

Bruno Corà, “Melani e Nuvolo: un linguaggio integrale” in  
*Melani | Nuvolo tra arte e scienza*, catalogo della mostra,  
CaMusAC, Cassino, 2022

## Premessa

Una proverbiale difficoltà accompagna l'impresa di realizzare una mostra in cui si affiancano le opere di più di un artista; e seppure in questo caso l'avventura riguarda solo alcuni lavori di Fernando Melani e una scelta particolare di quelli di Nuvolo (Giorgio Ascani) – dunque non è proprio quel che si definisce ‘collettiva’ – l'episodio non è meno arduo. L'incoraggiamento, tuttavia, in questa occasione proviene da alcuni aspetti non secondari che hanno indotto lo scrivente a compiere il passo.

Nonostante Melani e Nuvolo appartengono a generazioni e contesti culturali diversi – tra i due corrono circa vent'anni oltre a essere cresciuti uno in Toscana e l'altro in Umbria – ciò che li avvicina è assai più di quanto non li distanzi l'anagrafe o la geografia. Anzitutto, una condivisa e innata attitudine da entrambi esercitata verso la ‘sperimentazione’, attuata mediante l'arte, li colloca *tout court* in quella famiglia di artisti che rifuggono da un interesse per il conseguimento di uno ‘stile’, a favore invece di una libertà nelle esperienze recante continue, differenti elaborazioni, talvolta così atipiche da far pensare che appartengono ad artisti diversi. A questo primo denominatore comune se ne aggiunge un secondo, ancora più stringente, che riguarda il vistoso interesse presente nelle autointerrogazioni estetiche, sia in Melani che in Nuvolo, per tutto quanto la fisica moderna e, in senso più lato, la scienza del XX secolo ha portato alla ribalta del contemporaneo, sotto gli occhi dei due artisti e del mondo intero. Un terzo aspetto, non sottovalutabile, li situa in un medesimo ambito di carattere comportamentale: tanto Melani quanto Nuvolo – lo affermo sulla base di osservazioni dirette e personali, avendoli per fortuna conosciuti e frequentati entrambi – sono stati dediti all'assiduo impegno quotidiano del laboratorio, inteso questo come ‘preghiera’ ininterrotta rivolta al ‘credo’ artistico e, per di più, in naturale attitudine di evidente riserbo. In modi diversi, entrambi pertanto potrebbero essere ancora confrontati – caparbia, ironia, semplicità esistenziale, convinzioni ideologiche e altro – che tuttavia esulano da ciò che più strettamente distingue questo ‘convegno’ espositivo alla base del quale è stato posto il binomio arte e scienza.

Va anche detto che l'inclinazione all'interesse scientifico dei due artisti è stato strettamente coltivato e sviluppato per esigenze culturali personali ma anche e soprattutto per fecondare l'opera artistica, i suoi contenuti e le sue modalità operative.

Un ultimo punto, forse meno rilevante ma comunque non estraneo a quelli sopra elencati, coniuga le due esperienze artistiche: a metà degli anni Cinquanta, infatti, sei le opere di Melani che quelle di Nuvolo sono oggetto di un forte interesse della gallerista Fiamma Vigo, attivista a Venezia, Firenze e Roma e li invita, sia per tenere mostre personali che in rassegne collettive, nel proprio spazio e nei propri programmi espositivi.

Alla luce di tali presupposti si è ritenuto criticamente possibile formulare la proposta di questo confronto tra alcune delle loro opere.

[...]

## Nuvolo: l'equivalenza tra caos e ordine

Non diversamente da Melani, anche Nuvolo ha avuto fede nell'arte e nell'opera più che nel «troppo commercio con la gente» (Kavafis). Il suo è stato, infatti, il comportamento di un celebrante di riti e di liturgie iniziatiche, esigenti autentica vocazione, coraggio, assiduità, convinzione, concentrazione, visionarietà, spirito di avventura, sete di conoscenza e di scoperta.

