Tensioni* (1962). Una parentesi più ‘fisicamente e tattilmente materica’ prima del definitivo approdo agli sviluppi più maturi della serigrafia.

La serie dei Bianchi (serigrafia e pittura -1958) e quella dei Collages (collage, serigrafia e pittura -1959-63) sono una ulteriore meditazione sul tema: frammenti sopra i frammenti, evocazioni sopra altre vocazioni, bianco sopra, sotto gli scacchi. Il collage come caleidoscopio, come parte di un ‘assemblage’ immaginativo, che offre infinite possibilità di intersezioni formali.

Nuvolo ricrea equilibri, forme ‘geometriche-sensoriali’ sempre con un respiro diverso; mai stanco di soffermarsi, ma pronto ad accettare i rischi del caso, gli accostamenti anomali: anche l’arte infatti può esprimere le contraddizioni del reale, dell’essere (della materia) e dell’esserci (del gesto, non evidente, nella sua evoluzioni formale). A volte le cuciture esulano da ogni contesto materico per abbandonarsi ad una sorta di scrittura automatica: sono i *Diagrammi* (1960); senza principio né fine “l’inchiostro del rocchetto di filo traccia itinerari che non hanno nulla di corrispondente a quantità, cifre e valori se non quelli di un pensiero di libertà” (Corà), quasi dei monologhi oppure, dei fili di Arianna che, come sentieri della mente, cercano direzioni, cercano i fili della vita (vedi più avanti il *Trionfo della Morte*).

Con la seconda fase delle *Serotipie* (fino al 1969) riprende il colloquio con l’origine del lavoro, ma con un senso profondamente diverso. L’artista conosce la materia e la provoca: ne emerge una vita nascosta: il colore trasporta il segno, il non-segno assorbe il colore e viene alterato componendosi in un caos, in voragini che ‘intessono’ lacerazioni ed evocazioni esistenziali.

L’elegia delle prime *Serotipie* viene qui sciolta e liberata al suo destino. Come in un “sottile limbo...un incessante sudario delle apparizioni volute e non volute, Nuvolo compie un atto di abolizione, di rapina e fuga da tutti i tratteggi” (Villa) per emergere, poco più tardi, nei territori della simmetria. Simmetrie che d’altronde, erano in ‘gestazione’ in queste opere unilaterali e che, tramite una conversazione-scommessa fatta nel 1967 con l’amico scultore Mirko sulle possibilità di impiego del mezzo serigrafico, compaiono negli *Oigroigs* (o Totem) lettura speculare del nome dell’artista. La loro struttura formale è esplicita: proporzionale, doppio, opposizione come simmetria bilaterale. Ermetica è la loro simbologia: costruzioni infinite come torri di Babele nelle quali ritrovare l’immaginario passato e futuro, sia esso il “mosaico di Monreale”, il “dodecaedro regolare di Teeteto” (Weyl) o la visione di una ‘metamorfosi Kafkiano-tecnologica’ dove perdere l’orientamento (ma riconoscere altri sensi, quante sono le variazioni cromatiche della materia).

Si penetra dentro questi Totem arrivando alla voluttà interiore che emana da quelle forme, da quei timbri di colore, da quegli accordi: vertigini della caduta o della risalita, di tutte le possibili opposizioni ma senza compenetrazioni. Affascinante, in ultimo, la loro dinamica interna. La qualità della materia travolge e innalza la forma totemica al di sopra dell’evento meccanico-serigrafico. Il canone simmetrico non è una limitazione all’agire artistico poiché, l’artista, accet-

tando la sfida serigrafica, riesce con una sola battuta a creare infinite possibilità formali. Echi e ritmi colorati che possono persino materializzarsi in preziosi monili (Oigroig Ori).