In quel dopoguerra mondiale, che in Italia si protrae particolarmente a lungo, ha inizio l'esperienza artistica di Nuvolo che dalla nativa Città di Castello decide, su invito di Alberto Burri, di recarsi a Roma dove il più anziano si era già trasferito e aveva sin dal '47 iniziato a esporre. Ospite prima dello studio di Burri e poi di quello di Edagardo Mannucci, il giovane Nuvolo, mette in atto quelle qualità e capacità tecniche che ognuno già gli riconosceva nella sua cittadina. La vita artistica romana di quegli anni è quanto di più stimolante potesse esservi per un giovane che si affacciava all'arte. Roma, insieme a Milano e Torino era tra i fronti più avanzati di una ripresa culturale e di un fermento di iniziative di artisti che, dopo la caduta del fascismo, sentono di dover ridurre la distanza culturale che divide il paese dal resto dell'Europa. Dal '46 al '50, è un susseguirsi di proposte che mirano a riformulare un tessuto di scambi di esperienze e di dibattiti. Sono gli anni in cui, all'interno della vasta articolazione linguistica 'informale', taluni artisti come Burri e Fontana imprimono un segno fortemente indelebile all'immagine per la radicalità delle svolte e per la loro forza di scardinamento di precedenti strutture e concezioni della pratica stessa della pittura: «Va subito detto che il manifestarsi più evidente di questo mutare dell'esperienza artistica sta nell'abbandono delle tecniche e dei materiali latori di codici tradizionali ai quali i realisti e la maggior parte degli astrattisti erano ugualmente e rigorosamente fedeli, in favore di altre tecniche, di altri materiali, di altri procedimenti...».<sup>4</sup>

È in tale contesto e ottica di orientamento che Nuvolo matura la convinzione di operare mediante la serigrafia per realizzare la sua pittura.

A ben guardare, quei primi risultati denominati *Serotipie* tra il '52 e il '53, al di là dell'apparente somiglianza degli andamenti sinuosi, filiformi e di relativo coagulo del colore, già si distinguono dalle *Muffe* di Burri, ove una diversa quantità di materia, talvolta veri grumi con spessori apprezzabili, dichiarano l'intenzione di presentare il colore-materia, mentre Nuvolo sembra più incuriosito all'emergere di una esponenza spaziale, frutto di una compenetrazione tra impronte cromatiche in primo piano e i fondi.

A qualificare e distinguere la pittura di Nuvolo vi è dunque una diversa motivazione estetica resasi già evidente a Emilio Villa sin dal primo incontro con la sua pittura: un interesse per gli effetti del caso che l'automatismo delle scoloriture di colore lasciato cadere fluido e sottile in libertà sulle carte e poi rasato, asciugato e reso statico dall'imprimitura della racla sul telaio serigrafico, aveva evidenziato, come accade per i dispositivi a sorpresa. «L'opera di questo pittore è giusto condotta... dove la forma non si distingue dall'indistinto... 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 una apparecchiatura nervosa o anatomica. E l'estro provoca il caso, e il caso sollecita l'estro e insieme elaborano delicatezze e trasalimenti colorati tra i più emotivi che sia dato oggi di vedere»<sup>5</sup> scrive Villa a quel tempo con illuminato sincronismo.

La modalità linguistica delle *serotipie* si rivela un'attitudine costante nell'opera di Nuvolo, talché appare senza soluzione di continuità dall'inizio del suo operare sino alla fine. E tuttavia, all'interno di un arco di tempo di circa cinquant'anni, è possibile distinguere i diversi momenti di

ideazione ed esecuzione di questa sua concezione pittorica e spaziale.

Per la mostra personale di Nuvolo alla Galleria Numero di Firenze (1955), già Cagli scrive nella presentazione: «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 mutua solitudine al colloquio umano».

Alcuni anni dopo e con diverse riflessioni critiche Nello Ponente scrive «È chiaro che nell'esperienza di Nuvolo (...) la scelta di determinati materiali e procedimenti, diversi e sostitutivi di quelli tradizionali, non è stata giuoco di aggiornamento accademico, ma necessità conseguente allo svilupparsi di una poetica che ancora oggi, nel progredire e trasformarsi delle strutture linguistiche, non rinuncia ai principi nel tempo fissati».<sup>6</sup>

Diviene pertanto evidente che la posizione di Nuvolo è quella di un anticipatore della stessa crisi dell'Informale e di pronunziamenti successivi (persino della Pop art, di cui evita le appropriazioni e l'omologazione del reale derivata spesso dal semplice uso di immagini trovare già confezionate). Il suo essere 'controcorrente' risponde pur sempre a esigenze di maggiore complessità nella domanda centrale attiva nel suo lavoro: misurare una quantità di armonia nel disordine entropico e mettere in evidenza in equilibrio apparenti la cifra di caos che rivela l'irraggiungibilità dell'armonia assoluta.

È interessante a questo punto ricordare una dichiarazione dell'artista apparsa nel catalogo della mostra collettiva fatta al Minneapolis Institute of Art nell'autunno del '63: «Io cerco oggi il bilanciamento perfetto, l'equilibrio assoluto... comunque vivo in un mondo costituito da una serie continua di punti e possiedo come mezzi di espressione linee e colori, non le infinite indefinite e atonali dimensioni, non l'adimensionalità. Se avessi presentato un quadro interamente bianco avrei avuto una figura, non un equilibrio. Allora devo mettere sulla tela bianca qualcosa che se possibile, sia il meglio ed il più esatto. Forse un giorno farò un quadro del genere. Quel giorno tutti i pittori potrebbero insieme a me, smettere di dipingere. Fino ad allora comunque io guardo ad ogni mio lavoro come ad un'equazione relativa con un'incognita non risolta».<sup>7</sup>

La fluidità della ricerca consente a Nuvolo di alimentare più fuochi e più fornelli per la trasmutazione delle sue pietre in oro. La riprova è data proprio dalle *Serotipie* che, dal '52 al '92 mettono in evidenza nuove relazioni e risultanze di una 'casualità' provocata e tenuta in osservazione sotto i telai serigrafici con sempre diversi accorgimenti.

Quando Andy Warhol inizia ad usare la serigrafia per le prime *Seven Cadillac* (1962) riprodotte su tela e nel *Printed Two Dollar* (1962) dando inizio al ciclo seriale delle banconote, Nuvolo ha più di dieci anni di esperienza maturati nella tecnica serigrafica applicata alla propria pittura. Al di là delle rispettive implicazioni che le opere serigrafiche di Nuvolo e quelle di Warhol abbiano avuto nell'indubbia efficacia dell'uso linguistico e mass-mediale messo in atto da Warhol con la serigrafia (che resta tuttavia ad un grado elementare), resta il fatto che quando Nuvolo realizza gli *Oigroig* (1967) o i *Modulari* (1969) la sua elaborazione esprime una perizia ed uno spessore di sensibilità esercitata su una tradizione così salda che lo si può riconoscere erede naturale di tutta la pittura che dal gotico fiammingo o senese al cinquecento si sia fatta in Europa! E che non sia esagerata questa affermazione lo si può dedurre dall'evolvere interno delle soluzioni linguistiche con gradi tecnici sempre più sofisticati che si possono osservare sia negli *Oigroig* sia nei *Modulari* nonché nell'approdo stesso ai frattali computerizzati degli *Aftermandelbrot* (1989).

Il suo è dunque un magistero dinamico perché storicamente fondato e radicato. Gli *Oigroig*, che nel titolo anagrammano il nome di Nuvolo (Giorgio letto al contrario), sono le prime opere a dare risalto metodico alla qualità simmetriche quale regola correttiva introdotta a verificare l'assunto che nel caos c'è ordine e viceversa.

I video che Nuvolo realizza in un successivo esame di quel mondo fantasmagorico e fabulistico

fatto venire alla luce dagli *Oigroig* costituiranno la matrice di numerose opere grafiche dal titolo *Videogrammi* (1976), avanzate testualità psicologiche al mondo di Rorschach!