Un rimando speculare, uno spostamento nello spazio che è anche tempo, si trova nei Modulari (1969-71). Qui l'opposizione è tra il bianco e il nero; il colloquio è tra la monocromaticità (nero) dello sviluppo modulare e il foglio (ora bianco). La forma nell'iterazione si articola in polarità opposte, ora verso l'evidenza, ora verso l'inevidenza; essa sembra vibrare, ritornare su se stessa, all'interno del suo ritmo di rarefazione e concentrazione. Un tocco, come di bacchetta magica, crea malie visive, giochi di perversione del segno, di scardinamento dell'immagine: è il fagocitarsi della forma, è una eco vocale che sembra distendersi nello spazio dentro e fuori di noi.

Questo è d'altronde l'intimo fascino dei Modulari, dei loro ricami formali che sembrano nascondere, al loro interno, il segreto di una forza dinamica che dal finito va all'infinito, dal valore minimo al massimo, al limite; all'infinito egli dà un limite, così come nelle *Tensioni* Nuvolo ne misurava la forza trattenendola nella tela. Un dinamismo in cui, tra l'altro, si possono ritrovare lontani riferimenti con lo studio dei movimenti della fotografia di Muybridge e della pittura futurista di Balla. Ciò che si rende sempre più manifesto è l'unico percorso evolutivo; lo stile di Nuvolo è, nel suo essere inconfondibile, la storia delle possibilità della serigrafia. Anche laddove era la pittura, la ricerca sempre tornava ai lidi usuali, alle sponde che premevano di più all'artista. Così, procedendo nel suo lavoro, seguendo una armonia e finitezza ideale, se non addirittura etica, caratteristica della sua persona oltre che della sua attività, Nuvolo, come in uno scavo archeologico giunge a penetrare all'interno del suo stesso sistema serigrafico.

In tal senso è da notare il particolare ed inconsueto uso del video-tape, che viene da lui adoperato ai fini di una ulteriore perlustrazione (lungo assi trasversali e verticali) di queste moderne icone. Al loro interno emergono magmi di colore, si ritrovano le voragini, all'inizio solo intuite in superficie: col lo stesso procedimento delle sonde all'interno del corpo umano, Nuvolo esplora il fantastico, il surreale, l'informe dei Totem.

Il segreto, ancora una volta, consiste nel loro innumerevole esistere in un'unica forma: infinite sono le possibilità immaginative di rappresentazione o di traduzione personale. L'opera d'arte, giocando sull'immagine ha un suo proprio riferimento, diverso in ognuno di noi, nel quale 'nuota' l'inconscio. Come scrive Villa: "ogni cosa, ogni manifestazione, ogni parvenza è un segnale: e ogni segnale è un enigma...con la necessità della assoluta libertà nella decifrazione dello enigma". Dai Video-tape si passa ai Video-grammi, "unità infinitesimali di una serie illimitata di immagini" (Corà), tre cartelle con testi di E.Villa, M.Diacono e B.Corà.

Una produzione di 'esoeditoria' antelitteram che ha le sue origini in veri e propri libri d'artista realizzati nel 1958 con Emilio Villa (*Imprimatur*) con Vinci Grossi (*Racconto di cinque stagioni*) e, ancora, nel 1971 con Emilio Villa (*Exercitations de tire...*).

Nel 1972 appare il *Trionfo della Morte*, diagramma in serigrafia della lunghezza di 10 metri del proprio elettrocardiogramma in stato di arresto cardiaco. Il 'diagramma cucito' del 1960 si trasforma ora, simbolicamente, in un segno significante divenendo oggetto apotropaico. Oggi questi diagrammi ritornano ingranditi e forse, per l'artista, rappresentano una liberazione dalla morte; un trionfo personale, un canto: il diagramma rimanda al pentagramma e alle note, alle libere partiture della musica contemporanea, le funzioni discendenti dell'elettrocardiogramma piatto, ritornano ad innalzarsi con un ritmo ascendente.

Ma le meditazioni sulla comunicazione del linguaggio delle immagini e dei segni non finiscono qui. Nel suo laboratorio serigrafico (a Città di Castello), Nuvolo continua a lavorare. La sua ultima opera *Alfa 39* rinnova messaggi e nuovi alfabeti da decodificare.