Si dischiude con queste opere, e soprattutto con i *Modulari*, un discorso che non sembra poter avere riferimenti circostanti come fu per alcuni cicli della sua produzione pittorica antecedente. Nei *Modulari* emerge una latitudine nuova e pressoché sconfinata di ripetizioni sul sottile crinale che divide il caos dall'armonia e il riscontro è possibile nell'organismo stesso delle immagini.

All'opposto della vettorialità cartesiana e della geometria euclidea, ma non meno armoniosi per questo, anzi fieri esempi di una generazione di forme che considera la particella e i 'quanta' d'informazione nuove origini della propria appartenenza epocale, i *Modulari* – se proprio si dovesse coniugarli a qualcuna delle immagini dei due secoli precedenti – invocano come antecedenti di relazione la fotografia di quel *Salto in lungo con slancio* (1888) di Jules Marey o il celebre *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) o lo *Studio di linee andamentali* (1913) entrambi di Giacomo Balla

Quel che vige in queste immagini è una legge di ripetizione e di progressione dell'intensità cromatica. La ripetizione che questi *Modulari* celebrano è quella di una «diversità che sfugge (...) indefinita fibrillazione; il tempo è ciò che si ripete...» (Foucault). I *Modulari*, in quanto morfologie dell'indeterminabile infinito, rivendicano un'originalità di fondazione. «Il fatto è – scrive Deleuze – che fondare è determinare l'indeterminato»<sup>8</sup>. Ma non è che una delle questioni riconducibili all'ipotesi di partenza di tutta la poetica di caso-caos e armonia cosmica interna all'opera di Nuvolo.

Se il clima culturale degli anni Sessanta era stato caratterizzato dalla estinzione della poetica informale, con il conseguente azzeramento dei linguaggi portati in Italia dalla generazione di Castellani, Manzoni, Agnetti, Kounellis, Paolini, Uncini, Schifano e Lo Savio e dei gruppi di arte cinetica e programmata, conclusosi infine con l'exploit della mozioni poverista ad opera di Pistoletto, i Merz, Fabro, Anselmo, Boetti, Prini, Pascali, Calzolari, Penone e Kounellis stesso, il decennio del '70, tolte alcune personalità emergenti (De Dominicis, Pisani, Ranaldi, Spalletti, che porteranno a pienezza la loro opera solo entro gli anni Ottanta) si rivela tutto sommato un periodo di consumo di quanto già ideato e realizzato, offrendo il fianco ad un'arte di riflusso e citazionista che dilaga per tutti gli anni Ottanta. Intanto Nuvolo nell'87 perviene a un ciclo di opere a base di serigrafia con nitrocellulose su truciolo nobilitato, dal nome *Nuovi Diagrammi*, quasi tutte di grandi dimensioni. In questi *Nuovi Diagrammi* il monocolori, sostituendosi al filo, ne mima in realtà il tracciato e l'assoluta mancanza di funzione esercitando eguale libertà ed eranza visionaria. Ma in quel medesimo arco di tempo Nuvolo si era avventurato anche nell'inedito esercizio del codice segnico Alfa 39<sup>9</sup> usato comunemente nella classificazione merceologica. Lo coadiuva in questa operazione al computer il secondogenito Paolo. L'ingresso dell'elaborazione elettronica nell'opera dell'artista avviene dunque con questa prima esperienza che prelude alla più complessa indagine per la realizzazione delle immagini frattali e degli *Aftermandelbrot*. Che l'aspetto del codice Alfa 39 usato per ideare col computer questi lavori non sia elemento estraneo al lessico di Nuvolo è dimostrabile senza troppe acrobazie. A fasce sottili e spazialmente situate sulla superficie della tela come 'setti' che riserrano la campitura dei parallelogrammi in serigrafia, aggregate per consonanza cromatica e di peso nella narrazione che le impronte su carta recavano, le bande o barre avevano già fatto presto la loro apparizione sin dai primi *Bianchi-collages* di carta serigrafata e pittura (1958).

Anche questi Alfa 39, che possono pur essere letteralmente 'letti', per giungere 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? Nuvolo con esso rinnova, come 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 si identifica, sia pure criticamente, assumendo cioè quei segnali efficaci alla comunicazione e sottoponendoli al *detournement* umanistico degli intenti dell'arte.

Dell'immagine e del messaggio che questi quadri strutturati con il codice Alfa 39 recano, se si decodificano si constaterà che essi nascondono esoterici umori ludici. Un ulteriore aspetto degli *Alfa 39* recano, presentati per la prima volta a Trieste presso la Sala Franco (1989) deve essere indicato per la loro corretta lettura. Un primo gruppo in tavole si articola su sette parti e nell'invenzione rievoca il dipinto *Positivamente e non negativamente* (1954), così denominato nell'intesa avuta da Nuvolo con l'alchimia del verbo di Villa, a cui esplicitamente questo *Alfa 39* è dedicato. Il secondo lavoro in mostra qui a Cassino è un trittico in cui l'immagine sottointende un ennesimo esercizio della libertà esoterica per un messaggio criptico e la necessità di una 'chiave' decrittografica al fine di giungere al ludico *divertissement* che esso nasconde.

Prima di concludere questo riesame del lavoro di Nuvolo, si rende necessario chiarire in che modo il più recente gruppo di opere denominate *Aftermandelbrot* sia invenzione originalissima della sua tensione e della sua ricerca, oltre che del suo più stretto collaboratore, il figlio Paolo.

Le opere sono elaborazioni serigrafiche originali uniche, le cui complessità cromatiche evocano precedenti cicli della pittura di Nuvolo quali gli *Oigroig*, ma la cui esecuzione rivela e annuncia, dalla latitudine delle limpidezze cibernetiche, lo stesso grado di stupefazione e smarrimento che si prova dinanzi a micro o macro tessuti di spazio. Gli *Aftermandelbrot* in realtà mettono in evidenza uno degli aspetti ricorrenti in tutta l'opera dell'artista: la sua disinibita familiarità con la tecnologia anche più avanzata, una dimestichezza con i quesiti alle frontiere della scienza e dell'estetica.

Poco prima della conclusione del secolo dunque, Nuvolo sembra mantenere vivo nei *Diagrammi*, nei *Modulari* e negli *Alfa 39* un legame con quella attitudine 'futurista', che aveva celebrato all'inizio del secolo e per prima in Europa, la macchina, le sue promesse di libertà e le sue estensioni effettuali inerenti la potenzialità della dimensione spazio-temporale.

L'attualità della creazione degli *Aftermandelbrot* non sta solo nell'uso dell'elaborato elettronico, un PC Unibit, nel conseguimento di un'immagine frattale invero particolare, quanto nell'indirizzare questo strumento come una qualsiasi matita capace della più sottile e più 'informata' traccia, a configurare una dimensione visiva già altrimenti raggiunta da Nuvolo stesso a mano libera o quasi! E inoltre a guadagnare una nuova visione in un dominio che sembra essere impraticabile alla poesia.

Questi *Aftermandelbrot* sono l'*angelus novus* della pittura affacciatasi alla soglia del XXI secolo.

Nuvolo ha sempre pensato e voluto dimostrare col proprio lavoro che un incessante scambio tra il caos e l'ordine regola la natura, che la conquista della precisione avviene attraverso l'approssimazione e, infine, che non c'è soluzione di continuità tra finito e infinito.

## Note

<sup>4</sup> Giorgio De Marchis, *L'Arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, volume terzo, 'Il novecento', Einaudi, Torino, 1982, p.576.

<sup>5</sup> Emilio Villa, *Indicazioni*, in 'Arti Visive' n.1, 1 novembre 1954 (seconda serie), a p.s.n., ripubblicato poi in catalogo-invito per mostra personale di Nuvolo presso la Galleria delle Carrozze a Roma, 6 maggio 1955.

<sup>6</sup> Nello Ponente, *Nuvolo*, Delta Editori, Roma, pp. 41-44.

<sup>7</sup> Cfr. Nuvolo, in "Eight contemporary Artists from Rome", The Minneapolis Institute of Arts, 11 settembre-20 ottobre 1963.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971.

<sup>9</sup> 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).